

„A választott anyag hordozója a művész gondolatának”

Dvorszky Hedvig beszélgetése Schrammel Imrével

■ **Dvorszky Hedvig:** *A Nemzeti Iparművészeti Szalon 2017 tavaszán – a budapesti Múcsarnokban – bemutatandó kiállításának előkészületei közben számos szakmai kérdéstről beszélgettem jeles magyar művészekkel. Egyikük, Schrammel Imre keramikus művész, vállalkozott rá, hogy megfogalmazza a pályája során szerzett legfontosabb tapasztalatait. Alkotásai arról tanúskodnak, hogy egész munkásságában a kerámiaművészet új kifejezési lehetőségeit kereste. Az agyagot olyan természet adta forrásnak tekintette, amely nemcsak a felületi mintázást vagy a korongolással történő alakítást engedi meg, hanem a művész által „kitalált” fizikai behatásoknak is engedelmessé válik. Kísérletei során olyan alakítási és mintázási formákat teremtett meg, amelyeket sem az európai, sem a tengerentúli vagy távolkeleti kortárs kerámiaművészek soha még csak nem is próbáltak. Világhírét ennek köszönheti. Visszatekintése ugyanakkor néhány történelmi eseményt is magában foglal az alig közelmúlt művészeti világról.*

Schrammel Imre: Akkoriban két iskolai év után kellett szakosodni. A főiskolán (Magyar Iparművészeti Főiskola, ma MOME) akkor ez a két szak, a kerámia és a porcelán külön-külön, de egy helyen működött. A kerámia volt a „művészet”, a porcelánt amolyan „díszműszaknak” tekintették. Ez idő alatt ismertem meg közelebről Borsos Miklós szobrászt, azt a tanárt, aki már a felvételin felfigyelt rám. A főiskola akkori oktatási rendje szintén említésre méltó. Én 1952-ben kezdtem, de a közbejött 1956-os Forradalom miatt csak 1957-ben diplomáztam. A legfontosabb tantárgyaknak a rajzot és a mintázást tekintették a tanáraink, minden délelőtt ezekkel telt az idő. Délután voltak az elméleti órák, köztük marxizmus-előadás és -szeminárium, meg a honvédelem, mivel nyaranta nekünk, főiskolásoknak is be kellett vonulni katonának. Az elméleti órák között természetesen számunkra csak a művészettörténet volt érdekes. A szakmai órákon viszont olyan alapműveleteket tanultunk, mint a szerzőkészítés, forrasztás, esztergályozás stb. Mivel kez-

detben az ötvös szakon tanultam, ezek a mesterségbeli tudnivalók később is nagy hasznomra váltak. A porcelán szakon viszont a gipszmodell- és a gipszforma-készítés volt a kisplasztikai mintázás mellett a legfontosabb tantárgy. Számomra meghatározó jelentőségű volt az első porcelángyári gyakorlatom, Pécsen, a Zsolnay gyárban. Akkoriban porcelánt, épületkerámiát, elektromos szigetelőket, kályhacsempét, só-mázás csatornacsöveket, sőt eozinos tárgyakat is gyártottak ott. Főként erre az utóbbira nyílt ki a szemem, de egyidejűleg magára a gyártási folyamatra is: itt fedezhettem fel, hogy a magasabb hőmérsékleten kiégetett tűzálló használati anyagok és a porcelán egy anyagcsaládba tartoznak.

Említetted 1956-ot. Mit jelentett ez a számodra?

Számomra döntő volt, hogy a főiskola szinte kőhajításnyira (Üllői út–Kinizsi utca sarok), utcányira van csupán a Corvin köztől és a Kilián laktanyától. Ott volt a Forradalom központja, így mindent testközelből láttunk és éltünk át. Ez mindnyájunknak életre meghatározó élménye lett. Igaz, az én csaknem kész diplomamunkámat ezer darabra törte egy gránát, de azt az érzelmi eufóriát, amelyet a forradalmi események közepette átéltem, átélünk, majd a Forradalom leverése utáni traumát, úgysem tudnám leírni. 1957 júniusában diplomáztunk egy Kinizsi utcai tanteremben, mindössze hárman voltunk, és csendben, szomorúan búcsúztunk az iskolától. Letörve és kilátástalanul ballagtunk a hosszú folyosón. Engem Borsos Miklós visszatartott, és azt mondta: „maga megtanulta ezt a szakmát, így aztán másokat is meg tud tanítani. Itt marad tanársegédnek!” Így maradtam a főiskolán fél évszázadig, amitől végül mint rektor vettem búcsút.

A Hollóházi Porcelángyár volt pályafutásod első gyári tervezői helyszíne.

