
MŰHELY

GLID NÁNDOR MŰVÉSZETE

AKASZTOTTAK BALLADÁJA

Glid Nándor szobrai

BELA DURANCI

A történelmi Krakkótól nem messze fekvő Oswiecim mezővárost a természet nem ajándékozta meg természeti szépségekkel, sem a múlt építészeti remekekkel. A város legfontosabb turisztikai tényezője az a fogalom, amit a világban Auschwitzként ismernek, és ahol naponta 12 ezren veszítették életüket a tökélyre fejlesztett gázkamrákban.

Az emberi pusztulás emlékmúzeuma előtt ápolt pázsiton délutáni napsütés. A krematórium kályhanyílását virágkoszorúk díszítik. Évről évre egyre kevesebb, mert csökken azoknak a száma, akiknek valamiképpen köziük van ehhez a helyhez.

Odébb egy szerény szerkezet, fából készült akasztófa mered az égnek. Itt akasztották fel Rudolf Hösst, a koncentrációs tábor parancsnokát: annak az épületkomplexumnak az árnyékában büntették, ahol az áldozatok számát csak hét számjegyű számmal lehet kifejezni.

1944 júliusában foglalták el a szovjetek Lublint, és a koncentrációs táborról akkor készült felvételek pillanatok alatt bejárták a világot.

Valamivel később egyre több fénykép előkerült, sőt filmekre is ráakadtak. Auschwitzben a kiállított anyag között hét tonna emberi haj és gyermekjátékok piramisá.

„Ha csoda történe, hogy innen élve szabadulsz, ird le és meséld el, hogy mit tettek velünk” — jegyezte fel egy ismeretlen dachau-i táborlakó.

Szemtanúk beszéltek a holokausztumról, a világ megismerhette Dante poklának a kilencedik körét. Az erőszakos megsemmisítésből azonban nem volt elég, az atombombát is meg kellett ismerni.

Az oktalanság túltett a művészek képzeletén, a letűnt évszázadok és évezredek rémtörténeteiben.

Az ember természetszerűleg felejt, leghamarább a szenvedést és a fájdalmat. Jellemző viszont, hogy megjegyzi a szimbólumokat, s ezért szükség volt egy olyan művészre, aki a valóságot emberi, művészi jelképpé alakítja.

Glid Nándor 1927-ben született Palicson. Gyermekkorát szegénysorban töltötte. A harmadik gimnáziumig jutott, amikor fel kellett tennie a sárga csillagot, és nem járhatott tovább iskolába. A szabadkai kaszányaudvaron felakasztott kommunisták között voltak Glid barátai is. A tizenhét éves kőfaragósegéd szülei és rokonai auschwitzzi számokká váltak, és virág jelöli emlékküket. Őt is deportálták. 1944-ben szabadult a szegedi táborból. A tábor számmal jelölt névtelenségéből visszatérve a Jugoszláv Népfelszabadító hadsereg harcosa lett. „Mindössze 19 éves volt, amikor a VIII. Vajdasági Brigád gépfegyvereseként a Banatski Petrovac közelében levő Pisarovina falunál a fején megsérült.”¹

„Azóta vagyok művész” — mondja Glid Nándor.

Az iparművészeti iskolába iratkozik, majd a belgrádi Képzőművészeti Akadémiára, ahol 1951-ben diplomált. Ugyanebben az évben állítják fel első emlékművét a jarandoli elesett bányászok emlékére.

Fiatalsága legfogékonyabb éveiben gazdag élettapasztalatokat szerzett, és már egyetemi hallgató korában az emberi arc mélységei, a portrékészítés érdekli. Lelkesedik Michelangelóért, az emberi bátorság és isteni szépség szimbólumává lett Dávidjáért. Lelkesedik Rodinért, a titokzatos emberi szépségéért és számos mesteri portréjáért.

Emberábrázolásaira már egyetemista korában felfigyeltek, és díjazták őket (1948-ban), de később is egész sor rendkívül sikeres portré jelöli művészi fejlődését: P. Karamatijević, Živko Pajić és Lazar Vujaklija portréja.

Glid eredeti hozzáállása 1956 táján kezdett fokozottan felszínre törni. Az ember tragikus lényének ismerete és keserű személyes tapasztalata több mint egy évtizedet követően formálódott kreatív akarássá. Glid idejekorán kijátszotta a sorsot, és visszatért a megsemmisülés peremérfélelmet, harcosként járta a bizonytalanság útját. Egy azok közül, akikről az ismeretlen táborlakó is említést tett: A történelem tanúja és alkotója. Jóval később a következőket mondja: „A művésznak manapság (kora lelkiismeretének kell lennie, én semmiképp sem vagyok közönyös az iránt, ami húsz vagy harminc évvel ezelőtt történt, de a jelenlegi események iránt sem.”²

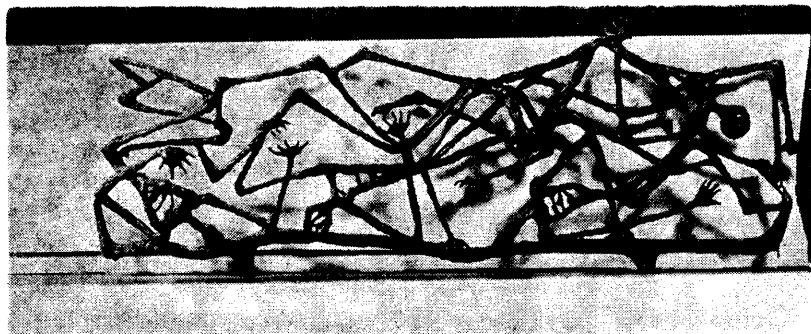
Bár felejthetetlen dolgok történtek vele, mégsem mutatta fel azonnal ifjúsága fanyar érzelmi töltését. Valószínűleg tudatában volt, hogy párhuzamosan két lényeges kreatív megközelítési módnak kell érvényesülnie: el kell rendezni az érzéseket, és megfelelő egyéni és beszédes művészi kifejezőmódot kell találni. Valószínűleg félelmet is érzett a feladat előtt, hisz mint minden embernek, a művésznak is megvan a saját útja, de az emberek többségétől eltérően olyan tevékenységet folytat, ami teljesen kitölti. A művészet és az élet számára egy és ugyanaz.” (Glid)

¹ 4. jul, 1976. VIII. 29.

² Večernje novosti, 1965. VI. 19.

Elérkezett az ideje, amikor kiírták a mauthauseni tábor (Ausztria) jugoszláv áldozatai emlékművének a pályázatát. A Bécshez közel fekvő koncentrációs tábort 1941 és 1945 között különböző nemzetiségű hazafiak tömegei járták meg, vagy hagyták ott életüket. Közöttük több tízezer jugoszláv. A pályázat módot adott művészi sorsa alakítására. Művészi szenzibilitását a szönnyűséges naturalista látványokra és a reménytelenséget, szenvedést árasztó helyiségekre való emlékezés hívta életre.

Kockázatos vállalkozás volt ez. Glid a számára ismert naturalista látványra támaszkodott, amellyel ugyanakkor szembe is helyezkedett. Az eredmény a csontvázak lidércnyomásos ritmusából kialakult „fémgrafika” lett, amelyet egy márványkockára, szarkofágra applikált. Az emlékművet 1957-ben állították fel. A zsüri döntését valószínűleg az eredeti megközelítési mód lepte meg, hisz maga a megoldás még a leg-



A mathauseni emlékmű, 1958

megfelelőbb szobrászati kifejezésmód után kutat. Mindenesetre ez a domborműve útmutatást jelentett a dachauai emlékmű pályázatához.

„Emlékművet akartam emelni az emlékműben. Az emlékezés emiék-művét azoknak, akik a nem létezőkre emlékeznek, és az elkövetkezőknek. A pusztulás, a szenvedés, a kétségbeesés, de az ellenállás, a remény és a dac emlékművét is.”³

A fasizmus dachauai áldozatainak emlékműve (Német Szövetségi Köztársaság, a tábor 1931-től a háború végéig állt fenn) teljes egészében Glid Nándor műve. Az Appell tér kialakításával (1959) és a hatalmas méretű domborművel (1968) a művész „az emberi szenvedés apoteózisát” alkotta meg egy olyan monumentális egységben, amelyben összefonódik az

³ Borba, 1960. VII. 26.

eredeti és a szimbolikus jelleg, ami minden jól megvalósított emlékmű elengedhetetlen követelménye — mondja Lazar Trifunović.

Az expresszív hatású bronzháló (17x7x2,30 m) elvonja a szemlélő tekintetét a végtelen szabad égről. A halálos görcsbe merevedett, nyújtott emberalakok drótsövényre emlékeztetnek és az emberi szabadság elnyomását jelképezik. Azonban az indulatosan kavargó dróton egyesülő testek a halál erőszakos rohama az élet nevében, tudatos áldozatvállalás, dacolás az emberi méltóság nevében. A teljes szélességében szemlélt vízszintes rész áhítatot sugároz a görcsbe rándult szenvedés előtt. Az emlékművet körüljárva a tábor foglyai az emberi ellenállás kiáltásaiban szörnyű figyelmeztetésként kelnek életre. A formák a térformálás eredményeként szimbiózist alakítanak ki az egész szerkezet által fogva tartott térrel, a megsemmisíthetetlenég rezgésével alakítják a tarthatatlan belső feszültség egészét.

