

## KÉPZŐMŰVÉSZET

## A SZOBRÁSZAT VAJDASÁGBAN\*

Akárcsak az előbbi tárlat — *A XX. század vajdasági képzőművészete* (amelyről már korábban beszámoltam a *Híd* 1984. novemberi számában) —, ez is úrt hagy elvárásainkban a század első felét illetően. A háború utáni fejlődésnek maguk is tanúi vagyunk, legalábbis néhányan, ám egyre nagyobb azoknak az érdeklődőknek a száma, akik előtt a „jelen pillanat” kezdetei is az ismeretlenekkel teli múltat jelentik. Számukra azt, ami a háború előtt és még korábban zajlott le, a megközelíthetetlen homálya fedi.

Ahelyett, hogy ez fordítva történne, mi évről évre kisebbítjük az e téren végbement események és megvalósított vívmányok értékét, még-hozzá épp azoknak az „eredményeknek” a révén, amelyeket a kutatómunka valósít meg. Példaként hadd említsük meg: A jugoszláv szobrászat (1870—1950) című, a belgrádi Modern Művészetek Múzeuma kiadásában 1975-ben megjelent alapvető tanulmány szót sem ejt Baranyi Károlyról (1894—1978), aki egyebek között több pályázatot megnyert, 1937-ben a párizsi Világkiállításon (Ivan Tabakovičtyal együtt) kitüntették, és akinek Ikarusza ma is ott áll a zimonyi Légiforgalmi Parancsnokság épületének homlokzatán. Egy másik, hozzánk közelebb álló példa: Ács József festőt csak Bužančić „fedezte fel”, amikor a sarajevói olimpiai játékokra készítette elő a jugoszláv művészetek szemlét.

De térjünk vissza az említett kiállításhoz.

Ljiljana Ivanović, aki dicséretreméltó erőfeszítéseket tett és értelmet adott a kiállításnak, ezt írja: „A szobrok, amelyek a második világháborúig feltűnnek Vajdaságban, és amelyek valami módon még mindig „importáltak”, bár most Szerbiából és Horvátországból, az előbbi nemzedék neotradicionalizmusának vizein eveznek, kezdve az akadémikus realizmustól, a klasszicizmustól a neoszeccesszióig és az új konstruktivista törekvésekig. Mindez beilleszkedik a társadalom, a hatalom és a polgári osztály szükségleteibe, amely még mindig erős hatása alatt tartja a hazai szobrászművészet fejlődését, mivel az emlékművek és a köztéri szobrok fő megrendelője.”<sup>1</sup>

A megállapítás kétségtelenül igaz, de a helyzet másutt sem volt jobb. A második világháború után hosszú időn át csupán a „polgárit” kell

\* Az újvidéki szobrászati kiállítás kapcsán.

<sup>1</sup> Ljiljana Jovanović: A szobrászat fejlődése Vajdaságban 1895—1980. Modern Képzőművészeti Képtár, Újvidék, 1984 december—1985 februárja (a kiállítás katalógusa) 7. o.

„munkásosztályra” változtatni, mivel a művészi munkát a fenti esztétikán nevelkedett befolyásos egyének irányítják. Csupán a JKSZ KB III. plénuma (1950 januárja), illetve Edvard Kardeljnek a Szerb Kommunista Szövetség III. kongresszusán való felszólalása (1954 áprilisa) után beszélhetünk csak a  *kreatív tevékenység felszabadításának kezdeteiről, amely a mai vajdasági szobrászatot is jellemzi*. Eszerint azt az időszakot, amelyet ez a kiállítás mutat be, vagyis a XX. századi vajdasági szobrászatot, pontosabban oszthatjuk 1950 előttiére és utánira.

Az 1950 utánit egy színpompás válogatás képviseli, amely „30 szobrász 90 alkotását öleli fel”; az 1950 előtti viszont többé-kevésbé a háború előtti szobrászatra vonatkozó említett idézetre korlátozódik.

