

A nemzetlenségtől a nemzetiesig*

A vajdasági magyarság megpróbáltatásai képzőművészeik munkásságában

A kisebbségi létről történő gondolkodás markánsabb megnyilatkozásai meglehetősen új eredetűek a vajdasági (szerbiai) magyar képzőművészek körében. A titóista korszak társadalmát a viszonylagos jólét és a nemzeti-nemzetiségi problematika valós traumatikus pontjainak részbeni eltakarása jellemezte, miközben az egypárti hatalom formális értelemben meghirdette az államalkotó nemzetek (szerbek, horvátok, szlovénok, macedónok, montenegróiak és bosnyákok), valamint a nemzetiségek (olaszok, románok, ruszinok, szlovákok, magyarok stb.) egyenjogúságát. Paradoxonnak tűnik, hogy az alapjaiban tekintélyelvű és totalitárius uralkodó ideológia már az ötvenes évek első felében elutasította magától a művészet irányításának szerepkörét, így a szocialista-realista doktrína kifutása alig évtizednyit tett ki. A sok szempontból liberális atmoszféra közepette egészen 1990 tájáig a képzőművészeket kevésbé vonzották a szociális és nemzeti(ségi) témák, ellentétben más értelmiségiectől, mint például az írók, akik közül többen próbálták megfogalmazni a nemzeti identitással összefüggő alapvető felismeréseket.

A jugoszláviai magyar értelmiség mindig is büszke volt jugoszlávságára, és ezt a sajátosan értelmezett felsőbbrendűségi érzületet különösen az anyaországiakkal szemben érzékeltette. „Az egyik konkrét ok mindenképpen a vasfüggöny volt [...], ami miatt a II. világháború után a határ jó ideig nem volt átjárható, és az ötvenes évektől is csak vízummal lehetett be- vagy átutazni Magyarországra/on (akárcsak újabban...). Jugoszlávia 1963-ban liberalizálta teljesen vízumpolitikáját, az addigi szigorú rendszert azért változtatták meg, hogy a tengerpartra vonzzák a turistákat. A vízumentesség feloldása azonban egyoldalú volt, csak néhány nyugati ország tett hasonló lépést Jugoszlávia irányában. Magyarország a jugoszláv állampolgárokkal szemben fokozatosan a hatvanas évek első felében vezette be a vízumentességet. Ilyen

szituációban még kézenfekvőbb volt, hogy a vajdasági magyarok, de különösen az értelmiség elfogadta hazájának Jugoszláviát, de még pontosabb, ha úgy fogalmazunk, hogy a dilemma – Magyarország vagy Jugoszlávia? – föl sem merült, Jugoszlávia volt az adott [...]. A gazdasági helyzet közti különbség is vonzerőt jelentett, ahogyan az utazás szabadsága is. Még fontosabb, hogy a magyarországi szellemi termékekhez nehezen lehetett hozzájutni, viszont szerb-horvát közvetítéssel a nyugati kultúrtermékek eljuthattak hozzájuk, magukról a jugoszláviaiakról nem is szólva. Helyesebb tehát azt mondani, hogy Jugoszlávia felé fordultak, nem pedig hátat fordítottak az anyaországnak (akkor ez már inkább mondható Magyarországra).¹ Jellemző az akkori gondolkodásra, hogy egyik korabeli versében Tolnai Ottó „nem-hazaként” nevezte meg az anyaországot. Semmivel sem érdekteletlenebb annak az örökös dilemmának a felvetése, hogy a jugoszláviai magyar talán sehol sincs igazából otthon, mindenütt idegenként tekintenek rá. 1970-ben Böndör Pál író ezt nyilatkozta, amikor arról kérdezték, mit jelent nemzetiségi magyarnak lenni: „Máig nem tudtam tisztázni magamban. Mert homály borít sok mindent. Válasz helyett csak egy érzésemet mondhatom el. Ha például Magyarországra utazom, ott általában nagyon jól érzem magam, de nem vagyok otthon. Aztán hazajövök, és itt sem vagyok itthon.”² A hazátlanság, illetve otthontalanság körüli gondok felvetése a magasabb szellemi produkció szintjén akkoriban még igencsak elenyésző volt, különösen az irodalom berkein kívül.