Bár Glid elbeszélésmódja fanyar, a halállal, gyilkos élékekkel és elérhetetlen csúcsokkal áll frigyben, mégsem sugároz pesszimizmust.

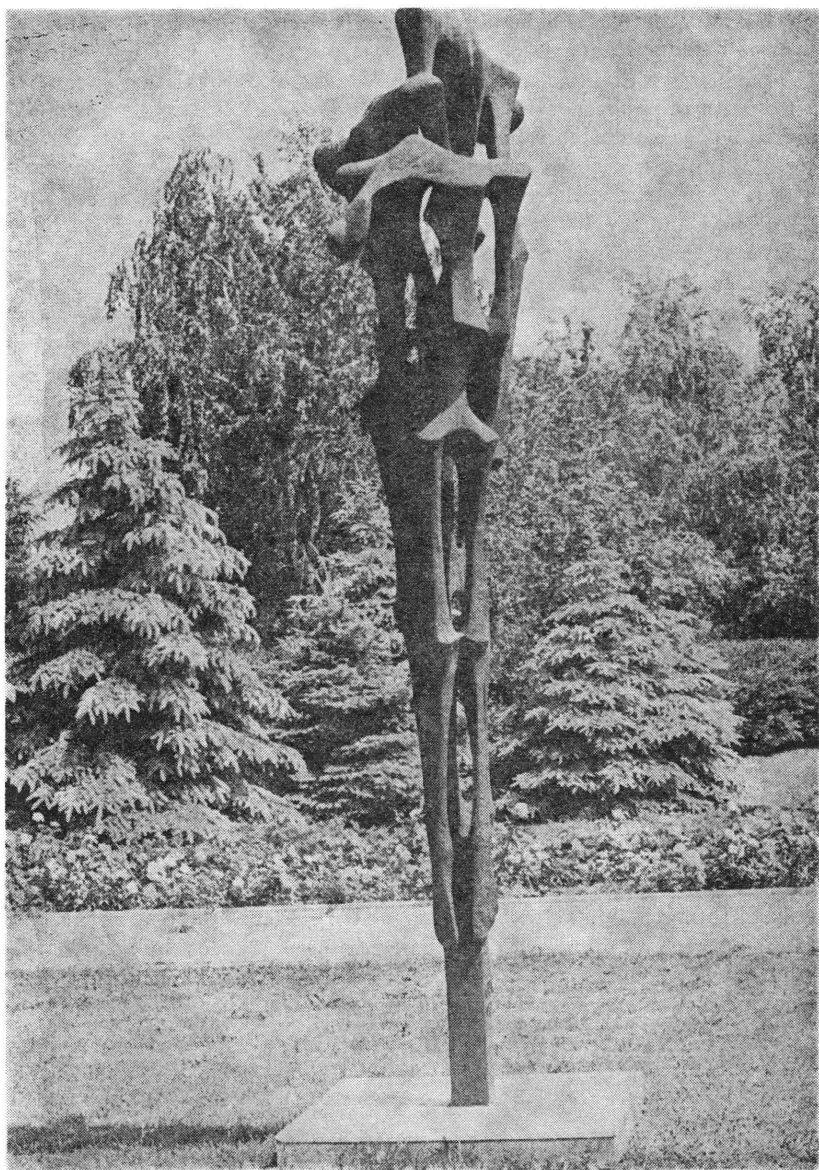
Glid szimbolikus jelentésekben kikristályosodó kompozíciónak a dinamikája szobrait az élő anyag remegő struktúrájává tömöríti. Van ereje ahhoz, hogy a szákmányolt fegyvert virágos formák forrásává változtassa, vagy ugyanezeket az eszközöket a háborús istenek gúnykacajának a tárgyává tegye (Kapituláció, 1943). Mindinkább a formák élete, a szobrok nyelvén kimondott megsemmisíthetetlen mozgás kihívása foglalja el. Glid a tüzet is segítségül hívja elgondolásai megvalósításához. A Főnix, az Őnégetés és a többi kísérletei ott találhatók a kragujevaoi Október 21. Múzeumban, a belgrádi Forradalmi Múzeumban, Újvidéken, Auschwitzben, Izraelben és számos más gyűjteményben.

Vajdaságnak, jobban mondva legszűkebb hazájának, Szabadkának is van egy Glid alkotta emlékműve. 1967-ben emelték az 1941 novemberi áldozatok emlékére. Intő példaként az élőknek. Amíg Nándor társait végezték ki, ő a bekövetkező holokausztum első híreiről szerzett tudomást. Ezért mondhatjuk, hogy ez az emlékmű „már megvolt, mielőtt megrendelték”⁴. Az elgondolás itt 4 méter magas bronzemlékműben teljesedett ki. Szobrát Villon az Akasztottak Balladája című verséről nevezte el.⁵

A formákat egymáshoz kapcsolódó, hangsúlyozott éllel ellátott nyújtott elemekre egyszerűsítette. Ezek a plasztikus hangsúlyt hordozó formák letisztultak, amelyeket a szobrászati kifejezőeszközök együttesében formált meg a harmónia és a formák, valamint az utóbbiak által bezárt

⁴ Sáfrány Imre: Az emlékmű már megvolt — mielőtt megrendelték . . . , 7 Nap, 1967. XI. 24.

⁵ Branislava Lazić: Spomenici — izraz vremena, OKO, 1975 júliusa (Interjú). „Ez az alkotás nemcsak azért bír külön jelentőséggel a számomra, mert a szülővárosomban 1941-ben kivégzett kommunisták emlékére állították, akik között közeli barátaim is voltak, hanem azért is, mert ebben a kis szoborban sikerült valamiképpen egész eddigi munkásságom szintézisét adni.” (Glid)



Akasztottak Balladája — Glid szabadkai emlékműve, 1967

tér sajátos ellentétévé. Kompozíciója életritmusát a formák és az üregek drámai ritmusával hozta létre.

Tehát az emlékmű jelenlétével időálló tulajdonságokat, az élet egyetemes kifejezését hordozza. Az elnehazult élettelen és felfüggesztett elemek függőleges elhelyezésével, enyhe hajlataival a szerkezet valóságosságát állította szembe, és hangsúlyozta a mű és a vele kapcsolatos képzetársítások kettős jellegét.

Az emlékmű így eleget tett a műalkotások második lényeges követelményének, a felismerhetőségnek is. De nem leíró jellegével, hanem a létrejöttéhez szolgáló alkalom ismertetésével. Az emlékmű ugyanis kétségkívül az akasztófa borzongató jelképe. Így a szobrász maradandó jegyet hagyott az emberiség számára. Az akasztófák a messihi múltba kísérik vissza az embert. Ijesztő és figyelmeztető jelként álltak a városok bejáratánál. Európa másik végén, a londoni Oxford streeten a Hyde-parkhoz érve a hagyományokhoz szokott angolok nem állhatták meg, hogy szembetűnő megjelöléssel és felirattal ne jelöljék meg az utolsó akasztófák helyét.

Szabadkán a füves síkban elhelyezett alkotás karcsú fűzfára emlékeztet, ami az ember számára a bánatot jelképezi. A napsugarak körülfontják a gazdagon kidolgozott térszerkezetet, és drámai párbeszédre készítik az árnyakat a közbezárt térrel.

Mégis, azok másféle akasztófák!

A hozzánk közel állókra való emlékezés lidércnyomasos látomásai egyre inkább az emberi szerencsétlenség egyetemes szimbólumává válik. Az idő azonban nem biztosíték arra, hogy az ember képes megszabadulni a szenvedéstől, emberi mivoltának ettől a tragikus jegyétől. Ezért a művész szemtanúként továbbítja alkotását a jövőnek. Az eseménytől időben eltávolodva az alkotás a balladák érzékeny dallamosságát veszi át. Lehet, hogy ily módon a jövő nemzedékek számára az idő múlásával elmosódó félelmetes valóság valóban csak az emberibbé válás tövises útjának a balladája lesz. Jelenleg Glid műtermében új látomások öltönek anyagi formát: „vízszintes” szobrai a borzongató tömegsírba néznek. Mintha tompa dübörgéssel kísért ismeretlen erő lökné a hullákat a felszínre. Vagy talán a szél hordja le a feledés rétegeit a nemrég végbe ment okatlan katalizma nyomairól egy új figyelmeztetés jegyében?