Valamennyi korábbi időszakot, amelyet  *valaki*  még nem emelt az értékek piederesztályára, könnyen lerázzuk, „a világban zajló folyamatok értékelésével összhangban” mankójára támaszkodva. Azonban tanúi lehetünk az „avantgard” szikrák csiholódásának is kortársaink prométheuszi homlokán — miután megfordultak a modern művészetek valamelyik világszintű szemléjén. A bölcsesség e „forrásaiból” korábban is merítettek az alkotók, főleg azokban az időkbén, amikor ritka szerencsével juthattak el Párizsig, Velencéig, Faenzáig stb. „Igazi és valós benyomást egy forma értékéről azonban csupán akkor nyerhetünk, ha annak a műfajnak, amelyhez az adott pillanatban tartozik, a legmagasabb megvalósulási szintjén mérjük. A helyi kritériumok csupán az egyes térségek művészete történelmi fejlődésének teljesebb meghatározásában értékelhetők.”<sup>2</sup>

Ennek alapján ítélve a vajdasági szobrászok egyes alkotásának értékét a legmagasabb megvalósulási szinthez viszonyítva kapjuk meg, a „helyi kritériumok” segítségével pedig szerepüket és helyüket kellene meghatározunk az adott, 1895 és 1980 közötti időszakban.

Az összetett körülmények között, amelyek elősegítik vagy hátráltatják egy szobor megvalósulását, végső létrejötté az adott pillanat társadalma számos tényezői egymásra hatásának a mutatója is. Minden egyéb mellett a szobrot állandóan követi és sorsát meghatározza az „anyag és a megvalósítás átka”. Számos elgondolás, amely az adott pillanatban történelmi határkőnek<sup>3</sup> számíthatna, csupán vázlat vagy „emlékműtervezet” marad anélkül, hogy valaha is fel lehetne mérni végső formáját és

<sup>2</sup> Lazar Trifunović: Putevi i raskršća srpske skulpture (A szerb szobrászat útjai és választójai). *Umetnost*, 22. sz., 1970. április—május—június (Belgrád), 15. o.

<sup>3</sup> Példaként említjük: Olga Jevrić jugoszláv viszonylatban rendkívül korán megfogalmazta, és akkor valójában az egyetlen jugoszláv szobrász volt, aki az absztrakció felé vezető úton nem támaszkodott kompromisszumos megoldásokra és asszociatív kötődésekre a természetes vagy a tárgyi világból eredő motívumokhoz. Ha akkor megvalósultak volna azok a megoldásai, mint például a milanovaci emlékműtervezete 1954-ből vagy mások, ma értékelést mondhatnánk róluk. Ezek azonban sohasem fognak elkészülni, és sohasem mérhetjük fel hatásukat.



*A Telcs Ede készítette homlokzatszobor a szabadkai Városi Könyvtár főbejáratán, 1896-ból (részlet)*

hatását. A nehéz és felelősségteljes út, amelyet valamennyi szobrász alkotó tevékenysége folyamán megtesz, sikereik, tévedéseik és kísérleteik hatással vannak környezetükre, utat törve a jövő művésznemzedékeknek, vagy erősítve a hagyományok örözőinek páncélját. Ezek szerint a *szobor* (a köztéri emlékmű, az építészetben alkalmazott díszítőplasztika, a síremlékek) bizonyos hatást gyakorolt az alkotóra és a közönségre (a megrendelőre) is.

Azok az alkotások, amelyek itt keletkeztek, vagy „importálták” őket rövidebb időre (kiállítás) vagy tartósan (emlékművek stb.), mindenképpen beépültek e környezetbe. A szobor, mint gondolkodási folyamatok serkentője, vagy mint az ember környezetének állandó vizuális kiegészítője, a modern művészeti folyamatok vidékünkre való behatolásának tényezője lett.

