

JUGOSZLÁV KÉPZŐMŰVÉSZEK MAGYARORSZÁGON

WANYEK TIVADAR BUDAPESTEN

A sajátos stílusú vajdasági festőművész, Wanyek Tivadar, nem először járt Magyarországon műveivel. Első ízben 1964-ben, amikor is a Fényes Adolf Teremben önálló kiállítással mutatkozott be, majd 1968-ban Békéscsabán a Munkácsy Mihály Múzeumban, két évvel később Hódmezővásárhelyen, három évre rá ismét Békéscsabán, szintén ugyanitt négy esztendő múlva, majd a Bácsföldvár Művésztelep közös tárlatán Pécsen és Kaposvárt. Ez a mostani tárlata (1975. december közepétől 1976. január közepéig) a legrangosabb helyet kapta Magyarországon, éspedig a budapesti Műcsarnokot. A félszáznál több olajkép bemutatása a fővárosi műértő közönség tetszését általában elnyerte, műveit többen le is fényképezték, sőt le is vázolták a vendégkönyv bejegyzése szerint.

A kiállítás anyaga ezúttal éppen Bécsből érkezett Magyarországra. Az osztrák főváros a Nemzeti Művészklubban (IKZ) biztosított a művész számára kiállítási termet 1975 márciusában, majd 10 képpel ugyancsak tavaly őszi csoportkiállításon is részt vett a Művészházban. Minthogy a Wanyek-képeket már Európa-szerte (pl. Velence, Bécs, Vicenza, Belgrád, Brüsszel, Párizs, Varsó, Pozsony, Arad stb.) önálló vagy társkiállításokból ismerik, a bécsi Művészház felkínálta neki a kitüntetett „tagsági” címet, amit a mester el is fogadott.

Ez a budapesti kiállítás nem tükrözi az alkotó korábbi, útkereső tevékenységét, amikor még az impresszionizmus és expresszionizmus híveként működött, persze akkor sem szolgai módon, hanem sajátosan; az utolsó izmus amelynél kikötött (konstruktivizmus), sem tartalmazza az új pályaszakasza első kísérleteit, hanem a beérett, egyöntetű alkotásokat, a minden más kortársi művésztől őt megkülönböztető festő horizonton álló műveit (1969—1974). Azokból is a még elérhetőket s annyit, amennyit a Műcsarnok kamaraterme befogadni képes. A tárlatot a Kulturális Kapcsolatok Intézete rendezte, együttműködve a Kiállítási Intézmények szervezetével.

A legelső, ami a látogatót megragadja, s ami Magyarországon ilyen formában mostanában ritka, a különlegesen mély, az élmények hitelességét hordozó ember- és tájszemlélet. S leszűkítve a kört, elsősorban Bánát népi világa, a hagyományokat ápoló falu, a népi kultúra még fellelhető elemei és szokásai, akár házakról, akár szobabelsőkről, bútorokról vagy — emberekről van szó. Hasonló törekvések ugyan jelentkeznek Magyarországon is, pl. Donáth Gyula műveiben (kiállítása ugyancsak 1975-ben volt a budapesti Helikon Galériában), de Donáth — némi túlzással szólva — megmarad a vásárok, búcsúk, mézeskalácsok, kulacsok és a naivan megfogalmazott népi balladák külszínes világában, míg Wanyeknek a népi világ csak alkalom arra, hogy túllépve egyéni alkotói irányát eldöntő élményén, valljon az emberről. Ez a vallomás — furcsa paradoxként — egyszerre vonz is, taszít is. Vonz, mert mindenképpen érdekes, hogy a technizált és világszerte urbanizáló glóbuson van még a tradíció szellemében értelmezett falusi-mezővárosi népréteg, amely hol görcsösen és értelmetlenül, hol átalakulva, az időhöz simulva és a maradandót tovább fejlesztve, halad a beláthatatlan jövő felé; egyensúlyban a múlt megválogatott értékeivel, idomulva a jelenhez és esetleg ígéretként a kiszámíthatatlan jövővel. A népi motívumok azonban meglehetősen leszűkülnek ebben a koncepcióban: székék, takarók, kendők, kapuk, falak, a képekről elmaradhatatlan korszak (a mezei munkákhoz szolgáló agyagkanna) s a parasztkorok házakra tekintő ablak. Az alapmotívumok — igaz — variálódnak, sőt a test-

helyzetek, hol leszűkítve egy-két figurára (pl. *Menyasszonyöltötztetés, Asztalnál*), hol — kivételesen — szélesedve és többfigurás kompozícióban is zárt világot alkotva (pl. *Különös család*), egyféle dermedt epikára vallanak, de lényegében semmi sem változik, a konstruktivizmus statikája a tér egy kímélt darabjába ragasztja s ott marasztja az egész mondanivalót. Erről a szűkre méretezett szemléletről lehet vitatkozni, de eredetiségét, a művészi pluralitás korában a sajátos, csak itt és most megjelenő valóságról nincs a vitanak helye.

