

## SCHAÁR ERZSÉBET ÉS FOTOGÁFUS MUNKATÁRSAI

Schaár Erzsébet és Vilt Tibor írásos hagyatékának jelentős része néhány évvel ezelőtt dr. Antal Péter műgyűjtő tulajdonába került. A fiuknál, Wilt Pálnál fennmaradt gazdag anyagban jóval nagyobb súlyt képviselnek a korábban elhunyt édesanyához kapcsolódó dokumentumok. Schaár Erzsébetről, a művészről azonban talán kevésbé a fennmaradt levelek, iratok árulnak el sokat, jóval beszédesebb és becsesebb a rengeteg fénykép, amelyet a család megőrzött.

A körülbelül ezernyolcszáz fénykép közül sok, mintegy hétszáz köthető neves fotográfushoz, az anyag rendezésekor a versókon szereplő pecsétek alapján negyvenegy fényképzést sikerült azonosítani. Természetesen a fényképek tematikus besorolását tekintve döntő többséget képviselnek a műtárgyfotók, de szép számmal szerepelnek portrék, műtermi felvételek és kiállítás-enteriőrök is. A fotók – ahogyan az iratok is – kimagasló művészettörténeti jelentőséggel bírnak: számos, azóta megsemmisült műről hordoznak információt, és minden bizonnyal nélkülözhetetlenek lesznek – ha valaki a jövőben vállalná a feladatot – egy újabb monográfia vagy egy oeuvre-katalógus összeállítása során. Az alábbiakban azonban korántsem a fénykép-anyag teljes körű bemutatására törekszem, hanem Schaár Erzsébetnek a fotográfusaihoz és fényképeihez való viszonyát vizsgálom néhány kiemelt példán keresztül, érzékeltetve ennek a kapcsolatnak a különböző rétegeit, a hagyományos fotóhasználat mellett megjelenő szorosabb kötődéseket.

Schaár Erzsébet elsőként portrészobrászként vált ismertté, megbízásait is jellemzően ebben a műfajban kapta. Így biztosan nem meglepő, hogy hagyatékában a portrémegbízásokhoz kapcsolódó, portréalanyait ábrázoló fényképek találhatók: mint például egy a Petőfit ábrázoló híres dagerrotípiáról készült nagyítás, Madách Imre fényképe, Marx szintén sokat reprodukált portréfotója vagy Engels kanonizált fényképe. Az inkább váratlan, hogy a Rozgonyi Ivánnak 1965-ben adott interjújában<sup>1</sup> a klasszicizmus és a klasszikus stabilitás ellen ágáló Schaár fényképei között Anderson ókori büsztöt ábrázoló római felvételére bukkanjunk,<sup>2</sup> noha az ókori Vénusz-büszt hieratikus beállítása, rezzenéstelen arca nem idegen Schaár korai portrészobraiktól. A merev, stilizált arcvonások pedig, ahogyan a cseh Anna királynő (1366–94) Westminster Apátságban őrzött halotti képmását ábrázoló képeslap is, a maszkokat juttatják eszünkbe, amelyek Schaár késői korszakában meghatározók voltak.

A fényképek egy másik csoportja szintén szerepet játszhatott az alkotófolyamatban, ám másik műfajban és szakaszban. Sok apró fényképen láthatjuk különböző beállításokban Schaár hungarocellból készített, kisméretű, számozott vázlatait, amelyek egy-egy térrészletet ragadnak meg. Ezeket az apró fényképeket rakosgathatta, nézegethette a művész, összevetve az egyes megoldásokat, vagy elképzelve a térrészletek kombinációit. Jóllehet, magukat a hatvanas évek végétől készített hungarocell vázlatokat sem lehetett nehéz rakogatni – a műteremfotók tanúsága szerint kéznél voltak, és ma is megtalálhatók a hagyatékban –, a szabvány méretű fényképek mégis jobban egyneművé, csereszaba-

<sup>1</sup> Rozgonyi Iván: A hitűjtő. Schaár Erzsébet szobrászművész, 1965. In: uő.: *Párbeszéd művekkel. Interjúk 1955–1981*; Budapest 1988, 224–228.