Akkoriban az Iparművészeti Tanács fogta össze ennek a szakterületnek az adminisztrációs ügyeit. Ők küldtek Hollóházára a frissen megalakult porcelángyárba művészeti tanácsadónak. Ez a gyár a „magyar porcelán” megte-

remtésén fáradozott, de a közelben feltárt füzerradványi kaolinra mint nyersanyagra nem lehetett díszműgyártást szervezni, ahogy eredetileg tervezték. Ekkor kezdtek el külföldről különböző alapanyagmasszákat importálni. Hiába jelentette ki az igazgató, hogy hamarosan Hollóháza lesz a második Herend, nem sikerült, hiszen még megfelelő szakmunkásaik sem voltak. Mindezeket figyelembe véve én durvább, kevésbé kényes tárgyokban gondolkodtam, és a kínai kék-fehér porcelánt vettem alapul. Kísérletezéseim azonban annyira eltértek a gyári elképzelésektől, hogy végül elküldtek a gyárból, és ezzel a porcelános karrierem zátonyra futott.

Később elkezdte bejárni a pécsi Zsolnay gyárba.

Ott tanultam meg, hogy lehetséges a magas tűzön kiégő samottokkal mint szobrászati alapanyagokkal bánni. Erre a tapasztalatomra és erre az anyagra építve alakítottam ki első munkáimat. Ezeknek a tűzálló anyagoknak a mintázása, alakítása más, mint a fazekasanyagoké, tehát a formákon is változtatnom kellett. Ekkor kezdtem el épületkerámia-pályázatokra vázlatokat készíteni, s ennek köszönhetem, hogy engem bíztak meg a budapesti Közlekedési Múzeum főfalán elhelyezendő nagyméretű dombormű elkészítésével. Tán harminc évvel ezelőtt, előttem ismeretlen okból, paravánfalat építettek eléje, és ezt éppen a közelmúltban (2016) bontották le. Ennyi év után is vállalom ezt a munkámat, amely a saját idejében mindenképpen, de most évtizedek után előkerülve, nem csak nekem okozott meglepetést.

1990, a rendszerváltás után sokan szégyellték ezeket az alkotásaikat, sőt hivatalos döntés született egy szobortemető létesítésére, ahová száműzték a közteterekről ezeket a munkákat. Hogyan ítéled meg mai szemmel ennek a korszaknak az ellentmondásait, és az akkoriban készült műveidet?

Szinte alig akartam elhinni, hogy 1966-ban, amikor ez a közlekedési múzeumbeli domborművem készült, kezdőként miket merem megcsinálni. Az én felfogásom annyira eltért a korabeli keramikusok ábrázolási módszereitől, hogy az akkoriban szokásos zsúrizések szemléletébe, szerintem, aligha férhetett volna bele. Szerencsémre akadt, aki megértette, így egy újabb izgalmas lehetőséget valósíthattam meg: a Budavári Palota Történeti Múzeumába a hatalmas tereket összekötő lépcsők mellett készítettem Juhász Árpád ötvös kollégámmal együtt egy nagyméretű kerámia domborművet. Az volt az elképzelésem, hogy a budavári ásatásoknál feltárt, és általam is tanulmányozott különböző korok rétegeinek megfelelően én is rétegekre bontom a reliefet, és ezzel éreztetem a történelem egymásra épülő korszakait, ami itt, Budán, valóban a tragikus események sorozatát jelen-

tette. A rétegek közé boronatuskékből és régi, kovácsoltvas eszközök szövédékekből fegyverekre utaló fémmozgást terveztem. Ezzel az elgondolással azonban ötvös kollégám nem értett egyet, és egy dekoratív, fémházakat ábrázoló applikációt tervezett a relief felületére. A zsúri – az időközben elhunyt – Juhász tervét fogadta el. A relief 1976-ig maradt a helyén, majd váratlanul leverték. Az volt a vád, hogy túlságosan pesszimista, és a szocializmus korában egy ilyen reprezentatív helyen nem maradhat. A mű még törmelékeiben sem található meg. Őszintén szólva szakmai veszteségként élem meg, mivel ezen a nagyméretű alkotáson már jól ki tudtam fejteni elképzeléseimet a magam mintázási eszközeivel készülő, agyagból formálható dombormű-alkotásról.

Valóban, a dombormű képi tartalma felidézte az egykori Várról készült rézmetszetek hangulatát, miközben az egyes síkok kiemelkedése, illetve egymásba csúsztatása szinte filmszerű hatást váltott ki: finom plaszticitásával, a képszelek le nem zárásával, a látható és a láthatatlan, a mélyben zajló történelem folyamatosságát idézte meg. Jelentős változást hozott pályád alakulásában az, hogy 1967-ben részt vettél egy nemzetközi kerámiaszimpozíumon, Gmundenben, Ausztriában. Változtatott-e ez az élmény valamit a kerámiáról vallott felfogásodon?