Ebben a tekintetben vagy harminc év elteltével következett be a gyökeres változás, amikor a vajdasági (szerbiai) magyar képzőművészek korábban nem tapasztalt érzékenységgel reagáltak a titói Jugoszlávia megszűntére, a nacionalista gyűlöletkeltésre és magára a háborúra. A miloševići kurzus megszüntette Vajdaság Autonóm Tartomány önrendelkezési jogát, és a nemzeti kisebbségeket „magától értetődően”, lelkiismeret-furdalás nélkül taszította a másodrendű polgárok kategóriájába – akárcsak a másként gondolkodó szlávokat. A tragikus események – napjainkban is érezhetően – megrengették művészeink emberi és nemzetiségi biztonságérzetét, miközben – paradox módon – növelték nemzetiségi tudatukat, valamint felelősségtudatukat a nemzeti kisebbség iránt. A hatvanas-hetvenes évek sokszor nemzetietlennek mondható magatartása után immár egy ellenkező előjelű kritikai törekvés szerzett érvényt, amely érzékenyen reagált a társadalmi-politikai valóság megrázkódtatásaira és a nemzeti kisebbség állapotára.

Nem véletlen, hogy a trianoni határokon túlra szakadt nemzettestek sorának problematikája művészeti témaként együtt jelent meg a néhai közös

¹ Szerbhorváth György: Vajdasági lakoma – az Új Symposion történetéről. Kalligram, Pozsony, 2005, 184.

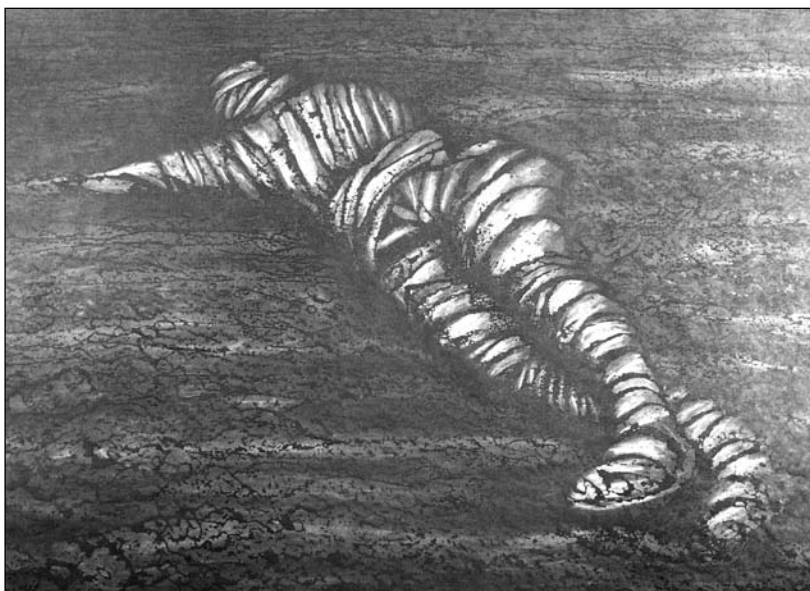
² Böndör Pál, Képes Ifjúság, Újvidék, 1970. szept. 30. In: Hornyik Miklós: Szabálytalan napló. Forum, Újvidék, 1981, 149.

ország – tudniillik Jugoszlávia – erőszakos etnikai átformálásával és a jugoszlávság politikai koncepciójának csúfos vereségével. Az anyaországhoz való szellemi és kulturális kötődés szálai mindezzel egyidejűleg jelentősen megerősödtek, legalábbis spirituális és érzelmi vonatkozásban. Jugoszlávia szétesését a délvidéki magyarság úgy élte meg mint második Trianont, ugyanakkor máról holnapra sajátos vákuumhelyzetbe került azáltal, hogy az anyaország tagjává vált az Európai Uniónak, és fizikai értelemben eltávolodott a külföldi magyarság egy részétől. A magárahagyatottság érzését és a nyomában keletkezett keserűséget még inkább növelte a 2005. évi magyarországi népszavazás kudarca a kettős állampolgárságról. A szellemi élcsapatának és ifjú nemzedékeinek nagy részét a háború kezdetekor elvesztő vajdasági magyarságban még inkább erőteljesebbé vált az az érzés, hogy a senki földjére került, magára maradt, őrlődve a szerbiai és a magyarországi társadalmi-politikai valóság között. Az a benyomás kerítette hatalmába, hogy minden oldalról le van írva, és igazából senkire sem számíthat bajainak orvoslásában, fennmaradását szavatoló perspektivikus jövőképének megrajzolásában.

