

VAJDASÁG KÉPZŐMŰVÉSZETE (V.)

*Adalékok a XX. századi művészettörténeti kutatásokhoz**

B E L A D U R A N C I

„A FORMA ÉLETE”

A művészeti központok avantgárd történéseinek a harmincas években nem volt hatásuk az itteni szobrászatra; a „meggyökerezettség” pedig amelynek rendkívüli példáit találjuk a korabeli festészetben, nem lobbantotta fel a kivételes tehetségek alkotói szenvedélyét. E környezetnek tehát a szobrászatban nem alakultak ki saját példái, amelyek segítségével szembehelyezkedhetett volna az idegen hatásokkal.

A szobrászati alkotásokat vidékünkön mindig értékelték és keresték, de saját szobrászatunk híján a közönség a nagyobb központokban: Budapesten, Belgrádban és másutt vásárolt. Ugyanakkor nehezen képzelhető el, hogy e vidék alkotói kihívást jelentett volna a „megbízott” művészeknek.

Attól kezdve, hogy Đorđe Jovanović 1887-ben Párizsba ment, s 1889-ben megrendezte első tárlatát az ottani Salon d' Automne-ban, és — mondjuk — a jugoszláv szobrászat 1987 nyarán megrendezett negyedik pancsovai kiállításáig számos művészileg releváns történés vizsgálta át e tájon. A kezdetektől napjainkig művészeink rendelkezésére álltak a modern művészet időszerű történéseiről szóló információk. A korszerű törekvéseiről ismert budapesti Nemzeti Szalon 1901-ben Újvidéken, 1903-ban Szabadkán, 1906-ban Kikindán, 1908-ban Versecen, 1910-ben pedig ismét Újvidéken és Pancsován rendezett kiállítást.

A Művészház is a modern művészetet népszerűsítette; e tekintélyes intézmény egyik alapító tagja (1909-ben) Pechán József (itteni) festő és szobrász volt. A pesti kiállításokon, amelyekre vonattal könnyen el lehetett jutni, az érdeklődők megtekinthették a párizsi művészek: Edouard Manet, Renoire, Monet és más impresszionisták festményeit, de láthatták a belga Menuiere (1907-ben megrendezett önálló kiállításán 96 szobrot mutatott be), továbbá a híres Rodin és Archipenko műveit, amelyek a tízes években a pesti művészek számára a „modern” szob-

* Folytatás a júniusi számunkból.

rászat fogalmát jelentették. A századforduló folyóiratai is részletesen beszámoltak az európai központokban történekről; egyebek között Maillolról, Brăncușiról, Meštrovićról, az expresszionizmusról és egyebekről írtak. A két háború közötti időszak szobrászai közül a vajdaságiak jól ismerték Meštrovićot, Pallaviccinit (Palavičini), Studint, Kršinićet, Stijovićot, Rosandićot... Ők valamennyien Vajdaságban is bemutatkoztak. A második világháború után a kapcsolatot az ország művészeivel a nálunk igen fejlett művésztelepi mozgalom jelentette.

Mindennek ellenére az itteni agrárkörnyezetben még a harmincas évek avantgárd mozgalmái sem háborgatták meg művészeink megszokott, lassúbb „járását”. De az is igaz, hogy itt a múltat mindig is nagyra értékelték, s a polgári lakásokat már a múlt századtól értően kiválasztott művészi alkotások díszítették. A vásárlókat nem zavarta, hogy a nagyvilág művészeti életének robbanásaiból keletkezett alkotások ide már kellően lehűtve érkeztek.

A szobrászatban nem születtek olyan kiemelkedő alkotások, mint a festészetben. Egyetlen itteni szobrász sem nőtt fel az ún. európai magasságokhoz. Az emlékművek — amelyek rendeltetése, hogy egybegyűjtsek a közösségi tapasztalatokat, érzéseket és a művészi pillanat avantgárd kifejezését, s egyfajta esztétikai ék módjára szétfeszítsék a hagyományos korlátokat — többnyire a napi politika érdekeinek vannak alárendelve.

