

A KEGYELET ÉS A BÜSZKESÉG EMLÉKMŰVEI (II.)

(Adalékok a vajdasági emlékművek tanulmányozásához)

B E L A D U R A N C I

Azok a szobrászok, akik a háború utáni években kerültek ki az akadémiaiákról, az ötvenes évek derekán ismerték meg közelről Henry Moore művészetét. A leegyszerűsített, stilizált formát már korábban elfogadták — ez jelentette számukra a modern szobrászatot. Moore 1955-ös tárlata pedig erőteljes ösztönzés volt a forma önálló életének kutatásához.

Hogy az emberi sors tragikus víziója és a prométheuszi lázadás szeleme hogyan egyesült az expresszív modern szobrászati kifejezőmódban, azt a híres Oszip Zadkine alkotása, a Kivégzett tengerészek emlékműve példázta, háttérben az elpusztított Rotterdammal (1954). Moore és Zadkine humanista ihletettsége és műveik sajtószerezése kihívásként hatott, s egyúttal irányadó is volt a fiatal szobrásznemzedék számára.

A szobrászat két nagy alakja, több más szobrásszal együtt, a plasztikus jelképek archaikus tömörségére törekszik, tisztelik az anyagot, és az anyag természetéből eredő elvek szerint alakítják a formát. S miközben a tartalmat kizárólag a forma és a belső szerkezet hordozza, a modern expresszivitás, a tömegek ritmusa, a környezet és az alkotás egysége humanus, gondolati, pszichológiai és emotív tartalommal itatja át műveiket.

Szobrászati felfogásuk gyökereit Brâncusi (Constantin Brâncusi, 1876—1957) 1906-ból és a későbbi évekből származó hozzáállásában kereshetjük: „Az emlékmű számára merőleges, szimmetrikus és mozdulatlan lemez, tartós jel, akárcsak az ősi népek szikláit, és ezt az alapformát a lehető legkevésbé bolygatja meg.”¹

Brâncusi „primevalizmusa” (ang.: primeval — ősi) „egy máig is ható szobrászati hagyomány kiindulópontja volt, amely különösen az angol

¹ H. W. Janson, *Istorija umetnosti*, „Jugoslavija”, Belgrád, 1974., 545. old.

szobrászokat vonzotta...” — mondja Janson a modern szobrászat még egy lényeges eleméről, a dimenzióról szólva:

„A dimenzió eleme... még nagyobb jelentőséget kapott egy nemrég (a hatodik évtizedre gondol) szobrászati mozgalomban, amely alapvetően új irányba terjesztette ki a szobrászat hatáskörét, sőt koncepcióját is. A »primer struktúra«, az eddig javasolt legjobb megjelölés az ilyen típusú szobor hét alapvonására utal: a végsőig egyszerű formára és az építészettel való rokonságra... Egy másik terminus, az »ambientális szobrászat«... azt a ténytet jelöli, hogy számos primer struktúra körülveszi a szemlélőt, akinek be kell mennie az ily módon kialakított szerkezetbe, vagy át kell haladnia rajta. Éppen ez a rendeltetésük — a tér felbontása különbözteti meg a primer struktúrákat minden korábbi szobortól, és ebben rejlik az építészettel való kapcsolatuk is. Azt mondhatnánk, hogy a primer struktúrák az őskori emlékművek — mint amilyen pl. a Stonehenge — betonvasból és betonból megalkotott modern utódai...”²

Éppen ebben az időben, 1950 és 1955 között épült Franciaországban Le Corbusier híres alkotása, a ronchamp-i Notre Dame du Haut temploma. Nagy figyelmet keltett a modern építészeti elképzelések és az archaikus formák lenyűgöző és zavarba ejtő egysége. „A ködös őstörténeti múlt megidézése szándékos: amikor arra kérték fel, hogy szentélyt alkosson a hegycsúcson, Le Corbusier megérezte, hogy olyan eredeti építészeti feladatról van szó, amely azoknak az embereknek a közvetlen utódjává avatja, akik a Stonehenge-et, a mezopotámiai zikkuratokat és a görög szentélyeket építették...”³

A művészek, akiket mélységesen megrázott, szinte megbénított a közel múlt kataklizmája, az ember mélységes emberiségének ősrégi bizonyítékaiban, ma is lenyűgöző ősi létesítményben, monumentális sírokban és más jelképes objektumokban kerestek támasztékot az emberbe és az ember alkotó jövőjébe vetett hitükhöz.

„A szimbólum a valami ismeretlent rejtő ismert világ tárgya, a kimondhatatlan megérzésének és meglétének kifejezése.”⁴ (Aniele Jaffé)

A művészek a szocialista realizmus szobrászatának dogmatikus eszköztárával nem teljesíthették autentikus alkotói őszinteséggel az előttük álló feladatot — azt, hogy emléket állítsanak koruknak s a büszkeséggel és kegyelettel teli, fájdalmas közelmúltnak. Tiszta, stilizált formára, az autonóm plasztika öntörvényű jelentésére volt szükség, olyan jel kellett, amely, akárcsak az emberi nem régmúlt korainak hagyatéka, örökévaló, korlátok nélküli humánus tanúságtétel lesz.

Amint az emlékműveket nálunk is a tömör szimbolikus jelentés objek-

² Uo., 551. old.

³ Uo., 565. old.

⁴ Carl G. Jung, *Cövek i njegovi simboli*, Mladost, Ljubljana, 1974., 264. old.

tumainak tekintették, lehetővé vált a kimondhatatlannak, a háborús szobrásznemzedék megrázó élményanyagának kifejezése.

Vajdaságban e nemzedék feladatait három grandiózus emlékmű: a batinai, a venaci és a szabadkai, Augustinčić, Stojanović és Rosandić munkái befolyásolták. A két utóbbi a háború utáni szobrásznemzedék professzora is volt a belgrádi akadémián. Más kézenfekvő mintaképük nem volt, hiszen Vajdaságnak a múltban nem voltak kiemelkedő szobrászai, még kevésbé monumentális emlékművei. Vajdaság csak önmagát nyújtotta a szobrászművész képzelőerejének — a rónát, mélyében a múlt nyomaival, a végtelen látóhatárt, melyben oly ritkák a vertikálisok.

A három említett realista és akadémiai fogantatású példaképet figyelmen kívül hagyva, a vajdasági térség tehát éppen csak megnyílt a szobrászok előtt. Olyan formákat kellett találniuk, amelyek a környezetbe olvadó emberi jelzések lesznek.

A modern formát előrevetítve, Ana Bešlić, Toma Rosandić műhelyének tagja stilizált emberalakot ajánlott fel, amikor Szabadka külvárosában, a Sándorban emléket akartak állítani az elesett harcosoknak és a fasiszta terror áldozatainak.

Az emlékművet 1955. július 7-én leplezték le.