A képanyag vonzó-taszító jellegét sok más szempont is indokolja. Elsősorban azoknak a korunkban togyatkozó emberi-művészi erényeknek ellenmondásos ábrázolása, amelyek a maguk hagyományos eszközeivel az időhöz nem kötött, átélt, végigelmélkedett életfilozófia gyümölcseiként egyféle humanista ember képbe formált vallomásai. Például a legyőzhetetlennek ígérkező hit az emberi munka értékében, a szemlélődés értelmében, a népdalainkra jellemző szemérem (pl. *Szerelmesek éjszakája*) s az élet ünnepi óráinak megbecsülése és áhítata. A munka ábrázolása ugyan nem a folyamatok héralkeletosi tünékenység-újrakezdés mozgalmasságában, hanem szinte arisztoteieszi meghatározottságnak, lezárt és statikus megörökítésnek tükreként jelenik meg, mégis kiolvasható e tükörből a bensőséges szeretet és ráfigyelés az anyaggal küzdő ember mozdulataira. Ezek a mozdulatok jórészt — eredeti invencióként, szinte dacolva az atomkor rafinált gépcsodáival — az ősi háziipar egyik nevezetes és sokszor megénekelte eszközeihez, a rokkához, a kerekéhez s az azokon tutó szíjakhoz kapcsolódnak. Kerék a legtöbb alakjának a teje, esetleg szív vagy korong a szem-száj, a kerék jelzi a kéz mozgását, a láb ritmusát vagy nyugvását; s ha mástéle tevékenységről van szó, akkor is keréktelket vigyázza a távot (*Vártán*), vagy hajlik a (kerékkezű, -fejű, -lábú) gyermek fölé (*Anyaság*). A szíjak és tonálalak is jelentést hordoznak: viszonyítást, akciót, harmóniát. A viszonyítás legfőbb értelme a rész és az egész, a dolgok és személyek hol kényszerű, hol szívesen vállalt összetartozása, egymásra utaltsága, s bár nagyon elvontan megfogalmazva, a mindenség értelmessége. A helyenként megjelenő kancsó, virág, terítő és ikon csak járulékos elemei ugyan a képi megfogalmazásnak, megis mintegy körüljárják, az alapjelentést ütemezik, díszítik es ugyanakkor tovább is mondják a maguk tárgyas módján.

A munka apoteózisával egyszerre, azonos ranggal jelentkezik a műveken az újra fogalmazás, erősen népi ihletéssel és a tárgyi-szellemi folklór eszközeivel. A megpihenés, egyáltalán a létezés ünneplése szokatlan s erősen egyéni ízzel kerül a vászakra. Tágabb értelemben az egész Wanyek-oeuvre „megemelt” szinten és ünnepi akcentussal jelenik meg; de a szűkebb értelemben vett ünnep s a vele együtt járó nyugalmas, feledtető s rejtett erőket koncentráló áhítat következetesen s az idő haladtával egyre tudatosabban öit alakot. A bölcs ember válasza ez a nyugtalanságban hentergő és egyszerre sokat kérdező világ számára. A képek alá írt címek ugyan különbözők (*Ünnepi pillanat, Háromkirályok, Piros bölcső, Ünnep* stb.), ám a lényeg mindig egy: a szellem csönjde ahogy nagyszárnyú békével takarózik, s így óvja magát a köznapok szennyétől s a Nyugat-szerte divatos elidegenítési ridegségtől. Madonnái nemcsak a nagy ihletők, az olasz mesterek anyatiszteletét, nem is csak a népi világban mind a mai napig színfoltot jelentő kultuszt, még csak nem is a nő és a gyermek eszményi egységét sejtető témainvenciót rögzítik, hanem egy emberszabású kozmikus egység legmélyebb forrását, az otthonból kitégült tájat, kapunyitást az „örök emberi”-re. A létezés ünneplését. Érthető tehát, hogy nemcsak *Kécskai, Bácskai Madonnái* vannak, hanem — talán nosztalgikusan — *Pannon*, sőt *Kék Madonnája* is. Sőt a dr. Jeszenenszky Tiibor tulajdonát képező *Madonna napraforgóval* hangsúlyozza az élet felé nyitottságot: embertől az őt körülvevő, ünneplő természetet. Az *Ünnepi pillanat* (tulajdonosa az újvidéki Modern Képzőművészeti Galéria) mintegy összegezi a mondottakat: hagyományos, népi világ öltözik az emberi tisztaság lepleibe, minden bornirtság s főleg minden propagandisztikus irányzat nélkül. Egyáltalán a Wanyek-féle atmoszférában nem válik szét a népi és profán elem; hanem mintha azt olvasnók ki belőle, hogy „semmi sem profán itt a Földön

annak, aki látni tud" (Teilhard de Chardin: *Le Milieu Divin*). Ha témáiban nem is, tartalmában ez ugyanaz, mint a szocialista humanizmus világszélessé tárt, művészi hitvallása.

És mi van az élet komorabb oldalaival? Természetesen azok is jelen vannak ebben a festészetben, nem is kis számmal. A *Szomorú várakozáson* szinte jéggé fagy a tünődés magánya, a *Bánat* igazi bánat, s a *Virrasztás* a legragikusabb emberi jelenséget, az elmúlást örökíti meg mely megilletődéssel. Ahogy falun szokás ilyenkor: az ingaóra tizenkettőn áll, a falí fűkör letakarva a gyász fehér kendőjével (ahogy itt-ott mind a mai napig fehér a gyász színe), a széken ül egy fekete ködmönös virrasztó, mellette hokediin bor és pohár, két elárvult gyertya rakja gyér fénypásztáit a fehér lepellel lefödött koporsóra. De éppen ezek a fénypászták enyhítik a bánatot, s a mulandóság elreendő tudatával megbirkózott ember bölcsességét sugallják.