A műalkotással folytatott dialógus során az ember meghatározza a vele szembeni álláspontját. A hagyományhoz való viszonyulásában az alkotó úgy dönthet, hogy folytatja, hogy szembehelyezkedik vele vagy hogy a

közvetlen múltat megkerülve mélyebben kutat az indítékok után. Nehezen hihető, hogy a műalkotásban létrejöhet valami „légüres térben”, vagyis hogy az alkotó nem alakította ki viszonyulását a múlt, főként a közvetlen múlt iránt, amely őt magát is formálta. A kulturális rétegek folytonosságban következnek egymásra, átadva a következő nemzedékeknek a többé vagy kevésbé figyelemreméltó és serkentő örökséget. Így e század első felének Vajdaságban is megvannak a maga felismerhető értékei, ahogyan a művészetben, ugyanúgy a szobrászatban is.

A századforduló évtizedeinek társadalmi-gazdasági viszonyai és ennek az időszaknak érvényes művészi gyakorlata, amely a művészeti központokkal való érintkezés során és a környezetnek a műalkotáshoz való viszonyulása révén alakult ki, előfeltétele a vidék szobrászatában lejátszódtó eseményeknek.

A „képzőművészeti klíma” számos összetevője közül néhány sajátosságoknak mondható és némely esemény megkerülhetetlen annak a struktúrájának a felvázolása szempontjából, amely e területeknek külön jelleget biztosít.

Az Osztrák—Magyar Monarchia idején a Millenniumi Kiállítás erre a környezetre is tartós következményekkel nyomta rá bélyegét. Az 1896. évi nagyszabású manifesztációt megelőző években jelentős összegeket fordítottak a legtekintélyesebb művészek, valamint a még be nem érkezett, de iskolázott képzőművészeti alkotók mozgósítására. A városok pályázatokat írtak ki a múltjukból vett „parádés jelenetek” kidolgozására, emlékműveket emeltek az elmúlt korok nagyjainak, míg a budapesti kiállítás szervezői számos munka-, kereseti és affirmálódási lehetőséget kínáltak. A helyzetet érzékletesen mutatja be Lyka Károly (1869—1965), az ismert kritikus, műtörténész és festő, aki az események kortársa volt: „Maga az ezredévi ünnepség is adott munkát: a millenáris emlékek Budapesten és a végeken, a soha nem látott méretű óriási pályázatok, a korona által 1896-ban adományozott tíz emlékszobor, csupán olyan megbízatás, amelyet a közelmúlt hírből sem ismert. Szobrászaink bőven el voltak látva munkával, minden úgy festett, mintha egy szobrászati Eldorado nyitotta volna meg kapuit a számukra. (...) A szobrászok ajtaján különösen két kellemetlen lidérc kopogtatott: az egyiknek a neve: Szoborbizottság, a másiké: Pályázat. Az előbbi szülte az utóbbit.”<sup>4</sup>

A zsüri, amely a pályázatok ügyében döntött, természetesen ahhoz a társadalmi réteghez tartozott, amely naiv módon bízott abban, hogy a Millenniumi Kiállítással fenn tudja magát tartani a történelem színpadán, függetlenül azoktól az eseményektől, amelyek az új század hajnalán mélyreható társadalmi változások hírnökei voltak.

„Korszakunkban a szoborbizottságok és az általuk kiküldött bíráló bizottság kívülálló bürokratákból, híres politikusokból, a gazdasági élet

<sup>4</sup> Lyka Károly: Szobrászatunk a századfordulón 1896—1914. Budapest, 1954. 7. o.

előkelőségeiből és a művelődési élet egyéb lámpahordozóiból állott össze, csupa kiváló közéleti matador. Ha sokban különböztek is egymástól, abban az egyben biztosan megegyeztek, hogy nem sokat értettek a szobrászathoz.”<sup>5</sup>

Eszerint tehát a környezetnek a szobor, a köztéri emlékmű iránti viszonyulásának kialakítása még hosszú időn át egyáltalán nem a művészi irányában történik. Vajdaság szintén kapott egy sor emlékművet ebben a „parádés” akadémiai stílusban.