A fent idézett történelmi események új, addig ismeretlen élményanyagot kínáltak az alkotóknak, köztük a képzőművészeknek is, hiszen különbség nélkül valamennyien osztoztak a bekövetkezett „sorscsapásban”. A kiállításon bemutatott produkció azt a megváltozott, felelősségteljesebb és mélyrehatóbb magatartást teszi nyilvánvalóvá, melynek értelmében a művész burkoltabban vagy nyíltabban véleményt formál a nemzeti kisebbség legégetőbb közösségi problémáiról, egyfajta szellemi kollektor szerepét tölti be, feldolgozva és összegezve a közös tapasztalatokat. A szinte kizárólag tájfestészetéről ismert síkföldi képzőművészetben nyelvi és tárgyi értelemben egyaránt új tartalmak, súlyos mondanivalók jelentek meg. A figyelem a külső környezetről – a felszín látványáról – egyre inkább átsiklott az emberre, illetve az emberi lény egzisztenciájához, alapvető sorskérdéseire társuló jelenségkörre.

Nem véletlen, hogy a kiállításanyag Benes József egyik korai művével indít, aki már a hetvenes években – kisebbségi ügyek folytán – összetűzésbe került a hatalommal, ami oda vezetett, hogy végül Magyarországra kellett települnie. Benes a belgrádi Művészeti Akadémia elvégzése után a zentai gimnáziumba került képzőművészeti oktatónak, majd a hetvenes években a Városi Képtár vezetőjeként az állandó gyűjtemény gondozása, időszakos kiállítások szervezése és a helyi művésztelep – a titói Jugoszlávia első háború utáni kolóniájának – irányítása volt a feladata. Hogy előbbé tegye a képtárat, más művészeti ágakat is bevont a programba, elsősorban a zenét és az irodalmat. Az előadások java része természetesen magyarul folyt a 87 százalékos magyar nemzetiségű városban. Részt vett abban az aláírásgyűjtési akcióban is, amely a zentai magyar színház megalapítását kezdeményezte, a már meglevő szerbhorvát mellett. 1976 januárjában az Államvédelmi Hivatal

házkutatást végzett nála, illegális röpcédulák és betiltott könyvek után kutatta. Az eredménytelen házkutatás dacára a szabadkai Kerületi Börtönbe került, napi nyolcórás kihallgatásoknak vetették alá. Koncepciók pert folytattak ellene, amelynek közvetett célja a vajdasági magyarság megfélemlítése volt. („...mindennemű nacionalizmust üldözött a titóista rezsim, verbális deliktumért is könnyen börtönbüntetés járt, ha tehát akadt is hangsúlyosan magyar érzelmű, netán revizionista-irredenta vajdasági magyar értelmiségi, ebbéli érzéseinek, gondolatainak legfeljebb a hálósobában mert hangot adni”.³) Benest hatalmi eszközökkel kitiltották a sajtóból, a rádióból és a televízióból, kiállításokat sem rendezhetett többé, egyszerűen: elzárták a nyilvánosságtól. Szabadulásához hozzájárult, hogy esetét felkapta a nemzetközi sajtó, hírül adva: Jugoszláviában alaptalanul tartóztatnak le művészeket. A személyes megfélemlítés folytatódásának hatására 1978-ban Magyarországra kényszerült költözni.