JELEK A TÉRBEN

A vajdasági szobrászat legtermékenyebb időszaka a hatvanas évek elején bontakozott ki, amikor az itt felnőtt művészek már a modern művészet kiemelkedő úttörői között vannak. A művésztelepek ekkor fennállásuk tízéves évfordulóit ünneplik, megalakul a zombori Képzőművészeti Ősz és a szabadkai Képzőművészeti Találkozó nevű intézmény. A jugoszláv festők I. szabadkai összejövetelén (1962. szeptember 28—30.) Miodrag B. Protić bevezető beszámolójában emlékeztetett arra, hogy „A párizsi Modern Művészetek Múzeumában 1961 végén megrendezett kiállításunk alkalmával Michail Ragon ismert francia kritikus azt írta, hogy Jugoszláviában az élő művészet, azaz az avantgárd modern művészet a tulajdonképpeni hivatalos művészet. „Bármennyire is szépen hangzik ez, mégis inkább hazánknak, mintsem a művészeknek szóló bók, mert az ilyen összhang gyakorlatilag lehetetlen. Annál is inkább, mert az összejövetel résztvevőinek többsége egyetértett Protić másik megállapításával: „Az ötvenes évek közepén jelentkező tünetek ma már a művészet és a társadalom viszonyának krízisévé váltak.”

Nehezen lehetne bizonyítani, de tény, hogy a háború előtti „szociálisan elkötelezett művészet” légkörének és annak a tudatnak az eredménye, amely a *Híd* körüli képzőművészeti történéseket, valamint az ifjak szabadkai, zentai, becsei kiállításait irányította, hatással volt a



Aleksandar Zarin: Az elesett harcosok emlékműve, Törökkanizsa, 1964

későbbi eseményekre. (Becsén nyomtatták ki egyébként Đorđe Andrejević-Kun *Krvavo zlato* (Véres arany) című grafikai mappáját.) Tény, hogy a művészeknek és a művészetnek a szocialista fejlődés szempontjából való hasznosságát a szabadság első éveiben az a nemzedék hangoztatja és védelmezi, amely e szellemi kisugárzás hatáskörében nőtt fel, s amelynek tagjai majd a művésztelpek alapítói lettek.

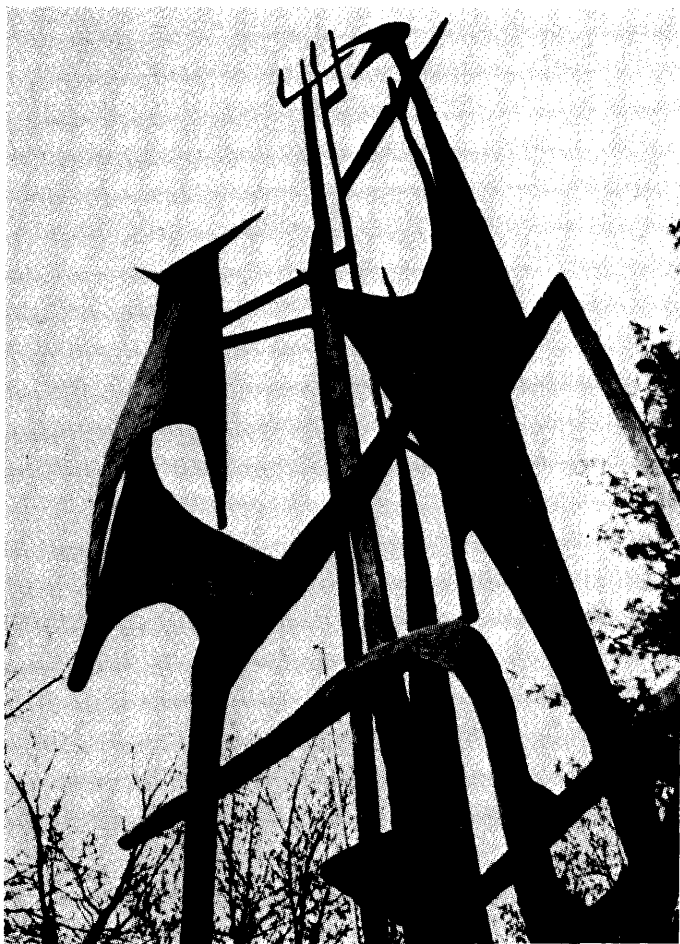
Vajdaság így, történelmében először, valóban a szobrászati alkotások és a művészek „szülőföldjévé” vált.

