

Születésnap i tárlatok, életmű-album

Király Ferenc szobrászművészete – kettős kötésben, kettős elismerésben

A szlovéniai és magyar képzőművészeti szakma, a mura-vidéki-zalai közönség méltóan megünnepelte a Lendván élő kiváló szobrász, Király Ferenc 70. születésnapját. A 2004-ben Munkácsy-díjjal is kitüntetett művésznél tavaly novemberben három helyszínen nyílt tárlata a városban: a vároban, a Galéria-Múzeum kiállítótermében a fa plasztikák nyertek elhelyezést, a zsinagóga terében a bronz szobrok, míg a színház igényesen kialakított előterében a márvány munkák nyújtottak izgalmas látványt. A kiállításokhoz kapcsolódóan megjelent a szobrászművész életmű-albuma is, mely ennek a gazdag, változatos pályának színvonalas, reprezentatív összegzése. Wehner Tibor, Kostyál László és Franc Obal művészettörténészek tekintették át, értékelték a művész különböző korszakait, plasztikai világának alakulását, különleges voltát, míg Bence Lajos az életutat vázolta fel a kezdetektől napjainkig.

Az alábbiakban két részletet közlünk a tanulmányokból.

Wehner Tibor

A szabad formateremtés közép-európai művésze

Gondolatok a hetven esztendő Király Ferenc szobrászatáról (Részlet)

„*En stílust nem ismerek el magamnál.*”

Király Ferenc művészete elsődlegesen az európai szobrászat XX. századi progresszív áramlatával, Brâcuși, Moore és Arp – közelebb keresve analógiákat és párhuzamokat a magyar Borsos Miklós, Barta Lajos és Jakovits József – nevével és művészetével teremt kapcsolatokat: legjelentősebb művei a modern szobrászat organikus-antropomorf stilizációinak és idézeteinek, és az ebből építkező plasztikai elvonatkoztatás szabad formateremtésének továbbvivői. Mint fentebb már utaltunk rá, Király Ferenc szobrászata nem jellemezhető zárt stílus kategóriák kronologikus leírásával: e művész szabadon közlekedik a figuratív és a nonfiguratív kifejezés tartományában, életműjében nehezen követhető a stílusváltások, az egy-egy szobrászati probléma megoldását követő elszakadások valamint a visszaté-

rések. 1959-ben, a ljubljani Képzőművészeti Akadémián egy absztrakt formakonstrukció volt a diplomamunkája, majd a hatvanas években számos realista szellemű alakformálást, majd egy portrészorozatot készített, s ezt követően műveivel hol az emberalakokra hivatkozó emlékszerű stilizáció tartományának bejárására vállalkozott, hol meg az organikus-absztrakt elvonatkoztatás formavilágában, az absztrakció határtalan tartományában kalandozott. A stílus körök és stílusjegyek, a kifejezésformák változásai és váltakozásai, az eszmények és vonzódások irányváltásai természetesen nem írhatók le pusztán a figuratív-nonfiguratív formarend közötti választás dilemmájával, a két kifejezés mód egymás mellett megjelenő, illetve egyidejűen jelenvaló ellentéteinek és szélsőségeinek jellemzésével. Ugyanis tovább bonyolítja az interpretátorok és a befogadók helyzetét, hogy Király Ferenc plasztikai világa a fentebb körvonalazott dimenziókon és összetevőkön túlmenően további lényeges elemekkel gazdagított és áttételekkel dúsított: hivatkozhatunk akár a primitív természeti népek, a törzsi művészet nyers formateremtő és emblematicus érelet alakító eljárásával való rokonságra – illetve ennek nagyon finommá, gyengéddé, kifinomulttá hangolt jellegére –, akár a szürrealista látásmód szobrászatban autentikus csak ritkán, kivételes pillanatokban érvényre juttatott, erőteljes jelenlétére, vagy akár az expresszív hevülettel interpretált formaképzésre. Az arányrendszerek megváltoztatásával, illetve eltorzításával való lényegi elem-kiemelés, a valóságos motívumok fantasztikussá való átírása, vagy az organikuságot hangsúlyozó domborodó-duzzadó formák szimbolikus sűrítése, a részletezést kerülő, a letisztult, a nagy, átfogó formarendben való komponálás, a formaátmenetek révén megragadott metaforikus tartalmak közvetítése mind-mind e szobrászat elementáris erővel kibomló sajátja: a szobrászati tárgyban életre keltett érzéki forma összpontosulása.

