
a bosch+bosch első (festészeti) korszaka

SZOMBATHY BÁLINT

A Bosch + Bosch csoportot 1969. augusztus 27-én „alapította meg” Slavko Matković (1948) a szabadkai Triglav cukrászdában. Alapító tagjai Basch Edit (1951), Krekovic István (1949), Magyar Zoltán (1951), Szalma László (1949), Szombathy Bálint (1950) és Slobodan Tomanović (1947) voltak. A szabadkai Ifjúsági Tribün Képzőművészeti Szerkesztőségének hatodik kiállításán, 1969. november 23-án a csoport hivatalosan is az Ifjúsági Tribün második képzőművészeti tagozata lett.

Az Ifjúsági Tribün és a keretein belül működő Csurgói Művésztelep minden évben megrendezte a fiatal szabadkai alkotók képzőművészeti munkáinak bemutatását. „Az így egybegyűlt fiatalok bizonyos tekintetben városunk képzőművészeti élete fejlődésének és perspektív erejének letéteményesei”, áll a fiatal szabadkai alkotók képzőművészeti tárlatának meghívóján, melyet 1969. június 13-a és 20-a között tartottak meg a Téli Szalonban. Ezen a kiállításon szerepeltek többek között azok a fiatalok, akikkel Slavko Matković később megalakította a Bosch + Bosch csoportot. De már 1968-ban, az Ifjúsági Tribün negyedik tárlatán találkozunk Magyar, Matković, Szalma és Szombathy nevével.

Ezeknek az évente sorra kerülő tárlatoknak a díjazási rendszere lehetővé tette, hogy az első díjas alkotó vendégként két-három hétig a Csurgói Művésztelepen alkothasson. Ilyen díjat kapott például Slavko Matković 1968-ban és Szalma László 1969-ben. Nemcsak a Csurgói Művésztelep első tekintetre zárt rendszere, hanem az új nemzedék eltérő művészeti alapállása volt az oka annak, hogy azok a fiatalok, akiknek folyamatos munkássága 1968—69-ben kezdődött, a csurgói festők körében már nem lehettek közösségre. Azt, hogy ez az új nemzedék merőben más eszményeket követett és érdeklődése más, konstruktívabbnak és korszerűbbnek érzett tartalmak és kifejezési formák felé fordult, már a csoport első hivatalos bemutatkozásakor kiállított munkák is igazolták. Ezt a kis méretű tárlatot 1969. november 23-a és december 13-a

között tartották meg a Népszínház előcsarnokában a Bosch + Bosch alapító tagjai és „a többi fiatal szerző” részvételével.

A Bosch + Bosch kezdeti tevékenysége — az újvidéki Ifjúsági Tribünön 1970-ben megtartott tárlatig — határozottan képzőművészeti, illetve festészeti jellegű, nem számítva Szombathy képverskísérleteit, melyeket a csoport első tárlatán mutatott be.

Magyar, Krekovic és Szombathy figuralizmusát egyfajta Szabadka-élmény táplálja, mely később általános szintre emelkedik. Szombathy „szenesedés sorozatát” például jól elválasztható induktív és deduktív periódus metszi ketté.

Korszerű figuralistának indult Krekovic István, aki a fordulópontot jelentő újvidéki tárlatig volt a csoport tagja. Vakok című sorozatán mintha a beckett-i világ tükörképe vetült volna ki, „témája részvétre szólított fel és elfogultságba vitte az emberi sorsok iránt érzékeny nézőt”. Munkái ellentétes stiláris elemeket használtak fel, az expresszionizmus és a Pop-Art között található kifejezési lehetőségek közül — részleteikben — talán mindet megragadták. Ez volt az oka annak, hogy Krekovic művészete nem tudott kilábalni abból a modern eklektikából, amely elvágta filozófiája kibontakozását is. „Képeimben kérdéseket tesz fel, de nem keresem rájuk a választ, a szemlélőnek sem kínálok fel megoldásokat. Képeimet a befejezetlen mondatokkal hasonlíthatnám össze; fejezzék be azok, akikhez szólnak. Ezzel nem kívánom a világot »megmenteni«. A meglévő tényekre, azok következményeire szeretném a nézők figyelmét irányítani”, írja Krekovic, aki a figuráció nyelvezetét fokozatosan jelekkel egészíti ki. A vakság Krekovicnál elsősorban allegorikus fogalom: kispolgári rövidlátás, befelé fordulás, szellemi elzárkózottság, apolitikus magatartás, egy jellegzetes szabadkai létérzet, mely uralkodik a hétköznapi felett.

