

Széplaky Gerda

A TÁVOLLÉT JELENLÉTE

Szűcs Attila: Inside the Black Box

(*Deák Erika Galéria, 2018. 09. 07. – 2018. 11. 10.*)

Szűcs Attila a Ludwig Múzeumban rendezett kiállítása óta először jelentkezik önálló tárlattal, mégpedig egy konceptualista projekttel. A projekt egyetlen motívum, a *fekete négyzet* köré szerveződik, ami a festményeken éppúgy megismétlődik, mint a térbe állított fekete dobozon. A tárlaton meghallgatható egy Stanley Kubrick és Szűcs Attila között lezajló beszélgetés is, amely bevallottan *fake news*. A fekete doboz oldalain látható rajzok között is szerepelnek másolatok – igaz, maga a művész másolta őket. Elsődlegesen mégsem az eredetiség kérdését tematizálja a kiállítás, hanem a feketeségnek, még inkább a fekete doboznak a jelentését, amit a művész a *2001 Űrodüsszeia* című film monolitjaként citált a kiállítótérbe.

Ismeretes, hogy a fekete mint önmagáért való, autonóm jelentést hordozó szín a 20. század eleji avantgárd törekvésekhez kapcsolódóan jelent meg a művészetben. Az első fekete festmény az absztrakcióra való törekvés eredménye volt: Malevics *Fekete négyzet fehér alapon* című művén a tárgynélküliség megvalósítása egybeesett a színek redukciójával. A malevicsi színökonómia-elmélet nyomán a feketét olyan kezdőpontként értelmezhetjük, amelyben a világ végessége és végtelensége fejeződik ki. Ám a feketét fehérség veszi körbe. A fehér egyfelől mint anyagtalanság jelenik meg, másfelől mint olyan meghatározatlan tér, amely – minden szuprematista kompozíció alapjaként – helyet ad a festmény „eseményeinek”. Maga Malevics a fehér festővászon festetlen síkját így jellemezte: „Úgy érzem, mintha egy tenger alatti sivatagba kerülnék, ahol körös-körül a világegyetem teremtésének pillanata érezhető.”¹

A második világháborút követően születtek meg azok a művek, amelyekben a vásznat immár teljes egészében a feketeség uralja. Az 1950-es években az absztrakt expresszionizmus és a new yorki iskola képviselői számára szinte kötelező volt fekete képeket festeni. A fekete a léttapasztalat meghatározó színévé vált, mindenekelőtt azért, mert képes volt reprezentálni a történelem sötéttségét. A feketéről, mint alapszínről Adorno egyenesen azt állította, hogy a nélkül már nem is lehetséges radikális művészetet csinálni: a feketeség „Auschwitz fekete lyukaira” adott válasz.² A fekete melletti elköteleződésben fontos szerepet játszott az is, hogy ebben a színben a misztérium és a transzcendencia sejtelve is képes jelen lenni. A fekete sorozatokat festő művészek között a legradikálisabb alighanem Ad Reinhardt volt, aki

1 Vö. Kazimir Malevich: *Essay on Art* (vol. 1.). George Wittenborn, New York, 1971.

2 Vö. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Schurkamp, Frankfurt, 1970.

elutasította a festészet alapvető formai és tartalmi összetevőit (se szín, vonal, kompozíció, forma; se ecsetnyom, textúra, térhatás; se mozgás, idő, téma, szimbólum): a sima vásznon csak a fekete szín maradhatott. Csakhogy a fekete festészet műveiből, s ide vehetjük az európai művészet későbbi törekvéseit is, éppen az derül ki, hogy ennek az egyetlen színnek ezernyi árnyalata van, amelyek különbözőképpen hatnak egymásra, mindig más méretarányokat, motívumokat, jelentéseket teremtve.