„*Művészetem forrása a remény és a keletkezés,
a szerelem.*”

Mint önvallomásában a művész is megfogalmazta, és mint a művészetét elemző tanulmányok írói (mások mellett Salamon Nándor, Kostyál László, Benedek Katalin, Janez Balažič) szinte kivétel nélkül leszögezték; e szobrászat témája, központi gondolata a termékenység, a születés, a létrejövés, az alakulás, a formává válás, az érzéki szerelem, a férfi-női kapcsolat, az egymásra utaltság kifejezése; határozott szándéka és elementáris törekvése az ezen fogalmakkal megközelíthető emocionális tartalmi kör megragadása, az e tartalmakhoz kapcsolható asszociatív képzetek tárgyiasítása, plasztikai eszközökkel való közvetítése, emocionálisan és gondolatilag átélhetővé tétele. Király Ferenc műveit az élet dinamikus pulzálása hatja át, kompozícióit titokzatos, transzcendens belső erők feszítik. Ezekben a munkákban nincsenek éles konfliktusok, nincsenek össze-

csapások: expresszivitásuk, látomásszerűségük mélyén is meditatív szellemiség rejtezik. A növényi formákra rímelő testekben és az állat-alakzatokban, az egy-egy emberalak szobrában vagy a páros figurák férfi-női együtteseiben, a nemiség felnagyított, főmotívummá emelt – a testiség természetes megjelenítése és az elvont formarend határvonalán egyensúlyozó – szerveiben az élet hömpölyög, a természet fenséges ereje lüktet, a szenvedélyes élet-vágyakozás munkál. Mag, rügy, bimbó, hajtás, virágforma, női test, női nemi szerv, bika, madár a valósághoz köthető és a valóságosan túlemelkedő motívumként jelennek meg, amelyek emlék- vagy sejtésszerűen őrzik még az eredeti formát, de amelyek egyszersmind új, ismeretlen szépségeket feltárhoz testekké, alakzatokká fordulnak. A Király Ferenc-szobrok különös varázsa eredeztethető a növényi és állati organikus forma és az antropomorf motívum, az emberi alak leleményes összeolvadásából: növények és állatok öltönek emberi alakot és fordítva, és ezáltal nemcsak formai síkon, hanem a megragadott motívummal jelzett alakzatok összevont jelentéskörében is izgalmas villódzás indukálódik. Különösen szépek a bikaszarv-motívummal ékesített kompozíciók, s fantasztikussá fokozottan erotikus töltetűek a női testrésztlet-kiemelések plasztikai és a domborműveken ornamentalsé szőtt motívumismétlődései. A valóságra, a konkrétumokra utaló elemekből építkező asszociatív indíttatású kompozíciók mellett az új tárgyi valóságot teremtő, absztrakcióba emelt szobrok a fogalmi síkokra, a szimbólumok világába vezérik a befogadót: az egyesülés-szétválás, a zártság-nyitottság, az egynemű-összetett, a rész-egész, a nyugalom-virtuális mozgás, a megcsavarodás-kisimulás plasztikai ellentétpárjai nyomán indulhatunk izgalmas gondolati felfedező utakra.

„Formáim nagyon tiszták, nagyon plasztikusak, egzaktak.”

Többször is hivatkoztunk a Király Ferenc szobrászatát alapvetően meghatározó organikus jellegre: a geometria rendje által megérintett, konstruktív szellemiség idegen e művész alkotásaitól. Gömbölyded formák, domborodások, duzzadások, burjánzások, megszakítatlan palástokkal övezett egységes tömegek, és sima, akadálytalanul futó, önmagukba visszatérő, a szobortestet lágyan körbefogó felületek karakterizálják formailag alkotásait. A szobortömegek egyensúlyát és a felületet mindig feszültség dinamizálja. A térben kiteljesedő testet, illetve a határozott tömeget alkotó forma magabiztosságot sugárzón emelkedik, vagy csapongó, nyúlványszerű alakzatokban enyészik el a térben: a masszív testet alkotó tömeg, illetve a zárt forma esetenként héjjá vékonyodik el. A gyengédséget sugárzó formálás lágy, finom ívelésekben ölt testet, amely ívek a szobor-sziluettek meghatározói, s egyben az erőteljes térbe szervezés eszközei: Király Ferenc kompozíciói hallatlan gazdag nézeteket feltárhoz, vérbeli, izgalmas, befogadó terüket átható körplasztikák.