Hasonló élettapasztalatból bontakozott ki, de egészen más eredményt mutatott fel Szombathy figuralizmusa, mely filozófiáját az ember „szellemi szenesedésének” központi problémájából vezeti le, de közvetlenül hatottak rá 1968 eseményei is. Sajátságos egzisztencialista figuralizmus volt ez, mely az emberi lét alproblémáit igyekezett egy biológia-vegyi folyamat segítségével megtárgyalni. Tapasztalata abból a helyi életről származott, melyet Gál László fogalmazott meg mindenkinél jobban, és a „szenesedés” szerzője is feldolgozta Tenyeremben kifejezve című versében, az 1968-as képversek után először mutatva fel gondolati megismeréseinek immár kettős, költészeti és képzőművészeti transzformációit. Erre a tényre utal a rajzok címeinek költészeti, irodalmi megfogalmazása is: „De hol itt az ember?”, „Ismerje fel önmagát”, „Vigyázz, mély víz!”, „A szénben van minden megoldás” stb. „Egy mondatba sűrűsödő kiáltás a vers és a kép is. Tanulmányok ezek a rajzok az emberről”, írja Danyi Magdolna. „A szenesedés ideje ez, amikor az emberi külső mögött a tiszta emberi lényeg helyett valami mást találunk”; harc az emberek megmentéséért „szóval és vonallal”.

Az irodalom nemcsak Szombathy képzőművészetét itatta át: Tomnovičnál („Klepafülű testvérek a forráson”, „A mennyország bevasalt kapuja”, „A szép Kató férjhez akar menni”) és Matkovičnál („Az új amerikai citosztáta és Pero Šabacról”, „A Szandnál 0.30-kor”, „Szadizmus, kábítószer, repülés és meggyás”) is kimutathatjuk, de Szalmánál a legkifejezettebb. Vajdaságban egyébként is divatosá válik iro-

dalmi, filozófiai témák képzőművészeti feldolgozása, sőt illusztrálása, s ez az elv — bár rövid ideig — közvetlenül nyomot hagy a csoport tevékenységében. A festészet periódusa ez, a poézis tudatos, intellektuális harca már az indulás óta: amikor 1970 elején még azt várta, hogy a csoport kitarat a festészet mellett, Ács József így írt: „A csoport igényes, intellektuális szintről indult el, és ez biztató az eddigi ösztönös és lassú fejlődésben, melyre Vajdaságban már annyit panaszkodtunk. A Bosch + Bosch tagjainak vallomásai érdekesen egészítik ki a bemutatott műveket, és azt tanúsítják, hogy ezek a fiatalok az alkotás tudatos módját választották”. A tudatos útkeresés tényén túl a világot, a közvetlen környezetet formálni képes tervezet mutat eltérést a természetet, a környezetet csupán ábrázolni és befogadni, de alakítani nem képes „csurgói programmal” szemben, mely általános vajdasági program is egyben, a békés szemlélődés vagy a rezignált beletörődés pusztá nyilvánkoztatása.

Az intuitív figurális törekvéseket Krekovic távozásával és Magyar radikális szakításával már csak Szombathynál lehet kimutatni, aki szakít az elidegenedés kérdésével, azzal a világgal, „amelyen végigvonult a tűz, de a szenné égés nem teljes, és a külső réteg alatt élet rejlik”. Szombathy, aki már 1969-ben azt hirdeti, hogy „vonalak (mértni alakzatok) és betűk konstrukciójával a művész ugyanúgy kifejezheti mondanivalóját, mint festékekkel és ecsettel”, szakít a „szenesedés” gondolatával, alakjait egy éppen csak keletkező világba viszi át, ahol egy világhatárzófa után az élet még csak csíráiban van jelen. Gondolatát az a hit táplálja, hogy az új — mindenképpen etikusabb — nemzedék képes lesz megelőzni azokat a szomorú eseményeket, melyek a „szenesedés” korát megpecsételték. Új világhatárzófa felállításával, a kezdés feltételeinek megteremtésével Szombathy az esély lehetőségét adja meg egy, tapasztalatunkból még távol eső etika megvalósulása előtt.