Benes József: *Áldozat* (szénrajz, 1993)

Érdeklődése a kisebbségi témák iránt a későbbiekben sem szűnt meg, amennyiben ezt a fogalomkört az általánosabb érvényű emberi megszenvedettség metaforikus képében és a korszerű figurálművészet formanyelvén igyekezett láttatni. Benes a hatvanas évek derekán alkotta meg erőteljes tiszai tájképeit, a beszakadt, repedezett partok agyagos matériájába vetítve az emberi röghözkööttség, a távlatlanság, a sorstalanság és a bezártság traumatikus

tapasztalatait. Képeinek tragikus felhangja e helyütt pont az ember hiányán át vált kifejezővé. Ám a hatvanas évek végén művészete jelentős fordulóponthoz érkezett: vásznain egyszeriben megjelent az ember egyénien megformázott, nyújtott alakja. A korszerű európai újfigurálmus formanyelvét gazdagító egzisztencialista problémafelvetés – ma már tudjuk – egy életre való alkotói programjává vált Benes Józsefnek. Nagy sorskérdések, tragédiák, testi-lelki megpróbáltatások, emberi szenvedések apokaliptikus látomásait tette marandóvá; az anyag és a szellem mulandóságának zsoltárait fogalmazta meg festményein és grafikáin. A félelemmel teli létszituáció univerzális meghatározásain túl egyben rendre ott munkált benne a szűkebb szülőföld iránti féltés, illetve együttérzés érzelmi feszültsége. Sőt, a tágabb balkáni térség tragédiáival kapcsolatos személyes érintettsége is érvényre jutott néhány művében (*Bal-kánon*, 1992).

A hetvenes évek első felében keletkezett Török István itt látható opusa, melyet egyfajta – a korra egyáltalán nem jellemző – kritikai festészetnek is nevezhetnénk. Török is tájfestőként indult, mint a legtöbben azon a vidéken, s még fiatalon ráérezett a táj metafizikájában rejlő jelentésbeli többletre, tudniillik, hogy az embertől megfosztott természeti színtér is lényeges igazságoknak lehet a kifejezője (ezt láthattuk a korai Benesnél is). A hatvanas-hetvenes évek fordulóján alkotta meg első jelentős fekete-fehér linómetszet-sorozatát, a Szabadka környéki nádasok, fővények és szikések lecsupaszított, lényeggé kopasztott, gyásszal bevont vízióit. A negatívra transzponált művek teljes mivoltukban – ikonográfiailag és poétikailag egyaránt – szembefordultak a szépítő, mellébeszélő vajdasági tájfestészet provinciális értékrendjével. Ennek az újszerű tájértelmezésnek az eredményeképpen keletkeztek a *Vajdasági nullák*, az *Erőszak a földeken*, a *Vajdasági emlékmű* című festmények, valamint a sorozat egyéb darabjai, amelyek az amúgy inkább mozdulatlanul idillikus, tunyán eseménytelen tájat erőteljes mozgásban, nagy változások közepette, szinte kozmikus erőterben láttatták – egy nagy világégés porondját idézve meg. A társadalmi ferdeségekre történő szimbolikus utalások, a természet civilizációs romlásának előérzete és a semmire történő számszerű utalások példátlanul állnak a kor helyi képzőművészeti jelenségei között, közvetetten rámutatva a kisebbségi léttel kapcsolatos fonák felismerésekre (*Vasfüggöny*, 1972).