*

A magyarországi Alsólendva a XIX. században az 1858-ban született Zala Györgyöt, a neobarokk emlékműszobrászat kimagasló jelentőségű alakját adta a magyar művészetnek. A jugoszláviai, majd a szlovéniai Lendva a XX. században az életútjával és sokrétű munkásságával az 1940-es évektől a Mura-vidék e tájegységéhez és városához kötődő, a modern szobrászat autonóm ágazatában dolgozó, kimagasló jelentőségű életművet létrehozó alkotója, Király Ferenc művészetével építette tovább ezt a szobrászati hagyományt. A történelmi kényszerek következtében a furcsa „határhelyzetbe” szorított alkotó környezete és körülményei különleges inspirációiból, a nemzetközi művészeti törekvések tanulságaiból és erendően szobrászi tehetségéből egy olyan egyéni jellegzetességekkel és helyi színekkel átszótt szobrászatot teremtett, amelyre a legpontosabb jelölő terminust keresve a közép-európai eleven művészet meghatározást alkalmazhatjuk.

(A fejezetcímek Tóth Csaba Kései eszmélés című, az Árgus 1993. évi 2. számában közölt Király Ferenc-beszélgetéséből vett idézetek.)

Franc Obal:

Király Ferenc intuitív formáinak imaginációja

Záró gondolatok (Részlet)

Király Ferenc szobrász nem hódolt be a modern civilizációknak, nem talál benne ihletet sem az új anyagokat illetően, nem használja a technikán alapuló kifejezési médiumokat sem. Hagyományos szobrászati anyagokkal, elsősorban fával, kővel és terrakottával dolgozik, amelyekben az ősi üzenet szerves formát és alakot ölt. A klasszikus formáktól a fokozott átszellemültségig és kifejezőképességig vezető utat, a rá jellemző, kifinomult organikus stílusban felfedezett esztétika diktálta, amely stílus a művészi alkotómunka során, az ihletet adó emberi, állati és növényi természet megfoghatatlan szellemi tartományait tükrözte.

A szélsőséges jelenségeket megkerülve, a mérték és a térfogat iránti érzékkel, a modernista szobrászat hagyományát követi, ahol a stílusjegyek a belső létből, és a belőle születő formákból alakulnak. A formák ilyen jellegű belső genezisének a szobrász először az alkotómunkájának fontos, kreatív területén, a rajzban ragadta meg. A rajz elsősorban az elképzelései háromdimenziós megvalósításának alapjául szolgál. A rajzok, a belső állapotot, az

intim kinyilatkoztatásokat, az új, a fejben és gondolatban kitalált formákkal kapcsolatos, kreatív gondolatokat megjelenítő egyfajta naplójegyzetek, amelyek először papíron, vonalak, és térbeli érzékelésű árnyékok és félárnyékok segítségével jelennek meg.

A formázással, tapétázással és szobafestéssel kapcsolatos fiatalkori tapasztalatok kortársai fölé emelték, és megnyitották a kaput a képzőművészet világába, az egyéni alkotónyelv és a vizuális kifejezőképesség veleszületett tehetségének kialakulásába.

Az 1968-as amerikai tanulmányútról visszatérve, szobrászatáról hamarosan elkezdte levétközni az antropomorf formákat, majd műszaki és formális kísérleteit a dinamikus, lucidan érzékelt, szimbolikus formák felé irányította. Akár azt is mondhatnánk, hogy prófétaként megtette ezt már az iparművészeti iskolában, 1954-ben készített diplomamunkájával. Tudat alatt mindig visszatért az absztrakt formavilághoz, erre törekedett, és ennek rendelte alá megnyilvánulásait.