Szalma László lírai absztraktizmusa elsősorban érzelmek, költői gondolatok és nosztalgikus érzések szemléltetésére volt alkalmas, olyan nosztalgikus érzések kifejezésére, melyek a természettel, a lét ősi forrásával, a csenddel, a nyugalommal voltak kapcsolatban. „Művészetemben a már lassan feledésbe merülő természetet kívánom »beültetni« a kor császárnak vasvirággal telt kertjébe”, írja 1970-ben. Szalma aggályait a technika és az automatizáció gyors fejlődése és előretörése táplálja, az egyén félelme a gépek zajától hangos, természeti kincsekben megfogyatkozott világtól. „Szalma László a természethez való visszatérés meghatározó modern példája. Ő az első, aki technikai fejlődésünk kezdetén már a természetet, illetőleg az embert félti”, írja Ács József. Poétikus töltésű képein dinamikus és asszociatív elemeket figyelhetünk meg, melyek „»sípólnak« a nagy erejű mozgásban, ami képeinek fő jellemvonása.”

„Képeimmel az eredeti természetet szeretném kifejezni; szeretném, ha korunk embere visszatérne ebbe az ősi környezetbe. Napjaink embere reménytelennek tűnő világban él, melytől csak egy pillanatra kellene megszabadítani. Képeimen a sárga uralkodik, szerintem ez a szín nyugalmat és romantikát fejez ki. Mivel magam sem érzem valóságos világban, az igazi természethez való visszatérést képeimen keresztül szeretném megvalósítani. . . képeimet bizonyos absztrakt beütés jellemzi. Festés közben kinagyítom a természet elemeit és ezzel bizonyos módon

hangsúlyt adok nekik.” Szalma képeinek uralkodó színe a sárgán kívül a zöld és a kék, ezek folyondáros könnyedséggel lebegtetik a műveket, összefolynak, szintetizálódnak, majd újra visszanyerik magukat egymásban. Szalmánál összetört az a sötét tükör, amelyben — Hamvas Bélánál — a világ arca megjelent. Az ő művészetében nem a melankólia, a halálvágy lett uralkodóvá, hanem valami kitörésre hajlamos, céltudatos vágyódás. Felfedezése nem a naiv ámulat stílusában valósult meg; a növényzet sejtjeibe, rostjaiba belátó alkotó felkiáltása lesz: „Ámulattal nézve rájuk elmerengsz, gondolkodol, majd kiszaradt torkodból rekedten feltör a Heuréka”. A művész színeivel teljes nyugalmat teremt, amelyben ő maga is átforgatódik, átlényegül, és részese lesz ennek a sajátkezüleg teremtett világnak.

Szalma lírai absztraktizmusa „zöld” és „kék” képeiben bontakozott ki hiány nélkül. Később festett munkáin — a sárga eluralkodásával — a „lelki fáradtság, őszi költészet” nyilvánul majd meg, mely „bágyadt, családott életünkre emlékeztet”, egyben kissé időszerűtlenné teszi a szerző eredeti gondolatmenetét is. Azon az utolsó munkáin, melyek még mindig a festészet jegyeit hordják magukon, hamarosan nyomtatott betűk és számok jelennek meg, de kiutat Szalma már az assemblage felé közeledve sem talál, érdeklődése mindinkább a foglalkozásával összefüggő tipográfia felé irányul.

A csoport első tárlatán figurális festményekkel jelentkező Magyar Zoltán a későbbiek folyamán egyfajta szürreális, álombeli „erődöt” épített ki, mely a szerző szerint elképzelt úr egy-egy kinagyított részletére vonatkozott; tájain „világúri rakéták »hímezték az eget«, a csend és az esemény a világúri részletekkel bonyolult, kuszált csoportokban társult”. Hipotetikus információk voltak ezek úrhajók és kozmikus tárgyak roncsairól, rejtett darabjairól, egy részeire hullott világ lebegő maradványairól. „Filigránszerű, vékony vonalú rajzai a gondolat játéka... Bizonyos intellektuális és érzelmi ritmus szerint néha zárja, majd nyitja alakzatait, ahogyan témájának impulzusai megkívánják. E műszerdobozok, készülékek szerepét nem ismerjük. Kabalisztikus, néha tapasztalaton felüli szürreális világot érzünk ezekben a rajzokban.” Nagy gonddal és kezűgyességgek megszerkesztett, vékony vonalú szerkezeti rácsokat alkotva allegorikusan fejezték ki Magyar bizonyos szempontból affektív, külső hatásokra fogékony és szándékosan rejtett gondolatait és „titkait”, melyeket idővel már csak rejtjelek, valaminek a megnevezésére és felismerésére alkalmas számok és szimbólumok jelképeztek, hogy ezzel egy áltudományos pózt erőltessenek magukra. Szalma hasonló szintéziskísérletének negatív eredménye, látszatra egzakt adatok — betűk, számok, vektorok, sőt képletek — álmodern beültetése a rajz szerves egészébe, Magyaránál még kifejezettebb konfliktust teremtett: a korábban oly tiszta világkép — csupán nyelvi szempontból vizsgálva is — nem létező tényszerűségek konfúz elegyévé állt össze.

