

## VAJDASÁG KÉPZŐMŰVÉSZETE (IV.)

### *Adalékok a XX. századi művészettörténeti kutatásokhoz*

BELA DURANCI

#### TALALKOZÁS A PÁRIZSI MESTEREK MŰVEIVEL

Az 1923-ban Szabadkán megalakított *Vajdasági Képzőművészek Egyesületének* tagjai számára mintha megállt volna az idő. Párizstól idegenkedtek! Közülük az egyik legtehetségesebbnek, Oláh Sándornak megvalósíthatatlan vágya egy spanyolországi tanulmányút! Farkas Béla pasztelljein a háborúban megrekedt pompás tehetsége mintha a szecessziós látomások görcsébe merevedne. Bicskei Péter napsütéses színeit Bácsstopolya környékén szórja szét, s rajzot tanít az iskolában. Hasonló a helyzet Zomborban, vagy Nagybecskerekben is.

A zenitizmus vagy az újvidéki *Út* folyóirat időszakát, amelyet Európa művészettörténete is jegyez és az avantgárd tényezői közé sorol, a vajdasági művészek nagyobb része meg sem érezte. A bácskai rónán a harmadik évtized második felében sem volt hullámmászás. A vidék közönyös, megkérgesedett horizontjáról beszédesen árulkodik két idézet, az egyik az évtized elejéről, a másik a végéről való.

*Stella Adorján*, a *Napló* felelős szerkesztője az olvasóktól búcsúzva ezt írja: „Igaz, nem voltam törzsökös szuboticaí polgár, de azzá lettem idősk folyamán, mert megszerettem ezt a várost minden előnyével, exotikumával és minden kirívó társadalmi excentritásával, pletykáival. Igaz az is, hogy kincses Kolozsvár után nehéz volt megszokni ennek a nagy, lomha, ködmönzagú városnak a poros, tüdővésses belsejét, nehéz volt beletörődni a színháználküliségbe, az irodalommentességbe, de a környezet, a megszokás, a zsíros polgári jólét minden kultúrvágyat eliminált az emberből, és akklimatizálódik a bagaria szaghoz és a helyi szokásokhoz.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kolozsi Tibor: *Szabadkai sajtó (1919—1945)*, Forum, Újvidék, 1979, 36. oldal (*Bácskai Hírlap*, 1921. január 5-én)

Az 1921 elejéről való idézethez csatoljuk *Szenteleky Kornél* szavait, amelyeket 1928 szeptemberében írt a *Vajdasági Írás* beköszöntőjében: „Ez a föld kövér, kevély gabonát terem, de itt nemigen tud gyökeret verni a gondolatnak, az álomnak, a szépnek a virága, mely nem jelent hasznot és nem jelent életfeltételt. A bőséges vegetatív örömök élvezése, a boldog, egyszerű, telthasú materializmus mostohán bánik a szellemmel, mely messze, sugarak és sasok magasságában szeretne szállni, de melyet ezen a tájon mindig visszahúz az anyag súlyossága és túlértékelése.”<sup>2</sup>

Távol, az európai művészeti központokban, Párizsban vagy Németországban, Olaszországban és másutt, a *harmadik évtizedet a szintézis szelleme hatja át*. A háború előtti időszakot megjelölő fauvizmus, kubizmus vagy a szecesszió után a klasszikus harmónia iránti vágy kerül előtérbe. Egyfelől az erős konstruktivista töltés elvonatkoztatása jelentkezik, másfelől pedig a hagyományokban és a múlt kiválóságainak tanulmányozásában való támaszkeresés — mintegy elhatárolásként a már elvirágzott impresszionizmustól. Ezt a másik áramlatot, amely, Cézanne-től kiindulva a kubizmus tapasztalatain vagy az expresszionizmuson át a régi reneszánsz festőkhig jut el, hogy visszatérve modern képet alkosson, klasszikus realizmusnak nevezik.

„A klasszikus realizmus a festészet sok elfelejtett sajátosságát és módszerét hozza vissza, mint amilyen a világos—sötét, a megmintázás, a térszerkesztés stb. A szigorúság és objektivitás s a reálishoz való ragaszkodás nem veszélyeztette a képnek azt a másik realitását, képzőművészeti világát, amely a kubista felfedezések fejlődésével tökéletesedik.”<sup>3</sup>

Sajnos, ezen a tájon nem voltak „elfelejtett” sajátosságok és módszerek, mert a többségnél a plein-air volt az uralkodó, amelyet az impresszionista lezserség éppen csak érintett. Magának a képnek a titkairól, keletkezésének törvényszerűségeiről a modern elmélet és gyakorlat forrásainál kellett tájékozódni. Utazni kellett, amit nem tehetett meg mindenki.

A jugoszláv, s így a vajdasági művészek fiatalabb nemzedékének Párizs volt a legvonzóbb úticélja. Nagy jelentőséget kapott a művészeti képzés, amely beletartozott abba az általános törekvésbe, hogy az újonnan létrejött állam kultúráját „európaivá” tegyék. Azért kellett Párizsba menniük, hogy megértsék a modern művészetet, s a jugoszláv festészet az európaihoz viszonyítva — első ízben — valóban *korszorűvé* válik!

<sup>2</sup> i. m., 287. o. *Vajdasági Írás*, 1. sz., 1928. szeptember 23. *Képes Vasárnap* irodalmi melléklete)

<sup>3</sup> Lazar Trifunović: Srpsko slikarstvo 1900—1950, Nolit, Beograd 1973, 111. o.