A portréalkotásban a hagyományos görög és római portrék alaki ideálját követte, ennek ellenére a tojásdad héjak, a telt, zárt, archaikus, tömbszerű formák felületének sokszínű, „naturalista-impresszionista” alakítására törekedett, és az átszellemült, expresszív átérzésű lendülettel alakította ezeket.

Király korai figuraábrázolásaiban még felfedezhetők, később már nem játszanak döntő szerepet a tanári minták fragmentumai.

A korai figurális alkotás során, a leíró és egyéni poétikai elemeket tartalmazó és az érzékenyebben alakított

felület enyhén hangsúlyos expresszivitásával, a realizmus hagyományos tapasztalatait fejlesztette tovább. Ljubljana-i akadémiai tanára, Frančišek Smerdu mély, lírai érzülettel átszőtt, hagyományos testmodellációs elve, valamint zág-rábi képzőművészeti akadémiai tanára, Frane Kršinićnek a spontán módon, az intuícióból és a térben érzékelt tömegeből eredő hatása egyaránt megfigyelhető művészetében. Későbbi gyakorlatában mindkét hatás megszűnik.

Következik az érzékileg telt plasztikai alkotások, masszív, tömbbe ejtett térfogatairól az értelemmel kezelt, eszmei és jelképes elbeszélő alkotásokra való átmenet, megjelennek a többé-kevésbé ritmizált és mozgékonyan stilizált, akár mitológiai tartalmakkal telített testek, amelyek mintegy intő jel, figyelmeztetnek az emberi elidegenedésre, a korszerű civilizáció abszurdítására és az ember-telenedésre. Ezekben az alkotásokban nyomon követhetők Pablo Picasso szintetikus kubizmusának hatásai, az ovális formák tojásdad struktúráinak szerves leegyszerűsítése, a Henry Moore-ra jellemző, anyagilag teljes és eszmeileg megalapozott szempontjából üres testi térfogatok közötti bensőséges viszony.

A szobrász tudatos emancipációjának új fokozataként, a mindig vonzó, de a testi felismerhetőségről soha le nem mondó, hanem a pozitív, sőt időnként negatív terek öblös és lapos profilú kompozícióját választó, teljesen soha be nem teljesülő vágyként megjelenő női test megjelenítése, az anatómiai mimetikából az autochton elképzeléséig vezető lépés, az „alak az alakban” formakonstrukció következik. Az élő szervezetre elsősorban a konvex mélyedések érzéki villanásai emlékeztetnek. Királynál, a szobrászi tö-



Bronzszobrok a lendvai zsinagógában



Enteriőr márványszobrokkal a lendvai színház előterében

meg térfogatának megváltozott kompaktsága ellenére, szabály marad a formasúrités. Mindennek ellenére, nem mond le a zárt tömeg hagyományos szobrászati szabályáról.

Ebben a korszakban Király művészete a nő – anya elsődleges szerepét jelölő keblek, a köldök, a tompor és az ágyék, valamint női nemi szervek, a megtermékenyítés eszközeinek metaforikusan kifejezett, mindenki előtt ismerős, az általános emberi tartalmakból és témákból származó alakját jeleníti meg. Ezeket az alakokat általános érvényűnek tartja, és a saját átalakulásával, valamint a tárgyiaság és a gondolati világ megjelenési formái közötti analógiákkal összefüggésben értelmezi. Formáival az élet misztifikált formáihoz közelít, illetve bennünk vagy általuk misztifikálja az életet.

A 20. század kilencvenes éveitől alkotott legújabb műveiben Király megközelíti a konstrukciós képzőművészeti nyelvi eljárásokat. Nem ad már hozzá gyúrható, minden formának megfelelő anyagot, nem a kő- illetve fatömbbe képzelte bele a végleges alakot, hogy majd fokozatosan kihámozza belőle, és elérje a testfelületek alakításának végső vízióját. Külön figyelmet szentelt a több részből összeállítható felületi struktúrák díszítő hatású kiegészítőinek. Az áttetsző vagy kompakt színű, illetve szintelen szoborfelületek megfeleltek az immár pop-art és neorealisztikus alkotásoknak, amelyek színükkel, naturalista, vagy expresszív formájukkal adták át a szerző, legtöbbször a mindennapok valóságával kapcsolatos üzenetét. Király ezen alkotásainál a fa és a kő, valamint a színek kombinációja tapasztalható, az a két anyag, amelyekkel megfogalmazza üzeneteit, és kinyilvánítja a természet, az ősi életformák iránti vonzalmát. Az új módszerekkel lét-

rehozott alkotásoknak a korszerűség általános, mindenre kiterjedő, a szobrokban megtestesülő, a jelek segítségével, (legalább elméletileg) bárki által, bárhol értelmezhető igazságát kell hordoznia.