Elsőnek Telcs Edét (1872—1948), a Szabadkához — ahol gyermekkorát töltötte és gimnáziumi tanulmányait végezte — rendkívül ragaszkodó, ismert szobrászművész<sup>6</sup> bízták meg, aki Erzsébet királyné mellé szobrát készítette el, és a Városi Múzeumban még ma is őrzik az 1892-ben készült, A két bornemissza című alkotását, amelyet Bécsben és Antwerpenben is kitüntettek 1893-ban. Valamivel később, a század első évtizedének derekán még két emlékbüsztot alkot: dr. Hadzsi Jánosét Topolyán és Szilágyi Dezsőt Szilágyon. Néhány akkoriban népszerű népi motívumos reliefjét szintén a szabadkai múzeum őrzi.

Zomborban 1905-ben Mátrai Lajos György (1850—1906), az Iparművészeti Iskola tanára készítette el Schweidel József emlékművét. Egyéb munkái mellett az ő műve volt a Millenniumi Kiállítás iparcsarnoka előtti „Fontaine lumineuse” is.

Mellékesen említjük csak, hogy ugyanebben az esztendőben (1905-ben) állított ki első ízben Szentgyörgyi István (1881—1938) is, aki bánáti, begaszentgyörgyi születésű volt.

Kanizsán ma is az eredeti helyén található az 1908-ban felállított életnagyságú Krisztus-szobor, a korán elhunyt, tehetséges Kolozsvári Szezsák Ferenc (1881—1919) műve.

Radnai Béla szobrász (1873—1923), a híres Fadrusz János munkatársa, később pedig a budapesti Képzőművészeti Akadémia tanára, két emlékművet készített: Kiss Ernőt 1906-ban Nagybecskereken és Leiningen-Westerburg Károlyét 1911-ben Törökkanizsán.

Jankovits Gyula (1865—1932) készítette Rákóczi Ferenc zombori büsztjét, és meg lehet még említeni Bezerédi Gyulát (1858—1925), aki számos épület plasztikus dekorációját végzi. Az ő műve egyebek között a zimonyi millenniumi emlékmű.

A századforduló évtizedeiben kedvelt volt a portrészobrászat is, de ez sem lépett túl az akadémikus realizmuson. Ám mindenesetre a mesteriség szempontjából tökéletes akadémikus realizmus Vajdaság területén is az elkerülhetetlen előfutár szerepét töltötte be, és mindenképpen jelentős

<sup>5</sup> uo.

<sup>6</sup> Telcs Ede, annak jeléül, hogy Szabadkát szülővárosának tekinti, a városnak adományozza az 1908. évi Képzőművészeti Állami Nagy Arany Ermét. *Bács-megyei Napló*, 1910. február 5. — Telcs Ede ajándéka a gimnáziumnak.



*Gaál Ferenc síremléke a szabadkai  
Lajai úti temetőben. Ismeretlen szerző  
műve 1910-ből*



*Homlokatdís a szabadkai Nicin-pa-  
lotán, Kara Mihály munkája 1932-ből*

képzőművészeti megnyilvánulás volt abban a térségben, ahol korábban nem léteztek szobrok. „Budapest szegény volt ilyesmiben. A szobrász-jelölt ifjúság a századfordulón mindössze néhány szobrot láthatott Buda-pest utcáin, itt-ott egy-egy kőszentet, fafaragást egy-egy templomban. (...) Képtárunkban másfélszáz szobormű árváskodott, javarészt gipsz-

öntvény” — írja Lyka Károly.<sup>7</sup> Ha Budapesten ilyen a helyzet, akkor a vidéken sem várhatunk jobbat. Mégis ebben az időszakban, 1895-ben állít ki az újvidéki Đorđe Jovanović (1861—1953), az akadémiai realizmus jó fényben mutatkozó képviselője, a virtuóz modellező. Ha mellé számítjuk a már említett Telcs Edét, aki önkényesen „szabadkainak” kiáltotta ki magát, és ugyanebben az időben érkezett be, két olyan kiemelkedő mesterünk van, akiket „a legmagasabb megvalósulás szintjén mérhetünk abban a műfajban, amelyhez az adott pillanatban tartoznak”. Ez a pillanat — akarva, nem akarva — úttörő korszaka volt a szobrászatnak ebben a földrajzi térségben, olyan időpontban, amikor türelmetlenül várták, hogy felvirradjon az új század.