Az első dolog, amire felfigyelünk, és amin meglepődünk ennél az emberméretű és szerény emlékműnél — az elhelyezése. Közvetlenül az E5-ös nemzetközi út mellett áll! Mintha a művész ösztönösen követett volna egy formát — az út menti síremlék hagyományát.

Az út menti síremlékek ősi emberi törekvést tükröznek: elkerülni az egyedüllétet. Az ember társakat keres, hogy elkerülje a magány beláthatatlan borzalmait. Az úton pedig emberek járnak, megállhatnak, és néma párbeszédet folytathatnak az elhunytakkal.

A művész egészen alacsony talapzatra állította az *Anya és fiát*. Az egy tömbből faragott, leegyszerűsített forma nyilvánvalóan hiányos: nincs ott a harmadik szimbólum, az élet biztos támaszának jelképe — az apa. Csakogy az emlékmű nem a védtelenek iránti sajnálatot sugallja. Az anya szilárd alakja a család biztos támasza, a nép asszonya helytáll a történelem viharában. A művész mindezt bronz plasztikában, kiváló stilizálással közli. A fiú, akit az anya kézen fogva vezetni, irányítani akar, dacos testtartással áll. Mindkét alak egységes, tömören tagolt tömeg. Az emlékmű csattanója a gyengédség motívuma — a fiúnak az az eltökéltsége, hogy megvédi édesanyját. S miközben az emlékmű a kegyelet jelképe is, az eljövendő nemzedékeknek azt az eltökéltséget is tartalmazza, hogy megvédjék az oly nehezen kivívtatott szabadságot. Az áldozatok tehát nem voltak hiábavalóak. Az emlékmű a tisztelet jele, de egyúttal üzenet is a jövő számára. Az út menti síremlék, népeink szabadságszerető múltjának, a nép szellemének oly sok jelzéséhez hasonlóan a modern szobrászatban is az emberi érzelmek univerzális szimbóluma maradt.



Ana Bešlić: Anya és fia

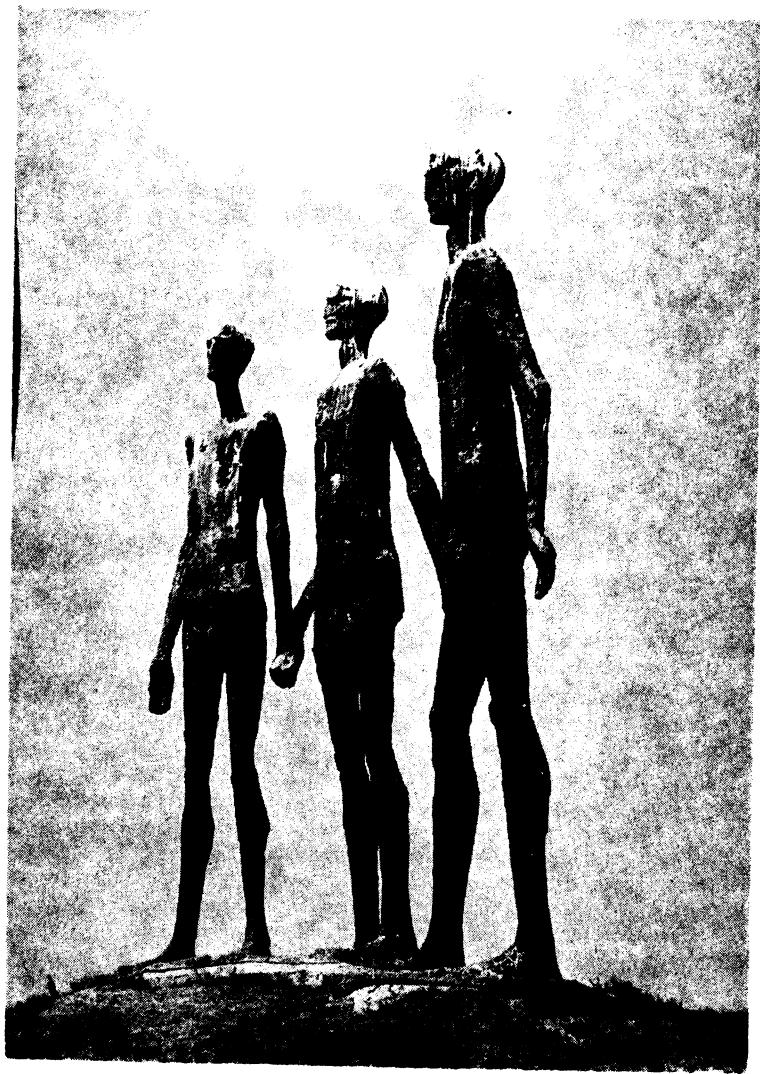
A čerevići születésű Jovan Soldatović, ugyancsak Toma Rosandić tanítványa, 1953-ban tért vissza Vajdaságba. Ehhez a tájékhoz fűződik művészetének három leggyümölcsözőbb évtizede. Soldatović kétségtelesen a vajdasági szobrászat legfigyelemreméltóbb egyénisége.

Az antropomorf szobrászat híve maradt, ám egy nagyon is sajátos, finom, törekeny antropomorfizmust alakított ki. Emberalakjai árnyalati finomságú elnyúlt alakzatok, amelyek oly közvetlen és oly megfoghatatlan bánatot, sőt fájdalmat árasztanak. Arról is híres, hogy kiváló állatszobrokat alkot, ezúttal azonban két emlékművével kell foglalkoznunk: a zsbalyaival, amelyet a sajkási partizánosztagnak és az újvidékivel, amelyet a razzia áldozatainak szentelt.

A Zsbalya és a Tisza közötti halastó mintegy kihangsúlyozza a végtelen síkságot, amely valahol a látóhatár mögött egyesül a hatalmas égbolttal. A Tisza felé haladva mintha a látóhatárral párhuzamosan száguldánánk, hogy azután egy kanyarban hirtelen feléje forduljunk. S ekkor a szemléelő előtt három vertikális szökken a magasba. És amint közeleg feléjük, lassanként emberalakot öltenek. A három karcsú, nagyon magas emberalak szétvetett lábakkal, kitárt karokkal, tenyerét mutatva békésen várja a szemléelőt. Különböző magasságuk, kezük, lábuk különböző helyzete csendet, nyugodt hullámzást sugall. Völgybe süllyedt hantról ékelődnek az égbe, és elmélkedésre serkentő nyugalmat árasztanak. Az ember akaratlanul is csendben közelíti meg őket. A halom alján kötömb áll, rajta felirat, és a súlyos kő mintha az égből pottyant volna ide, erre a földre, ahol nincsenek kövek. Mintha egy óriás keze jelölte volna meg ezt a helyet — éppen ezt! Ahogy az út lejt, úgy nőnek az emberalakok. A „hármak” törzsén, akár a villámsújtotta, szelétpte, fagyragta fatörzseknek sebek tátognak, amelyeken olykor jajongva átsüvölt a szél. És lám, madarak rebbennek szét a sebekből! Réti madarak serege fészkel a bronztestek üregeiben, és fészükben új élet fogan. A környező füzesben türelmesen várnak az emberek távozására. Számtalanszor térnek így vissza a fegyvertelen, meztelen harcosokhoz — védelmezőikhez. A természet és az emberi kéz munkájának együttese, a végtelen róna és a vertikálisok, a titokzatos halom és a súlyos kő — lenyűgöző, gondolatokat ébresztő emlékmű. Szuggesztív ereje messzire sugárzik. A szemléelő tekintete befogja a Tiszát és a fasiszta vérfürdő színhelyét, majd a fedezék nélküli síkságon, a szabadságszeretettel felfegyverzett partizánok hallatlan hőstetteinek színterén pásztázik, ott, ahol 1941 és 1942 találkozása a szabadságharc kezdetét jelentette.