GLID NÁNDOR MŰTERMÉBEN*

*Valaki mondta, hogy ön a háború művésze. A dachau emléktábor ap-
pelplatzán, a 24 országot jelképező oszlopok között helyezte el 17 méter
hosszú, 7 m magas és 3 m széles emlékművét. Drótkerítés, emberi tete-
mek, megsemmisített életek. Érdemes-e a háború művészenek lenni?*

Elég példa van rá, amely a háborúban vagy a háborúról készült mű-
alkotások rendkívüli ismereti és történelmi értékét bizonyítják. Tekintet
nélkül arra, hogy a művész belső indítékai és alkotói kényszerének pa-
rancsára, mint résztvevő-megfigyelő vagy mint a szemben álló felek
törekvéseinek, világszemléletének hivatott tolmácsa cselekedett-e, ezek-
nek a műveknek a mozgósító és dokumentáris értéke felbecsülhetetlen.
Gyakran többet jelentenek, mint a történelemtkönyvek kötetei ugyanar-
ról a háborúról. A művész nem igényelheti, hogy valóban művésznek te-
kintsék, ha művészetét olyan ideológia szolgálatába állítja, amely pusztításra, rombolásra, gyűlölködésre törekszik, amilyen a fasizmus volt. Az
igazi művészek majdnem mindig a szabadságért, a haladó emberi esz-
ményekért való küzdés oldalán álltak.

A művész úgy él, mint a hadban állók, akik fegyverrel a kézben vár-
ják az ismeretlen ellenséget. Az álom és valóság határán, a vágyak és
lehetőségek között vívott örök harc teszi, hogy állandó feszültségben,
bizonytalanságban, aggodalomban élünk, hogy mi lesz sorsa azoknak az
elképzeléseknek, amelyeket mélyen magunkban hordozunk.

Azt mondják, a művészet kaland, utazás az ismeretlenbe, utazás a
múltba, a jelenbe és a jövőbe. A művész készüljön fel minden megpróbál-
tatásra. A sikertelenség megpróbáltatására, de a siker megpróbáltatására
is, a dicsőség és a feledés súlyának elviselésére, a szegénység és a gazdagság
megpróbáltatására, minden más emberi megpróbáltatásra. Dűlőre kell
vinnie sok-sok személyes kételyét. Mindenesetre, a művész élete érdekes,
tartalmas, viharos és nehéz. Mint minden embernek, a művészenek is meg-
van a maga életútja, de az emberek többségétől eltérően, olyan munká-
val foglalkozik, amely egészen betölti. Nála az élet és művészet ugyanaz.

A szobrászatot választotta. Mit jelent ez a választás?

Mint minden választásnak, ennek is önkéntesnek és fenntartás nélküli-
nek kellett lennie.

*Mindez vajon elegendő-e az ön jövőjéhez? Milyennek látja a jövőt,
amikor éppen nincs jó kedve és amikor — mindenek ellenére — kételyek
gyötrik?*

* Az interjú a zágrábi Okoban jelent meg. A beszélgetést Ivica Mladenović vezette.

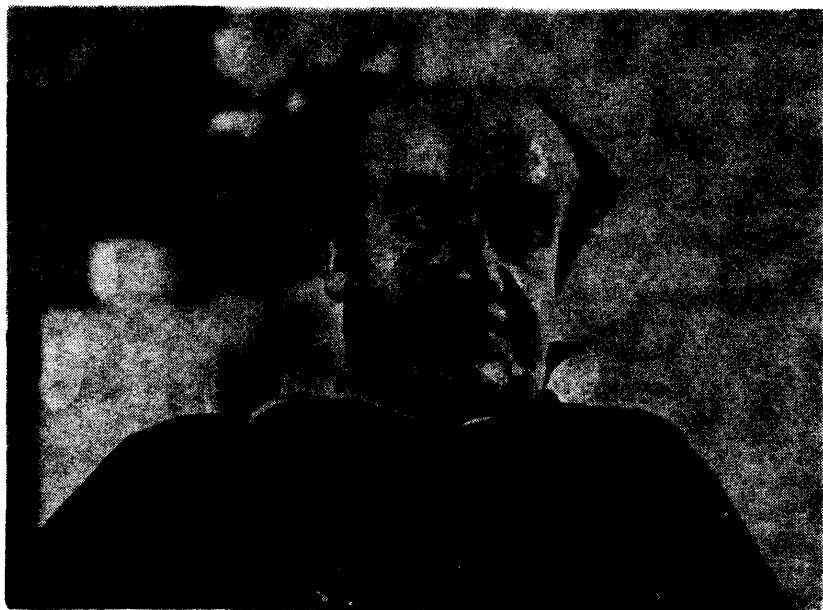
A felületes kritikusok szerint a képzőművészet kihalásra van ítélve. Teljesen biztos vagyok benne, hogy amíg a világ világ és amíg ember él ezen a se eleje, se vége világon, az emberek mindig szükségét érzik majd, hogy szoborművekben és más műfajokban kifejezzék magukat, s annak is, hogy műélvezők legyenek. Természetesen, hogy milyen kifejezésformák lesznek, nem tudhatjuk előre.

Nálunk azonban bizonyos kifejezésformák, már hosszú évek óta és nagyon is tudhatóan, szilárdan és sikeresen tartják magukat. A primitív művészet beköltözött az otthonokba, fészket vert a szívünkben. Kapott a világpiacra. Már több mint húsz éve, hogy 1958 októberében a brüsszeli világiállításon, Vojin Bakić és Petar Lubarda mellett, bemutatuk Krsto Hegedušićot, a hlebinei festőiskola megalapítóját és Ivan Generalićot, a jugoszláv naiv festészetnek valószínűleg legnagyobb mesterét, Ma már nem vagyunk naivak, baj ez?

A művészetben, így a naiv művészetben is, nélkülözhetetlen az őszinteség, amely a kifejezés kényszerében és az eszköz megválasztásában nyilvánul meg. A naiv művészet kizárja az iskolázottságot, mert az megfosztaná lényegtől és forrásértékű eredetiségétől. A hlebinei iskolában modort látok s — jól mondják — *iskolát*, ami egyenes ellentétben áll a pozitív művészet lényegével. Ez az iskola s a hozzá hasonló többi iskola sem lehet mentes idegen hatásoktól. A nálunk dívó naiv művésztre úgy tekintek, mint anakronizmusra. Társadalmunk minden más területen haladásra törekszik, éppen csak a képzőművészetben fest magáról a világnak idillikus, pasztorális képet. És a világ két kézzel kap utána. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy az igazi naiv művészet névtelen, azonkívül nem ismeri és el sem ismeri a piacot meg a piaci, menedzseri viszonyokat, akkor — ha nem járok téves úton — bátran mondhatjuk, hogy a mi naiv művészetünknek, és nemcsak a mienknek, nincs sok köze az igazi naivhoz, korunk művészetéhez pedig még ennél is kevesebb. Magától értetődik, manapság egész sor tehetséges festő és szobrász tartozik a naivokhoz, de nem azért tartjuk számon őket, mert naivok, hanem azért, mert tehetséges képzőművészek.

A számos és egyre sokasodó „naiv” mellett itt van a mi képzőművészeti avantgardunk is. Nemigen hasonlít ugyan ahhoz a Dragoš Kalajić-féle avantgarddhoz a 20. század tükréből, de itt van, és lehet, hogy egy napon jól jön majd nekünk.

Minden értékes műalkotásban van valami új, akár tartalmában, léggörében, szellemében vagy formájában. Viszont minden újítás mégsem jelent magában véve értéket, és nem ad vízumot a művészet birodalmába.



Glid Nándor

Az avantgard — mint a megállapodott formák, a konformizmus, az akadémizmus, a konzervativizmus, a dogmatizmus megdöntésre irányuló törekvés kifejezése — mindig is szembeszállt a tisztelettel és önelégültséggel. Az avantgard felhívás a látóhatár tágítására és a merész alkotó rohamcsapata. Ámbár, igaz, avantgardistának lenni ma és a „századvégen” — fin de siècle — megközelítően sem ugyanaz, mert a múlt század végén összehasonlíthatatlanul nagyobb volt a kockázat, mint ma. Ehhez manapság nem kell túl nagy bátorság, s a kockázat sem túl nagy.

Miközben az avantgardról csevegünk, valósággal előtolakszik bennem a kérdés — mennyire vagyunk eredetiek ahhoz, hogy a mindinkább elburjánzó idegen hatásokat elfogadható mértékűre csökkentsük?

Abszolút eredeti a képzőművészetben csak a vadember — a tanulatlan ember lehet, aki soha semilyen kapcsolatban nem állt a kultúrával, és nem látott semmi olyant, ami befolyásolhatná nézeteit vagy kifejezőképességét. A mai civilizált, tehát tanult művésznem marad más hátra, mint hogy a régebbi korokhoz meg a nagy elődök eredményeihez viszo-

nyúlva keresse önmagát. Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy az eklekticizmus az egyedüli üdvözítő út, s hogy a képzett művész nem lehet eredeti is. Ellenkezőleg, az eredetiség minden őszinte művésznek sajátja. Hogy pedig mennyire lesz eredeti, az mindenekelőtt a kifejezés erőteljeségétől és attól függ, hogy a művész mennyire képes megragadni az új kifejezésmódot — amely senkit sem ismételt, s ugyanakkor maga is utánozhatatlan! A szobrászművészet évszázadok ismert és ismeretlen művészei tapasztalatainak meg eredményeinek töretlen ívű összessége. Bizonyos, hogy századunkban egyetlen olyan művész sincs, akit nem értek volna hatások fejlődése során. Az eredetiséget önmagunk keresésének és megelégedésének értelmezem. S hiszem, hogy ez kitartó munkával biztosabban elérhető, mint ötletekkel és spekulációkkal.