*Milan Konjović: Akt, 1923*

A festők által kiválasztott iskola, amelyben sokan hosszabb-rövidebb időt töltöttek, *André Lhôte* Akadémiája volt. Ennek a festőnek, teoretikusnak és pedagógusnak az iskolája nemcsak a mi művészeink körében volt népszerű, vonzó. Hazatérő erősebb művészegyeniségeink alkotásában Lhôte tanítása mély nyomokat hagyott. A korszak egyik elkötelezett kritikusa, a nagybecskereki Todor Manojlović ezt írja: „A neoklasszicizmust elsősorban Picasso, Lhôte és Sava Šumanović kedvéért fogadjuk el.”<sup>4</sup>

A šidi Sava Šumanović még a zimonyi gimnáziumban, Jung professzor diákjaként ismerte meg Cézanne-t és Van Goghot. Később, párizsi tanulmányútja idején *André Lhôte* első jugoszláviai tanítványa lett, előbb 1921-ben, majd 1925—26-ban ismét. Az ő rábeszélésére 1924-ben Milan Konjović is két hetet töltött Lhôte műtermében. Lhôte tanítványa volt, többek között, a bánáti Zora Petrović, a čerevići születé-

<sup>4</sup> Andre Lot i njegovi jugoslovenski učenici — *André Lhôte et ses élèves yougoslaves (André Lhôte és jugoszláv tanítványai)*, Narodni muzej, Beograd, 1974, 19. o. (T. Manojlović, peta Jugoslovenska umetnička izložba, *Misao*, 1922, IX. könyv, 1066. o.)

sű Milenko Šerban, majd jóval később, 1930—31-ben Sava Rajković, a szabadkai gimnázium festő-tanára is.

Lhôte iskolája mindannyiuk számára értékes tapasztalatokkal szolgált, és segítette őket a régi és új mesterek remekművei közötti tájékozódásban. „Miután ebben az iskolában képzőművészeti tájékozottságot és európai ismereteket szereztek, nagyobb biztonsággal és törekvéssel nézhettek szembe az avantgárd mozgalmakkal, mert ha a fiatal jugoszláv festőket a cézanne-izmus Lhôte iskolájába irányította, ahol átmentek a „konstruktivista” fázison, a cézanne-izmus később, éppen Lhôte tanításának köszönhetően, tovább is vihette őket, az expresszionizmusba és a „tisztá festészetbe”.<sup>5</sup>

Sok más ok mellett Lhôte tanítványai is hozzájárultak ahhoz, hogy Párizs vált a művelt körök mind gyakoribb beszédtemájává. A művészetkedvelők Cvijeta Zuzorić Társasága így szervezte meg 1926-ban Belgrádban a modern párizsi festők kiállítását, feltehetőleg a Párizsban élő Ljubomir Micić testvérének, Branko Poljanskinak a segítségével. Maza Micić ebben az évben menekült Párizsba: a *Zenit* 43. számát betiltotta a rendőrség. A zenitizmus viharos időszaka elmúlt anélkül, hogy a vajdaságiakat érintette volna! Így nem valószínű, hogy Bácskában akkor Európára figyeltek volna, s éppen a képzőművészet terén próbáltak volna vele lépést tartani. Hiszen csupán két évvel korábban, 1924-ben Belgrád sem értette még a modern művészet első nemzetközi kiállítását, amelyet Micić szervezett. Most azonban a tisztelt közönség a Cvijeta Zuzorić Társaság által szervezett kiállításon érdeklődéssel, de ugyanakkor bizalmatlanul is szemléli Robert és Sonya Delaunay, a japán Foujita, André Lhôte, Fernand Léger, a már híres Pablo Picasso, Marc Chagall, Osip Zadkine és mások műveit.

Az itteni emberek Párizst a fiatal művésznemzedék számára „veszélyes és végzetes” városnak tartják, mint például Uroš Predić, az ismert és tekintélyes festő is. A Párizsban levő Radmila Đorđević festőnőnek 1928-ban küldött levelében olvashatjuk a már befutott és sikeres idősebb nemzedékre jellemző sorokat: „Jelenlegi tanítód, Lhôte sem mond gazat, amikor a régi mesterekre hivatkozik, hiszen saját munkájával bizonyítja, hogy nem hisz abban, amit állít; ugyanazok a régi mesterek pedig, ha látnák Lhôte bábuit, hahotáznának e tréfa láttán. Az a modern logika megint megtette a magáét, s úgy kiforgatta a dolgokat, mint a Lhôte legalábbis magasabb művészi szinten volna, mint Tizian vagy Rembrandt... csak ne fessél úgy, mint ő, s minden rendben lesz.”<sup>6</sup>

Lhôte nem akart a régi mestereknél „magasabb szinten” lenni, ám minnyi bizonyos, hogy tanítványaival együtt a kép belső realitása felé

<sup>5</sup> i. m., 28. o. (Dr. Katarina Ambrozić)

<sup>6</sup> i. m., 21—22. o. (Uroš Predić levele Radmila Đorđevićhez, 1928. március 4-én, magántulajdonban)

törekedett. „Tudva azt, hogy a kép felület, amelyen a festő az alkotói akarat erejével teremt plasztikus világot (nem a perspektívának nevezett szemfényvesztést), rájött arra, hogy a festő megteremtheti a régi mesterek ritmusát anélkül, hogy utánozná őket.” (Sava Šumanović)<sup>7</sup>

A Párizsban iskolázott festők, valamint a párizsi „modernizmust” elvető, itthon maradt kollégáik közötti meg nem értés ellenére is megvolt annak a lehetősége, hogy a Bácska kimozduljon a képzőművészeti megrekedtségből!

