

MEZEI OTTÓ

Archetipikus képzetek, ősfarmák

SCHÉNER MIHÁLY FESTÉSZETE A HATVANAS ÉVEKBEN

A művészi történések időpontját, a hatvanas évek elejét-közepét a modern magyar művészet történetében sorsdöntőnek tarthatjuk. Az előző évtized kényszerű zsidóság után ezekben az években tér magához a szabad és korszerű művészi kifejezésre vágyó fiatalok gárdája, amely művészi szomját csillapítandó, a korszerűnek felismert hazai hagyományok mellett a nyugati, sorban elsőként a francia művészi jelenségekre irányította a festő figyelmét. Schéner Mihálynak az a kivételes szerencse jutott osztályrészül, hogy módjában állt bele is helyezkedni a párizsi milióba, s nem csupán futó pillantást vetni a kint tapasztalt s legtöbb kortársa elől még évekig elzárt (s kellően becsmért) művészi jelenségekre. A művész szerencsés módon kezünkbe került néhány megmaradt, megőrzött vázlat- és jegyzetfüzete rajzok, tervek, ötletek, töredékes kísérőszövegek formájában fogalmat ad a Schénert akkortájt éveken át foglalkoztató művészi problémákról. Ismeretükben még azt az állítást is megkockáztatjuk, hogy – meglehetősen széles körben ismert későbbi tevékenysége ellenére – itthoni munkássága ebben a (hiányosan fennmaradt) anyagban s még néhány, azóta részben publikált rajzfüzet lapjaiban gyökerezik.

Egy fiatalkori barátjával, a békéscsabai Új Auróra munkatársával folytatott interjúban a rajzról, rajzolásról mint a képzelet spontán megnyilatkozásáról beszél a művész: „Én a fantáziát éppúgy az alkotás domináns szférájának tekintem, mint a természetet. A fantázia területe határtalan. Soha nem látott területekre sodor. (...) Rendszerint este szoktam rajzolni, egyfolytában, órákig. (...) Ha az ember naponként működteti fantáziáját, az újabb és újabb, egyre meglepőbb variációkat terem. (...) A fantázia ilyen intenzívvé válása: az ember áldott állapota. Boldogsággal tölt el, a kielégültség érzésével. (...) Az, hogy miként keveredik a tudatosság és az ösztönösség ebben a teremtő, fantáziáló állapotban – előttem *titok*.”

Párizsi és stockholmi vázlatfüzeteiben, azok 1964-ből, 1965-ből származó lapjain egy sajátos rajzi stílusra figyelhetünk fel. A vonalak szabadon, kötetlenül futnak a papíron, a pontosan meghatározható motívumot alig kitapinthatóan. Mint a vízbe dobott kő körül gyűrűző vízfodrok, amelyek szabályosságát újabb idegen test zavarja meg, úgy kígyóznak ezek a vonalak. S ismétlődnek a rajzok, tucatszámra, André Masson húszas évekbeli automatikus rajzaira emlékeztetően. Gaston Bachelard a fantáziának ezt a fajtáját, amely – a modern művészetben olyannyiszor ismétlődően – az „anyag” és „forma” közötti képződményeket hoz létre, az amorf és a rendezett állapot közti átmenetre való utalással „mezomorf” képzeletnek nevezi. „A mezomorf álmodozás tárgyai csak nehezen öltik magukra formájukat, aztán elveszítik, elnehezülnek, mint a tészta” – idézi Bachelard-t a téma monográfusa, majd így folytatja: „Az anyag szerinti létezők közti képzeletről van szó, amely pallókon, átjárókon, összeillesztéseken vezet keresztül, az anyag, textúra, olajosság, vagy lágyság, merevség, vagy behatolhatóság különbözőségei között kanyarogva, a formák születésének legszélső pontján.”

Schéner töredékes vázlatfüzeteit lapozgatva elképesztő számú anyagmegjelölésre és rengeteg technikai megoldás jelzésére bukkanunk. Idézünk belőlük, ahogyan következnek: „hullámos papír”; „kóc és vatta bemázolva”; „dekli téglalapokra vagy farostra”; „színes papírokat ragasztani és aztán tépni különféleképpen és lazúrozni – poliészterezni a végén”; „csurgatásos zománc”; „a csíkozottságot alkalmazva a feltépésnél szalagokban feltenni a formát, szeletekben”; „külön vászonszalagokat ragasztani a képre”; „vásznat ragasztani poliészterrel, a gyűrődéseket színesen különböző anyagokba mártani”; „papírmásé-préselés göröngyösre, göröcsösre”; „a belső tér üres, amint a papírcsákó-hajtogatás”; „gipszet leönteni sima márványlapokra, utána koromfeketével bekenni, rajzokat karcolni

bele”; „tojással bekenni a gipszet és úgy sütni, hogy itt-ott barnuljon a sárga” stb. stb. Nyilvánvaló a szűkebb és tágabb környezet inspiráló hatása, az új megoldások keresése.