Hogyan és mennyiben hatnak a nyugati törekvések? Divat-e a szobrászat?

A szobrászat nem divat, soha nem is volt. Divatirányzatok azonban vannak benne, akár csak a többi művészeti ágazatban, s nemcsak a művészetekben. A hatások rendszerint a fejlettebb környezetekből haladnak a kevésbé fejlettek felé, s ez így van jól, feltéve, ha ezeket a hatásokat nem fogadják kritikátlanul, azaz, ha valóban az igazi értékeket fogadják be. Ha azonban a hatások csak egyirányúak és válogatás nélkül nyerne bebecsátást, az akkor elkerülhetetlenül szellemi elmaradottsághoz vezet, és a kulturális kolonializmusnak, a licenc-pszichológiának kedvez az alkotómunka minden területén. Az ilyen mentalitás alapja az, hogy nem hiszünk a saját alkotóerőnkben. Meg vagyok győződve, hogy a mi kultúránk és művészetünk viszonzni tudja ezeket a hatásokat. Amikor a fejlettebb környezeteknek a bennünket érő hatásairól beszéltem, akkor nemcsak a nyugatra gondoltam, hanem az északra, a keletre, sőt a délre is, napjainkban és a rég letűnt időkben egyaránt.

A rég letűnt időkben maradt ránk az agyagművesség is, amely a szobrászokéhoz hasonló eszközökkel él. Az agyagművesek, miközben a mind tökéletesebb kemencékben, a maguk módján nemesítik az anyagot, mint ha új meg új ösztönzést és indítékot találnának ahhoz, hogy mást, bonyolultabbat és hatásosabbat nyújtsanak a szobornál.

Ez a két mesterség egyszeresmind a legősibb is. Sokáig egy is volt, mindaddig, amíg a szobrász agyag helyett követ és vésőt, a keramikus pedig korongot nem ragadott. A világ számos kultúrájában a szoborelem terrakotta kivitelben is rendkívül erőteljes. Elég, ha csak a mi neolitikumra, az etruszk szobrokra vagy mondjuk a kínaiak és a mayák kultúrájára hivatkozunk. Napjaink szobrászai, közöttük Marini, Picasso vagy

Braque, jelentős műveket alkottak agyagban is. Kár, hogy a szobrászok nem élnek többet a terrakotta kifejezési lehetőségeivel, a keramikusok pedig a szoborelemekével. Úgy tetszik, túl nagy jelentőséget tulajdonítanak a zománcnak, mégpedig annak a fajtának, amely nem hangsúlyozza a formát, és nem járul hozzá a kifejezés erőteltségéhez, hanem a keramikát üresen díszessé és festményszerűvé teszi. Szerencsére, helyes törekvések is vannak, ezek közül egynéhányat az arandelovaci szimpóziumon és a szabadkai keramikai triennálén is figyelemmel kísérhettünk.

Az agyagművességről meg a szobrászatról csevegünk, pedig előbb talán az építőművészet és a szobrászat viszonyáról kellett volna szót ejtenünk. Ott voltam a szintézissel foglalkozó három Vrnjačka Banja-i szimpózium egyikén, önt a legutóbbin láttuk. Szenvedélyesen nyomozunk a szintézis után; hogy kivel együtt és kiért, egyre világosabb.

Amikor a képzőművészetekben a szintézisről beszélünk, nem mindig világos, mire gondolunk és mire hivatkozunk. Közel állunk hozzá, hogy megértjük: bizonyos térségeknek képzőművészeti alkotásokkal való pusztá benépesítése az épület szellemétől és tervezőinek elképzeléseitől függetlenül, az még nem szintézis, Bauhaus és Gropius óta csak fejlődtek valamelyest a felfogásaink. A szobroknak és festményeknek bele kell épülniük a létesítménybe, mert a szintézis munkája már abban a pillanatban megkezdődik, amikor a műépítész elindul kalandos útjára. S itt csoportmunka nélkül, a műépítész egy sereg jól begyakorolt munkatársat irányító karmesteri pálcája nélkül nincs eredmény. Annak pedig, hogy nem közeledünk a szintézishez sem elég gyorsan, sem elég eltökélten, a modern architektúra mélységesen humanista jelentőségének elhanyagolása és lebecsülése az oka. Amikor ezt mondom, mindenekelőtt arra a haszonelvűségi szellemre gondolok, amelyet új lakótelepeink, az esetek többségében, árasztanak. Ha a szintézist úgy fogjuk fel, mint amely része az új, humanusabb emberi viszonyok kiépítésére irányuló általános törekvéseknek meg a környezetünk megvédését és megnemesítését célzó szándékainknak, akkor könnyen megtaláljuk a megoldást. Sem az építészek, sem a művészek ereje nem apadt még el.

Kinek készülnek a szobrok, amelyeknek mondanivalója mind hozzáférhetelenebb, s amelyek a szépség, a konvenciók és formák új eszményeit tükrözik? Van-e helyük otthonunkban?

A szobor mindenekelőtt demokratikus létesítmény, s bizonyos fokig hivatalos művészet, amely szabad térségek, terek, parkok, átriumok, játszótérek nemesbítésére van hivatva. Az ember rajta keresztül és általa énekel eszményeiről, álmairól, hősi múltjáról, az áldozatokról, a nagy

tettekről. Persze ezzel még nem merül ki a szobor rendeltetése, mert az embernek mindennapi életében és otthonában is szüksége van rá. Ékszer-ek, játékszerek, plakettok, kisplasztikák, tárlati méretű szobrok — mindezek hozzánk tartozik, az ember környezetét alkotja egy magasabb kulturális színvonalon és jobb lakáskörülmények között, természetesen.

Haszonelvű szobor segítségével egy csapásra egészen bonyolult problémákat oldhatunk meg az otthon légkörével, jobban mondva funkciójával kapcsolatban. Ezenfelül azonban van-e értelme, hogy a „variálható” szoboralkotások vevője tetszés szerint maga szerelgesse össze a modellt? Mit tegyen a szobrász? Átengedheti-e művét a használó kénye-kedvének, ha az a mű száz meg száz sergő-forgó, csillogó fém- vagy plasztik lapocskából, szalagból áll?

Megállapodás dolga, mit értünk használati rendeltetésű szoboralkotáson. Csak jó szobrász alkothat ilyeneket. Az emléktárgyak, pénzérmék, jelvények, függők, érdemérmek, díszes ajtók, csillárok — az imént felsoroltak mellett — csak egy része az utilitárius szobrászatnak, amelynek egyébként oly kevés jelentőséget tulajdonítanak nálunk. Tudja-e, miért? Mert importra, licenciákra vagyunk beállítva, iparunk pedig nem látja a fejlesztés esélyeit a mi tudósaink, művészeink, formatervezőink eredményei alapján. Ami az otthonaikban levő, mozgatható, variálható szoboralkotásokat illeti, meg kell mondani, hogy tekintet nélkül a változatok nagy számára, amelyet az ilyen mozgatható szobrok rendszerint nyújtanak, a vevők nagyon tévednek, ha azt hiszik, hogy találékonyságukon kívül más egyébként is tanújelét adták. A szerelési eljárásban nincs semmi kreatív, az igazi művészek a több állandó elemét tartalmazó szobrok megalkotói.

Az építészetben a montázs egészen mást jelent. Sok-sok tudásra és ügyességre van szükség, hogy a szerves vagy szervetlen anyag ésszerű formát öltösn. A játék, mind a házon belüli, mind pedig a házon kívüli, már réges-rég feledésbe merült. A természetben sokkal több tér nyílik a gyógyító szedánszokra meg az erő, az akarat, az ügyesség, sőt az alkotókészség próbájára is. Mennyire hat önre a természet, és mikor jobban: amikor átengedi magát neki, vagy amikor eltávolodik tőle?

A természet a művészetnek örök hajtóereje, a művész mindig visszavisszatér hozzá. A természet és a körülöttünk zajló élet számtalan benyomás forrása. Akkor is, amikor félelmetesen tombol, s akkor is, amikor békés pásztori idill képét ölti, a természet arra indítja a művészt, hogy újból és újból megállapítsa a hozzá való viszonyát. Hogy a természet mikor, milyen alkalmakkor kezd a képzeletemre hatni, nem tud-

nám megmondani. Azt hiszem, az egyéni szenzibilitástól függően többé-kevésbé minden emberre nagy hatással van kora gyermekkorától késő aggkoráig. A sziklák, felhők, ágak, azt hiszem, közvetlenül mozgásba hozzák képzeletemet.