Ha nem is vesszük figyelembe a párizsi festők 1926. évi belgrádi kiállításának lehetséges hatását (a kiállítást az itteni festők talán nem is látták), visszhangja mégiscsak eljuthatott Szabadkára Lenkei Jenő révén, akinek 1927 elején, e kiállítás zágrábi bemutatója idején az Ulrich-szalomban önálló tárlata volt. Jovan Bjelić Zomborban már 1921-ben absztrakt tájképeket állított ki. Abban az időben Zomborban élt és dolgozott a verseci születésű Ivan Radović is, a pesti Réti tanítványa, aki 1923-ban kollázsaival a legidősebb kutatásokba kapcsolódott be, majd később az expresszionizmuson át a klasszikus realizmus csendesebb vízeire érkezett. 1926-ban szintén Zomborban Milan Konjović önálló tárlatot rendezett, és bemutatta az európai központokban végzett tanulmányainak az eredményeit! Mintegy ötven kiállított műve között volt a Szürke csendélet (1922), a Női akt hátulról (1924), a Cassis-i templom (1925) és sok más jelentős képe.

1926-ban Szabadkán Balázs G. Árpád rendezett figyelemre méltó kiállítást, az ugyanabban az évben keletkezett *Le Travail* című grafikai mappája pedig a megformálás korszerű folyamatai iránt világosan elkötelezett alkotók közé sorolja. Alkotói tevékenységének erre a rendkívül fontos tulajdonságára utal Cseh Károly bírálata, amely a *Szervezett Munkás*ban jelent meg: „Balázs képei valahogy egészen mások, mint amit a legtöbb ember ‚kép’ fogalma alatt eddig megismerni tanult. Nézzünk meg közelebbről egy ilyen képet. Ott van pl. a Hazafelé című kép: hatalmas, égnek meredő tömbök, gyárkémények, nagy súllyal lehajló ívek, s alattuk komor, hideg, szürke levegőben egy mozgó figura...”<sup>8</sup>

Az október 31-én megnyílt kiállítás jellegzetessége a hangsúlyozott szociális tematika volt. „Vannak egyéb képei is, de azok tőlünk már távolabb esnek, azokkal foglalkozzék a burzsoá és kispolgári sajtó” — írja befejezésül Cseh Károly november 7-én megjelent kritikájában, akaratlanul is úgy jelölve meg a festőt, mint vidékünk művészetében a jellegzetesen szociális elkötelezettség kezdeményezőjét.

Szabadkától nem messze, Bácsstopolyán egy tizennyolc éves fiatal-

<sup>7</sup> i. m., 22. o. (S. Šumanović: Slikar o slikarstvu, *Književnik*, 1924, 1. szám 23. o.)

<sup>8</sup> Urbán János: *Fáklyafényben*, Forum, Újvidék 1974, 136–137. o. (*Szervezett Munkás*, 1926. XI. 7.)

ember ekkoriban írja egy különös csoportkép alá: *1926 év april 25-e*, megjelölve ezzel egy amennyire sajátságos, annyira tipikus, két háború közötti művészsors kezdetét.

Abban az időben Bácsstopolya, annak ellenére, hogy néhányan egy művésztelepet szeretnének itt alapítani, a képzőművészet számára kietlen vidéknek számít. Ezen a tényen semmit sem változtat, hogy mindössze két évvel korábban itt temették el a legjelentősebb bácskai impresszionistát, Stipan Kopilovićot, illetve, hogy ebben a kisvárosban tanítja a diákokat az impresszionista modorú népszerű festő, Bicskei Péter.

Az említett topolyai fiatalember, Nagypáti Péter „sajátos és tipikus” sorsa sok mindenben hasonlít az itteni festőkéhez, ám mégis lényegesen különbözik szinte mindegyikétől. Topolya (mint Bácska kicsiben) összeroppantotta az embert. Ebből a szempontból tipikus, a két háború közötti időszak itteni művészei balsorsának legtragikusabb példája. Mindennel és mindenkivel dacolva, saját meglátását magányosan követve festette képeit, s ezek a fennmaradt művek teszik sajátságossá, egyedivé a ma már világszerte megbecsült naiv művészetben, amelynek Vajdaságban is jelentős számú képviselője van.

*Balázs G. Árpád* a korszerű képzőművészeti történelek folyamatában, szociális elkötelezettségű tematikájával a „körülmények” ellenére sajátos alkotói utat tört magának; a képzetlen és magára hagyatott *Nagypáti Péter* önbizalmával és kitartásával őrizte meg tehetségét, és alapozta meg alkotói természetét. Egy harmadik ebből a környezetből, *Gyelmis Lukács*, miután Pesten két évig Rudnay Gyula tanítványa volt, Olaszországba került, tanulmányait Firenzében fejezte be, s 1936-ban a XX. Velencei Biennálén négy képpel mutatkozott be. Szülőföldjétől tartósan elszakadva nem tudott kitartani, elmerült a sűrű közép-szerűségben.

