

SZÁNDÉKOLT BALESETEK

Bazsányi Sándor (szerk.): *Szivárványbaleset. Kortárs szépirodalom körüli diskurzusok* Szűcs Attila képeivel

1. Játzóterek

Szűcs Attila festészete már a *Szivárványbaleset* című kötet megjelenése előtt is előkelő helyet tudhatott magáénak a kortárs szépirodalom körüli diskurzusokban, elég csak azt figyelembe vennünk, hogy az utóbbi időben mennyi kötetet adtak ki egy-egy Szűcs-festménnyel a borítón.¹ Ám egy olyan méretű összefogás, melynek eredményeként hatvannégy szerző Szűcs Attila képeihez címzett írása jelenhetett meg, egyedülállónak mondható a kortárs színtéren. Nádas Péter félig ironikusan meg is jegyezte, hogy utóljára Kassák Lajosról írtak ilyen terjedelemben a kortárs írók. A *Szivárványbaleset* irodalmi szempontból nézve hagyományos felépítésű antológia, ugyanakkor, ha a képzőművészeti albumok felől közelítjük meg, az esszék, novellák és versbetétek valójában vegyessé teszik a kötet anyagát.

Szűcs képeinek a konceptuális festésztől eltávolodó, rezignált érzékisége, amely saját képi logikáján keresztül emel ki tárgyakat vagy személyeket azok életvilágából, és helyezi át őket egy izolált, kísérteties és otthontalan térbe, termékenyen kínálja magát a legkülönfélébb olvasatoknak. Felismerjük az egyes tárgyakat és személyeket új közegükben, amelyek egyszerre tárnak fel és lepleznek el előttünk valamit. A képek rejtvénytűségekre hívják fel a figyelmet, miközben azt is hangsúlyozzák, hogyan szűnnek meg az igazság és a láthatóság transzparens közvetítőjének lenni. Bár Szűcs festészete saját formanyelvével *beszéli el* eme feltárlás és elrejtőzés között oszcilláló mozgást, kapukat is nyitva hagy a nyelv közege számára. A figuratív képalkotás, helyenként a történelmi és emlékezetpolitikai reflexiók, illetve a Szűcs Attila képeit jellemző narratív vonások számos lehetséges, az irodalom eszközeivel, a nyelv számára is megközelíthető történetet hordoznak magukban – arról nem is beszélve, hogy gyakran a címek is bekapcsolódnak az értelmezés játékába.

A figuratív festészet, amely Szűcs munkásságát meghatározza, s amely ennyire könnyen, szinte ellenállás nélkül enged a szépirodalmi narráció csábításának, arra is lehetőséget ad, hogy a verbális tartalom azonosításának közhelyével, egy „anekdota” bemutatásával véget érjen a befogadás mechanizmusa.² Ugyanakkor arra is



¹ Gondoljunk Bartis Attila *A vége* című regényére, Kemény István *Állástalan táncosnő* és Térey János *Őszi hadjárat* című kötetekre, vagy éppen Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című művének lengyel fordítására.

² Erre a nehézségre egyébként Szűcs maga is felhívja a figyelmet egy Bazsányi Sándorral folytatott beszélgetésében: „Nyilván nem szerencsés, ha egy festő adomázik és anekdotázik egy festményen belül, már amennyiben a nézői figyelem csak és kizárólag

Jelenkor Kiadó
Budapest, 2016
251 oldal, 5499 Ft

akad példa, hogy a narrációközpontú értelmezéseket aláássa a festmény önreflexiója. A képek nyelv által történő megértését nehezítik meg például a figurák mellett feltűnő absztrakt képi elemek, az elmaszatolt kontúrok vagy éppen a látás „beépített hibái”, a vakfoltok. Így az ábrázolt figurák történetén túl előtérbe kerül a vászon felületén megszárdult anyag és annak működése is. Így nem csak a kép enged teret a nyelv és a narratíva dominanciájának, a képek mögé felsorakoztatott elbeszéléseknek. A kép „médiatudatosságára” arra ösztönzi a nyelvet, hogy az is a saját képiségével mint inherens tulajdonságával szólítsa meg a festményt. Ezen a ponton az egymással rivalizáló reprezentációs formák közötti versengés (vagy játék) kibontakozásának lehetünk szemtanúi.

