

VAJDASÁG KÉPZŐMŰVÉSZETE (VI.)

Adalékok a XX. századi művészettörténeti kutatásokhoz

BELA DURANCI

COULEUR LOCALE — HELYI SZÍNEK

Századunk negyedik évtizedében, amikor az elméletek és iskolák megtorpantak a koloritás, az erős alkotói személyiségek szenvedélyessége és „víziói” előtt, a művészek előtt a „személyes igazság” végtelen horizontjai nyíltak meg. A felszabadult alkotótevékenység azonban, önmagában véve, csupán kötetlen időtöltéssé vált volna, ha ugyanakkor nem határozott volna meg valamilyen irányvételt, hovatartozást, ha nem ügyelt volna arra, miben gyökerezik az alkotás. A művészeket az élet, az emberi sors érdekli, szenvedélyek és szerelmek, heves érzelmek lobognak, a természet a róla alkotott vízióvá alakul át, a világ történéseit pedig sajátosságosan, elkötelezetten mutatják be.

A színek villogásával Van Gogh és Gauguin tragikus állhatatossága előtt tisztelegnek, Modigliani képeinek melankóliája, Utrillónak a környezete iránti ragaszkodása, Chagall gyermekkori emlékképei, vagy Georges Rouault-nak a tehetetlenek tragikuma fölötti kolorista jajveszékelése érdekli a művészeket.

„A kultúrával eltelt Gauguin afelé törekedett, amit önmagában hordozott — az eredeti gyökerekre, ami viszont az én esetemben a szülőföld tükröződése volt — vallja Milan Konjović. — Tudtam, hogy úgy festhetek, ahogy érzek, s világossá vált számomra, hogy ha az ember tudja, mit akar, tudnia kell azt is, miért van itt, s akkor mindent meg kell tennie, hogy a „küldetését” teljes egészében teljesítse. Ezért hagytam ott Párizst, növekvő sikereim és a város iránti elragadtatásom ellenére is el kellett hagynom.”¹

¹ Katarina Ambrozić: *Milan Konjović*. (A Milan Konjović Képtár katalógusa) Zombor, 1965. 67. l.

A Párizs és Zombor közötti sorsdöntő választás idején fejeződik be Konjović festészetének „kék korszaka”, hogy a vajdasági barázda megszántásával megkezdődjék a „vörös korszak”.² Abban a sorsdöntő 1932. évben rendezte meg első önálló belgrádi kiállítását. Decemberben a tárlatot Zomborban is bemutatták. A *Napló* kritikusa hangsúlyozza: „... az egyéni átélés és meglátás, egyszóval az élmény vezeti a festő ecsetét”.³ A mintegy ötven kiállított mű között a zombori közönség láthatta Konjović meggyökerezésének első bizonyítékait, az 1981-ben festett *Kukoricatörés* és *A régi vármegyeház* című képeit; az 1930-ból való *Terasz Montsouris*-ban domináló kékjét és erőteljes gesztusát, valamint a *Vörös üveg* forráságát; Josip Kosar 1930-ban megörökített arcképét, a később az utcákon, kocsmákban és zombori kertekben évtizedekig gyűjtött különleges portrék őstét; a *Fotelban ülő aktot* (1930), a későbbi buja formák és áradó szenvedélyesség előhírnökét. „Képeit nem lehet a hozzá nem értő laikus szemével nézni... Sajnos, a közönség művészi nevelése nálunk messze elmaradt a művelt Nyugat mögött.”⁴

Négy évvel később, a *Dannak* adott interjúban Konjović kijelenti: „Valamikor kizárólag csendéleteket és tájképeket festettem, az utóbbi időben viszont mindinkább a figurális festészet felé fordulok. Úgy vélem, ezt az utat az a szándék határozta meg, hogy művészi érdeklődésem középpontjában az ember és annak összetűzései álljanak.”⁵

„A szülőföld szellemi arculatát” (I. Sekulić) keresve, Konjović megtelepedett a zombori vármegyeház tornyában, és elmélyült a bácskai róna és az itt élő emberek sorsában.

Ösztönösen élte át saját festői vízióját, a búzamezők, a zombori utcák és a síksági város megismerésének „vörös korszakát”. Olyannyira személyes és egyéni, hogy nála a síkság tengerként hullámszik az expresszív gesztus következtében, a vászonról pedig száműzött minden síksági felismerhetőséget, a krónikások nehézkes ábrázolásmódját, egészében véve a zsiros Bácska és Vajdaság álmosító idilljét. Mégis e vidék autentikus festője marad, akit felismerhetünk a műveiben „az elvonatkoztatott realitás, a tartomány és az itt élő emberek lelkében rejtező világos és sötét erők”⁶ kifejezése által.

Jóval korábban, mint ahogy Isidora Sekulić magvas jellemzést adott Konjovićnak a szülőföldhöz való kötődéséről és sorsközösség-vállalásá-

² A kék korszak: 1929—1933., vörös korszak: 1933—1940. M. Konjović: „... az uralkodó kék és vörös színt azzal magyarázom, hogy ezek a népművészetünkben is többé-kevésbé mindig jelen vannak... A kék elsősorban az eget jelenti, de szublimációt is, a szellemiségre, a borongásra, a melankóliára való hajlamot...” (Lazar Trifunović: *Stvarnost i mit u slikarstvu Milana Konjovića*. Zombor, 1978. 40. l.)

³ *Napló*, 1932. december 16.

⁴ *Napló*, 1932. december 16.

⁵ *Dan*, 1936. április 18-án (K. Ambrozić i. m., 69. l.)

⁶ Isidora Sekulić: *Slikarstvo Milana Konjovića značajan duhovni lik Vojvodine*, SKG LXI (Belgrád, 1940), 282—286. l. (L. Trifunović i. m., 47. l.)



Oláh Sándor: Lány a zöld foteles szobában, 1933

ról, a *Napló* már 1932-ben ezeket a sorokat közli: „Konyovits festményeiben magát adja... Protagorász mondotta kétezer év előtt: Minden dolognak mértéke az ember. Ezt a nagy igazmondást azóta százszor és ezerszer variálták a bölcsek. Támadták és védtek. Konyovits művei ennek a nagy elvnek hangos hirdetői.”⁷

Végül, megjegyezve, hogy „első látásra” ezek a képek „extravagánsnak” hatnak, igen fontos megállapítást közöl: „... később, amit eleinte fantazmagóriának tartottunk, már valóság, és minél tovább nézzük a képeit, annál jobban érezzük, hogy alakjai élnek, vágyódnak, szeretnek és kielégülnek.