A bácskai művelődési áporodottsággal és visszahúzó körülményekkel való meg nem békélés három példáját említettük a harmadik évtizedből. Természetesen nem csupán ők voltak a kitörni vágyók, de azok közé tartoznak, akiket — eddig még — nem értékeltünk eléggé. Mindhármán az 1926. évvel jelölik meg a képzőművészeti pillanat iránti egyéni viszonyulásuk határkövét. Az első tudatosan, a második tudatlanul, a harmadik azzal a bátorsággal, hogy kitörjön a megszokott keretből.

Gyelmis elhagyta a pesti Akadémiát és azt a „képzőművészeti légszört”, amelyben a vajdasági művészek jelentős része vakon hitt.

A stagnálást indokolva, Lyka Károly, az ismert képzőművészeti kritikus ezt írja: „A vesztt háború után kínai fal zárta el festőinket a öbbsi néptől”, s ezt egy idézettel mutatja be: „Egy angol lap, a londoni Observer itt járt munkatársa közli lapjának 1926. február 7-i számában budapesti megfigyeléseit: „Maga a város szomorú, nincs élet, nozgás az utcákon, az üzletek üresek, a színházak konganak.” Vala-



*Nagyapáti Kucac Péter: Család, 1926*

mivel alább Lyka megállapítja: „A művészet fő fogyasztói most parvenük voltak, uborkafára fölkapaszkodottak serege. Ezt a borzas parvenü stílus, ha ugyan szó lehet stílusról, főképp azt az időszakot jellemzi, amíg a korona- valuta drámája játszódott”,<sup>9</sup> azaz az 1926 végéig tartó időszakot.

<sup>9</sup> Lyka Károly: Festészetünk a két világháború között (1920—1940), Képzőművészeti Alap, Budapest 1956, 15. o.

A gazdasági helyzet Vajdaságban sem volt rózsásabb, Párizsban azonban, a művészi történések központjába sokkal könnyebben lehetett eljutni innen, s ez mindenképpen *szükséges* volt, még ha közvetítő útján is, annak a művésznek a számára, aki alkotásaival korának részese akart lenni.

A háborútól az 1926-ig terjedő képzőművészeti időszaknak mintegy ünnepi fináléja volt a Hatodik Jugoszláv Művészeti Kiállítás Újvidéken.

A Matica srpska megalapításának századik évfordulóján rendezett ünnepség keretében június 1-jén két kiállítás nyílt meg:

— a vajdasági régi szerb festők kiállítása, amelyen mintegy kétszáz művet mutattak be a XVIII. század végi ismeretlen életképfestők alkotásaitól kezdve a XIX. századi ismert és már népszerű festők művein át „a régi korszak végén alkotó festőnemzedékünk két utolsó élő képviselőjéig”, Uroš Predićig és Paja Jovanovićig;

— a már említett „hatodik” és egyben utolsó jugoszláv kiállítás, amelynek szervezési elve szerint „A kiállításon részt vesz valamennyi belgrádi, zágrábi, ljubljani és szarajevói művészeti csoport, valamint az ország — e csoportok egyikéhez sem tartozó — minden művésze.”<sup>10</sup>

A hatodik kiállítás vitathatatlanul rendkívüli esemény volt, amely többé nem ismétlődött meg. „Stjepan Radić megölése a Népszkupstinában 1928-ban elsöpörte a haladó, liberális polgárság jugoszláv idilljét... A béke zenitje elmúlt. S vele együtt ez a bizonyos értelemben leginkább nemzetek közötti korszak is, amelyben a nagy összefonódás és közös stílusjegyek miatt a nemzeti kultúrákat úgyszólván lehetetlen önmagukban, az általános jugoszláv összefüggésen kívül vizsgálni.”<sup>11</sup>

A kiállításon valóban majdnem valamennyi számottevő képzőművész, mind az idősebb, mind a fiatalabb nemzedék tagja részt vett. A belgrádi, illetve zágrábi *Lada* művészeti csoportok az idősebb festőket tömörítették maguk köré, de a nem kifejezetten „modern” fiatalokat is; itt volt a nem sokkal korábban alakult *Oblik*, a következő évtized talán legjelentősebb csoportja; a *Nezavisni* és a zágrábi *Proletni salon* (Tavaszi Szalon), amelyeket jól ismertek a vajdasági városokban is; az *Udruženje grafičara* (Grafikusok Egyesülete), a *Društvo slovenačkih umetnika* (Szlovén Művészek Egyesülete) és a szarajevói *Udruženje likovnih umetnika* (Képzőművészek Egyesülete), továbbá a csoportosulásokon kívüli művészek az egész országból.

Ebben az utolsó, „csoportokon kívüli” csoportban egy név számunkra külön meglepetés: *Pehan Josip*. Nyilvánvalóan Pechán Józsefről van

<sup>10</sup> A VI jugoslovenska umetnička izložba katalógusa, Újvidék, 1927 júniusa (A belgrádi Narodni muzej könyvtárában, 5980. leltári szám)

<sup>11</sup> Miodrag B. Protić: *Treća decenija — konstruktivno slikarstvo*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967 decembere, 38. o.



szó, aki 1922. március 6-án hunyt el, s akit a katalógus szerint három műve képviselt: Gyümölcs, Őnarckép, Virág.<sup>12</sup>

A szabályok értelmében a csoportokon kívüli művészeket zsűri értékelte, amelyet a kiállító csoportok képviselőiből állítottak össze. A katalógusban csupán a művészek neve és a művek címe szerepel, s könnyen lehetséges, a zsűri nem tudta, hogy Pechán már öt éve halott — ha egyáltalán tudtak róla! Tehát kizárólag a műveket értékelték, részrehajlás és kulisszák mögötti játékok nélkül!