Ana Bešlić *Anya és gyermeke* című szobra, amelyet 1955-ben állítottak fel a Szabadka melletti Sándor (Aleksandrovo) külvárosi, még inkább falusi környezetében, a hagyományos emlékműszobrászat elleni első nyílt „támadást” jelentette. Az egyszerű antropomorf kompozíció a szobrászat lényegi kérdéseit veti fel. A „bármilyen” térségben elhelyezhető megformált modell helyett a forma, az anyag és a tartalom, valamint a környezet összhangjának kérdését helyezi előtérbe. Ezzel az alkotással Ana Bešlić megkérdőjelezte az emlékművek hagyományos típusát is, megkezdte a sablonok megszüntetésének folyamatát, és lehetővé tette a téma sajátosabb megközelítését. A szimbólum itt asszociációkat és érzéseket vált ki. Ezáltal az emlékmű „olvasata” feleslegessé vált, s az emlékmű elvesztette ráérőszakolt és művészetén kívüli, „napi” jelentését. A konkrét esetben a szobor, a tiszteletadás emlékművévé vált: archetipikus, sűrített és ezért meggyőző szimbolikájú alkotás. Az elbeszélés helyett a művész a vitális formával az érzésekre hatott.

A háború utáni első szobrásznemzedék kötelességtudóan tanulva antropoform irányvételű professzoraitól, elfogadja az emberi alakot mint „olyan ideális formát, amelybe minden alakzat beletorkollik teljesebb, ösztönösebb azonosulásunk végett” (Herbert Read), ugyanakkor viszont birokra kel azokkal a problémákkal, amelyeket maga a forma, a már könnyen hozzáférhető két háború közötti avantgárd szobrászati örökség, valamint a plasztikus kifejezés háború utáni kiválóságainak alkotásai vetnek fel.

A bánáti Szerbcsernyén 1923-ban született Aleksandar Zarin a Belgrádi Akadémia növendékeinek szokásos útját járta végig. 1954-ben, amikor a háborús tematika iránti érdeklődése nyilvánul meg, a talapzatra egy robbanásban kivirágzott aknavető gránátot helyez. A kitörölhetetlen múlt acélvirágát „vázának” nevezte el. A háború borzalmaira emlékeztető edény az egykori harcosokra és áldozatokra asszociál. Ez azonban nem felel meg Zarin temperamentumának oly mértékben, mint ahogyan például a hulladéktelepen inspirálódó Zoran Petrovićnak.

Mivel hajlamos az építésre, talán a smederevói vagongyárban szerzett korai tapasztalatai miatt is Zarin a példaképét Oszip Zadkin *Emlékmű Rotterdam városának* című monumentális, legismertebb modern emlékművében találhatta meg. Zarinnak és nemzedékének sajátosága volt a tér utáni vágyakozás is; 1957-ben egyik alapító tagja a Prostor osam elnevezésű csoportnak. A péterváradai várban ma is ott áll az ugyanekkor készült *Haldokló* című szobra. Itt az expresszív töltésű szimbolikus formát mértani logikával építette sajátos monopolitikus vertikálissá. Ezen a szobrán az ember csupán a kezdeti impulzust jelenti, a formák pedig alá vannak rendelve az egység részei közötti kölcsönös viszony törvényszerűségeinek. Elhagyja a modell fa-



Aleksandar Zarin: Sebesült, 1961

ragásának elvét, s a stilizálást is túlhaladja, hogy az archaikus totemet mai szenzibilitású, „felismerhető” építészeti ambienssé alakítsa át.