<sup>2</sup> Anderson 3303 és 3305 sz. felvétele.

tossá tették a kispasztikai vázlatokat. Ahogyan a vázlatokról készült fotókat vélhetően a művész is használta, az alkotófolyamat rekonstruálásában, a vázlatok és kész szobrok viszonyának vizsgálatában a művészettörténészeknek is segítségére lehetnek. Hiszen Schaár Erzsébet nemcsak portréit rakta fel sokszor, míg rátalált a neki megfelelő megoldásra,<sup>3</sup> hanem kispasztikáival is megannyit kísérletezett. Az egyes szobroknak, kispasztikáknak több változata létezik, amelyek egy poliuretán vázlat alapgondolatából indulnak ki, ezenfelül az adott formai megoldás esetenként több anyagból, többféle méretben is elkészült. Ezeket összevetve az alkotófolyamat döntési pontjait lehetne felfejteni.

A műtárgyfotók abban is a művész segítségére voltak, hogy saját szobrait különböző térbeli szituációkba képzelhesse. Ezt úgy tette meg könnyen, hogy a szobrokat a képből a körvonalaik mentén kivágta, mint például az *Utca* egy részletét vagy az üveg kispasztikákat. Azt, hogy az így kapott szobor-helyettesítőket pontosan mire használhatta, csak találgatni lehet: megtervezhette kiállításainak enteriőrjét, vizsgálhatta a művek összhangját, kísérletezhetett a szobrok reprodukálásának ideális módjával, a megfelelő háttérrel.

A fényképek egyik legfontosabb gyakorlati funkciója volt, hogy segítette a szobrok megismertetését. A levelek között több olyan is akad,<sup>4</sup> amelynek szövegéből kiderül, hogy külföldre küldött leveleihez fényképeket mellékelte a művész, hogy segítsék az értékesítést, kiállítási lehetőségek felkutatását. Akárcsak a nyomtatott reprodukciók esetén, ezeknél a műtárgyfotóknál is fontos, hogy az arányok,<sup>5</sup> a választott nézőpont, az élesség, a fények és árnyékok, a plaszticitás a művész elképzeléseinek megfelelően, helyes képet mutassanak a szobrokról. Kiállítási katalógusainak képeit is az általa ismert fotográfusok felvételeiből állította össze. Az egyik ilyen jellegű feljegyzésen, amely Balla Demeter és Féner Tamás felvételeiből válogat, a fotósok elérhetősége is feltűnik. A Beke László által írt 1973-as monográfiában sem véletlenül szerepelnek a már említett nevek. A jó munkakapcsolaton azonban néhány esetben túlmutatott, ahogyan Schaár Erzsébet a vele együtt dolgozó fotográfusokhoz viszonyult. Nemcsak baráti kapcsolatról volt szó néhány esetben, hanem arról, hogy alkotótársként tekintett a fotóművészekre, akik szintén tanultak, inspirálódtak, profitáltak a közös munkából. Itt válik a Debrecenben őrzött anyag igazán érdekessé.

Az nyilvánvaló, hogy a fotóművész portréalanyából merít ihletet a portréfotó elkészítéséhez, ám fényképész és közpörművész kapcsolatának érdekes szelete, amikor a portré-szobrászról készül portréfelvétel. Schaár Erzsébet portrészobrainak a hatvanas évek második felétől jellemző vonása, hogy a portrét ismerős, mindennapi környezetbe helyezte. Ez lehetett jelzés értékű, mint a képkeret a Radnóti-büsztt esetén, vagy valamivel kidolgozottabb, mint a Szabó Lőrincet körülvevő könyvespolc. Ez a környezet, ahogyan Kovács Péter fogalmazott, nem az eleven ember környezete, hanem a képmásé; ezzel mintegy idézőjelbe téve az ábrázoltat, olyan idézőjelbe, amely inkább kiemeli, mint megkérdőjelezni az értékeket.<sup>6</sup> A Schaár Erzsébetről készült portréfotóknak is gyakran hangsúlyos eleme a művész környezete. Az egyik igen megkapó portré a családot együtt ábrázolja Városmajor utcai kertjükben. Schaár nem a műtermében, munka közben, szobrászként jelenik meg rajta, hanem a „természetes” lakókörnyezetében, családjá körében. Kónya Kálmán felvétele tartozhatna Roland Barthes szavait kölcsönözve az *unáris* fotográfia körébe is,<sup>7</sup> hiszen egységes a kompozíció, egyszerűsítő a retorika. A fotográfus kevés elem

<sup>3</sup> Beke László: *Schaár Erzsébet*, Budapest 1973, 16.

<sup>4</sup> Például a Gemeentemuseum Arnhem 1966. november 3-án kelt levele, a Galerie Walz levele Salzburgból 1966. december 13-án vagy a Gimpel & Hanover Galerie levele Zürichből 1968. november 5-én. Az említett levelek dr. Antal Péter gyűjteményében találhatóak.