A kiállítás előszavában Mihailo S. Petrov festő, műbíráló és a tárlat szervezője hangsúlyozta, hogy „minden korszerű festészeti áramlat képviselője” jelen van.

A kiállításon azonban nincsenek ott a zombori Milan Konjović képei: azon a nyáron Franciaországban tartózkodott. Nem találjuk a kiállítók között Németh G. Árpádot sem, habár Vajdaságban van, és arra készül, hogy június végén hozzáfogjon a „Vajdasági képtár” arcképeinek a rajzolásához. Sajnos, még néhány név hiányzik: a zombori Husvét Lajos és Csávosi Sándor, a szabadkai Csincsák Elemér, Jelena Čović, Farkas Béla és Oláh Sándor, a topolyai Bicskei Péter, a zrenjanini (akkor becskereki) Várkonyi József, Aleksandar Sekulić és Zsenár Emil, a verseci Stevan Drakulić és Korányi Arnold és egész sor más festő.

Távolmaradásukat semmiképpen sem magyarázhatjuk a zsűri mércéivel, stílus-kizárólagosságával vagy bármilyen más szokásos okkal. Egyszerűen nem akartak részt venni ezen a tárlaton.

Baranyi Károly szobrász 1926—27-ben Budapesten volt, ahol egyébként is élt és dolgozott. Felvették a Független Képzőművészek Egyesületébe, s ennek tagjaival együtt állított ki. „Azonkívül — 1928-ban — kiállítottam a Múcsarnokban is” — írja önéletrajzában.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Pechán Béla festő, Pechán József fia eddig nem tudta, hogy apja műveit kiállították — abban az időben Bécsben tanult. A festői hagyatékkal Pechán József özvegye rendelkezett. Feltételezhető, hogy ő küldte el a képeket (mint ahogyan más alkalmi kiállításokra is). Valószínűleg a *Csendélet* című képet állították ki (fél dinnye, körülötte körték és egy tálban almák, elől, az asztal sarkán egy piros alma és egy kés). A képet egy szarajevói vásárló vette meg. A másik kép az *Őnarckép* lehetett (palettával, olaj, 80×64 cm, aláírás nélkül, 1920-ból), amely a Pechán család tulajdonában van. A szabadkai Városi Múzeumban mutatták be az 1969 decemberében megrendezett retrospektív kiállításon (katalógusszám: 41.). A harmadik képet (*Virág*) nem tudtuk azonosítani.

<sup>13</sup> Baranyi Károly: *Ikarosz szárnyán* (Önéletrajz), *Életjel*, Szabadka, 1970, 65. o. (egy bronzkompozíciót állított ki a Múcsarnok 1928. évi tavaszi tárlatán. „A kompozíció címe: Csók... jelenleg a szabadkai Városi Múzeumban van. Kiállított még a Nemzeti Szalon rendezvényein, a Műbarátban és a Független Művészek Csoportjával Budapesten és több vidéki városban.” Baranyiné Markov Zlata: *BARANYI KÁROLY* Élete és művei, Forum, Újvidék, 1974, 16. o.)



*Sava Šumanović: Fonóasszony, 1924*

Több más, főleg zombori és szabadkai művésznek is a Nemzeti Szalon és a Műcsarnok a vágya. Szabadka félúton van Budapest és Belgrád között.

A neves párizsi mesterek kiállítását 1926-ban Belgrádban, 1927 elején pedig Zágrábban rendezik meg. Párizs, azaz Európa hatása a bácskai városokban is érezhető: a Tavaszai Szalon tárlata 1924–25-ben Újvidéken és Szabadkán van!

A *Bácsmegyei Napló* 1925 legelején<sup>14</sup> a Tavaszai Szalon tárlatát ismeretve rámutat a képzőművészeti változásokra, arra, hogy ez „krízis, amely lezárult eredményekkel szemben, a fejlődés új lehetőségeire mutat rá.” A csupán (X)-szel jelzett szerző szemmel láthatóan kitűnően tájékozott: „... expresszionizmus, kubizmus és primitivizmus jótékony forradalma a hazai festőművészetben is érvényesül és feladja a feladato-

<sup>14</sup> Tavaszai Szalon, *Bácsmegyei Napló*, 1925. január 20, 2. o. Szinte egyidejűleg, 1924–25-ben rendezett kiállítást a függetlenek csoportja is, így az újvidéki, zentai, óbecsei és törökbecsei, valamint nagybecskerekeli (zrenjanini) községek láthatta Frane Krišinić, Marin Studin, Ivan Meštrović és mások műveit.

kat, elindítja a fiatalokat, akik ma már úgyszólván kivétel nélkül szolgálatában vannak az internacionális művészeti programnak, amely kép helyett manifesztációt, szín helyett formát, kompozíció helyett konstrukciót, egyszóval: új emberi tartalmat, lényegét kíván az eddigi larpurlar helyett.”