Nem idegen tőle a mese-, sőt mítoszvilág hol világos, hol csak jelzésekkel megfogalmazott birodalma sem. Ezen a téren ragadható meg legróképpen az a képzeletvilág, amely a népmeséket, legendákat, vagy éppen a nagy népi eposzokat teremtette. A statikusnak mondott művészet itt — de itt sem zabolátlanul — kitör zárt rendszeréből és látomásokká, álmokképekké szinesedik. Ezek a képek a máskülönbben szemérmesen tartózkodó, objektív tartásból hirtelen kitarulkozó és szubjektív, a tudat mélyéről fölfakadó ösvízhullámmásról árulkodnak, valamiféle rejtett elvágyódásról, hűen maradvá a népi, gazdag fantáziájú, de zárt fegyelmű, alkotói képzelethez. Leginkább az *Álomlovag*, a *Déliabos királyi*, a lemezkartonos vászonra festett *Pannon (!) Ariadné*, a megszemélyesített *Hajnal*, a Szerb SZK Művelődési Titkárság tulajdonát képező *Tükör előtt* és *Salome* képviselik annyi más mű mellett ezt a sorozatot. Merészek tán ezek az alkotások? Ha a szobabelsőök ellenmondásosan vonzó-taszító nyugodtságához vagy a *Pietà* naiv bájához mérjük, bizonyára; de ha a művészi munkásság teljességéből, a kozmosz és az ember relációjából nézzük, aligha. Csupán csodálkozunk azon, hogy aki egy szék (vagy ami nála egyremegy: székformájú ember) döbbenetes látványától elérzékenyült egy egész alkotói korszakra, hogy talán már mindvégig rabja legyen, hogyan tudta érdeklődését, ecsetjét a határtalanig nyújtani. Es pontosan ez: az egyes művekben kevésbé, de az összalkotásban olyan feszültség mérhető, ami Wanyeket a legnagyobb alkotók izgalmas teremtői lázával fűtötte. Csakhogy ez a láz nem válik barokkos kitöréssé, sem fantasztikus „szuperevidenciává,” megmarad a többi képen látott eszköztár és arányosság józanságánál.

Nem műveli a nagyméretű festészetet, képei általában 60—70×30—40 cm-es méretűek (vagy fordítva). Nem is kíváncsoznak hatalmas felületekre, inkább — mint a képzőművészet kamaraműfaja, a grafika — lakások, irodák, kisebb munkaszobák intim keretei közé. Mily messze, azaz inkább az emberhez közelebb áll ez a művészet, mint az ugyanakkor a budai Várban megnyílt Moholy-Nagy László jubileumi (retrospektív) kiállítás. Ugyanaz az érzésünk, ha visszatekintünk a magyar származású Vasarely (Vásárhelyi) néhány évvel ezelőtt szintén a Múcsarnokban kiállított nagyméretű képeire. Mindketten szintén „konstruktivisták”; de amaz hideg és merev, emez túl hangos, reklámas és üzletszagú. Wanyek szelíd, szolid, tiszta munkásságát mindenképpen korszerűbbnek érzem. Ennek a szolid-szelíd munkásságnak, bensőséget áhító, meditációt kedvelő „csönd-szigetnek” (Nagy László költő szava) legszebb és legértelmesebb megjelenítése a *Meghitt sarok*. Külön tanulmányt érdemelne.

Ezzel el is érkeztünk a formai kérdésekhez. Nem lenne igaz, ha azt állítanók, hogy a formai értékek megnyugtatóan tartják egyensúlyban a tartalmi motívumok billenéseit. Korántsem, sőt éppen ezen a téren látszik legproblémásabbnak és esetleg legvitathatóbbnak a képi megfogalmazás. Vagyis miféle stílusról van szó? A kiállítási katalógus előszavát író dr. Pavle Vasić szerint Wanyek művészete legközelebb a *pittura metafisica* — melynek legfőbb képviselője az olasz G. Chirico (1888) — szemléletmódjához áll. Elhíhető ugyan, de nyitva marad a kérdés: az olasz szürrealizmusnak ez az elágazása rávezet-e megnyugtatóan a sajátos technikájú s egyszerre pannon-bánati-népi és sejtelmes, majdhogynem olykor borzongató világ egymáshoz feszített oldalainak szintézist kereső szándékához. Sok esélyünk van a megoldáshoz, ha azt mondjuk: egy magányos művész — tanulván az európai izmusok leghaladóbb kép-

viselőitől — végigjárta sajátos, kálváriás élet- és művészpályáját, és olyan zart, senki másnozt nem rogható, sötétlő kert gazdája lett, ahol az idegen földről telepített virágok és ták csak átalakult, megmésesített, illetve kerekre vágott alakokban láthatók. Az ez irányú (Oroszországból induló konstruktivisták) művészeti folytonosság itt olyan állomásra érkezett, ahonnan a vaspálya alig vinető tovább; nem szakútcáról van szó, hanem a földön egyszer s véglegesen megjelent újszerűségről, amely éppen tökéletességénél fogva tovább nemigen fejleszthető, legföljebb epigonok ecsetjével utánozható, amire azonban vajmi kevés a remény. Wanyek inkább mint ember és konokan útkereső és úttalaló, kiváló művész örökítheti át példáját és életművét az utókorra, de személyéhez kötött stílusát aligha. Bár a művészi becsületesség, a pontos vonalvezetés és a lelkiismeretes megfogalmazás akár iskolapéldáját láthatná benne.