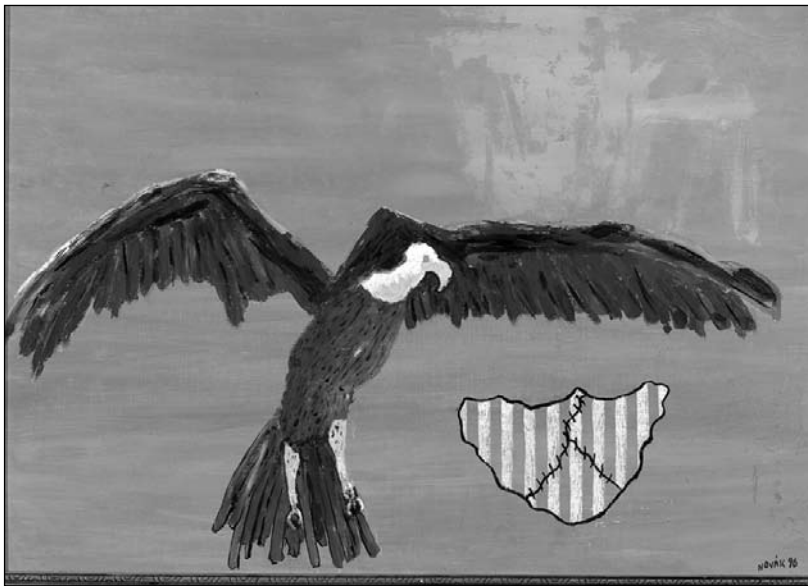
Török egyik markáns nemzedék- és csoporttársa a Csurgói Ifjúsági Művésztelepen az ugyancsak tájfestő Zsáki István volt, akit olyannyira érzékenyül érintettek a kilencvenes évek tragikus eseményei, hogy az idealitást célzó egyéni táj- és természetértelmezésbe beletranszponálta a „feje tetejére fordított” világ eltorzított ábrázatát. Ő is alapvetően a rónaság élményéből táplálkozott, mint a legtöbb ottani festő, ám egy radikális elhatározással a fizikai törvényeknek ellentmondó kompozíciós manőverhez folyamodott: képein



Zsáki István: *Csúf dátum* (olaj, farost, 2005)

az égbolt a horizont alá, míg a talaj afölé került. Ezt a sajátos pilóta-perspektívát nemcsak a közelmúlt bombázásainak apropóján vetette fel, hanem arra való célzásként is, hogy az egyénnek egy felborult értékrendű, belülről erodálódó világ romboló erő kifejtésével kellett nap mint nap szembesülnie. Zsáki a társadalmi valóság kontextusaiban munkáló spekulatív erőhatásokat a természet eredendő szépségének és tökélyének ősi erejével feleltette meg a maga intuitív beleérzésével, finom ecsetmozgásaival. Törökhöz hasonlóan az ő műhelyében is születtek direkt történelmi háttérű képek, ám opusának ez a része már inkább a most következő Novák Mihály attitűdjéhez áll közel.

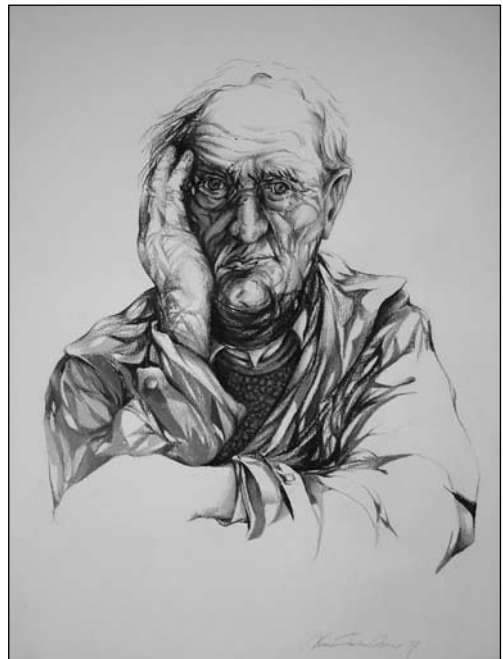
Novák Mihály rendhagyó figurája a vajdasági magyar képzőművészetnek. Számbelileg szerény produkcióval rendelkezik, hiszen már negyvenéves korában fogott hozzá a festéshez (ez pont az az életkor, amikor a kiváló francia költő, André Frénaud megjelentette első verseskötetét). A helyi kánonokhoz igazodó tájfestészetébe a kilencvenes években egy olyan sorozat ékelődött, amelynek okán művészi hitvallása érezhetően kivált a helyi kortársak és a tágabb szcéna képviselőinek magatartási mintái közül. Ha egész életében csak ezt a tucatnyi képet festette volna meg, akkor is egy adott kor érdemes művészeként tisztelhetnék személyét. Novák a rideg tényyszerűségek mentén indult el, hogy megfesse egy romjaiban heverő néhai ország gyászos ábrázatát, valamint a politika játékaiknak nyomán kialakult történelmi fiaskók súlyos megrázkódtatásainak emlékképeit. Megfestette a lángokban álló Szarajevót, a szétlőtt baranyai templomokat, a háború számos jelenetét, lelep-