A kétségtelenül tartós értékű s egyúttal sajátosan vajdasági emlékműnek a Soldatović-szobrok nagy kifejezőerején kívül más fontos jellegzettségei is vannak.

Először is az, hogy a síksági környezet adottságaival élve éri el monumentális hatását, s közben embermértékű marad. Soldatović emberközébe hozta az emlékművet, anélkül, hogy bármivel is csökkentette



Jovan Soldatović šajkaši emlékműve

volna a kompozíció és a környezet fenségét. Humánus üzenettel megnevesített vertikálisokkal utal az embernek a végtelen síkságon való jelenlétére, alkotásának effektusát pedig az alföldi embernek arra a beidegződött szokására alapozza, hogy nem mindennapi jelentőséget tulajdonít a vertikálisoknak.

Soldatović alkotása az emlékmű és a tájék, konkrétan az emlékmű és a vajdasági tájék összhatásának kiváló példája. A egyszerű megoldás irányadóvá vált, s az említésre méltó vajdasági emlékművek ettől fogva nem „bárhová elhelyezhetők”, hanem a környezettől függően megalkottott, és a környezettel egybeolvadó létesítmények.

Vajdaság másik részén, Szerémségben, pontosabban Mitrovicánál, Soldatovićhoz hasonlóan a Pannón alföld adottságaival élt Bogdan Bogdanović építész, az emlékterek kiváló tervezője. A *Nekropoliszt*, több mint 12 000 áldozat örökös nyugvóhelyét a béke és az elmélkedés oázisaként alakította ki, és a lehető legjobb módon a tájékba szötte. Az őskori dombsírokat használta metaforaként, amelyek a vajdasági síkságból kinőve a halál misztikumát árasztják, s mindig is nagy hatással voltak az itteni emberek képzeletére. A mitrovicai sírmezőn a dombsírok felfoghatatlan gonosztertekről beszélnek, ám paradigma-hegyekként, bronztűzzel a csúcukon azt is bizonyítják, hogy az élet erősebb a halálnál. Bogdanović szinte észrevétlenül vezeti a szemlélőt a tömegsírok közé, ahol nyoma sincs a feszélyező monumentalitásnak, ahol nincs pátosz. Az ártatlan áldozatok kínhalálának színhelyén a dombsírok ritmikus hullámsága az élettől való megválás titkairól s ugyanakkor az életbe vetett hitről beszél.

Ez a nekropolisz nem mesterkélt monumentális emlékmű — szerényen beolvad környezetébe. A sírdombok és a tűzek szimbolikája a feliratokkal együtt a kegyelet érzését kelti a szemlélőben.

Soldatović és Bogdanović alkotásai ugyan a művészi kifejezőmód mérőben eltérő példái: az egyik antropomorf szobor, a másik metaforikus építmény, mégis számos közös vonásuk van. Azonos természeti adottságokból fogantak, azonos természeti adottságokat tisztelnek, és végeredményben azonos hatást érnek el. Érthető, emberléptékű formába öntötték általános érvényű humánus üzenetüket — emlékműveik időálló értékek. Soldatović antropomorf formát követő emlékműve a „representatív” művészethez tartozik, amely az alkotás plasztikai jegyeinél sokkal inkább kihangsúlyozza a tematikus rétegeket. A figurális szobrok felismerhetőségük folytán látszólag közelebb állnak a képzőművészeti képzettséggel nem rendelkező szemlélőhöz.

A másik emlékmű a „prezentatív” művészet, illetve a primer struktúra példája, „... az építészet elsődleges szoborformaként jelentkezik és fordítva”. (M. B. Protić) Az ilyen, általában „absztraktnak” nevezett építészet semleges, egyszerű és öntörvényű. „A prezentatív szobor általános, egyedülálló és elsődleges jellegénél fogva sokkal könnyebben be-

illeszkedik környezetébe, természetesebb és teljesebb, mint a reprezentatív.” (M. B. Protić)⁵

A tematikus rétegektől mentes archaikus formák szuggesztív erejéről tanúskodik az, hogy a művészek követendő példaként tekintenek az ősi kőoszlopokra és sírkövekre, amelyek az időtől, a társadalmi koroktól függetlenül túlnőtték keletkezésük eredeti indítékait, alkotóikat és megrendelőiket, kizárólag „az élet mulandóságát és a végtelen világ örökkévalóságát érzékelő szobrászi tudat jelzései” maradtak. (M. B. Protić)

Mint hogy minden emlékmű az örökkévalóságnak készül, keletkezésének minden tényezőjét foglalkoztatja az, hogy az emlékmű egy adott történelmi pillanat társadalmi szükségszerűségének jelzéséből hogyan válik időálló művészi alkotássá.

A sajkási emlékmű ugyan a „reprezentatív” művészetbe sorolható, de tematikus rétege olyan nyílt jelrendszer, amely közel áll ahhoz a megrázó, humánus üzenethez, amelyet a mitrovicai nekropolisz áraszt.

Mindkét emlékmű a hatvanas évek elején készült (a mitrovicai 1960-ban, a sajkási 1962-ben), és arról tanúskodik, hogy a társadalom most már az alkotói szabadság mindenfajta korlátozása nélkül támogatja a művészi törekvéseket. Nyilvánvaló, hogy az egész társadalom előrehaladásával együtt a közösség képzőművészeti kultúrája is fejlődött.

Ez a két emlékmű körvonalazta a vajdasági emlékmű-szobrászat lehetőségeit. Soldatović antropomorfizmusa és Bogdanović lapidáris építészete között sikertalan sikeres és kevésbé sikeres mű sorakozott fel. Világszínvonalú alkotások is vannak közöttük.

A törökkanizsai emlékművet park övezi, háttérében a szeszélyes Tisza folyik. A népfelszabadító háború elesett harcosainak és a terror áldozatainak emlékére emelték. Méretei szerények, szinte túl szerények. Aleksandar Zarin vajdasági származású szobrász 1964-ben alkotta meg, és a *Harcosok* elnevezést adta neki.

A pályázati követelményeknek megfelelően két bronz emberalakot állított a talapzatra. Művét jelképeisége emeli ki a hasonló alkotások sorából.