A művészi, esztétikai feszültséget leginkább a tartalom és a forma tudatosan vállalt diszharmóniája okozza. Akárcsak Bartók zenéjében vagy a Radnoti Miklós-téle eklogákban, ahol is a legzordabb és legtájdalmasabb mondani-valót ez a latin, játékos műfaj hordozza s teszi ezáltal eiviselhetővé a sötétben „araszoló” kéz irányzatát. Ki latott már „kék” Madonnát — alig-kéken, sötétlő-barnálló háttérrel? De barnaság koszorúzza a víg lakodalomra öltöző menyaszszonyt, a szerelemeseket, a családot, a gyengédséget, a bűvös tért, mindent. Igaz, joga van a művésznek nemcsak nontfiguratív árbázolásra, hanem színabsztrakcióra is. De ennyire leszűkíteni a színvilágot, a szívárvány minden árnyalatát visszatükröző teremtés arculatát ennyire absztrahálni, kérdés: nem art-e az alkotó népszerűségének s főleg — önmagának, művészi továbblépésének s főleg — önmagának, művészi továbblépésének? Meg kell azonban — védelmere — azt is állapítani, hogy itt nem valami hideget, ferde látásmódot, keménységet párálló barnáról, hanem „meleg” s azon belül sokárnyalatú barnáról van szó, ami enyhíti, emberközibe hozza némiképp a komornak tűnő műveket.

További kérdés: meddig tartható, meddig van értelme az emberi figurák helyettesítésének kerékkel, cernákkal, lepedőkkel? Ha Picasso merész vagy akárcsak Bernáth Aurél és Barcsay Jenő egymásnak ellentmondó s épp ezzel gazdagabbá és meglepőbbé váló szín-költészetére gondolunk, akkor sajnálattal vesszük tudomásul, hogy nem szabadulunk bizonyos, a képek tucatjai sugallta szorongástól. Megváltótni szeretnénk. Természetesen mindezek a gondolatok csupán a töprengés s a jeles mester iránti érdeklődés és féltés szavai, nem lenet, nincs rá jogunk, hogy más szándék vezesse a recenzíórót. De ha egykori mesterére, a dús fantáziájú Aba Novák Vilmosra gondolunk, azonnal nyilvánvaló, hogy a tanítvány megtagadta a háború előtti kurzus egyik legmunkásabb, legjeleentősebb művész színés formahagyományait. A mestereket meg lehet, sőt olykor tanácsos is megtagadni az újabb és jobb, emberibb és korszerűbb érdekében. De éppen ezek a jelzők Wanyek esetében kisebb-nagyobb kérdőjeleket hagynak maguk mögött.

A kikindai születésű művész, az Écskai Művésztelep alapítótagja és sokáig igazgatója nemrég töltötte be 65. életévét. Derűs egyénisége, szilárd emberi és tiszteletre méltó művészi alkata jogosít fel arra a kívánságra: töprengjen kissé ő is a fölvezolt gondolatokon, nem adva föl a mindig gyarapítható „több-lét” (être plus) érdekében vívandó küzdelmet. Megvan hozzá teljes szellemi frissesége, fizikai ereje, bizonyára lehetősége is az újításokra annyira készséges Jugoszláviában, illetve szűkebb hazájában, a Vajdaságban.

CRNA GORA A BUDAPESTI MŰCSARNOKBAN

A vajdasági Wanyek Tivadar kiállítását nyomban ugyanott követte a másik jugoszláv tárlat Crna Gora művészete a XX. század első felében címmel. Wanyekhez viszonyítva, még rangosabb helyet kapott: a Műcsarnok főhelyét, azaz a két legtágasabb, egymásba nyíló termet. A termekben ugyan még több mű is elfért volna (összesen 114 műalkotást láthattunk), különösen a fafaragó mesterek, illetve szobrászok műveiből. Így is azonban szokatlan jelenség volt egy olyan kicsiny szocialista köztársaság felbukkanása a magyar fővárosban, amelyről a hazai közönség vajmi keveset tud, művészetéről pedig megbízható értesülések alig-alig érkeztek. Ezt a kiállítást is előbb látta egyik-másik nyugat-

európai ország, mint Magyarország népe. A magyar köztudatban általában csak úgy él az egykori Montenegro képe, mint az olasz fasizmus egyik áldozata, s korábról mint az első világháborúban éppen az osztrák—magyar hadsereg által okkupált, hegy-völgyes tartomány.

Pedig szinte már legendába illő, regényes, izgalmas s ugyanakkor ezer sebből vérző történelme nagyon is rokonítja ezt a jugoszláv szocialista köztársaságot Magyarországgal múltjával, jóllehet lakossága csak egyhuzada annak. Szípolyozták a népet is a feudalizmus urai, akár önálló fejedelemséggé alakult az ország (1389, a rigómezei csata után), akár egyházi, ún. teokratikus hatalom alatt nyögött. A dinári hegyeken épült kisebb-nagyobb erődítmények bevehetetlenek voltak, akárcsak egynéhány dunántúli végvár (pl. Kőszeg); s jóllehet névleg Buda visszafoglalása után csak jó száz esztendőre szabadult fel ez a föld, gyakorlatilag a hegyvidéki nép soha be nem hódolt a török önkénynek. I. Njegoš (1781—1830) csak a tényleges helyzetet kodifikáltatta a török portával.