A szerzők igyekeznek megtalálni azokat a kapukat, amelyeket minden kép nyitva hagyhat a nyelv számára, ugyanakkor a szövegek úgy haladnak át rajtuk, hogy bizonyos szempontból túl is lépnek saját médiumaik határain – ahogy a képek is máshogyan fognak működni a nyelv közegében. Az írók a képek jelentésének megfejtésére vállalkozhatnak, vagy kísérteties jelenlétük érzékeltetésének szolgálatába állíthatják a nyelvet. Az olvasó így médiumok találkozásának heterogén közegére számíthat, sokszínű próbálkozásokkal és stratégiaakkal a párbeszéd megteremtésére. Néhol egymást metszi két kiforrott, saját szabályokkal rendelkező alkotói világ, mint Nádas Péter filozófiai antropológiai nyelvének találkozása Szűcs izolált és személytelen tárgyaival, ez esetben ágyakkal. Máskor a szerző a nyelv képiségének eszközével igyekszik leírni a festmény mibenlétét, mint Ipacs Géza vagy Jász Attila haikuszerű versei az egyszínű és táguló fényterek kapcsán. Mások, mint például Tóth Krisztina, Jenei László vagy Centauri, addig és úgy szövik történeteiket, amíg egy adott ponton a szöveg változik át Szűcs festményévé – vagy a festmény a szöveg illusztrációjává.

Bazsányi Sándor e látszólag heterogén folyamatoknak igyekszik teret adni a kötet lapjain, ahol végbemehetnek a határátlépések, találkozások, átfedések, vagy akár a médiumok közötti versengés is. E feladatot Bazsányi minimális szerkesztői beavatkozással oldotta meg: a képeket kronologikus sorrendbe állítva rendelte hozzájuk a szövegeket, és azok az írók – Térey János verse és Nádas Péter esszéje –, amelyek ebbe a laza koncepcióba sem fértek bele, mivel egyszerre több festményhez kapcsolódnak, a kötet elejére kerültek. Minthogy a kötetben szereplő írók sorrendje a képek keletkezésének sorrendjéhez igazodik, az intermedialis összefüggések leginkább az egyes kép-szöveg párok kapcsán értelmezhetők. A képek szervezőereje olykor létrehoz egy-egy alkalmi szekvenciát a szövegek között, például a festőt egy ideig foglalkoztató menetelés motívumhoz kapcsolódva, amelyhez Tózsér Árpád és Ambrus Judit írtak szövegeket, vagy a festményeket nézegető figurák Dragomán György, Tóth Krisztina és Halasi Zoltán novelláiban. Az egész festészeten átívelő motívumok pedig, mint például a *planking* vagy éppen a helyszínelés, egy laza motívumhálózat kialakulására is alkalmat adnak.

A szerzők és szövegek közti különbségeket látszólag elfedő szerkesztésmód ugyanakkor a rejtett kultuszépítés eszközévé is válhat. Ahogyan mind a cím, mind az előszó hangsúlyozza, a kötet koncepciója a baleset képzetkörére épít, ami a képek és szövegek véletlenként beállított sorrendjét eredményezi.³ Csakhogy az antológiában egyetlen festővel találkozik hatvannégy író, akiknek szövegei felkérésre íródtak: a véletlen koncepciója megrendezett. Ahogyan az a gesztus is, amellyel Térey János és Nádas Péter szövegeit a többiekétől elkülöníti a szerkesztő, egyrészt műfaji vezetőnek szánva, másrészt (talán csak öntudatlanul) kanonikus hierarchiát sugallva. Ez a kanonizációs eljárás nem csupán

arra tud fókuszálni, hogy igen, fölismertem, beazonosítottam, és innentől kezdve a beazonosítás gyönyörén már nem lépek túl.” – „... ezt a kutyát is elvette tőle.” Szűcs Attilával beszélget Bazsányi Sándor. *Műút* (57), 2016. 54–61.

