

Tér és kapcsolat — Schaár Erzsébet Utcájáról —

Németh Lajosnak, tisztelettel.

Schaár Erzsébet utolsó nagy, egész életművét összefoglaló és lezáró kompozíciója, az *Utca* 1974-ben, a székesfehérvári Csók Képtárban készült. Későbbi változatát 1975-ben Luzernben mutatta be. E nagyszabású műben négy gondolati szál fonódik össze — szobor, síremlék, emlékmű, panteon —, most ezeket kívánjuk végigkísérni és segítségükkel a mű értelmezésére teszünk kísérletet. A munka során mindvégig e székesfehérvári változatról beszélünk.

SZOBOR. Schaár egészen a hatvanas évekig elsősorban portrészobrásznak számított, arc-másait Ferenczy Béni egyenesen Despiau munkái mellé helyezte; munkásságának centrumában mégsem a portré áll, hanem az a különös, mágneses tér, amelyet előtte soha senki nem fogalmazott meg szobrászi eszközökkel. E tér-felfogás első vázlatai a negyvenes évek végének tenyérnyi fareliefein születtek meg: témájuk ablakban könyöklő, tükör előtt álló, szobabelsőben tovalépő nőalak, olykor egy-egy szék — valójában azonban csak motívumok, majdnem semleges segédeszközök ezek, támpontok, amelyek révén a téri viszonylatok megjelölhetők. Kint és bent, külső és belső tér, előtér és háttér kapcsolata, fokozatos és megfoghatatlan átmenetei, a perspektíva megbillenő, átlós vonal-jelzése a függőleges és vízszintes látvány rendjében: mindez már csírájában megmutatja Schaár mélységes és csaknem kizárólagos vonzalmát, meghatározó szenvedélyét a fizikai és pszichikai tér, az emberi alakot, a tárgyat, azaz valamennyi létezőt körülölelő, azt egyszerre befogadó és kivető TÉR iránt.

E korai művektől indul ki és rajzolható meg világosan az az út, amely negyedszázad múltán az *Utca* életnagyságú environmentjéig vezet. A fareliefeken néhány milliméternyi mélységben mozgó, inkább csak utalásokkal jelzett, a megrövidülő ajtó- és ablak-szárnyak rajzával ábrázolt tér még alig jelent többet a sík felénk, óvatos megmozdulásánál, felnyílásánál. Az 1963-as *Kórus* figurái önmagukban még mindig félig rajzos, félig plasztikus reliefek, kiválnak azonban a háttér síkjából, elszakadnak tőle: így összetöredezik a korábban egységes felület; a sorokba rendezett, lágy szinkópás ritmusokba csoportosított alakok között, mint egy ágakra bomló folyó, hullámoz, folyik át a tér és e sodrást helyenként a figurák megelevenedő, „szélfúttá” mozgása kíséri. Az „Öt fiú” redukált formában megismételte még ezt a párhuzamos áramlatokra bontott tér-alakítást, de már ugyanabban az évben (1965) megszületett a *Fiú és leány*, a *Bundás nők* (több változatban), a következő esztendőben a nagyméretű *Kőr*, illetve 1966—1967-től készülnek egymás után a különböző, falakat, falsarkokat, ablakkal áttört falmezőket ábrázoló kisplasztikák (*Fal előtt és fal mögött*, 1966; *Falnak támaszkodó*, 1966; *Három fal*, 1968; *Ablakok között*, 1968).