Ez a szabadságára igényes s a II. világháború után vulkányszerűen fel-törő „fekete hegy” mit tud vajon felmutatni képzőművészetének fél évszázadából?

Meglepően sokat, bár ez a kiállítás csak töredéke a Crna Gora-i tekintélyes művészeti gyűjteménynek. Az alkotók nyitottságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Belgrádon, Zágrábon és Oroszországon kívül számosan tanultak, sőt alkottak Bécsben, Prágában, Rómában, Nápolyban, Velencében, Párizsban, még az Óceánon túl is. Úgy azonban, hogy míg egyik kezük a legfrissebb izmusokat és „poszt”-okat tapintotta ki, a másik az édes anyaföld-hegy-tenger-égből vonalain nyugodott. Egészen sajátos jegyeket talál a szemlélődő ebben a rangos, a nép és a táj szerelmétől megittasult festői epikában és lírában. Drámája — rejtettebb. Mi is ötlik azonnal a szemünkbe? Valami keserűség nélküli fojtottság, sötét s ugyanakkor mérsékelt tónus, szordínóra fogott mondanivaló, olykor gyepelőbe kényszerített szilajság, máskor leplezett szorongás. A hegyek valóban „feketék” vagy feketedők, esetleg alig pirkadók; a hegyszakadék vértől virágzik, mintha veres patak rohanna aláfelé; az öröm itt halk szavú, a tenger is majdhogynem kopár és komorló, mint a borús sziklák; az égi táj könyörtelenül barnállik; a fehér falú házak-házikók ijedten állnak a súlyos atmoszférában; s az ember — ha arcára néha feszket is rak a fény — a történelem ölomterhét hordozza. S mindez mégsem lesújtó! Inkább: „egyen-súly a tartó rettenet/ s a röppenő kegyelet/ között/, palló/ tejútig gyalogló/ földi por és szivárvány fölött” — ahogy írja napjaink egyik költője, a Tátra-Lomnic fenyőjére gondolva. A fenyők itt ritkák, még ha „lombosak” is, mint Itáliában, átalakultak sebzett vállú tölgyekké (mögöttük gerilla bújhat), és borókabokrokká (onnan lesi szabadulása napját az üldözött). Fák, cserjék — nem kevélyek, csak hasznosságukra rátartiak; nem a bosszú pengéi, de a jogos önérzet kék villanásai. A képek egyszerre borzongatóak és megnyugtatóak, dinamikájuk a hegeli dialektika — tézis, antitézis — feszültsége. A szintézist alighanem az 1950-es évek s az utánuk következők jelenthetik, de erről egyelőre nincs tudomásunk.

A kiállítás részben retrospektív; a szerzők egy része az antifasiszta ellenállásban és a népfelszabadító háborúban halt hősi halált, másokat az Idő könyörtelen keze taszított a sirba; részben pedig stúdió jellegű: ma is élő és teremő művészek szerepelnek korábbi alkotásaikkal.

Legfőbb újdonsága e tárlatnak az, amit a katalógus előszavában Olga Perović ír: „E kiállítás voltaképpen az első kísérlet, hogy a Crna Gora-i művészet 1900 és 1950 közötti szakaszát minél teljesebben bemutassa.” Messzire vezetne, ha a művekben fellelhető európai művészeti áramlatok jegyeit próbálnánk fölismerni és értékelni a százegynéhány munka tükrében. Hiszen itt egymásnak adja a kilincset akadémizmus és impresszionizmus (Bovarič), romantizmus (Poček) és realizmus (Lubarda), nosztalgia és forradalmi elkötelezettség, nemes patriotizmus és karikatúrává gémbereedett kritizmus; olykor a legtöbb izmus egyetlen alkotó fejlődésében is fellelhető (pl. Vušković). Az összeurópai egybevetés helyett — gondolva a vergiliusi szállóigére is: *ex uno disce omnes* — egy-két alkotást szeretnénk elemezni, amibe persze belejátszik a recenzióíró saját képzet- és élményvilága is.

Leginkább Petar Lubarda (1907—1974) művei ragadják meg a látogatót. Legkiemelkedőbb alkotásai (*Crna Gora-i motívum*, 1936, *Donji kraj*, 1947, *A Crna Gora-i hegyek*, 1950) szinte naplószerűen örökítik meg másfél évtized históriáját. Az elsőben vészjósló égbolt, görcsös ágak, komorló színek jelzik az eljövendő idők rettenetét. A másodikban hegyek alá fekvő faluban izzanak még a háború őszei, a legörgő patak tűzpiros hullámokat vet; a bokrok ugyan egyenesek, de sebbel ékesek; a kövekről az eső lemosta a betolakodók és a partizánok vércseppjeit, mintha kimosdottak volna a vásznak fehérjébe, és — fölkélik már az ég is. A harmadikban a vörhenyvörös nyomoknak csak emléke él, expresszionista égbolt azúrja ömlik a világló sziklalépcsőkön alá; az ormok emlékké kövült sárkányfejek; az égbolt szürrealista citromfák sárgájában töpreng; a csúcsokra kihűlt aknaszörök helyett az örökös hó települt; az alakzatok a jövő amorf, de biztató vetületei, a kép hangulata csöndes, lírai, valomámszerű, — a tisztuló emberségé. És az ecetszálakkal megírt szociális elkötelezettségé.