Aki így tud festeni, aki így tud bánni a színekkel, az nagy festő.”⁸

Tehát nem egészen egy évvel azután, hogy Konjović eldöntötte, sorát tartósan Zomborhoz köti, és itt keresi ihletének forrásait, a *Napló* cikkírója már az „egyéni átélést” emeli ki, az embert mint a festő érdeklődésének tárgyát, s azt, hogy „alakjai élnek, vágyódnak...”⁹ Annak alapján, hogyan tud „bánni a színekkel”, a cikkíró máris a „nagy festő” megtisztelő címet adományozza neki. Nyilvánvaló, hogy az idézett ismertetés nem szokványos. A cikkíró nem említi a couleur locale-t, habár elképzelhetetlen, hogy nem figyelt fel a nem sokkal korábban, jóformán a kiállítás előtt festett zombori motívumokra. Kiemelte azonban Konjović minden egyéb festői jellegzetességét, s ezzel együtt az akkori festészet legidősebb kérdéseit is.

Ez a jegyzet feltehetőleg a *Törekvések és irányok a modern művészetben* (1924)⁹ című üzenetből merített, amelyben többek között ezt olvashatjuk: „A művészet célja éppannyira meg nem határozható, szavakba nem formálható és ösztönösségekbe burkolt, akár csak az élet célja. Az élet ösztönös kényszerű továbbélése párhuzamba állítható a művészet létezésével és fejlődésével.”¹⁰ A továbbiakban Szenteleky Kornél hangsúlyozza: „Nem úgy kell festeni, ahogy látunk... úgy kell festeni, ahogy érzünk, s azt kell festeni, amit érzünk. Íme az új út, az új irány, amely már belevetődik a holnapba, mint reflektor a ködbe.”¹¹

Abban az időben, emlékszik vissza Konjović, „amikor megszabadultam a kényszerű szabályoktól és sematikus példáktól, újra kifejezésre jutott a saját temperamentumom, elmaradt tőlem Picasso és a Cahiers d'Art, viszont a felszabadult koloritással Matisse-t éreztem a hozzám a legközelebbinek. Ez volt az átmenet a kék szakasz felé” (1929).¹²

A „saját festői vízió” teljes érvényesülésének időszaka volt ez, amikor a művész érzései váltak az alkotás mozgatóerejévé. „A szépségideál

⁷ *Napló*, 1932. december 16.

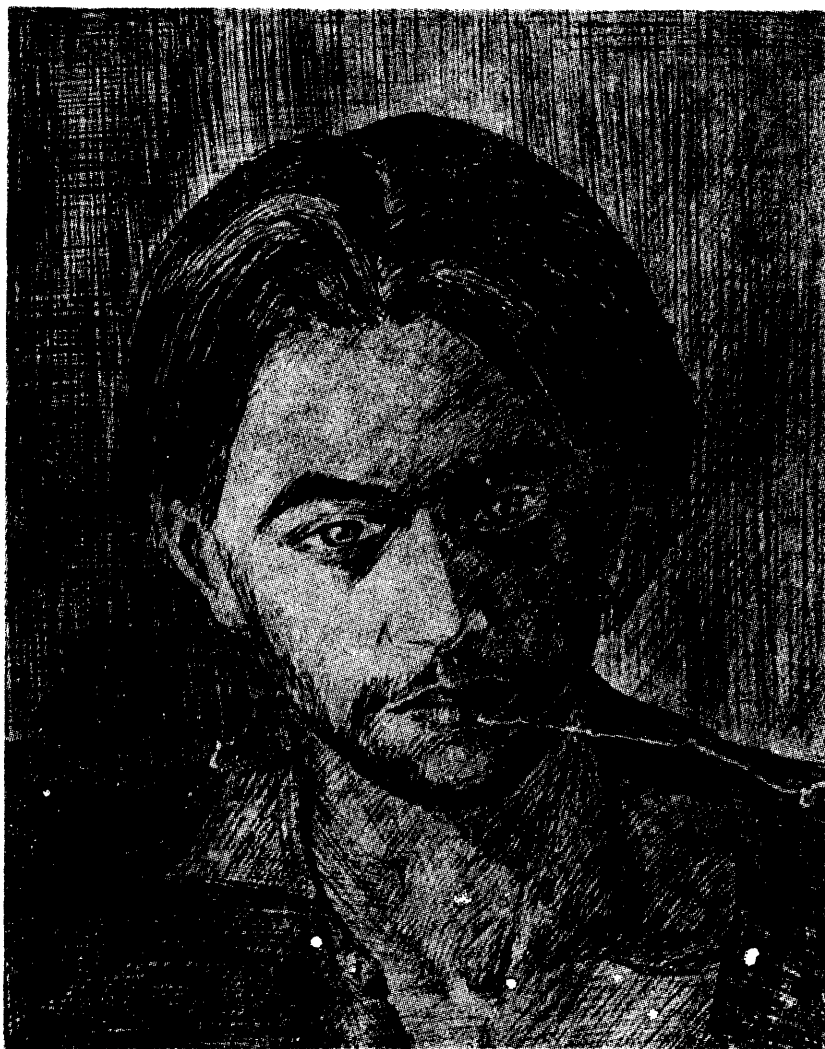
⁸ *Napló*, 1932. december 16.

⁹ Szenteleky Kornél: *Ugartörés*. Forum, Újvidék, 1963. 25—50. 1.

¹⁰ Szenteleky: *Ugartörés*. 27. 1.

¹¹ Szenteleky i. m. 31. 1.

¹² K. Ambrozić i. m., 65. 1.



B. Szabó György: Proletár, 1938

már nem a külvilágban rejlik, hanem a művész lelkének érzésvilágában” — idézhetjük Szentelekyt.