Mindkét fentebb említett mester Bécsen keresztül jutott el Párizsba, ám megmaradt a félúton. Az akadémizmusnak nem tudtak hátat fordítani, és a számos elismerés meg az egykori dicsőség ellenére még életükben elfe'edték őket. Párizst, habár ott tartózkodtak, nem „éreztek”, és óriási tehetségük mellett sem tudtak bekapcsolódni a modern szobrászat keletkezésének forradalmi törekvéseibe. Mindkettejük pályafutása azonban bizonyos mértékben magán viseli a vajdasági viszonyok jelképes értelmét. Telcs máshonnan való művész, aki e vidékre *érkezik*, a népszerű Đoka Jovanović pedig idevalósi, aki *távozik* innen, és csak vendégeskedik a szülőföldjén.

Belgrád egyre vonzóbb lesz a tehetséges magyarországi szerbek számára. A századfordulóra Bécs elveszíti korábbi vonzását, München pedig csak egy állomása lesz a Párizsba vezető útnak. Az itteni központból, akárcsak Đoka Jovanović, a többiek is Belgrádba távoznak. Az első világháborúig még hátra levő alig évtizednyi időszakban itt a modern művészeti eseményekről két jelentős helyről fog tájékozódni: Budapestről és Nagybányáról.

Hollósy Simon (1857—1918), a „szabad iskola” híres müncheni professzora tanítványaival együtt elkerülte a Millenniumi Kiállítást. Tiltakozása jeléül nem látogatta meg az akadémiai realizmus és a grandiózus méretű történelmi kompozíciók e fényűző vásárát, hanem jóval távolabb, Nagybányán ütötte fel taborát. Lyka, a szobrászat szánalmas sorsa felett sópánkodva, így ír: „A festészet ebben a tekintetben jobban állt: a nagybányai mesterek, Rippl-Rónai, Szinyei Merse művei alkalmasak voltak arra, hogy a minőségnek helytálló mértékéül szolgáljanak. Ilyesmi alig volt található szobrászatunkban. Olyan jelenség, mint a festészetben a nagybányaiak szereplése, nincs plasztikánkban. Voltak kitűnő szobrászaink, akik kitűnő műveket is teremtettek, de akiket a nagybányai mesterektől elválaszt az a lényeges vonás is, hogy nem törtek utat szobrászatunk jövő alakulása, jövő stílusa számára.”<sup>8</sup> Nagybánya

<sup>7</sup> Lyka Károly: i. m. 6. o.

<sup>8</sup> Lyka Károly: i. m. 66. o.



*Almási Gábor: Fej, fa, 1947*

az avantgard áramlatok áttétele és a szabadabb, a jövőbe irányuló gondolatok katedrája volt. Festéssel foglalkozott ugyan, ám hatásának egyik formája Streitmann Antal (1850—1918) becskerekai rajztanár, a művésztelep festőrészvevője és a szövőműhely (a későbbi szőnyeggyár) megalapítójának ténykedésében fog megnyilvánulni. Ki kell emelnünk, hogy Streitmann 1903-ban — elsőként az akkori Magyarországon! — gyermekrajz-kiállítást rendezett. Erről az eseményről ír a helyi sajtóban<sup>9</sup> (*Nagybecskerekai Hírlap*, 1902. jún. 27.; 1903. június 31. és aug. 1.) a becskerekai gimnázium akkor érettségizett diákja, Fülep Lajos (1885—1970), Todor Manojlović (1883—1968) író egykori iskolatársa.<sup>10</sup>

A képzőművészeti nevelés módszere, amelyet Streitmann tanár alkalmaz; a forma gyermeki felfogásához és a művészi megismeréséig vezető úthoz való viszonyulás, ahogyan egy éppen leérettségizett fiatalember fogalmazza meg; a képzőművészeti kritikák, amelyeket 1920-tól kezdve

<sup>9</sup> *Nagybecskerekai Hírlap*, 1902. június 27. Ez az írás megtalálható múlt havi számunk Dokumentum rovatában.