A látogató képzeletét és együttrezgését leginkább kiváltó másik művész Mato Đuranović (1895—1973). Jólehet hosszabb időt töltött Amerikában, sőt New Yorkban, de 1936-ban visszatért hazájába és Kotorban telepedett le, hazát cserélt ugyan, de „szívet” nem, mert a kivándorlásban és odahaza is leginkább az ember foglalkoztatta, mégpedig épp az otthoni ember. Mit mondjunk a vegyes technikával készült klasszikus művéről, Ivan Meštrović arcképeiről (1931)? Aki járt a világhírű mester spliti múzeumában, az rögtön fölismeri a profilban megfogalmazott fejről és vállról, micsoda energia feszült ebben a géniuszban. Töprengés, elmélyültség, gondosság, felelősség időért és időtlenségért, meditáció az Élet jóra-rosszra fordulható esélyein; mindez kiolvasható e megszállottságot idéző munkából. A *Öröm* (1928) a délvidék folklorisztikus, idillikus ihletét igazolja: színes zászlók alatt — búcsú? nép-ünnepély? — vonul az ünnepre kiöltözött nép, a háttérben minaretnek beillő keskeny torony magasodik, plain aire-ben egy egy érett nő kékes szilkében tartja az „öröm kenetét”, de a vigalom illanó még, tartóssága kétes, a színek szürkés hangulatúak, mintha Petófit hallanám: „elhull a virág, eliramlik az élet”. Az efféle képek — még ha az Adriát, a világ legkékebb tengerét is árbázolják — nem tudnak, mert nem is akarnak versenyezni Itália örökké égével.

Láttunk a kiállításon természetesen másféle alkotásokat is. Őnarcképet (pl. Jovan Zajnić); szép olasz tájat (Pero Paček: *Nápoly*); csendéletet (pl. Mihajlo Vukovićtól, † 1944); tengerpartot (*Rijekai kikötő*); a női szépség visszafogottan ábrázolt modelljeit (Milo Milutivović: a kosarat cipelő *Lányok*, az alvó s szemérmes *Akt*); a munka szárnyaló s ugyanakkor izzadságszagú jeleneteit (pl. Mirko Kujačić *Halászok* c. grafikai mappáját) stb. A kevés szobormű közül a többször kitüntetett Risto Stijović (1894) női alakjai — fafaragások — jelentik a legtartósabb élményt (*Nők csoportja*, *Leány*, *Mosolygó leány*). Alkot ugyan vörös gránitból is, de ha a „női test lírai stilizációját” akarja megvalósítani, a fák, gyökerek, törzsek nemes engedékenységéhez folyamodik.

Mintthogy a Crna Gora-i művészek eddig alig tartottak kapcsolatot a magyarországiakkal, bajos dolog lenne őket egymáshoz hasonlítani, bár a klasszikus európai nagy realizmustól kezdve, a szocialista realizmusig tartó művészi folytonosság a kiállított művekből is kiolvasható; csupán az avantgarde művészi robbanása mintha teljesen hiányoznék. Ez a tárlat távolról sem értesít arról, hol tartanak a mai fiatal művészek Cetinjében vagy Kotorban. Remélhető azonban, hogy a magyar-jugoszláv kulturális munkaterv alapján, a Kulturális Kapcsolatok Intézetének ez irányú törekvése majd folytatódik.

MILAN KONJOVIĆ KECSKEMÉTEN

A jugoszláv—magyar szellemi, képzőművészeti kapcsolatok újabb fontos láncszeméhez érkeztünk. Wanyek Tivadar és a Crna Gora-i festők gazdag tárlatai után tüstént megnyílt Kecskeméten, Bács metropolisában, a Katona József Múzeumban az egyik legnagyobb jugoszláv alkotóművész, Milan Konjović reprezentáns kiállítása. A zombori festő és grafikus 59 művel jelentkezett, az anyag fő része az 1973 júniusa folyamán Ujvidéken megrendezett,

ennél jóval nagyobb tárlatból ismeretes, de — sajnos — grafikák nélkül. Az első alkotások még a párizsi évekből valók (pl. *A kék Cassis*, 1929), az utolsók (pl. *Kék kancsó kagylóval*, 1972.) még triszeknek mondhatók. A kiállított művek vagy a művész birtokában vannak, vagy a Milan Konjović Galériából valók.

Bajos dolognak ígérkeznek, ha a 78. születésnapját nemrég ünnepelt mester életművet keletene jellemezni e néhány dokumentális, mégis az összmunkássághoz képest töredékszámba menő bemutatóval. Nem is szükséges, mert apránként megtették ezt francia, német, szerbhorvát és magyar műdirálók, mint Milan Kasanin (1932), Izidora Sekulić, Herceg János (1927, 1951), Momčilo Stevanović, Oskar Davičo, Miograd Protić (1970). Minthogy azonban retrospektívszerű kiállításról van szó, alkalom kínálkozik arra, hogy néhány sorban főlvázoljuk, miféle „üzenet” hordozója ez a jellegzetes arcú művész, s mirele akcentusban bocsátja szárnyra mondandóját. Ez a hatalmas oeuvre már régóta kristálytormát képez, ezért jogunk van néhány evidens megállapítást rogzíteni, nyitva hagyva a kaput egy leendő s a nagy alkotóhoz méltó monografia felé.