Említést érdemel Zarin 1961-ben Adán kivitelezett szobra is. Amikor elvállalta a feladatot, Aleksandar Zarin mindenekelőtt azt vette figyelembe, hogy Ada hagyományos településszerkezete az emlékmű számára kijelölt térségben nem viseli el a „tömböt” vagy a „kontemplatív platót”. A forgalmas útkereszteződésnél, az ott levő templom hivalkodó vertikálisa mellé a „térbeli ketrecet” javasolta, azon vázlatok

egyikét, amelyeket Aleksa Čelebonović „lineáris konstrukciónak” nevez, Stojan Čelić pedig együtt, „Zarin legértékesebb művének” tart.

A *Vázától* kezdve, illetve abból a felismerésből kiindulva, hogy a felrobbant gránát vizuális élményének többszörös jelentése és erős jelképisége van, Zarin az „egyszerű” tárgy deformálásával asszociatív töltést valósít meg. A szintén 1954-ben alkotott *Aldozat* című szobrának vertikálisa a végtelenbe, az elérhetetlenbe nyúlik, s a fájdalmas vágyakozás megrázó érzetét kelti. A magasba törő végtelen vágyakozás és fájdalom, az ember szinonimáját jelentő kézzel megjelölt vertikális, az ívbe feszülő test önmagában is többszörös jelentésű, az egzisztenciális „kín” görse beszédes emberi tartalom, s illő a művészetet és a társadalmat foglalkoztató tematikához. A teljes érzelmi töltés feltárt részletei, amelyek az 1956-ban készült *Ellenállás* című alkotásban egyesülnek, kulminációjukat az adai emlékműben érték el. A síkság büszkeségének vertikálisa, az önmagukét elszántan védők pajzsa, a kaszák és villák mint a parasztlázadás ősi jelképei, s végül a humánus vágyakozást kifejtő kezek a látómezőt betöltő „vasketrecben” egyesülnek.

Cseh Károly, a két háború közötti munkásmozgalmi aktivista, forradalmár, tanító, és író, a *Szervezett Munkás* és más folyóiratok munkatársának szülővárosában az egykori tanítványok és harcostársak bátran vállalták a kockázatot: a falu számára is szokatlan, sőt provokatív képzőművészeti alkotást. Herbert Read a modern szobrászat jellegzetességeiről írva 1964-ben egyebek között megállapítja: „Egyszerűen új vaskorról beszélhetünk.” Vajdaságban az 1961-es adai ellenállási emlékmű után hasonló alkotások sora keletkezik majd. Zarin ezzel az emlékművel igazolta az angazsáltságot, és bizonyította a szobrászat „meggyökerezettségét” a vajdasági térségben.

Ugyanabban az évben egyik „sebesültje”, illetve haldokló harcosa válik köztéri szoborrá Kikindán, két erőteljesen rohamozó katonája pedig 1964-ben a törökkanizsai emlékmű koherens plasztikai egységévé válik. Ugyanakkor a „kéz” követte az egész képező részek kölcsönös egybehangolásának építészeti logikáját „korunk modern kollektív tudata katalizátorának” (Lazar Trifunović) egyedülálló szimbólumáig.

Egy „itthoni” motívum, az 1958-ban keletkezett *Megbokrosodott ló*, illetve az 1979-ben alkotott *Megbokrosodott ló II.* az élet átélésének folytonosságát jelzi. A két tömeg dinamikus ritmusú közlekedésének, illetve távolodásának szubtilis szikrázása erőteljesen és meggyőzősen tükrözi a nyugtalan állatok titokzatos érzéseit, remegését. A temperamentum és a méltóság ötvöződik itt a formák tökéletes összhangjának megtestesüléseként. Hajlékonysággal jellemezni azt az ormóttan tömeget, amelyből hosszú nyak és nehéz fej nyúlik ki, azaz négy hosszú kinövés oda nem illően terheli a domináns tömeget, anakronisztikus volna az említett részek együttesét átszövő vitalitás nélkül. Elfogadva a kihívást, Zarin nem a mozdulatot formálta meg, hanem kizárólag azoknak az alakzatoknak a hatásával keltette életre a formát, amelyek alávetik ma-