Ráadásul a fekete – a fehérrel együtt – optikai értelemben nem is tekinthető színnek. A fekete a színelmélet rendhagyó esete; észlelése, fizikai és pszichológiai percepciója különbözik a „normál” színekétől. Feketét akkor látunk, ha egy tárgyról a különféle hullámhosszú fénysugarak egyenlő mértékben verődnek vissza, s együttes színértékük nem haladja meg a tíz százalékot. Ez a mennyiség olyan minimális, hogy a fekete látása tulajdonképpen a fényhiánnyal és ingerhiánnyal azonos. A fekete a fiziológiailag megképződő hiányállapotból fakad, ilyen módon a hiány festészeti reprezentációjaként fogható fel.

S bár Szűcs kiállításán csupa „fekete négyzetet” látunk, művészeti gesztusából mégis inkább dekonstrukciót olvashatunk ki, ami nem a fekete elutasítását, ellenkezőleg, *a fekete kinyitását* jelenti. A művek egytől egyig *a feketébe való belépés rituáléját* ismétlik, és a kérdést: vajon meddig lehet e nem-színbe hatolni? S mi van e hiányállapot mélyén? A vásznak esetében a *kinyitás* a fekete négyzetből kibomló színes kompozíciókat eredményez, a térbeli tárgy esetében „ablakok” létesítését.

Szűcs korábban nem festett olyan festményeket, amelyeknek színes kompozíciói ne töltötték volna ki a teljes vásznat. A most kiállított művek között két olyan is szerepel, melyek figuratív narratívái nem futnak ki a képkeretig: a malevicsi fehér sivatag veszi körbe őket. Ettől azok mintha egy időn túli, végtelen térben mennének végbe. A fekete négyzetek a vásznon eleve mint térbeli objektumok jelennek meg, formai értelemben megismételve, esztétikai értelemben újrateemtve a galéria közepén felállított, monumentális téglatestet. E síkká lett térmonumentumból bomlanak ki a képi elbeszélések: az *Accident in a Box*-on egy lángoló autót látunk, amelyet egy meztelen felsőtestű, a nézőnek háttal álló férfi néz. A kompozíció a Szűcs festészetéből jól ismert stiláris eszközökből építkezik: az előtér figuratív motívumai beleolvadnak a háttér monokróm tömbjébe, a sötét éjszakát megjelenítő feketeségbe. De, ahogyan azt megszoktuk a korábbi műveken, a háttér egyúttal az egész világot meghatározó minőséggé lényegül, ekként behálózza, maga alá gyűri a figuratív motívumokat is. A fiatal férfi fején ezért jelennek meg apró foltok – a sötét világegész erjedését megjelenítő buborékként. Az *Inside out Room* fekete dobozában nemcsak az erjedés gondolata, hanem a feketeség rétegei – a különböző árnyalatú foltok tömbjei, melyek geometrikus rendben vannak egymás mellé

állítva – is nyomasztónak hatnak. A feketeségből egyszerre bontakozik ki egy architektonikus térbeli tárgy, egy szoba képe, s egy strukturálatlan nem-hely, egy létezésen túli dimenzió. A kép centrumába helyezett, rózsaszín inges kislányt, aki egy játékra ingerlő, fényes gömböt tart a kezében, szinte agyon nyomja, moccanni sem engedi ez a metafizikai szorongás létállapotát megidéző dimenzió. Martin Heidegger írja egy esszéjében, hogy az ember akkor válik képessé szembesülni saját végességével, és így léte értelmével is, amikor – a hirtelen rátámadó, lényegi szorongás állapotában – a létezés határain túl felnyíló semmivel találja magát szemközt.³ Ilyesféle sötét masszaként gomolygó semmit érzékelhetünk Szűcs dobozaiban. Ám ez a semmi nem azonos a nem-lét dimenziójával: a „kifordított szoba” ugyanis itt van, jelen van: beléphetünk.