De még mennyire! Még 1962-ben láttam Prágában az AIC (Keramikusok Nemzetközi Szervezete) kerámia-világkiállítását. Megdöbbentő volt számomra, hogy a nyugati kollégák teljesen más, Magyarországon ismeretlen kerámiaanyagokból, és a hagyományoktól eltérő formákat, alakzatokat alkottak, amelyekről csak sejthettem anyagi összetételüket és technológiájukat. Így azután Gmundenben találkozhattam ezekkel a művészekkel is, illetve egy hónapig együtt dolgozhattam azokkal, akik már ezt a modern eszközhasználatot tanulták meg. Ekkor jártam olyan modern építésű és berendezésű épületekben is, amelyek itthon még nem léteztek. Be kellett látnom, hogy azok a hagyományos kerámiák, amelyeket itthon műalkotásként elfogadtak, ezekbe a terekbe bele sem illenének. Felfedezésem komoly vívódást okozott: ha most egy hónapig itt dolgozom, hiába ismerem meg az anyagokat és az eszközöket, ha visszamegyek Magyarországra, ott többé nem jutok hozzájuk és nem tudom ezekből kialakítani a saját stílusomat. Ha kint maradok, elveszítem a gyökereimet, és amúgy sem tudnám utolérni azokat a művészeket. Az nyugtatott meg, hogy a rajz- és mintázásbéli felkészültségem messze jobb volt az ottani résztvevőkéénél. Ekkor két dolgot határoztam el: nem abba az irányba indulok el, amerre a nyugati művészek haladnak, hanem az ellenkezőbe. Ha az őszember szinte

eszközök nélkül remekműveket alkotott, akkor arrafelé is van esély kiutat találni. Másodszor: én is szervezek olyan szimpóziumot itthon, mint a gmundeni. A szerencse ismét segített, mert még ez alatt az egy hónap alatt kirándultunk Csehországba, Bechyněre, ahol a cseh művészek már két éve működtettek szimpóziumot, de természetesen ők szocialista körülmények között. Ráadásul azok a barátaim, akiket 1956 óta ismertem, benne voltak a szervezőbizottságban. Ezen felbuzdulva amikor hazajöttem, azonnal belefogtam a szervezésbe.

És ez a vállalkozásod vezetett Pécsre...

Igen. Szorongva mentem Pécsre, de meglepetésemre nagyon barátságosan fogadtak, és Siklóson, a Vár oldalszárnyában az egykor egyházi kezelésben lévő romos kolostori épületekben 1969-ben elindíthattuk az egy hónapi közös munkára épülő első magyar kerámiaszimpóziumot. Erre a Baranya megyei szerve-

zők a kerámiaszakma elitjét hívták meg, akik azonban nemhogy nem jöttek el, de még csak le sem mondták a meghívást. Roppant kínos helyzet állt elő akkor, amikor a reprezentatívnak tervezett kezdés megnyitójára készültek, amelyet a siklósi várban szerettünk volna megrendezni. Egymás után fekete autókban érkeztek a megyei és járási vezetők, és csupán néhány még „nyeretlen két-évest” találtak. A távolmaradtak helyett ugyanis csak a legvállalkozóbbak jelentek meg. Ultimátumot kaptam, ha nem lesz szimpózium, más célra hasznosítják az erre a célra felajánlott régi kolostor épületét. Egy hét alatt összegyűjtöttem tizenkét kollégát; friss diplomások és néhány idősebb lelkes munkájával rendeztük meg ezt az

első összejevetelt. Nemcsak azzal értünk el sikert, hogy fiatalokkal valósult meg az új vállalkozás, hanem magával a farönkökre kiállított kerámiaanyaggal is, ugyanis itt próbáltuk ki közösen a nyersen hagyott felületekkel kiegészített plasztikák szobrászi lehetőségeit. Ma már kijelenthetjük, hogy ez volt a kortárs magyar kerámia történetének legnagyobb forradalma.

Művészettörténeti szempontból érdekes, hogy ez az 1968/69-es siklósi „forradalom” időben egybeesett a budapesti Ipartervben (építészeti tervezővállalat) az ottani, avantgárd képzőművészek szellemi megújulásra vágyó tervezők jóvoltából létrehozott kiállítási akciójával, amelynek nagy sajtója lett, míg Siklósról tudomást sem vettek a korszak meghatározó kritikusai.

Talán jobb is, mert ezt a mi kiállításunkat könnyen bezárathatták volna. Akkoriban egyértelműen formabontó alkotások születtek ott, amelyek a nemkívánatos avantgárd kategóriába sorolhatóak lehettek volna. Az első, 1969-es, magyar résztvevőkkel kipróbált szimpóziumot 1970-ben követte a már nemzetközi második, és ez folyamatosan haladt és bővült tovább. Kecskeméten tíz évvel később indult el a következő Kerámia Stúdió (később Nemzetközi Kerámia Stúdió), amelyet Probstner János keramikus kolléga Siklós mintájára szervezett.

Akkoriban a keramikus szakma nem fogadta osztatlan örömmel a szimpózium gondolatot. Mi lehetett ennek az oka?

Bizony, gyanakvással fogadták. A Fészek Klubba összehívtak egy konferenciát, amelyen Gádor István, a szakma doyenje elsősorban engem mint keramikust és szervezőt azzal vádolt, hogy tönkretettük a hazai kerámiát. Nem fogadtam el ezt a kritikát, mivel az említett cseh és osztrák szimpóziumok során megtapasztaltam ennek a szervezeti formának a szellemi frissítő szerepét, de a következő szimpóziumokon már nem vettem részt Siklóson.

Ennek a siklósi szellemiségnek, és ezen belül a te sajátos keramikusi gyakorlatodnak az eredményessége azonban felkeltette a külföldi művészek és szervezők érdeklődését, egyre több helyre hívtak meg.