Nem hinném, hogy már elérte zenitjét, messze van még tőle. Gondolt-e már rá, hová kell elmenni, hol kell megállapodni, amikor elérjük és meghaladjuk a csúcst?

Nem hiszem, hogy az igazi művész tudatában van annak, hogy elérte zenitjét. A művész természetszerűleg mindig jobbra, tökéletesebbre törekszik. Van, aki már induláskor eléri a csúcst, s utána csak ismétli magát, anélkül, hogy tudatában volna képességeinek. Mások egész életükben törekszenek e cél felé, de sohasem érik el. Véleményem szerint ezek az igazi művészek, a művészet nagyjai, mint amilyen Michelangelo, Leonardo, Bach, Beethoven, Cézanne vagy Moor, hogy csak néhány nevet említsek. A művész arra van ítélve, hogy egész életében kísérletezzon, jobbra törjön, függetlenül az esetleges zuhanásoktól, stagnációtól vagy tévedésektől. A művész munkásságának zenitje, ha egyáltalán megálla-pítható, csupán a teljes életmű lezárulása után válik láthatóvá.

Olyan korban élünk, amikor sok vágyunk és célunk szokottnál hamarabb valóra válik. Azért, hogy valamely megismerés birtokába jussunk, nem kell sokat küszködnünk, kutatnunk. Szemmel láthatóan, a fiatal művészek mind érettebbek, mind közelebb állnak az őket foglalkoztató gondolataik, eszméik megtermékenyülésének céljához. Ahhoz, hogy még többet megtudjunk, el kell-e menni valahová, ki kell-e lépni a világba?

Semmi sincs olyan messze, hogy ne lenne érdemes látni, megtapasztalni. Az emberek azonban sokszor nincsenek tudatában, hogy a tudás forrásai közvetlen közelükben, a kezük ügyében vannak. A tömegkommunikációs eszközök fejlettsége meg az információforrások hozzáférhetősége miatt manapság könnyen és közvetlenül jutunk a megismerés birtokába. A korlátlan lehetőség azonban mind nagyobb veszélyekkel fenyegeti a kutatót. Megtévesztheti és tévútra csábíthatja. Minden külső hatás számára nyílnak kell lennünk, de egyszersmind óvatosnak, türelmesnek is, miközben a szemünk a múlton, népünk hagyományain, valamint a természet meg a körülöttünk élő emberek megismételhetetlen egyszerűségén csüggjön.

Van-e valami közös az építőművészet meg a szobrászat sorsában?

A szobrászat meg az építőművészet az emberi civilizáció minden jelentős korszakában egyetlen oszthatatlan egésznek a része volt. Egy

pillanatban azonban mintha bekövetkezett volna a szakadás, ami elég ahhoz, hogy manapság talán ráébredjünk, végre ráébredjünk, hogy a modern civilizáció ezzel a szakadással szegényebb lett. Hiszek benne, hogy egy igazságosabb, humánusabb társadalom kiépülésével újból kiharjad e két testvérművészet természetes szimbiózisa. Az építőművészetnek megvan az az előnye (ami olykor hátrány is), hogy hangsúlyozottan haszonelvű. A szobor a szellemihez áll közelebb, de elválaszthatatlan az építőművészettől, hiszen mindig is osztozott, és a jövőben is osztozni fog, annak sorsában.

Milyen változások várhatók a belgrádi Iparművészeti Karon? Inspirálják-e az új nemzedékek, hatnak-e önre és milyen mértékben?

Minden iskola bizonyos (saját vagy idegen) tapasztalatokra támaszkodik, s a már elért eredményekhez ragaszkodva, akaratlanul is konzervatív válni kezd. Itt van persze a társadalmi haladás, a művészet és a pedagógia fejlődése, — mindez odairányul, hogy az iskolának szükségképpen változnia kell. Csak az a kérdés, hogy tudatosan, tervszerűen, a maga akaratából teszi-e, vagy pedig nyomásra. A reform szükségszerűség, állandó, és semmiképpen sem lehet máról holnapra végrehajtani. Az új iskola lelke azonban továbbra is a pedagógus, a tanár, aki alkalmazkodni tud az időkhöz és a társadalom elvárásaihoz. A tanár az, aki nagy gonddal irányít, helyes útra terel, megtanít az alapvető, mesterségbeli ismeretekre. Sohasem fogja ráerőszakolni magát hallgatóira, s azok vágyaiban, reményeiben megtalálja a módját, hogy maga is változzék, maga is tanuljon.

Körülményeink olyanok, hogy a bírálat szava ritkán üt fájdalmas sebet. A műről, sajnos, csak néhány elkoptatott, öntetszelgő frázis szól. Hogyan segíteni a bajon?

A kritikának figyelemmel kell kísérnie a művet. Kritikusaink között van útbaigazító, oktató, műsorvezető, showman, de kevés a jól értesült és az olyan, aki képes megfigyelni, mi a különbség a között, ami hazánk határain kívül és ami itthon, a mi környezetünkben van keletkezőben. Aki sznob módon mindent imád, ami behozatali és divatos, alapján véve nem tesz mást, mint behódol a legalantasabb ízlésnek. Bár a kritika rossz feltételek között dolgozik, mégis meg kell mondani, hogy ez nem szolgálhat mentségül, amikor egész művészi mozgalmakat hagy figyelmen kívül. Könnyedén átsiklott a hazai informel, a szürrealizmus meg a többi absztrakció felett. Nincsenek eléggé kikutatva az olyan irányzatok és csoportok sem, amilyen a Mediálé, a Március, a December. Amíg

egy szorgalmas naivokról több monográfia is készült, egy Rosandićnak, Palavićininek, Tabakovićnak és számos hasonló formátumú művésznek nincs méltó monográfiája.

A Glid Nándorral való beszélgetés nem egészen így fejeződött be. Jócskán maradt még telerótt papír, annyi mindent feljegyeztünk még, amit érdemes volna elmondani azoknak, akiket szeretünk. De majd más alkalommal. Nem szerettem volna túllépni azt a keretet, amely másoknak untig elegendő.

BORBÉLY János fordítása

HÁROM GLID-SZOBOR KÖRÜL

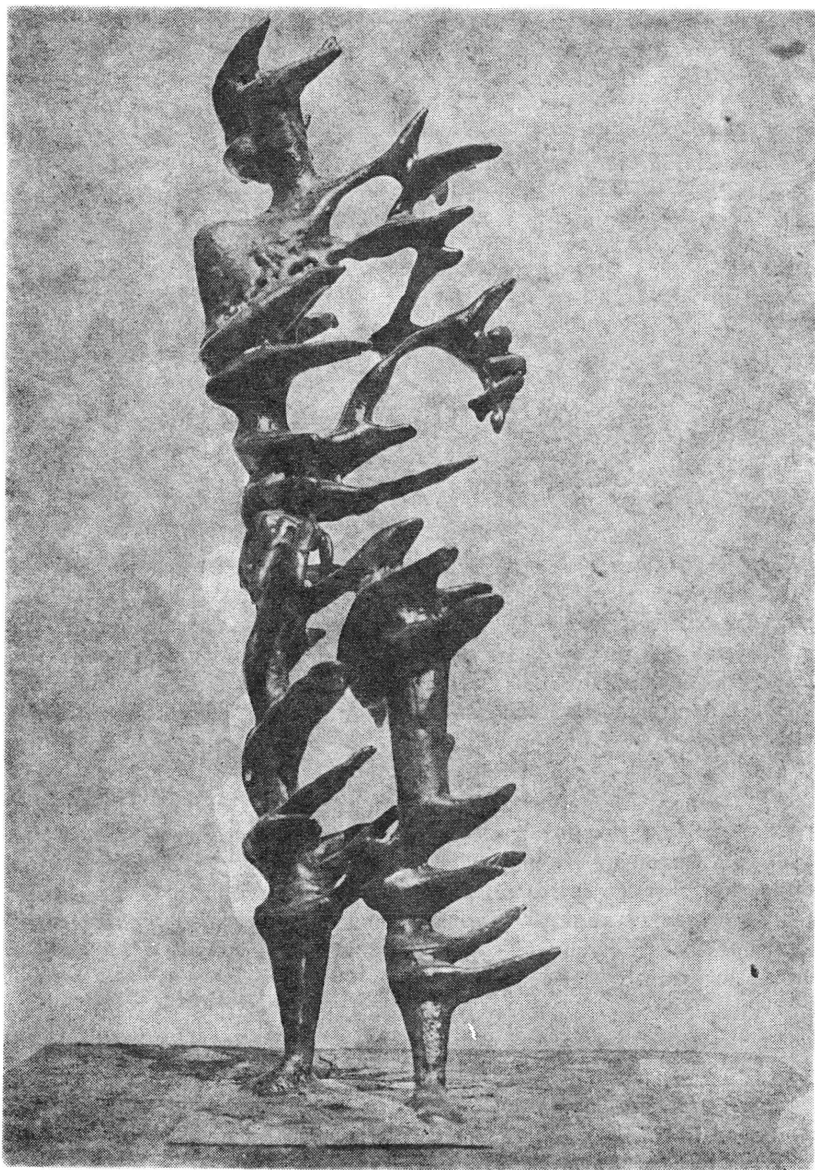
1.

