

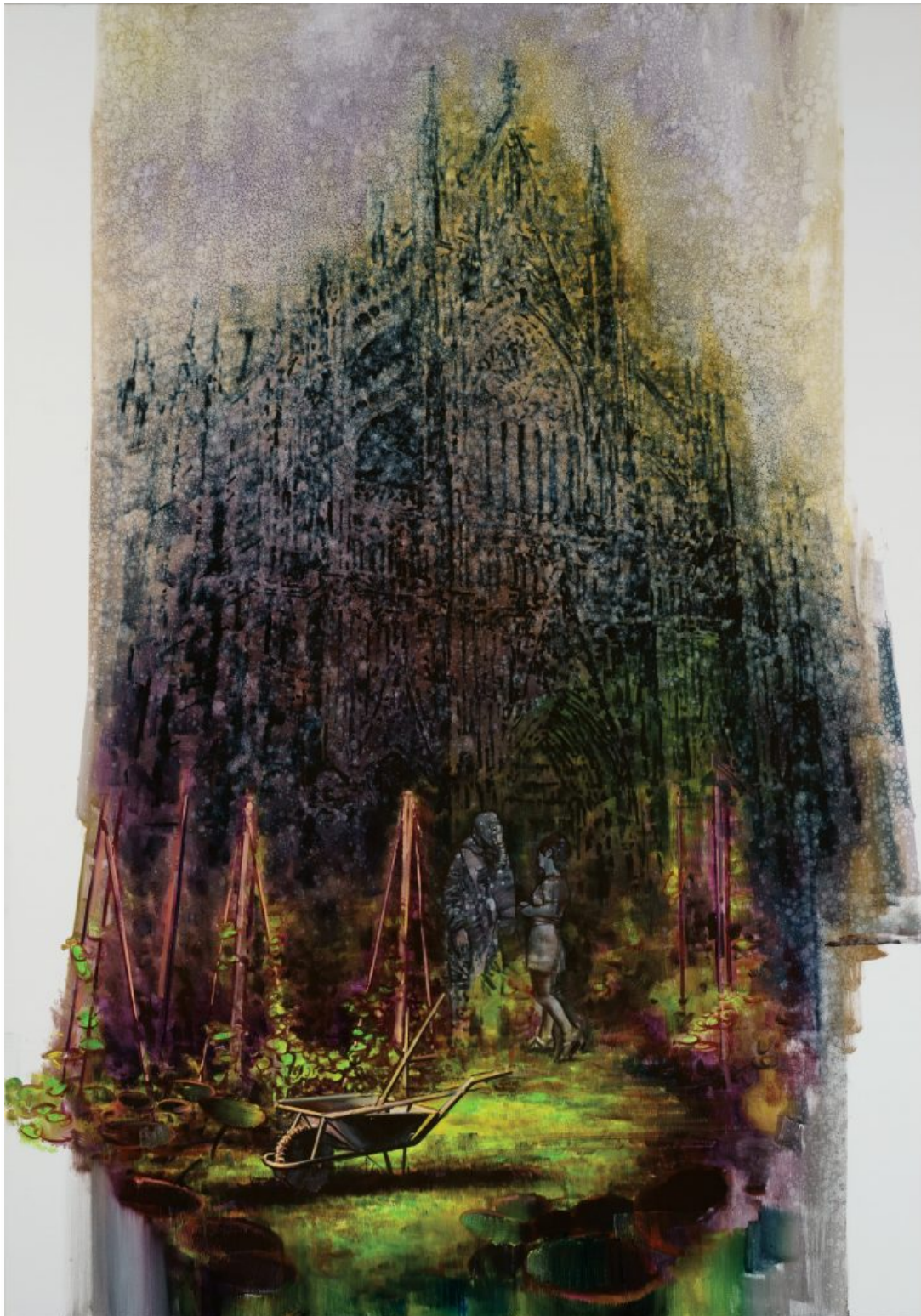
Az emlékezet katedrálisa

Kommentár a virtuális Pátosz menedzsment első alkalmához

A tranzitblog pandémia idején született Meg nem valósult művek 3.0 összeállításába javasolta Hornyik Sándor a Pátosz menedzsment sorozat folytatását. Az egyeztetés során végül eljutottunk az online beszélgetésig.