Mindenütt más és más országokból jött keramikusok tapasztalataival ismerkedhettem meg én is, akinek ez a szocialista karanténban eltöltött évek után hatalmas inspirációt adott.

Úgy gondolom, ezekben az években ívelt magasra a szakmai pályafutásod, ez talán a korábbi magyarországi hátráltságokra nyújtott némi gyógyírt.

Ami a „kitörést” illeti, valóban, annak tekinthetem például az 1971-ben Ravennában elnyert díjamat, a Concorso Internazionale della Ceramica versenyen a Premio di Ravennát. Ez volt a plasztikai nagydíj. Ezek-

ben az évtizedekben Faenza volt az európai kerámia központja, és minden keramikus ott akarta megméretetni magát. Ezt csak azért említem, mert a Premio di Ravenát még egy ízben, 1984-ben Faenzában nyertem el. De már az első, az 1971-es díj megnyitotta előttem a lehetőséget, hogy nyugat-európai galériákban rendezhessek kiállítást, amelyekre igen sok meghívást kaptam. Ezek a nemzetközi szimpóziumok és az egyéni kiállítások, valamint a róluk, a nemzetközi szaklapokban megjelent kritikák megerősítettek abban, hogy jó úton járok. Úgy érezhettem, hogy az én mindenki másétól eltérő, nyers anyaghasználatommal, a sima – mondjuk így – szalonkerámiák világába robbantam be, és ezzel nem csupán a magyarországi, a korongolt vagy úgynevezett felrakott technikával, fazekasagyagból készült, ezért alacsony tűzű kemencékben kiegészíthető kerámiák világát hagytam el. Amint említettem, a nemzetközi keramikusi világban a készen kapható, gazdag kínálatú üzleti világból válogató keramikusokhoz képest én mást képviseltem. Nyers hatású, a samottos agyagból készült és szinte az üvegével azonos, magas hőfokon kiegészíthető plasztikáimmal én éppen az ellenkező szemléletet, a fennálló formákkal és ízléssel mintegy szembemenő lázadást testesítettem meg.

Magyarországi épületkerámia megbízásaid közül ki kell emelni a váci művelődési ház kör alakú színházi folyosójára készített művedet, mint munkásságod első olyan nagyszabású alkotását, amelyen egy újabb forradalmi tettet hajtottál végre.

Ez hatalmas kihívás volt a számomra, és nem csak a nagy méret és szokatlan, íves felület miatt! 1976-ot írtunk, a szocialista realista ábrázolás volt a követelmény szinte valamennyi, középületben elhelyezhető alkotástól. Én pedig egy húsz méter hosszú relief elkészítésére nyertem el a megbízást, amelyet a körbefutó folyosó falára két méter magasságban kellett elkészíteni. Ekkoriban az organikus természeti jelenségek foglalkoztattak, és ezen a reliefen egyrészt a földfelszín változatosságát, másrészt a keletkezés-születés forrongó állapotait akartam bemutatni nyers, egyszerű eszközökkel. Hihetetlenül megerőltető szellemi és fizikai munka volt.

De ezt publikálják ma is a legtöbb, rólad megjelent művészeti írásban, és a legjobb munkádnak tartják.

Ezt én nem tudom megítélni, de tény, hogy még egyszer ilyen dinamikus felületet nem sikerült mintáznom. Mindezek mellett azonban ebben a munkámban a legfontosabbnak azt tartom, hogy ezen sikerült szakítanom azzal a keramikusi felfogással, amelyet mindenki alkalmazott, vagyis hogy az agyag csupán nyersanyag, amelyből kedvemre alakíthatok köcsögöt, téglát, szobrot, mert engedelmesen tűri a formálást, sőt egyszerű eszközökkel

tartóssá tehető. Nem! Ezt én nem fogadtam el, hanem úgy tekintettem az agyagra, a föld anyagára, amilyen viszonyban vagyok vele. Mert a föld bonyolult kapcsolatban van velem, belőle vétettem, ő fogad vissza, rajta járok, ásom, szántom, rombolom, ültetek bele, aratom a termését, bennem élnek anyagai, naponta küzdök vele. Nem oldalnézetből látom, mint festő a vásznát, hanem felülről. Amikor ezt elkezdtem megérteni, hirtelen el kellett vetnem a perspektívát és más tanult szakmai varázslatot, és újra kellett kezdenem mindent. Ne hidd, hogy ez valami filozofikus elmélkedésen keresztül vált világossá számomra! A véletlenek segítettek a megértéséhez. Az első sokkot a pompeji ásatásokból előkerült figurák okozták, majd a hortobágyi, bugaci iszapba pusztult madártetemek, amelyeket kiégettem. A testiség-térbeliség és az üresség-hiány gondolatainak élményeit kutattam. Továbbá foglalkoztattak a bensőkből kitörő indulatok, amelyekhez

a puha kerámia-, illetve porcelánhasábok formálásához a beléjük lött lövedékek okozta robbanások vezettek el. Megjegyzem, ez utóbbiak belülről kifelé hatoló átalakító ereje újabb és újabb felfedezésekhez vezetett.