Zarin, aki Adán, Kikindán és az ország más részein is tervezett emlékműveket, Törökkanizsán a leíró formát a jelképes dinamikus alakzatok erőteljes ritmusával váltotta fel.

A harcosokat, illetve a harc erőteljes lendületét választotta témául. Élesen kirajzolódó kontraszthatásokat alkalmazott. Kidomborodó, belső hévtől feszülő felületek és titokzatosan sötét bemélyedések váltják egymást. A felületek simaságát durván kiképzett élekkel, a feszülő vertikális hűrokat pedig ívekkel ellensúlyozza. Az igen kis alaplóból kifejlesztett dagadó tömeg a két harcos felsőtestében terebélyesedik ki. Erőteljesen megnyilvánul a fény és az árnyék ellentéte. A két stilizált alak

⁵ Miodrag B. Protić, *Oblik i vreme*, Nolit, Belgrád, 1979., 310. old.



Aleksandar Zarin: Harcosok

azonos irányba tekint. Egyikük büszke vertikális, a másik a megfékezhetetlen roham ívébe hajlik. Mindkettő építőművészeti konstrukció, de felismerhetően emberalakok — jelképpé kristályosodó tiszta formában.

Valamivel később keletkezett Zarin *Kezek* elnevezésű ciklusa, amely a munkának szentelt kiváló krusevacsi emlékművet eredményezte (1971).

Törökkanizsai emlékművének alakjai már jelzik azt a törekvését, hogy autochton formájú kristályokba sűrítse mondanivalóját. Az emlékmű tömege nagy feszültséget áraszt, erőteljes lendületet és rendíthetetlen szilárdságot fejez ki. Az anyag formájával, a fény és az árnyék játékával árasztja univerzális jelképes üzenetét. A művész tehát a közvetlen vizuális kifejezőmód helyett a pszichológiai kivetítést választotta a humánus, szabadságszerető közösség eszményeinek ábrázolására. Emlékműve időszerű is, időálló is.

A következő kiemelkedő alkotás Glid Nándor szabadkai emlékműve, az *Akasztottak balladája* (1967). Az 1941. november 18-án felakasztott kommunisták és hazafiak emlékére emelték az egykori veszthelyen.

A szobor nem rendelésre, nem pályaműként készült — korábbi vázlatában a művész az emberi szenvedés komor balladájaként határozta meg. A megpróbáltatások apoteózisát a modern szobrászat eszközeivel szimbolikus, beszédes vertikálisba öntötte. Glid, aki egy ideig emberi jegyek nélküli pusztá számként fogolytáborban raboskodott, megmenekülése után szabad választás méltóságával partizánharcos lett. A felakasztottak között közeli barátai is voltak.

A felszabadulás után szobrászvéssé váltotta fel a puskát, hogy formába öntse szörnyű tapasztalatait és a második világháború esztelenségének legsúlyosabb pillanataihoz fűződő érzelmeit.

(Még el sem ült a csatazaj, amikor az egész világ elszörnyedt a fasizmus gáztetteiről készült dokumentumok láttán. A megrázó felvételek motívumai túlszárnyalták a dantei pokol vízióját. A világ még így nem látott halott és félholt testeket. Nemzedékek tudatába vésődtek a mauthauseni, dachau, auschwitzi, trebinkai és jasenovaci haláltáborok holtest-raktárai. A felvételek iszonyatos gyöngyfüzerekként dagadt csuklójú, bőrrrel bevont, megnyúlt csontvázakat ábrázoltak. A művészi képzelet sem alakíthatta ki a reménytelenség és a szenvedés borzalmasabb és tragikusabb vízióját. A valóság utolérhetetlenül túlszárnyalta a művészi képzelőerőt.)

A művészetnek küldetése van, a plasztikai kifejezőmódnak megvannak a törvényszerűségei, formái, ritmusai, számolnia kell az anyag feszültségével.

Glid hivatásul választotta az emberi történelem sötét koráról való kreatív tanúságtételt, művészi kifejezésformáját pedig arra a döbbenetes képre alapozta, amely kortársainak tudatába vésődött. Nagyon nehéz utat választott, felhasználta a naturalista látványt, de szembe is szegült vele.



Glid Nándor: Akasztottak balladája

Cizellált, nyújtott elemekre egyszerűsített formáit a fájdalmasan éles peremek kidudorodásaival kapcsolta egymáshoz. Letisztult plasztikus elemei a szobrászati kifejezőeszközök együttesében a formák sajátos el-lentétét és harmóniáját adják. A kompozíció életritmusát a formák és az üregek drámai ritmusával hozta létre. Az elnehezült és felfüggesztett elemek függőleges elhelyezésükkel, enyhe hajlataikkal a halálra utalnak, ám maguk a szobrászati elemek életszerűek, s ez az ellentét kihangsú-lyozza az élet és a halál dualizmusát.

A füves síkon elhelyezett alkotás a leigázatlanság vertikálisaként emel-kezik a magasba, de karcú fűzfára is emlékeztet, ami az ember szá-mára a bánatot jelképezi. A napsugarak körülfonják a gazdagon ki-dolgozott térszerkezetet, és drámai párbeszédre készítetik az árnyakat a közbezárt térrel. Ha fáradt madár áll meg itt szárnyát pihentetni, az emlékmű borzalmas középkori akasztófává — figyelmeztetéssé válik.

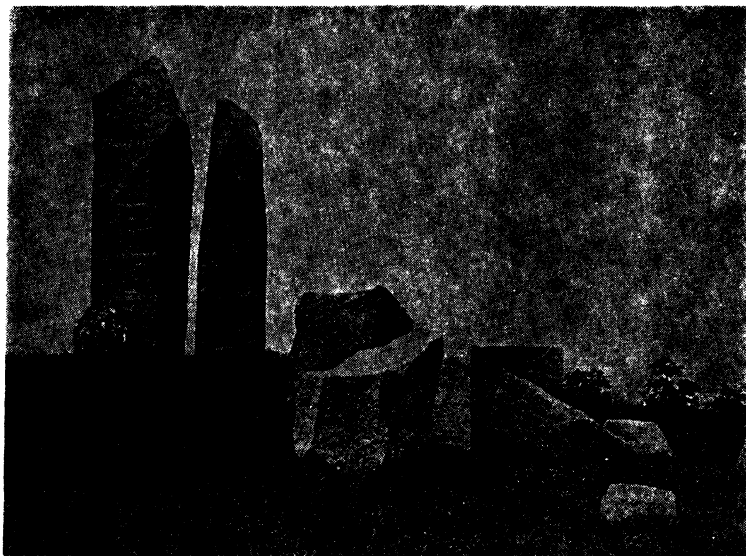
Az idő múlása mindinkább az emberi szenvedés univerzális jelképévé változtatja az emlékeinkben most még oly közeli, fájdalmas képeknek ezt a lidérces jelzését. Mert semmi sem szavatolja, hogy az ember meg-szabadul majd emberiségének tragikus vonásától, a szenvedéstől. Amit a művész nem tudna szavakba önteni, azt alkotása mondja el hallgatás-sal, annál szuggesztívebben, minél inkább távolodik keletkezésének köz-vetlen indítékától. Az alkalmi jelentés idővel elmosódik, ám a műalko-tás univerzális motívuma antropológiai dokumentumként időálló.