Ugyancsak ő hangsúlyozza az alkotó angazsáltságát mint egzisztenciális szükségletet: „Elszórva élünk majdnem húszezer négyzetkilométeren...”¹³ „Az igazi írónak élnie kell a mában”¹⁴ követelmény mellett figyelmeztet arra is, hogy „a sokat emlegetett couleur locale-t nem szabad szó szerint értelmezni.”¹⁵ Akár Szenteleky angazsáltságából, akár Konjović festészetéből indulunk ki, nyilvánvaló a kor követelménye: az alkotásban világosan állást kell foglalni a hovatartozás helye és ideje mellett. „Az idő sebes forgása elszakítja azokat, akik a tegnap eseményeibe és elveibe akarnak kapaszkodni, a ma zúrós vihara pedig tovasodorja azt, aki gyökértelenül, hit nélkül kallódik a földön”¹⁶ — írja 1933-ban Szenteleky, míg Konjović a zombori műteremben a tökéletes francia ismereteket temperamentumos, eredeti kifejezőmódban olvasztja bele *Őnarcképét* festve. Kékkel és vörössel! Konjović észreveszi, hogy palettája barna és vörös színekkel gazdagodik: „A vörös szakaszba nem tudatosan léptem át . . . rájöttem, hogy ezek a színek jelentik a vért, az életet, a földet, mintegy kontrasztjaként a kéknek, amely a magasba tör, a szublimációba. Zomborban új, saját motívumokat találtam, és nemcsak a városban és a környékben, hanem az emberekben is.”¹⁷

Ugyanabban az esztendőben 1933-ban, a nyár közepén egy másik városban, Szabadkán Munk Artúr irodalmár megy fel a Bérpalota (ebben az épületben volt „az egyedüli privát-lift a városban”) legfelső emeletére, hogy a műteremben megírja jegyzetét „Oláh Sándor negyedszázados jubileuma”¹⁸ alkalmából.

A műteremben levő képek sokaságában az író felfigyel a *Pibenő modell* hatalmas vásznára, majd következnek a *Lányok a vízparton*, a *Mosakodó akt*, mindenfelé „gyönyörű aktok”. A többi között, hangsúlyozva, hogy a kiállításra készült, megemlíti az *Ágyon ülő fiatal lány* című képet is, amely ennek a festőnek az egyik legjobb és legjellemzőbb alkotása”. Természetesen Oláh az aktok sokaságát azzal magyarázza, hogy alkalmas modellt talált, majd hozzáteszi: „Ezeket a képeket a beogradi tárlatokra küldöm el . . . Pedig, Istenem, mennyi csalódás ért már engem a hazai kiállításokon.”¹⁹

„Csalódás!” — az élet és az alkotás ellenpontja.

„Semmi örömem sincs huszonöt esztendő meddő küzdelme után. Negyed századot harcoltam az emberek közönye és hozzáérteni nem akarsa ellen.”²⁰

¹³ Szenteleky i. m. (Ákácok alatt, 72. l.)

¹⁴⁻¹⁶ Szenteleky i. m., 75., 74. és 75. l.

¹⁷ L. Trifunović i. m., 42. l.

¹⁸ *Napló*, 1933. július 9. 23—24. l.

¹⁹⁻²¹ *Napló*, 1933. július 9.

A Konjovičnál tapasztalt, temperamentumos lázadással a környezete, szülőföldje minél teljesebb átélése nevében kitörő, romboló ösztönnel el-
lentében Oláhnál az élet és az alkotás rezignált végelszámolását talál-
juk, s azt a leszűkített reményt, „hogymár nincs olyan sok hátra...”²¹
Nyilvánvaló, hogy Oláh lelki csömöre, amelyet számos csalódása váltott
ki, nem szolgálhat ösztönzésül az alkotómunkához ebben a számára
„jubiláris” évben. Ám ha visszapillantunk, felismerhetjük Oláh művei-
nek „kékes” jellegzetességeit.

A kékség, akár a körvonalakban, akár uralkodó, főleg hideg tónus-
ként, a festő ismertető jele. Melankolikus suttogással mintha a múltat
idézné fel, valamilyen régen elveszített, különleges nyugalmat, olyan
kort, amelynek a normái törések nélküli, súrlódásmentes életet biztosítottak.
A gazdasági válság, az osztályellentétek, a mindennapok különféle
megrázkództatásai, a nagy szenvedélyek, a jajgatásos szenvedések nem
jutottak el Oláh műveinek lényegéhez. A közönség, egész környezete
érdektelensége a művészi alkotás iránt oly fájdalmasan érinti, hogy a
rezignáció áttörhetetlen burkába vonul vissza.

Az eredmény, természetesen, lesújtó. Míg ő méltóságteljes állhatatosság-
gal kitartott a meggyőződésében, addig az idő továbbhaladt, a dina-
mikusan lüktető ösztön a felszabadult alkotás új horizontjait kutatta, az
alkotói tett lényegébe hatolt bele. Az alkotók a bolyongás átkát is meg-
kockáztatták, kitaratók voltak, még ha az utókor számára is.

Oláhot megbénította a közé és a „sikerei és érvényesülése” színhelye
közé meghúzott határ, csupán az a vékony szál tartotta benne a lelket,
amely a pesti Műcsarnok kiállításain való rendszeres részvételében nyil-
vánult meg.

A tanulás, a háború, a betegség és az elszigeteltség, azaz a „népszerű”
művész talapatán való tragikus magány bűvös körében Oláh egy saját-
ságos festői vokációt alakított ki, olyan opust teremtett, amely egyetlen
város egyetlen időszakához kötődött.

Apja hivatalnok, anyja református pap lánya volt. Oláh gyermekként
a századfordulón eresztett gyökeret Szabadkán. A mezőgazdasági kör-
nyezetben a polgári begubózás és a vidéki tespedtség ellen lázadva előbb
egy lakatosműhelyben dolgozott (a társadalmi réteg botránya!), majd a
vasművekhez került.²² Innen nagyon gyorsan, sehová sem tartozva, a
festészet felé fordult.

A pesti Mintarajztanoda — 1908-tól Képzőművészeti Főiskola — Oláh
tanulmányai idején még a konzervatív felfogás fellegvára volt, „az inté-
zet gyakorlatában az akadémikus örökség együtt élt Nagybánya szel-

²² Az 1900—1901. iskolaévben Oláh Sándort kizárják a szabadkai gimnázium IV. osztályából; az év nyarán apja inasnak adja, s az ismerősök szörnyülködnek; 1902-ben Salgótarjánba küldi (Krampach Vasművek), azonban itt magánál a gyárigazgatónál lakik; 1903-ban a kassai ipariskolába kerül; 1904-ben Pestre megy.



