

FARAGÓ KORNÉLIA

Affinitások és koncepciók

KÉPZŐMŰVÉSZETI GONDOLKODÁS AZ ÚJ SYMPOSIONBAN*

Az Új Symposion kezdeti periódusának (1965-1975) képzőművészeti publikációit alapul véve kívánok szólni arról, hogy mai perspektívából szemlélve, milyen affinitások tapasztalhatók, milyen tájékozódási irányok és koncepciók rajzolódnak ki. Azt kellene nyomon követni, mely szövegek mentén alakul ki az a szemlélet, amely mozzanataiban majd a művészeti alternatívákat újragondoló, harmadik nemzedék (pl. Sziveri János) képzőművészeti esszéinek tematikai jellemzőiben és látásmódjában is tetten érhető. Természetesnek tűnik a kérdés, hogyan sikerült az értelmezési mezőt kitágító képzőművészeti diskurzusok folyamatos fenntartásával olyan tradíciót írni, hogy a későbbi elképzelések is kapcsolódhassanak az alapítók szemléletéhez. Sziveri János több autentikus képzőművészeti alkotót illetően is megszólalt, és amikor Ács Józsefre, Sáfrány Imrére, Benes Józsefre, vagy éppen Maurits Ferencre figyel, akkor olyan alkotói életművekre összpontosít, amelyek a symposionista művészetértelmezésben kiemelten hordozzák a folytonosság jegyeit. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az erőteljes képzőművészeti diskurzus fenntartása, az érintkező értelmezési mezők tágítása a lapban, már eleve kapcsolódást mutat az alapítók szemléletéhez. Így még erőteljesebben adódik a kérdés, hogy milyen értelmezői intenciókra, mely alkotói világokra figyelnek a kezdeti időszak szerkesztői a vajdasági magyar képzőművészeti anyagok mellett hangsúlyos döntésen túl? Milyen „kitekintéseik” vannak, illetve hogyan jelennek meg a gondolkodási térben a délszláv alkotók? Kérdésként merül fel az is, kiteljesítik-e azt a máig izgalmasnak számító horizontot, más lehetségesnek és szükségesnek tűnő megértési körökkel, amelyet az első számban Leonid Šejkának a *Traktátus a festészetéről (Traktat o slikarstvu¹)* című kötetéből kiemelt Holbein-esszéje megnyit?

A Šejka-könyv, amelyre az akkoriban (1965) fontosnak számító Nolit-díj is ráirányította a figyelmet, egészében a reneszánsz festészeti értékekben megragadható, a szerző terminusával, „távoli tradíció” vonzáskörében gondolkodik. A folyóiratban megjelent szöveg a *Strukturalitás* című fejezet keretében került közlésre, amelyben a szerző a szerkezetiség multimorf jellegével és lehetséges módozataival, az alapvető kompozíciós elvekkel és sémákkal foglalkozik, valamint a képszemlélési távolságokkal és szögekkel. A további fejezetek az illuzionizmus, a keretezettség és a külső kontextus, a témavilág és a tárgyiasság problémáját járják

* Az itt közölt tanulmányok (Fragó Kornélia, Kürti Emese, Pintér Viktória és Visy Beatrix írásai) a szentendrei Ferenczy Múzeum *Újvidéki Orfeuszok – a vajdasági Új Symposion 1965-1992* című kiállításához kapcsolódó, 2018. március 8-án megrendezett konferencián elhangzott előadások szerkesztett változatai.

¹ Leonid ŠEJKA, *Traktat o slikarstvu*, Beograd, Nolit, 1964.

körül. A Holbein-analízis², amelyet az *Új Symposion* lefordítottat (filmkritikusként a fordító is a vizuális mezőny embere) egy strukturális elemzési példaként van jelen, az anamorfózis problémájának példajaként is. A fejezet keretében megjelenő másik analízis Vermeer *A festészet allegóriája (Műterem)* című művének kompozíciós elemzése. Előre kell bocsátani, hogy ez utóbbi sem lett volna téves választás, hiszen Šejka az integrális kép megteremtőjeként, Miro Glavurtić pedig egyenesen a Mediala-eszmény festészeti megtestesítőjeként tartotta számon Vermeert. Nem lett volna indokolatlan a választás, de valamelyest más irányba vitte volna a gondolkodást.