Közli az olvasóval, hogy tizenhat művész állít ki, és hangsúlyozza, hogy azok „egyőtől egyig ezt az új művészetet képviselik”. Az első helyen említi Jovan Bjelić nyolc művét, kiemeli Marin Tartaglia Őnarcképét, Šumanovićról azt írja, hogy teoretikus és a formával kísérletezik, legjobb festményének pedig a Fonóasszonyt tartja (később a Pásztornót, majd Tájkép nőalakkal címűt). Đuro Tiljaknak és Živorad Nastasijevićnek a cikkíró szerint ott van a helye a kiállításon, Petar Palavičini Primavera című alkotása pedig a legjobb szobor a kiállításon. Nagyon jóknak tartja Sreten Stojanović nőalakjait, úgyszintén Jozo Turkalj Sebesültjét és Ivo Kerdić tizenkét alkotását, majd bevallja, hogy neki személyesen Hinko Juhn Vízhordó lány című festménye tetszik a legjobban.

A fenti művészek és az 1921 és 1924 közötti időszakban keletkezett alkotásaik felsorolása azt bizonyítja, hogy Szabadka és Újvidék 1924 végén, illetve 1925 januárjában „első kézből” értesült az avantgárd folyamatokról és nem mindennapi eredményeikről. Várható volt a hazai művészek irányváltása Párizsba utazás nélkül is. Csincsák Elemérnél érezhető is ez a változás. Oláh sohasem ismerte el ezt a hatást, de nyilvánvaló, hogy nála is szilárdabbá vált a forma. A többieknél azonban nem változik semmi, mindnyájan a háború előtti álláspontjuknál maradnak. A „klasszikus realizmus” nem jelent meg műveiken, nem ösztönözte őket kutatásra, a haladásnak semmi nyoma.

A Tavaszi Szalon vendégszereplése és a Hatodik Jugoszláv Művészeti Kiállítás között két és fél év telt el, amelyben rendkívül érezhető a „párizsi mesterek”, André Lhôte iskolájának a jelenléte, sőt a prágai hatás is. Mégis, minden maradt a régiben. A Pesthez való ragaszkodás erősebb volt, onnan azonban semmiféle ösztönzést sem várhattak.

Oláh Sándor egykori tanára a kecskeméti művésztelepen, Iványi Grünwald Béla — Lyka Károly szerint — „társaitól eltérő utakon indult el egy stilizáló művészet felé, amelyet azonban éppen korszakunkban a valóság felé való visszakanyarodás váltott fel... sok, tucatban készült képet is festett kényszerítő okokból a piac számára”.<sup>15</sup>

Rudnay Gyuláról ezt jegyezte fel: „Sokan konzervatív mesternek tekintették, mert képeim nem volt felfedezhető a legkisebb nyom sem, amely az új festészeti irányok hatását mutatná.”<sup>16</sup>

Lehangoló az Oláh Sándor barátjára és őszinte vigasztalójára vonat-

<sup>15</sup> Lyka K., i. m., 85—86. o.

<sup>16</sup> Lyka K., i. m., 44. o.

kozó megállapítás is: „Tornyai János művészetében korszakunkban még annyi változás sem állott be, mint Rippl Rónaiéban. Talán valamivel erélyesebb lett az ecsetjének járása és ebben a tekintetben pár lépéssel közelebb jutott ideáljának, vérmérsékletbeli rokonának, Munkácsynak festéséhez.”<sup>17</sup>

Még az 1923. évi művésztársulás is halványan a magyarországi körülményekre emlékeztet, ahol akkoriban sokasodnak az egyesületek. Ismét csak a kor kiváló ismerőjét, Lyka Károlyt idézzük: „Nem tudunk erre más magyarázatot, csak azt, hogy az általános gazdasági bizonytalanságban mindenkire nézve fontos volt valamihez tartozni, vállalva védekezni, közös erővel utat törni az érvényesülés felé. Aki nem tartozott sehova, csinált a barátaival új egyesületet, akik ebből is kiszorultak, csináltak egy még újabbat.”<sup>18</sup>

„A kiállítási kritikák nagy részét pedig szellemeskedő zsurnalisták írtak, dicsérték és bírálták elv és meggyőződés nélkül, a ‚modernek‘ a ‚modernekről‘ írták esztétikailag megalapozatlan bírálatukat, a ‚konzervatívok‘ a műkereskedői szinten mozgó Múcsarnok propagálói voltak.”<sup>19</sup>

Itt még rosszabbak voltak az állapotok. Az 1923-ban alakult Vajdasági Képzőművészek Egyesületének még kritikusa sem volt, nemhogy teoretikusa. Az egyesület élére egy ügyvédet állítottak — abban a reményben, hogy majd elősegíti az eladást —, a festők pedig szorongva várták a vásárlókat.

A Hatodik Jugoszláv Művészeti Kiállítás ilyen szempontból számukra nem is lehetett „érdekes”. A művészek sokaságában a konkurencia is nagyobb, eladásra ügyszólván semmi kilátás sincs. Néhány kivételtől eltekintve, mint amilyen például a Tavasz Szalonról írt ismertető, a kritika semmitmondó volt. A „külföldi sikerekre” vonatkozó néhány szokványos dicséretre korlátozódott, zavarosan emlegetve az „izmusokat”, s állandóan siránkozva „a közönség érdektelensége” felett. Egyetlen szöveg sem elemezte szakértelemmel a művet, nem értékelt és nem mutatott irányt. Ebből következik, hogy a közönség is tájékozatlan volt, s így gyanakvó és tartózkodó is. Ezzel szemben a *gicc*s nem lehetett kétes, hiszen másnál is ott lógott a falon, s a vásárló nem kockáztathatta, hogy a vele egyazon kasztba tartozó vagonos ismerősei kinevetik.