Figurák és falak: velük egyenesen Schaár művészetének legközepére jutunk. A figurák pálcika-testű, tépelt formacsomókból alkotott, árnyékszerű lények; a falak, melyeket olykor egy-egy nyíló ablak tör át, szárnyaival kitárt vagy összeháródó karokként ölelve a levegőt — remegő felületű, izgatottan mintázott, „kézmeleg” felületek. A figurák egyedül, vagy párosan, de mindenképpen magányos lényekként jelennek meg a szobor meghatározott pontján, mintegy kinöve a földből (vagy belegyökerezve?), kihelyezve, ki-

vetve a szabadon elnyúló ürességben vagy egy ágacska alatti pusztaságba (*Fa alatt*, 1966), azaz mindenhogyan számúzve a térbe; míg a falak engedelmesen kísérik az alakokat, egyenetlen és homályos síkjaikból motoszkáló emlékeket és rejtélyes érzelmeket sugároznak a számúzóttak felé. Ettől kezdve Schaár kisplasztikáinak és néhány nagyméretű szobrának (*Ajtók*, 1967; *Tudósok*, 1968; *Fal előtt és fal mögött*, 1968; *Ajtóban álló leány*, 1969; *Figura lépcsővel*, 1969—70; *Kirakat I.*, 1970) legfontosabb felismerése és leggyötremlésebb s legszebb gondolata, kézzelfogható, tapintható, mélységesen plasztikus mondanivalója az, hogy az ember helye az őt körülvevő térben az a végtelenen árva pont, amelyet üresség és zárttság, kint és bent, magány és feloldódás, érzelmek és emlékek találkozásánál fókuszában jelölhetünk meg; és hogy a tér maga nem pusztá kiterjedés, hanem mindezekkel telített, gazdagon sugárzó, vibráló, mágneses közeg.

Ha e tér- és lét-felfogásnak szobrászi rokonait a magyar plasztikában nem is tudjuk megnevezni, szellemi rokonságát Pilinszky János költészetével nagyon is kézenfekvő említenünk. Az olyan verssorok, mint „Izzó szegek a jéghideg homokban”, vagy „Fáradt vagyok, kimeredek a földből”, vagy „Ízzó mezőbe tüzdelt árva lécek”, vagy „Fészülködöl a mágneses viharban” — világosan felfedik szemléletük azonosságát. Pilinszky művészetének is alapélménye a világból való kivetettség, a pálcika-szerűen törekeny lények szálkára, türe, hosszú szögre emlékeztető dermedt formája, ahogyan a csupasz környezet merően zuhogó, éles fényében felmagasodnak és támasz nélkül állanak, mereven az utolsó pillanatig. Schaár és Pilinszky számára a tér ugyanaz, vagy nagyon hasonló anyag: a számkivetett, a világba szögekként beleszúrt alakokat körülvevő, szárazon szikrázó érzelmektől és emlék-töredékektől átítatott, mágneses vonzású üresség, kopár ragyogású helyszín, amelyben a mozdulatlanság mögötti, soha el nem múló történések, emlékek nyoma jelen van, sőt, kitölti az űrt. Különösen az 1968—1969-es évektől erős et a rokonság, amikor Schaár a falakból kis házakat, szobabelsőket kezd felépíteni (*Belső tér I.*, *Belső tér II.*, 1969; *Két tükör között*, 1972), vagy egymás mögé állított boltívvel, architrávokkal, ajtónyílásokkal vonja szorosabbra és teszi zártabbá a teret alakjai körül (*Bronz-perspektíva*, 1967; *Egymásba nyíló terek*, 1969; *Boltívek*, 1969; *Ápolónők*, 1972).