<sup>5</sup> Gadányi György felvételein láthatók ilyen jellegű szándékolt korrekciók, például a *Pinceajtó* című műről készült egyik fénykép hátoldalán levágandó, átsatírozott felső és alsó sáv.

<sup>6</sup> Kovács Péter: *A tegnap szobrai*, Szombathely 1992, 109.

<sup>7</sup> Roland Barthes: *Világoskamra*, Budapest 2000, 45–48.



alkalmazásával sűríti a mondanivalót, fokozza a kép intenzitását. Mégis van rajta egy olyan részlet, amely megszúr, megsebez, vagyis Barthes-nál maradva a nem feltétlenül tudatosan vagy szándékosan szerepeltetett *punctum*: Schaár Erzsébet lábán szalad a harisnya. Ez az apró részlet teszi annyira emberivé és közelivé a fényképet, és nyomatékosítja Schaár Erzsébet szuggesztív tekintetét, tartásának, kisugárzásának erejét. A művész a családi, hétköznapi környezetbe egyszerre illeszkedik bele, ugyanakkor különül el tőle.

Egy másik portré, amelyet az előzővel párba állítva érdemes ehelyütt említeni, Balla Demeternek az a fotográfiája, amely a Schaár Erzsébethez közel álló Pilinszky Jánost szintén lenyűgözte. A *Legyen meg a Te akaratom* című katalógus elé írt bevezető soraiban<sup>8</sup> a költő mozgás és mozdulatlanág egyszerre jelen lévő ellentétét említi, mint az érvényes alkotás feltételét. Schaár Erzsébet ezúttal műtermi környezetben látható, a háttérben egy szobrának részletével. Ugyanaz a műtermi részlet adja a portré hátterét, amelyek az 1966-os székesfehérvári Schaár Erzsébet-kiállítás katalógusának címlapján is szerepelt, ott a művész üres székével a középpontban. A Pilinszky által méltott fénykép ellenpontozásra épül. Schaár Erzsébet alakja az előtérben éles, mozdulatlan, míg a szobor a háttérben elmosódó kontúrjaival kevésbé rögzített, mozgás illúzióját keltheti, nyugtalannak tűnik. Az élő tűnik merevnek, mozdulatlanak, a szobor pedig mozgásban, alakulásban lévőnek. Balla Demeter több olyan Schaár-portrét is készített, amelyek alkotó és alkotás közötti feszültségre épülnek, részben mozgás és mozdulatlanág ellentétét is megjelenítve: ilyen a szobrászt Psota Irén büsztjével ábrázoló sorozat, vagy a szobrászt egy fiatal lány büsztjének formálása közben, ellenfényben ábrázoló felvétel.

Míg az eddigi példák azt illusztrálták, hogyan inspirálhatta szobrász és környezete a fotóst, a következők arról fognak szólni, hogyan meríthet ösztönzést a szobrász a műtárgyairól készített fotókból. Schaár Erzsébet írásos hagyatékában található egy két oldalas gépelt szöveg, amelyet Féner Tamás kiállításának megnyitóbeszédéül szánt. Ebben szó esik arról, hogy Féner Tamást mennyire nagyra becsüli, munkatársának nevezi, és a munkatárs szó kapcsán nemcsak a fotóművészet dokumentatív és kommunikációs funkcióit emeli ki, hanem arra is kitér, hogy az ő szobrainak fotografálásakor, a szobraiba mintegy „belebújva” a fotográfus hogyan tesz világossá olyan problémákat, amelyek további munkájában is foglalkoztatják. Az elismerés természetesen kölcsönös, Féner Tamás néhány, a *Fotóművészetben* megjelent interjújában<sup>9</sup> beszélt arról, hogy Schaár Erzsébet többek között a problémaközpontú gondolkodás elsajátításában segítette őt, hogy a világban meglássa a megoldandó vizuális problémákat.

Az a vizuális probléma, amely Féner Tamásnak és más fotóművészeknek – Balla Demeter, ifj. Hapák József és Kresz Albert – Schaár szobrairól készített műtárgyfotóin is megjelenik, nem más, mint az alak és tér viszonyához kapcsolódó léptékváltás dilemmája. A fotográfusok nem beszéltek össze, ez a probléma a művekben benne foglaltatik, a művekből következik. Ez Schaár szobrászi fejlődésének egyik mozgatója, amellyel a művészettörténeti szakirodalom is behatóan foglalkozott,<sup>10</sup> és amely alapján így életművének alakulása röviden áttekinthető.