Szűcs Attila katedrálisa első pillantásra a *Roueni katedrális*t juttatja a művészettörténész eszébe, és a 21. századi festő tulajdonképpen hasonló – egyszerre mediális és ismeretelméleti – problémákat tematizál, mint 19. századi elődje. Monet a Roueni katedrális 1890-es években megfestett képein arra tett kísérletet, hogy a vászon felületén visszaadja egyrészt a kőből épült katedrális hatalmas tömegét, másrészt ennek a hatalmas tömegnek az illékonyágát is, ami érzékelésünk szubjektivitásából és optikai meghatározottságából adódik. Francia kortársai pedig az időben folyamatosan változó valóság realiztikus megragadásának sikeres festői kísérleteként értékelték nagyra sorozatát. Egy 21. századi festett székesegyháznak viszont már nemcsak a katedrális középkori, romantikus és impresszionista képére kell reflektálnia, hanem a képalkotás posztmediális korszakára is,^[1] vagyis arra a reflexiós spirálra, ami valaha Walter Benjamin aurájából indult ki, hogy a televízió és McLuhan vizuális médiumain és üzenetein keresztül eljusson a digitális képalkotás és az internet globalizált jelenébe. Vagyis Lessing, Greenberg és Rosalind Krauss felől nézve a kortárs festőnek bizonyítania kell, hogy az általa festett katedrális valami sajátosat és eredetit tesz hozzá a reprezentáció fogalmához és ismert típusaihoz. Vagyis más, mint a szöveg és más, mint a fotografikus kép, és ráadásul még reflektál is saját médiumának, a festészetnek a történetére.

Ez a fajta mediális reflexió – az életmű ismeretében – Szűcs Attila esetében meglehetősen erőteljesnek tűnik, hiszen egy sajátosan festői felületet alakít ki, ami értelmezésem szerint leginkább az emberi elme működését képezi le. Vagyis egy asszociatív valóságot mutat meg, amelyben nemcsak egy katedrális jelenik meg, hanem előtte egy egyszerre vicces és kísérteties jelenet is kirajzolódik egy egészen idegen, kerti környezetben, ami nem illik a katedrálisok jól ismert képi világához. Az asszociáció képei ráadásul nem egyforma élességgel jelennek meg, a háttérben magasodó katedrális elmosódik, ami felidézheti bennünk mindennapi érzékelésünk atmoszférikus perspektíváját, de a régi képernyők szemcsés-pixeles homályát, valamint az impresszionisták optikai kísérleteit is a távolról vibrálóan élénk képet alkotó, krémesen felhordott olajos festék szemcséivel. Sőt ez a vibráló homály megidézheti az emlékezés folyamatát is, a vakítóan éles és a töredékesen homályos képek kaleidoszkópjával, valamint azt a valóságot is, amelyet egyes pszichológusok és neurológusok szerint valójában az emlékeinkből, a rendelkezésünkre álló személyes és kulturális emlékezet képeiből építünk fel.



Szűcs

Attila: *Katedrális*, 2019, olaj, vászon, 200 x 140 cm, a művész tulajdona. A művész jóvoltából

A katedrális képe a magyar kulturális emlékezetben leginkább az európai mintákhoz kapcsolódik, hiszen nekünk nincs híres gótikus katedrálisunk, Notre-Dame-unk, illetve ha van is, akkor is neogótikus és Mátyás-templom névre hallgat. A legtöbbünk fejében így a katedrális kapcsán egy Suger apáttól Victor Hugón és Monet-n át Ken Follettig ívelő narratíva rajzolódhat ki. Ehhez képest kissé meglepő, hogy Szűcs

Attila képzeletében a katedrális Raymond Carver novellájából kiindulva formálódott meg. Az amerikai minimalista próza nagy alakjának novellájában a főhős ugyanis egy vak férfinak próbálja elmagyarázni, hogy mi is az a katedrális, ami az 1980-as évek alsó középosztálybeli Amerikájában valóban releváns kihívásnak tűnhetett. A két beszélgetőpartner ráadásul egy éjszakai ismeretterjesztő TV-adás kapcsán találkozik az európai katedrálisokkal, és a narrátortól tudjuk, hogy ő sem ismeri azokat különösebben, max a híres párizsit, amit már látott, legalábbis képen. A vak férfi pedig még ennyit se tud a katedrálisokról, így a narrátor megkísérli elmondani, hogy mit is lát, de a szavak nem működnek, így a vak javaslatára közösen kezdenek el rajzolni úgy, hogy a nem látó fogja a rajzoló narrátor kezét.