A sajátos díszítésű, könnyed és derűs képzőművészeti kifejezőmód megfelel az alakítás archaikus és stilizált módszereinek, ahol a hangsúly az elsődleges szobrászi alakok kifejezőképességén van.

A szobrászatban már ősidők óta alkalmazzák a színeket. A szobor felületének textúrája mellett, az alkotás magán viseli anyagának természetes patinát kapnak. Egyes anyagok idővel természetes patinát kapnak. A szobor felületének színe befolyásolja a forma kifejezőképességét, különösen a primitív népek esetében, és ezáltal a korszerű szobrászatban is fontos szerepe van az érzelmek, a hangulat, a jelképek kinyilvánításában. A szín fokozhatja, illetve csökkentheti a formák plasztikusságát. Még tovább lép ebben Király, éspedig a patinázással, hiszen éppen a viaszosan fénylő felület éleszti fel bennünk az érzéki nőiség illúzióját, miközben megmarad a patina vékony rétegen áttetsző anyag eredeti struktúrája. Az intenzíven színezett szobrok esetében az alak plasztikussága a szín javára, a háttérbe szorul. A visszafogott és rokonszínek viszont hangsúlyozzák a szobor plasztikusságát. Ezeket a módszereket Király elsősorban a szobrászi volumenek mesterséges patinázásánál alkalmazza. Rendkívül ismert és elterjedt módszer, különösen a faszobrok esetében, a polikrómozás és az aranyozás. Ezt a festési módszert néhány történelmi korszakban, elsősorban a barokk korban alkalmazták.

Kreativitása csúcán, Király teljes formai tisztaságú plasztikákat alkotott, amelyekben alapjelentésére zsugo-

rította az életerő elvének, valamint a nemiség jelképe, a nemi szervek és a velük összefüggő termékenység nem szükségszerűen figuratív, mégis összefogott szintézisén alapuló, eredeti mágikus kettősségét. Ezekben az alkotásokban a végsőig kikristályosította a női test ideális volumenét, szobrászati szempontból pontosabban megtestesítette a tőle elválaszthatatlan nőiességet, majd ezt szenzibilis mérlegeléssel alakította érzéken modellált felületű egységbe. Ezek a művek mentesek minden fajta anatómiai elbeszéléstől, hiszen alakjuk zárt, és nem terjed ki a külső térbe. Ily módon a belsőleg érzékelt, de mindig a tárgyi alapokból eredő, asszociációs formák kreatív imaginációját követve, szakított a mimetika világával.

Király mindig is a szobrászati törvényszerűségek alkalmazásával szerkesztette meg, és alakította háromdimenziójúra a filozófiai tartalmakat és az ikonográfiai elbeszélő elképzeléseket. A világhoz való viszonyát az irracionális és tudatalatti rétegekre alapozza, amelyek kifelé úgy manifesztálódnak, hogy a világot a belső élményekhez alakítják; az alakot az asszociatív szobrászi formákba és anyagokba vetítik.

Alkotási folyamata tehát nem mellőzi a szabályokat. Sőt, a kiindulópontot valószínűleg a racionális, kompozíciós vázlatok képezik. Szívesen nyúl az ideális historikus jellegű alakokhoz, amelyeknek ideális formát ad, illetve ideális, monumentális vonalvezetéssel alakítja őket.

A modern művészet, amelynek Király is gyermeke, a művész döntését, a művész személyiségét helyezi előtérbe. A művész önmagát keresi, önmagát kívánja kifejezni, mindent a művészi alanyának rendel alá, minden felett ő uralodik.

