
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

VAJDASÁG KÉPZŐMŰVÉSZETE*

*Adalékok a XX. századi művészettörténeti
kutatásokhoz*

BELA DURANCI

Az első világháború után Vajdaságból nézve megváltozott a két főváros „helyzete”: Belgrád van határon innen és Budapest a határon túl. A hagyományok azonban erősek voltak, s a két főváros vonzereje még sokáig hatott.

Az áhított cél — „befutott” művésszé válni a központokban — egyúttal az alkotói személyiség, az erős, autentikus művész önigazolásának próbáját is jelentette. Milan Konjović példája, aki mindenkit meglepett azzal, hogy a harmincas évek elején visszatért Zomborba, mintha Van Gogh 1889-es felismerésére utalna: az ábrázolt tárgy és az ábrázolás módja közötti összhang eredményezi a stílust és a minőséget! Évtizedekkel később ennek a „valamilyen” hitnek a kitartása, szívóssága erősebbnek bizonyult az elbátortalanító vidék „elő saránál”.

A két háború közötti vajdasági szorbászatnak nem volt ilyen, Konjovićhoz hasonló, határozott irányvételű vezéralakja. Baranyi Károly (1894—1975), a megfelelő adottságú szobrász nem használta ki óriási tehetségét és kifogyhatatlan energiáját, hogy elérje a kínálkozó alkotói magaslatokat. A harmincas évek elején a nincstelenség űzte vissza szülőföldjére Budapestről, de meg volt győződve róla, hogy csupán a kegyetlen sors ideiglenes szeszélye játszik vele, megfosztva őt a sikerhez való jogától.

Baranyi Károly Újvidéken született, gyermekkorát Karlócán töltötte, a szobrokat viszont Verbászon fedezte fel. Sajátságos családi környezetben nőtt fel. Apját tisztelte: „... katonás, pontos, megbízható, a végtelenségig kitartó és talpig becsületes ember volt. (...) Alagutat fúrt, hegycsuszamlást állított meg, vashidat csinált, órát javított. Nem volt olyan gép, amelyet meg nem tudott volna javítani. Szóval, amolyan

* Második rész

ezeremester...” (*Ikarosz szárnyán. Önéletrajz. Életjel, Szabadka, 1970.*) Édesanyját szerette: „... mikor minden készen volt, akkor édesanyám elővette a könyvet, és olvasott. Itthagytta ezt a világot, és elszállt a képzelet szárnyán pihenés helyett.”

Mint más tehetséges gyerek, ő is sokat rajzolt, és festő szeretett volna lenni. 1913-ban Verbászon megnézte Pechán József és Medgyessy Ferenc kiállítását. Medgyessy alkotásai feledhetetlen élményt jelentettek számára, visszaemlékezéseiben egyebek között ezt írja: „... naivul megállapítottam, hogy hát ilyen szobrokat én is tudnék csinálni. Medgyessynek nagyszerűen leegyszerűsített szobrai primitíveknek tetszettek nekem”.

A helyesen észrevett „primitivizmusnak” s az ösztönzésnek, hogy a szobrászat felé forduljon, a Pechán révén történt verbászi megismerkedésének Medgyessyvel — amely 1926 táján Pesten barátsággá mélyült — nem volt hatása Baranyi művészetére. Mélyen gyökerezett benne apja racionalizmusa, de ugyanakkor anyja képzelőerejét is örökölte, a „képzelet szárnyán” a Karlócán, Újvidéken vagy Verbászon túli tájakra szállt.

