

Schrammel Imre és a kerámia szellemisége



Ézem Schrammel *Krisztusát*. Testét kontraposztba hajtja a fájdalom, akárcsak a szárnyas oltárok kerékbetöretett testű szentjeinek. Feje megcsuklik, törzse átlósan követi a keresztfa égnék meredő vonalát. Tulajdonképpen a kereszt maga is csavarodik, ahogy a végső pillanatban a fa összeolvad a testtel. Pedig ez még csak a kezdet – még csak a vízszintes gerenda anyagába tűnik át az emberi hús, hogy a kezek nélküli korpusz az új hit felkiáltójelvé váljon – hogy a Megfeszített kitért kezéből élő jelentés ácsolódjon, test nélküli jelzés az utókornak. Krisztus nélküli kereszt – Krisztus szimbólumaként. Szellemiség.

Pedig a művészet látszólag ellentétes irányban halad, hiszen a kifejezendő szellemiséget anyagba önti. Még a festmény is használ vásznat, festéket, hát még a szobrászat – Schrammel esetében *kerámia-szobrászat* – mindent, aminek létformája, közlési alapja az idegen szemlélő előtt rejtve maradó, tehát szemérmes, ugyanakkor a művész számára makacsul ellenálló, kézzelfogható, alakítható, fizikai és kémiai paraméterekkel jellemezhető, háromdimenziós anyag. Az iparművészet is ilyen materiális képződmény. Nem a hátunk-mögött hagyott történelem filozófiai közhelyszótára szerint, hanem valahogy úgy, ahogy Szabó Lőrinc érti versében:

*Anyám az anyag, jóságos csoda:
vacogott a fogam a szörnyű télben
és jött a szén, hegyekről jött a fa
s máglyára dobta testét szóttan értem;*

Anyag, amely azért van az emberhez láncolva, hogy lényegi erőinek kiteljesítéséhez a létfenntartást biztosítsa. A művészetben: anyag, amely a kifejezés hordozója s a maga műtárgy voltában pedig egy magasabb szellemiség előfeltevése. Az anyag tehát ebben az értelemben szellem – mint ahogy azt Schrammel Krisztus-keresztjében mintegy mellémondanivalóként pontosan és szabatosan rögzíti is: keresztbe olvadó test, emberi szenvedésből istenhitté alakuló szimbólum.

Az anyagnak a műtárgyon keresztüli mondanivalóvá válása metamorfózis. Lényegében művészeti ága határozza meg mennyire kötődik vagy távolodik el a materiától – mennyi vele való bánásmódot, tudást kell elsajátítania a művésznek, hogy egyáltalában alkotni tudjon. A kerámia s vele együtt az iparművészet bizony igényli a szaktudást – a művészetet. Aki ebben nem otthonos, esélye sincs kifejeznie önmagát – mint ahogyan arra sincs esély, hogy kommunikálni tudjon a hétköznapi életben az, aki nem tud, nem képes a beszédre. Így hát minden művészeti águnk megvan a maga „anyanyelve” – a kerámiának az agyag, a föld, a homok (illetve kvarckristály) számtalan változata, amely különböző hőfokokon más és más tanúságot tesz a beléöntött, égetett, formált alkotói akaratról.

A kérdés most már: hogyan válik ez az anyag Schrammel kezében kezes jószággá, engedelmes segítőtársná?

A *Fekvő korpusz* talán választ ad kérdésünkre.

A munkának két építőelemét különböztethetjük meg: az inkább kerámiai, mint szobrászati technikával felrakott anyagot, ami az emberi test formáját adja, és az égetés révén kialakult végső látványt, ami – talán szándékoltan, de – szintén a kerámiaművesség jegyeit hangsúlyozza. Pedig a mű összhatásában mégis csak szobor: térileg felépített, felszín alakító képzőművészeti műfaj. Persze a szobrász is használja az agyagot, terrakottafigurákat hoz létre, de ami különbség, hogy az ő keze alól kikerülő művek formáit a *mintázás* határozza meg, s nem az anyag *felrakása*, hiszen nyilván másképp értelmezi a tisztelendő anyagszerűség elvét, mint a keramikus. Schrammel korpuszánál nem látni a mintázófa nyomát, s ez a lényeg: miközben szobrot alkot, pontosan tudja, sőt jelöli is, hol találkozik s hol válik külön a kétfajta művészeti ág.

Hogy miért olyan lényeges, rakott vagy mintázott anyagról van szó? S hogyan függ mindez össze az anyagszerűség elvével?