Más műveken a fekete háttér a teljes képmezőt kitölti. A *The Book* című festményen egybefolynak a különböző létminőségek: a levegő, a tárgyak, az emberalak. Egy fiú könyvet olvas, baseball sapkája kitakarja arcát. Testét sem látjuk: a „hús” helyén architektonikus formák vannak – talán egymáson sorakozó könyvek, talán egy számítógép belsejében generálódó, virtuális tér vonalai. De a hiányzó arc és test ellenére is érezzük az emberi jelenlétet, leginkább a feketével átítatott színek sötétjén átszűrődő fény miatt. A fény révén a szellem auráját társítjuk az emberszerű motívumhoz. Ennek az élő és lángoló szellemnek azonban (ami annyi korábbi Szűcs-festményen ott kísért) a két másik, teljes képmezőt kitöltő „fekete négyzetben” nyoma sincs. A *Tesla's Death Mask* című olajfestményen látható, testről levágott fej lecsukott szemével, szürke arcával mintha a sötét űrben lebegne. A kép egyszerre idézi meg a halált és a semmit; a konkrét személlyel beazonosított halotti maszk miatt pedig annak a feltalálónak az alakját, akinek különösen erős kötődése volt a nem-tudós tudáshoz, az intuícióhoz, a racionális úton fellelhetetlen, valamiképpen mégis elérhető titokhoz. A harmadik kép (*Backdoor to Harmony*) ennél is üresebb, ám a fekete háttérből egy ajtó körvonalai bontakoznak ki, mintha csak arra szólítanának fel, hogy nyissuk ki.

A kiállításon egyetlen fehér képet (*Inside out Box*) látunk, amit a fekete objekt mögé installált a művész. Ebben a kifordított négyzetben a különböző árnyalatú fehér foltokból egy különös narratíva bontakozik ki: testek nélküli kezek próbálnak éppen átszakítani valamit, mintha kitörnének egy dobozból, csak éppen azt nem tudjuk, hogy tettük eredményeképpen kívülre vagy belülre kerülnek-e. A fehér kiüresítettségében elveszíti jelentését a kint és a bent, a térbeliség – csak a végtelen pillanat van, amelyben a határvonalon való létezés, az áttörés, a transzgresszió mozdulata tart örökkévalóan. Innen visszanézve értjük meg, hogy a fekete

³ Vö. Martin Heidegger: *Bevezetés a metafizikába* (Vajda Mihály fordítása). Különösen: 5. §. Ikon, Bp., 1995.

négyzetre helyezett színes kompozíciók is határvonalon lebegnek: szüntelenül kibomlanak a véges létezés sötétségébe való bezártságból.

Szűcs alkotásait mindig is körülvette a titokzatosság aurája, ami miatt művészetét metafizikusnak érezzük. Mintha könnyen értelmezhető, figuratív narratívái ellenére, melyek létrehozásában egyszerre érvényesülnek hipperrealista és absztrakt expresszionista festészeti gesztusok, lenne bennük valami megnevezhetetlen, a láthatatlanságba húzódó jelentéstartalom. A fekete monolit köré rendezett projekttel Szűcs most magát a titkot állítja középpontba, talán mert arra törekszik, hogy a láthatatlant, a fényhiányként fellépő feketét vonja a láthatóság terébe – kinyitva, kifordítva, a létezés hétköznapi baleseteinek színes történeteinek keresztül mind mélyebbre hatolva, a lét elbeszélhetetlen katasztrófái felé. De csak a határvonalig, a fekete doboz felszínéig enged behatolni.

A kiállítótér közepére installált fekete doboz Kubrick monolitjének parafrázisa. A filmi elbeszélésben az áthatolhatatlan tárgy felbukkanását követően az emberi civilizáció mindig egy magasabb fokra érkezik. Kubrick szándékosan nem ad választ az idegen erőt megtestesítő tárgy talányára. A *2001 Űrodüsszeia* eleve egy filozófiai narratíva filmnyelvi megfogalmazásaként értelmezhető: a film – az űr képeivel – első pillanattól fogva a létezés metafizikai régióiba próbál behatolni, a monolit révén pedig azt deklarálja, hogy az emberi lét végső kérdéseire nem adható válasz.