Egyszer csak 1965. ápr. 14-i keltezéssel egy szöveg következik, tetején a cím: *Problematika*. Úgy tűnik, a művész a rázuhanó élmények, anyagkísérletek tömkelegében, ifjúsága mélyre süllyedt emlékeinek felidézésével, megpróbál rendet teremteni, használható alkotási rendszert kialakítani.

„Több felületen megkísérelni, elmondani egyazon fogalom, jelen esetben: az ember formavilágát, mely egyúttal habitusa és attitűdje is annak. Itt négy felület van meg; mint valóságban az epidermiszek, itt mint *surface*-ok fedik egymást. Itt kénytelen voltam, a festészet nyelvén szólva, felnyitni az egészet, és anatómusként, mint annak idején Leonardo, feltárva, boncolva nézni – ez a feladat lényegét nézve és szemléltetve hasonlatos a vöröshagyma avagy a rózsabimbó konstrukciójához, melyet kettévágva – keresztmetszetében találok problematikám világát. Így láthatóvá válik, hogy a felületek miként fedik egymást, és látható a fedések egész rendszere. Természetesen a hagyma és a rózsabimbó, mint teremtett élőlények, a természet álomvilágába tartoznak, és nem a művészetébe. A művészetet mint az ember egy magasrendű kifejezésének állomását az ember teremti a természettel szemben a valóság segítségével. A művészet ezzel tökéletességre törekszik, és ezt a »szép« élményével éri el, midőn formát ad és rendszert teremt a formák között. Rendszerek és formák ugyan vannak a természetben, a természet naiv, tehát isteni állapotában, de a művészet számára ez az őállapot a rendszerek és formák *matériájának* őállapota. A művész ettől távolodik, midőn ezek segítségével nem újjáteremti, hanem kieszközli egy ember által belátható, megérthető, közölhető rend állapotát, melynek állománya a mű értéke, a szép megértése az esztézi. Ezzel Istent közelíti az ember.”

„A felületekről vallott nézeteim nem új keletűek – vallja Schéner –, már 17 éves koromban a gimnáziumban foglalatostkodtam e téren. Itt fedő és fedett felületekről beszélek. A *Neo-Banditizmus* című kézzel írott füzetben (Székely Lajos, most szegedi egyetemi tanár, Dér Endre, író, a szegedi írószövetség titkára stb. mint békéscsabai diáktársaimmal egy költészeti, írói és festészeti avantgarde), hetykélkedő és lázadó hangú füzetben jegyeztük le akkori diákos, de nem alaptalan élményünket. Én azóta is vallom a nézeteimet és hitelt adok azoknak későbbi munkáim és gyötrődéseim alapján.”

A művészen a hosszabb-rövidebb párizsi tartózkodás élményei (ezt bárki jól tudja, aki odakinn a személyes kapcsolatok ellenére magányra ítéltetett, s akit valami megmagyarázhatatlan tanulásvágy fűtött) lelke legmélyebb rétegeit bolygatták meg, miközben kénytelen volt tapasztalni, hogy a kortárs művészi törekvések mennyire egybevágnak ifjúkora ösztönös tapasztalataival és meggyőződésével. A *matieristák* – akik közé ezúttal Kemény Zoltánt is sorolhatjuk – lényegében ugyanezt vallották, csak kiterjedtebb tudományossággal fogalmazták meg szemléletüket, s nem is mindig az emberközeli növényi világot véve példának. „Mert az anyag – írja Florence de M•redieu – mint forma-, textúra-, struktúravilág fedi fel magát, hálózatok, rizómák, szövetek, fonálkeresztek világa. Forma az, de eltakarva, mikroszkopikus szinten artikulálva. Ez a szint a kavics, a homokszem, a színes részecske, a sejt és az atom szintje. Az anyagnak ez a világa falat von titkai, hálózatai elé; a művésznek türelemmel kell azt tanulmányoznia és betűzgetnie.”