Főként az építészet és a szobrászat viseli stigmaként magán az anyagszerűség követelményét, azaz azt az évszázadokon át folyamatosan íródó, majd kánonba foglalt törvényt, hogy minden anyagnak megvan a maga sajátossága, amelytől a belőle készített műtárgy el nem vonatkozatható. Már a görögök is tudták, hogy kőből tömörszerű formálásra kell törekednie a mesternek, de bronzba öntve alakjait már légiesen könnyed, vétagokat testétől eltartó figurákat is mintázhat. Az anyagszerűség elve ugyanis elsősorban *statikai tulajdonság*: a felemelt karokat nehéz úgy márványba faragni, hogy azok – idők folyamán – le ne törnének. Ebből a kényszerből alakult ki aztán a tömörszerű szobrászi formálás, mely szerint vétagoknak a test mellett, abba szinte beleolvadva, attól elválaszthatatlan felületi egységben a helye. Végignézve a XX. század kőszobrászatán láthatjuk, ezen törvényt mind a mai napig szem előtt tartja a véső mestere.

A kerámia anyagszerűsége abból a szempontból különbözik a szobrászmódon felrakott terrakottától, hogy az edényeknél használatos, kígyószerű anyaghuzal egymásra tekerésével, majd a fonatok összedolgozásával alakítja ki a plasztikai felszín, amely nem igényli a terrakotta drótvázszerkezet merevítését, hanem az agyag tulajdonságából származó önhordó statikát használja fel. Persze ez a kétféle alakításmód végtermékén, a kész művön nehezen modellálható, mégis a tekercsben felrakott, majd összesimított agyag szigorúbb keretek közé szorítja az alkotó fantáziáját, mint a szabadabban mintázható kiplasztika. Így Schrammel maga is lehetne szobrász, *Óregasszony-fejei* ugyanis ragyogó mintázókészségre, realista szobrászi vénára vallanak. Ezt is tudja. Képes a hagyományos hildebrandi elvek szerint felépíteni egy szobrot (azaz emberi alakot, képmást), de megmarad ugyanakkor az iparművészet plasztikai hatásainál, a kerámia lehetőségeinek kiaknázásával. Erre bizonyíték a görög építészeti formavilág elvont tömbjeinek sajátosan keramikusi koncepció szerinti értelmezése. *Kapui* mintegy a görög templom oszlopainak kapufélfái közé szorítják az emberi testet – jelezve, hogy míg az antikvitásban az oszlop egyet jelentett az emberi testtel (azért volt feje, törzse és lába), addig ez az építészeti jelentés mára pszichikai és jelentésbeli torzuláson ment keresztül (gondoljunk a modern lakótelepek és a benne élő emberek kapcsolatára). Mindezt maximum 40 cm-es magasságban, különböző anyagok különböző égéshőjének felületalakító képes-

ségét felhasználva. Ha jól meggondoljuk, tulajdonképpen ikonográfiai megközelítésről van szó Schrammel esetében, ami mindenféleképpen ritkaságszámba megy manapság egy olyan képzőművészeti-iparművészeti közegben, ahol az ötlet az első számú alakító eszköz.

Mindezek után már csak az a kérdés, hogy mennyi és milyen fajta mondanivalót (gondolatiságot, szellemiséget) lehet még belesulykolni a Schrammel-féle kerámia világképébe? A kérdést mindenféleképpen fel kell tennünk, ha a *Lőtt forma* sorozat darabjaival kerülünk szembe.

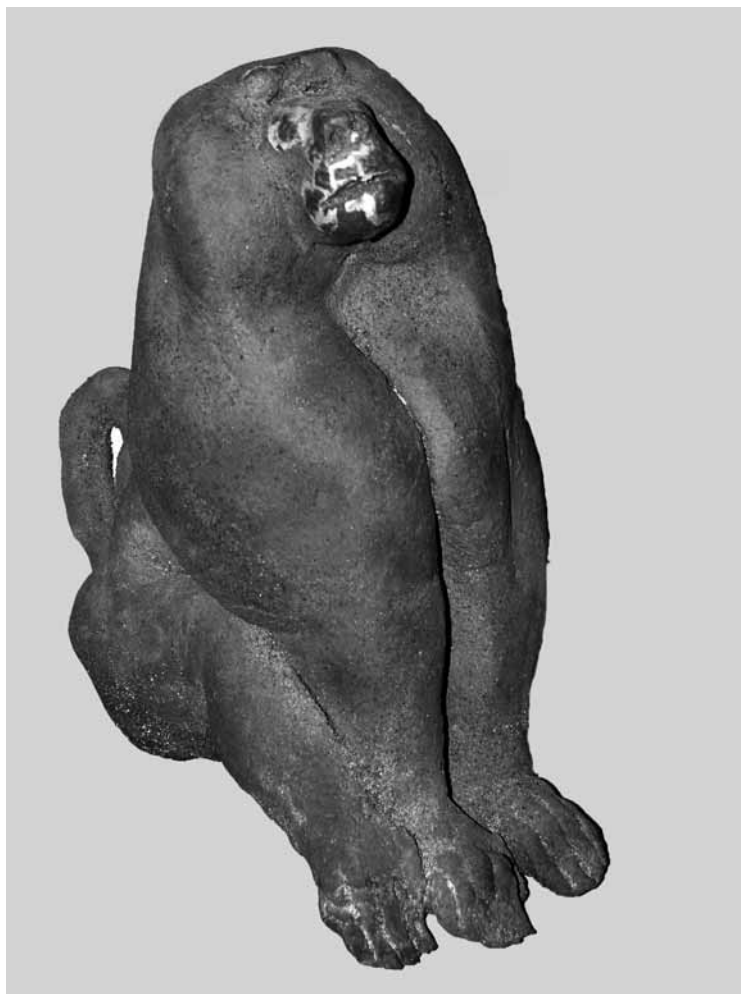
Talán nem szentségtörés e helyt hivatkozni arra, hogy ha Schrammelnek pusztán az lett volna a célja a sorozattal, hogy reprodukálja, hogyan viselkednek a különböző formák a lövedék becsapódása után, akkor nem lenne mit elemeznünk: kísérleti tárgyakkal lenne dolgunk. Ha viszont elvonatkoztatunk a tudományos jellegtől, olyan okot, azaz mondanivalót kell keresnünk, amely a művészi közlés szellemiségét éppen a kerámiaforma révén jeleníti meg. Schrammel többször célzott arra, hogy a még vizes kerámia anyaga hasonló az emberi testéhez. Ha tehát e gondolat mentén indulunk el, akkor tragikus mondanivaló bontakozik ki előttünk absztraktabb formába öntve. És épp az absztrakt forma az, amely mind az iskolás módon megfogalmazott mondanivalót, mind pedig a magamutogató művészi exhibicionizmus elkerülve figyelmeztet a lényegre: a forma halála a lövedék – miképp az emberé is. Schrammel tehát elkerüli a giccs felé vezető szerves formát, hogy a cselekmény drámai voltára felhívja a figyelmet. Nem pusztán szeméremből, jóézésből – inkább arra a szimbolikus megjelenítésre hivatkozva, amelyre már a görög szobrászat és az ember ikonológiai-ikonográfiai kapcsolatán fentebb rámutattunk. Mert hogy itt nemcsak intellektuális kapocs van Schrammel haldokló formája és az emberi test között, hanem a „Sárból vagy...” bibliai idézetnek a mindennapi élethez szóló áthallásról is...

