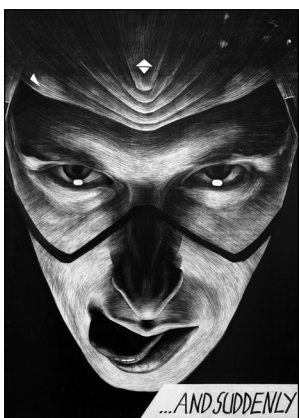


SZILÁGYI ORSOLYA

A SZEMLÉLŐ LEHETŐSÉGE

Szabó András *Waldorf* című portrészorozatáról



Az, amit keres, és amit nem láthat, a háta mögött van, maga a Waldorf, a sorozat címadója. Amit látni kellene, az kiszorul a látómezőből, és a helyét valami más foglalja el.

Látod? Szabó András művészetében minden e kérdés köré szerveződik. Zavarbajtően részletező grafikai egyrészt folytatják a hiperrealizmus hagyományos látást tematizáló vonulatát, másrészt ez ki egészül egy a kép szemlélőjének szánt lehetőséggel.

Mi a tartalma Szabó András realizmuskonceptiójának? Első ránézésre stilisztikailag tisztán alkalmazza a hiperrealista képrögzítési módot. Ez a képrögzítési mód érdemben nem változott a hatvanas évek eleje óta, a korai hiperrealisták ugyanezzel az analitikus figyelemmel, mindenre kiterjedő részletességgel örökítették meg a kép alanyát. Ebből adódóan kedvelték az erős, határozott körvonalakat, az őket előhívó könyörtelen megvilágítást. Szabó Andrásnál is megtaláljuk az erőteljes megvilágítást, az ebből adódó mély árnyékokat, akár a láthatóság határát súroló verőfényt is. Ha a grafikák technikai kivitelezése szempontjából közelítünk a művekhez, a fény a legfontosabb kifejezőeszközként jelenik meg. Szabó András feketére festett fehér műanyag lemezre karcolja rajzait, vagyis a képmező azon részeit munkálja meg, amelyeket fény ér.

A fény mindent láthatóvá tesz, márpedig ezen a képeken hemzsegnek a felületi részletek. A részletek egyenértékűek, a mélységelesség egyöntetű, ugyanakkora figyelmet fordít a képmező minden egyes négyzetcentiméterére. A precizitás, a boncolásra emlékeztető alaposág az ábrázolás jellegére tereli a figyelmet. Hiszen teljesen világos, hogy mi az, amit látunk, viszont nem tudjuk, hogyan látjuk. A hiperrealizmus számára az ábrázolás a legfontosabb, a téma, vagyis az ábrázolás ala-

nya mindig másodrendű szerepet tölt be, vagy éppen semleges a mű értelmezési szempontjából. A tartalmi neutralitás azonban a *Waldorf*-sorozat esetében nem érvényes. A képek egzisztencialista értelmezését maga a művész nyújtja, amikor a sorozat első, a kolozsvári Korunk Stúdiógalériában rendezett kiállításához kísérőszöveget ír. Eszerint a képek a kamasz figurája köré szerveződnek (még a tájkép is), mivel a kamasz az egyetlen érvényes emberi létmódot testesíti meg, a formálódás, az önke-resés és önvizsgálat bizonytalan és reményteli stádiumát. A portréalanyok a Waldorf-iskola növendékei, a művész egykori tanítványai.

Az egzisztencialista értelmezéssel párhuzamosan a sorozat egy másik értelmezési lehetőséget is kínál azáltal, hogy a képek – a hiperrealizmus hagyományához kapcsolódva – a látás folyamatát tematizálják. A két értelmezési szál találkozik, párhuzam vonható ugyanis a portréalanyok megközelíthetlensége és a látás különböző szinteken történő akadályoztatása között.