<sup>10</sup> Todor Manojlović 1920 táján képzőművészeti kritikákat ír, Novák Rezső pedig Becskereken a portróját festi.



Todor Manojlović ír és számos más tény fényt vethet az akkori Nagybecserek (Zrenjanin) „képzőművészeti klímájára”, ahonnan a művészek a századforduló táján évről évre látogatják a nagybányai szabad festőiskolát.

A szobrászat nehezebben szabadul meg az akadémiai realizmustól és az iránta való konzervatív viszonyulástól. A szecesszió sajátossága egyebek mellett a szobrászat és az iparművészeti formák egymásba fonódása volt. Képzett szobrászok bútorokat, vázákat és gyertyatartókat terveztek, épületeket dekoráltak, síremlékeket építettek. Megállapíthatjuk, hogy a szecessziónak a formák sokasága ellenére nem volt különálló szobrászati műfaja. Épp ennek a sokoldalúságnak köszönhetően, ha teljességében nem is, de részleteiben mégis számos jellemző mozzanatnak vetette meg az alapját a modern szobrászatban. Emellett a szecesszió serkentette a nemzeti bevonását a modernség egyetemes művészi kifejezésébe. Az általa kiváltott erjedési folyamatokban formálódott ki a modern magyar szobrászat számos poétikája, a legkifejezettebb tehetségek pedig eljutottak addig az eredményig, miszerint „a legegyetemesebb művészet egyúttal a legnemzetibb” — ahogyan Fülep Lajos megállapította.<sup>11</sup>

Medgyessy Ferenc (1881—1958), a modern szobrászat egyik úttörője, érzékenységeinek megfelelő modellek után kutatva a vidéki emberek megmintázása mellett döntött. A század első évtizedének végén, nyomban Párizsból való hazatérése után, ahol tanulmányait végezte, alkotta meg legfőbb műveit, amelyeket később variálni fog. Ezek köpcös emberek voltak, illetve telt idomú nők (Kövér gondolkodó nő, 1911; Súroló asszony, 1913 stb.). „Medgyessy a századelőn a közé a kevés magyar szobrász közé tartozott, aki ráébredt arra, hogy a szobor lényege azonos önmagával, azaz a mű szabad, önálló jelentés, önmagát jelenti, nem pusztán illusztratív tartalmak megfogalmazója, hanem autonóm, önmagában kielégülő világ.” (Németh Lajos)<sup>12</sup>

Medgyessyt, aki tehetsége szerint Maillol köréhez tartozik, a szobor lomha ritmusú és erős töltésű, zsúfolt tömeg alakjában érdekli, amely szétfeszíti a formát. Pályája kezdetén azonban kompozíciós és statikai kérdésekkel, valamint a groteszkkal kísérletezik, ami egészen új kifejezési forma a magyar szobrászatban.

Ebben, a poétikája megalapozása szempontjából rendkívül fontos pillanatban, amelynek révén a két háború között a magyar szobrászat élére fog állni és nemzetközi tekintélyre tesz szert, Pechán József (1875—1922) verbászi festővel barátkozik — és ezért is foglalkozunk vele itt. 1913-

<sup>11</sup> Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig* Budapest, 1974. I. 260. o.

<sup>12</sup> Medgyessy Ferenc (1881—1958) emlékezete, Centenáris tudományos emlékülés, Déri Múzeum, Debrecen, 1981. január 8—9. 33. o. (Németh Lajos: Medgyessy Ferenc művészetének jelentősége).