A szerkesztő tehát több lépésben választott, egyrészt a fejezet, másrészt a fejezeten belüli elemzések tekintetében is. E választás nyomán lép be azután Hans Holbein neve a beszédrendbe, Leonid Šejka közvetítésével, aki, mint maga írja, olyan festészet mellett köteleződött el, amely „a modern kor minden eredményét integrálná, amely a világ új víziójának reflexeként hatna, s amely, lehet, hogy paradox módon, de egészségességi jegyeivel bizonyos koincidienciát mutat a reneszánsz képiséggel.”³ Ebből az következik, hogy amikor a Holbein-szövegre esett a választás, részint egy olyan alkotóra, illetőleg alkotásra (a *Követekről* van szó) villantottak fényt, amely dupla szemléleti játékaival, a szemléltői nézés és a képi tekintet észlelési kettősségeivel, az anamorfikus disztorzó eredményeként a halál jelenlétének/távollétének kettősségeivel máig izgatja a világ képzőművészeti gondolkodását. (Zárójelben jegyzem meg, hogy az *Új Symposion* 37–38-as számában, Maurits Ferenc *Krisztus*-verse felett, jellemtelenül ugyan, de feltűnik Holbein *Halott Krisztus*ának részlete is, igaz függőleges elhelyezésben). Másrészt viszont egy olyan szöveg került be a számba, amelynek a tárgyak belső képi helyzetének megrajzolásával, a fenomenológiai meggyőző erő működésének kitapintásával sikerült megmutatni Leonid Šejka festészeti irányultságának, de az itteni modernitás utáni jelenségeknek a rejtettebb eredőit is. A David Piper 1961-es munkája (*Holbein's Ambassadors*) nyomán is elemzett kép „a tökéletességig kivitelezett, átgondolt, átértett és megszerzett összes képelemek együtthatása”.⁴ Šejka még az amorfizmusában is megszerkesztett festmény középpontjának a stabilitását tapasztalja, s azt, hogy a szimbolikus tárgyak együttese, a kor helyzetén keresztül az ember univerzális helyzetét is interpretálja. Ezt a képi-hermeneutikai harmóniát értelmezi majd újra a „világ új víziójának reflexeként” működő Šejka-kép, amikor az általa használt tárgyi elemek mesterséges csoportosításából teljességgel kiiktatja a centrum képzetének minden lehetőségét, de úgy, hogy a kép – magát az alkotót parafrázálva – egészségességi jegyeivel, bár paradox módon, de bizonyos koincidienciát mutasson a reneszánsz képiséggel.

Leonid Šejkát festészeti gyakorlatában és teoretikus elgondolásában is – az *Új Symposion* 12-es számában megjelent *Lerakat* című szövegéből is jól látszik – a tárgyak jelentésének kihalása, szimbólum voltuk megszűnése foglalkoztatja. Annak a képnek a létrehozhatósága érdeklő, amely tulajdon jelentésük kihalásába veti a tárgyakat, amely eléri, hogy ténylegességük, adottságuk, megszüntetésükhöz vezessen. A tárgyak sokasodása voltaképpen megszűnésük létrehívója. Az említett szám a belső oldalakon és a hátsó borítón is a *Lerakat*-sorozat képeit hozza. A *Lerakat* (*Skladište*)-sorozat legjobb darabjai nagyjából 1968–1970-ből valók.

² Leonid ŠEJKA, *Hans Holbein: Jean de Dinteville és Georg de Selve francia követek*, Ford. Ládi István, *Új Symposion*, 1965, 1., 26–27.

³ Leonid ŠEJKA, *Traktat o slikarstvu*, 203.

⁴ Leonid ŠEJKA, *Hans Holbein: Jean de Dinteville és Georg de Selve francia követek*, 27.

Ebben az időszakban készül a szorosan ide kapcsolódó *Tárgyak számlálása (Brojanje predmeta, 1970)* című festmény is. Általánosságban véve az integralitás iránti nosztalgia alapozza meg Šejka gondolkodását, amely szerint „a tárgyak más tárgyak egész sorának közeli hatáskörében kivételesek”⁵. S innen jut addig, mint írja, hogy a lerakatban viszont – vagy a szemétdombon, fűzhetnénk hozzá – a jelentésükben elhasználódott „tárgyakat elnyelik a másik tárgyak. (...) A festő feladata, hogy a lerakat minden formáján kívül és azokon túl, magának és másoknak egy egységnyi fényt vonjon ki. A mindenféle tárgyak és a mindenféle tárgyak mindenféle képeinek túltengése multiplikációt szül, mint amilyen a jelentés nélküli tárgyak halmozása, melyek ismét, mint jelentés nélküli tárgyak, egy elmosódottságot valósítanak meg, s ez az elmosódottság tiszta edény, amelybe felfoghatjuk a Fényt.”⁶

Egyébként, Leonid Šejkával, a háború utáni szerb művészet ezen egyedi jelenségével való szerkesztői-szerzői találkozás már 1963-ban megtörtént, a vulkán-sorozat egy 1962-es darabjának *A szoba közelében vulkán (Soba na dohvatu vulkana)* közlésével *A Symposion galériája* című rovatban. A vulkán-jelentések, a vulkán mint túlvilági táji jelenség, mint „kétirányú vertikális”, más üreges képződményekkel egyetemben, beletartozik Šejka szellemi-képi architektúrájába, ugyanúgy, mint később a szemétdomb, vagy a lerakat képi-szellemi fogalomköre. *A szoba közelében vulkán* Bányai János jegyzetével jelent meg, aki már a mellékletként egzisztáló *Symposion*ban is határozott képzőművészeti érdeklődést mutatott. Bányai, miközben keresi a šejkai képiség alapjellemzőit, viszonyítási pontot is talál: „A tér így lassan megtelik felületekkel: a felületek egymás mellett is rendszert alkotnak, konkrét rendszert. A dimenziók rendszerét. A felületek tartalma azonban ellentétes. (...) Az ellentétes felületek groteszk tartalmat közvetítenek: irracionálisat, mint Georg Grosz képein az iddógáló utcalányok. Ez a groteszk tartalmi mozzanat azonban nem elsődleges: a lényeg benne konkretizálódik, azonban éppen a kép folyamatosságát követve előzi meg azt, tagadja is talán, ellentétbe kerül vele, nem úgy világitja meg, mint önmagában is maradó értékét, sorban úgy, ahogyan a vulkán hamva borítja az eget, nem rendszeresen és nem méltóságteljesen, minden mesterkéllet megvetve, hanem szilárd gondolati rendszeren alapulva.”⁷