Balázs G. Árpád: Proletárebéd, 1932

lemével.”²³ Kedvenc tanára, Zemplényi Tivadar, az egykori müncheni diák, Oláhot is a müncheni Akadémiára küldte 1909-ben. Angelo Jank professzor, aki parádés történelmi kompozíciókat festett óriási műtermében, ahová egyéni specialitásaként valódi lovakat hozatott modellnek, nem volt hatással Oláhra. A Jugend munkatársa és a müncheni Szecesszió elnöke nem tudta e stílusnak megnyerni Oláhot. Mi több, a tanítvány el is hagyta az Akadémiát, és átment Hollósy Simonhoz. Az 1902. évi művésztelep megalapítója azonban nem megy el Nagybányára, de ez nem gátolja meg Oláhot abban, hogy felkeresse a plein air e zarándokhelyét. Tanulmányainak újabb állomása a kecskeméti művésztelep. Az ottani doyen, Iványi-Grünwald azonban szintén nem volt rá hatással.

A magyarországi modern festészet kialakulásának idején Oláh a korábbi tanításhoz ragaszkodott: a pontos rajzhoz, a naturalizmushoz, a müncheni hideg színekhez és a tökéletes szakmai ismeret merev önfegyelméhez.

²³ *Magyar művészet 1890—1919*. Szerkesztette: Németh Lajos, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981. I. kötet 158. l.

1907-től kezdve, amikor elismerik tehetségét, és részt vehet a Múcsarnok kiállításán, a polgári festészet e fellegvára válik számára az alkotói érvényesülés mércéjévé.²⁴

Tornay Jánossal barátkozott, de nem fogadta el annak lendületes gesztusát, mint ahogyan korábban érzéketlen maradt a szecesszió, vagy pedig Iványi-Grünwald dekoratív művészete iránt is.

Végigkatonáskodta a háborút, ha rövid időre is, de megismerte borzalmait; megnősült, majd következett az „elszakadás”, a szülei visszatértek Magyarországra, ő pedig családjával Szabadkán maradt, folytatva tartós magányát. Állhatatosságával, önfejűségével, elvszerűségével, az önmaga és mások iránti sugarával, magányosságával és fanyarával példaképpé növekedett, akit áhítattal és félelemmel vegyes tisztelet övezett.

Miután hallásának elvesztése akadályozta az emberekkel való érintkezésben, Oláh bezárkózott műterme magányába, a város és lakóinak a témáját variálta; tekintete a háztetők, az utcák és az udvarok fölött pásztázott, ritkábban a tó partján; az emberek arcát csak akkor nézte, ha a szükség portréfestésre kényszerítette.

A négy fal között, önmagával elfoglalva, csendéleteket, szobabelsőket, aktokat festett, családjának tagjait örökítette meg, autentikus élményeinek drágaköveit csiszolgatta: a polgári körökben jól ismert motívumokat vitte vászonra. A két pára melabújával, az ellenfény misztikumával, a mértéktartó naturalizmus nyugodt kompozíciójával, a sötét háttér előtt elrendezett tárgyak esztétizmusával és az egészen lefojtott, „polgárian korrekt” erotikával Oláh elérte a kisváros polgári intimitása képzőművészeti kifejezésének, megjelenítésének a csúcspontját; megfestette a szorongásos vágyakozást, a kettős erkölcsöt, a haladó idővel szembeni polgári obstrukció sötét szobabelsőiben rejtő tárgyait misztikus sorsát.

Már a megrögződött hagyományok iskolapadjából kiüzetve, önfejűen, sohasem kérve bocsánatot, mélységesen csaldódtan, habár megbecsülten és elismerten, ám mindig egzisztenciális gondokkal küzdve, Oláh hűséggel viselte a város provinciális béklyóit, és könyörtelen „helyi színekkel”, a megrázó dokumentum igazságával ábrázolta az itteni világot.

Vásznain nem látunk romantikus lelkesedést, angazsált hevülést, érzésből fakadó kolorista sikolyt. Csupán a sors feletti kékes, csendes morfon-

²⁴ „A múcsarnoki művészet formai sajátosságait tekintve közel áll az ún. müncheni realizmushoz. E stílus legszembeötlőbb sajátossága a természetszerűség, amely azonban nem a szabad természet megfigyelésén, hanem a műtermekben elrendezett beállítások valóság-hű másolásán, sematikus látvány-konvención alapul. Fontos szerepet kap a figurák, a tárgyak plaszticitása, a színek viszont elvesztik jelentőségüket. (...) A múcsarnoki festők legjobbjaira általában jellemző a biztos rajztudás. (...) a tehetségesebb festők, akik a müncheni realizmusból indultak a múcsarnoki festészet felé (hogyan), tudtak mégis e zsákutcából kiutat találni a realizmus vagy a naturalizmus irányában.” A zárójel B. D.-é; a szöveg további része hangsúlyozza a művésztelepeken való részvétel fontosságát, és azt a szilárd álláspontot, hogy nem kell megalkudni a közönség ízlésével. (*Magyar művészet*, 223—225. l.)

dírozást, semlegesen szürke sóhajtást, rendet és nyugalmat találunk. A szarkasztikus festői ábrázolás az „önmagára ismerés” tiszteletét váltotta ki, de azt már nem, hogy a lemeztelenített polgári lélek tükörképét be is vigyék a megbírált réteg sérthetetlen lakosztályaiba. Csak jóval később, egy másik, új kor adózik majd elismeréssel a festőnek.²⁵

Konjović pompás palettájának izzásával és más festők kolorista kifejezőmódjával szemben Oláh lapidaritása a két háború közötti vajdasági realitás másik oldalát mutatja meg, a polgári réteg szorongásos megbékéltségét, egyben zavarodottságát és az időszerű történesek iránti érdeklenségét.

Kiábrándultsága ellenére, Oláh ifjúsága városához, a vidék kihívásához, jellegzetességeihez kötődött, hozzá hasonlóan a teljes egyedüllet megtestesítője *Farkas Béla*, a pasztelles látomások kifinomult érzékenységgű festője. Szerencsétlen sorsát ő is az elmúlt háborúnak és az „elszakadásnak” rója fel, azonban nem tartozik sem a vajdasági szántóföldek, sem az itteni városok festői közé. A „levélben” („Karlovac, 1937 május, vagy a Virágbaborulás Havának 24. napja”) ezt írja: „Magányt akarom és a szívem békéjét. / Az első megvan, a másikat, kérlek Asszonyom, hozd el Te Magad. / Hadd menjünk hát mi ketten, kart-karba öltve, zúzott kapások, távolbalátók, tiszták, alázasosak. / Olyan csodálatos a frissen kaszált széna illata és olyan szépek itt a hajnalok. / Gyere hát én Asszonyom.”²⁶

A magánya megvolt, a szíve békéje soha; a háború hajótöröttjeként „tisztá” maradt, mint a „virággyermekek”, évtizedekkel a halála után;

