

VAJDASÁG KÉPZŐMŰVÉSZETE*

Adalékok a XX. századi művészettörténeti kutatásokhoz

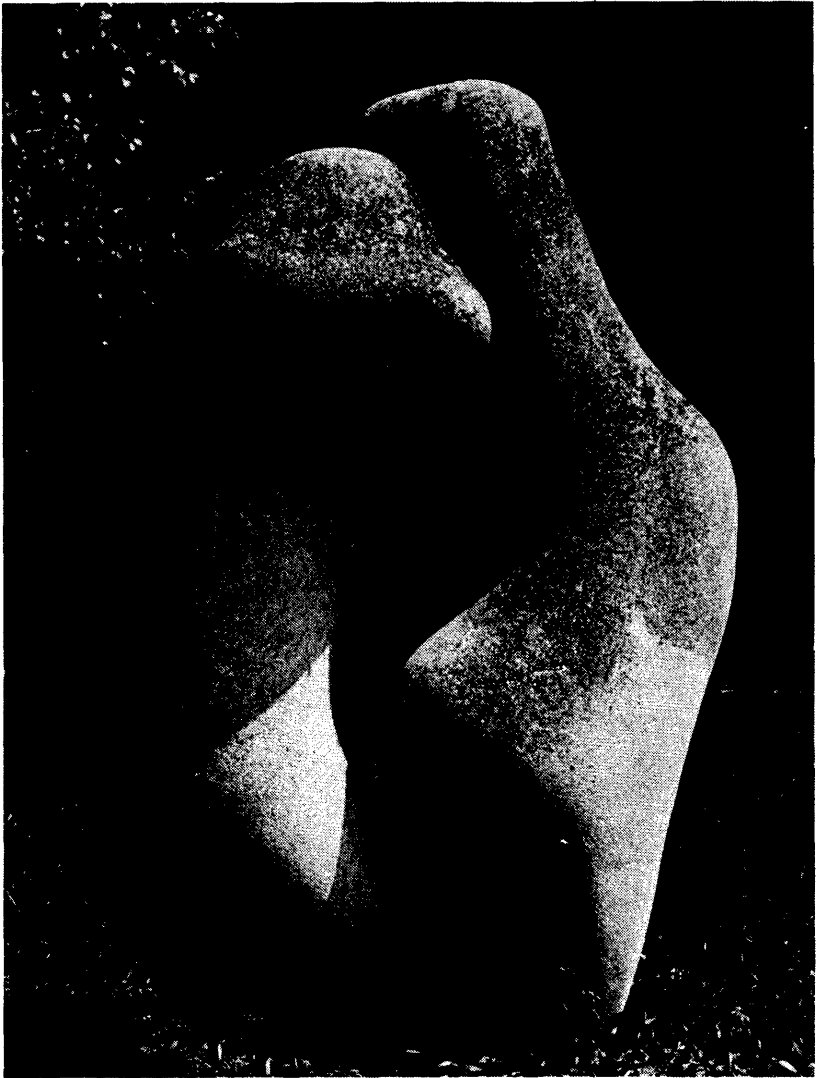
BELA DURANCI

Az építészeti funkcionalizmus és a hagyományos antropomorfizmus diszonáns párosításával szemben a vitális forma áthidalja az emberhez illő vizúra, valamint a szükségszerű fejlődéssel járó betontömbök és az üveg közti szakadékat. A szülőföld ihlette Ana Bešlićet, aki ugyanakkor lépést tartott a korrall, s „megszegett kenyereivel” a hatvanas évek közepén utat tört sajátos formáinak a modern szobrászat avantgárd folyamataiban. Ez az irányvétel egyedülálló pontrékat eredményezett, mint amilyen a *Krleža* (1979), vagy sajtáságos galériájának más emberszabású „kavicsai”.

Habár ezekkel a „pontrékkal” a megformálás klasszikus koncepciójához közelít, Ana Bešlić szobrászata elsősorban elkötelezett „szabad forma” marad, olyan, amelyre Henry Moore azt mondja, hogy „az alkotásnak először is saját vitalitással kell rendelkeznie.” Bešlić *Ülő torzója* (1953), valamint *Emlékművázlata* (1957) egyébként is a Moore-ral való találkozásáról tanúskodik, a *Nagy torzó* (1958) pedig Jean Arp *Női mellszobrára* (1953) emlékeztet.