Noha műveit bizonyos organikus, emberi összetevők jellemzik, noha a tiszta, többjelentőségű tárgyi formák ideális alakítására törekszik, egyes műveiben a szobrász azonosul hőseivel. A megtestesített szentek és próféták vizuális, retorikus tartása, a választott anyagok és a mágikus égi jelek alkalmazása, valamint a testek a szobrász alkotóerejéről, a művészi felemelkedésről, a lelki értékek felé való törekvéséről tanúskodnak...

Vagyis, mint Benedek Katalin, magyar művészettörténész írta róla: a művész azonosul saját jelképeivel, sűrűn találkozunk szaruval vegyített kompozícióival, amely mindig is a hatalom, a harc és a győzelem jelképe volt. A szarvak mágikus erejét már csak azért is alkalmazza, mert a bika csillagjegyében született.*

Király művészete sohasem nélkülözi a morális töltetet. Sőt, Király művészetében ez erősen jelen van; az emberi, állati, illetve növényi, szellemi szférához, ennek kezdetéhez, fejlődésének végtelen (jobban mondva: soha be nem fejeződő) folyamatához kötődik, mindig továbbhaladva, mindig más formákban és anyagokban testet öltve. Az, amit látunk, nem a művész befelé fordulását, hanem az emberiség egyetemes gondoljaival átszőtt, életről szóló elmélkedését tükrözi. A formák és az anyagok sokszínűsége a művésznek az élet és az aktív szerepvállalás iránti nyi-

tottságából fakad. A világban folyó evolúcióval kapcsolatos tudat, ragaszkodása ahhoz, hogy kulturális életünk összefonódjon a felvilágosodásunkkal, ősidóktól jellemzi a valódi művészi alkotómunkát, de különösen feltűnő a huszadik század hetvenes éveinek új művészetében, és még hangsúlyosabban érvényesül a mai nyugtalan, politikailag kettészakított és szellemileg szegény világban. Gyengéd, puha érzékelésű, lírai alkotói módszere, jövőbe látó egyéni és kollektív üzenete miatt Király még inkább meggyőző mindebben. Ezáltal alkotó módon csatlakozott a művészetek értelméről szóló általános diskurzushoz, amely a kezdetektől fogva azon a jelképességen alapul, ami nélkül képtelen volna üzeneteit átadni egy későbbi világnak. Az intellektuális megértés és a történelmi diszpozíció küszöbét átlépő üzenetátadáshoz viszont szükséges egy „transzracionális” gondolat, amelyet valamennyi műalkotás jelképes komponensében, a „vizuális, plasztikus gondolkodásban” ismerünk fel. A jövőbeni művészet középpontjában ezért továbbra is az emberiség felismeréséből származó, minden esztétikai tevékenység fantázia- és gondolati magjának megalkotási képessége marad. **

Közismert, hogy a művészi alkotások magyarázhatók, de abszolút világuk sohasem értelmezhető. A lehetséges interpretáció során születő látszatot az esztétikai élvezet vezérli. Ezt nem a saját énként irányítja, hanem valami ősi tudat – amit a keresztény dogma szerint a teremtésben nyertünk el. A művészet nem a karrierizmusból, hanem magából az életből születik. Annak ellenére, hogy elbeszélő tartalmuk van, a műalkotások nem szó szerint hatnak. A szobrász általuk elmélkedik a kettősségről, a behatároltságról, a látható és láthatatlan, a megfogható és a megfoghatatlan közötti viszonyról. Az egyik oldalon van az anyag, a matéria, a másik oldalon a képzelet, a fikció.

Király Ferenc az eklektikusok közé sorolja önmagát, hiszen a stílus (stílusok) szabad megválasztásának alkotói folyamatát és a formák átalakítását egyenértékűnek tartja a feltalálások és keresések más formáival. Emellett fontos számára a tradícióval való kapcsolattartás, az örökséggel való teljes szakítást sohasem tartotta értéknek.

Tény persze, hogy eközben jelen kell, hogy legyen a személyesen érzékelt átalakítás, amitől az alkotás új, személyes, „királyi” jegyeket hordozó lesz.