*Medgyessy Ferenc: Szerelmeskedő macskák, gipsz, 1912*

ban közös tárlatot rendeztek Verbászon<sup>13</sup> és néhány bácskai városban. Így Medgyessy szobrai a modern szobrászat egyik első behatolása voltak a vajdasági térségekre. A háború után barátja síremlékét is a verbászi temetőben ő készítette el.

A modern művészet útjai és az itteni világra vetített esetleges kisugárzása e néhány mozzanatának említésével nem kívántam áttekintést nyújtani a honi szobrászat fejlődéséről századunk első felében. Egy ilyen vállalkozás feltétlenül megkövetelné a vajdasági temetők alapos áttanulmányozását, mivel gyakran bukkanni bennük nagy művészi értékű emlékművekre; ugyanígy városi épületeink díszítőplasztikáját; az egyházi művészetet, valamint a kisplasztikát, és még ki tudja mi mindent, ami polgáraink otthonában lappang.

Csupán érzékeltetni szerettem volna, hogy századunk első fele nem szobrászati alkotások nélküli „üres pusztaság”, hogy a vidéki reménytelenség leküzdésének folytonossága még valahol messze elkezdődött, talán a múlt század derekán, ami megint csak nem pontos. Vajdaság népei korábban is figyelemreméltó képzőművészeti alkotásokat mutattak fel, csak, úgy tűnik, mindeddig még nem fejtettük le róluk a feledés rétegeit, és nem tártuk fel kulturális örökségünket, hogy az értékelés szempontjából hozzáférhető legyen. A tulajdon értékeink felfedezésének izgalmas kalandját a rokon intézmények és az ott működő kutatók együttműködése révén kell elmélyíteni.

<sup>13</sup> Bordás Győző: Medgyessy Ferenc Verbászon, *Híd*, 1981/12.

Végül bátorkodom felhívni a figyelmet néhány alkotásra, amelyek hiányzanak a kiállításról (legalább fotópanno formájában).

Medgyessy Ferenc Szerelmeskedő macskák című vagy valamelyik más kisebb figurája, amelyek közül több ma is a Pechán-műteremben van Verbáson, érdekes, mindenképpen egyedülálló megoldást jelentenek a plasztikus kifejezőmód újfajta megközelítésében a jól ismert akadémiai realizmushoz viszonyítva; annak idején a fentebb említett kiállításon is szerepeltek.

Dorđe Jovanović és Telcs Ede szobrai a mesterségbeli tudás és az anatómiai ismeretek tökélyével nagyszerűen kiegészítének a kiállítást.

Kara Mihály építészeti stílusokhoz alkalmazkodó díszítőplasztikájának fényképei jól illusztrálhatnák az alkalmazott szobrászat magas szintjét.

Baranyi Károly zimonyi Ikarusza a hangsúlyozott monumentalitású vajdasági szobrászat példaképe. A szárnyak megsokszorozott vertikálisai az alsó rész tekervényes kontrasztjával szuggesztíven mutatják be az ember eredendő vágyakozásának drámáját, hogy leigázza a természetet és felülmúlja önmagát. Maga az alak expresszív a kifejezés és szecessziós a megformálás szempontjából, kissé talán megkésett, de magán viseli az autentikus kifejezés utáni kutatás feszültségét. Ha még hozzátesszük, hogy a figura emlékeztet a Megfeszített hagyományos, ám mély benyomást keltő alakjára, megállapíthatjuk, hogy ez az alkotás az erőfeszítés, a feltérés, a tévedések és a tévelygések dokumentuma, de a művészetek fejlődése fenyegetett történetének is eredménye ezen a vidéken.