Šejka művészete és teoretikus életműve a *Mediala* nevű művészeti, underground csoportosulás és/vagy mozgalom szemléleti dimenzióiban is értelmezhető, amelyet a mai szakmai közvélemény az uralkodó nomenklatúra, a „pártkönyves művészet” egyetlen alternatívájaként tart számon. Danilo Kiš, a művész halálára írt rövid méltatásában, a *Mediala* lelkeként aposztrofálja Šejkát, mint azon ritka művészek egyikét, a hazai és az európai festészetben, aki úgy állt a legközelebb a modern szenzibilitáshoz, hogy egyben a legközelebb került a szintézishez is.⁸ Olyan közel került a modernitáshoz, hogy magába szervestve, túl tudjon rajta lépni (a szintetizáló szándékból építkező, új gondolatiság felé) – fűzhetnénk hozzá. Šejka a következőket írja könyve záró fejezetében: „Minden, ami eddig forradalomnak tűnt a festészetben, valószínűleg csak a forradalom előkészítésének minősülhet.”⁹ A *Mediala* legfőbb értékeinek egyike, hogy teoretikus szinteken is igyekezett megragadni a kifejezés megújuló lehető-

⁵ Leonid ŠEJKA, *Lerakat*, Ford.: Brasnyó István, Új Symposion, 1966, 12., 10.

⁶ I. m.

⁷ BÁNYAI János, *Leonid Šejka: A szoba közelében vulkán*, Symposion (az Ifjúság művészeti és kritikai melléklete), 1963. február 21., 12.

⁸ Danilo KIŠ, *Smrt Leonida Šejke*, Politika, 1970. december 17., 12.

⁹ Leonid ŠEJKA, *Traktat o slikarstvu*, 202.

ségeit – *Mediala* címmel folyóiratot is indított – s ez nagyban felerősítette és szélesítette a csoport kifelé irányuló hatásait, a potenciális közönséggel való kapcsolatrendszerét. A *Mediala* elméleti jellemzését illetően, Šejkán kívül, különösen Miro Glavurtić személyét és elgondolásait lenne fontos kiemelni.

A koncepció egységét sugallva, a *Mediala* tagjai művészeti magatartásuk mellett, életformájukat és öltözködési szokásaikat illetően is kreatívan viselkedtek. Maga Šejka egy rövid ideig még börtönben is ült. A hatalmi centrumoktól távol formálódó *Mediala*, írja Dejan Đorić, Šejka monográfusa, nagyon nehezen tört magának utat a szélesebb nyilvánosságba, valahol minden kiállítása skandalumnak minősült¹⁰. Az *Új Symposion* más szerkesztési gesztusaiból, például a világirodalmi alkotók közlési tendenciáiból, az látszik kirajzolódni, hogy az elkülönülő, a besorolhatatlan, a szemben álló, a politikailag kellemetlen alkotók, a kultúrpolitikai szűklátókörűség áldozatairól nyilvánult meg kifejezett érdeklődés. Bizonyos, hogy a Leonid Šejkára és alkotói körére irányuló figyelemnek is van ilyen eleme. Lényeges vonatkozások ezek, amennyiben jelzik, hogy a publikációs figyelmet, az esztétikai színvonalon túl, az ellenmagatartás jegyei, a protestancia bizonyítékai is befolyásolták. A szélesebb nyilvánosságtól elzárt, de a kortárs művészet határait tágító alkotók felé orientálódtak, és jelen vannak a figyelem más indokai is, a vajdasági magyar képzőművészetre irányuló erőteljes figyelem mellett, a jugoszláv képzőművészeti gesztusokból való merítési célzat, és a kor szűken vett képzőművészeti kliséivel való határozott szembeszállás. Ez a folyamatosságot mutató koncepcionális mozdulat egy nagyon izgalmas alkotói hálózat kialakíthatóságát eredményezi a lapban, a Šejkához való kötődések összefüggéseivel, s olykor a vajdasági magyar vonatkozások nyomaival is. Ebből a hálózati rajzolatból emelnék ki néhány példát: így kerülhet be a lapba (már a mellékletbe is) a *Mediala* egy másik tagja, az új figuratívnak számító Vladimir Veličković, akit korai, brutális látványvilágú alkotói periódusát illetően összefüggésbe hoznak Gabrijel Stupica sötét korszakával, s aki szintén részese a manifesztum jellegű közös kiállításoknak. Az ilyen alkalmakkor bemutatott imagináris belső tereit és tárgyi viszonylatait elemző kritikusokat a festmények „misztériuma” izgatja. Veličković rajzolóként is nagyon erős individualitású alkotó, expresszív hatású víziói olykor magát a képet is szétrajzolják. Egy korabeli megállapítás szerint ez a rajz meztelen, könyörtelen, az alkotói gondolat veleje, amellyel direkt módon hatol be a képbe az a szándék, hogy együttérzést váltson ki, hogy védje az emberit – egy olyan elem, amely kérő és figyelmeztető üzenetet közvetít, s lázadásra való felhívást is.¹¹ Az *Új Symposion*nak már a 3-dik száma hoz egyet abból a rajzszorozatból, amely Veličkovićnak a testhez való viszonyát érvényesíti. Hogy felfrissítse a témáról való grafikai diskurzust, intenzíven groteszk elgondolásaival szinte megtámadja az emberi testet, zavaróan szokatlan perspektívából mutatja, deformálja, vagy meg is csonkítja. Ugyanez a szám Maurits Ferenctől – aki a mellékleti időktől, tehát 1962-től fogva az egyik legaktívabb alkotója/publikálója a lapnak – is hoz egy hatásos kollázst, amelyhez Tolnai Ottó szöveget társít (mindkettő a tapasztalati világot megbolygató szándékból született): a képen is, és a szövegben is egy tárgyi képzettársítás antropomorfi irányú metaforizációja működik, mintegy a jelenségek transzcendens összefüggéseit kutatva: „Hűtőszekrény szem-feje az Úrban / Akár a

¹⁰ Dejan ĐORIĆ, *Leonid Šejka: [1932-1970] apokaliptičar i integrator*, Beograd, Službeni glasnik, 2007, 18.