E szobák, falsarkok, árkádok egy-egy pontján emberi figura áll, vagy magányos szék, egyre megy: ember és tárgy egyként eleven és halott egyidejűleg, egyaránt maga dolog és annak árnyéka-emléke, egyaránt valóság és jelenés. De mindenképpen a kompozíciónak az a gondolati és formai tengelye, amely körül a szobor tere „forog”, a mágneses tér sűrűsödik; e lények és objektumok árnya, szelleme — bronzban testet öltött árny és szellem — jelenti azt a vonatkoztatási pontot, amelytől minden részlet — fal, ablak, ajtó, de irány és viszonylat is — értelmet kap és csak miatta, általa értelmezhető az egész. Valamiképpen e házikók a maguk módján a „világvégi üres kutyaólak” (Pilinszky) tákolmányainak adnak plasztikai formát, a falak a kéznyomokat és az érzések, emlékek nyomát őrzik (Pilinszky: „Már a falát is megszerette, a kőművesek simogatását”; „Sírásom mázoló a falra”); közöttük titkos vonzalmak és gondolatföszlányok kavarnak (Pilinszky „mágneses vihara”). A hetvenes évek elejétől Schaár gyakran használta a tükröt, az üveget; ez újabb lépés volt, mely tereinek belső tulajdonságait, karakterét megfogalmazni segített. A tükröző vagy áttetsző felületek most megnyitják a látványt és utat engednek új, tükröződő, az üvegen át látható vagy csak felszóló részleteknek: utat nyitnak a képzelet előtt is. A valóság és a tükrökép találkozása a kompozíció egységén belül megnöveli, megsokszorozza a dimenziókat és a kettő metsződéseiből meghatározhatatlan körvonalú, imbolygó, előrefutó és visszahúzódo terek születnek, amelyek — mint a kagylóban a tenger moraja — ide-oda hullámszerűen (Pilinszky: „Felelet nélkül átkelek a tükrök mélyén heverő szobákon.”).

Az „Utca” Schaár téri elképzeléseinek, tér-fogalmának letisztult formájú enciklopédiája; összefoglalása valamennyi tapasztalatnak és eredménynek. A falak az előttük álló figurákkal, az egyes mögötti, perspektívikusan szűkülő architrávok mélyén feltűnő le-

ány, a szobácskában — tornácon — merengő lény, a fáradtan támaszkodó szék — valamennyi motívum újra megjelenik abban az életnagyságúra nőtt térben, amelynek tengelye egy csaknem húsz méter hosszan húzódó, a vége felé enyhén kanyarodó, homlokzatokkal határolt utca. Ehhez az utcához csatlakoznak azok a terek, amelyek a megnyíló hármassájtó mögött — akár a *Bronz-perspektíva* kisbronzán — vagy a lebegő ajtószárnyak és a kitárt, ferdén lengő ablakok mögött — akár a *Fal*, a *Három fal*, a *Fal előtt és fal mögött* meg a többi hasonló szobrocskán — a mélységesen átélt és átérzett „élette-
rekkel” bővítik a kompozíciót. És végül, tükrök és üvegtáblák nélkül, csupán a bonyolult, egymást átható, keresztező falak, ajtók, ablakok perspektivikus hálójából s a közöttük szemlélődő, meg-megálló, kinéző, áthaladó és „viselkedő” látogatók eleven mozgáskoreográfiájának esetlegességéből megszületik az az irracionális, felfoghatatlan és felmérhetetlen tér is, amelyet a hetvenes évek elejének kisméretű művei formáltak meg először.

SÍREMLÉK. Schaár pályája folyamán csak ritkán készített síremléket, tehetségének karakterétől, belső természetétől minden ilyesfajta „alkalmazott” szobrászi feladat tulajdonképpen távol állott. Plasztikáiban azonban szinte mindig felfedezhetjük a síremlékek egyik fontos, jellemző tulajdonságát: az állapotyszerű, örökös szomorúságot. Még ott is jelen van ez a tompa, szórt érzés (vagy inkább csak tört-fényű hangulat), ahol a bundát és kucsmát viselő, elegánsan és karcsún billegő, a hatvanas évek divatját és életérzését hordozó nő a pillanathoz kötött elevenséget idézik fel (*Bundás nők*, 1964); és ott is, ahol a szobor — (mint a *Szerelmesek*, 1965 vagy a *Halott katonák*, 1965) — a köznapi lét-helyzeteknek Pilszky értelmezéséhez közelálló, kimerevített „élőképeit” fogalmazza meg.

A szomorúság mindent elborít és nem lehet másképp: ez egyenesen következik abból a felismerésből, hogy kiüzettünk a térbe és még a legkedvesebb falak között is magányosan és számkivetve kell léteznünk. Bizonyos, hogy ez a feltartóztathatatlanul szivárgó, gyógyíthatatlan bánat, egy halkán és szerényen tűnődő szobrász gondolatmenetének szobrászi következménye magát Schaárt is meglepte: az *Utca* felállítása után izgatottan, és fejcsóválva próbálta „vidámabbá” tenni a kompozíciót. Művirágcsokrot adott a figurák kezébe, futónövényeket helyezett el a falakon, egy cserép viruló muskátlit rakott az ablakba, amely mögött Móra Ferenc „lakott” — mintha sírokra tett volna virágot.