Glid Nándor: Akasztottak balladája, Szabadka, 1967

gukat a klasszikus törvényszerűségeknek. Ezekben az egyedülálló kompozíciókban „a két forma annyira önálló és különálló, hogy az ideális kontraszt szerkezeti egyensúlyát teremtette meg.” (Lazar Trifunović: *Aleksandar Zarin szobrai 1950–1974.*, katalógus, Az Écskai Művésztelep Modern Képtára, 23. o.). A vidékünkön olyannyira népszerű és számtalanszor megismételt motívummal a szobrász meggyőzően mutatta be a korszerű plasztikus kifejezés és a hagyományos szobrászat közötti lényegbeli különbséget.

Az emlékműszobrászat hagyományos értelmezésének megszűnése a felszabadult kreativitás számtalan koncepciójának kibontakozását eredményezte.

A végtelen síkságból kinyúló jegenyékhez, kútgémekekhez, templomtoronyokhoz hasonlóan tört az ég felé 1962-ben a zsablyai réten látható három magas, karcsú emberi alak, nem messze a Bánátba vezető tiszai hídtól. A leengedett kezű bronzifjak meztelenségük békességével, csupasz mellel állnak a láthatatlan, gyilkos csövek elé. Az expresszíven megformált lemez több helyen ki van lyukasztva; a lyukba madarak fészkeltek, úgyhogy e maradandó vertikálisok „szívében” madárfiókká csivitelnek. Az emberektől távol, a végtelenben villámsújtotta magányos fatörzsként álló emlékmű az élet és a halál örök kapcsolatát hangsúlyozza, e figurák pantomimje kegyeletet vált ki; emberi büszkeséget merítenek a szülőföldből, amelyért egy humánusabb jövő nevében életüket áldozták.

A sajkási emlékmű kétségtelenül az e síksághoz idomuló autentikus emlékműszobrászat határköve. Annak a művésznek az intuíciójával, aki ehhez a tájhoz kötődik, s aki alkotásaival a síksági emberek ősi tapasztalataival és a lelkükbe zárt szimbolikus jelentésekkel fejezi ki magát, Jovan Soldatović alkotói munkásságának csúcásat valósította meg. Az egzisztenciális vertikális érvényesítve — akárcsak Zarin Adán, de expresszív és antropomorf formákkal — az elmélkedésre késztető horizontális fölött elhangzó tiltakozó kiáltást örökítette meg. A két ősfarmájú jelentés ellenpontozásával az emlékmű a kollektív tudathoz szóló általános üzenetű szimbólummá nőtt, de ugyanakkor tartalmazza a regionális gyökereket is.

Glid Nándor szobrász Szabadka közelében, a Palicsi tó mellett született 1924-ben. A romantikus környezet, a pittoreszk táj, ahol a turisták gondtalan nyüzsgését látta, nem lelehető föl ennek az egyedülálló művésznek az alkotásaiban. „A fájdalom apoteózisa — ahogyan Lazar Trifunović nevezte a művész e megrázó alkotását — borzalommal töltődik fel, az ember számára felfoghatatlan „halálgyárak” élményeivel. Szabadka városa közvetlenül a háború után nem fogadta különösebb megértéssel az egykori kőfaragó, majd a népfelszabadító háború harcosának visszatérését. Az iparművészeti iskola elvégzése után az akadémiaára került, ahol 1951-ben diplomált, utána tartósan Belgrádban telepedett le.