Volt egy időszak, amikor Szabadka és Újvidék között ingázva, ott a kibombázott térségre épített bíróság sarkánál, hajnalban és éjszaka, raszter esőben és tejszerű ködben, szinte naponta elhaladtam Mayer Ottmárék emlékműve előtt. És sosem zavart, nem, mint annyiszor az emlékművek elefantiázisukkal, szerencsétlen, fals részleteikkel. Állandóan kommunikálni tudott velem, kommunikálni, mint egykori vándorokkal a pléhkrisztus.

Az akasztottak egy csokra. A csontok tiszta szerkezete, katedrálisa, melyről (akár a homokvár tornyáról a vizes homokcsepp) legurulni készülnek a koponyák — már-már afféle mobilt képezve. A stilizáció, az elvonatkoztatás egy szerencsés pillanata: egyszerre indulhat el az elemzés a figurális és az absztrakt formák, de a halál mikrojelei, „szújáratai” értelmezésének irányába is. Tökéletes összefogottság — a glidi eklektikusság megszüntetve-megőrizve.

Az akasztófa, a szégyenfa egy nemzedék feszületévé magasodik.

(Éppen Glid munkáinak fotóit nézegettem, amikor értesültem Kek Zsigmond haláláról. Különös véletlen. Ugyanis nem csak segítő- és munkatársuk, ő volt Mayerék papja is a kivégzésnél — ő csempészte ki üzenetüket stb.)



Őnégetés, 1974

2.

Másik munkája, amely hasonlóan kommunikál velem, az *Önégetés*.

Egy nemes mozdulat. Orpheusz tartja így a lantot, a nem létező lantot (végső soron az ének is önégetés). Orpheusz és a lant viszonyát illetően lásd Somlyó György *Ember és lant* című versciklusát. De gondoltam e szobrot nézve Picasso Bárányt vivő emberére is. Egy különös ölelés — a halál ölése.

Az égés, a tűz, az égő ember nem szobrászati motívum. De mivel éppen a tűz fogyasztja el a legkönyörtelenebbül a fölösleget, éppen a tűznek köszönve kapja meg ismét tiszta plasztikai alapegységét Glid: az egy irányba tartó, egy irányba fújt lángnyelveket.

Anyagában fogyva, úrjével nő monumentálissá e figura: szép, akár egy Rilke-vers.

3.

E két munka után — melyek Glid opusán belül, noha még a figurális határán, tiszta plasztikának minősíthetők — íme egy jellegzetesen eklektikus glidi halmaz, a *Hullaszállító kordé* vagy ahogy szobrászunk nevezi, a

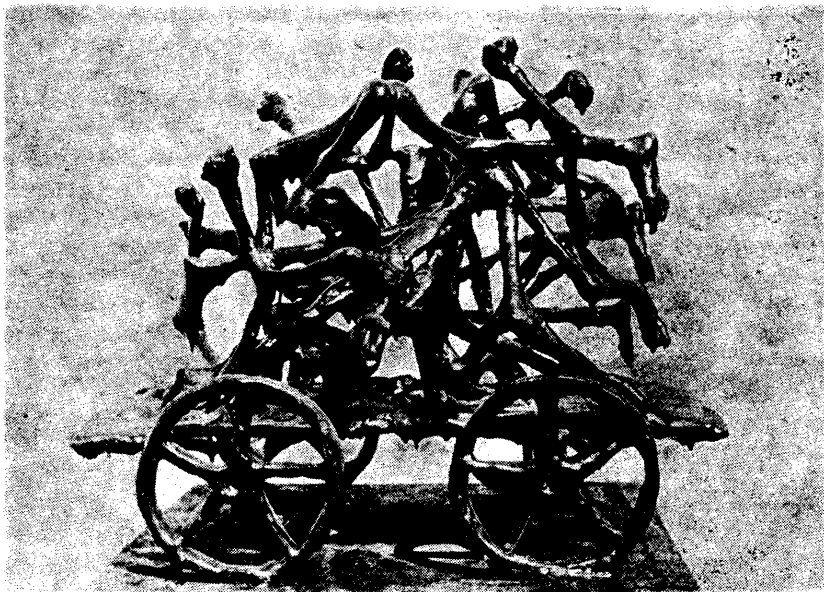
HALÁLKOCSI.

A koncentrációs tábor minden egyes tárgya, a kanáltól, a szemüvegtől és a gyermekingtől kezdve, szoborrá, emlékművé magasodik az időben (miközben, sajnos, magának a tábornak a fogalma is általánosabb jelentést nyer)...

Szobrászunk nagy találata a kordé, ugyanis biztos alapot, formát ad szemben nyitottan hullámzó frízeivel, anélkül persze, hogy a halmazszerűség, a rakásjelleg egy pillanatra is megszűnne. A hullaszállító kordé a versenykocsi, a napszekér (amely csak Giacomettinél lesz igazán napszekérré, mert egyedül neki sikerült megfosztania emberfiguráját minden hamis isten-attributumtól, szekerét pedig az utcára, a repedezett aszfalra helyezni) ellenpólusa a szobrászatban. A nappal, az étellel szemben: a halál tákolmánya.

E kordét nézve, képzeletben, Debreczeni *Hideg krematóriumának* (melyet nem véletlenül „díszít” éppen szobrászunk grafikája) alábbi sorait véstem talapzatába:

„A szanitécek feljegyzik a halott és a pircs számát, majd feltűnik a hullakápó, a halottvivő osztag parancsnoka, embereivel. Két halottvivő primitív deszkatákolmánnyal. A szomszédok segítségével minden tekető-



Halálszekér (vázlat), 1979

ria nélkül lerántják a hullát a trágyafolyóba. A láb vastagujjára apró cédulát kötöznek a volt háftling számával, és máris viszik. A szomszédok egyelőre örvendeznek a jobb, tágasabb helynek, a hulla okozta kényelmetlenség pillanatnyi szűnésének... Az elköltözött pedig folytatja rövid útját a hullabarakba. Innen a tábor mellett ásott közös meszesgödörbe kerül.”

A kerék, a kocsis mozgás jelképe — itt éppen mozgásában lesz mozdatatlanná, szemben a mozdatatlanságában mozgó Giacomettiszekérrel —, hiszen a Derbeczeni által leírt reláció, út, negatív, a halál terében történik már. Különös, de a hullák gúlájának is van egy dramatikája, negatív dramatikája — egy-egy pillanatra úgy tűnik, A Medúza hajótörteinek tutaját szemlélem, amelyről még halálukban is menekülnek...

TOLNAI Ottó

DOKUMENTUM

A EMBERI SZENVEDÉS APOTEÓZISA*

Glid Nándor Dachau emlékműve

Glid Nándor szobrász itthon sokkal ismertebb emlékműveiről, mint önálló kiállításairól, mert azt a nehezebb és összetettebb utat választotta, hogy térbeli látomásait nagy munkafeladatokban és monumentális formákban teljesíti ki. Bár emlékeztetéseink számunkra pszichológiai árnyalt-ságú portréi, jellegzetes torzói és figurái, mégis az emlékhelyek szobrászaként ismerjük és tiszteljük, mert munkái korunk történelmének drámáját mentették meg a feledéstől, és formálták időtlen emlékezetté. A második világháború mitikus és biblikus katalizmája után világunknak minden oka megvolt, hogy csodálattal emlékezzen az emberi hősiességre és elkecseregten figyelmeztessen a szenvedésekre, a csapásokra. A két lehetőség közül Glid emberként és művészként természetéből adódóan a másodikikat, azaz a mártírságot, a fájdalomt és az áldozatkészséget vállalta. Az 1958-ban kidolgozott mauthauseni emlékműtől kezdve a sachsenhauseni emlékművön és a szabadkai *Akasztottak Balladáján* át egészen a legutóbbi és legmonumentálisabb alkotásáig, melyet a dachau-i áldozatok emlékére készített, térplasztikai állandó témáját a hősi áldozattá vált ember képezi. Ezt azért hangsúlyozzuk, mert a dachau-i emlékmű nemcsak a pillanatnyi ihlet szerencsés megvalósulása, sem pedig az adott témához való alkalmazkodás, hanem egy több mint egy évtizeden át fejlesztett és elmélyített művészeti koncepció kitarso megvalósításának a beteljesülése.

