

zschéből következnek. Igen, kétségtelen, hogy ez a muybridge-i-veličkovići figura, ez a fantomfigura a filozófiák általános emberképére, nem a szépirodalom, a film emberére emlékeztet. Am a különös az, hogy ez a fantomfigura, ez az általános ember még mindig a leglétezőbb alakja a modern festészetnek.

Nehezen engedem ki kezemből a kis, kemény fedelű kiadványt. Meg kell szereznem, mondom Gordanának. Már vagy tíz éve írogatok egy az előszabánkban lévő fehér létráról, e létrán lépegető, bukdácsoló, zuhanó, menekülő emberről — magamról. Ha egyszer közzéteszem ezeket az írásokat, csakis Veličković e kis képei illusztrálhatnak... Gordana lediktálja Veličković párizsi telefonszámát, mondja, kérjem el a kis könyvet...

TOLNAI Ottó

SZAJKÓ ISTVÁN ÉS SAVA HALUGIN PALICSI KIÁLLÍTÁSA

Két frissen diplomált fiatal művész, Szajkó István festő és Josip Skenderović grafikus mutatkozott be a közönségnek 1976 augusztusában a palicsi nagyterasz boltozata alatt. Mindketten azt vallották, hogy a művészi kapcsolatteremtéshez csupán az alkotó és a művészetkedvelők kölcsönös jóakarata szükséges. Ez a szokatlan kiállítás, amelyet Kontakt '78-nak neveztek el, mintha meghatározta volna a festő további pályáját; a grafikus pedig nem sokkal később Párizsban próbált szerencsét.

A palicsi kiállításon bemutatott műveket a nagyterasz fedett átjárójának falaira rakták fel, s így az alkotások a művészi erőt sugárzó épületegyüttes részeivé váltak. A természetes környezetbe helyezett épületegyüttest kereken nyolcvan évvel azelőtt alakította ki Jakab és Komor. A két építész az erdélyi ácsok tapasztalatát a folklór élénk koloritásával párosította, s a korszerű nyaraló- és fürdőhely szükségleteit is figyelembe vette. Az ég kékjébe és a növényzet zöldjébe illeszkedő vörös színű, népi alkotások szellemében csipkeszerű tarka díszítésű, faragott épületek sajátos színegyüttest hoznak létre. Ezek a műemlékek az itteni újságban már 1869-ben „reklámozott” fürdőhely egyedülálló díszei.

A sárga, a kék és a piros színe együtteséből kiindulva Szajkó a tájat, és a benne található emberi alkotásokat mélyebb jelentésű egészé alakítja át — mint ahogyan a tópart „jelentése” is állandóan bővült és mélyült, s számtalan asszociáció kiváltójává és gyűjtőpontjává vált.

Nikola Rajzer professzor tanítványaként tökéletesen elsajátítva a

„klasszikus” mesterséget, Szajkó kezdettől fogva saját művészi útját járta. Első munkáin egyfajta „pszichikai realizmus” figyelhető meg, az emlékek töredékes és réteges feljegyzése a természet mesteri utánzásától s az emlékek felhalmozódásával jelképpé váló tárgyak átvételétől a ködös utalásokig, feljegyzésekig, amelyek elegendők arra, hogy az élményt az időben és a térben („az ezekhez való viszonyulásom állandó”, 1977) egységes módon tárgyiasítsa. Az aprólékosan megmunkált felületek kontextusában a patkányok portréival kifejezett „elértéktelenítő motívum”, élénk varázsolja a környezet lélektelen tökéletessége miatt vergődő egyén szorongásos sejtjelmeit. „Valahol közepén”, a magányos kérekpárral, mint valami térben levő hieorglifával, a kép és képzeletbeli jelentésének a határvonalán végtelen játékba kezd. A szemcsés szerkezettel előtérbe helyezett tér végtelenjében egy éppen csak jelzett tárgy segítségével Szajkó a „világ közepét” fedezi fel; előbb megengedi a nézőnek, hogy megragadja a hűen megrajzolt részletet, majd beletaszítja a szerkezettel és koloritással elővarázsolt megfoghatatlan sejtés végtelenjébe.