Minthogy a művész is foglya az időnek és a térnek, bármennyire is a kozmosz tele tárulkozik, roppant izgalmas kérdés: hogyan határolja el magát a számára bejárhatatlan világból, ha nem is tagadva az érdeklődésen kivülesőt, de togsikorgatás és ellenszenv nélkül — mellőzve. Konjović ezen a kiállításon arról gyöz meg, hogy számára a leszűkített univerzum egyenlő a Vajdasaggal; s na innen, mint fészkeröl a madár, el-elkalandoz mas, főleg déii vidékekre vagy Európa nyugati tájaira, visszatalálni, magát jól érezni, vele azonosuini, titkát s bánatát-orómét kidalolni igazából csak ebben a „fészekben” tudja. Am maga a Vajdaság is igen sokarcu — tájban, emberben, hagyományban —, tovább szűkíti, de ezáltal élesíti is a képet: marad tehát Bácskában, premier planban éppen a lakóhely, a család s a műterem hajléka, a mezo- város Zombor és környéke. Ez a polusa, amelyen számára a makrokozmosz fordul; az alkotáshoz szükséges áhítat és csend szigete; a béke kikötője anyni békietlenség viharában. Más zombori alkotó nyilván másra másra figyelne ezen a tájon; ő is válogat, elemez, összegez, amihez aikata, hajlama, kultúrája, törekvése rimel, az kerül a színek lirájába, kínáiva másoknak a többit, egy-egy szöglet főleg ilyen hadviselte, virágzó es mozgékony táj kimeríthetetlen varázsát és vaszonra kíváncsozó sugarait. Ebben a sajátjának vallott patriában aztán a mester olyan biztossággal mozog — sarkát az ellentmondásos történelmi-nepi világba akasztva, nomlokát az alföld zivataros s ugyanakkor viragporos teihőbe verve —, nagy innen aztán bejarnatonak tűnik a mindenség. Ahogy Jankovich Ferenc Párizsból fedezte föl Baranyát, Illyés pedig Uzorát s a puszták népét, Ady meg a magyar parlagot, akként hozta haza Konjovićot anyni év után a párizsi galériákból es szalonokból a szülőföld; hogy aztan végleg ott is maradjon, s az illanó időt időtlenne, a részt égésszé varázsolja vásznain es falemezein. Picasso valós értékű jelszava — „mindent szeretek, amiből alkothatok” — sajátos konjovići, fordított értelmet nyert: ezt a hazát, ezt az utcát, ezt a mezőt szeretem, s ezért újjá is alkotom. Ha nem is időben es térben, mint Petőfi költeményeiben (pl. *A lizza, Kiskunság*), megis darabolható, logikai sorrendben pontról pontra leltár készíthető erről a táj- es emberszeretetről.

A szétágazó, terebelyés „életfa” gyökere a család es az otthon (*Egy délután a családommal, Emma es Verocska*). Idill? Korántsem, inkább az alkotáshoz nélkülözhetetlen bázis, a máskor tobzódó, szinte apokaliptikus szenvedelyek eicsitulása, a létezés percegő csöndje, egy könyv a kézben, szótalan tünődés a Sors dolgain, sztoikus bölcsesség, nena ünnepi, sokszínű öltözet (*Emma pirosban*). Az otthon lehet akár műterem is, a csendéletet ki lehet alakítani, a formákat egymásnak ágaikkal összehorgolni, de a mű — mindörökre mu, a pillanat örökkevalósága (*Műterem két kagylóval, Onarckép*). Ezért a műért van minden: virító ruha az emberen, vázában virág, esendőség a létezésben, állványon festékgorgia, harag a humanisták bordái között. Az alkotó terme benépesül Bácska (s benne a nagyvilág) gyönyörű nőinek ülő, álló, fekvő testével. Merész akt — sűrű, érett, almakeblű meztelenség — hever a bíbor takarón, hatalmas izmok izzanak, az ajkakon a szépség mámara csordul, búzakék burájú lámpa cirnos almaszín égője pillog szétkigyózó haj-

fürtök szunnyadnak, a teremtés teljessége, az adakozó szerelem tisztasága meg paraszti vaskossága tartja eléd derengő tükrét (*Akt petróleumlampával*, 1970).

Csak egy lépés, már kint vagyunk az utca szegén, történetesen a *Beogradi utcát* járjuk Zomborban. A mű keltezési dátuma: 1936; akkor még nem zuhogtak a stukák, de zétorok sem túrták föl a sarat — aszfaltnak; a hangulatok akár a kosztolányis, krúdys Őbudáé, a házikók részegen süppednek a provinciális elmaradottságba, mégis otthonos — mert bejárható — a valóság. Az új, háborús örökség megbújik a ferde kémény mögött, és van remény az értelmes életre.