³ „[M]i történik akkor, mi van akkor, amikor kortárs szépirok találkoznak a kortárs festészettel, annak egyik szivárványos változatával? Talán éppen az, ami az egyik szöveggé átváltozott kép címében áll: Szivárványbaleset” (13.)

a szerzőket hierarchizálja, hanem elősegíti egy olyan beszédmód rögzítését is, amellyel Szűcs képeit vagy magát a kortárs festészetet ma megközelíthetjük. Így felmerül annak a veszélye is, hogy az antológia, mely a szerkesztő előszavában megfogalmazott „metafizikai tartomány” megfejtésére vállalkozik, éppen egy bevett, szinte már rutinná vált megközelítést változtat kultikus olvasattá.

Ha engedünk a kötet címe által keltett asszociációknak, illetve a szerkesztői előszóban beharangozott „átváltozás” esztétikai elvének,⁴ egy olyan balesetsorozatra, szövegek és képek egyrészt véletlenszerű, másrészt – paradox módon – determinálnak tűnő találkozására készülhetünk fel, melynek során az alkotások igyekeznek átlényegülni, hogy a médiumok határai összemosódjanak. Bár kevés, a baleset képzetköréhez illő radikális megoldással él a kötet, kétségtelenül izgalmas lehetőséget biztosít párbeszédnek, ellentmondások és érintkezések megfogalmazására.

2. A helyszínelés tere

Szűcs festészetében azok a térszerkezetek, amelyek kiszakítanak egy funkcióját veszített tárgyat saját valóságvonatkozásaiból, a rá erősen jellemző, elidegenedett tereket hozzák létre, még akkor is, ha egyes képek konkrét referenciával rendelkeznek, például egy történelmi alak, mondjuk Kádár János vagy Nikola Tesla esetében. Bazsányi Sándor szavával élve Szűcs festésze „az egyik anyagi valóságból kivezetett tárgy[at] (egy ágy, egy autó, egy szőlőfűrt, egy arc, egy test...) visszavezet[i] a másik anyagi valóságba” (11.). Mindeközben a képek a jelentés folyamatos elbizonytalanodásával és sűrűsödésével állítják eléink tárgyaikat. E rejtvénytársításra maguk a festmények is gyakran utalnak. Columbo hadnagy jellegzetes figurája vagy a bűnügyi helyszínelők szerepeltetése, illetve a fürkésző alakok, akik képeket szemlélnek a képekben, valamennyien azt a törekvést érzékeltetik, hogy a képek mögé lássunk, hogy azok többet mutassanak meg a valóságnál.

A kép ily módon kultusz tárgyává válik. Földényi F. László az antológiában szereplő esszéjében hasonló gondolatot fogalmaz meg: „[h]iszünk a képekben, hiszünk azok valóságtartalmában, hiszünk abban, hogy amit látunk, az valami mögöttes igazságra utal, amelynek léte megkérdőjelezhetetlen” (241.). Földényi írása a rá egyébként is jellemző metafizikai-képteológiai fogalmi keretbe helyezi Szűcs képeit. Álláspontja szerint a kép nem jel, nem távollét, amely valami helyett áll, hanem a megtestesülése valaminek. A *Felkészülés a sötétségre* (2014) című festmény monolitját Földényi a középkori képfelfogás által az első ikonnak tartott Veronika kendőjéhez hasonlítja. Veronika – aki nevét a *vera icon*-ról, az igaz képről kapta – tehát nem más, mint a kép eredete. A kép egy olyan jelenléteffektus, amely szemlélőjét és az igazságot egybefonja, azonossá válik vele. „A lentinek a teste a fentinek a testével azonos” (240.), és ebben az összefonódásban nem lehet többé látó szubjektumról és a tekintet objektumáról beszélni. A helyszínelő immár egy lesz a monolittal, amit kémlel, a rejtéllyel, amit kutat.