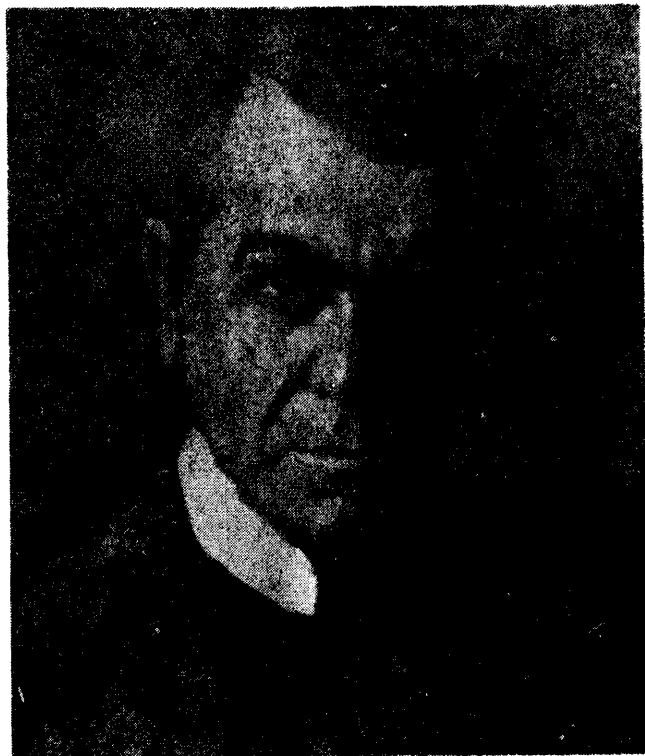
Mihailo S. Petrov egy cikkének is *Képzőművészetünk válsága* a címe, 1928-ban jelent meg a Matica srpska *Letopis*ában.<sup>20</sup> A sorok közül nála is előbukkan az alkotók egzisztenciális veszélyeztetettsége és az alkotói munka kilátástalansága feletti kesergés. Nyilvánvaló, hogy a harmadik évtized második fele semmivel sem derűsebb az előzőnél.

<sup>17</sup> Lyka K., i. m., 91. o.

<sup>18</sup> Lyka K., i. m., 29. o.

<sup>19</sup> Zádor Anna és a munkatársak, *Magyar Művészet 1800—1945*, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1965, 374. o.

<sup>20</sup> *Letopis Matice srpske*, CII. év, 315. könyv, 3. füzet, 1928 márciusában



*Pechán József: Önarckép, 1920*

Lehet, hogy kegyetlennek tűnik, de a művészet senki iránt sincs részvétellel. Sava Šumanović 1927-ben Párizsban az opusában soha meg nem ismétlődő furiosus lendülettel festi meg a Részeg hajót, Milan Konjović heves vérmérsékletét szabadítja fel, s a szín önálló realitásként lángol Jovan Bjelić, Petar Dobrović és mások képein.

Kezdődik a következő időszak. 1926 és 1930 között a tónusról a kolorista festészetre térnek át, s ezzel a már említett vajdasági festők számára még nehezebbé válik, hogy utolérjék az erőteljesen áramló folyamatokat. A negyedik évtized jellegzetességének, a színnek a vulkánkitöréséig még el kell múlnia a konstruktivizmus időszakának, amelyben a fő szándék az általános és „tartósan” értékes lefojtott szubjektív érzések felderítése. Ezért mondja néhány évvel később, Zora Petrović kiállításának megnyitóján, Isidora Sekulić: „...A művészetben van egy szinte rettenetes dolog: a művészetben nincs más igazság a személyes

igazságnál...”<sup>21</sup> Az egyén a vérmérsékletének megfelelően intuitíve indul a metafizikai végtelenbe, spontaneitásával sajátosan járulva hozzá a művészeti kincsesház gazdagításához. A *saját igazságához* ragaszkodva, Balázs G. Árpád a provincializmus „adott” szintje *feletti* alkotás napfényes pillanatait fedezte fel. Úgyszintén *sajátszerűen* alkot Nagyapáti Péter, aki rémesen egyedül, magányos farkasként kóborol tanyáról tanyára. A környezetének érdeklődése *alá* taszítottan, Kukac Péter mégis kitart a halhatatlanságig.

Ezen a könyörtelen és lomha agrárvidéken azonban valami mégis megdönti Szenteleky állítását — ha csak részben és rövid időre is. A „sugarak és sasok magasságába” jutott el egy könyv, amely közvetlenül kapcsolódik ezekhez a művészettörténeti évekhez. A kor követelményeként a szintézis szelleme az öröklött értékek összegezését kezdeményezte. A Matica srpska 1927-ben, fennállásának századik évfordulóján jelentette meg Milan Kašanin és Veljko Petrović *A vajdasági szerb művészet* című könyvét.