Schéner „fedő-fedett” szemlélete – rajzait, a csapongó képzelet szeszélyes játékát követve – két külön szférában hat és fejt ki működését: fizikai és lelki síkon. Az előbbi nyomai rögzítettek, az utóbbira a rajzok jellegéből („automatikus”), a fel-felbukkanó témákból, motívumokból következtethetünk. A „fedő-fedett” szemléletre építő rajzi gondolkodás hovatovább a korábbiaknál plasztikusabb megoldásokra, sőt kinetikus szerkezetekre is kiterjed. Ilyen bejegyzésekkel találkozunk: „női akt szobor két lemezből hajlítva, forrasztva”; „síremlék-tervem (három kalap), variáció (három kalap, felső az Úr felé a kérés és fohász jele)” (mellette a vázlat); „kalaphintó-gép, föl-le” (egymásba illeszkedő kalapformák); „kalapépítő gép, szétnyílás, rugalmas”; „pukkasztó gép, levegőfúvó dobbal” (triviális utalással az emberi test működésére); „kalapszeletelő gép”; „akt rézdróttal (köteg), gerezdekre, rétegesen mint a hagyma” stb. A felsorolt szerkezetek egyszerűen a „dekadens gépek, movementok” megjelöléssel vannak ellátva.

Vannak aztán „kerámia” címszó alatt tárgytervek is, tucatszámra, amelyek szokatlan, de lágyan hajló körvonalaikkal tűnnek ki. De vannak itt ugyancsak tucatszámra határozott vezetésű vonalrajzok is,

meghatározhatatlan rendeltetésű eszközök, tárgyak, ipari formák, egymáshoz, egymásra illeszkedő lapokból, hengerekből, üregekből, hajlított felületekből, baromfiak, négy lábú háziállatok, emberi figurák ipariforma-szerű külsővel.

Valamennyi között a legkülönösebb és a „fedő-fedett” szemléletet egészen eredeti módon közvetítő szerkezet az „introspektákulum (intromatic képek – befelé néző képek)” elnevezésű hosszanti szekrényféleség terve. Olyan felépítésű, mint egy szárnyasoltár: van egy elülső oldala, valóban „fedő felület”-nek nevezett, ebben két sorban „lyukak nézésre”, s van egy belső, hátsó oldala, a „fedett felület” („üvegablak”, „csúf mozgó fejek” a külső lyukakhoz illeszkedően, két sorban), s a két nyitható-csukható ajtószárny belső oldala tükörrel van fedve. (Képzeljük el ez utóbbit, de akár a „síremlék-terv”-et fogantatásuk évében, 1965-ben kivitelezve és felállítva valamelyik tisztességes budapesti galériában! A *Síremlék* megfelelő méretben köztéren is megállta volna a helyét: „mindennapi” tárgy, „szériadarab”, monumentális méretben, emelkedett jelentést hordozóan – a pop-artnak akkor még a híre sem igen hatolt el idáig...)

De milyen témák, motívumok bukkannak fel a foszladozó füzetlapokon, s milyen lelki rétegeit bolygatják meg az automatikus rajzzal képzeletét tágító művészek? Olyan témák, mint a *Madonna*, az *Utolsó vacsora*, a *Modern Golgota*, a *Vanitatum vanitas*, még akár a hagyományos ikonográfia keretébe is beilleszthetők, de egy múmiakoporsó („deszkaládák, vászon kihajtva”) képét felidéző rajz már kevésbé. A *Nő*, *Gyermek*, *Emberpár*, *Anyaság* újra és újra ismétlődő, lázas gyorsaságú vonalrajzai a művész lankadatlan formavágyára mutatnak. Kétségtelen az is, hogy ez a forma utáni vágy nem valamiféle civilizációs sémára irányul. Mint ahogyan nem egyszerűen az olcsó vásári holmi képeként tűnnek fel váratlanul a rajzok között a „mézeskalács babák”, majd immár határozott vonásokkal meghúzva, a tulipános tükrök. A mézeskalácshoz, a mézeskalács bábuhoz tudvalevően ősidők óta rituális szokások fűződnek, amelyek a méz gyógyító erejével és a bábu kultikus jelentőségével függnek össze. Erről ősi leletek, magyar középkori okiratok, a kézműipar története (mézeskalácsformák) egyaránt tanúskodnak.

Ezzel érkeztünk el a „fedő-fedett” szemlélet (automatikus) rajzok, tervek, vázlatok, töredék szövegek során kialakult egyetemes jelentéséhez. Schéner örökmozgó kezével ösztönösen archetipikus képzeteket, formákat keresett, míg végül rátalált a „titokra”. A „titoknak” ez a megelélése – bármennyire paradoxnak tűnik – igencsak emlékeztet a tudósként a művészi létet is vállaló Hamvas Béla „ősképlálásának” végső pontjára, ahová az őskultúrák emlékeinek folyamatos faggatása során érkezett el. Ezek az őskultúrák – Hamvas Béla álláspontja szerint – még hiánytalanul képviselik azt az (ős)hagyományt, amely „az ember és a transzcendens világ között levő kapcsolat folytonosságának fenntartásán, az emberiség isteni eredetének tudatán és az isten hasonlóságnak mint az emberi sors egyetlen feladatának megőrzésén alapszik”.