Ana Bešlić művészete belső feszültségről árulkodik, amely a sima, feszés hártya alatt lüktet, s a vitális forma törvényszerűségeivel és elveivel van összhangban. E műveken a szülőföld ihletését, a visszapillantás és az elmélázás plasztikus kifejezését érezhetjük, s elsősorban alkotói nyugtalanságról, a meglevőnek a túlhaladását sürgető törekvéséről árulkodnak. A belgrádban élő Ana Bešlić a műterme falán levő jelképes „berámázott kapával” vajdasági gyökereire emlékeztet. Bajmokon, Tavankúton, Szabadkán és Palicson található szobraival jelölte meg azt az utat, amelyet a regionális korlátokat el nem ismerő, modern szobrászatban elfoglalt helyéig tett meg. Alkotásait számos jugoszláv város múzeumában megtalálhatjuk, de sok került külföldre is, így pl. Párizs-

* Negyedik rész. Folytatás az előző számunkból



Ana Bešlić: Kapcsolt formák, 1959

ba, New Yorkba, Bernbe, Conacryba, Brüsszelbe. Azzal, hogy 1983-ban mintegy húsz szobrát a szabadkai Városi Múzeumnak ajándékozta, Ana Bešlić maradandóan vajdasági szobrásznak nyilvánította magát.

A szerémségi Cerevićből származó *Jovan Soldatović* (1920) előbb épí-



Jovan Soldatović: Toma Rosandić portréja, 1952

tészetet tanult, majd rövid időre Baranyi Károly műtermébe került, később a vajdasági partizánegységek főparancsnokságának propagandaosztályán dolgozott, s a népszerű Agitpropnak a munkatársaként jutott 1945-ben a belgrádi Képzőművészeti Akadémiára. Toma Rosandić mesterműhelyéből tért vissza Újvidékre, ahol a pedagógiai főiskola szobrászati szakosztályának tanára lett. A Vajdaságban képzett szobrászok első nemzedékeinek tanítója volt tehát, s az 1974-ben alapított újvidéki Művészeti Akadémia tanáraként dolgozott nyugdíjba vonulásáig.

Alkotó munkáját 1953 óta számíthatjuk, de első önálló tárlatát csak 1955-ben rendezte meg Újvidéken, akkor már a vajdasági modern szob-

rászat vezető személyisége volt. A *Gyermek őzzel* (1953) című szobra sajátos lexikáról tanúskodik, s az ismertetőjegyek hamarosan elkülönülnek: egyrészt a lírai őzek és tragikus megsebzett szarvasok” csoportjára, amely egyszerűben váltotta ki a művészetkedvelők rokonszenvét, másrészt pedig a méltóságteljes emberi szenvedést megjelenítő gyermekre, amely Soldatovićot az „egzisztenciális-expresszionista szobrászat” kimagasló művelői közé emelte.

Habár szobrászata jórészt antropomorf és szilárd, klasszikus elveken alapszik, Soldatović művészete az új plasztikus kifejezéshez tartozik, amely teljes mértékben tükrözi a háború utáni korszak szellemi állapotát, amikor az ember, mélységesen csalódva a világ felosztottsága miatt, rezignáltnan elfogadja a reménytelenséget és a tehetetlen áldozat státusát.

A háborúban felzaklatott érzések, amelyek később letargiává alakultak át, formálták meg a megtört remetealakot. Az esztelen háború tapasztalatainak terhét viselő ember a háború utáni reménytelenségben rezignáltra vált. Bernard Buffet *Őnarcképén* (1927) is felismerhetjük ezeket a jegyeket. Az egyenes, fekete vonásokkal megrajzolt, csontig fogyott figura nagy figyelmet keltett 1952-ben Belgrádban a francia festészet kiállításán. Ha ehhez hozzáadjuk Toma Rosandić megjegyzését, miszerint „a tiszta realizmussal sohasem lehet művészt alkotni”, akkor láthatjuk, hogyan nyílt meg az út Jovan Soldatović sajátos szenzibilitása előtt. A formát, amelyet az „egzisztenciális expresszionizmus” időszerű kifejezésnek minősített, a figurációt Jovan Soldatović kifejezőeszközként alkalmazta. A művész ezzel szakított a hagyományos antropomorf plasztikával, és új kifejezőmóddal gazdagította szobrászatunkat.