Medgyessy jelentőségét később sem ismerte fel, örökre elszalasztva az egyszeri, megismételhetetlen alkalmat, hogy autentikus, különleges erejű s Konjović példájához hasonlóan a szülőföldhöz kötődő szobrásszá váljék. Medgyessy művészetének kiváló ismerője, Németh Lajos írja: „Mikor (Medgyessy) megtalálta hangját, azonnal olyan főművet mintázott, mint a Súróló asszony (1913), a plebejus humor, a pajkos groteszkség, a rusztikus plasztika és a mesteri kompozíció remekét. (...) Medgyessy életműve a modern magyar szobrászat legmagasabb rendű termékei közé tartozik. Művészetete a magyar hagyományban és etnikumban gyökerezik, a magyar etnikumot azonban nem etnográfiai különlegességként ábrázolta, hanem azt valóban plasztikai nyelven tudta megformálni. (...) Egyéni stílusa a negyvenes évektől iskolateremtővé és ezzel a modern magyar szobrászat nemzeti jellegének egyik legfontosabb meghatározójává vált. (Németh Lajos: *Modern magyar művészet*, Corvina, Budapest, 1972.)

Baranyi Károly nem a szokásos módon képezte magát festővé, illetve szobrásszá. Előbb Pechán Józseftől tanult, majd valamivel hosszabb ideig és alaposabban Oláh Sándortól, míg a szobrászattal egyedül próbálkozott — a verbászi kiállításon látott Medgyessy-szobrok hatására. „Meg is kísérletem, de állandóan éreztem valaminek a hiányát — írja önéletrajzában. — Most már tudom, hogy hiányzott az anatómiai tudás, hiányzott a komponálási készség, hiányzott a tömegegyensúly ismerete, és még sok minden, amitől a szobor jósága függ.” Még 1970-ben is, amikor önéletrajzát írja, a „sok minden” alatt csupán a mesterségbeli tudást érti, vagyis azt az előfeltételt, hogy „ezeremsterként” ily módon is kifejezze magát, de nem említ semmiféle ifjonti alkotásvágyat, hogy bizonyos tartalmak sajátos ábrázolását adja.



Baranyi Károly: Krisztus-fej

Az első világháború egyik „eredményeként” egymás után emelték az elesett hősök emlékműveit, ezért a szobrászat mellett döntött. Az apjától örökölt ügyességgel, a kézműves kitartásával Baranyi kétségtelenül pontosan megvalósította a vállalt feladatokat.

A háború után nem tért vissza Verbászra, hanem Budapestre ment. Ott találkozott Pankotai Béla (1885—1945) szobrásszal, aki németországi akadémián végzett, és kiváló emlékműkészítőként vált ismertté, egyebek között az ő munkája az építész Lechner Ödön szobra is (1930) a budapesti Iparművészeti Múzeum előtt. Baranyi szavai szerint „P. Farkas Béla a kiváló mintázók közül is kimagaslott. Istenáldotta tehetség. Rengeteget tanultam tőle. Boszorkányos ügyességgel és érzéssel formálta

az anyagot. Jobb kezebe nem is kerülhettem volna. Az alatt a fél év alatt, míg nála voltam, egész felfogásom a szobrászatról megváltozott.”

Itthon elsajátított akadémizmusával magyarázható, hogy Baranyi Amerikába menet Párizsban megállt, s a Garnier cégnél vállalt munkát. A neoklasszicista épületek díszítőplasztikáján végzett rutinmunka Baranyi akadémizmusát a stilizálás felé irányította.

Plakettjei, a Pankotai Farkas Béla (1922), a Szülők (1923), vagy az 1925-ben Párizsban megformált Luigi Pirandello korrekt realista alkotások, amelyek messze túlhaladták a rendszertelen készítésben részvett, autodidakta szobrász szintjét.