Az univerzális jelet kutató vajdasági emlékmű-szobrászat elvetette az antropomorfizmust, és jó néhány figyelemreméltó, érdekfeszítő alkotást adott. Ilyen emlékművet láthatunk az E5-ös nemzetközi autótűz mel-lett Szőreg közelében. A halmon (a dombsíron) néhány durván meg-munkált gránittömb áll, a legmagasabb, égbe fúródó szürke kő men-hirre, ősrégi faragatlan kőoszlopra emlékeztet bennünket. A rejtélyes menhirek a kőkorszakból származnak. Máig sem tudjuk, hogyan tudták őseink technikai segédeszközök nélkül felemelni ezeket a jelzéseket. És vajon miért emelték őket?

Több ezer éves rejtély ez, de kétségtelen, hogy a menhirek az em-berré válás és az emberi létezés ősidőktől tartó folyamatába szövődő emberi jelzések.

Pavle Radovanović újvidéki szobrász Szőregen, a telepések falvában a kolonisták két hazájának szimbólumait foglalta szintézisbe. Termékeny síkságba építette az őshaza köveit.

1941. április 13-án a széthullófélben levő jugoszláv hadsereg egy kis-számú, de hősie tankelhárító egysége megállította a megszállók motoros hadtestének előrenyomulását, és ezért Szőreg mintegy háromszázötven ártatlan lakosa életével fizetett. A falu szélén végezték ki őket, most ott áll az emlékezés óriási kőoszlopa, ott sorakoznak a karsztos szülő-föld kövébe vésett nevek. Példabeszéd. A kolonisták keserű életének tömör meséje.



Paule Radovanović szőregi emlékműve

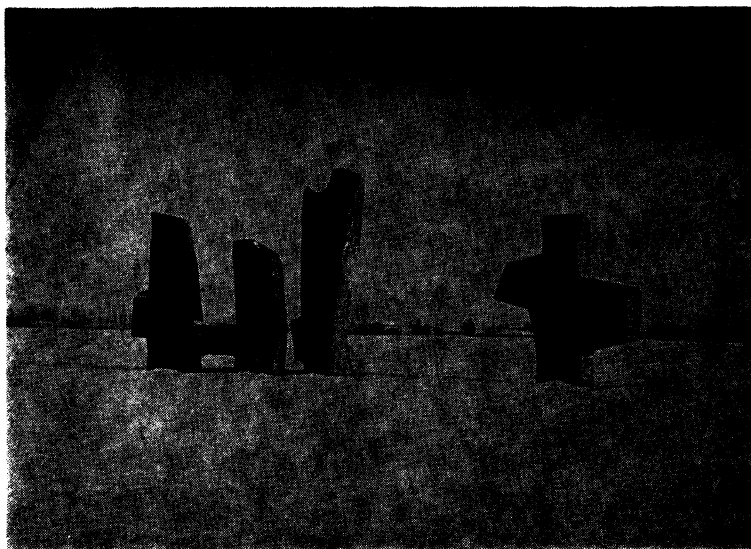
Ugyanez a művész alkotta meg az újvidéki partizánosztagnak, a már 1941 júliusában megkezdett fegyveres akcióknak szentelt emlékművet.

Az Újvidék közelében álló emlékmű szokatlan formájú, és szokatlan az anyaga is — téglá.

A téglá ezen a tájékon a nyugodt családi élet biztonságát nyújtó otthon szilárd anyaga. Téglából épültek az időrágta várfalak, a viharos múlt maradványai. A téglá ellenáll az időnek, a fagynak, az ember romboló ösztönének, megvéd a zaklatástól. A téglá a nemes anyagokban, kőben és fában is szükölködő alföld szilárd építőanyaga, a tartósság jelképe.

Az útról látható tégláemlékmű, a négy omladozó formát mutató vertikális a szántóföldön áll, közelében nincs se fa, se bokor. A kompozíció három elemét mintha falmaradványok kötnék össze, és az egész szerkezet erőszakkal lerombolt épület viharvert maradványaira emlékeztet, elhagyott otthon képzetét kelti. Csakhogy ennek a — nevezük így — romnak határozott függőleges élei vannak, amelyekből a pusztító erővel szembeni rendíthetetlen ellenállás árad.

A megművelt szántóföldből kiemelkedő falmaradványok mintha egy tanyának, az itteni emberek, a békeszerető és, mint megannyi történelmi példa bizonyítja, szabadságszerető földművesek és állattenyésztők ősi lakhelyének a romjai lennének.



Az Újvidék környéki Radovanović emlékmű

A szerző helyi motívumot választva, a romba döntött alföldi ház, a tanya formáiba öntötte művészi üzenetét. A síkságon, ahol minden függőleges vonal, a jegenyefa is, az ember is szembetűnő, a házak szolgáltak fedezékként, a hősiesség ellenállás támpontjaiként és erődítményeiként, de a házak a túlérővel folytatott harc áldozatai is voltak. Az emberek csendben mentek el az üszkös romok mellett, de messzire vitték a hozzájuk fűződő események hírét. A hősiesség számtalan példájáról, az újvidéki és más osztagok merész tetteiről, a bunker-otthonban elsáncolt harcosok és családok bátorságáról meséltek.

A lerombolt tanyák ilyképpen a szabadságszeretetet és az ellenállás jeleivé, a harcok határköveivé és a szabadság hírnökeivé váltak.

Az emlékmű a szenvedés, a lázadás és a szabadságért hozott áldozatok mély, erőteljes jelképe.

Az önálló forma, illetve a prezentatív szobrászat továbbfejlődése során az emlékmű egyre inkább egy bonyolult konstrukció — a környezet súlypontjává válik, sajátos feladata lesz az, hogy szoros egységbe kapcsolja a környezet elemeit. Ilyen követelményt támasztanak mind a természetben, mind a köztereken felállított emlékművekkel szemben.

Mindkét esetben a primer struktúrához közel álló, túlnyomórészt építőművészeti megoldásokat alkalmaznak.



Milorad Berbakov: Jabuka

A természet adta környezeti elemek összekapcsolásának kiváló példája Milorad Berbakov műépítész alkotása a Fruška gora-i Rohalj támaszpont emléketemetője — a *Jabuka* (1973).