¹¹ Katarina Ambrozić 1963-as kritikájából. = *Vladimir Veličković. Jugoslovenski period 1958-1966*. Katalógus, Moderna galerija Valjevo, Valjevo, 1986. 13.

rák kereszt-úton hátrál / Előtte könyv”. A testértelmező vizuális gesztusokról beszélve, feltétlenül említeni kell, hogy Maurits Ferenc nagyon korán bekapcsolódott ebbe a beszédrendbe, például az ellentmondásosra formált *Kopasz madonna* című kollázsával a 2. számból, és a *Doboz* című kollázzsal, – amely a doboz által rejtett/feltárt női arc talányos szépségéhez láthatóan elhasználódott vétagokat társítva lepi meg a szemlélőt. A kapcsolódó Tolnai-szöveg itt is használja a vizuális alkotás megtermékenyítő idegenségét. A groteszk testértésnek ezt az erőteljes és variatív minőségeiben meglehetősen gazdag nyelvezetét formálják, alakítják a későbbi számok Maurits-képei, a rajzok és a grafikák is.

Emellett, hogy csak a legjobbakat említsem, a 34-es szám, hat grafikával biztosít erős jelenlétet Dragan Lubardának, akinek 1965-ben közös kiállítása volt Leonid Šejkával. Katalógus-szövegében¹² Aleksa Čelebonović hangsúlyozza, hogy ezek a Šejka-képek mindig is vita tárgyát képezték, és revoltálást váltottak ki a kortárs szakmai körökből. Čelebonović szerint a tárgyi világból ugyan nem lehet kimenekülni, de az az út viszont, amely elvezet e világ mélyebb jelentésihez, nagyon is megválasztható. Šejka példája a tárgyi elkülönítés, illetve a szintetikus megközelítés útja, valamint a relatív jelentés kidolgozásának terepe. A szóban forgó alkotói-baráti körből kerülnek közlésre, 1967-ben, Dragoš Kalajić festményei is, aki később majd értelmezi Šejka, vagy például a vele együtt alkotó Olja Ivanjicki életművét.

Dragan Lubarda és az újvidéki születésű, bölcsész végzettségű (innen való korai ismeretése a symposionistákkal) Petar Ćurčić 1968-ban egyszerre jelentek meg az *Új Symposion*-ban. Ćurčić, a jugoszláv rajzművészet egyik későbbi nagymestere (a megjelenés idején még csak harminc éves), a címdalton is. De Ćurčićon kívül itt publikál például – a vajdasági képzőművészet megújítói közül – Milan Stanojević és Cvetan Dimovski is. Benes József, Petar Ćurčić és Cvetan Dimovski 1978-ban majd együtt szerepelnek a *Vajdasági grafikák*¹³ című, ljubljana-i kiállításon. A mi szempontunkból a kortárs grafika különösen figyelemre méltó eseményének tekinthetjük ezt a kiállítást, hiszen a művészek a vajdasági grafika országos jelentőségű alkotóiként mutatkozhattak be. Benes szerigrafikus munkákat állított ki, Cvetan Dimovski a többi között a *Karmesterrel* és a *Délebéddelel*, Ćurčić pedig a *Camera obscura*-sorozatával mutatkozott be Ljubljanában. Tolnai Ottó, aki számára Ćurčić grafikai teljesítménye a jugoszláv képzőművészet meghatározó része, így ír tárgy-konceptiójának alakulásáról: „Emlékszem első szereplésre: ott még külön egzisztáltak a művészettörténeti motívumok, a tárgyak, még nem tűntek át egy egységes világba. (...) Ćurčić úgy kezdte képzőművészeti, azaz rajzoló munkálkodását, hogy szinte a szó szoros értelmében kezébe vett egy-egy tárgyat, és emberfeletti erővel deformálta azt.”¹⁴

Milan Stanojević, a mai művészettörténeti gondolkodás szerint a jugoszláviai grafikai kifejezés egyik innovatív hatású alkotója, az urbánus jelentéskörnyezet és a narratív figuráció játéka hozásával, meg a tárgyak okozta lidércnyomás képi értelmezésével rajzolja át a grafikai tradíciót. Az *Új Symposion* 35-ös száma az egyik mozaikszerű kompozíciós megoldásokat alkalmazó sorozatából emel ki egy darabot, abból a látszatra kaotikus képiségű sorozatból,

¹² Zoran PAVLOVIĆ – Aleksa ČELEBONOVIĆ, *Dragan Lubarda — Leonid Šejka*. Katalógus. Kultura, Beograd 1965. Lubardáról Pavlović, Šejkáról pedig Čelebonović írt a katalógusában.

¹³ *Vojvodinski grafik. Benes, Ćurčić, Dimovski*. Katalógusszöveg: Miloš Arsić. Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana, 1978.