Sikeres szobrász-felügyelőként Baranyi elállt korábbi kalandvágó tervével, hogy Amerikába menjen. 1925 végén hazatért, és házasságot kötött Zlata Markovval. Az akkori, mindenki számára nehéz évekről írva, Baranyi a művészi érvényesülést próbálja hangsúlyozni: „Időközben felvettek a Független Képzőművészek Egyesületébe, és minden alkalom rendezett kiállításon eredményesen szerepeltem. Azonkívül — 1923-ban — kiállítottam a Műcsarnokban is.” Az akkori idők kétségtelenül legjobb ismerője, Lyka Károly így jellemzi az említett egyesületet: „Stílus szempontjából eléggé tarka együttes, amely programja szerint a »tisztá magyar művészet szolgálatában állott«. Ami körülbelül azt a látszatot kelti, hogy aki nem tagja ennek az egyesületnek, nem áll szolgálatában a »tisztá magyar művészetnek«. Azt azonban elfelejtették meghatározni, hogy mikor »tisztá magyar« valamely kép, mikor nem. Talán éppen ez a fogalmi zavarosság az oka annak, hogy ennek az egyesületnek alig jutott szerep a művészeti életünkben.” Nem értékeli kedvezőbben a Műcsarnokot sem, „amely a Képzőművészeti Társulatnak volt székhelye, általában a konzervatív, akadémikus, a világtól elmaradt művészek Eldorádójának tekintették” (Lyka Károly: *Festészetünk a két világháború között*. Budapest, 1956, 95. oldal).

Az akkori kor és a művészet tragikus ellentétét maga Baranyi is leírja önéletrajza egyik jellemző részletében: „Mindenki egyéniségnek tartott a szobrászatban, de én a lelkem mélyén nem voltam megelégedve megoldásaimmal. Olyat kell csinálnom, ami senkire sem emlékeztet és kizárólag engem jellemez. (...) 1926—27 táján már azt írta egy kritikus a Nemzeti Szalonban kiállított próbálkozásaimról, hogy érdekes a szobor. (...) De később itt, Újvidéken is csak újszerű stilizációnak vagy valamiféle kialakult dekoratív munkának tekintették törekvéseimet.”

Másmilyen kritikát a vajdasági műértéktől nem is kaphatott! Párizsi és pesti vándorlása ugyanis egybeesik azzal az évtizeddel, amikor a művészet, különösen a szobrászat avantgárd előretörése mind érezhetőbbé válik vidékünk műértő értelmiségi köreiben. Míg ő a „lelke mélyén” zavarodottan érezte az alkotásaival szembeni konfliktusát, és mind jobban talajt vesztett a — tévesen választott — pesti kör ürességében, addig Szenteleky Kornél már megírta ihletett sorait a művészi törekvés céljairól és a szobrászatról mint különleges alkotói műfajról. Éppen ak-



Petar Palavičini: Don Quijote, 1922

kortájt, amikor Baranyi hátat fordít a párizsi „dekoratív elemeket gyártó iparnak”, és meggondolatlanul a még rosszabb pesti körülményeket választja, a vajdasági városok közönsége már a zágrábi Proljetnji salon vándortárlatát láthatja. A szabadkai kiállítást az akkori egyik legjobb ilyen témájú cikk jelenti be az itteni magyar nyelvű sajtóban!

„A *Proletnji salon* művészei, akik itt Suboticán most nyitották meg tárlatukat, egytől-egyig ezt az új művészetet képviselik, amely legalább *elvben* már győzedelmeskedett a jugoszláv piktúrában. Tizenhatan vannak, valamennyi ismert név. (...) A szobrászok közül elsősorban *Pallavicini* nevét kell fölemlíteni. A *Prima vera* szobra a kiállítás egyik legjobb darabja. Finom és abszolút művészettel megcsinált a lányportréja is. *Stojanovics* különösen lány-figurájával vonja magára a figyelmet.

Van néhány reliefje, amelyek szintén becsületére válnak. *Turkelj* Rodin követője, akinek *Sebesült* című bronz hatásos erejű, megrázó. *Ivo Kerđics* tizenkét darab szobrot állított ki. A legérdekesebb a *Mártír*, amely igen erőteljes művészi munka. *Hinko Juhntól* Vodonoša című bronz tetszett legjobban, érdemes dicsérni” (*Bácsmegeyi Napló*, 1925, január 26.).