Temető, vagy inkább egyetlen hatalmas síremlék töltötte be a Csók Képtár emeleti terét. A klasszikus görög művészet alakította ki azt a szomorukodó nőtipust, amelyet a Hégeszó-síremlék óta oly sokszor ismételt meg az európai plasztika, különösen a XIX. századi klasszicizmus alkotásain, hogy azután tovább éljen a századvég akadémikus-eklektikus sírszobraiban. Ennek leszármazottjai azok a nőalakok is, amelyek az *Utca* két oldalán álltak egy-egy fal előtt, ajtónyílásban; gesztusok nélkül várahoztak, testük maga is sztlére emlékeztetett, egyszerű, geometrikus formára fűrészelt hungarocellap. Az arcok és a kezek váratlan elevenséggel váltak el a testtől: ezeket Schaár élő emberi arcokról és kezekről öntötte gipszbe. Lehuny szemek, archaikus mosoly: a síremlékek bánatos figurái, a lebegő géniuszok, a jelen és múlt, élet és elmúlás között közvetítők. A síremlékek e jellegzetes kísérő motívumai, mellékalakjai tűntek fel a kompozíció minden fontos pontján, és az utca végét is egy mozdulatlanul álldogáló leány (lény) zárta le. Óhózá vezetett az út, felé látszottak vonulni a fátylas, menyasszonyi-koszorús nőalakok, az *Utca* mégsem az ő síremléke volt. Schaár főszereplővé léptette elő a műfaj szokásos mellékfiguráit; magát az eredeti főszereplőt, azt, akinek az emléket állítják, nem idézte meg.

A látogatónak, ha e hiányt felfedezte, döbbenten kellett észrevennie, hogy a síremlék neki szól, övele teljes. A tér, amelyet a falak és a szobrok megszabnak, csak az ő mozgásában válik realitássá. Így tehát Schaár nem egyetlen, meghatározott személynek kívánta szentelni, hanem mindenkinek, aki belép falai közé. Az a plasztikai súly, a hunga-

rocellból fűrészelt falsíkoknak az a „lírai” kezelése, az ajtó- és ablakszárnyaknak az az elragadó, levegőt hasító perspektívája, amelyet Schaár a kisplasztikákéhoz hasonló intenzitással valósított meg itt is, kétségtelemné tette, hogy nemcsak emberi lények, hanem emberek által lakott, emberi érzelmekkel és emlékekkel teli, emberi gondolatokban mélyen megértett terek, házak, otthonok, városok, egy egész világ síremlékében szembeülnünk önmagunkkal. Az *Utca*nak a mosolygó nőalakokon, a nyakukban függő fényes ékszereken, a színes virágokon, a pop artos kender- és drótfrizurákon diadalmaskodó végtelen szomorúsága annak megértéséből fakad, hogy az út egy nyugodtan és mereven figyelő, mosolytalan és semleges lényhez vezet a látogatót, pillantásában közöny és ítélet: feloldozás nincs, *SEMMI VAN*.