¹⁴ TOLNAI OTTÓ, *Petar Ćurčić = A meztelen bohóc. Képzőművészeti esszék*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1992, 184.

amely, „mint egy képzőművészeti rébusz, a tárgyi és figurális részletek összekapcsolt egységében állítja elő a jelentést”.¹⁵ Stanojev 1973-ban az Újvidéki Képzőművészeti Szalon kiállítója, majd közvetlenül ezután Belgrádban is nyílik önálló kiállítása. Ez utóbbi tárlat katalógus-szövegét pályatársa, a már említett Petar Ćurčić írja, a többi között azokról az akvatintával készült képekről, amelyeken egy geometrikus térbeli alakzat magába zár egy organikus formát: a szilárd anyagú kocka foglyul ejti az emberi kezét, vagy egy madárnak a testét. Ćurčićot részint a kocka-tárgy agresszivitása foglalkoztatja¹⁶, majd a kocka elleni fejszés támadásokat értelmezi, közöttük egy olyat is, amikor a kockára lesújtó fejsze éppen a kockába öntött virágot hasítja ketté. A fejszét magát is virág jelöli. Az *Új Symposion*, mai perspektívából, szinte annak bizonyítékaként, hogy folyamatos és naprakész tájékozottsággal követi a jugoszláv képzőművészeti mozgásokat, 1973 áprilisában a folyóirat hátlapján és hátsó borítójának belső oldalán is Stanojev-képeket hoz. A szám belső oldalain pedig, amolyan lejtmotívumként vonul végig annak a bizonyos virágos kockának a hasított képe, amely a dolgok megfoghatatlan értelmének, a csalóka bizonyosságnak és az ellentmondásnak a képi megragadásával, olyan radikálisan másként értelmezi a tárgyi világot, amilyen értelmezésre a korábbiakban nem volt példa. „A maga szuggesztivitásában tagadhatatlan az a tény, hogy ezek a fejszék a hasadást, a minden áron való szétválasztást jelölik. De ez semmiképpen nem zárja ki azt a tényt, hogy ezeken a grafikákon a fejsze mégis csupán fejsze, a kocka kocka, a fa pedig fa. Következésképpen, Stanojev ideái úgy vibrálnak, mintha két erős mágneses mező pólusai között feszülnének, teljességükben sohasem megragadható módon.”¹⁷

Milan Stanojev már 1964-ben jelen volt a Belgrádi Kör (Beogradski krug) grafikai kiállításán (ez a Kör második kiállítása), ahová azon művészek kaptak meghívást, akik alkotói tevékenységüket illetően kötődtek a belgrádi *Garfički kolektiv* elnevezésű galériához és képzőművészeti központhoz. A minden új megközelítésre nyitott központ a grafika mellett kezelte el magát és maga köré gyűjtötte a műfaj legjobb művészeit. Eleve azzal a céllal jött létre, hogy a legjobb kortárs művészeti törekvéseknek, a klasszikus grafikai képiséget felborító munkáknak mindig szabad fórumot, széles nyilvánosságot biztosítson. Úgy működött, hogy egyfajta kísérleti műhelye is kialakuljon itt a kortárs jugoszláv grafikának. Az *Új Symposion* 35-ös számának alkotói (Miloš Ćirić, Stojan Ćelić, Emir Dragulj, Miodrag Janković-Jale, Halil Tikveša, Vukosava Mijatović, Branko Miljuš, Božidar Džemerковиć és Mladen Srbinović biztosítottak megjelenési kontextust egymásnak) valamennyien ebből a körből kerültek ki, némelyek már ismert grafikusokként, de egy részük az *Új Symposion* szerkesztőinek nemzedékéhez tartozott, tehát viszonylag fiatalon jelent meg a lapban. Ezek az egymás mellé helyezések tanulságosak: a közlésre kerülő képek a törekvések párhuzamosságairól is beszélnek, de felhívják a figyelmet a fontosnak látszó, eltérő vonásokra is. Az időben visszafelé tekintve, fellelvenítve, hogy mi minden történt az egyes grafikusok pályáin, azt látjuk, hogy a későbbiekben valamennyien elismert életművet teremtenek, tehát átfogó alkotói teljesítményük is igazolta az 1968-as válogatást, a szerkesztők tájékozottságát és művészeti érzékenységét.

Megjelent a lapban a zágrábi szerigrafiai iskola képviselője, Juraj Dobrović is: ez a csoportosulás azért is tarthat igényt az érdeklődésünkre, mert a vajdasági alkotók legfigyelmesebb kritikusa, Miloš Arsić lényeges összefüggéseket tételez Benes József és a zágrábi szerigrafiku-

¹⁵ Marija PUŠIĆ, *Milan Stanojev*, Grafike, Galerija savremene likovne umetnosti Novi Sad, 1970.

¹⁶ Petar ĆURČIĆ, *Milan Stanojev*. Katalógus. Galerija doma omladine, Beograd, 1973.

¹⁷ Petar ĆURČIĆ, i. m.

sok kérdésvetésesei között. Az iskola változatos megoldásokat kínál a szerigrafikus elgondolások körében, és a különböző megoldások jól megférnek egymással. A kortárs kritika¹⁸ az iskola alkotói kapcsán egy specifikus vizuális sokkról beszél, és a geometrizmusra épülő látvány-konstrukciókra figyel, az optikai fantasztikum kategóriájába tartozó képi helyzetekre, a racionális automatizmusok működésmódjára, vagy éppen a minimalista absztrakciók világa köti le. Izgalmasnak bizonyulnak a mikroformákból szervezett homogén képmező, a numerikusan szervezett képi rendszerek, meg a síkszerűség és a térbeliség viszonyát elemző planimetrikus elgondolások is. Az *Új Symposion* alapvetően a jugoszláv '60-as évek új geometrikus tendenciáit (ez már a háború utáni második ilyen hullám) kívánja megragadni ezen művészek közlésével, vagy éppen a már említett belgrádi kör némely geometrikus elvű alkotásának a bemutatásával.