Novák Mihály: *Az erőszak védelmében* (olaj, farost, 1996)

lezte a miloševići rendőrállam erőszakos természetét, s ugyanakkor egymás mellé állította a magyar nemzet valamikori és a szerb nemzet mostani Trianon-képét. *A mi siratófalunk* (1992) című festményén a kommunizmus jelszavainak megidézésével mintegy visszavezette a közelmúlt eseményeinek kimenetelét a régmúlt eredendő elhibázottságának vélt okaira. Novák magas lángú angazsáltsággal, ritkán tapasztalható szóki-mondással teremtette meg kilencvenes évekbeli opusát.

Ugyancsak a kilencvenes évek képzőművészeti krónikájához tartozik Farkas L. Zsuzsa illusztrációs sorozata, amelyben Németh István jeles vajdasági prózáiró publicisztikai szövegeihez – karcolataihoz, tárcáihoz, novelláihoz – készült rajzok találhatók. Némethről tudni kell, hogy alapvetően realista stílusfelfogásban veti papírra a vajdasági



Farkas L. Zsuzsa: *Emberi sorsok* (rajz, 1992–1993)

(magyar) kisemberek, falulakók, egyszóval az utca egyszerű emberének utóbbi időben nem túl örömteli világát, az apró gondokba-bajokba belegabalyodó „közönséges földi halandók” sorsa mögött rejlő történeteket, kesernyésen nosztalgikus vallomásokra alapozva írásait. Különös szeretettel szólaltatja meg a kihalófélben levő idős nemzedék képviselőit, egy tűnőben levő világ idilljének utolsó hírmondóit, a történelem szemtanúit. Az ő történeteiken át utal a jelenkor emberére, annak sokszor ellentmondásokkal teli, konfliktusos világára. Farkas stílusfelfogásban hűen követi ezeknek az embertípusoknak a jellemrajzát, már-már fotográfiai és szociográfiai részletességgel ábrázolva az elesettségükben, leépültségükben is markáns alakokat – az újabb kori történelem névtelen áldozatait.

Jómagam elsősorban a migráció, a háborús és gazdasági okokra levezethető elvándorlás témakörét érintő digitális nyomatokkal kívánom kiegészíteni a kiállítást, miután szemtanúja voltam a vajdasági magyarok (és más nemzetiségűek) kényszerű és tömeges elvándorlásának a közelmúltban. Ehhez a problematikához természetesen kötődik a trianoni határrevíziót érintő – és a délszláv események miatt számomra különösen időszerűvé vált – kérdésfelvetés, ez a még ma is annyira élő traumatikus pontja a nemzeti szemlélődésnek. Amikor 2000-ben Magyarországra költöztem, meglepetéssel tapasztaltam, hogy az emberek milyen felelőtlenül bánnak történelmi személyes tárgyaikkal, dokumentumaikkal, mennyire meg kívánnak szabadulni a múltjuktól. Aluljárókban és utcán vásároltam fillérekért mindazt a hiteles képi forrásanyagot, amit beépítettem ezekbe a komputeren készült kollázsokba és egyéb műveimbe. A képkulturális emlékezetként definiált munkákról L. Simon László a következőket írja: „Szombathy tükröt tart a történelmi, politikai lelkiismeretünknek, még hozzá görbe tükröt, amely túloz, karikíroz, de éppen túlzásai, elnagyolásai révén segít bennünket ahhoz, hogy könnyűnek és kényelmesnek tetsző kollektív annéziánkból visszatérjünk, s a torzításra hajlamos emlékezetünkben kibontsuk az igazi képeket.”⁴