Soldatović azonban azzal a kijelentésével, hogy csodálja Zadkine *Emlékmű Rotterdammak* (1953) című szobrát, s a róla sugárzó „meggyőződést, hogy valóban teljes emberről, s igazi emberi elkötelezettségről van szó”, elárulja valódi természetét: a temperamentumos elkötelezettséget. Ezek szerint Soldatović szobrászatának nincs köze sem Giacomettihez, sem a Buffet képviselte „az ember mint tanú”-féle koncepcióhoz, s úgy hiszem, akkor még Jean Paul Sartre filozófiája is idegen tőle. Akkor, amikor Soldatović alkotni kezd, az Agitprop elkötelezett tagja s az angazsált művészet különös felújítója a háború előtti harcos és haladó „meggyőkerezettség” értelmében. Jóval később, 1970-ben nyilatkozza az *Umetnost* című folyóiratnak: „Mondhatnám, kezdettől fogva világos volt számomra, hogy azok a tartalmak, amelyeket az ember meg akar örökíteni, a szobrásztól olyan formát követelnek meg, amellyel kifejezheti magát, s olyan anyagot, amit kiválaszt. 1948-ig nem volt bennem kellő opportunizmus, hogy ráálljak a szocialista realizmus vágányára, később pedig még kevesebb okom volt arra, hogy a másik végletet, az úgynevezett abszolút alkotói szabadságot válasszam.”

Jovan Soldatović alkotásai a téma és a kifejezés expresszivitásával hatnak a tudatra, de nem zavarják a művészi alkotás „megállapodott” be-

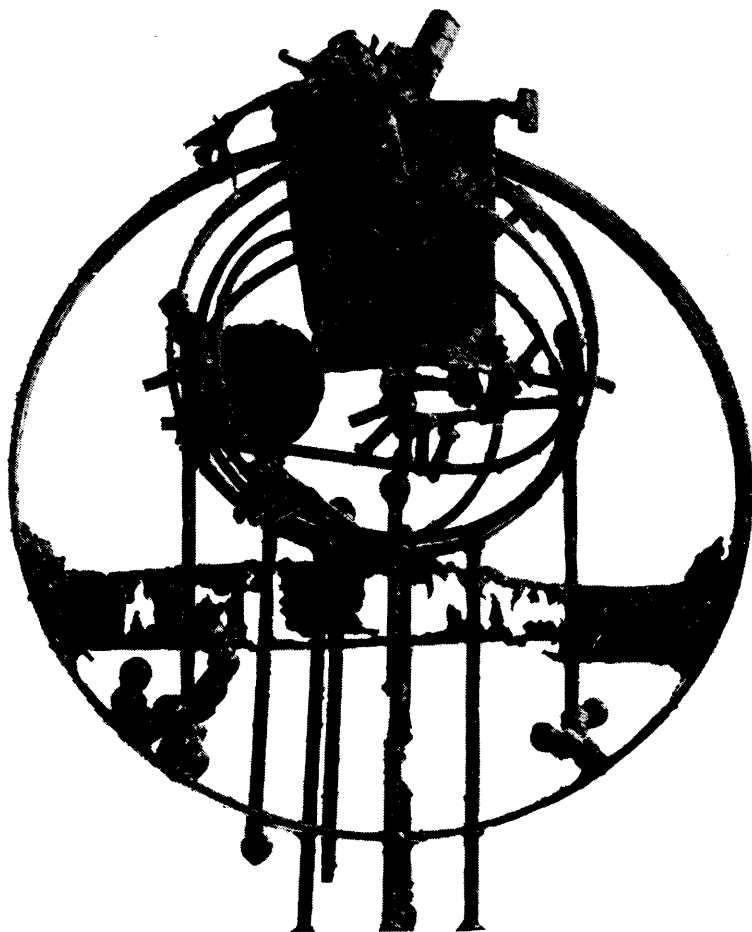
fogadását, s ezért mélyen meggyökereszk. Pedagógiai tevékenységével s az elkötelezettség humánus példájával munkássága a vajdasági modern plasztika fejlődését segítette elő.