A horvát képzőművészet legnagyobb megújítói között számon tartott Miroslav Šutej is jeles képviselője az új absztrakció lehetőségeit kutató jugoszláv szerigrafikus csoportosulásnak, amelynek erős egyéniségű alkotóit maga a problematika tartja össze. Az op-art látásmódját is érvényesítő, sokfelől inspirálódó, de egyértelműen sehova be nem sorolható Šutejnek már 1963-ban volt alkotása a *Symposion*ban, majd 1965-ben az *Új Symposion*ban is. 1963-ban *A Symposion galériája* című rovat a *Különös effektusok* I. és II. darabját közli Bányai János kisesszéjével. A szerző, az újdéki Ifjúsági Tribün szalonjában megrendezett tárlat nyomán, a grafikai médiumról is szót ejt: „olyan szempontokból tárja fel a művészi alkotóegyeniséget, melyek nemcsak mint szavakkal meghatározható minőség jelennek meg, hanem úgy is, mint egy különös megvilágításból feltárt általános grafikai probléma.”¹⁹ A továbbiakban arról beszél, hogy a Šutej-grafikák két módon teremtik meg a maguk feltevésszerű világát, az abszolút poétikus felé törekvő grafikai formát, részint a formák tárgyi bizonyosságának felszámolásával, részint viszont a megfoghatatlanságok eldologiasításával.

Az *Új Symposion* későbbi generációit is érdeklí az újfiguráció e nagy hatású alkotója, így 1975-ben a címlapra került. Így az is jól látszik, hogy az életműben ekkorra már más vonások kaptak hangsúlyt, mint a korai képeken. Évekkel később, Sziveri János, a XIII. ljubljana-i nemzetközi grafikai biennáléről írva, elégedetlen a kiállított anyaggal és a műfaj megújulását sürgeti, méghozzá Miroslav Šutej felszabadult művészeti vállalkozására hivatkozva: „Elérkezett tehát az idő, hogy a festészethez, szobrászathoz hasonlóan a grafika is kilépjen a »skatulyájából«, és a művészetért feláldozza a műfajt, lemondva annak korlátairól. Jugoszláviában erre Šutej példája a legtanulságosabb.”²⁰

A jugoszláv művészeti térnek egy másik hálózati viszonylatából kerül be az *Új Symposionba* a szlovén modernitás egyik központi alakja, az új figurális festés lehetőségeit kereső Gabrijel Stupica. A folyóirat az 1958-as *Flóra* című olajképet, az 1961-es *Lány fátyolban* című, temperahasználattal készült kollázst, és az 1959-ből való, egész alakos *Nagy önarcképet* közli, – ez utóbbin az informel gesztusát csurgások jelölik – anélkül, hogy a képekhez címeket társítana. Ezek mára mind emblematisz művei a szlovén „sötét modernizmusnak”, amely társadalomkritikusnak minősülő, keserű témáival egy adekvát művészeti alternatívát jelen-

¹⁸ Ješa Denegri, Juraj Dobrović, Eugen Feller, Mladen Galić, Ante Kuduz, Ivan Picelj, Aleksandar Srneck, Miroslav Šutej = Katalog izložbe (16. I.–10. II), Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1968.

¹⁹ Bányai János, *Miroslav Šutej*, Symposion (az Ifjúság művészeti és kritikai melléklete), 1963. április 4., 12.

²⁰ SZIVERI János, *Megfáradt műfaj*, Új Symposion, 1979, 174., 340.

tett az uralkodó politikai és ideológiai áramlatokkal szemben.²¹ De a jugoszláv képzőművészetnek is magától értetődő darabjai a felsorolt képek, szemléltetve, hogy a figuratív irányban is megújuló festészeti nyelvezet módozatai, és az anyaghasználati felfedezések, az '50-es évek végén és a '60-as évek elején átalakították Stupica teljes alkotói szemléletét. Sajátos tárgypoétikájában inentől számítva dominálnak a kartonból, szövetdarabokból, újságkivágásokból formált, világos színű, sűrű állagú temperával megdolgozott vizualitások. Felettébb érzékeny festőiségének újításai voltaképpen a figuráció és az absztrakció kibékíthetetlen viszonyából bontakoznak ki. „A stupicai pikturalitást elsősorban a rajz inifantilizmusa, a triviális mozzanatok, témák és motívumok poetizálása, és az intim eredetű és jellegzetesen szubjektív jellegű expresszivitás teszi hatásossá.”²² Stupica „intim individualizmusát” képviselő képek, amelyeket nem is könnyű verbalizálni, Bányai János (Tóth Emil álnéven) tartalmasan eligazító szövegével²³ jelennek meg. A *Stupica. Kisasszonyok, menyasszonyok, Kafka* című kritikai esszé is érzékeli az új vizuális realitások közvetítésének ezt a pulzáló személyességét és poétikusságát („remegő líraiságát”). Pontosan kimutatja Stupica egyéni mitológiájának motívumait, és azt, hogy meg tudta nyitni az alkotást az esztétikai értelmezésen túli tartományok előtt is, egészen a végső személyességig. Megfogalmazást nyer az is, hogy az alkotó egy, a korárból élesen eltérő ikonográfia létrehozására törekszik, és eszközei között fontos helyet foglal el a groteszk hangvétel irányába mutató defiguráció: „Jellegzetes, hogy Stupica kislányainak milyen öreg az arca, hogy mennyasszonyai milyen csúnyák, hogy az önarckép menyinyire karikatúraszzerű”.²⁴ Amikor Stupica a kép strukturális átalakítását a tárgyak halmozásos felhelyezésével, egymás fölé-mögé-mellé való felsorakoztatásával éri el, mintha a šejkai létérzés majdani tárgyi kifejezésének jelzéseit vetítené elénk, természetesen más filozófiai alapállásból.