A könyv anyaga rendkívül értékes, szerzői szorgalmasan gyűjtötték össze, lépésről lépésre haladtak a munkával, könyvüket „úttörő jellegűnek és további kutatásra serkentőnek”<sup>22</sup> szánták. A körülmények folytán ez a könyv több mint fél évszázadig az egyetlen, később pedig már megkerülhetetlen kiindulópontja lett a vajdasági művészet kutatásának. Mégpedig azért, mert „mindazzal foglalkozik, amit ezen a szerb Vajdaságnak nevezett, meghatározhatatlan területen művészkéz alkotott”.<sup>23</sup>

Mindent átfogó „vajdasági” könyv máig sem jött létre. A soknemzetiségű Vajdaság közössége, a kölcsönhatások tarkasága és a történeti források sokfélesége kiérződik Veljko Petrović szövegéből is. A Konstantin Danilról, „XIX. századunk központi alakjáról” szóló jelentős terjedelmű részben is találunk ilyen utalásokat: „... Lugoson született szerb anyától és orosz apától... Karácsonyi gróf torontáli főispán portréját festve, annak házában megismerkedett Deli Zsófiával... egy elszegényedett magyar nemesi család leányával... Zsófiát haláláig szenvedélyesen és odaadóan szerette... az volt a végakarata, hogy mellé temessék el. Így a szerb pravoszláv pap szentelte be és a katolikus temetőig kísérte, ahol a katolikus pap fejezte be a szertartást... Haláláról az újságok nem emlékeztek meg, sírját belepte a kór. 1923-ban a becskereki ifjúság márványtáblát helyezett háza falára, de nem őmiatta, hanem azért, mert 1848-ban itt tanult festeni ‚Daniel festőtől’ nagy költőnk, Đura Jakšić.”<sup>24</sup>

<sup>21</sup> L. Trifunović, i. m. 182. o. (I. Sekulić: Reč pri otvaranju izložbe Zore Petrović, *Srpski književni glasnik*, XLI, Beograd, 1934, 139—140. o.)

<sup>22</sup> Veljko Petrović és Milan Kašanin: SRPSKA UMETNOST U VOJVODINI, od despota do ujedinjenja, Matica srpska, Újvidék, 1927, 134. o.

<sup>23</sup> i. m., 63. o.

<sup>24</sup> i. m., 95—101. o.

Ami Konstantin Danil tanulmányait illeti, amiről ő maga „csupán annyit árul el, hogy 1812 és 1816 között Arsa Teodorović temesvári műtermében dolgozott”, kiegészíthetjük azzal a kevésbé ismert adattal, hogy velencei, majd római tanulmányai idején id. Markó Károly<sup>25</sup> fi-renzei műtermében is időzött az ismert magyar művész tanítványaként.

Végül, Veljko Petrović a fiatalok nemzedékét már „jugoszláv” festők-nek tartotta, és felsorolt közülük néhányat: „... a becskerekai Aleksan-dar Sekulićot, aki hosszú ideig müncheni diák volt és koloristaként figyelték fel rá az Első Jugoszláv Művészeti Kiállításon; a bécsi Josif Danilovac grafikust és karikaturistát; az ürögi Vasa Eškičevićet, aki most Újvidéken él; a zombori Ivan Radovićot; a módosi Vasa Pomorišac volt angliai diákot, aki Belgrádban alkot s az egyetlen, aki üvegfestőként ért el szép eredményeket; Jovan Kešanski nadalji portré- és ikonfestőt; a zombori Milan Konjovićot, aki nemrégiben első ízben állított ki szülő-városában, különben Párizsban él és dolgozik; a jelenleg Szkopjében élő Nikola Manojlovićot; a kragujevaci Trifunovićot; a Nagyikikindán alkotó Stevan Adamović szobrászt, aki Brüsszelben tanult stb. stb.”<sup>26</sup>

Nem említette Mihajlo S. Petrov festőt és grafikust, aki a könyv ki-adásának idején a Hatodik Jugoszláv Művészeti Kiállítást szervezte, s nem találjuk Sava Šumanović nevét sem, aki pedig már eléggé ismert művész, s az 1928-ban Belgrádban megrendezett önálló tárlatán minden kiállított képét eladta!

Természetesen sok más nevet sem találunk. Egyesek idegenkedtek is ettől az értékes könyvtől. Sokáig nem esik említés Danil kortársairól sem, a kulai Jakubei Károlyról, a becsei Than Mórról vagy a palánkai Eisenhut Ferencről. A fiatalok és a még fiatalabbak így „művész ősök” nélkül maradtak a művészet szerkezetében, és még életükben feledésbe merültek. A negyedik évtized, ezeknek a „mellékes” alkotóknak az idő-szaka azonban mégis vidékünk képzőművészetének értékes korszaka maradt.

*KARTAG Nándor fordítása*

(Folytatjuk)

<sup>25</sup> D. Szemző Piroska: Képzőművészetünk és a Pesti Hírlap 1841—1849, *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve* 1951, Budapest, 141. o. „... ezek tudomásul vették, hogy egy nagy magyar tájképfestőnk dolgozik Olaszországban, aki örömmel tárja ki kapuit a hozzá ellátogató, művészi taná-csért forduló magyar művésztársadalomnak, de más foglalkozást űző magya-roknak is (Kerpel Lipót tájképfestő, Ligeti Antal, Daniel Konstantin, délmagyar-oroszági ikonosztász festő stb.)”, 142. o.: „... Daniel Konstantinról a floren-ci látogatás előtt még ír a P.H.-ban Gorove István: „oktatója nem volt... de tehetséges”<sup>47</sup> — Daniel kétségkívül nem jött vissza üres kézzel Markótól, az olaszországi út határozott fejlődést jelentett művészetében.” (47 = P. H., 1841, 45. szám)

<sup>26</sup> Veljko Petrović ..., i. m., 129. o.