Éles peremű, konstruktivista rajzokkal jelentkezett Slobodan Tomonović, s annak ellenére, hogy egyik nyilatkozatában a színek lenyűgöző, megragadó erejét hangsúlyozta, nála a szín talán kivétel nélkül mértani alakzatainak alapjaként jelentkezett, akkor is áttetsző, pasztell rétegekben. „A mai tempó gyors és egyre gyorsabb... Vannak — kevesen ugyan —, akiknek sikerült ebből az áradatból kiszakadniok,

megpihennek, majd újra bekapcsolódnak. Mikor lesz újra alkalmuk megpihenni?”, teszi fel a kérdést Tomanović, hogy a felvetett problémát rögtön magára vonatkoztassa: „Én nem kívánok magamnak két alkalmat, csupán az elsőt szeretném, és akkor a nirvánába vonulok. A »csend robbanását« festem. De nem ösztönszerűen. Minden eszközt felhasználok, hogy megjeleníthessem azt, amit látok. Szép, eleven, pasztellszínekkel festek, melyeket erős fekete kontúrokba foglalok bele. Minden feleslegeset elvetek, csak a lényegét tartom meg.” Tomanović technikájának ellentmondása térobjektumainak kétdimenziós, síkszerű kiterjedésében merült fel; ahelyett, hogy mélységei dimenzióval is rendelkező valóságos tárgyakat állított volna ki, nyugalmat, mozdulatlan-ságot és csendet „keltő” geometriai testjei egyfajta rajzfogalmazvány, jelekkel és szimbólumokkal funkcionáló konceptus lehetőségeire mutattak rá. Tomanović kezdeti — kondenzált, absztrakt — élménye az életből merített tapasztalatok motívumait egy univerzális, általános szintre emelte, s mentes volt minden irodalmi vonatkozású belemagyarázástól. Olyannyira, hogy rajzainak címet az absztrakt festészetben jelentkező sorszámok, „Első”, „Második”, „Harmadik” stb. helyettesítették.

A „gondolatok magvában” rejlő és gondolati egységeket megtestesítő mértani alakzatokat — mint később kiderült — dedukción alapuló gondolati levezetés, ennek megfelelő vizuális módosulás irányította. A csoport 1970-es zentai tárlatán Tomanović — anélkül, hogy ő maga is felismerte volna — már az új realizmus és az „új rajz” szférájában mozgott, ahol a vonal alapvető, elsődleges fontosságra tett szert. Munkáit egy-egy alapszín jellemezte — melyet leginkább gouache-sal vitt a felületre —, funkciójuk egy meghatározott hangulat érzékeltetésében merült ki. Mit mutattak Tomanović rajzai? Gyufaszálakat, melyeket nemrég vett ki valaki a nyitva hagyott dobozból, fiókok, ládák aljáról előkerült gombokat, hajtüket, apró golyókat, női ruhákat ékítő virágokat, elszórt szögeket, mindennapjaink és az élet forgatagában értéküket veszített jellegtelen tárgyakat, melyek ebben a kontextusban — kiemelt szerepkörükben — különös jelentést vettek magukra, mellyel paradoxális helyzetet hoztak létre: az ember háttérbe szorításával semmibe vették az általa kialakított értékrendszert. Tomanović rajzai mindig csak egy tárgyat mutattak be és idegen volt tőlük a Šejkánál megtalálható leltározási szándék. A tárgyak egymás közti viszonyát a tárgy—ember kapcsolat váltotta fel úgy, hogy e két pont közé egyenlőségjel került. Tomanović rajzait így a szlovén avantgarde irodalomra oly nagy hatást tett reizmus filozófiáján belül helyezhetjük el, mely a tárgyak szerepét és jelentőségét egyszerre az emberével helyezte azonos szintre. Tomanović rajzai vonalakból álltak, tárgyai viszont ábécés-könyvekből vagy képregényekből kimetszett vizuális képzetként jelentek meg.