A Toma Rosandić műhelyéből kikerült két homlokegyenest ellentétes művészi hitvallású növendék között — az egyik oldalon Ana Bešlić a szabad forma vitalitásával, a másikon Jovan Soldatović a figuráció expresszív megszerkesztettségének klasszikus elvével — találjuk Zoran Petrović festőt, aki a „tárgy” olyan konceptusát kínálja, amely valahol az allegorikus jelenségnek, s a forma sajátos hatásának határán van. Szobrai antropomorf indíttatásúak, de eposzi vonásaikkal és meszeszerű emlékezeikkel az összetett jelentésű szimbólumok szférájába emelkednek. Mélyen meggyökereszk, akárcsak e sokoldalú alkotó irodalmi alkotásai, elszakíthatatlanul kapcsolódnak a múlthoz. Az újbóli halál végtelenjébe vezető úton, az egykori „élő” gépek hulladékából alkotott virágok a forma életének az alkotói ösztönzés előtt nyitnak távlatokat.

A bánáti Sakule faluból való Zoran Petrović (1921) Belgrád közelében, a tönkrement gépek hulladéktelepén szövi alkotói álmát szülőföldjéről, amelyet képeken, szobrokon és irodalmi alkotásokban örökít meg. Festőként a művésztelepek első részvevői között találjuk. 1953-tól kezdve Zenta, Topolya, Becse és Écska határát járva felfedezte a kiszolgált mezőgazdasági gépek eldobott alkatrészeit. 1957-től jelentkezik szobrászként, sajátos hangvétellel, amelyet kezdetben jellegzetes vajdasági humor fűszerez. Žika Turinski festő szavai szerint: „A humoros helyzet lényege abban van, hogy a gépszörny deformált része valami csodálatos módon biológiai formává alakul át. Ami korábban veszélyeztetéssel fenyegetett, azt immár mások veszélyeztetik. Az ember saját tökéletlen természetének bölcsességével még egyszer dicsőségesen megcáfolja a gép tökéletességét.”

Zoran Petrović gondolatai a múlt és a jövő útkereszteződésén állnak meg. A régi erős gépek eldobott részei új egységbe préselve új tárgyként kelnek életre. A *Bogártüzelek* (1957) és a *Ka'ona, ágyú és vadállat* (1905) új távlatokat nyitott, az alkotói megnyilvánulás számtalan, addig ki nem próbált lehetőségét sejtette. Az „abszolút alkotói szabadság” előretörésének éveiben „Petrović koncepciójának összetett jelentése volt. Az antropomorf jellegű, asszociatív hatású szobrok a síkság élményét voltak hivatottak kifejezni. A kiszolgált célszerűség tönkrement részeinek az új vitális egzésszé való felújításával a mezőgazdaság természetes körforgásának erőteljes kifejezését látjuk: vetés, növekedés, virágzás, termés, enyészet, csírázás. Formáinak rozsdás szerkezetével a művész erőteljesen hangsúlyozza a mulandóságot — az elmúlással gondolatunkat a jövőbe irányítja.

Az e térségben élő ember ősi környezetének szimbolikus üzenete iránti kifinomult hallásával, a sokoldalú alkotói személyiségnek a pillanat rejtjeles üzenete iránti nyíltsággal Zoran Petrović erőteljes művészi szen-



Zoran Petrović: Régi óra, 1965

zibilitású tárgyat hozott létre. Szobrászata elriasztja a követőket, viszont affirmálja a kísérleteket. A *Régi óra* (1965) már nem hordoz semmilyen „hasonlóságot” a valódi formákkal. Az ő „órája” nem óra! A halál fragmentumai ezek, amelyeket az örökkévalóság körei egyesítenek, újra élnek az időben, az ember alkotói akaratának szabad választása által. Mint Almási Gábor *Fatörzse*, Zoran Petrović *Órája* is a vajdasági szobrászat fejlődésének két évtizedét zárja le a választás és az alkotói tett szabadságával. A *Régi óra* talán minden más, ekkor itt keletkezett szobornál jobban képviseli a világ művészeti központjai hatásának összegezését, s e vidék alkotói örökségének összetett üzenetét.

Ha ehhez az „órához” szabadon táguló köröket képzelünk, lehetővé válik, hogy ezeken belül a vajdasági szobrászat eredményeinek és a szabad választás széles skálájának a vitális részeit számlálhassuk meg. A középponthez közelebb vagy távolabb a vajdasági modern művészet számos szobrászának a nevét vagy művét megtalálni.