Ugyanannak a tárlatnak az újvidéki bemutatójáról írva Ozren Subotić idézi Veljko Petrovićot, aki megnyitotta a kiállítást: „ez a fajta művészet a változások és útkeresés művészete”. Azzal a megállapítással, hogy „a kiállítás szobrai sokkal jobbak a festményeknél”, talán igazságtalan Bjelickýel, Šumanovićyal, Tartagliával és más festőkkel szemben, habár nem vonható kétségbe az az értékelése, miszerint „Don Quijote szobra bizzarr és jellegzetes...” (*Zastava*, Újvidék, 1924. XII. 25.)

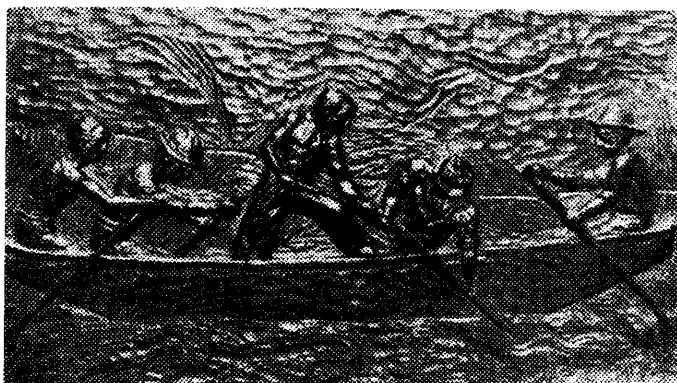
A Don Quijote (1922) és a Rastko Petrović portréja (1922), amelyekkel Petar Pallaviccini (1887—1958) a modern jugoszláv szobrászat határkövét rakta le, azoknak az elméleti törekvéseknek („tömegegyensúly” és „komponálási készség”) a megvalósulását jelentették, amelyekre Baranyi vágyott, s amelyek miatt annak idején elvetette Medgyessy „primitivizmusát”. Ha felidézzük Pallaviccini másik szobrát, a szabadkai Jovan Nenad Crni emlékművet (1927), a rokonság még nyilvánvalóbb (Baranyi: *Lófej*, kerámia, 1928).

Pallaviccini, az örögi születésű Joza Turkalj, Sreten Stojanović és mások művei mellett a talán kései irányvételhez példát mutathattak az akkor már neves Ivan Meštrović és Frane Kršinić alkotásai is, akik a Függetlenek (Nezavisni) csoportjával 1924-ben Újvidéken, Zomborban, Bécs és Zentán állítottak ki, s ahol Marin Studin Baranyi eszméivel rokon szobrokat mutatott be.

1927-ben pedig a VI. Jugoszláv Kiállítás Újvidéken „minden” jugoszláv szobrászt egybegyűjtött, közöttük jelentős számú „konstruktivistát” is.

Baranyi azt állítja, hogy Párizsban a követségek útján megpróbált kapcsolatot teremteni a jugoszláv és magyar művészekkel, de eredménytelenül. Pedig 1928-ig ott tartózkodott Risto Stipović, 1925—27-ben Roman Petrović festő, az egykori pesti diák és a Nagybányai Művésztelep részvevője; Milan Konjović 1924-ben ment Párizsba, és ott Czóbel Bélával barátkozott, aki mint Sava Šumanović is, 1925-ben érkezett oda. Ugyanabban az évben ment ki az újvidéki Mihajlo Petrov és a szegedi Csáky József (1888—1963) szobrász is, akinek a nevét már jól ismerték ottani körökben, és állandó párizsinak számított.

1925-ben a dekoratív művészet párizsi nemzetközi kiállításán az előbb említett jugoszláv szobrászok mindegyike és számos magyarországi művész is részt vett. Nem is soroltunk fel minden Párizsban tartózkodó művészt, Baranyi azonban egyedül csak Liszkai Kovács Zoltánt fedezte fel, aki később is Párizsban maradt, és 1934 táján szerzett bizonyos



Tóth József: *Halászsok*, 1934

hírnevet. Nyilvánvaló, hogy a létfenntartás annyira lefoglalta Baranyit, hogy nem mélyülhetett el a forma kreatív átalakításában.