Hamvas a népi kultúra, a szellemi és a tárgyi néprajz emlékeit „egy ősi világ kultúrája”, az (ős)hagyomány fennmaradt, megőrzött töredékeinek tartja. Schéner művészetében a szellemi és tárgyi néprajz emlékeinek megbecsülése – nemcsak rajzaira, hanem egész munkásságára kiterjedően – az egyetemes magyar kultúra és történelem iránti mély vonzalommal párosul. Ezt fejezte ki egy alkalommal azzal a szerzőnek tett kijelentésével, amelynek értelmében „nemcsak nyelvében él a nemzet, hanem tartalmában és formájában is”.

Kinti utazásai közben rögzített képötletei, vázlatai között van egy tucatnyi, ugyanarra a témára, amelynek az a különleges érdekessége, hogy közismerten magyar történelmi jellege ellenére – már kevésbé tudottan – francia (had)történelmi vonatkozása is van. A schéneri művészet egyik toposzáról van szó, a „huszárok” témáról, amelyet elsőként festményben dolgozott fel, ezzel a címmel: *A huszárok elesnek*. (A vázlatfüzetben *Abattage des hussards* címmel szerepel.) A francia könnyűlovasság intézményéről tudni való ugyanis, hogy megalapítása Bercsényi László (1708–1778) francia marsall nevéhez fűződik, aki Bercsényi Miklós fiaként 1720-ban a hazájukból elmenekülni kényszerült kuruc vitézekből szervezte meg – magyar mintára – a nagy jövőjű huszárezredet. (Első egyenruhájuk olyan volt, mint Thököly kurucáié: kócsagtollas prémes kucsma, mente, sujtásos dolmány, rövid szárú csizma.)

A „huszárok” téma festményként is több éven át foglalkoztatta a művészt. Ismeretes egy 1966-ra datált festménye, amely még magán viseli a (kortárs) francia absztrakt festészet egy-egy vonulatának (konstruktív jellegű) vonásait, szerkezeti sémáját. Ezeket a reminiscenciákat azonban már áttöri, átszővi a címadó téma rajzi, festői jelentkezése. Ez utóbbira mutat egy-egy már-már figurális motívum (színforma) beiktatása a geometrikusan tagolt szerkezetbe, s főképpen a kép felső szélén végighúzó, függélyes sorokba rendezett foltegyüttes, amelyből bal oldalon valóban egy emberi figura bontakozik ki, teljes hosszában.

A néhány évvel későbbi, 1969-ben készült *A huszárok elesnek (Abattage des bussards)* technikailag már más jellegű, magán viseli a tapogatózó anyagkezelés leplezetlen nyomait, ami *jelen összefüggésben* a magyar népművészetből ismert eljárás reminiscenciájának, ha nem tudatos alkalmazásának tulajdonítható. A művész ugyanis a figurákat a festékanyagba *karcolta*, a vonások mentén itt-ott elő is tűnik a valkid alap. Ezek a figurákat közrefogó vonalkarcok a képet szerkezetileg is tagolják: konstruktív keretbe fogják a két groteszk helyzetű s egyszersmind a (legnagyobb felületet láttatóan) corpusszerűen kitárt karú kiterített figurát. A színfoltokkal, gyengéden meghúzott ecsetvonásokkal a téma kötöttsége ellenére szabadon bánik a művész: azok hol igazodnak a vonalszerkezethez, hol egy kötetlen színekompózió elemeiként funkcionálnak. A téma egy másik feldolgozásán (*Huszárok elesnek a csatában*, 1968), a karcolásos technikát lágy, felhőszerű színkezeléssel párosító („lettrista”) festményen a csatajelenet áldozatainak a száma is olvasható.

A fentiek után a hatvanas évek (fennmaradt) képvázlataiból, a szövegszerűen rögzített anyaghasználati módozatokból s a részlegesen publikált rajzszorozatokból kiolvashatóan önként kínálkozik a megállapítás: Schéner művészete a hovatovább nemzeti tartalmat nyert, ezzel telített archetipikus képzetekben, ősfarmákban gyökerezik. Még ha valóban kísérletjellegű dokumentumértéket tulajdonítunk is a jelzett anyag egy részének, egészében ezt a belső és egyszersmind kézzelfogható folyamatot érzékelteti. Ez a szerepe az automatikus rajznak, az általa kítapintott, sejtetően láthatóvá tett motívumoknak és témáknak, s különösképpen a különböző anyagokkal, megoldásokkal folytatott kísérleteknek. Ezek – most már bizvást állítható – nemcsak egy tárgyasulási, konkretizálódási folyamat figyelmet érdemlő töredékei, hanem egy szerves és szerteágazó folyamat önálló eredményei, elfoglalván ezzel helyüket a művész oeuvre-jében.