A Szerbiai Képzőművészek Egyesülete vajdasági alosztályának az 1965. október 31-e és december 17-e között megrendezett tárlatán a következő szobrászok vettek részt: Almási Gábor, Ivanka Acin-Petrović, Radmila Grahovac, Božidar Jovović, Pavle Radovanović, Jovan Soldatović. „Kívülállóként” ezen a kiállításon jelentkezik első ízben Ljubomir Denković is. A kiállítás azonban nem tükrözi hitelesen a vajdasági szobrászatot. Hiányzik Baranyi Károly, aki 1959 óta ismét itt van, akárcsak Baranyi-Markov Zlata. Habár Zlata Markov elsősorban keramikus, szobrászként tüntetik ki 1967-ben Brüsszelben az Európa művészete elnevezésű kiállításon, és nincs itt Stevan Bodnarov sem. Ha csupán a Képzőművészek Egyesületének kiállításain látottak alapján ítélnénk, akkor olyan benyomást szerezhethetnénk, hogy a vajdasági szobrászat egyáltalán nem haladta túl a megformálás klasszikus elvét, az antropomorfizmust és a figurációt. Az említett 1965-beli kiállításon csupán a legfiatalabb, Denković veti fel terrakottájával az anyag szuggesztivitásának és a formával való összhangjának a kérdését. Az önálló kiállításokon, a csoportos bemutatkozásokon s főleg a művésztelepek részvevőinek szemlén a plasztikus kifejezés széles skálája és a változások — a továbbra is viszonylag kevés szobrász ellenére — impresszívnek hatnak.

Kalmár Ferenc (1928) éppen a művésztelepek hatására mutat sokoldalú érdeklődést a forma és az anyag iránt, korai *Kis borgászat*tól kezdve a vas és a terrakotta egységbe foglalásán át a tűzzel maratott fa sajátos „informeljeig”, a figurációtól a szabad formáig jutott el.

Baranyi Károly visszatérése után 1959-től magányos farkasként bocsátkozik kísérletekbe: gépelemeket ötvöz egybe sajátos, anekdotikus jelentésű formákká. A *Nagy hal megeszi a kicsit*, a *Család*, a *Bölgény*, az *Oroszlán* és más alkotásai az érdekes elképzelés ellenére nehezen szabadulnak meg az antropomorfizmustól. Az élemedett korú mester mégis elfogadja az idők kihívását. Zoran Petrovićhoz hasonlóan új tárgyakat alkot régi elemekből és figyelemreméltó eredményeket ér el. Az *Oroszlán* (1968) vagy a *Kos II.* (1970) című alkotásai az alkotói megbékélhetetlenség és kíváncsiság bizonyítékai. Az idős művész erejét megfeszítve próbálja megismételni feledhetetlen *Ikaruszának* röptét. Az eredmény csupán a művész sorsáról szóló megrázó vallomás, amely inkább a téma jelképességével, mintsem a szobrászi hangvétel sajátosságával hat.

A „forma” életének dinamikus évtizedei vidékünkön több-kevesebb autentikus alkotással és dokumentummal gazdagították a vajdasági képtárat.



Kalmár Ferenc: A kis borgász, 1949

Mira Jurišić (1928, Csúrog) a Tiszán úszó göcsörtös fatörzsekben találta meg sajátos kifejezőmódjának az ihletőjét, emberszabású tuskóinak fanyar monológiájával a háború rémségeit s az áldozat méltóságteljeségét megrázóan tanúsítja, humánus üzenetet fejez ki. Munkáinak állandóan időszerű, szimbolikus jelentésük van. Mira Jurišić szobrai a vajdasági sorsokban, az itteni emberek életében gyökereznek.

Eugen Kočiš (Kucora, 1932—Zombor, 1972), akinek az apja Pechán József verbászi síremlékét, Medgyessy Ferenc alkotását faragta ki, a szorongó kitartás szobrait hozta létre. Nem volt ereje vagy nem talált motívumot, hogy eltávolodjék az antropomorf szobrászattól. A hagyományos formához és a klasszikus módszerhez kötődve, Antun Augustinčić tanítványaként a portrékészítés magas szintjét érte el. A *Veljko Petrović*, a *Milenko Beljanski* és más mellszobrok a modell lelki sajátosságai mellett a szerző életének drámaiságát is elárulják — a művész és az agyag párbeszédének segítségével. Az anyag méltóság teljes vallomása Kočiš örökségében maradandó helyet biztosít számára a vajdasági szobrászatban.