A képi jelentés megfejtése és jelenlétének érzékeltetése ad lehetőséget a képek által kialakított (bár sokszor talán zártnak tűnő) játéktér kitérítésére. Ebben a mind mediális, mind térbeli játékban maga a könyvtervező, Lőrincz Anna munkája is újabb lehetőségeket teremt: a nagyjából hagyományos elrendezésű antológiában a képek és szövegek egyszerű egymás mellé helyezését olykor megszakítja egy-egy kép- vagy oldaltörés, a szövegek szokatlan tördelése vagy egyes sorok, amelyek merészen bele- vagy éppen ráíródnak a festményekre. E gesztusok – bár elszórtak, és sem szisztematikusnak, sem radikálisnak

⁴ Lásd Bazsányi bevezető sorait: „a kötetben szereplő szépírók az általuk választott Szűcs-képek tükrében hozzák létre a saját anyagi, ezúttal nyelvi, azon belül verses vagy prózai valóságaikat – a mitikus gyökerű átváltozások irodalmi köreiben” (12.).

nem mondhatnánk őket – mégis megelőlegezik azt a kapcsolatot a szövegek és a képek között, mely túllép az illusztráción, a magyarázat távolra mutató mozdulatán, és afféle érintéssé válhat. Ahogyan a *Felkészülés a sötétségre* (2014) előterében álló, pálcájával a monolitra mutató katona mozdulata is érintésként értelmeződik Földényi esszéjében, úgy egy másik síkon a szövegek és képek párbeszéde is felfogható érintések sorozataként.

A helyszínelés motívuma újabb jelentést nyerhet. A helyszínelők és a rendőrök vizsgáló tekintete nemcsak Szűcs festészetén ível át, hanem a kötet egyik vezérmotívumává válik. Nemcsak a képek rejtélyével és az igazsággal való találkozást modellezi, hanem a kép és a szöveg találkozását is. A tér az igazság lenyomatait őrzi a helyszínelők kutató tekintete számára, ugyanakkor a távolságtartást nem engedi meg, hiszen be kell hatolni a helyszínre, a tér részévé kell válni ahhoz, hogy felfedjék az igazságot. A nézőpontok és a képpel való érintkezés különböző variációi egy ily módon inszenírozott térben válnak lehetségessé.

Így például Gerevich András verse (*Baleset*), amely a kötetnek is címet adó festményhez íródott (*Szivárványbaleset*, 2013–2014), fokozatosan cseréli le a helyszínelő távolságtartó nézőpontját a tanú, végül az áldozat nézőpontjára. A test bomlásának leírása egyszerre animálja a képet, és közelíti a szöveget egyetlen pillanat megragadásának, a halál pillanatának fényképszerű megragadásához. A fotótechnikai megoldásokkal maguk a Szűcs-képek is gyakran élnek, így a vers és a kép időbelisége nagyon hasonlóan oscillál a pillanatszerűség és a folyamat lassúsága között. A baleset mint átváltozás ily módon egy sajátos időbeli tapasztalatot idéz fel, amely egyúttal a kép és szöveg határainak elmosódásához, a kettő folytonos egymásba alakulásához is vezet.

Ehhez a finom pulzáló mozgáshoz képest Bán Zoltán András verse (*Helyszínelők*) első olvasatra tökéletesen átírja a *Félkörben álló rendőrök* (2004) című kép feladatuktól megfosztott, a légüres térben a semmi felett tanakodó rendőreinek kísérletiesen megvilágított kompozícióját. A versben leírt jelenet – egy prostituált csoportos megerőszakolásának és meggyilkolásának története – a rendőrök hangján, ötszólamú kánonban, a brutalitást újból és újból felidéző módon ismétlődik meg. A szöveg nem egy történetet állít a kép mögé, ahogyan a kép sem tud e történet megelőlegezett illusztrációjaként funkcionálni: a kettő között látszólagos ellentmondás feszül. Ám éppen ez az ellentmondás érintkezési felületté is válhat: a versből a halott lány nézőpontja és története hiányzik, csak ő nem kap saját szót a kánonban, így rokonságban áll a Szűcs-képek enyészpontba helyezett vakfoltjaival.

Ez a képkritikai jelleg bukkan fel Kemény István írásában is, mely a borítón is látható *Baleset fehér golyóval* (2011) című festményhez készült. A helyszínelés vándormotívuma Kemény drámatörredékében (*Helyszínelők vitája egy Szűcs Attila-képről*) annak ellenére kerül elő, hogy a szóban forgó képen nem szerepelnek sem rendőrök, sem helyszínelők. A baleset ember nélkül játszódik le, a festmény zárt vagy csak felfelé nyitott fényterével szinte kizárja magából az emberi jelenlétet. E térben beszélget egymással Ádám és Lucifer, akik a festmény előtt állva próbálják értelmezni a műalkotást, a helyszínelők beszédhelyzetét ironikusan vegyítve a művészet diskurzusának nyelvével. A jelenet inkább, illetve az átfestés, a festmény meghamisításának gyanúja elbizonytalanítja a kép metafizikai lét-rangjába vetett hitet – amelyet például Földényi F. László esszéje sugalmaz.