„... az árnyék és az alakzat kivetítődése foglalkoztat. Erre az a felismerés vezetett rá, hogy az embereknek ma már nincs idejük azokkal a »képrejtvényekkel« foglalkozniok, melyeket a művész elébük állít. Képeim előtt nem kell ácsorogni és gondolkodni, mert amit lefestettem, az tárgyként azonnal felfogható. A csendes, »káosztól« és minden mellékes dologtól mentes életet kívánom érzékeltetni tiszta, telített színekkel és felületekkel. Ezzel megpróbálom visszafajtani a környe-

zetet és a háttérrel, hogy a belőlük kiemelt tárgyakkal ilyen úton adjak hangsúlyt. A háttér fehérje valójában a káosz negálása, a nyugalom és a következetesség bizonyítéka. A jövőben valóságos árnyékkal kívánok dolgozni, minél valószínűbben akarom ábrázolni, fel kívánom élesíteni. Az árnyék lelkületét bizonyos konstrukciókkal kísérlem megvalósítani; hiszem, hogy sikerülni fog.” Az idézet szerzője Slavko Matković, a csoport alapítója, aki az induláskor mindenkinél nagyobb tapasztalattal és kiforrottabb világ- és művészetszemlélettel rendelkezett. Korai munkái költészettel átítatottak, világos és tiszta színei vidámságot és örömet sugároznak. Színfelületeit derűt árasztó színes és ezüst alumíniumfóliával vagy vattával kombinálja, a térben elhelyezett tárgyak határozott, metafizikai tisztaságot vesznek fel. Matković művészetének gondolati fonala Tomanović első, konstruktivista időszakához visz el, de míg ő éles és metszett kontúrokkal műveli képeit, addig Matkovićnál a „nyugalom” és a „csend” keresése lírai, költői irányt kap. Analóg úton arra a következtetésre juthatunk, hogy a tárgyak és testek mindkettőjükénél eredeti képközükből — a „zűrzavarból”, a „káoszból” — kimerítve, tőlük függetlenül jelennek meg az üres — Tomanovićnál valamilyen színnel egyenletesen átítatott, Matkovićnál pedig fehérségtől feszült — felületen. „Egyes tárgyakat hosszú szemléléssel függetleníthetünk környezetüktől és tartalmuktól. Felfedeztem teljes szépségüket, miután üres térbe helyeztem őket”, vallja Matković. Mindkettőjükénél jelentkezik az átlényegítés és az átminősítés, valaminek a szubjektív átértékelése egy modern, „szokratészi nyugalomú” világ képének a felállítása és verifikálása érdekében. Az újabb vonás, amely mindkettőjük gondolatvilágát jellemzi, hogy menekülésüket a béke, a csend és a józan tisztánlátás világába nemcsak a mai kor betegségeitől és civilizációs bajaitól való félelem táplálta; az „új rend” felállítása másodsorban olyan feltételeket volt hivatott teremteni, melyekben lehetővé vált volna a lelki önreflexió, a meditálás, a keleti mintára történő bölcselkedés; mód adódott volna a legmagasabb boldogság állapotának kialakítására, melyre a lélek törekszik, a nirvánára (az utóbbi Tomanovićnál).

Nézzük meg, hogyan magyarázza Matković a munkásságára jellemző absztrahálási folyamatot: „Először a »reggelizés« témát festettem, száj, csésze, kalács volt a kép eleme, a szájüreg fogakkal, a csésze díszítéssel, a kalács hézagokkal lett teli. Mindenáron meg kellett szabadulni ettől a sok részlettől. Ezután a tárgyakból formák lettek, használhatóságuk, »külső jelentésük« megszűnt. A tárgyak vetületükben maradtak meg, intenzív színekkel festettem őket, és így harmonikusak lettek, s a csend, a rendezettség, a nyugalom, mely belőlük árad, teljesen kielégít.” Nyilvánvaló, hogy Matkovićnál fokozatosan leáldozott az a tárgyszemantika, amely Tomanovićnál oly nagyszerűen ragyogott még fel. Látható, hogy a dolgok, melyek Tomanovićnál kiegyenlítődték az emberrel, emitt már csak alig kimutatható entitásokként jelennek meg, melyeknek csupán jelszerkezete érdekes.