Tehát a váci munkámban nemcsak az anyaghoz való viszonyom radikális kapcsolatát tudtam megformálni, hanem magának a hatalmas méretű kiégetésre előkészített agyagrészeknek a formai megoldásain is alapvetően változtattam. Nem a korábbi merev raszteres vágásokat alkalmaztam, hanem úgy metszettem el az egyes darabokat, ahogyan azok a természetes domborulatok, vetődések mentén természetesen kínálták magukat, és ezáltal összeillesztésükkel sikerült a teljes felület organikus

egységét, mind mesterségbelileg, mind pedig esztétikai hatásában elérnem. Amikor megláttam, megértettem, kezdett pirkadni az agyamban. A felfedezés erejével hatott például, amikor megtapasztaltam, hogy az agyag az égetési hőfokon zsugorodik, vastagságától függően akár változóan is. Aki végignézi ezt a magasban lévő hatalmas domborművet, talán megéri újításom nehézségeit, és talán a jelentőségét is. Miután az építészeti kerámiáknál döntő szempont, hogy az épület stílusa mit enged meg, és az építésznek mi a kívánsága, ezt is figyelembe kell venni. Elmondhatom, hogy a legnagyobb szabadságot ebből a szempontból is Vácott kaptam, másrészt abban az időben az úgynevezett iparművészeti munkáknál (ha ugyanis iparművész alkotta, nem számított képzőművészeti értékűnek) nem vették olyan szigorúan azokat a bizonyos politikai szempontú ábrázolási követelményeket. Az egymásnak feszülő geológiai és egyéb erőhatások dina-

mizmusát kifejező domborművem így az informel stílusjegyeket viseli magán. Ahogyan a természettudományos érdeklődésem elmélyült, egyre jobban izgatott: hogyan tudom ezeket a felfedezéseimet láthatóvá tenni?

Ez lenne munkáid kulcsgondolata?

Lényegében igen. Természetesen nem ilyen egyszerű. Azóta is kínlódom a gondolattal, és nagyon különböző témaköröket vizsgáltam így. A puha agyagba vagy porcelánba belövések formaalakító hatásait már említettem. Most utóbb az emberi testet és az emberek viselkedését tanulmányozom oly módon, hogy a klasszikusan megmintázott figurákat préselem, kényszerítem mintegy „életszerű”, esetleg nyomasztó helyzetbe. Közben mindig észrevettem valami újabb lehetőséget a már kész munkáimon. Így Vácott is a már említett reliefen azt,

hogy az egyes agyagrészek feldarabolása az egymáshoz illesztéshez, mint technikai szükségszerűséghez, nem harmonizál a formákkal. Például ezt a problémát csak tíz évvel később, a hegyeshalmi határátkelő épületébe készült reliefemen sikerült megoldanom. Az épületkerámiai munkáknál mindig tudomásul kell venni, hogy ott lényegében szólok szerepem van, mint versenyműveknél a zenében, de a karmester az építész, és nekem alkalmazkodnom kell az elképzeléséhez, az épületéhez.

Az 1980-as és az 1982-es nemzetközi kongresszusok meghozták azt az eredményt, amelyért a kerámiaszakmában már eddig is jelentős küzdelmet folytattál, azaz a kerámiaalkotások helyének, a művészeti értéktérítésben elfoglalt elismertetését.

Kicsit messzebbre kell visszanyúlnom. 1978–79-ben kezdtek el szervezni Bécsben a WCC világgongresszust, amely 1980-ban Bécs város Oberla kerületében valósult meg. Ez az iparművészetek nagyszabású rendezvénye volt. Abban az évben *A kéz intelligenciája* címmel hirdették meg. A keramikus részleg elő-szemináriumvezetőjének engem kértek fel. Peter Rath főszervezővel végül kialakultam, hogy az eredetileg Badenben felajánlott műhely helyett Kecskemétre, az ottani Stúdióba vihessem ezt a szemináriumot. Erről Probstner Jánossal is meg egyeztünk. Tehát a Képző- és Iparművészek Szövetségével, Buzás Árpád alelnökkel az élen megszerveztük a rendkívül nagy számú külföldi és magyar résztvevőkkel *A kéz intelligenciája* című kiállítássorozatot. Azt ennyi idő után nyugodtan kijelenthetem, hogy a magyar iparművészet történetének egyik legsikeresebb akciója volt ez. Sőt, a szemináriumon részt vevő keramikusok a sikertől felbuzdulva Németországban megalakították a Kecskeméti Kerámia Csoport nevű szerveződést, amely a legváltozatosabb nemzetközi összetételben a továbbiakban különböző országokban szerepelt közös kiállításokon.

Jelentős hatással volt ez a művészeti összefogás Magyarország számára is: ezzel az eseménysorozattal sikerült a korábbi elzártságunkat áttörni. Ennek nem csupán művészettörténeti jelentősége volt, annál jóval többet jelentett.