²⁵ Urbán János: A megbecsülés ünnepe — a 75 éves Oláh Sándor festőművész kiállítása. *Magyar Szó*, 1961. november 8. A kiállítást Szekeres László nyitotta meg: „...megállapíthatjuk, hogy Oláh Sándor ízig-vérig városunk festője, aki környezetünket kristálytiszta palettán keresztül egyéni és művészi szempontból tárja elénk...”; Hangya András meleg hangon beszélt: „A megbecsülés, a tiszteletadás szándékával vagyunk most itt, hogy ünneppé formáljuk és méltassuk Oláh Sándornak, Vajdaság egyik legérdemesebb festőművészenek munkásságát...” Sáfrány Imre: Fekete szalag ünnepi tárlaton (7 *Nap*, 1966. április 29.): „...Tanulnunk kell a kemény Öregtől! Életének példájából erőt kell merítenünk... Meg kell tanulnunk tőle a mesterség szabályainak tiszteletben tartását. (...) És azt is meg kellene tanulnunk élete példájából, hogy a tehetséget nem szabad aprópénzre váltani (...), de főleg azt kellene megszívlelni, hogy az életet az életmű igazolhatja. Nem kis tét az élet, de érdemes eljátszani úgy, ahogyan ő eljátszotta. Paklizás nélkül. A legelső ecsetvonástól a legutolsóig, a legelső kiállított festmény örömső izgalmatól, egészen végig, legvégig, a gyászszalagosig.” Oláh Sándor nyilatkozata (Dévavári Zoltán: Rendeztem az emlékeimet. 7 *Nap* 1960. július 24.): „... Igen, naturalista vagyok, a természetet az irányadóm, a természetet igyekszem megközelíteni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egyedül a naturalizmust tartom a művészet legteljesebb megnyilvánulásának. Minden irány jó, és minden törekvés fejlődést jelent, *ha ki tudja fejezni a művész környezetének, és ezzel együtt korának szellemét...*” (B. D. kiemelése)

²⁶ Farkas Béla: *Levél. Napló*, 1937

vizionárius volt, sohasem engedte meg többé magának a háború eszteleniségével való találkozást, pasztelljeivel alázatosan jelezte rémálmai közötti világos pillanatait, hogy létezéseinek nyomaiként szórja szét őket maga körül.

A növényyszerű környezetben, amelyet gondosan úgy festett meg, hogy színpadi díszletként hasson, jelmezes idillt helyezett el, az álmok aszszonyát, a hajnalhasadást, vagy csak egy csoport pillangót. Ugyanígy, de ezúttal a hóviharban, az őszi alkonyatban vagy másfajta díszletben magukra hagyta a madarakat, a zenészeket vagy a csavargókat. Színes hazugságot kínált fel, hangsúlyozva, hogy színház az egész élet, csalóka, gyönyörűen kivilágított színpad, reszkető és áttetsző pasztellkőd, amely a reménytelenség szakadékát rejti.

A Farkas Béla pasztelljeit figyelmesen tanulmányozó észreveheti a változásokat. A szenvedélyes és szorongásos, szecesszióból sarjadó festészet nem hagyta el az egyszer már elfogadott motívumokat, de fokozta a nem létező kulisszák hatását. Farkas gondosan elhárította annak lehetőségét, hogy művei a korhoz vagy a tájhoz kötődjenek. „Vándorénekesként” bolyongva az időben a barna kartonokra az emberi boldogság nosztalgikus álmának poétikáját jegyezte fel, minél jobban közelített a tájhoz, annál pazarlóbban szórta a pasztellport, kiemelve az alap barna hangsúlyát. A nosztalgikus kékségtől és a lilás szorongás hangsúlyaitól így szállt az álom szárnyán a zöld árnyalatok, a vörös és sárga színhatások expresszív kavargásába. Az alap a meleg tónus volt, amely kifejezte a festő vágyakozását, de bizalmatlanságát is, hogy a béke és szeretet víziója megvalósulhat háborúk nélkül. Az áttetsző pára mind nyilvánvalóbban jelezte, hogy felemelkedik a pasztelles köd. Ha eltávolítjuk a díszleteket és kioltjuk a reflektorokat, emlékezetünkben megmarad a mindig fenyegető értelmetlenség vízióját jelző, egyedülálló és megismételhetetlen „viharmadár” pasztelles dallama. A rutinos „szép” képek és a balsejtelmű, megrázó alkotások között tántorgó festő elmenetelét a palicsi villamos végezte be. Így megmenekült attól, hogy tanúja legyen félelme beigazoldásának: lám, az ember képtelen arra, hogy az első világháború szörnyűségei után ne kövessen el újabb borzalmakat.

Amilyen mély nyomokat hagyott a két háború közötti vajdasági művészetben Farkas Béla, ugyanolyan egyedülálló örökséget hagyott saját vidékére egy másik, fiatalabb magányos, a *Kukac* néven ismert *Nagyapáti Péter*. Szintén erős alkohalmámorban és csak a festészetnek élve bolyongott szűk világában, a topolyai határban. Egészen bizonyosan tudott az előző festő tragikus haláláról, újságokat olvasott és figyelemmel kísérte az eseményeket, csupán azt nem gondolhatta, hogy egyszer még róla is beszélni fognak, hiszen életében maguk a festők is megvetették.

Az is bizonyos, hogy időről időre ő is részt akart venni a vidám csínyekben, legalább a kocsmai eseményekben, a derűs kacagásban. 1939 szeptemberében, már évtizednyi festői gyakorlattal, megnézte a „nagy-

szabású méhészkiallítást Bácskatapolán.”²⁷ Esemény volt, méhészek is voltak a faluban. Így keletkezett a *Méhész álma*²⁸ című kép. Míg a méhész kényelmesen alszik, a méhek egyenesen a kannákba hordják a mézet. A háttérben kerítés, a deszkák két párhuzamos vízszintes gerendára vannak rászelve. Tudni lehetett, ki a „szorgalmas” méhész. Egy hónapra rá elkészült a másik kép: *Szerkesztő úr rajt fog be*. A kalandos rajbefogás balszerencsésen végződött: a szerkesztő feje körül zúg a felbolydult méhraj, következik a bűnhődés! De kinek a méheit akarta befogni? A háttérben ugyanaz a kerítés, csak most a túloldaláról nézve...