Az emléktérre alakított erdei tisztást a környezetbe olvadó aszfaltút érinti. A tisztás közepén magányos vadalmafa áll — a felfegyverzett ellenséggel teli vidéken egykor itt tartották a titkos összejöveleket. A művésznek „éppencsak” megfelelő elemekkel kellett körülvennie a faktörzet, hogy a sírokkal, feliratokkal körülhatárolt tisztáson az ágbogas vadalmafa szimbólumként jelezze a VIII. vajdasági rohambrigád megalakításának színhelyét.

Berbakov kör alakban fahasábokkal övezte az almafát, és így a törzs körüli gyülekezések allúzióját adta meg. A kör azonban a lélek szimbóluma is. „A kör minden tekintetben a lélek egészét fejezi ki, magába foglalva az ember és a természet viszonyát is. A kör szimbóluma bárhol jelentkezik is, akár primitív napimádat vagy modern vallások összefüggéseiben, akár mítoszokban vagy álmokban, akár a tibeti szerzetesek sematikus világábrázolásában, várostervekben vagy az egykori asztrológusok ábráin, mindig az élet egyetlen és legfontosabb vonatkozására, az élet teljességére utal.” (Aniele Jaffé)⁶

⁶ Carl G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Ljubljana, 1974., 264. old.

A központi motívumtól, az univerzális emberi szimbólumtól a szerző a többi természetbe olvadó formához, a sírokhöz és a feliratokhoz vezet bennünket. A szemléltet körülvevő beszédes jelképek harmonikus művészi konstrukció elemeiként szilárd egységgé kovácsolják a természeti környezetet. Az almafa egy érintetlen emlékműnek, a szenvedés, a csaták és a hősiesség színhelyének, a Fruška gorának a súlypontjává, a jövő jelzésévé lesz.

A közterek elemeinek ilyfajta egyesítését a becsei Felszabadulás tér, Viktor Jackiewicz műépítész és Kristina Plavska-Jackiewicz szobrász pályaműve példázza (1979).

A már korábban kialakított térbe sugarasan torkollnak az utcák. A teret XIX. századi épületek övezik: két vitathatatlan esztétikai értéket hordozó templom, a községi képviselő-testület neoreneszánsz stílusú egyemeletes épülete és még néhány festői ház. A modern áruházzal csak egyik sarkával érinti. A festői városközpont valóban rászolgált arra, hogy gyalogos övezetté nyilvánítsák, és hogy a polgárok gyülekezőhelye legyen. Átalakításával külön tartalmat kapott, emléktérre vált. Elemeit a *Szabadság* emlékműve egyesíti. Jackiewicz műépítész lépcsőzetesen képpezte ki a kör alakú medencét, néhány padot helyezett el, és így a színtér—nézőtér—sétatér egyfajta együttesét alakította ki. A víz jelenléte itt nemcsak esztétikai elem, hanem a kontinentális éghajlat forró nyarainak szükségszerűsége is. A tér szintjének amfiteátrumszerű süllyesztésével elkerülte a szobor és a környező tornyok dualizmusát. A harmonikus egység tetszetős eleme a kút, amelyről a környék lakosai évtizedes szokásukhoz híven vizet vihetnek. A szokások tehát nem változtak, és a hangulatos tér nemcsak a gyülekezés színhelyévé, hanem céljává is vált. A gépkocsival is megközelíthető, korántsem elszigetelt városközpontban művelődési és szórakoztató rendezvényeket is szervezhetnek, úgyhogy Becse sokkal inkább életre keltheti főterét, mint a tartomány jó néhány másik városa.

A kiváló elrendezésnek, a kulturális (építészeti) hagyaték és a jelenkor sikeres együttesének az értékét azonban sajnos csökkenti a tér burkolata. Az alföldi város hangulatától idegen, hatalmas mennyiségű (jablanicai) kő mediterráni színezetet ad a térnek. A márványlapok helyett nyilvánvalóan téglát kellett volna használni. A téгла bizonyára harmonikusabbá tette volna a tér és a formák nagyszerű kompozícióját.

A becseihez hasonló feladatot oldottak meg a szerémségi Rumán Živojin Karapešić, Cveta Davidó és Miša David műépítészek.

A hagyományokra támaszkodva, de modern kifejezésmóddal élve teremtették meg a *Szabadság* emlékművét. Alkotásuk, amely az urbánus élet funkcionális eleme is, harmonikusan illeszkedik be az új városközpontba.

A tervezők itt is abból az általános szabályból indultak ki, hogy minden emberi településnek van olyan központja — fóruma —, amely



Viktor Jackiwicz becsei emlékműve

a közérdekű tevékenység színhelye, s egyúttal a helybeliek kikapcsolódásra, barátkozásra szolgáló gyülekezőhelye is.

A lépcsőzetesen kiképzett, amfiteátrumszerű teret a formák pihentető, esztétikai élményt nyújtó hullámváza övezi. A beton formák anyagának ridegségét a piros téglá melege oldja fel, fölöttük pedig hat óriási kürtre emlékeztető fémalakzat kígyózik. A kürt metsző hangjait idézik, amellyel az ember ősidőktől fogva más embereket hívott szorongásainak, örömeinek és reményeinek megosztására.

A tervezők, funkcionális megoldásra törekedve, az emberi gyülekezés szimbólumába tömörítették művészi üzenetüket. A kürt, majd a trombita az ébredést, a munka kezdetét jelzi, rohamra szólít, hegyek és völgyek fölött rezgő hangja pedig a halott hősokeket siratja. A trombita felharsan az ünnepség kezdetén, és csendesen szól napnyugtakor.

Ruma hat óriástrombitája ugyan hangtalan, hisz nincs olyan tüdő, amely megszólaltatná őket. És éppen ezért a lehetetlenre hívnak fel, akárcsak a forradalom, amely a közösség, a testvériség és egység mérhetetlen erejével lerombolt minden megdönthetetlennek hitt akadályt. A lehetetlenre ösztönző rumai trombiták a jövő felé fordulva állítanak emléket a múltnak.

A becsei reprezentatív szoborral szemben, (amely ellenállhatatlanul emlékeztet A samothrakéi Niké nevű görög szoborra), a rumai emlékmű reprezentatív plasztikája sokkal tágabb teret hagy az érzelmeknek, és erőteljesebben ösztönzi a képzeletet.

Az említett alkotások közös jellegzetessége az a törekvés — amely különösen a hetvenes években jutott kifejezésre —, hogy a mindennapi élet részeivé és színhelyévé váljanak. Egyaránt érvényesül ez az inkább tematikus vonásokat tükröző reprezentatív emlékművek és a kihangsúlyozottabb emberi üzenetet tolmácsoló prezentatív alkotások esetében. A *Jabuka Fruška* gora-i környezete befogadja a majálisozókat, a diákokat, a természetbarátokat, a kikapcsolódásra vágyó városi embert. Nemes törekvése az, hogy a természetben természetes kifejezőeszközökkel hívja fel az ember figyelmét üzenetének mély tartalmára. A Fruška gorával, a népfelszabadító harc színhelyével való barátkozásra szólítja fel a szemlélőt. Becse és Ruma az emberi együttlét humánus környezetének kialakításával egy szoros egység hangsúlyos elemévé tette az emlékművet. A tér építészeti értékeinek, történelmi jelentőségének és funkciójának együttesében az emlékmű a megnesesített környezet mindennapi rendeltetésének részévé válik. Az ember nemcsak a kegyeletadás és az emlékezés pillanataival, hanem hétköznapjaival kötődik az emlékműhöz.