EMLÉKMŰ. A hatvanas évek második felében Vilt Tibor, Melocco Miklós, Vigh Tamás, Varga Imre munkáiban a magyar emlékműszobrászat érdekes, új szellemű példái születtek meg a tradíció, a beérkező pop art hullámok és a hétköznapi történelem találkozásában. Schaár Erzsébet a sachsenhauseni lágerét kivéve, nem kapott emlékművekre megbízást; még mindig „csak” kitűnő portrészobrásznak tartották; szobrászatának sajátos minősége és természetze is csak 1966-os székesfehérvári kiállítása után lett ismert. Az életnagyságú méret, a nagy-forma azonban őt is foglalkoztatta. Bár a *Fotelben ülő* már 1963-ban elkészült, az a figura-típus, amely később valamennyi nagyméretű művének szereplője lesz, először csak 1966-ban, a „Kóré” című bronzszoborban fogalmazódott meg, itt még a vele egykorú kisplasztikák nyelvén. Ugyanez áll a tárgyi világ antropomorf részleteinek, egy falnak, ajtónak, ablaknak, széknek monumentalizált formájára is (*Ajtók*, 1967; *Ólomszék*, 1967). Közvetlen folytatásai ezek a kisbronzoknak: ugyanaz a tér, ugyanazok a figurák és a tárgyak, ugyanaz az architektúra jelentése, a mintázás gyorsaságát, kézmelegét, a szobrász ujjlenyomatát őrző felületek.

Megváltozott azonban a méret: a falak magassága két méter körül jár és ez azt jelenti, hogy nemcsak a külső dimenziók, hanem a belsők is megnöttek. E szobrok különös szépsége éppen abban áll, hogy „életnagyságban” tudják átadni azt a koncentrált fizikai-pszichikai-szellemi közeget, azt a tárgyakra felszívódó, egyszerre valóságos és árnyékszerű létformát, amelyet a kisplasztikáknál — egyszerűen a méret miatt, fizikailag — mintegy kívülről kell szemlélnünk. Egy korábbi kompozíció 220 cm-es bronz-alumínium változatával (*Fal előtt és fal mögött*, 1968) jutott el Schaár ahhoz a ponthoz, ahol a szobrászilag megmunkált-megmintázott részletek és az eleven testről készített öntvények együttes alkalmazásával meg tudja ragadni az *Utca*ban kiteljesedő lehetőséget. És itt ismeri fel, érti meg először a szemlélő is teljes mélységében a tény, hogy Schaár műveinek e csoportja monumentum: túllépve a kisplasztikák méretén és a mintázás „testközeli”, szinte a lélegzetvételt rögzítő, remegő érzékenységén (de nem tagadva meg azt), kilépve a pillanatnyiság varázsából (de megőrizve annak ihlető és kifejező-erejét), Schaár objektívebb, hidegebb tüzzel ragyogó, de a régi művek belső líráját, ízzását folytató világba jutott. Falai, a közöttük álló asszonyok, az ajtónyílásokban megjelenő ápolónők (*Ápolónők*, 1970), az ablak mögött felemelt karral megjelenő alak (*Emlékmű*, 1970), vagy a *Sachsenhauseni emlékmű* (1969—1970) hasábtestű férfialakjai önmaguk emlékművei; nem eszmék, nem események, nem történeti személyiségek emlékét őrzik, hanem egy létformának és világlátásnak adnak monumentális kifejezési lehetőséget. Bennük a lét falai között él, a megszabott térben feloldódó ember, az ő érzelmeivel és gondolataival telített és ezért megszentelt színhely emelkedik monumentummá. Az „Utca” ebben az értelemben folytatja a sort és zárja a törekeny és hatalmas, elsüllyedt modern Pompeiként.

PANTEON. Ha a látogató végigsétált az *Utca* falai között, az ablakok mögött többnyire ismert arcok néztek vissza rá: baloldalt sorrendben Szabó Lőrinc, Benedek Marcell, Károlyi