A sorozat hat képből áll, öt egész alakos portréból és egy tájképből. A kompozíciók statikusak, a modell mindig a képmező függőleges középtengelyében áll, nagyjából azonos háttér előtt. A látványrögzítés alapkoncepciója: a kép nézője vagy alkotója (hiszen ugyanabból a pozícióból szemlélik a képet) mindent lát. Ezt a hagyományos alapfeltevést látszik igazolni a képfelület minden egyes négyzetcentiméterére kiterjedő figyelem, a részletező ábrázolás, mely virtuóz kivitelezéssel párosul. Ez az egzakt képi világ azzal kecsegtet, hogy alkalmas az egész világot makettezni. Ráadásul esetünkben az emberi szem érzékelőképességét kiegészíti egy optikai médium, a fényképezőgép. Szabó András a témát fényképezőgéppel rögzíti, majd a tetszés szerint nagyítható elektronikus képet teszi a mű valódi modelljévé.* A hiperrealizmus egyik fő törekvése, hogy többet mutasson, mint amennyit az emberi szem látni képes.

A mindent látni akarás vágya és ennek akadályozása a sorozat egyik fő problémája. Ez akkor válik világossá, amikor egymás mellé helyezzük a hat táblát. Bár a látószög változik, a képmezők felépítése ugyanaz marad, a kerítés mindvégig szakadást okoz a képmezőben. A képek szemléelője szeretné tágítani a látómezejét, de be kell látnia, hogy egy helyben topog. Az, amit keres, és amit nem láthat, a háta mögött van, maga a Waldorf, a sorozat címadója. Amit látni kellene, az kiszorul a látómezőből, és a helyét valami más foglalja el. A Waldorf az összekötő elem, a kapocs, az értelem, amely mindvégig rejtve marad. A hat képet valójában az a feszültség tartja össze, ami aközött feszül, amit a cím ígér, és amit a képek (nem) ábrázolnak. Ez a feszültség a mű értelmezési kulcsa.

Vizsgáljuk meg a képek felépítését. A sorozat minden darabjának szerkezete egy sémára vezethető vissza. Ez az alapséma, mint látni fogjuk, egy ellentmondás képi kifejezése. Az egész alakos portrékon a modell tradicionálisan középen áll, a képkivágás a lehető legszélesebb látószöveget nyújtja – szem előtt tartva, hogy a modell dominanciája egyértelmű legyen. A modell környezetéről a lehető legteljesebb képünk lehetne, ha a háta mögött (a hat képből négyen közvetlenül a háta mögött) nem vágná ketté a teret egy dróthálós kerítés, mely a képmező teljes szélességében megakadályozza a pillantás szabad továbbfutását a város, majd a horizont irányába.

A kerítés a legnyilvánvalóbb látásakadályozó elem a sorozatban, de korántsem az egyedüli. A modellek beállítása tartózkodó vagy egyenesen ellenséges, a zárt pózok

* A hiperrealista festők, grafikusok gyakran veszik igénybe a fényképezőgép segítségét, mivel a választott téma fényképét használják modellként. A fényképezőgép objektívének az emberi szemétől eltérő az érzékenysége, a fényképezőgép olyan minőségeket látta, amelyeket az emberi szem nem érzékel. Ezzel éppen a mű realitástartalmát kérdőjelezi meg, ahogy Simon Hennessey fogalmaz: „a végeredmény egy hamis értelmű realizmus, a fotórealizmus.” Idézi John Russell Taylor: *Exactitude. Hyperrealist Art Today*. (Ed. Maggie Bollaert) Thames & Hudson, London – New York, 2009. 144.

gátat vetnek a művész/néző tekintetének. Sanyi összekulcsolt karjai, Meli egymásba kapaszkodó kezei és Denisa elfordulása a magába fordulás jegyét hordozzák magukon, ennek oka, hogy a modell ugyanúgy ki van szolgáltatva a külvilágnak, mint a művész könyörtelenül fürkésző tekintetének. Még a legnyíltabban kitarulkozó, kezét kihívóan csípőre tevő Robi is kényelmetlenül érzi magát, nem fordul velünk szembe, mintha csak arra várna, hogy távozhasson. Ez az ő világuk, melyhez teljességgel hozzá tartoznak, már a ruházatuk hétköznapisága, sporttrikó, farmer, sportcipő is azt mutatja, semmi különös nincs az ő jelenlétükben. Itt vannak, és itt is maradnak. Ugyanakkor környezet és ember kapcsolata nem harmonikus, szemlátomást nem érzik jól magukat ennek a világnak a törvényei között. A feszültség feloldása nem lehetséges, a kamaszok menekülési kísérlete kudarcra ítéltetett, mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a hátuk mögött feszülő drótháló.