Igy azután nem kell túl nagy erőfeszítés ahhoz, hogy a forradalmi hagyományok ápolása is a hétköznapok részévé váljon. Rumán például a forradalom emlékművének „primer szerkezetében” tartják a vajdasági zeneegyesületek fesztiválját és az egyéb rendezvényeket.

A fiatalok esti találkái, az árnyékban megpihenő öregek és a lármás gyermekhadak életet adnak az emlékműnek, amely többé nem emberek feletti monumentum, hanem az emberek gyülekezőhelye, az egyén és a társadalom egységének azokat a humánus eszméket tömörítő szimbóluma, amelyekért életet áldoztunk, és amelyekért élünk.

Az irodalmi és zenei estek, a nyilvános történelemórák, de az intim találkák, a szerelmek és az emlékek is emberközlébe hozzák az emlékművet, megkönnyítik a műalkotás és a nemzedékek dialógusát.

Az emlékmű mindenkié, az egyének, a csoportok, az egész társadalom vizuális és emocionális tulajdona. De csak úgy válhat a mindennapok részévé, tartós emocionális tulajdonná, ha túlhangsúlyozott monumentalitás nélkül tanúskodik létrejöttének magasztos indítékáról.

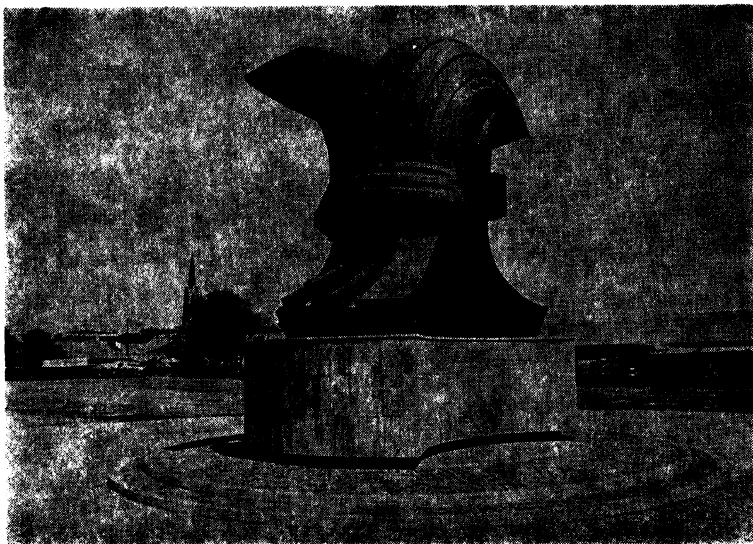
Vajon mennyire tükrözi az emlékmű a saját korát, és mennyire szól a jövőnek?

Kétségtelen, hogy a szóban forgó emlékművek egyre inkább modern gondolkodásmódot, modern ízlésvilágot és képzőművészeti tájékozottságot tükrözve szólnak a múltból, és az egyre fejlettebb társadalom gazdasági lehetőségeivel is élnek. De vajon mennyiben olyan létesítmény az emlékmű, amely éppen a mi korunk felismerhető jelzése lesz majd az eljövendő nemzedékek számára? Mennyiben antropológiai dokumentum, amely éppen ennek a történelmi kornak a törekvéseit tükrözi?

Társadalmunknak nincs olyan univerzális jelzése, amellyel (egységesen) megjelölné a forradalom legfontosabb színhelyeit. Soha nem is akartunk ilyen jelzést kialakítani. Ilyképpen a legkülönbözőbb elképzelések tarkaságában jó néhány olyan objektum is létesült, amelyeket már a kortárs nemzedék nem tekint értékeknek, ám ez is az alkotói szabadság velejárója. A szocialista realizmus korszaka után a modernizmus első ún. naiv koncepciói következtek, amelyek később a korszerű művészi kifejezőmód tökéletes alkotásait, a mű és a környezet nagyszerű szintézisét eredményezték. Most az ún. „táj-emlékmű” az uralkodó irányzat, amelynek kiváló példája a Fruška gora-i *Jabuka*. A társadalom túlhaladta az óriási monumentumok korszakát. Ma, amikor emlékműveink első témáitól már negyven év választ el bennünket, az emlékműtől elsősorban azt várjuk, hogy a kegyelet színhelye legyen, olyan környezet, amelyben az ember gondolatokba mélyedhet, felidézheti a múltat, a történelmet, a szenvedés idejét, a forradalom hősiességét.

Nincs már messze az az idő sem, amikor az emlékműveket a szocialista öngazgatási társadalom forradalmi előrehaladásának nagyszerű pillanatai ihletik.

Ez az újabb irányvétel már nyomon követhető Oto Logo szobrász és munkatársai (Delja és Krstić) alkotásában, a *Kévében*, amelyet 1977. december 18-án leplezték le a Szabadka déli részén még épülőfélben lévő Prozivka településen. A bronz emlékmű kísérőelemei még nem készültek el. Felirata: „A szabadság szóhívatottjai poraikban is élnek.”



Oto Logo: Kéve

Tito és mindannyiunk jubileumainak éveiben beért emlékmű premiszája a szabadságért és a függetlenségért hozott áldozatok iránti mélyesen emberi tisztelet. Ez a kiindulópont az emberiség szocialista öngazgatási eszményének jelzését eredményezi, amely arra utal, hogy a társadalom és az egyén alkotó létezésének előfeltétele és eredménye, egyetlen lehetséges formája a testvériség és egység.

A művész a búzát, az élet megújulásának szimbólumát választotta. A kalász vékony szára nagyon is törékeny, ám kérébe kötve a szilárdság, a szoros egység, az összetartó közösség jelképévé lesz.

A kéve főleg hagyományos elrendezésében ismert, számtalanszor variált motívum, Oto Logo, a tiszta forma híve mégis ezt választotta. Hegel meghatározásából kiindulva („A szimbólum mindig kettős jelentésű”), Logo a búzatermő vidéken a búza sajátos emotív jelentésére támaszkodott. Az erőnek, az egységnek és az összetartásnak állított jelzést.

Oto Logo szobrai közel állnak a mai ember szenzibilitásához. Tiszta, belső feszültséggel teli zárt formák, az anyag, a csiszolt vagy érdes fém, a fa vagy a kő sajátos szépségét tükröző tökéletes mesterművek. Formáinak életet ad a homorú és domború felületek ritmusa az élek és a duzzadó, gömbölyded felületek dualizmusa. Művei a kor adottságainak,

a technika és az aerodinamika lehetőségeinek és az ember tőlük való függőségének univerzális kifejezésére törekszenek.