<sup>8</sup> Balla Demeter: *Legyen meg a Te akaratom*, Budapest 1994, 5.

<sup>9</sup> Trencsényi Zoltán: Interjú Féner Tamással, *Fotóművészet*, 1997/5–6., online itt: [http://www.fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/199756/beszelgetes\\_fener\\_tamassal?PHPSESSID=ab4441502c1326dd91266d86a536ad5f](http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/199756/beszelgetes_fener_tamassal?PHPSESSID=ab4441502c1326dd91266d86a536ad5f) és Szarka Klára: „Az a dolgom, hogy az ellenállást áttörjem” – Féner Tamás a portréművésztől, és sok minden másról, *Fotóművészet*, 2002/1–2., online itt: [http://www.fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/200212/fener\\_tamas\\_a\\_portremuveszettel\\_es\\_sok\\_minden\\_masrol?PHPSESSID=bc5e9293810bd6e400fb4aaee209f43b](http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200212/fener_tamas_a_portremuveszettel_es_sok_minden_masrol?PHPSESSID=bc5e9293810bd6e400fb4aaee209f43b)

<sup>10</sup> Az alábbi rövid áttekintés főként Kovács Péter, Kovalovszky Márta és Nagy Ildikó Schaár Erzsébetéről szóló írásaira, valamint Fitz Péter: *A mai magyar plasztika egy jelentős iránya – Schaár Erzsébet* című diplomamunkájára (Budapest 1975, ELTE Művészettörténeti Intézet) támaszkodik.



Portréművészete mellett Schaár Erzsébet szobrászatának alapproblémája a térben való létezés, alak és tér viszonya. Ez már egészen korai munkáin, az 1940-es évek végén készített tenyérnyi fareliefjein is megjelent. A relief forma korlátozottabb kifejezőeszközei ellenére előkerül az egymásba kapcsolódó terek problémája, az egyszerű körvonalakkal formált, kevésbé tagolt alakok ajtó- vagy ablaknyílásban, tükörben jelennek meg. Az ötvenes évek hosszabb cezúráját követően a hatvanas években jelentős változás volt megfigyelhető alakjain. Törékeny, Giacometti figuráira rimelő pálcikaemberei rendkívül magányosan állnak, túszerűen kijelölve az őket körülvevő végtelen, súlyos tér egy-egy pontját. Ezekkel a szobrokkal egy időben, a hatvanas évek közepén születtek azok a szintén az élet törékenységét láttató reliefek, amelyek fekvő alakokat ábrázolnak, még mindig mellőzve a háromdimenziós tér körülölelő, otthonosságot adó burkát. A létezésbe vetett, a végtelen térben magányosan álló ember, illetve a fekvő, a földdel eggyé váló, szinte elenyésző alakok körül le kellett szűkíteni a teret, ki kellett metszeni belőle egy darabot, hogy oldódjon a feszültség. A hatvanas évek második felétől kezdve készülnek architektúra és alak kapcsolatára épülő kisplasztikái, amelyek kiindulópontjával otthonának, a budafoki háznak a belső terei szolgálhattak. A térrészletekben a háznak az ősképe jelenik meg, olyan otthonos, ismerős emberi környezet, amely szabálytalan, görbülő vonalaival egyben kissé álomszerű is. Ezekben a terekben szintén töredezett körvonalú, a tárgyakkal és az épített környezettel ennél fogva egyneműnek tetsző figurák tűnnek fel. Ezeknek az arctalan alakoknak a funkciója leginkább a tér léptékének meghatározása. Tovább lépésként értelmezhető, amikor a hatvanas évek végén üveglapok, tükördarabok kerülnek a kisplasztikák falai közé vagy padlóik síkjára. A fényvisszaverődéseknek, tükröződéseknek köszönhetően a terek nem csak nehezen megfelfejthetők, rejtélyesekké válnak, a tükröződés egyben arra is megoldást jelent, hogy a szobrok terébe behatoljon a mindennapi élet dimenziója, elmosódjanak a határok. A logikus folytatásként tekinthető életnagyságú szobrok, amelyek az 1970-es műcsarnokbeli kiállításon már kulcsfontosságú elemekként jelentek meg, a mindennapi valóság részeként érzékelhetők. Innen már csak egy lépés a Schaár Erzsébet utolsó összegző művében, az *Utcában* megtestesülő installáció, a nézőt teljesen körülvevő környezet, ahol a néző is a szobor részévé válik.