Szajkó felületein a mindenki számára érthető felismerhetőség „visszafogott jelensége” azt a célt szolgálja, hogy eltörölje a képzelet szárnyalásának esetleges határait; a festő mély meggyőződése, hogy a kép csupán ürügy, mint ahogy a látvány is csupán ösztönzés arra, hogy remegő gesztussal elfogadja a fehér felület kihívását.

A keleti, öntudatlanul „önmagát irányító mozdulat” és a nyugati Action Painting között Szajkó akciófestészetének az a célja, hogy a tudattal érzékelt motívumot a művész kezében akkumulálódott feszültség ösztönös, spontán kifejezésévé transzponálja. A fellobbanó emlékezés a festő szenzibilitásának „ütőereivel” hálózza be a fehér felületet; a látvány az „ágacska” valóságába sűrűsödik, kétséget hagyva, hogy vajon ez, vagy pedig ennek árnyéka-e az illúzió. A gesztus erőteljes megvalósulásként bontakozik ki, amely „nem létező valóságként” tagadja a kéz jelenlétét. Viszont e képnek ez a tulajdonképpeni valósága. Önálló világ, amely annak az alkotói titoknak a sajátos törvényszerűségei szerint épül fel, amit az ember soha sem fejthet meg, mert ez ad értelmet annak, hogy az élet természetes végességével szemben a művészet maradandó.

Magabiztosan és kézügyességének tudatában, ugyanakkor zavartalan a bensőjében kavargó örvény miatt, amely azzal fenyeget, hogy kivetítődik a képre, Szajkó olyan precízen kikerekített „befejezetlen jeleneteket” kínál fel, amelyek a mindennapi környezethez hasonlóan nyitottak.

A hagyományos mesterség tökéletességének felvillanásával élénk kerülő és a szerkezet, valamint a gesztus „önkenyességeivel” szembesülő tárgyi részlet azonos érzelmeink kihívásaival, amelyek a mindennapok megszűntethetetlen tetszőlegességeiből erednek. Szajkó munkái „olyan

egyszerűek”, ugyanakkor olyan végtelenül rejtélyesek, hogy kettős természetük dualizmusával ajzószerhez hasonlóan izgatják a nézőt. Egyébként ez a végső cél is, Szajkó ugyanis azok egyike, akik „néven nevezik a dolgokat”; felhasználja mesterségbeli tudását, ugyanakkor spontán érzelmei segítségével fejezi ki magát. Képei mindinkább monolitikus „antitájképek”, amelyeket a felvetett kérdések, a szorongások és a sejtések mélyítenek el. Legutóbbi alkotásain a szabadkai „homokkal” érzékeltette, hogy hova nyúlnak vissza művészetének gyökerei, s felvetette az ember mind kevésbé megválaszolható kérdéseinek a szövedékét: vajon a jövő a holnap valósága-e, vagy minden csupán illúzió? Mindenesetre a kép kétségtelen valóság, az individualitás hagyományon és műfajon túli, de azok segítségével, minden eszközzel megvalósuló, „legdemokratikusabb” pillanata. Szajkó visszaadja a kép iránti bizalmunkat. A „szecesszió ígéréteben”, sárga, kék és vörös villanásainak új hívásaival a század eleji mindent átfogó, kreatív szenvedélyt a század végi fékezhetetlen alkotói gesztussal egyesíti.

Miután rövid ideig az enyhén stilizált, antropomorf formák foglalkoztatták, Sava Halugin a törökkanizsai szülőföldről hozott emlékei felé fordult. Felismerte a régi, eldobott szerszámnyelek különös, asszociatív töltését, az anyag ellenállása és az ember tevékenysége közötti hosszantartó összhang „látható” energiáját. A ki tudja, mikor megszakadt folyamat nem csökkentette a „humanizálódott tárgyak” mágiikus hatását és telítettségét.