A kiállítás első részének utolsó (habár több is lehetne) vagy épp a második részének első műtárgya Almás Gábor Tuskó című, 1946-ban készült fejtanulmánya lehetne. Biztos vagyok benne, hogy ez a faszobor határvonalat jelöl. Semmiképpen sem a múlt utolsó formai jegye, hanem az új kezdetek és a jövő első jelzése. A szobor, a hasábfá kidudorodására csupán durva vésőnyomokkal felvázolt arc 1946-ban keletkezett. Jóval korábban volt ez, mint ahogyan szobrászatunk megszabadult a szocialista realizmustól és az emberi alak naturalisztikus anyagba való formázásától. Ez szabad forma, és az érintetlen anyag kiválasztása egy halom hasonló idom közül történt. A rusztikus kéreg goromba felületeinek taktilis értéke és a szövetben levő sötét foltok vizuális hatása a szerző beavatkozásával csak aktualizálódott. Az arc felületes jelölésével a tönk amorf természetes adottságából egy lépést tett előre az emberi megvalósulás szférájába. Mintha a névtelenségből felmerülve sejtette volna a modern vajdasági szobrászat születését. Ennek az alkotásnak a varázsa nem a felületesen adott antropomorfizmusban van, hanem a természetes struktúrájából a kiválasztott jelentéskörbe áthelyezett tárgy sajátosságában. Ez határozza meg új szerepét, a művészi alkotást jellemző hatását, és ad értelmet üzenetének.

Az út Jovanović 1896. évi kiállításától Almási 1946-ban készült Tuskójáig, a „szép”, ember formájú kő- és bronzalakoktól az anyag és a

forma beszédéig, a tömeg és a tér szimbiózisáig hosszú és fáradságos volt. Főként ezen a vidéken volt a szobrászat terhes a millenniumi paradés historicizmus örökségétől, majd valamivel később a „Pest” és „Belgrád”, a tradíció és az új áramlatok között megosztottak zavarától. A követ és a bronzot erővel antropomorfisztikus mintákba kényszerítették, még hozzá a hatalmat gyakorló megrendelők ízlése szerint, úgyhogy a közelebbi és a távolabbi múlt köztéri szobrai nemzedékeken keresztül külön viszonyulást alakítottak ki a közönség és a potenciális megrendelők körében a szobrászat iránt. A két háború között sor került a korábban ismeretlen represszív hatásfokú gazdasági válságra is, amely semmiképpen sem enyhítette, hanem tovább mélyítette az „anyag és a megvalósítás átkát”. Egyéb okok mellett ez is akadályozta a vidék szobrászati kifejezőmódjának kibontakozását.

A kevés határkö azonban, amely a két háború ellenére megmaradt, mégis a folytonosság meglétét tanúsítja. Azért, mert kevés van belőle, sokkalta inkább kell becsülnünk, és körültekintőbben kell értékelnünk. Enélkül, a folytonosság híján, könnyen arra a megállapításra lehet jutni, hogy korunk vajdasági szobrászata csupán kívülről származó „import”. Ez, természetesen, nem így van. Ennek érdekében az ilyen kiállításokon és az átfogóbb jellegű bemutatásokon fel kell sorakoztatni — ha maradványaikban is — azokat az eredményeket, amelyeket olyan korban valószínűleg fogadta el az újításokat, sőt a „megbotránkoztatóbb” látványt is, amivel az 1913-as Pechán—Medgyessy tárlat szolgált. Ma, megállapíthatjuk, hogy az újítások, akár a szobrászatban is, senkit sem hoznak zavarba, nem váltják ki a közönség, az egyház stb. tiltakozását.

A történelmi fordulat a szobrászat nyelvének felfogásában az európai „provinciában” — amilyen a mi vidékünk volt — mégis hagyott maga után nyomokat és ezáltal még jelentékenyebb eredményeket. Csupán szerényebben, összetartóbban kell utánuk kutatni. Az újvidéki Modern Képtár megtett annyit, amennyire lehetősége volt. Ám a modern szobrászat ilyen gazdag és értékes gyűjteményét, amelyet a Spontközpontban láttunk, nem szabad hagyni, hogy gyökér nélkül lebegjen. Annál is inkább, mert közeledünk a század végéhez, és önmagunknak tartozunk azzal, hogy teljes képet alkossunk arról az évszázadról, amelyhez tartozunk.