Glidben ifjúkorából megmaradt az esztelenség elleni lázadás. A háború után fiatal művészként az embertelenséggel a portrék humanitását állította szembe. Ebben a jelentős sikere volt, mert „egy észrevétlen koncepcussal a lehető legtöbbet bontakoztatta ki az emberekből, akiknek a jelleme a plasztikus kifejezés és ösztönzés miatt érdekelte” (Stojan Čelić).

1944 nyaratól kezdve az emberiség tudatába vésődtek azok a dokumentumfényképek, amelyek az éppen felszabadított haláltáborokat mu-



Ana Bešlić: Anya és gyermeke, Szabadka, 1955

tatják be. Ezek civilizációnk lelkiismeretét terhelték. „A tárgy, amely nyugtalanít — az első lépés a művészet felé” — jegyzi le Aniela Jaffe a modern művészetről mint szimbólumról szóló tanulmányában Jean Bazain szavait arról a banális tárgyról, amelyet Marcell Duchamp léptetett elő kiállítási tárggyá (Carl G. Jung: *Cövjek i njevovi simboli*. Mladost, Zágráb 1974. 253. o.).

Az említett fényképek ilyen erős hatású „nyugtalanító tárgyak” voltak. Glid akkor kezdte őket irányjelzőként felhasználni, amikor pályázatot írtak ki a mauthauseni jugoszláv áldozatok emlékművének elkészítésére. Márványszarkofágra applikált „fémgrafikáját” 1957-ben állították fel az egykori táborban. A téma megközelítésének eredetiségét mutatja; az összefonódó, mintegy vonagló csontvázak lidércnyomásos ritmusa a dokumentumfényképek jeleneire emlékeztet.

A fájdalom „apoteózisát” választva alkotói útként, elkészítette *A náciizmus áldozatainak emlékművét* Dachauban. A nemzetközi zsűri döntése alapján Glid 1959-ben megformázta a tábor „apel-platz”-át, az ember megtöretésének és megsemmisítésének a szinonimáját. Majdnem egy évtizeddel később, 1968-ban ugyanott felállították az emberi szenvedés e lenyűgöző domborművét, Glid autentikus s ugyanakkor szimbolikus alkotását. Glid Nándor ezzel az alkotásával a világ művészeti kincsházát tette gazdagabbá.

Csupán egy évvel később, 1967 novemberében avattak fel Szabadkán *Az akasztottak balladája* című emlékművét, az 1941-ben kivégzett forradalmárok és hazafiak tiszteletére. Az őket figyelmeztető felkiáltójel ez a Glid-szobor, amelynek címét Villontól kölcsönözte. Ez a mű „már a megrendelés előtt is létezett” — mondta a szerző. Elképzelését az egykori kaszárnya udvarában levő akasztófák helyén, a város szövetében levő füves térségen valósította meg a bitófák és áldozatok bronzba öntött vertikális együtteseként.

Glid nehéz utat választott. A dokumentumfényképeket felhasználva — amelyeket a mai nemzedékek jól ismernek — könnyen az „olvasható” alkotások terére csúszhatott volna át, amelyek viszont az idő múlásával a feledésbe merülő fényképek miatt a jövőben esetleg veszítene a meggyőző erejükből. Ellenállva a motívum vonzó, deskriptív naturalizmusának, Glid a borzalmas emlékeztető részeit univerzális jelentéssé, saját kreativitásának felismerhető formájává alakította át. A haláltáborok borzalmait egy korábban ismeretlen jelet hoztak létre — a szögesdrótra keveredett, csontig fogyott ember képét, aki halálos görcsben, mintegy az élet borzalmaitól való egyedüli szabadulásban vergődik.

Glid művészete, bár nem a szülőföldről csirázott, mégis magán viseli a síksági szorongás jelét. *Az akasztottak balladája* vidékünk emlékműszobrászatát tartósan egybekapcsolta a világ köztéri szobrászatával. Nehézség nélkül kommunikál az itt élőkkel éppúgy mint az egykori vándorokkal a pléhkrisztus tette — ahogyan azt a költő, Tolnai Ottó is mondta róla.

KARTAG Nándor fordítása

(Folytatjuk)