Az elutasított környező világ egyik privilegizált eleme maga a kép szemlélője. Az ő közeledése a kép világához mégsem teljesen reménytelen, az esélyt a tekintetek találkozása adja. Denisa kivételével mindegyik modell egyenesen a szemlélőre pillant, a nyílt tekintet pedig az összetartozás lehetőségét rejti magában. A tekintetek találkozása az egyetlen kommunikációs lehetőség, amit a *Waldorf*-sorozat felkínál az ábrázolt világ és a nézője között.

A *Waldorf* világa két szintre épül. A portréalany a kép előterében áll, mögötte a távolban egy város örvénylik. A két szintet élesen kettéválasztja a drótháló kerítés, mely ellehetetleníti az előtér és a háttér kommunikációját. Tovább növeli a kontrasztot az előtér kavicsrengetegének, illetve a háttér városának organikus káoszába beékelte háló mértani szigora. A drótháló törésvonal, mely szakadást idéz elő a képből. Nagyon fontos a kerítés pozicionálása. Mindazt, amit a város jelent, az épített és természetes elemeket leválasztja a modelltől, körülötte csak a semleges kavicssvatag marad. Az értelmezés szempontjából ez a képi elem kettős fontosságú, mindkét narrációban kulcselemként működik. Egyrészt az egzisztencialista értelmezést követve a drótkerítés elválaszt, elmélyíti a távolságot a modell és a külvilág között, végérvényesíti a köztük lévő szakadékot. Másrészt a tekintetet tematizáló értelmezés szerint eltakar, a külvilágról való tudásunkat alaposan megcsönkítja.

Ez a domináns képi elem két képen veszít az erejéből, az egyik Iunia portréja, a másik a tájkép. Iunia viselkedése eltér a többiekétől: bár testtartása tartózkodó, a kihívó tekintet és az elnyíló ajkak a kamasz ébredő szexualitásának feszültségével telítik a képet. Mozgástere – amit a kerítés számára kiszab – sokkal kiterjedtebb, nyoma sincs a többi portré klausztrófó ketrecének, a kerítés hátratulódik a szinte már alig látható tartományba. Olyannyira, hogy első pillantásra talán fel sem tűnik, köszönhetően annak is, hogy ennek a portrénak a legintenzívebbek a fényviszonyai: mindent elönt a verőfény, az előtérben lévő modellt, a hangsúlyosan hátratul kerítést, mely teljesen szétolvad, a várost és a dombokat. Sőt az eget is, a hatalmas fehér mező aureolaként veszi körül a lányt, kiürítve a képmező egyharmadát. Értelmezhetjük Iunia portréját ikonként? Még ha az analógiát nem találjuk is kellőképp megalapozottnak, egy lényegi vonás tekintetében érdemes párhuzamot keresni. Az ikon mindig egy találkozási pont, két világ határán lévő misztikus tárgy. Iunia portréja ugyanúgy a két világ találkozását készíti elő, a kamaszét az őt körülvevő ellenséges világgal, a gyermekkorét a felnőttkorral, a kép világát a szemlélőjével.

A találkozás helyszíne a sorozat azon darabja, melyen nem szerepel ember. A portretizált egy épülfélben levő épület, kamaszok közt egy félkész objektum. A tájelemek struktúrája a sorozat többi darabjait ismétli: kavicsrengeteg, kerítés, város. A főszereplő ezúttal a kerítés mögé kerül, mégsem esik nehezünkre szemügyre venni,

ugyanis a kerítés ezen a szakaszon csak oszlopokból áll. Már nem akadályoz, de nem is tűnt el, jelzésszerűen jelen van. Hasonlóképpen az épület is a maga befejezetlenségével hol elzárja, hol továbbengedi a tekintetet. Ezek – a látás szempontjából – kettős viselkedésű elemek átlátszóvá teszik a képet, megnyitják a szemlélő előtt. A szigorú képi világ megbontásának vagyunk tanúi. A sorozat milliméterről milliméterre megépített racionális rendszeréből ugyanis nincs logikus, az értelem számára elérhető kiút. Egyetlen lehetőség marad, a belső rend bomlásának megindítása. Az épület úgy jelenik meg a tájban, mint egy jel, melynek célja irányt mutatni az utazóknak.