Végül felbuknak a könyvben Columbo hadnagy jellegzetes alakja is, aki Szűcs magán-univerzumának mitikus figurájává nőtte ki magát, mint az állandó nyomkövetés és jelentésbeazonosítás félig ironikus, félig esendő hőse. Portréját Bartók Imre *Columbo szabadnapja* című, találó és a választott festménnyel – *Columbo a narancsligetben* (2008) – szellemesen párbeszédbe lépő írása rajzolja meg. Ahogyan Szűcs képein, úgy Bartók versében is a rejtély tárgya maga a ballonkabátos nyomozó: az értelmező és a szemlélő. A vers egyik sora – „az nyomoz, aki maga is nyom” (113.) – parafrázisa is lehetne a kép és szubjektum érintésének: a kép és az azt értelmező szöveg együttes jelenlétének, ám Bartók versében a nyom és a hiány felülírja a jelenlétet.

3. A multimediális játszótér

Szűcs jellemzően a festészet hagyományosabb eszközkészletéhez (táblakép, vászon, festék) vonzódik, ennek ellenére egyéb vizuális műfajok technikai eljárásait is gyakran beemeli saját formanyelvébe. Fényképek és régi képeslapok részletei kerülnek egymás mellé, melyek kiegészítve vagy éppen újrakomponálva jelennek meg a festményein, például a *Lidice* (2003), a *Hitler a kutyája nélkül* (2004), valamint a *Horthy Miklós Adolf Hitlerrel* (2012) című művein. Gyakran találkozhatunk olyan filmes képkalkotásra emlékeztető eljárásokkal is, amelyek a figyelmet nem emberi léptékből irányítják, hanem mintha a perspektíva a kameramozgás része lenne (*Makett*, 1999). Vagy éppen a színpad terére is emlékeztethetnek minket a bizonytalan forrásból megvilágított, a sötétségből kiemelkedő zárt térszerkezetek, mint például a lightbox vagy az ágyak. Ehhez hasonlóan a *Szívárványbaleset* írásaiban is fellelhetők a nyitott kapuk más reprezentációs módok felé.

Solymosi Bálintnak az *In furore iustissimae irae* című rövidprózája olyan határhelyzetet idéz fel, amely „tárgyaink és környezetünk aktuálisan elvárt jelentéstartalmát nem kiüresíti, hanem azokat az értelmezési lehetőségeik határára festi föl” (71.). Az értelmezhetőség határán, ahol az én körvonalai is lassan felszámolódnak, paradox módon az átélés lehetősége teremődik meg: átélni az *Alak zöldben* (2003) című festmény női figurájának testhelyzetét. A nőalak maga is határátlépésre készül: egy láthatatlan ugródeszka széléről ugrana fejest a medence vizébe, bár a levegő és a víz határa nem érzékelhető, csak a test feszüléséből következtethetünk jelenlétére. A szöveg olyan epifániának ad teret, amelyben történet és kép – miként Solymosi fogalmaz – „aktuálisan felszámolódnak”, és az átjárás, az élmény megragadása már egy másik médium, a zene segítségével történik. Ha az olvasó elfogadja a szöveg ajánlatát, hogy olvasás közben meghallgassa a címét adó Vivaldimotettát, akkor a zene olyan „testies” hatást érzékeltetne, mely semlegesíti a kép és a történet határa közötti különbséget, illetve feszültséget.