Ez 1982-ben az AIC kongresszusán kezdődött. Néhány évvel korábban még Genfben, sikerült dr. Rudolf Schnyder elnököt meggyőznöm, hogy Csehország óta nem rendeztek kongresszust Kelet-Európában, a nyugati rendezvényekre pedig a szocialista országokból nem tudnak kiutazni a keramikusok. Elmagyaráztam, hogy Magyarországon ezekben az években már lazábban kezelik a külföldi kapcsolatokat, ezért nálunk végre találkozhatnak a kollégák a két „világrendszerből”. Ez sikerült: 1982-ben tehát valóra vált az elképzelésünk.

A kongresszuson nyolc magyar keramikust, valamint a Siklósi és Kecskeméti Stúdiót felvették az AIC-be. Siker volt továbbá az is, hogy sikerült meghívni David Davidson amerikai keramikust, akivel én az 1980-as WCC kongresszuson, Bécsben ismerkedtem meg. Ő a kaolingyapot-gyártó cég reklámszakembere volt. Meghívásunkra magával hozta az első adag kaolingyapotot, megfelelő gázegővel együtt. Így sikerült 1981-ben Siklóson megrendeznünk az „Égetés a szabadban” témájú szimpóziumunkat. Ettől kezdve beszélhetünk magas tűzű égetésről a magyarországi privát műtermekben.

Az erről megjelent tartalmas katalógus ma már a kortárs magyar kerámiaművészet történetének fontos dokumentuma. Ma már természetes, hogy egy-egy ilyen jelentős nemzetközi összejövetelről maradandó kiadvány jelenjék meg, de abban az időben ezt is külön sikernek lehetett elkönyövelni. Újabb fordulatot és eredményt kell megemlítenünk. 1987–88-ban négyen, Bencsik István, Rétfalvi Sándor szobrászok, Keserü Ilona festő és te „Mesteriskolát” alapítottatok.

A 80-as évek második felétől a szimpóziumok elvesztették korábbi fontosságukat. Egyre kevesebben jelentkeztek a meghirdetett rendezvényekre, és mind kevesebb neves művész vállalkozott erre. De változtatni kellett a további működés érdekében az 1990-ben bekövetkezett rendszerváltozás miatt is. Mi, szimpóziumszervezők egyúttal tanárok is voltunk különböző főiskolákon, egyetemeken, így aztán Keserü Ilona festő javaslatára, aki a Pécssett az egyetemen tanított, alapítványt hoztunk létre. Akkoriban ez a működési forma még új volt, nekünk is meg kellett tanulni a hozzá tartozó jogi lépéseket. Újabb történelmi fordulatot hajtottunk végre. Az egyetemek művészeti karain az egyre gyarapodó elméleti órák mellett alig volt a hallgatók számára megfelelő gyakorlati lehetőség, a diplomák színvonala mutatta, hogy nem ismerik kellően a választott szakmájukat. A pécsi egyetem közelében azonban ott voltak az addigra már jól felszerelt műhelyek, Villányban és Siklóson, ezért úgy döntöttünk, hogy a diplomaszerezés utáni továbbképzési lehetőségre ezeket kínáljuk föl. A Janus Pannonius Tudományegyetemen akkor még nem volt ismert az úgynevezett mesteriskola forma, ezért előírták, hogy a PhD-képzés mintájára az egyetemi törvényben megszabott forma szerint alakítsuk át javaslatunkat. Bármily hihetetlen, de ebből az általunk kialakított formából nőtt ki a későbbiekben az összes művészeti egyetemre nézve kötelező DLA-képzés.

Mondhatjuk, hogy ti, művészek erre az időszakra rájöttetek arra, hogy milyen nagy szükség van minden új kezdeményezésetek dokumentálására, ezért 2012-ben a Pécsi

Tudományegyetem kiadványaként jelentettétek meg Mogán Orsolya művészettörténész írását az említett eseményről. Az 1989/90-es rendszerváltozás milyen további hatással volt a szakmai pályádra?

1992-ben megpályáztam a rektori állást, 1993-ban ki-neveztek. Kemény időszak volt, mert a szocialista oktatási formából az új helyzetnek megfelelő oktatási rendszert kellett bevezetni. Hatalmas viták és ütközések, egymásnak ellentmondó minisztériumi utasítások és a diákság túlzott szabadságot követelő tendenciái között kellett egyensúlyt teremteni. Erről az azóta már megjelent *Napló*mban közreadtam néhány részletet. Hat évig voltam rektor, ez a magyar művészeti felsőoktatásban szintén egy külön tanulságos történelmi időszakot jelentett.

Ebben az időszakban mentél a Herendi Porcelángyárba, ahol az addig a durva samottos agyagból formált szobrászati alkotásaid helyett a rendkívül érzékeny kezelési módot

*igénylő és precíz gyári technológiai eljárásokhoz igazított porcelánból kezdtél el egy jelentős fordulatot hozó, újfajta művészi megoldást kikísérletezni. Utóbb ezt nevezted el *Karneváli sorozatnak*.*