Kocsmai tréfák, méhész- és egyéb történetek, falusi mindennapok és az Európában már lángoló háború. Kukac képeinek megrendelői azonban ezt nem veszik észre, és a festő sorakoztathatja a képes krónikát. 1926-tól kezdve, amikor a *Tóth család* csoportos portréjával megörökítette a jómódú kisvárosi család megindítóan összefüggő, naivan ábrázolt képét, a negyvenes évek elején festett, jövedelmező gazdaságokat bemutató alkotásokig Nagyapáti következetes maradt. Egymás után sorakoznak a gazdag tanyák, a széles mezőben legelésző állatok és baromfi sokasága. A háttérben a tanya, körülötte a gazdasági épületek, néha egy-egy homokfutó az elébe fogott, díszes szerszámú lovakkal. Nagyapáti olykor még növeli is a vagyont: ugyanazt a borjas tehenet kétszer is lefesti, majd még egyszer, a túloldalról nézve, mindet ugyanarra a legelőre. A gazda elégedettsége valószínűleg arányos a „tiszteletdíjjal”. Ezt nem tudhatjuk, csupán azt látjuk, hogy a festőnek naiv kifejezési eszközeihez jó szeme van, tökéletes a megfigyelőképesége, és sajátos a képzőművészeti ábrázolásmódja. A búzatengerben is éhesen, mindig szemben állva azzal, ami neki sohasem adatott meg, kifejlesztett egy fanyar ábrázolásmódot, az egyszerű felsorolást, kérges kezű paraszti faktúrával. Sejteti a kor változását is: a bácskai égen ritkán látott, dupla szárnyú aeroplánt, amelyet talán azért fest oda, hogy tovaröpítse az alkotói szabadság és függetlenség végtelen térségei utáni vágyakozását, egyszerre kétféle bombázógép váltja fel, amelyet errefelé addig inkább hírből ismertek, semmint rombolásáról. Az időt megállította a képeken: rekkendő hőség a malom előtti üres utcában; a kenyér az asszony kezében a szertartásos keresztvetés és vágás előtt; az udvarban a falhoz támasztott bicikli, a gépész státusszimbóluma; gépek a falusi udvarokban már a harmincas években; kendergyarak, boltok; az emberek büszkén pózolnak a családdal a vagyon — a jóság előtt úgy, hogy a háttérben is minél több látsszon a gazdaságból; az asszonyok leginkább dolgoznak, a férfiak is, de ott a kocsmá is; a gyerekek egy képen sem dolgoznak, talán mert a festő gyermekkorában dolgozott; most fest, a megvetés és nincstelenség

²⁷ *Napló*, 1939. szeptember 3.

²⁸ Nagyapáti Kukac Péter említett műveinek reprodukcióit a *Nagyapáti Kukac Péter* c. képzőművészeti kismonográfiában találhatjuk meg (Forum, Újvidék, 1985)



Farkas Béla: A természetben, 1931

árán szabadon. „Helyi színek”, a naiv parasztszeni fanyar, bátor, valódi „couleur locale”-ja, a tanyákhoz és a földhöz ősi ragaszkodással kötődő, életében eltaszított művészé, akit még halála után is a feledés veszélye fenyegetett, míg a modern naiv festők nem éppen naivan a devizát hajszolták. A végső megnyugvás fagyos falusi útja fölött 1944. február 7-én nem repült át a „remény aeroplánja”.

A háború már évek óta tart, s a bolyongó festő halála senkit sem izgat, mint ahogyan maga a háború sem hagyott nyomot az itteni mű-

vészek képein. A „méhészörténetek” idején már Európa mind nagyobb részében lángolt fel a háború. Az előző években a berlini dühöngő, az egykori félbemaradt festő nem háborgatta az itteni emberek nyugodt álmát.²⁹ Mint ahogyan az 1929. évi diktatúra, az 1931. évi szabadkai nagy tárgyalás, az 1936. évi mezőgazdasági és ipari sztrájkok vagy a munkanélküliek tömege sem.

A szociális jogfosztottak érdekeit kifejező elkötelezett festészet nem létezett. A festők általános, humánus téren voltak elkötelezettek, osztályjellegű és politikai célok nélkül. Csupán Balázs G. Árpád, akit a Szervezett Munkás még 1926-ban angazsált festőnek nevezett, foglalkozott szociális témákkal, úgy, hogy saját sorsát azonosította a jogfosztottak nehéz életével.

Cseh Károly hatására, ezzel a számos kiállításon állandóan megjelenő tematikával Balázs G. Árpád az „új realizmus”³⁰ rendkívül meggyőző alkotójává lett. Festészete — amely abból a szükségletből eredt, hogy a művész tanúskodjon — érzelmi töltésével keserű képzőművészeti dokumentummá fejlődött. Programelvek nélkül — csupán a polgári festészet modorában ábrázolt szociális tematika által — Balázs G. Árpád üzenete őszinteségével és következetlenségével megrázó, szociális irányvételű expresszionizmussá fejlődött. Sikeres festőként, a képzőművészeti központok történéseinek részeseként, az Oblik csoport tagjaként, fáradhatatlan kiállításrendezőként a vajdaságiak minden rétegében népszerű és „nagy” festőként emlegették. Ezek szerint tehát logikus, hogy a szociális elkötelezettségű festészet ezen a vidéken igen korán időszzerű témává vált.

1928-ban Mihajlo S. Petrov az Újvidéken megrendezett Hegedušić—Šerban kiállítás méltatásában hangsúlyozza, hogy Krsto Hegedušić „a munkásság festője”, aki „különösen a szociális nyomorra mutat rá, mint például a nyomorékok és nincstelenség szerencsétlenségére, erőteljes és hangsúlyozottan realista módon.”³¹ Másfél évvel korábban Cseh Károly

²⁹ Újsághírek:

Dan, 1938. október 2-án: „A német csapatok az éjjel megindultak, hogy átlépjék a csehszlovák határt...”

Napló, 1938. október 9-én: „Hitler bejelentette Németország további fegyverkezését”; a 27. oldalon Szabó Lőrinc verse, a *Nehéz napokban* („hát vedd biztosra s halj meg. Csak ne félj! / Mondd hogy: vége lesz! Pár napi pokol / aztán a semmi...”)

Napló, 1939. szeptember 5-én: „Elkezdődött az európai háború (...), az elmúlt huszonnégy órában túlnyomóan borús, ködös idő uralkodott az egész országban...”

³⁰ Pavle Bihalji: *Povodom slikarske izložbe A. G. Balaža, Nova literatura*. Belgrád, 1929. november. Bővebben a festőről: Bori Imre: *Balázs G. Árpád*. Forum, Újvidék, 1980. Lásd még az ott közölt irodalomjegyzéket!