Sokszor csodálkozunk, hogy viszonylag egyszerű, hétköznapi dolgok mögött milyen sokrétegű mélységben húzódnak meg egymásra utaló gondolatok. Az asszociációk azonban egészen másképp működnek a hétköznapi életben, mint a művészetben. Az előbbi esetben direkt módon, közvetlenül a tárgyra irányultan, az utóbbi esetben áttételesen jelenik meg a művész szellemisége, s ettől a szimbolikus értelmi-érzelmi síktól lesz az egyszerű jelértelmezésből bonyolult struktúrájú műalkotás. Schrammel Imre a pusztán intellektuális jelentést kibővíti a bibliai értelmezéssel, a „ne ölj” paradigmájával, miközben a szobrászat és kerámia határterületén rögzíti alkotását.

Határesetek míves specialistája lenne tehát mesterünk? Aligha. Aki olyan pontosan tudja és tiszteletbe tartja a kerámia törvényeit, hogy ezt mindegyik keze alól kikerülő munkában deklarálja (lásd *Ülő majomszobor*, amelynek felszínét minden ellenkező látszat dacára nem a mintázófa, hanem az agyag külön-külön való megmunkálása és aztán egybeszerkesztése alakította ki), olyan nagy figyelmet szentel a kerámia textúrájának (pontosabban a különböző munkafázisok révén előállítható kerámiai felületek) megtartására, az nem határesetekben gondolkodik, csak ennek a művészeti ágnek a határait igyekszik kitolni olyan, természetes szövetséges művészeti ágak felé, mint például a szobrászat. A létrejövő alkotás legtöbbször szobor, mégsem szobrászati tárgy, hanem kerámia. Ime Schrammel specialitása, amely látszólag technikai jellegű, valójában azonban egy jól körülhatárolt stílusban megjelenő művészi világkép eltárgyasulása még akkor is, amikor „csak” plasztikát alkot, vagy, éppen ellenkezőleg, a kiállítás fizikai kereteit meghala-

dó óriási közmegrendelések, muráliák építészeti együttesébe tervezi terrakotta, samott, pirogránit munkáit.

Valószínűleg ez a kerámia szakma, művesség, művészeti ág szempontjából egyáltalában nem elhanyagolható szándék, előrevivő törekvés az oka, hogy Schrammel Imre neve mellé nemcsak hazai szakmai elismerések, hanem nemzetközi díjak és megbecsülések is sorjáznak. Ha a „fényes szellők” korosztályának tagja lenne, akkor azt mondanánk, „megforgatta a világot”. De hát ehhez később született. Így hát inkább azt mondhatnók: megváltoztatta a kerámia, a nemzetközi kerámia arculatát. Szellemet lehelt olyan anyagba is, amelyet a kerámia még nem ismert, s formát adott olyan szellemnek, amelyet a kerámia eszközeivel még nem formáltak meg előtte. Megváltoztatta a világot.



Ülő majom

FECSE ANDRÁS (1947) művészeti író. Budapesten él.