Talán nem meglepő, hogy éppen Kőrösi Zoltán – aki forgatókönyvíróként maga is kötődött a filmekhez – az a szerző, aki egyedülként választott animációt Szűcs munkái közül. Már az is érdekes megoldás, ahogyan a kötetkompozíció igyekszik beilleszteni a könyv médiumának keretei közé az egymásba alakuló rajzokból összerakott *Kicsi-nagy ház* (2010) című animációt. Végső soron a mozgó képsort darabolja fel különálló rajzokat megjelenítő képkockákra, nem az egymásba mosódásuk, hanem az egyes rajzok körvonalainak kitisztulása pillanatában. A képek nem egymás mellé, hanem külön oldalakra kerültek, mégpedig az animáció képsorától eltérő sorrendben, és közéjük ékelődnek a szöveg feldarabolt részletei. A folyamatszerűségtől, a képek filmszerű mozgásával való kísérletezéstől visszajutunk a kép médiumának eredeti – ha tetszik: szimultán – időbeliségéhez. A szöveg azonban folyamatosan kimozdítja e látszólagos mozdulatlanságból a képeket, arra a pillanatra irányítva a figyelmet, amikor „megmozdul a kép”, a szöveg elkezd animálni a rajzokat. „Megmutatkozik, mi lesz az árnyékból, a csontokból, a kőből, a fából, az izmokból. Mi lesz a házból. Megmutatkozik, kik voltunk, és a sejtés, hogy mivé lehetünk” – írja Kőrösi (132.).

4. Átváltozás és kultusszá dermedés

Annak ellenére, hogy a *Szívárványbaleset* számos példát kínál médiumok és reprezentációs technikák párbeszédére, mégiscsak megőrzi a Szűcs festészetére jellemző sajátos zártságot. A „korrumpált valóság megjavításának” szándéka,⁵ amelyet a festő tulajdonít a mun-

⁵ „Érzektem, hogy van egy korrumpált valóság” – Interjú Szűcs Attilával, <http://artportal.hu/magazin/kortars/erzektem-hogy-van-egy-korrumpalt-valosag-interju-szucs-attival>

káinak, illetve a kísérteties metafizikai potenciál, amellyel a szerkesztői előszó – egyébként a recepció zömével összhangban – felruházta a festő világát, szinte már kritikai panellé rögzült, s elfedi azt az automatizmust és egyneműséget, mely Szűcs Attila képeit jellemzi, és kissé egyoldalú, sematikus olvasatokat eredményez.

A vállalkozás karakteréből adódóan az írások színvonala is ingadozó, helyenként a feladatmegoldásra való igyekezet nem tűnik többnek írói csuklógyakorlatnál. Így például Magyar László András szapphói strófában költött verse (amely nemcsak a kép, hanem az időmérték kényszerével is küzd), vagy éppen Tóth Krisztina és Centauri novellái szinte kép-aláírásként funkcionálnak, egy-egy szentenciózus tanulsággal lezárva a képek vélt történetének elbeszélését: „Az ember fest, fest, aztán néha magától történik valami. Nagy ritkán. Mint ma is” (228.). Máskor annak lehetünk tanúi, hogy az egy-egy szerzőtől megszokott lírai vagy elbeszélői modor szinte bekebelezi a képet, a kép megszólításának szituációja a megszólalás ürügyévé válik, mint például Lackfi János és Szabó T. Anna prózái esetében. Arra is akad példa, amikor a megszokott hangot módosulásra készíti a képekkel való találkozás, gondolhatunk itt a prózaíróként inkább ismert Bán Zoltán Andrásra és Bartók Imrére, akik most a vers közegét választották. Így a két írónál nemcsak a közegek és a reprezentációs technikák közötti – a *Szívárványbaleset*-kötet esetében majdhogynem programszerű – határátlépés valósul meg, hanem a saját szerzői világuk határain való átmerészkedés is.

A heterogenitás és homogenitás tehát paradox módon egyszerre jellemzi a kötetet. A Szűcs Attila festményei köré íródott szövegek hol rögzítenek, hol elmozdítanak egy kiválasztott nézőpontot. A találkozás szituációjának köszönhetően a képek és a szövegek néhány esetben valóban olyan átváltozáson mennek keresztül, mely folyamatos és nyitott dialógust hoz létre. Ezzel párhuzamosan azonban valamiféle, a dialógust nem feltétlenül igénylő tekintélytiszteltet nyomai is fellelhetők a kötetben. Így a vitális, többszörösen is hangsúlyozott „átváltás” programja egyúttal a kultikus emlékművé dermedés lehetőségét is magában rejt.