Szintén tökéletes portrékészítőként maradt fenn Pavle Radovanović (1923—1981) neve, akinek alkotásai méltóságteljes megbékéltségről, következetességről és kitartásról tanúskodnak. Csupán az emlékműveken nyilvánul meg gazdag élettapasztalata és lelkivilága, a bácskai róna egyedülálló monumentumaként.

A portrékészítők és a kiváló pedagógusok sorába tartozik a becsei Radivoj Subotički (1916—1977), akinek a háború előtti munkássága a felszabadulás után is töretlenül folytatódik a vajdasági művészi életben.

A folyamatos művészeti történésekben különbözőképpen jelentkező művészek közül emlékezetes marad Oto Logo, Matija Vuković, Aleksandar Zarin és mások alkotói tevékenysége, különösen a művésztelepek kiállításain való részvételük. Egyebek között ezeken a kiállításokon tűnik fel Aladar Zaharijaš (1926, Zrenjanin), aki a tarasi születésű Ljubica Tapavičkijhoz vagy a kikindai Dušan Tornjanskihoz hasonlóan más művészi környezetbe került — ahonnan ismét mások jöttek hozzánk, s lettek „vajdaságiak”. A „meggyökerezettség” és a szülőföldhöz való tartozás többé már nem meghatározó jegyek, a formához hasonlóan eltűnnek. Az „angazsált művészet” fogalma is hosszú utat járt be. Erre hivatkozott 1934-ben Tóth József, aki „művész akar lenni, amíg él”, vagy az 1938. évi Híd-kiállítás művészei éppúgy, mint a háború után az erőszakos, demagóg képzőművészeti kritika is. 1954-ben az angazsált-ság annak a szabad alkotói személyiségnek a humánus törekvése lesz, amely a meglevő korlátok szétfeszítésével túlnő a sokak számára „kompromittált” antropomorf szobrászaton, akár a háború előtti emlékművekről, akár a háború utáni dogmákról van szó.

Az 1946-ban készült Almási-féle *Fatörzs*, s az 1965-ben alkotott különös *Óra* között egész korszak múlt el; a hasonlóak közül kiválasz-



Baranyi Károly: Oroszlán, 1968

tott törzstől az elhajtott tárgyak újjászületéséig a megalkotott tárgy voltaképpen a vajdasági szobrászat múltjának és jövőjének a határvonalát jelöli. E korszakot a sajtóságos személyiségek eredeti alkotásainak sokasága gazdagította, és ezáltal végleg eltűnt a „művészvilágból” való kirekesztettség érzése. Az eredetiséget sokáig meghatározó „meggyökerezettség” vita tárgyát képezi: vajon a nemzetköziséghez való tartozás a regionálisnak az elfojtását jelenti-e? Vajon a regionális egyenlő a forrásértékűvel, vagy pedig a „nagyvilági” az eredetivel? Művész-e az a személyiség, aki a szülőföldjéről indulva el, következetesen járja be

az utat saját tapasztalatain s a nagyvilág visszhangjain át a sajtóságot befejezésig — amikor a „saját” a „miénkké” válik, de ugyanakkor a jövőbe, „őhozzájuk” szól. S a művész vajon ugyanakkor olyan-e, mint a méh, akit mindig a legszínesebb virágok vonzanak, tehát alkotásaiban mindig a szenzációra irányítja a reflektorokat, összhangban azzal, amit az 1948-ban született „művészcsillag”, Innocente mondott: „... ambiciózus vagyok, mint minden művész; híres akarok lenni, nagyobb Picassónál is. A sikerért megölném a szomszédomat is. Nem a jet set hírnevét akarom, hanem azt a radikálisabbat, rámenősebbet, amikor a művész felülkerekedik azon a világon, amelyben a pénz az úr, a pénz jelent mindent” (Novi futurizam. Összeállította Milan Pribičić. *Moment* 5, a vizuális médiumok folyóirata, Belgrád, 1986. április—június, 41. l.).

KARTAG Nándor fordítása

(Folytatása szeptemberi számunkban)