Glid Nándor kétszer volt a dachau-i pályázat legjobbjá: először 1959-ben, amikor elfogadták térépítészeti tervét, majd pedig 1965-ben, amikor az emléktervét is elfogadták, és ezáltal a témművészeti és szobrászati elgondolás összhangba került, és szerves eszmei és képzőművészeti egységet képezett. Ez embenileg igazolt és szobrászatiilag érthető, hisz az emlékmű magva az Appel-térre (ahol a foglyok létszámát állapították meg), minden tábor legdrámaibb helyére irányul, ami fölött az emberi szenvedés horizontális apoteózisa lebeg. Ily módon összefonódik az eredeti és a szimbolikus jelleg, ami minden jól megvalósított emlékmű elengedhetetlen követelménye. Glid két szimbólum köré csoportosította világos képzetársításait: az egyik a „halál útja” lent, amelyet a domborművön három rabkarika szimbolizál, amelyeken a táborlakók különböző csoport-

* *Arhitektura i urbanizam*, 1969, 58. szám

jainak élénk színű zománcozott jeleit helyezte el, a másik pedig az első fölött van, emberi testekből és csontokból kialakított drótsövény szabdalja az eget. Ez a szobor a legmegrázóbb és legizgalmasabb része az emlékműnek. Glid ebbe az életet a haláltól, a szabadságot a rabságtól, világságot a sötétségtől, mennyországot a pokoltól elválasztó, a rossz, a gyűlölet és a kegyetlenség szimbólumát jelképező drótsövénybe emberi testeket szőtt, és ezáltal új szimbolikus értelemmel gazdagította; a közösségi emberi szenvedés, a kiszolgáltatott ellenállás és a reménytelen kapcsolatot jelképévé tette. A drótsövénynek ez a „kivágott” része, amelyre kiéhezett, összetört és égő testek zuhantak, azt a tábort haláltáncot idézi emlékezetbe, amit a fasiszmus a leigázott Európában jelentett: krematóriumokat, gázkamrákat, orvosi kísérletezést, emberi bőrből készült lámpaernyőt, éhezést, hullákat, embermilliók hulláit, melyek filmek, fényképek és a túlélők tanúsága alapján jutnak el a mai ember tudatáig. A testek egymásba nőnek, a csontok keresztezik egymást, élők és holtak sorsa fonódik össze, az emberek halálban kifejeződő közössége, kapcsolata, egyesülése a lidárcnyomáson és kétségbeesésen áttörve válik az emlékmű átlényegült üzenetévé: az emberek egyesülése a halálban erősebb magánál a halálnál, a porából újjászülető fönixhez hasonló.

A hősi áldozatvállalás, mint Glid művészetének legjellegzetesebb vonása, ebben az emlékművében nemcsak tartalmi, emotív és emberi vonatkozásban mélyül el, hanem mint szobrászati megformálási mód is. Éppen ez az egység adja meg az alkotás valódi erejét és nagyságát. A hozzá vezető utak világosak és félreértés nélküliek: az eseménytől a szimbólumig, a szimbólumtól a vizuális expresszióig, az expressziótól a modern formáig halad. Kétségtelen, hogy egy olyan ember számára, mint Glid, aki maga is átélte Dachaut, ez nem volt közönséges és szokványos szobrászati feladat, és egy pillanatra sem engedte meg, bár élményanyaga volt hozzá, hogy magukkal ragadják az események, az illusztrálás, a naturalizmus. Az erőteljes látványba foglalt csontvázak, a nyújtott és szabadon deformált testek vízszintes mozgásának ritmusa két tömör függőlegest, a drótsövény oszlopait emeli ki. Az egymást keresztező vonalak viszonya ez a napot és az emberi reményt pókhálóként elfedő monumentális bronz arabeszk kétségkívül modern szobrászati és térformálási érzékkel készült. Ezek az orsó alakú, vízszintes tömegek, amelyek a vonal szerepét töltik be, sajátos viszonyban állnak a térrel, minden irányba meghódítják, és így a tér a megformálás hatékony tényezőjévé válik, a szobor összetevőrése lesz, behatol belső szerkezetébe, erős légáramlást teremt benne, dinamikus árnyjátékot, és plasztikus étellel telíti. Természetesen mindez a szimbolikus eszme ellenőrzésének van alárendelve. Mint minden nagy művész, Glid is tudta és érezte, hogy az élet távol levő eseményei akkor kelnek új életre, amikor szimbólummá változnak, amikor képzőművészeti és emberi lényeggé egyszerűsödnek. Ezen az emlék-



Részlet a monumentális dachau-i emlékműből, 1968

művön is ezt a tapasztalatot alkalmazta, és ezáltal egy új összetevővel gazdagította — a mi és az előttünk álló idővel —, ami lehetővé teszi, hogy a ma és a holnap embere meggyőzően emlékezzen az emberiség történelmének egyik sötét fejezetére.

GARAI László fordítása

Lazar TRIFUNOVIĆ

GLID NÁNDOR*

Glid Nándor szobrairól eddig túl keveset írtunk a kiállításokon való részvétele vagy emlékműveinek a leplezése alkalmából. Maga az alkotó sohasem tulajdonított különösebb jelentőséget a róla és alkotásairól publikált véleményeknek. Az alkotók legszűkebb csoportjához tartozik, amely megelégszik azzal, hogy műhelyében dolgozik, egyszerű igazságokat mond

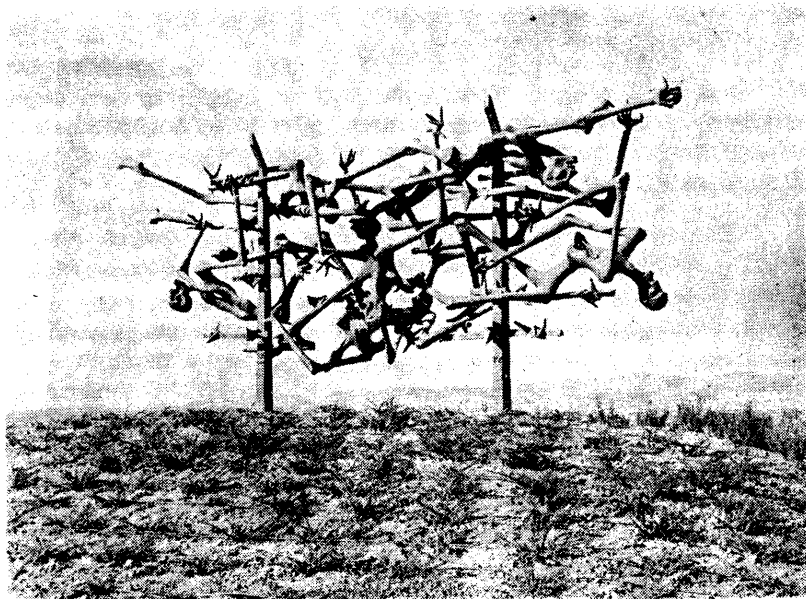
* *Umetnost*, 1969, 18—19. szám

ki, kitart elképzelései megvalósításában, és csendben folytatja kutatásait. Minden mást nyugodtan kell fogadni, be kell tartani a tisztas távolságot és sértetlen maradni. Glid még véletlenül sem kereste a nyilvánosság ítéletét, nem tolakodott, és nem tartotta szükségszerűnek a környezet alkotó jellegű felélénkítését. Kielégítette az, ha önmagára talált az általa alkotott szoborban és ezáltal a környezetéhez viszonyulhatott. Emellett éveken át tevékenységet fejtett ki a képzőművészeti egyesületekben és szövetségekben, jelentős tisztségeket töltött be, és értő szavával, következetes kiállításával kedvezően hatott képzőművészeti életünkre. Ezek szerint rendkívül eredményesen össze tudta egyeztetni társadalmi és alkotótevékenységét. A Jugoszláv Néphadsereg belgrádi otthonának a kiállítótermében rendezett tárlata az első átfogóbb belgrádi kiállítása. Tizennyolc szobor és tizenkét monotípiás szemléleti az 1955-től 1968-ig eltelt időszakot, és a legjobb, a legteljesebb képet nyújtja eddigi fejlődéséről.

Az 1960 előtt keletkezett munkái portrékból állnak. A legjobb értelemben használta fel a hagyományokat és a klasszikus példákra alapuló korszerű portré eredményeit. Egy semmiképpen sem túlhangsúlyozott elképzelés alapján a lehető legtöbbet valósította meg a számára jellegzetes szobrászati ihletésű kifejezést rejtő jellemeiből. Legjobb alkotásai kétségkívül a barátairól, Pivo Karamatijevićről, Živko Pajićról és Lazar Vujaklijáról készült portrék. A sekély dombornívőn kidolgozott általános formák jól megfigyelt és áttanulmányozott adatok hordozói. Így az alapformák szilárdsága meglágyult, és lassan életre kelt. 1960-tól kezdve Glid teljesen elhanyagolta a portrékészítést. További útját háború alatti súlyos élményei határozták meg. Arra kényszerült, hogy szobrai elgondolását, amelyek számos vonatkozásban az élet valódi átérzése nélkül az esztétizmus felé közeledtek, felváltsa azokkal az életjelenségekkel, amelyek a kényszerű halál félelmét megnyilatkozták.