Hazatérése után két ambíciózus művel, az *Arnauta* vagy *Albán férfi* (1930) és a *Katonatípus* (1932) című szoborral mutatkozott be. Min-kettőt a Bácskai Művészet Kiállításán láthatta a szabadkai közönség 1932-ben, amikor Baranyi Károly mellett debütált Baranyiné Markov Zlata is. Az említett szobrokra az akkori építészeti díszítőplasztika nagyfokú stilizáltsága jellemző. Nem maradtak fenn, két másik szoborral együtt csupán fényképről ismerjük őket. (*Baranyi Károly élete és művei*. Forum, Újvidék, 1974) A másik két szobor, a *Krisztusfej* (1932) és a *Tanulmányfej* (1935) keltezése pontatlan, a *Krisztusfej* ugyanis a negyvenes évek elején keletkezett, s Baranyi is a Szépmíves Céh szege-di kiállítása alkalmával említi. Az akkori majdnem „hivatalos” stílus minden ismérve feltűnik rajta — a neobarokk és a stilizált „római iskola” keveréke, míg a *Tanulmányfej* a „turáni” irányvétel rutinos példája. Az elsőbbiek és e két utóbbi között nagy különbség mutatkozik a modellálásban, habár ugyanabba a körbe tartoznak. Lesújtó, hogy a művész az évtized végén visszatér annak kezdetéhez, az időközben alkotott maradandó értékek ellenére.

A harmincas években a vajdasági szobrászatot kétségtelenül a Baranyi házaspár jelenti: ők dolgoznak legtöbbet, leggyakrabban ők kapnak megbízást, kiállításokat rendeznek, s pályázatok díjait nyerik el nevesebb szobrászok elől. 1931-től 1941-ig évente készítettek dekoratív plasztikát egy vagy több új épülethez is, tanúsítja Baranyiné Markov Zlata a *Baranyi Károly élete és művei* című könyvben: „Hosszú volna felsorolni, hogy ezek mellett a munkák mellett hány figurális síremléket készített carrarai márványból, brači kőből vagy Lafarge cementes műkőből, mellszobrokat, portrékat és plaketteket.”

Baranyiekhoz hasonlóan azokban az években szintén korrekt homlokzati szobrokat készít Kara Mihály (1887—1970?); Péterváradon pedig Vojislav Šikoparija-Ratimirović (1892—1966) szobrász dolgozik, aki Baranyival egyidejűleg volt Párizsban, s akire, habár vetélytársuk is, Baranyiek nem emlékeztek. Ivan Tabaković festővel együttműködve Baranyi Károly 1937-ben részt vesz a párizsi Világkiállításon, ahol kerámiapannóikat Grand Prix-vel tüntetik ki.

A szobrászat mellett a Baranyi házaspár sikeresen foglalkozott kerámiával is, Vajdaságban úttörője volt e művészeti ágnek, s nagy érdemeket szerzett ennek későbbi felvirágoztatásában. Az az állítás azonban, hogy Baranyiek kerámiakiállítása volt az első ilyen Jugoszláviában, nem fogadható el. Előttük már önálló tárlatot rendezett Bezeredy Lajos-Lujo, a kiváló keramikus (1898—1979), amint arról a zágrábi *Svijet* 1929. október 12-ei száma is beszámolt. Baranyiek majd 1934 őszén tartják meg újvidéki kiállításukat, amelyen Baranyiné feljegyzése szerint „eladtunk mindent az utolsó darabig, úgyhogy a kiállítás tartama alatt újból kellett égetnünk, hogy kielégítsük a keresletet”. Ez a feljegyzés, akárcsak a korábbi megrendelésekre vonatkozó is, arról tanúskodik, hogy a vajdaságiak a két háború közötti időszakban is igényelték a szobrászati alkotásokat, természetesen jelentősebb anyagi befektetések nélkül.

Baranyi Károly a két háború közötti Vajdaságban minden más itteni szobrásznál nagyobb számban készített homlokzati szobrokat, síremlékeket és kisplasztikákat, ám ezzel még nem vívott volna ki magának különleges helyet a vajdasági szobrászatban. Ezt csak 1938-ban érte el a monumentális Ikarosz szoborral (amellyel megnyerte a légiőr parancsnoksága zemuni székházának díszítésére kiírt pályázatot — a felesége, Zlata neve alatt).