Szűcs képzőművészeti projektjében ez a monolit szintén egy önmagába záródó tömb, de kusza rendezetlenségben mélyedések vannak benne, különböző méretű „ablakok”, azokban pedig rajzok. A rajzokon háttal álló emberalakok, lemetszett fejek, levitáló testek lebegnek – mindig egy kiüresített háttér előtt. Mintha valamiféle katasztrófa előtti állapotba lenne beledermedve a létezés összes alakja, nemcsak az emberek, hanem az állatok is, például a fény terébe belépő, riadt szarvas, vagy a tárgyak, az épületek, az őrtoronnyal kettéosztott kőfal, ami egy idegen objektumot véd a behatolástól. A szürke rajzok életlen tónusait áthatóvá teszi a fény, ami hátulról, a fekete tömb belsejéből érkezik, s ami egységes erővel tör elő az összes nyílásból. Úgy érezhetjük, hogy az ablakok nem is kifelé nyílnak, a mi világunkba, ahol a látvány olvasható, jelentéseket generáló elemeit keressük szakadatlanul, hanem befelé, egy másik világba. A túlvilágias fény forrása ugyanis nem kívül, nem odafönn vagy odaát van, hanem itt, a szemünk előtt – mégis elérhetetlen távolságba helyezve előlünk.

Platón barlangja juthat eszünkbe e művészeti vízióról, ám itt minden a visszájára fordul: nem a barlang leláncolt lakói vagyunk, akik csak a falra vetülő árnyképeket szemléljük, hanem a napfény szabad világában létező lények. A képek igaz jelentését igazoló eredetet magát mégse látjuk, mert az el van zárva a fekete tömb belsejébe – csak az „ablakokon” kiáradó, tompított

erejű fény utal a létezésére. Vajon mi tárulna fel, ha ezt a fekete dobozt is kifordítaná a művész? Talán elviselhetetlen volna a látvány, amit a doboz jótékonyan véd? Amiképpen elviselhetetlen Isten látványa is az emberi tekintet számára? Mint ismeretes, a zsidó-keresztény vallás Istenének a láthatatlanság az egyik legfontosabb attribútuma; a Kivonulás könyvéből tudjuk, a láthatatlan Isten azért nem tárja fel magát az ember előtt, hogy az látványába bele ne pusztuljon.

Szűcs Attila sem fedi fel a végső titkot. Csak rámutat, nyilvánvalóvá teszi a létezését – ám közben el is rejti, *távol* helyezi. Az önmagába záruló tömb nála nem viselkedik fekete lyukként, hiszen a fényt nem nyeli teljesen magába, a nyílásokon át valamennyit enged kiszüremkedni – talán éppen annyit, amennyinek az ereje még elviselhető. Az egyik rajzon olvasható is, mintegy a mélyebbre hatolást tiltó táblaként, a felirat, az éppen lehulló betűkből kirakott „EXIT”.

Derrida írja egy értekezésében, hogy az olyan igazságok, a misztérium kódéból kibontakozó titkok esetében, amelyek semmi és senki által nem igazolhatók, csak a jelenlévő tanú átélése révén, a tanúsításnak szükségszerűen esküvé kell válnia. Csakhogy aki esküszik, annak Istenre kell esküdni, mert Isten az egyetlen, aki a transzcendentális eseményt az eskütevőn kívül tanúsíthatja. Az eskünek elő kellene állítania ezért Istent, mint zálogot, meg kellene idéznie a távollévőt – ám Isten előállíthatatlan. A transzcendencia tanúsítása éppen ezért azt követeli meg, hogy a tanúságtevő a távolságot avassa közellétté: „Az előállíthatatlan előállítás és újra előállítása távol a helyén. Minden e távollét jelenlétével kezdődik.”⁴

Szűcs Attila a fekete doboz köré épített művészeti projektjében, amellyel a transzcendencia világunkba való beszüremkedését akarja láttatni, mintha éppen ezt tenné: a távollét jelenlétét mutatja fel.

⁴ Jacques Derrida: *Hit és tudás. A „vallás” két forrása a puszta ész határain*. Fordította Boros János és Orbán Jolán. Pécs, Brambauer, 2006. 47–48.