Amikor Schaár Erzsébet arra utalt, hogy Féner Tamás belebújik szobraiba, sejtethetően architektúrális részleteket ábrázoló kisplasztikáira gondolt. A fotográfus olyan nézőpontot választott a kisplasztikák, vagyis a belső terek részleteinek fényképezésére, amely a terek léptékéhez igazodva az átlagos szemmagasságnak felelne meg. Ezekben a kisplasztikákban ugyan néhol az alakok kijelölik az emberléptéket, a terek testi tapasztalatát azonban kevésbé tudják visszaadni. A fotók éppen ezt teszik, megpróbálják felidézni azt a tértapasztalatot, amit akkor érezne a néző, ha sétálhatna a szobrok terében. A kisplasztikáknál ezt csak elképzelni lehet, a térerzet csak fikatív, gondolatban jelenik meg, a fotók optikai eszközökkel közvetítik a zárt, intim, belső terek térélményét. Jó példa erre Féner Tamásnak az *Üvegház* című szobor (1969) belsejéről készült nagyítása, amelyen a sarokban álló széket körülölelő tér szűkössége jól érzékelhető; vagy az *Oszlopok és szobrok* című műről készült fotó, ahol a fotó nézője a szoboralakokkal egy talapzatra kerül.<sup>11</sup> Ifj. Hapák József néhány felvételén is megjelenik a szándék, hogy a szobrok léptékéhez igazítsa a nézőpontot, például az szintén az *Üvegház* vagy a *Pinceajtó* című kisplasztikát ábrázoló képek esetén.

A léptékkülönbségek problémája Féner Tamásnak más, nem egy-egy műtárgyat ismertető, Schaár Erzsébet műtermében készített felvételein is megjelenik, mint például a földre állított portrébüsztok szemmagasságában fényképezett fotón, ahol a nagy fejek kontrasztjával a melljük állított, lépő, vékony alakot formáló kisplasztika szolgál.

<sup>11</sup> Ugyanerről a szoborról Balla Demeternek szinte alulnézeti perspektívából készített felvétele szerepel Beke László monográfiájában. Beke, i. m., 18. kép.



A léptékváltás szándéka következik a művek funkciójából is. Ezek a kisplasztikák tér-részletek, amelyek arra ösztönzik a nézőt, hogy gondolatban kiegészítse őket. Egyfajta meditatív vagy gondolati terek, amelyek a nézőben válnak teljessé. Schaár Erzsébet a fentebb említett 1965-ös interjúban korának széttöredezettség érzését kiemelve azt mondta, az igazságot a részletekben próbálja megragadni. A valamivel később születő kisplasztikáknál is a rész áll az egész helyén, a szobrász a metonímia eszközével él. Schaár így fogalmazott: „amikor az ember nem állíthat semmit határozottan, akkor nem lehet olyan szobrászatot sem csinálni, amelyik határozott lenne, akár a határai tudatában, akár a kiragadott jelenségek egymásra vonatkoztatásában.”<sup>12</sup> A kisplasztikák imbolygó, kiegészítésre szoruló terei erre rímelnek.

Éppen ezért működhetett kevésbé Kresz Albertnek az a kísérlete, amely a léptékváltás problémáját a másik irányból közelítette. Ő a mindennapi valóság szövedékébe úgy próbálta bekapcsolni a szobrokat, hogy alulnézetből és olyan távolságból fényképezte őket, hogy környezetükkel összhangba kerüljenek. Az utcára kitett kisplasztikák falai a házfalak nagyságával összevethető méretűekké növekednek felvételein. Ezek a játékos fotók azonban éppen Schaár Erzsébet tereinek sajátos gondolatisága miatt maradnak hatástalannak. A tértöredékeket csak a gondolatok szövedékével lehet kiegészíteni, a hétköznapi valóságéval nem.

A fenti kiragadott példák képzőművészet és fotográfia érintkezési pontjait felvillantva voltak hivatottak érzékeltetni a Schaár Erzsébet hagyatékában fennmaradt fotóanyag gazdagságát, azt remélve, hogy sikerült kedvet csinálni az anyag részletes fotótörténeti és művészettörténeti feldolgozásához.

*Wilt Pál emlékének ajánlja Antal Péter*

---

<sup>12</sup> Rozgonyi, i.m., 225.