Visszatérve Šejkára, általános a vélemény, hogy korai képszerkesztési megoldásaival a neoavantgárd felé mutat, és sajátos archiválási esztétikájával, amorf multiplikációs gesztusaival, paradox társításaival megelőlegez bizonyos posztmodern jelenségeket is. Dejan Đorić monografikus katalógusa posztmodern kontextusban is értelmezi az életművet. E téma kapcsán a *Múzeumi kiállítás (Muzejska postavka)* című kép gyűjtési szenvedélyére, vagy Šejka idézet-poétikájára emlékeztetnék, a sokak által nagyra értékelt *Képzőművészeti lerakatára (Skladište likovne umetnosti)*, amelybe, mint a monográfus aprólékos feltárásából látszik, beépíti Marcel Duchamp, Andy Warhol, Dennis Oppenheim, Alberto Burri, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Lucio Fontana, Francis Picabia, Jasper Johns, Frank Stella és Oldenburg műveinek jelentéseffektusait is. Az „új kép” kialakítása ekkor már a régebbi képi minőségek beépítésével tűnik lehetségesnek, fel kell mutatnia a képzőművészeti emlékezeti kultúrához való viszonyt is, hogy közvetlen kapcsolatot jelentsen önmaga és a nagyvilág között. A figurativitás megújításához a *Mediala* más alkotói is felhasználják a művészettörténeti memóriát: Veličković esztétikai koncepciójában, citációs filozófiájában például Eadweard Muybridge mozgó fotóinak jut fontos hely. Šejka ready-made-jelei a szerb művészettörténeti reflexióból erős Duchamp-rokonításokat váltanak ki. Fluy Flexy-elnevezű projektje, majd a mobil jellegű as-

²¹ Lásd: JEŠA DENEGRÍ, *Posleratni modernizam neoavangarde/ postmodernizam. Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950–1990*. Beograd, Službeni glasnik, 36–39.

²² SAVA STEPANOV, *Potreba za slikom*, Savremena galerija za kulturu "O Petrov", Pančevo, 1988. 33.

²³ BÁNYAI JÁNOS, *Stupica. Kisasszonyok, mennyasszonyok, Kafka*, Új Symposion, 1968. 36., 17.

²⁴ BÁNYAI JÁNOS, i. m.

semblage-ok, vagy az assemblage-kollázsok, a hulladék-tárgyak művészi átfunkcionálása nyomán az újdadához sorolják, bizonyos munkáiban pedig a pop-art előzményeit adja.

Ez utóbbi téma is érdeklődést kelt az *Új Symposion*ban hiszen az 50. számban közléteszik Sáfrány Imre *Új szemdorombok. Elmefuttatás a képzőművészetről a Pop-arttal kapcsolatban* című szövegét. Ebben természetesen szerepet játszik az a (*Mediala* mintáit is követő, más számokban is tetten érhető) törekvés is, hogy a képzőművészeti alkotók, esetleges kritikusai, teoretikusai oldalát is megmutassák. Eddig már szóba került, a tárgyi világgal való lenyűgözöttséget illetően, a tárgyak elősorolása, szemantikai kiürítése, átlényegítése („A tárgy a lera-
katban egy nemtárgy” – írja Šejka²⁵), a tárgyak agresszivitása, vagy éppen a művészetbe való átemelése egyéni elgondolásokkal, a legvegesebb technikákkal, a széria-fogalom hangsúlyozásával stb... Az *Új Symposion* '67-es Ács-blokkjában Bányai Jánost a képi tér kimunkálásának nyelve érdekli, és arról beszél, hogy a tér megszerkesztésének képtelenségét a mozgás menti és hogy a természet helyét a gép-tárgyak foglalják el, hogy Ács „Festészetének »táj«-a az égbolt, az autó, a mozgás, a motorba szédült, a gépbe romlott ember”²⁶. A tárgyértelmezés alakulását illetően, nem sokkal később már beszélhetne Ács kapcsán is a pop art-ra emlékeztető gesztusokról, az assemblage iránti érdeklődésről, és a vizuális citátumok kérdéséről is. A két életmű, kis eltéréssel és nagy időbeli átfedésekkel, lényegében ugyanannak a korszaknak az eredménye, tendenciájuk mégis szembetűnően különbözik.