³¹ M. S. Petrov: *Izložba Hegedušić—Serban, Letopis Matice srpske*. CII, 315. könyv 3. füzet, 1928. március (Jegyzetek, 458—459. l.)

már a munkásosztály jogaiért való harc szolgálatába állítja Balázs G. Árpád festését.

A fiatal autodidakta *Hangya András* megjelenését a harmincas évek elején ezért köszöntik és támogatják.³²

Egy újságcím: *Egy művész elindult... (Hangya Bandi képzőművészete)*,³³ 1933 októberében így válik, a kolorista festészet megjelenésével párhuzamosan, a szociális tendenciájú képzőművészeti alkotás sajátos formájának határkövévé. Abban az évben, amikor Oláh Sándor, alkotói tevékenységének huszonötödik évfordulója alkalmából kijelenti: „Aki festő akar lenni, tanuljon meg először rajzolni!”, kiállítást rendez egy autodidakta fiatal festő, akinek inkább nagyobb szíve és akarata, mintsem tudása van, akit erős belső kényszer hajt, hogy alkotó módon szembeszegüljön a társadalmi igazságtalanságokkal, s nem unaloműző foglalkozásnak tekinti a festészetet. A kiállítás e vidék képzőművészeti élete új korszakának hajnalhasadását jelentette Belgrádban Mirko Kujačić már 1932-ben bemutatta a *Bakancsok* című képet, 1934-ben megalakult a Život csoport, Zágrábban pedig a Zemlja tevékenykedik.³⁴

1934 májusában Hangya András városában, Szabadkán megjelent a *Híd* folyóirat első száma. A harmadik számban Lévy Endre *Szeressük azt, ami a miénk* címmel Hangya Andrásról ír: „... A kép az ő igazi élete, gondolata és álma. A Munkanélküliek, az Utcalányok, a Szegény temetés, a Vihar képeken átvibrál lelkének meleg lehelete. A borongós égbolt alatt a sivár, sárga-zöld búzatáblák, tengerróna: ez a Vajdaság. Rajta sáros, agyongyötört emberek: a munkanélküliek... Fogadjuk Szenteleky intő szavát: Szeretünk, fiatal barátunk, mert a miénk vagy és nagyon büszkék vagyunk rád.”³⁵

Az ötödik számban, ugyanazon év szeptemberében Kovács Sztrikó Zoltán *Gondolatok a képzőművészetről* című írásában a fiatal művészek egyesületének megalakítását tartja szükségesnek („ifjú képzőművészet — ifjak képzőművészete!”, azzal a céllal, hogy minden érdeklődő, különység nélkül, megfelelő munkafeltételek között szakértő útmutatást kapjon. Ez az elképzelés csak jóval később valósul majd meg! A *Híd* fiataljainak azonban nincs idejük várakozni, mert „a jelenné vált jövő már múlt”,³⁶ ahogyan a *Beszámoló a Híd zentai kiállításáról* című írásban olvashatjuk. Természetesen konkrét akcióval foglalkoznak, történetesen Tóth József „tizennyolc éves asztalos segéd” útját egyengetik. Tekintettel arra, hogy „Mestrovits véleménye szerint Tóth Jóska tehetséges. Nagyon tehet-

³² Lásd még: Tolnai Ottó—Bordás Győző: *Hangya András*. Forum, Újvidék, 1984

³³ Jugoszláv Magyar Újság, 1933. október 4.

³⁴ Lásd még: 1929—1950 nadrealizam socijalna umetnost, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej savremene umetnosti, Belgrád, 1969. április—június

³⁵ *Híd*, 1934 júliusa, 3. szám 29. l.

³⁶ Schwarczer Gyula: *Beszámoló...*, *Híd*, 1934. szeptember, 5. szám 15—20. l.

séges”, tanulmányainak gondját az ifjú hidások vállalják magukra: „A *Hid* szentái ifjúsága vette kezébe Tóth Jóska ügyét.” Ma is megirigyelhető gyorsasággal és hatékonysággal serkentették a művek vásárlását (25 eladott kép és szobor), összegyűjtötték a szükséges pénzt, és a kétségtelenül tehetséges fiatalember az akkor páratlan, grandiózus Meštrovičhoz került. A zentai ifjúság azonban, sajnos, a halállal nem birkózhatott meg. Tóth Jóska 1935. június 10-én örökre abbahagyta a szobrászatot. Az elhunyt fiatalember helyébe a kiállításon részt vevő másik Tóth: Tóth István lépett, aki 1937-ben folytatta tanulmányait, és szobrász lett.

Az 1934. évi zentai „hidas” kiállítást nem lehet elfelejteni. A fiatalok, mintha tudták volna ezt, azonnal kijelentették: Szép diadal volt ez a kiállítás a közöny felett!

A közönnyt, amelynek fenyegető szellemét már a múlt század végén emlegette Iványi István, majd 1933-ban Szenteleky: „Városainkba benyomul a tanya, nincsenek nagy, kőrengetegbe ágyazott ipartelepeink, ahonnan ez a vidéki levegő kiszorulna”³⁷, a fiatal hidások megkerülték, új közönség felé fordultak. A közönnyel szembeszegülve rendezték meg első közös tárlatukat is 1938-ban Szabadkán.

„A jugoszláviai fiatal magyar képzőművészek tárlata a szuboticei Magyar Olvasókörben” (1938. október 9—15.) nem értékelhető csupán művészeti kiállításként. Elsősorban azért, mert a résztvevők összetétele igen heterogén. Van köztük akadémiai hallgató, tehetséges kezdő, komoly ambíciójú autodidakta, de akad dilettáns is. Az előkészületek igen gyorsan folytak. A kritikák is erre irányultak, felröva a minőség megengedhetetlen ingadozását, s feltéve a kérdést, miért nem állítottak össze olyan zsűrit, amelyben ott lett volna Oláh vagy Balázs G. Árpád.

A kiállításon részt vevő, erős személyiségek eltökéltsége, hogy környezetük közönnyét legyűrve kilépjenek a jövőbe, jóval később beigazolódik a háború utáni képzőművészeti élet számos kezdeményezésében. A fiatalok kiállítását e táj művészete sajtósági folytonosságának elindítójaként tarthatjuk számon, mintegy Szenteleky szavainak megvalósulásaként: „élni a mában”.