Matković és Tomanović két közel álló, végső következményében azonos tartományt tart megfigyelés alatt, de míg Tomanović ezt a területet közelről szemléli, „vastagságot, térfogatot, pontos elhelyezkedést, érdes vagy sima felületet, általában tiszta és kemény színeket, éles széleket és választóvonalakat” mutat be, addig Matkovićnál elmosódnak a közeli tárgyak körvonalai, hogy helyettük távoli dolgokat

figyelhessen meg, a „sziluettek színhelyét”, „melyeknek szilárdságát, vastagságát, távolságát inkább csak kikövetkeztetjük, semmint ténylegesen érzékeljük, s melyeknek színei és körvonalai valamiképpen titokzatosnak és megfoghatatlannak tűnnek”; „... a tárgyak felszabdultak az általános egyensúlytörvény alól, és vidám létük különös szabad poézissal telítődik”.

Az információelmélet mai állását tartva szem előtt, Tomanovičnál az „elemi formák” (például geometria), a „tárgykészlet”, „az ábrázolt tárgyak funkcionális összefüggésének törvényei”, a „színjellemzők törvényei” és az „egyetemes logikai törvények” mentén kell elsősorban haladnunk, mert nála a szemantikai részesezés kerül előtérbe, szemben Matkovič festészeti információinak esztétikai természetével — „színharmónia-törvények”, „formális stílus”, „dominálo értékek” stb. (lásd Moles meghatározásait).

A Bosch + Bosch festészeti periódusát lehetetlen határozottan lefektetett időpontok közé helyezni; amikor azt mondjuk, hogy „festészeti korszak”, akkor elsősorban az általánosan jelentkező, folyamatot képező tevékenységre gondolunk, melyet — ha egyenessel kívánunk bemutatni — több hosszú szaggatott vonallal érzékeltethetnénk. Ez azt jelenti, hogy elég korán, már a csoport konstituálódásának pillanatában jelentkeztek nem festészeti, nem képzőművészeti törekvések is, melyek 1970—71-ig párhuzamosan bontakoztak ki a festészetiékekkel, itt-ott erősebben vagy gyengébben ásva alá a művészet hagyományos alapjait, hogy végül lerombolják az 1969-ben felállított festészeti csillagképet. Ide tartoznak Matkovič, Szalma és Szombathy törekvései, képzelt grafikonunkban ezek a kísérletek töltik ki a hosszú szaggatott vonalak közötti üresedést.

Nagyon rövid idő, talán mindössze két év eseményeit kellett összefoglalnunk, a kapott kimutatás mégis egy dinamikus, változatos, újdonságokban gazdag öszkép mutat. Egyeseknél a fejlődés ilyen rövid idő alatt is olyan gyors és radikális volt, hogy tevékenységüket több fázisra lehet felosztani. Az új szellemi törekvések kivétel nélkül új nyelvi elemeket hoztak magukkal. A csoport festészetén két generatív vonal húzódott végig, a konstruktivista racionalizmus, és a korszerű figurálistika. Az első csoportba soroljuk Matkovič lírai konstruktivizmusát, Magyar szürrealista rajzművészetét, Szalma lírai absztraktizmusát, valamint Tomanovič geometriai konstruktivizmusát és tárgyszemantikáját. A figurálistikát Krekovič István eklektikus rajzmódszerének és Magyar rövid ideig tartó fájdalmas én-ábrázolásának a megszakadásával utóbb már csak Szombathy új figurálistikusa képviselte. Azok, akik a világ megismerésének absztraktabb módját választották, végső következtéseikben előrehaladottabb álláspontokat képviseltek és nyelvilag is innovatívabbak voltak; elhatározásukat a nonfiguratív irányzatok mellett talán az itteni figurálista törekvések hagyománytisztelete, megszokottsága, elterjedtsége (és eredménytelensége) is befolyásolta. A csoport figurálistikájának eredményei közé kell sorolnunk, hogy a kezdeti helyhez kötöttséget, az akkor még jelen levő itt-érzetet fokozatosan egyetemes szintre emelte, képes volt elszakadni a talajtól, melyhez gyökerei kötötték — Szabadka-élmény —, melynek világszemlélete és életérzése ez eddig csak akdályozta az alkotók általános igye-

kezetét, mondanivalójuk teljes érvényű kibontakoztatását. Annak a tudatosítása, hogy az egyén a kozmosz része — az egészhez, és nem a részhez tartozik — egészében mégis a konstruktív irányzatokban valósul meg, melyek a létet, a világot analizálható és szintetizálható, egyben változtatható és építhető egységként fogták fel, annak ellenére, hogy a változtatás igénye maradéktalanul nem volt mindig mindenkinél jelen (Szalma „lemondó” korszaka); az eredmények legmesszebbmenőben Matković és Tomanović munkájában tükröződnek.