Ózsvár Péter a történetileg is nívós vajdasági (magyar) kerámiaművészet fiatalabb nemzedékének legtehetségesebb alakja. Formázó anyaga lehetne ugyanaz az agyagos sárgaföld, amely Benes József Tisza-parti képein anno még csak látványként jelent meg. A korongozóból lett kerámiaművész nem a megszokott iparművészeti-lakásdíszítói formakultúrának vált elkötelezettjévé, hanem a műfajt igyekezett kimozdítani az autonómia területére. A természetből vett anyagot úgy mutatta fel, mint amelyiket vissza szeretné adni oda, ahonnan elvétellett. Egy méter magas madárszobrokat alkotott, csak a képzeletében létező növényeket formázott. „Miért ilyen méretekben dolgozom, gondolkodom? Hogy lássuk! Lássák az emberek a füvet, a Tiszán úszó

⁴ L. Simon László: A visszatérő emlékezet. Szombathy Bálint önálló tárlatáról. Magyar Műhely, Budapest, 2002/2, 60–65.

sulymot, a békát, a madarak mozdulatának szépségét, tolldíszének változatoságát. Megmutattam, miért szúrhat olyan fájdalmasan milliméternyi tüskéivel egy homokban megbújó királydinnye, aminek tüskéit gyerekkoromból ismerem”, vallotta. A természet primer formái iránti érdeklődése a kilencvenes évek közepén kiegészült a társadalmi valóságot, ezen belül a nemzeti kisebbség témakörét érintő tanulmányokkal (*Vándor*, 1994; *Vajdasági magyar a szabadkai főutcán*, 1994). Ez utóbbi egy begombolkozott, magába fordult, magánnyal átítatott figura, amelynek gondterhelt, metaforikus jelleme tágabb értelemben is kivetíthető az ottani magyarság pillanatnyi lelki- és pszichikai állapotának találó jellegzetességeként.

Örüljünk vagy szomorkodjunk mindannak, ami a vajdasági magyar képzőművészek újabb kori produkciójában oly szembeötlően megrendítő, történelmien beágyazott, erőteljesen tényfeltáró? Jó-e, hogy vannak, vagy jobb lenne, ha nem is lennének ezek a művek? A kérdés valószínűleg elhibázott, hiszen a sorskérdésekkel mi más lehet kezdeni, mint megfelelően foglalkozni velük, láthatóvá tenni őket és értelmezni, elhelyezni egy kor (kultúr)történeti hozadékának katedrálisában. A legrosszabb az lenne, ha nem vennénk tudomást azokról az okokról, külső tényezőkről, amelyek alapvetően meghatározták képzőművészeink magatartását, elősegítették tudatformálásukat és nemzeti identitásuk megőrzését. A vajdasági magyar képzőművészetnek mindenképpen az egyik legsajátságosabb friss vonulata az itt bemutatott, amely érett szempontokra támaszkodva mutat rá egy hányatott sorsú nemzeti közösség aktuális helyzetére, gondolkodásának mozgásirányára. Sőt, nem ragad meg e helyütt, a nemzeti kisebbség szűkebb auráján belül, hanem annak egzisztenciális problematikáját megfelelteti a tágabb társadalmi kontextus megfelelő párhuzamaival.

A vajdasági magyarok képzőművészetének eme sajátos, atipikus vonulatát akkor tudjuk kontextuálisan is értelmezni, ha nem feledkezünk meg azokról a hatvanas-hetvenes években bekövetkezett szemléletbeli változásokról, melyek az akkor jelentkező legifjabb nemzedék jóvoltából az egyetemesség felé mozdították ki a helyi értékrendszert. Bár a Szabadkán 1969-ben alakult Bosch+Bosch csoport tagjainak (Csernik Attila, Ladik Katalin, Kerekes László, Szalma László, Szombathy Bálint és mások) kritikai magatartása nem annyira a társadalmi-szociális háttérre való reflexióban öltött alakot, hanem elsősorban a művészet fogalmi és nyelvi átértékelésére irányult, sok szempontból mégis áttörést hozott a tágabb értelemben vett művészeti gondolkodásban, jelentősen befolyásolva az utánuk jövő nemzedékek szemléletét. Ez a minden tekintetben angazsálnak nevezhető alapmagatartás manapság az itt kiállító alkotók munkásságában is visszaköszön.

* A szöveg eredetileg a *Közös térben – Etnikai és kulturális identitás a magyar művészetben* című kiállítás katalógusába készült. Ernst Múzeum, Budapest, 2006. május 10–június 21.