A háború utáni újjáépítésben Konjović dinamizmusával, Oláh tanítványai és tisztelői a Figurális Rajztanfolyam életrehozását kezdeményezik — amit a háború előtti *Hid*-ban már megálmodtak; művésztelepeket alapítanak a Szenteleky-féle „helyi színek” elméletének és a konjović „földrajzi meggyökerezettség” gyakorlatának a szellemében. Az 1938. évi kiállítás fiataljainak aktivizmusa új utakat tör a háború előtti becskeréki, sőt a még korábbi kecskeméti, illetve nagybányai művésztelepeken fogant elképzeléseknek. A háború előtti magányosok megrázó sorsát, példáját a kollektív lelkesedés kiapadhatatlan forrásainak tekintik.

Az 1938. évi kiállításon részt vettek a háború utáni képzőművészek legjobbjai: Hangya András, aki Balázs G. Árpád szociális expresszioniz-

³⁷ Szenteleky: Ákácok alatt, 73. old.

musának légkörében formálódott, később Petar Dobrović tanítványa lett; a kiállítás központi alakja; a háború után az első rajztanfolyam vezetője. Ács József, a szabadkai gimnázium tehetséges diákja, később Milutinović tanítványa a belgrádi Akadémián; a háború után megalapítja az első művésztelepet. (Becksereki) Szabó György, akinek a tusrája a kiállítás katalógusának a címdoldalán világosan tudtul adta a kiállítás szervezőinek és részvevőinek szándékát, hogy a sejtethető világégés előtti, sorsdöntő pillanatban a kollektív tudatra hassanak; később az absztrakt festészet első itteni híve lesz. Almási Gábor, aki szobrász lett; Wanyek Tivadar, a „becksereki impresszionisták” utóda lett, később az új zrenjanini művésztelep vezetője; Boschán György, akinek „a négy csendélete érdekesen merész fojtott passzivitást és menekülést árulnak el. A technikájuk kitűnő”, később a belgrádi Képzőművészeti Akadémia tanára lett, sajátos művészetének kezdetei már a fiatalok kiállításán kiütökzték; a többi részvevő is részben a képzőművészet mellett maradt, mint például Gottesman Tibor, aki szobrokat állított ki, a háború után pedig irodalmár lett.

„Bizony, derűt alig látunk, annál több borongást, komor színt, súlyos gondolatot, küszködést”³⁸ — állapítja meg a kiállítás korabeli méltatója.

A kommunista párt befolyása alatt, a belgrádi Život csoport hatására, a *Híd* szerkesztőségének közvetítésével a fiatalok teljesítették a szabadkai munkásság megnyerésére és nevelésére vonatkozó feladataikat.

A közös nézet, az erkölcsi kötelesség, hogy a mában és saját környezetükben éljenek, nem gátolta meg őket abban, hogy megteremtsek sajátos poétikájukat az alkotás és az azon ember közötti „hídépítésben”, akihez szólni akarnak, és akinek a művészet szükséglete. Egyikük sem került a szocialista realizmus dogmatikus korlátai közé. Akik hivatásuknak választották a képzőművészetet, mindvégig következetesen hűek maradtak az alkotáshoz, az emberi megnyilvánulás e legszabadabb formájához, s ahhoz a törekvéshez, hogy állandóan kutassák a humanitás mindig újabb és újabb horizontjait.

A kiállítás után azonban már nem jutott idő a következők megrendezésére. A vajdasági égen is viharfelhők gyülekeztek.

1940. december végén a *Napló* ankétot végez a „háborús művészetről”.³⁹ Todor Manojlović, Streitmann Antal egykori diákja a valamikori Becksereken, az évtizedeken át élesen látó műbíráló így válaszolt:

„Ha politikai hatalom veszi kezébe a szellemi élet vezetését, szabad alkotásról nem lehet szó, mert szabadság nélkül nincsen művészet. Az

³⁸ *Napló*, 1938. október 11.

Lásd még: Gajdos Tibor: *Képzőművészeti élet Szabadkán a két világháború között*. A szerző kiadása, Szabadka, 1977. 107—114. l.; Bela Duranci: A Híd 1938-as tárlata, *Létünk*, 1985. január—február, 93—104. l.

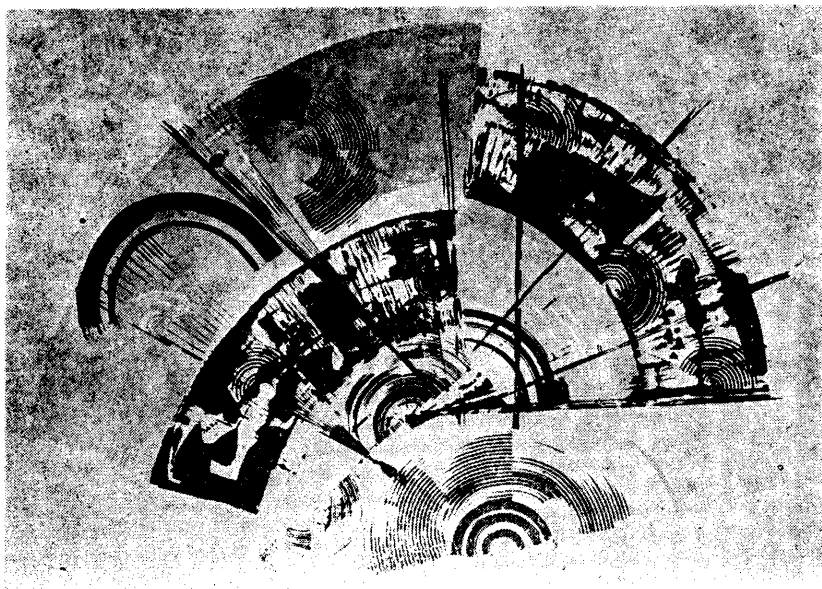
³⁹ Muráthy Márton, Zilahy Lajos, Manojlović Todor és David Schillan nyilatkozatai a háborús művészetéről. *Napló*, 1940. december 25. 80. l.

ilyen kornak is lehetnek igazi művészei, akik azonban a korlátozások nélkül még jobbat alkotnának, nem csak pótszereket . . . De mi, a szellem munkásai érezzük: ki kell tartani ideálokkal és erős akaráttal.”

A negyedik évtized annak a csírának az előkészítésével ért véget, amely az újjászületéshez szükséges, ahhoz az igazságosabb korhoz, amelynek eljövételében mindvégig hittek a *Híd* szerkesztői, még az akasztófa alatt is, 1941. november 18-án.

KARTAG Nándor fordítása

(Folytatjuk)



Napóra, 1963