Nyilvánvaló, hogy az anyag méltóságának tiszteletben tartásával, kitartó és türelmes munkával még a követ is rá lehet bírni, hogy magába rejtse a szobrász kezének erejét. Az anyag és a kitartó művész párharcából tömbök és ígéretes formák alakulnak ki. A mai ember szenzibilitásával e művész sikeresen ellenőrzi a forma megfogadását, összehangolja a megszépítő emlékezést a sajátos kifejezőkészséggel, a minta mágiáját a forma szerkezetével. Higgadtan, megfontoltan, a természettel megbékélve, a kitartás hatalmának tudatában birkózik az anyaggal, tiszteletben tartja annak természetes ellenállását és sajátosságait, de nem adja meg magát. Kifogva az anyagon, tartja magát a „forma életének” törvényszerűségeihez és az anyag—tömeg—tér triáda elveihez. Majdnem úgy mondhatnám, hogy „kombinált formái” természetes úton jönnek létre. Mivel tökéletesen ismeri a követ, a művész „csupán” irányítja az autochton kibontakozást a végső formáig.

Az amorf követ, amely az elképzelt tárgy élő formájává változott, olyannak látjuk, mintha erózióval nyerte volna el alakját, és szinte vágyat érzünk a természethez való visszatéréshez. Szerkezete azonban egyértelműen bizonyítja az emberi kreativitás jelenlétét. E kövek némelyike urbánus környezetben kapott helyet, a betonból és üvegből álló szerkezet ridegségét ellensúlyozó humánus, meggyőző jelképként.

Halugin a kőszerkezeteket, a vörös terrakottából készült vaskos volumeneket és a modern művész kutató szenvedélyének bronzba öntött nyugtalanságát választotta. Nincs sietség, görcs, az anyag „idomítása” és átkozása. Csupán követi a kölcsönösen összefüggő elemek sokasodását a teljes egybehangolódásig. Ha nem látnánk meggyőző rajzait, a készítendő szobrok terveit, azt is mondhatnánk, hogy a szerző „nem is tudja”, milyen lesz majd alkotása, de az nyilvánvaló, hogy tökéletesen tudja, mikor kell abbahagyni a forma gazdagítását!

Attól a pillanattól kezdve a mű a befogadóhoz közel álló elemek sorának „asszociatív melegét” sugározza; a „jelenlegi pillanat” jelzései-vel befogadókát talál a kortársak között, és a kollektív tudat mágikus tárgyává válik. Ezt az állítást igazolják a hagyományos arandelovaci szobrásztalálkozó „márványkertjében” található általánosan elfogadott sztéteri emlékművek és szobrok.

Idővel a volumenek és a szerkezetek megszabadulnak a hozzájuk kötődő fabulától, és szerzőjüktől is, önállósulnak, és tartósan a „forma életét” élik. Az anyaggal kifejezett „emlékezet” asszociativitása miatt ezek a „tárgyak” közel állnak a népművészethez. A művész gyermekkorának eldobott szerszámai — elsődleges funkciójukat elveszítve — az ember önbecsülésének jelképeivé, kreatív útjának mérföldköveivé válnak.

Párbeszédet folytatunk Halugin vitális formáival: emlékeztetnek „valamire”, amit jól ismerünk, ám a megfjéjési kísérletek hiábavalóak. Sajátosságukkal talán a jövő nemzedékeihez is szólnak, akiknek a szenzibilitását még csak sejtjük. Reméljük, hogy miután „megszabadulnak” napi aktualitásuktól, ezek az alkotások hozzájuk is eljuttatják majd a múlt visszhangját. Mert a művészet — akárcsak ezek a szobrok — nem a halállal megbékélő jelkép, hanem a megújulás és az életigenlés kimeríthetetlen, erotikus töltése.

Társulva Szajkó István tárlatához, Halugin szintén meggyőzően, tudásával és az anyag nemességével tartóssá teszi a szobrászat iránti bizalmunkat.

(E kiállítás anyagát szeptember folyamán a budapesti Krúdy Galériában is láthatta a közönség, a jövő év januárjában pedig az újvidéki Művelődési Központ képtárában mutatják be.)

K. N. fordítása

Bela DURANCI