Imaginárius, intuitív módon érzékelt átalakulásaihoz hívjuk segítségül azokat a forrásokat és támpontokat, amelyekre egyéni, személyes kifejezőmódját építi. Így például a szaruból készült, a vonalba szedett pontozással díszített, dupla elágazású, vadászmágiára használt fallikus dobótárgyat (Dordog, Franciaország, korai paleolitikum). A Vénusz idolként jellegzetesen nagymellű, -hasú, -fenekű és -combú alakjait, a termékenységet jelképező, túlméretezett nemi szervekkel. Vagy a szír-hettita Isteni pár egymásba fonódó testét (Tel Halaf, i.e. 9. század). A szilárd vonalvezetés és a végtagok csőszerű, dinamikus elágazó kialakítása jellemzi az Amorgosi lantjátékost (i. e. 2400–2200, Keroszi márványszobor, Kükladok), amely, különösen a leegysze-

rúsított, lapos, egyedül az orral élénkített fejformájával, hatott a modern kor művészeire.

Király műveiben fontos észrevenni az élesen lenyegedett síkfelületek és szélek afrikai művészetének hatásait is, amit először Pablo Picasso és mások művészetében tapasztalhattunk, valamint a Henry Moore alkotásaira jellemző, a tömeg és az űr megoszlását, továbbá a szürrealista szobrászok szikrázó lélettapasztalataiból fakadó, életteli, varázslatosan pajkos és szellemes részleteket.

Az akadémiai, historikus formaalakítás alfája és omega-gója marad a 19. században újraéledő, a emberi testhez kötődő reneszánsz kánonok alkalmazása, helyükbe azonban fokozatosan, de kitartóan, a növényi és állati, élő formákra építő, szerteágazó szecessziós forma lép.

Király Ferenc művészként, azon a peremvidéken, azon az elzárt Muravidéken érett meg sikeres személyiséggé, amely ha akart, sem tudott volna útravalót adni neki a világgá indulás pillanatában. Zala György és Jožef Ajlec időben és stílusban túl távol álltak egymástól, az ígéretes, fiatal Franc Kúhar a második világháború áldozata lett. A muravidéki fiatal szobrász nemzedék nagyon későn, a huszadik század utolsó évtizedében érett be.

Királynak, az Egyesült Államokból való visszatérése utáni fejlődési időszakában, a huszadik század hetvenes éveiben, Szlovéniában megjelenik a szobrok kettőssége: egyrészt a szobor, mint az objektum modernista tapasztalata, másrészt a szobor, mint az alak posztmodernista tapasztalata, az ikonográfiai témák kreatív interpretálásával. Király az utóbbi fejlődési formát választotta.

Amikor a huszadik század hetvenes éveinek végén,

a posztmodernista redukció szélsőséges konzekvenciája szellemében, a szobor teljesen mentesül a teljes testiség-től, s mint térbeli rajz jelenik meg, és amikor a nyolcvanas években megnyílt a pluralista szellemi és művészi klíma, Király a saját imaginációjának, gondosan artikulált és szigorúan reflexív, a huszadik század szlovén szobrászatában egész napjainkig hiányzó, az egyetemes emberi, etikai és morális elvekhez kapcsolódó, szobrászi nyelvezetét választotta. Mindeközben mellőzte a szobornak a már elkészített, illetve kialakított ipari elemekből történő, szokásos rideg megszerkesztését, helyette a manuális ügyességre épülő, szenzibilis kézi alakítási eljárást alkalmazta. Alkotásai így nem hiányolják a művész és az anyag közötti, közvetlen alkotó érintést, vagyis nem meztelen, lepusztult, értelem és tartalom nélküli műtárgyak, hiszen megőrizték a személyesen kialakított, a saját belsőből épített szobor üzenethordozó szerepét.

(Szlovénből fordította: Novak Császár Jolán)

Megjegyzések

* - Benedek Katalin: Határtalan művészet, Kiállítási katalógus Király Ferenc, Német János, Hevesi Sándor Művelődési Központ – Nagykanizsa, 1997.

** - Gillo Dorfes: Prihodnost umetnosti, Umetnost Svetovna zgodovina, Založba Mladinska knjiga d.d. Ljubljana, 2000, 672. oldal



Faplasztikák a lendvai vár Galéria-Múzeum kiállítótermében