A látás és a tapintás, a képalkotás és a térérzékelés, a képzelet és a megismerés problematikája Európából szemlélve ismét csak visszavezet a 19. század végére. Konrad Fiedler, Adolf Hildebrand, Wilhelm Dilthey, Richard Semon és Aby Warburg korába, amikor a világról alkotott képünket Kant követői először próbálták meg összekapcsolni fizikai és biológiai valóságunkkal, illetve azzal a fizikai és biológiai rendszerrel, vagyis érzékelésünkkel és agyunkkal, amivel leképezzük a külvilágot. A kulturális emlékezet kutatásának úttörő művészettörténésze, Aby Warburg is egy univerzális – nála kifejezetten kozmológiai horizontú – művészetpszichológia megalkotását fontolgatta szinte egész életében.^[2] Ennek a művészetpszichológiának lettek volna integráns részei az olyan metaforikus szakkifejezések is, mint az emberi szenvedélyeket formába öntő pátoszformula, a gondolataink és az érzelmeink rezdüléseit leképező dinamogram,^[3] vagy éppen a képek érzelmi energiákat tároló képességére utaló energiakonzerv szókapcsolat is. Mindezen metaforák segítségével Warburg azt óhajtotta megragadni, hogy a képekben hogyan is tükröződik az emberi gondolkodás, illetve Nietzsche és Burckhardt nyomdokain hogyan lehet visszakövetkeztetni arra, hogy mit is akartak egykoron a társadalom tagjai és a kultúra alkotói.



Attila: *Városmajori harangtorony*, 2019, olaj, vászon, 80 x 40 cm, a művész tulajdona. A művész jóvoltából

A megragadható világkép és az átélhető világnézet pedig Szűcs Attila festményei kapcsán is rendkívül fontos fogalomnak tűnik, hiszen az elmúlt harminc év munkásságát úgy is lehetne narrativizálni, hogy Szűcs éppen azt kísérte meg képpé formálni, hogyan is gondolkodunk a valóságról. Erről szóltak már a kilencvenes évek vakfoltjai és a kétezres évek buborékvilágai is, és erről szól a kép, a motívum és a figura körvonalainak, beállításának és perspektívájának elmosása és dekonstruálása is az utóbbi évtized munkáin. Az oldószerral fellazított és a spektrális vonalakra széteső képek egyaránt a kép és az elme távolságát hivatottak érzékeltetni, legyen szó akár egy fura koronázásról, akár egy kísérteties parkról, akár egy katedrális kertjéről. Ebben a festői regiszterben jelenik meg egy a *Katedrálisnál* könnyebben beazonosítható motívum, a Városmajori templom ikonikus, geometrikus tornya is, ami Szűcs saját világát, műtermének közvetlen környezetét kapcsolja össze a magyar modernista építészet és a magyar katolikus egyház majd száz évvel korábbi életvilágával, amelyben a neobarokk megrendelők némileg értetlenül álltak az európai modernizmus legfrissebb formái előtt. Ekként Árkay tornya a magyar provincializmus és az azzal küzdő romantikus géniusz allegóriájaként akár olyan tipikus motívummá is válhat, mint Ady és Tornyai kipányvázott hortobágyi gebéje.[4] Ebben az intellektuális környezetben az absztrakt geometria és a gesztusszerű festészet vibráló kettőssége akár még a neobarokk filmhíradók dialektikus valóságára is rímelhet.

És ha már itt tartunk, engem ebbe a korszakba, Walter Benjamin és Bernáth Aurél posztavantgárd korszakába vezet vissza Szűcs emblematikussá stilizált éjszakai játszótere is. A vakfoltokkal megbélyegzett kísérteties park persze inkább a rendszerváltás és az elhagyott, elhagyatott szocialista életvilág szimbóluma lett. A számos Szűcs-festményen megjelenő rakéta- és glóbusz mászóka egyúttal a tudományos-technológia versengés és az űrverseny ideológiáját és utópiáit is emlékezetünkbe idézheti. De az első éjszakai játszótér még csak pirosra festett, szocialista padjaival tüntetett. És éppen ezek a padok visznek vissza egy másik világba, Thomas Mann és Lukács György, Bernáth Aurél és Déry Tibor világába, a melankolikus séták és az elegáns parkok polgári kultúrájába. A kör alakú „vakfoltok”, a Szűcs által láthatóvá tett, ám per definitionem láthatatlan fekete körök ekként akár eseményhorizontok, féreglyukak bejáratai is lehetnek. Vagy akár az emlékezet (formális és virtuális) helyei, melyek különböző idősíkokat kötnek össze. A pad pedig az emlékezés és a töprengés, Mnemosyne és Melancholia allegorikus toposza, így tekinthető akár ismeretelméleti értelemben vett pátoszformulának is, olyan dinamogramnak,[5] ami már elszakadt azoktól az intellektuális és érzelmi energiáiktól, amelyek egykor létrehozták. Ám ezek a toposzok a kollektív vizuális tudattalan dimenziójában és a mentális képek birodalmában még mindig összekapcsolják a globális falu posztkommunista polgárait.