Az utcáról persze sokfelé be lehet térni: társaságba, cirkuszba, kocsmába. Meg is lehet figyelni az emberi profilokat, a professzorét, az anyókéét s főleg az elesett, az élet fő sodrából már sérültségük folytán eleve kiszorult típusokat. Elhülyült, bumbornyák pofák vihognak arcodba, bohócfigura bámul rád „megbocsátón”, hisz ő is — te vagy, kéregetők állnak szinte kihívóan szembogarad elé. Vállalják önmagukat s belőled azt, ami rokon velük. A groteszk megértése, sőt kedvelése árad e kerek arcokból (*Koldusok*, 1943; „*Kilenc*” *Gyurka*, 1951; *Öreg koldus*, 1972); de úgy, ahogy a calderoni Világ-színpad figuráival történik, a Gonosz elítéltetik, a Jó győzedelmeskedik, a Szerep megigazul. Mert ezek a habókos, bohókás, valójában mélyen sebzett alakok is játsszák a maguk szerepét, — öntudattal, a teljesség igényével. Ahogy például a vén koldus sárga botjára támaszkodik, horgas orrát hegygerincként előrefúrja és pompázik pávaként cifra rongyaiban, hamar kiderül: csak a szerep szokatlan, embernek igényes. Az objektivitás viszont azt kívánja, hogy ezek a „selejt” emberek is elgondolkodtassák a nézőt, mint a shakespeare-i udvari bolondok a fejedelmet, mint a mindenkori clownok a cirkuszponyvák alatt: itt talán a történelem kerekéi alá sodort egyénekről van szó; az alakok, főleg a többfigurások gondokat és gondolatokat sugallnak, mert minden átköltés ellenére ijesztők, ha a valóság ütőerére tesszük ujjainkat; áldozatok ők, a Vörösmarty emlegette „sátánfog vetemény” elvetéltjei, kórók („*Bumbár*” *testvér*, 1964).

A kocsmá — kikötőhely, ahol még a sérültek is otthonra lelnek egy krigli sör mellett a falócán. Nem az alkohol múmámora csalogatja a festőt a csárdába, hanem az emberi sorsok szövvényes dzsungele (*Kocsmá előtt*, 1956); a szellem árnyaiban is fényt kereső alkotó nem is áldodik apoteózisról a benyílóban (A „*Három Kalap*”-ban, 1951): életkedv piroslik még a mesebe illő házikó homlokán, nádszinként sárgállnak a falak, deltoid az építmény, tündéri ápoltság: árad belülről, s beléphet józan is, de az is, aki „borba fojt be kint” (József Attila). S belől népviseletben vár reád az ifjú „kocsmárosné, — aranyvirág.” A „szesztestvérség” is valamiféle testvérség.

Az utca végén kertekbe, majd a mezőkre, a sík, buja mezőkre jut a mester. De aligha Petőfi Alföldjére. Inkább a zsiros, az „élet” (gabona) olajától tocsogó tájra, haragvó égboltok alá. Emlékidézések? Lehet. Egy bizonyos: ahogy Illyés Gyula zengte Bartókról, aki így idézi föl a rettenetet, az meg is szabadít tőle. Már mint a múlt rettenetét. Hiszen van itt fény is, ha törten, ha ekevason is csemplű, ha bujdosik is a rögökön, tanyákon, nyárfák levelein; van fölmentés, kiút, emberhez méltó továbbjutás. Hit a holnapban, elfogadása az alkotó jelennek. Öszinte, bátor és — legalább alanyilag — igaz vallomások a sebhelyek és varrataik; és a közösségi ítélet kimondása: lehetett volna másként, a kavartság a múlté, a megbékélés a jelené, a szolidaritás a jövőé. Ez a tiszta és „kemény beszéd” (is) avatta Konjovićot Petar Lubarda, Sava Sumanović, Krsto Hegedušić és Zora Petrović méltó kortársává.

A Vajdaságból szívesen látogat a mester Baranyába, Hercegovinába, Mosztárba, a dalmát tengerpartra, nem idegenedik el végképp Nyugattól sem; de az alkotás, a korszerű alkotás fegyverzetében jár. Amit az izmusokból hazahozott Bécs, Prága, Párizs iveri alól, azt nagygyá, időállóvá, verhetetlenné a hazai tájon kovácsolta; s foiditva: amit otthon szikráztatott azokat az éles szablyaéleket villogtatta nyugati témáiban is.

Konjović életműve példabeszédbe illően igazolja a tételt: főleg ma, a szellemi pluralitás korában, az etnikai partikularizmus nem akadály a összembari beérkezésnek; azt mondta-mondja, amit az európai kultúra s a szocialista

humanizmus elvár tőle: úgy legyen vajdasági, hogy Zomborból saját hangján szóljon a négy világtáj felé. Egymáshoz igazodó s tőlük a mellékszínek lát-szólagos diszharmoniójában szétfeszülő pászták és foltok Beethoven örömdóját és Bartók *Cantata profanáját* idézik esztétikai emlékeinkbe. Művei szuggesztívek, vagy elfogadásra vagy vitára késztetőek. Újabb absztrakciói (pl. *Várakozás*, 1969) már nehezen követhetők, hatásosságuk is megkérdőjelezhető, de az összmunkásság arányában akár kísérletnek is felfoghatók. Etikail bátor mondanivalója oly világos és súlyos, hogy indokolja a nyugtalan vonalvezetést, a káprázat merészségét, az olykor összegereblyézett festékrétegeket, a feszültséget, a lázt. A színmámor — az óhatatlan hanghatásokat; a szenvedés — a tékozló szenvedélyt.

Visszatérő, a művek címeiben is hangsúlyozott alapszíne a béke kékje; a tűzpiros nemcsak élénkíti az égbolt színét, hanem jelzi is beszédes szimbólumként az orfeuszi alvilágjárónak az utat a felvilágba.