Az Ikarossal Baranyi felülmúlta önmagát, pontot tett a modern szobrászati folyamatok közötti bolyongásaira, s behegedtek a díszítő-plasztika rutinmunkája okozta lelki sebei. Helyzete miatti elégedetlenségét, az elérhetetlen utáni kétségbeesett vágyakozását végre egy őszinte, spontán megnyilvánulásban oldhatta fel.

Vajdaságban magányos farkasként dolgozva megszabadult a pesti kötöttségtől, szobrai az itteni egyszerűbb formájú épületekhez idomultak, átvette az anyag nyugodtabb ritmusát, és szakított a túlzott stilizálással. Az építészet és szobrászat szintézisében eltűnt a külső, ideológiai követelmények kielégítésének kényszerűsége, a „forma élete” kizárólag a plasztika törvényszerűségeihez közelített.

A zemuni feladat esetében Baranyi előtt Dragiša Brašovan építész nyugodt tagolású homlokzata állt, amelyen az Ikarosz motívuma a jelképekkel erőteljes kontraszttá bontakozhatott ki, a vallomás alkotói pillanatát sejtetve.

Előlnézetből a méltóságteljes, robusztus alakot a függőleges szárnyak monumentálissá növelik, az oldalnézet viszont a megfeszülő test gör-



Baranyi Károly: Ikarosz, 1938

csős ívét mutatja, mintegy hangsúlyozva odaszögezetségét, azt, hogy nem válhat el a háttértől — az ellenpont révén a megragadott pillanat van előttünk. Baranyi Ikarosza csupán *ember*, akit megfeszítve látunk égbe nyúló vágyai és a mindennapok földszinti könnyörtelensége között. Ez az Ikarosz sohasem repülhet fel! Hitelessége annál meggyő-

zőbb, mivel saját tulajdonságainak az áldozata: elégedetlen a már elérttel, és állandóan az elérhetetlen után vágyakozik.

Az erőteljes lendület és a hatásos forma eredetét a meštrovíci vokáció élményében kereshetjük, maga a megvalósítás azonban egyesíti Baranyinak az építészet és a szobrászat szintézisében szerzett tapasztalátát, a szerző érzéseinek az eredeti megnyilvánulását és a szobrászati kifejezőmódok sajátos alkalmazását. Ugyanakkor a mű az emberfeletinek a fenséges áldozatát („feszület”!) is ábrázolja, aki egyidejűleg épít és rombol is. Baranyi háború előtti szobrászatának a „fináléja” egyúttal magánviseli a „pillanat” jegyeit — a szorongást és a közelgő katakizma sejtését is, amely felé reménytelenül sodródik az ember.

Baranyi Ikarosza a hagyományok összegezésével és a modern formanyelv visszhangjának kifejezésével, a történésekre való reagálásával és keletkezésének „történetével” bizonyos módon e vidék két háború közötti szobrászatáról is tanúskodik. A képzőművészeti központok között hányódó tehetség egyének, magukba zárkózva és döntésre képtelenül, az események mögött kullogtak. Ennek ellenére, tehetségük erejével és kitartásukkal mégis olyan korszakos alkotásokat tudtak létrehozni, amelyek e vidék művészettörténetéből nem maradhatnak ki.

Az önfeláldozás és az elérhetetlen cél Ikarosza egy másik művész, Tóth Józsefet (1916—1935), a fiatal zentai szobrászt juttatja eszünkbe, aki a mitológiai repülőhöz hasonlóan nem tudta elérni a célját.