Érdekes, hogy a mauthauseni és dachauai emlékművek jellegét meghatározó első kompozíciós vázlatait nem teljesen a fiatal korában általa is átélt szörnyű dráma jegyében készítette. Az első viasszal bevont fémvázai lírai élményt, zenei és költészeti vonatkozásokat hordoztak, és közelebb álltak a gazdag rajzhoz, mint a szobor műfajához. Ez a kezdeti költőiség lehetővé tette számára, hogy a belgrádi és a szarajevói katonai múzeumok számára érdekes tárgyakat alakítson ki az ellenség és a felkelők fegyverzetéből. A belgrádi múzeum esetében az eldobott és zsákmányolt fegyver értelmetlenségét összehegesztéssel és kötözéssel fejezte ki, s ezáltal valójában egy ironikus kommentárt hozott létre plasztikus formában. Szarajevóban a zsákmányolt harcászati és mindennapi eszközök felrobbantásából virág nő ki. Mindkét esetben hajlamot mutat a díszítésre, különböző elemek összeegyeztetésére és ellenpontos szerkezetek kialakítására.

Glid Nándor legjelentősebb önkifejezési formáit azonban a mauthauseni



A 10x4 méteres Yad Vasem-i emlékmű, 1979

és a dachau-i táborok térépítészeti vázlataiban kell keresnünk. Az 1960-tól 1968-ig tartó időszakban a lírai, az érzelmi hangsúly teljesen kiszorul, és teljes kegyetlenségében bontakozik ki alkotónk munkásságában a dráma. Többé már nem fiatal részese az eseményeknek, hanem alkotó szemtanú, akinek célja, hogy élményének hatása az alkotások élményében is kifejezésre jusson. Egyes esetekben szobrainak a formája ebben az időszakban közel áll Giacometti szobraihoz. A hasonlóság véletlenszerű. Giacometti formái a kutatás, az ihletettség és személyes döntések eredménye. Glid formái az emlékezetből nőnek ki és fejlődnek, hogy kiegyenlítődjenek az iszonytural és így szimbólummá váljanak. Amilyen mértékben Glid ezeknek a szobroknak a létrehozásakor a háború utáni évek viszonylag rövid eredményteljes időszakának a hatása alatt állt, amelyet hamarosan új háborúk homályosítottak el, ugyanolyan hatással voltak rá a korszerű szobrászati törekvések. Megfigyelhetjük, hogy a kiszenvedett emberi testek széttagolt szerkezetébe meghatározott rendet igyekezett bevinni (Dachau IV, Akasztottak Balladája), hogy kiegyensúlyozzon minden részletet, hogy létrehozza a szükséges különbségeket és hogy a formák értékét kiegyenlítse a térközökkel. Ez a törekvés a dachau-i szobor legutolsó változatában is kifejezésre jut. Itt azonban maga a feladat

és az emlékmű méretei valami mást is megköveteltek. Glid a kifejezés-mód keresése során nem vonakodott a naturalizmus megközelítésétől, hogy megjelje a borzalom természetét.

GARAI László fordítása

Stojan ČELIĆ

GLID NÁNDOR JELENTŐSEBB EMLÉKMŰVEI ÉS KÖZTÉRI SZOBRAI

1. Az elesett bányászok jarandoli emlékműve (1951, bronz, 2,40 m magas).
2. Az elesett harcosok és a fasizmus áldozatainak trebinjei emlékműve (1953, öt bronzfigura, 3 m).
3. Az elesett harcosok és a fasizmus áldozatainak Popovo Polje-i emlékműve (1954—1957, hő és bronz, 6×6 m).
4. *Mauthausen jugoszláv áldozatainak*, (1958, dombormű, bronz, 7×2 m).
5. Dombormű a dachau-i emlékművön (1965, bronz, 10 m).
6. *Akasztottak Balladája*, a szabadkai hazafiak emlékműve (1967, bronz, 4 m).
7. A nácizmus dachau-i áldozatainak emlékműve (1968, szobormű, 17×7×2,30 m).
8. a genocid spliti zsidó áldozatainak emlékműve (az *Önégetés* c. munka nyomán) (1974, bronz, 2,20 m).
9. *Főnix*, emlékmű Kassán (1971, acél, 4 m).
10. A zentai hazafiak emlékműve (1976, sárgaréz, 4 m).
11. Yad Vasen-i emlékmű (1979, bronz, 10×4 m).
12. *Főnix*, Debreczeni József síremléke Belgrádban (1979, fém, 60×50 cm).
13. *Főnix*, köztéri szobor Zrenjaninban (1979, bronz, 2×2 m).
14. *Véres rege*, kragujevaci emlékmű előkészületben (1980, szilumin, 4,5×5×0,80 m).

Glid Nándor munkái ezenkívül megtalálhatók az alábbi múzeumokban, intézményekben és kiállítási termekben: Modern Művészetek Múzeuma, Május 25. Múzeum, Forradalmi Múzeum, Zsidó Történelmi Múzeum (Belgrád), Matica srpska Képtár, Forradalmi Múzeum (Újvidék), Október 21. Múzeum (Kragujevac), Forradalmi Múzeum (Szarajevó), Jugoszláv Portrék, állandó kiállítás (Tuzla), Modern Képtár (Ljubljana),



Főnix, Debreczeni József belgrádi síremléke

Écskai Gyűjtemény (Zrenjanin), Városi Múzeum (Szabadka), Városi Múzeum (Zenta), Biljarda Képtár (Cetinje) és a Modern Művészetek Képtárában (Korčula), valamint a köztársasági elnök kabinetjében, a Szerb SZK székházában, a belgrádi képviselő-testület elnökének kabinetjében, Szabadka városelnökének kabinetjében, a belgrádi városi pártbizottság dísztermében, a piroti Május 21. Gépgyárban, a zágrábi városi képviselő-testületben, a belgrádi Néphadsereg-otthonban és a zaječari képviselő-testület épületében.

Külföldön a következő múzeumokban vannak Glid-munkák: Auschwitzi Múzeum (Lengyelország), Museum Sachsenhausen (Kelet-Németország), Dachaui Múzeum (Nyugat-Németország), Museum Ein Harod, Mesum Lochamei Hagetaot (Izrael), valamint számos magángyűjteményben.

EGYÉNI ÉS KÖZÖS TÁRLATAI

Egyéni tárlatok: Szkopje, 1965; Zombor, 1966; Szabadka, 1967; Belgrád, 1968. Közös tárlatok: Belgrádban, Zágrábban, Szarajevóban, Titogradban, Ljubljanában, Mariborban, Murska Sobotán, Szkopjében, Zrenjaninban, Kragujevacon, Szabadkán, Tuzlán; külföldön: Londonban, Pekingben, Münchenben, Haifában, Budapesten, Bukarestben, Moszkvában, Craiovában, Brüsszelben, Kassán.

FONTOSABB HAZAI BIBLIOGRÁFIA

1. *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, II. kötet, Zágráb, 1962, 391. o.
2. Miodrag B. Protić: *Savremenici II.*, Nolit, Belgrád, 1964, 260. és 476. o.
3. Z. Tucaković: Spomenik optužbe i opomene, *Komunist*, Belgrád, 1965. VII. 1.
4. Sáfrány Imre: Az emlékmű már megvolt — mielőtt megrendelték . . ., *7 Nap*, 1967. november 24.
5. Aleksandar Besin: Glid Nandor, *Delo*, Ljubljana, 1968. III. 3.
6. D. Vrtovec: Spominska rastava v mestni galeriji, *Delo*, Ljubljana, 1968. III. 6.
7. Aleksandar Besin: Figura kot nosilec ispovedi, *Ljubljanski dnevnik*, 1968. IV. 7.
8. Lojze Jakopičič: Žrtve dachauske, *Nedeljni dnevnik*, Ljubljana, 1968. IV. 28.
9. Živko Brković: Spomenik u Dahau, *Politika*, Belgrád, 1968. IX. 22.
10. Katarina Adanja: Životno delo N. Glida, *NIN*, 1968. IX. 29.
11. Dr. H. Kamhi: Spomenik u Dachau, *Jevrejski pregled*, 1968/XI.
12. Dr. Pavle Vasić: Povočom izložbe Glid Nandora, *Politika*, 1968. 12. 5.
13. Lazar Trifunović: Apoteoza ljudske patnje, *Arhitektura i urbanizam*, 1969, 58. szám.
14. B. Stojanović: Spomenik u Mauthauzenu, *Arhitektura i umetnost*, 1969, 58. szám.
15. Stojan Čelić: Glid Nandor, *Umetnost*, Belgrád, 1969, 18—19. szám.
16. Zoran Markuš: *Jugoslovenska skulptura*, Belgrád, 1970, 191. o.
17. Sinkovits Péter: A művész kora krónikása legyen, *Dolgozó*, 1974. VII. 5.
18. *Tito i umetnici*, Belgrád, a Május 25. Múzeum kiadása, 1977.
19. *Jugoslovenski mozaik*, NIP Borba, Belgrád, é. n.

Összeállította: B. Gy.