Szűcs Attila: *Játszótér éjjel*, 1995, olaj, vászon, 170 x 260 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest. A művész jóvoltából

De vajon milyen energiákat közvetít ma egy posztmediális és posztkommunista dóm képe, illetve mennyiben mások ezek az energiák, mint az impresszionista katedrális 19. századi energiái? Ha ismerjük Szűcs Attila világháborús ihletésű festményét és familiárisak vagyunk Köln városképével, vagy éppen olvastuk a karanténról alkotott véleményét az artportalon, akkor felismerhetjük a katedrálisban a kölni dómot, és Közép-Európára lokalizálhatjuk a víziót, de a német gótika még így is nagyon messze van a magyar egyházi építészet dominánsan barokk képétől. De vajon hogyan módosul a katedrális pátoszformulája, ha a festő egy fura kert és egy még furább interjú képeivel kiegészítve az emlékezet és az emberi elme allegóriájává változtatja át? És mit jelenthet mindez a vírusok és az elszigetelődés, a social distancing és az elmagányosodás új korszakában? A kert és a katedrális egy Warburgtól és Monet-től Árkayn és Bernáthon át Gerhard Richterig és Szűcs Attiláig ívelő európai kulturális horizonton szerintem leginkább Árkádia és a Mennysország képzetével fonódik össze, amelyet itt a Földön, a háborúk és a katasztrófák földjén leszünk kénytelenek megvalósítani, ahogy azt Isten kertészei, egy vírusjárvány apokalipszis túlélői is teszik egy híres 21. századi kanadai író, Margaret Atwood fiktív univerzumában.

Az online beszélgetés itt tekinthető meg: <https://fb.watch/qCAmTIMz6J/>

[1] V.ö.: Rosalind Krauss: *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson, London, 1999.

[2] Legalábbis jegyzeteinek és céduláinak tanúsága szerint 1888-tól 1912-ig, vagyis 22 éves korától 46 éves koráig, majd jött az Első világháború és a pszichés összeomlás, amiből részben a gondolkodás és az emlékezet képeinek rendszerezésével, vagyis az 1920-as években összeállított Mnemosyne atlaszsal lábalt ki. Monisztikusnak, vagyis ismeretelméleti szempontból holisztikusnak szánt, tehát az érzelmi és az értelmi dimenziókra is kiterjedő, erősen töredékes művészetpszichológiai jegyzeteinek végül a „pragmatikus kifejezést” szolid címet adta. V.ö.: Aby Warburg: *Fragmente zur Ausdruckskunde*. (1888-1912) Hg. Ulrich Pfisterer und Hans Christian Hönes. Walter de Gruyter, Berlin, 2015.

[3] Warburg az orvos-filozófus Richard Semon engram (emléknyom) fogalmát és emlékezés elméletét (*Die Mneme, als Erhaltendes Prinzip im Wechsel des Organischen Geschehens*. Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1904.) gondolta tovább, amikor a műtárgyakban az elmébe bevésődött emlékek és érzések lenyomatait kereste. V.ö.: Ernst Gombrich: *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, London, 1970, 241-249. Warburg ikonológiájának a dinamogram elképzelés jelentőségét kitüntető, antropológiai horizontú, művészettörténeti pszichohistóriaként történő értelmezéséhez lásd: Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit, Paris, 2002, 103-115.

[4] 2014-ben, egy objekt formájában a Kis Varsó is feldolgozta már a toronykupola motívumát egy Petőfi nemzeti romantikájától a Horthy-korszak nacionalizmusán és a Rákosi-korszak kommunizmusán át saját posztkommunista jelenükig ívelő narratíva részeként.

[5] Az „abgeschnürte Dynamogramme” kifejezést Warburg jegyzeteiből (*Allgemeine Ideen, Notizbuch*, 1927) idézi Giorgio Agamben, amikor arról ír, hogy Warburg hogyan akarta áthidalni az objektív és a szubjektív valóság távolságát: *The Signature of all Things. On Method*. MIT Press, Cambridge, 2009, 59.