Tóth József ahhoz a nemzedékhez tartozott, amelyet a harmincas évek második felében az éppen megalakult *Híd* folyóirat fedezett fel. A szerkesztőség felhívta a közvélemény figyelmét néhány tehetséges fiatalra, és akciót indított felkarolásukra. Így került felszínre néhány ma már ismert vajdasági alkotó. A szegény sorsú Tóth Józsefet is az elemi iskola négy osztálya és az asztalosinaskodás éveit után így ajánlották Ivan Meštrovíc figyelmébe. Mint rendkívüli tehetséget, a Képzőművészeti Akadémia befogadta. Rövid zágrábi tartózkodás után azonban hazatért Zentára, ahol 1935-ben, tizenkilenc évesen végezte be az életét. Néhány ifjúkori munka, mellszobor és dombormű maradt utána, a Forum 1970-ben fotómonográfiát jelentetett meg róla. s a magángyűjteményekben és a Zentai Múzeumban levő művek így, közvetett úton ismertebbé váltak. Faragásai természetesen nem szobrászati műalkotások, de tehetsége elvitathatatlan. Nyilvánvaló a formaérzéke, a lapidáris kifejezőmód, a témaválasztás és a céltudatosság. Az iskolázottság hiánya miatt „érintetlenül” jöttek létre ennek az autodidakta naiv szobrásznak a művei. A diófába faragott Halászok dombormű a szűkös megélhetés magvas tanúsága, kidolgozása összhangban van az anyag adottságaival, nincsenek részletek, csupán a lényegét hangsúlyozza, a forma ritmusával együttérzően beszél a halászok mindennapjairól. A Talicskázó szintén diófába faragott dombormű, amely a tömören bemutatott jelenetet a durva faktúrával még inkább hangsúlyozza, s tökéletesen a lényegét, a nehéz munkát ábrázolja. A Futballista szintén diófából

készült, rendkívül kifejező a mozdulat, míg a formát meghatározza az anyag, a kidolgozás sommás maradt.

Az említett munkák, valamint a portrék és a mindennapi életből vett más kompozíciók ellenállhatatlanul emlékeztetnek Van Gogh már idézett lelkesedésére az ősi egyiptomi szobrok és a naiv művészek magas kifejezőkészsége láttán. Ugyanakkor emlékeztetnek Medgyessy sajtószerű figuráira is, amelyeket annak idején Verbászon állított ki. Ha idézünk Tóth József zágrábi leveléből: „... kitartok, mert indulni akarok a geniek földjére, hogy egy maroknyit szerezzek, nagy út, hallatlan nagy, de mindegy, művész leszek, még halálom percében sem mondok le...”, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy utat vesztett e határozott irányvételű, elkötelezett alkotó, aki az otthoni környezet után sóvárog: „... odahaza jobb volt, mint itt, ebben a bűzös városban, nem bírom nézni, hogy mennyi munkanélküli nyomorog és éhezik, turkálnak a szemétkben, a piszkokban, amit az utcára kitesznek, hogy a koci elvigye, és azt összehasonlítom a pár lépésre fekvő fényes hotellel. Itt aztán van az embernek témája, csak dolgozni kell...” (Ács József—Szeli István: *Tóth József*. Forum, Újvidék, 1970.)

A halál meggátolta abban, hogy megformálhassa emberközpontú műveit, s kortársaival együtt állíthasson ki a szabadkai Népkör 1938. évi tárlatán.

Az ezen a szemlén részt vevők *megvalósított opusai* igazolják, hogy Tóth József is az új művész megszemélyesítője volt. Korai halála miatt csupán a két háború közötti időszak reménysége maradt, de mindenképpen fordulópontot jelképez. A tizenkilenc éves Baranyi Károly a fővárosba és művészeti központba vágyott, ahol tehetségével a legjobbak között remélt sikeres művésszé válni. Provinciális polgári nevelése következtében eszményévé a presztízs vált. Tóth József ezzel szemben *tudta*, hogy alkotóerejét a szülőföld táplálja. Kortársai a világhátrahagyó utáni időszakban bekapcsolódnak majd a világ képzőművészeti folyamataiba, elhajtva a fővárosok és művészeti központok között megfeszülő vidék terhes örökségét.

KARTAG Nándor fordítása

(Folytatása májusi számunkban)