A rendszerváltás kihívásaira számos területnek kellett reagálni. Engem 1993-ban hívtak meg Herendre, az igazgatótanácsba. Makovecz Imrével, az akkoriban már nagy tekintélyű építésszel, a Magyar Művészeti Akadémia előzményeként már régebben működő, értelmiségieket magába foglaló egyesület vezetőjével együtt vállaltuk ezt a feladatot. Nos, Herend 1990 előtt a szocializmus egyik fontos valutatermelő üzeme volt, és bármennyi forintot megadott az állam a valutáért. Mostanra azonban a magyar tulajdonban maradt manufaktúrának a saját erejéből kell működnie. A világcipacra termelő manufaktúra

a reprezentatív reklámkampányt nem tudta volna finanszírozni. Ennek a megoldását várták tőlünk. Ekkor azt kértem, hogy hagyjanak dolgozni az üzemben, nekem van erre a feladatra több új ötletem. Így született meg 1995–1997 között az a porcelánsorozat, amely egyben a porcelángyár reklámja, és igen magas értékű árucikke is lett. Az elképzelésem bevált, nemzetközi sikere lett a sorozatnak. A jelmezes karneváli figurák engem már régóta, a híres velencei téli karneválokra tett látogatásaim óta foglalkoztattak. A maszk mögé elrejtőzés gondolatvilága, a híres itáliai irodalomból ismert jelenetek és figurák évenkénti megismétlése, és az egész színes kavalád, s most alkalmam is adódott a gondolatok, vázlatok kipróbálására. Egyébként ez a jelmezes karneváli hangulat napjainkban is a világ különböző szegleteiben hatalmas tömegeket mozgósít. A porcelánt ennek a világnak a kifejezésére nagyon is alkalmasnak vélem, csillogó anyaga, amely a belül üres figurát borítja, jól kifejezi korunk talmi fényűző vágyait. A általam megmintázott figurák felületére a hatalmas gazdagságú herendi mintakincsből válogattam motívumokat, így reklámozták a jelmezesek a Herendi Porcelángyárat. Ezt a sorozatot még méteres figurákkal is kiegészítettem, mert Jahoda Maya belsőépítész, az újonnan épült eszpresszóba nagyméretű porcelánokat kért. Ez a méret a kritikus határ porcelánban, mert a hőre lágyuló anyag nem bírja el a saját súlyát. Ezt is sikerült megoldani, és ez növelte a manufaktúra nemzetközi sikerét és tekintélyét.

Közben felkérték az új Nemzeti Színház szobrainak elkészítésére. Ez nagy vállalkozásnak indult.

Érdekes, hogy épületkerámia alkotásaim jelentős része került színházakba. A Nemzeti Színház megépülésének kalandos történetét sokan ismerik, azt mondhatom, hogy a mi közös munkánk sem úgy sikerült, ahogy kezdetben elképzeltük. Siklós Mária építész, a Nemzeti Színház tervezője, látva a herendi karneváli sorozatot, felkért a közös munkára, azaz arra, hogy a színháztervezés még vázlatstádiumában dolgozzak vele. Örömmel vállaltam, bár akkor még nem volt biztos, hogy a munkát megkaphatom. Az első változatokat még a Városligetbe tervezett színházhoz készítettem, a jelenlegi helyszín csak később került szóba. Az építész első elképzelése az volt, hogy kívül, az épületre egyszerű, nyers szobrok kerüljenek, a belső térbe azután színesek jönnének, amelyek a színpad közelében már porcelánból lennének. A vázlatokat elkészítettem, de végül a belső tér tervezését kivették az építész kezéből, így csupán a külső szobrok valósultak meg. Ezeket rövid idő alatt kellett realizálni. Az 1:1-es gipszfigurákat Szekeres Károly volt növendékem-

mel mintáztuk, és végül az Ornamentika Kft. készítette el üvegszál-erősítéses finombetonból, mivel a megrendelő által kerámiában elképzelt figurák lefagytak volna. Ezért menet közben változtattunk a terven. A mai színházlátogatók végül is ezeket a színházi életre oly jellemző maszkfigurákat láthatják az épület külső homlokzatán.

Ez időben még két színházi munkával is megbíztak. A keszthelyi Balaton Színház reliefsével, illetve a kassai Márai Színház reliefsével.

A Balaton Színházhoz Csontos Csaba építész kért fel. Ezt a munkát is Szekeres Károllyal együtt készítettük. A keszthelyi tipikusan kisvárosi léptékű, provinciális karakterű épület, homlokzata belesimul az utca többi házai közé. Az építész által kijelölt vízszintes szalagforma függőleges ritmusú reliefet kívánt. Ismert színházi figurák kettőseit választottam, ezek a dekoratív motívumok futnak végig a főbejáratról jobbra-balra, aszimmetrikus elrendezésben. A kassai Márai Színház reliefsét az MMA ajánlotta fel a magyar társulatnak az egykori Zeneiskolából színházzá átépített épület homlokzatára, és én vállaltam a feladatot. Kassán ez az egyetlen magyar társulat otthona. Pásztor Péter kassai építész terve alapján kezdtünk el dolgozni, de a munka nem ment könnyen, a szlovák építésügyi hivatal egyre kevésbé érthető változtatásokat írt elő, így az eredetileg háromosztatú ablak méreteit és tagozódását a reliefnek követnie kellett. Márai Sándor *Kassai polgárok* című műve szerencsére háromfelvonásos, így sikerült az építésügyi hivatalnokok észrevételeit is betartani.