„A modern világ mindinkább egységesítésre törekszik. El kell érünk azt, hogy szót érthessünk mindenkivel a földkerekségen. Technikailag ez a lehetőség már adott, de a humanisztikus lehetőség még nincs meg.”⁷

Az emlékmű tehát a tájékhöz közel álló búzakéve motívumára épül, de ugyanakkor a fejlett technikai civilizáció tiszta formája. A bronztömeg vékony, kigyózó életfonala a talpazattól két oldalról látható „S” alakban hullámszik a csúcs felé. A másik két oldalról az erő megfékezett formáit látjuk. A tömeg a talpazatnál lépcsőzetesen tagolódik, hogy azután erőteljes ívben csúcsosodjék ki. A művész olyan jellé igyekszik ki-kristályosítani a formát, amely különböző asszociációkat kelthet. Lehet valamely acélgégyár terméke, gép, küklipszi méretű gépezet alkatrésze, modern szerszám, lehet dísz vagy virág is. De lélni nem lehet. Megvan benne minden, amit látni akarunk és amit látni vélünk. Magába foglalja a bennünket körülvevő formákról alkotott tudatunk minden elemét, az ízlést, a szokásokat, az alakzatokat, a tömegek viszonyait, a ritmusokat és a feszültségeket. Felesleges a felismerés igyekezete. A forma, világunk számos jelzésének egyikeként, az anyag szuggesztivitásának, arányainak és ritmusainak öntörvényű életét éli.

Az emlékmű számos tényező autochton, harmonikus és logikus termékeként univerzális jellé, emlékezetünk ismert formájává lesz, amelyet összehasonlíthatunk az újabb, a még nagyobb tökélyre törekvő formákkal. „Semmi, ami létrejött, nem lehet számunkra annyira szent, hogy ne lehetne túlszárnyalni, és ne engedhetné át helyét annak, ami még haladóbb, még szabadabb, még emberibb!”⁸

És ha most visszatérünk a kezdetekre, ha számba vesszük emlékműveinket, társadalmi fejlődésünk tanúit, a tévelygések, melléfogások és összetűzések elkerülhetetlenségét és a modern alkotói gondolat nagyszerű előretörését — előrehaladásunknak, a társadalmi tudat és a művészetek felmelkedésének jelzéseit láthatjuk.

A zombori „Napórától” és a „Láncoktól” kezdve a batinai és a veneci emlékművön át emlékmű-plasztikánk a szimbolikus és tömör humanus üzenet művészi megfogalmazásának olyan óriási magaslataira emelkedett, amelyeket a mitrovicai Nekropolisz, a sajkási emlékmű, az Akasztottak balladája, a Jabuka, a testvériség és egység Kévéje és más, mindig újabb, mindig tökéletesebb alkotások jeleznek.

A vajdasági alkotások is megállják helyüket Jugoszlávia híres forradalmi emlékművei között, amelyeket a nemzetközi művészeti kritika is értékeknek tart.

⁷ Marija Janjion, *Romantizam, revolucija, marksizam*, Nolit, Belgrád, 1976., 236. old.

⁸ *A Jugoszláv Kommunista Szövetség programja*, Forum, Újvidék, 1977., 259. old.



Jovan Soldatović: Család

Sietségünkben és abban a sajátosan emberi igyekezetünkben, hogy el-tüntessük a kínok és a szenvedés nyomait, számos történelmi helyet meg-fosztottunk hitelességétől, szuggesztivitásától. Évtizedek kellettek ahhoz, hogy megérezzük azt az ellenállhatatlan, titokzatos erőt, amelyet az autentikus térségek és objektumok — a szabadságba vezető áldozatokkal teli út tanúi árasztanak.

A Nekropolisz, az Akasztottak balladája, a Jabukai, a sajkási és a szőregi emlékmű méltányolta az autentikus térség titokzatos és szuggesztív kisugárzását, ami roppant méretekre növeli az emlékmű humánus üzenetének hatását.

A „táj-emlékművek” esetében a hitelesség tényezője gyakran döntő fontosságú.

Az újvidéki razzia emlékére állított *Családot* bírálói túlságosan „kis” emlékműnek tartják az ottani szenvedés nagyságához képest.

Miután sikertelenül végződött a megszállók akciója, amelyben a sajkási partizánoszatot akarták megsemmisíteni, 1942. január 4-én eszterlen öldöklésbe kezdtek. Zsablya, Csúrog, Đurđevo, Sajkás, Gardinovci és Becse után a tömegmészárlást mintegy 6000 férfi, asszony és gyermek meggyilkolása tetézte be Újvidéken, január 23-án.

A Tisza és a Duna, a vajdasági történelmi folyamatok tanúi még egy

embertelenség terhét vitték tovább. A folyó és a partok, a szerelmek, a romantikus álmodozások, és az ártatlan gyermekjátékok térségei, a vajdasági halálmezők tragikus eseményeinek színterei lettek, amelyeket most a feledhetetlenség emlékművei jeleznek.

Újvidék akkor még nem terjedt a Duna-partig. A töltés túloldalán jég várakozott a fekete embersorokra, a város felé küldött utolsó tekintetek pedig néhány hófedte, földhöz tapadt házon állapodtak meg. Egy partra vont teletű bárka volt a hamarosan bekövetkező halál irtózatos fehérségének egyetlen emberi színfoltja.

A befagyott Duna túlsó partján, a vár falain fenyegető lőrések, a lelketlen katonaszellem jelképei.

Iszonyat! Felfoghatatlan tett — néhányan arrafelé haladtak életet remélve.

Soldatović a legmeghittebb, a legemberibb együttest — a családot foglalta az áldozatok utolsó tanújának, a péterváradi várnak a látókörében álló kompozícióba. Éppen erre — „az utolsó látásra” emlékezett. A néma tanú, a folyó túlsó partján álló jól megőrzött vár látványa vezet be a szemlélőt a méltóságteljes „táj-emlékműbe”. Nagyságát nem dimenziói adják, hanem az embernek az a készsége, hogy átérezze az emlékművel folyó párbeszédet, hogy az emlékmű és a művészi üzenet nemes rétegeinek mélyére hatoljon.

A „táj-emlékmű” és a primer struktúra irányait követve a vajdasági emlékmű-plasztika is kiindulópontjává fogadja azokat a környezetükbe olvadó ősrégi alkotásokat, amelyeknek humánus szimbolikája örökös. Az emlékművek előtt most az új formák végtelen lehetőségei állnak. „Mit érnek a múlt legkiválóbb példaképei is, ha segítségükkel nem haladjuk túl őket a kutatásban és az alkotásban? Nem is érdemelnék meg, hogy példaképeink legyenek, ha nem mentek volna egy lépéssel tovább a saját példaképeiknél.”⁹

⁹ Ivo Andrić, *Znakovi pored puta*, Belgrád, 1977., 264. old. 264. old.