Két évvel az Ács-blokk után, az 1969-es 51–52. szám a fedőlapján és belső oldalain is hozza Sáfrány-féle virágos linómetszetekből, Bányai János szövegével, a szám hátsó borítóján. Ebből idézek: „Egy redukciós folyamat vezetett el ehhez az univerzális jelhez. A világ minden más tárgyának és jelenségének a visszautasítása egy nagy próbatétel után. (...) A tárgyak, a jelenségek és az évek redukciójának a folyamata nem a világtól való elzárkózáshoz vezetett, nem a történelemből való kilépéshez, hanem a világ és a történelem lényegének a felismeréséhez, az esszencia kiválasztásához.”²⁷ A radikalitás jellegét az adja, hogy ebben a festészeti programban már nem a tárgyak manipulálása, átlényegítése, szemantikai kiürítése, festészeti tájjá minősítése stb. zajlik, hanem a világ minden tárgyának (és jelenségének) visszautasítása, minden vonatkozásban. Itt már letisztultságban és minimalizálásban egymásra licitáló műveket látunk Sáfrány Imrétől, amelyek a kóro-periódus utáni kutatás eredményeként eljutottak az univerzális jelhez, amellyel egyre mélyebbre hatol önmagába, ahhoz a viráglényegű metaforához, amely a benső terek radikális felszabadításából következik. A virág, mely a maga képi eltávolítottságában, voltaképpen nem is virág, csak „egy virág-nosztalgia, egy virág-
emlék”, és amely a festmény kiútjaként egzisztál, lehetővé téve, hogy a kép elfordulva a világ minden tárgyától, az emberi szabadságot avassa domináns elemmé: „az egyetlen lehetőség arra, hogy a festmény még létezzen, hogy a kép ne legyen »cifra szolga«, hogy benne ne a világ tárgyainak jelenségeinek apológiája domináljon.”²⁸ S lényeges az is, hogy a kép, mint ilyen, egy komplex intellektuális program végeredménye.

Sáfrány Imre nagy változások átélője – Tolnai Ottóval szólva, a metamorfózis életeleme – az életmű gyakran kapcsolódott műfajváltásokhoz, új és más regiszterek megszólaltatásához, több korszak, több irány – provokatív megnyilvánulások követték egymást. S egyre tágultak

²⁵ Leonid ŠEJKA, *Lerakat*, Ford.: Brasnyó István, 1966, 12., 10.

²⁶ BÁNYAI János, *Ács József festészete*, *Új Symposion*, 1967, 23., 5.

²⁷ BÁNYAI János, *Sáfrány virágai*, *Új Symposion*, 1969, 51–52., 24.

²⁸ I.m.

a terek, amelyek körülvették alkotói világát. Sáfrány Imrét illetően a mozgásosság, a megálapodottság ellen hadakozó, nyughatatlan utazó személyisége is alakítja az értelmezést. A recepció, különösen Tolnai Ottó, szabad, merész, durva gesztusokat fedez fel, s külön kitér forradalmas, színes dinamikájára, majd radikális redukciós eljárásaira. Az értelem számára ezek az egyszerűsítési eljárások és hiánymegoldások hordozzák a legtöbb nyitottságot. „Igen, az ő képei – egy-egy kísérleti korszakot kivéve – a festés állapotáról szólnak, a festészet nyitott, még nem száraz állapotát mutatják.”²⁹ Ez az életmű torzóként is roppant komplex, alkotásokban gazdag, izgalmas életszakaszokat tartalmaz. Az elemzések belső logikája a témákhoz és motívumokhoz kapcsolódik, egyfajta elméleti és gondolati térben kívánják elhelyezni a művet. Sáfrány Imre az utolsó periódusában az ismert formák és kifejezési konvenciók távoli felidézésétől is tartózkodik, képei a fellazulás, az elmosódás, a szétesés és a redukció stációit rögzítik, az ösztönörök tragikus felszabadításának a törvényét hirdetik, de mégsem tesznek kísérletet arra, hogy az intellektualizáló világlátást feladják.

Más sáfrányi képjelenségek a pusztulás lángjaiból kialakult misztikus formák, a sokszor szinte megfejthetetlennek tűnő, sokféle értelmezést kínáló rejtélyek. Vagy parabolák, amelyekben mindenki magára Sáfrányra ismer. Mint a kései periódus sámán-alakzataiban is, amelyek a „határtalan, tiszta térben”, a világűrbeli végtelen pillanatokban nyernek elhelyezést. Mondanunk sem kell, hogy az itt felmerülő értelmezési polivalencia lehetősége is a nyitottság diszpozícióit hirdeti. Minden szabadság egy képességen nyugszik, és a képesség működésbe hozatalának tehetségén. Sáfrány kritikusait ez a tehetség érdekli. „Sáfrány a végtelen szabadságot (vagy az ő szavaival: végtelen pillanatot) az időn és téren kívüli lebegésben találta meg.” – áll *Az ösztönösségtől a tudatos felismerésig* című Sziveri-tanulmányban³⁰, amelynek ez a szöveghelye a sáfrányi önértelmezés egy szegmentumát is beépíti. Sziveri János is a szabad létérzékelés dimenzióit keresi Sáfrány meditatív szellemi alapállásában, mint elődei is, a végtelen tér- és időnélküliség dimenzióit, a szabadság fizikailag megelevenített metaforáit. És eközben egy különös szabadságképzetet fedez fel Sáfrány képein, amely mint ha magában hordaná saját korlátozottságait is, egy Sinkó-mondattal jellemezve: „Ez a sivatag szabadsága, szabadság, melytől az ember szeretne megszabadulni.”³¹

²⁹ TOLNAI Ottó, *Sáfrány. Két kis vitorlás. = A meztelen bohóc. Képzőművészeti esszék.* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1992, 132.

³⁰ SZIVERI János, *Az ösztönösségtől a tudatos felismerésig = Sziveri János művei*, Gondolat, Bp., 2011, 357.

³¹ I. m. 357–358.