Beszélgetésünkben pályád néhány olyan jelentősebb eseményét idéztük fel, amelyek alkalmat adtak arra is, hogy kifejtsd, hogyan formálódott a keramikusságról vallott felfogásod. Közéleti szerepvállalásaidról sem feledkezve meg, befejezésül beszéljünk arról: hogyan lettél egyik alapítója a Magyar Művészeti Akadémiának?

Somogyi József hívott fel 1991 novemberében, hogy jöjjenek el a megbeszélésükre, mert Kosáry Domokossal, a Magyar Tudományos Akadémia akkori elnökével tárgyalnak az írók és a vizuális szakmák képviselői. Engem gondoltak az iparművészek képviselőjére. Attól kezdve jártam ezekre a tárgyalásokra, amelyeken Kosáry hol pozitív, hol negatív együttműködési hajlandóságot mutatott, mígnem 1992 januárjában, Kosáry nemleges válaszára, Makovecz Imre indítványára, „kiáltottuk” az önálló Magyar Művészeti Akadémiát. Cseres Tibor, Gyurkovics Tibor, Hernádi Gyula, Berta Bulcsú, Szakonyi Károly, Somogyi József, Gerzson Pál, Makovecz Imre, Finta József, Balassa Sándor és én voltunk jelen. Így lettünk mi, az azóta már köztestületként

működő MMA alapítói. Ennek a hiteles történetét, a különböző félremagyarázások miatt is szükséges volt tisztáznunk, ezért a korábban dr. Kováts Flórián szerkesztésében (az egyesületből akadémiává válás idején volt Makovecz Imre titkára) megjelent kis kiadvány után, éppen a *Magyar Művészet* című MMA-folyóirat első számaiban, a még élőkkal készített interjúkban dokumentáltuk a történeteket.

2017 tavaszán a budapesti Múcsarnokban nyílik meg a Magyar Művészeti Akadémia kiállítássorozatának következő, a kortárs magyar iparművészettel foglalkozó tárlata. Nehéz feladat elé állította a szervezőket és a rendezőket ez a feladat, és nem csak azért, mert a megelőző építészeti és képzőművészeti tárlatok is magasra tették a mércét. Egyrészt a kortárság fogalmának folyamatos átértelmezése, másrészt az iparművészeti műfajok sokféleségén belül kialakult szemléleti viták miatt. Az utóbbi években ugyanis az iparművész diplomával végzett művészek egyre inkább képzőművészeti karakterű alkotásokat hoztak létre, ezáltal magukat is inkább képzőművésznek tekintve. A te pályafutásod is azt mutatja, hogy inkább szobrokat alkottál, bármely anyaghoz, akár betonhoz, vagy hagyományos agyaghoz, vagy samottos kerámiához, vagy porcelánhoz nyúltál. Hogy látod ma ezt az elvi, szakmai megkülönböztetést?

Nem vagyok teoretikus, így tehát ezt a kérdést is a gyakorlat oldaláról közelítem meg. Komoly tudományos dolgozatokat, előadásokat olvastam, hallgattam arról, hogy mi a képzőművészet és mi az iparművészet. Mindezekből azonban nem sikerült megtudnom, hogy hol van a kettő között a határ. Ezért azután nem is foglalkozom vele. J. J. Winckelmann német művészettörténész óta tudjuk, hogy minden művészeti alkotásnak külön „fiókban” a helye, és ezeket a fiókokat címkézni is kellett. Később a fiókok múzeummá nőttek, és egyik alkotás ebbe, a másik másikba került. Így vagyok én keramikusként a tárgyaimmal az Iparművészeti Múzeumba irányítva. Miután azonban a kerámia ipar, mesterség, éppen úgy lehet használati tárgyakat készíteni, mint gondolatokat, érzelmeket kifejezni. Az alkotón múlik, mit választ. Egy alkotás minőségét nem az dönti el, hogy hova kerül. Számomra van valami fontosabb. A műben rejtőző gondolattal a néző valamilyen anyagi formában találkozik. A választott anyag tehát hordozója a művész gondolatának. Ha azt látom egy műnél, hogy semmilyen más anyagból, semmilyen más megoldással nem lehetne jobban kifejezni az érzelmet, gondolatot, akkor meggyőződtem a művész. Azzal, hogy én az agyagot nem csupán nyersanyagnak tekintettem, amelyből valamilyen produktumot tudok készíteni, ha-

nem elkezdtem kutatni létrejöttét, vándorlását, alakváltozásait, az életet hordozó szerepét, olyan kifejezési lehetőségeket találtam, amelyeket semmilyen más anyagból és eszközzel nem tudnék megoldani. Arról nem is beszélve, hogy az ötlethez választok anyagot, az anyag viselkedése viszont az ötletek özönét kínálja. Ilyen módon az anyag alkotótársammá lesz. A legszívesebben azt mondom, keramikus vagyok, mert annak a tudásnak és kíváncsiságnak köszönhetem minden eredményemet, amelyet ennek a tevékenységi körnek a határain belül találtam.

Köszönöm a beszélgetést.