Mihály, Henszlmann Imre, Kernstok Károly, jobbra Goldmann György, Bartók Béla, Kodály Zoltán, Petőfi (két változatban), Radnóti Miklós, Hugonnay Vilma és Móra Ferenc. Schaár a hatvanas-hetvenes években készített portrészobrainak gipszöntvényét helyezte el a homlokzatok mögött nyíló „belső” terekben, velük népesítve be a valóság és a képzelet közt megdermedt félálom-várost, hangsúlyozva, hogy „lakói”, örökös birtokosai annak. A fehér tér hűvösen és mozdulatlanul fogta körbe a fehér posztamenseken (sztéléken?) álló büsztök fehér plasztikai tömegét: távolság és különös emelkedettség lengett át az architektúrán és az egész — borzongatóan szelíd, mosolygó archaikus lányalakjaival, festett szemű és divatos géniuszaival, az alakok gyengéd gesztusaival és mindent tudó szomorúságával — a nagy klasszicista-romantikus szoborcsarnokok, épület-szobor-együttesek késői rokonnának látszott (Walhalla, Befreiungshalle). Az összecsengés azonban csak az első pillanatban tűnt formainak: a kompozíciót uráló fehér tömeg (mely a klasszicista szobrászat ideálja volt) és a nemes tartózkodás, ahogyan e tömeg megjelent, csak eszközök voltak, amelyek segítettek megélni és megérteni e rokonság lényegét: az *Utca* szobor, síremlék, emlékmű — és panteon.

A portrékban ábrázolt személyek természetesen nem a nemzeti panteonok programját követve kerültek ide; szereplésük esetlegesnek tűnik, és bizonyos szempontból az is, hiszen létüket nem egy előre megtervezett panteon koncepciójának köszönheték, egyszerűen megrendelések, konkrét szobrászi feladatok voltak a maguk idején. Másfelől azonban lefegverzően hiteles és egységes portrészorozattá állt össze a sok „véletlen” arc: más: Schaár elmélyült lírát és szenvedélyes gondolatosságot egyesítő személyes panteonjává. Olyan szellemi kép bontakozott ki itt, amelyet a szobrász mindig is sajátjaként vágyott, élt át, amelyhez tartozni kíván és amelyhez — egész életműve bizonyítja — tartozott is, méltó társként. Az a kisplasztikákról ismerős, forróan érzékeny és expresszív mintázás, amellyel modelljeinek karakterét, külső és belső jellemképét megragadta — és amely ellenpontozza a lányalakok testének egyszerű tömbjét, arcuk pórusosan lélegző natúrját — elemi erővel dokumentálja, hogy itt többről, másról van szó, mint egy társadalmilag objektívált (elfogadott és ezzel közömbösített) idea plasztikai képeről: itt egy családi fényképalbum intimitását, elragadó személyességét érzékeljük a háttérben. A portrék között három, azonos ablaknyílásban feltűnő arc nem ismert nagyságokat ábrázol; Schaár édesanyja (1925), egy kisfiú (1926) és egy fiatal lány (1965) arcképének, mint önálló egységnek beillesztése az emelkedett kompozícióba, a művész legbensőbb, legszemélyesebb világának sugárzásával hitelesíti azt.

Lehetett mosolyogni, amikor ez a bájosan divatos és elegáns hölgy, ez a nyelveket beszélő, szabadon gondolkodó, kiérlelt egyetemes kultúrán nevelkedett és az európai tradíciót türelmetlenül képviselő, de az Európán kívüli áramlatokra is érzékeny, apró dáma, ez az oly tipikusan nem „magyar szobrász”-ként ható boszorkány méltatlankodva jegyezte meg agyoncigarettázott hangján: „Dehát én hazafi vagyok!” Az *Utca* bizonyítja, hogy valóban: kapcsolatai a magyar szellemi élet alakjaival, s rajtuk keresztül a nemzeti kultúrával Schaár számára szenvedélyesen és teljes szívvel megértett, szoros kötelékeket, szellemi gyökereket jelentettek; ő úgy volt házának lakója és úrnője, úgy lehetett hazafi, honleány, hogy budafoki otthonának ajtóit és falai között, a kitárt ablakszárnyak meredek perspektívájában nemcsak saját tereit, hanem a magyar kultúra közegét is személyesen, szinte a bőrén keresztül élte át.

Az *Utca* nézője, a falak között sétálgató látogató a kompozíció valamennyi itt elemzett rétegét természetesen egyidejűleg élhette meg. Ahogyan Pilinszky János mondta az 1974-es székesfehérvári bemutató megnyitására: „Most minden egy. Együtt van. Egybeolvad. A mindenség modellje, áll a templom.”