

Szilágyi Ákos

Fekete játék

Egy kiállítás képeiről¹



Zoltán Mária Flóra: Fekete játék

„A szenvedéseknek nem marad nyoma?” E mondat *szavai* és nem a *képek* ötlöttek először szemébe annak, aki elment megnézni Zoltán Mária Flóra absztrakt expresszionista

¹ Az írás Zoltán Mária Flóra *A szenvedéseknek nem marad nyoma?* című kiállításán a K6 Gallériában 2024 március 5-én elhangzott megnyitó beszéd írott változata, mely az *Élet és Irodalom* 2024 április 12-i számában jelent meg: <https://www.es.hu/cikk/2024-04-12/szilagyi-akos/fekete-jatek-.html>

festményeinek legújabb kiállítását ez év márciusában a K6 Gallériában. A címadás tekintetében mindenkor minimalista alkotó ezúttal maga adott ilyen hosszú és talányos címet kiállításának. *Szavaival* mintha maga akarta volna megadni *absztrakt festményei* értelmezési keretét. *Mintha*, mert a kérdőjellel egyszersmind fel is függesztette a mondat állítását. De talán nem is annyira ő tette fel a kérdést a kiállításnak, mint inkább a kiállítás neki és nézőinek, a képek pedig a maguk módján – szavak nélkül – válaszoltak rá.

Nem akármilyen kérdésről van szó. Bizonyos értelemben a kérdések kérdése ez, alapkérdés, mely a szenvedés – az emberi létezésről, az élettől, a világtól elválaszthatatlan *rossz* – értelmére vagy értelmetlenségére – kérdez rá. Első hallásra, mintha az a válasz sejlene fel benne, hogy ha a szenvedéseknek nem marad nyoma, akkor hiábavalók. De hogyan hagyhat egyáltalán nyomot a szenvedés? Hol, miben maradhat a szenvedéseknek nyoma? És milyen szenvedéseké? Ki az, aki elszenvedi őket: az egyes ember vagy egy egész embercsoport? A kulturális emlékezetben, a történeti és személyes emlékezetben kétségtelenül marad nyoma a szenvedésnek: traumák, azaz törések, sebek, hegek barázdálnak minden emlékezetet. A nyomok néha olyan tartósak és mélyek, hogy a személyes vagy a közösségi identitás kiindulópontját képezhetik. A nyugati kereszténység – éles ellentétben a keletivel – az üdvtörténet középpontjába nem a Színeváltozást és a Feltámadást, hanem a Passiót – a szenvedést és a kereszthalált – helyezi. A nyugati keresztény képzőművészetet a szenvedés képei uralják: a Passió gyötrelmei, a Fájdalmak Férfijának (Vir Dolorum) alakja, a stigmák, a Feszület, az „arma Christi”-ként átértelmezett kízó- és kivégző eszközök, a szent vértanúk kínszenvedéseinek részletező ábrázolása, mi több, a nyugati keresztény misztika is jórészt szenvedésmisztika. Innen nézve

mindenesetre akár kifejezetten üdvtörténeti jelentőséggel (Megváltás), akár történelmivel (haza, nép, hit, civilizáció stb. megmentése) ruházták fel a szenvedéseket, akár pedig a létezés tökéletes abszurditásának bizonyítékaiként mutatták fel őket, mint a későókori gnosztikusok és a modern egzisztencialisták (elég itt Camus „boldognak elképzelt” Szüsziphosza szenvedéseinek „értelmére” utalni!), irdatlan számú nyomuk maradt a kulturális emlékezetben, a történetírásban, a művészetekben.

De mit jelent „nyommá” válni egy műalkotásban? Értelmezhető-e egy műalkotás a szenvedés nyomaként? Miként hagyhatnak a szenvedések nyomot a művészetben? Søren Kierkegaard példabeszéde jut eszembe a *Vagy-vagy*-ból: „Mi is a költő? Szerencsétlen ember, aki mély kínokat rejt szívében, de ajkai úgy vannak formálva, hogy miközben sóhajok és kiáltások hagyják el, mindez úgy hangzik, mintha szép muzsika lenne. Sorsa hasonló ama szerencsétlenekéhez, akiket Phalarisz bikájában lassú tűzön kínoztak, üvöltözésük azonban nem juthatott el a türannosz fülébe, hogy rémítse őt, számára ez édes muzsikának hangzott.” Kierkegaard példabeszéde természetesen nem arról szól, hogy a költészet/művészet minden befogadója a szicíliai zsarnokhoz, Agraszhoz hasonlatos szörnyeteg esztéta, hanem arról, hogy a költő, az alkotó – *poiétész!* – arra van ítélve, hogy a szenvedésekkel teli világot, benne saját kínjait és gyötrelmeit, a művészi forma révén egy *szenvedésnélküli világgá* változtassa át, ahol a szenvedéseknek úgy marad nyoma, hogy nem marad nyoma. Pontosabban: ahol a szenvedésnek az az egyetlen nyoma, hogy nem marad nyoma. Akkor sem, ha a mű tárgyi, tematikus értelemben másról sem szól, mint a szenvedésről. A „sors-harapta lábú” Philoktétész folytonos jajveszékelése társai számára annyira elviselhetetlen volt, hogy kitétték őt egy lakatlan szigetre, de már Szophoklész tragédiájában az egész harmadik felvonást

úgyszólván végigjajgató Philoktétész nyögései és üvöltései – „papai-pai-pai!” azaz: fáj-jajjaj-nagyon-fáj – a *nézők* fülének egyáltalán nem elviselhetetlenek. Ők ugyanis nem *egy az egyben* hallják. Felindulás, borzadály, megrendülés – igen, de nincs az a művészi alkotás, amelynek befogadásakor szenvednünk kellene. Hacsak nem az unalomtól, vagyis attól, hogy nem az, aminek látszik. A művészi forma tüfokán áthúzott világ egy szenvedéstől – kintől, gyötrelemtől, haláltól – *megváltott*, de *esztétikailag* megváltott világ. A művészi forma nem törli a rosszat, a szenvedést, a boldogtalanságot (ezt a giccs csinálja!), csak az anyagi és erkölcsi világ értéksíkjáról más értéksíkra helyezi át, más szóval: *átváltoztatja*, kiszabadítja a fenomenális világból.

Az alkotóművész kiindulópontja e világban aligha lehet más, mint a szenvedés – *a személyesen átélt* saját és a szakadatlanul *sajáttá tett* közös szenvedés. De a szenvedésnek, a szenvedés értelmetlenségének és érdemeletlenségének – vagyis elviselhetőségének – van egy foka, amely a szenvedést a művészet hagyományos formáiban kifejezhetetlenné teszi. Az ilyen fokú szenvedés, hogy egyáltalán formát találjon magának, az absztrakcióhoz fordul, amely lehánt minden konkrétan személyeset, minden tematikusan emberit és tárgyiasan azonosíthatót a látható világról, lecsupaszítja a létezés a fundamentális létkategóriák, a tiszta forma szintjére. Az elviselhetetlen, mert értelemmel föl nem fogható, semmiből nem következő, semmit nem igazoló és semmivel nem igazolható szenvedés intenzitásának e végső fokára eljutott ember számára, aki személyes életét eltökélten a művészi alkotásra tette fel, már csak így – a szenvedés tiszta formává absztrahálásával – nyílik meg egy szenvedésnélküli világ esztétikai játéktere. Így vagy sehogy. Különben – hisz élet és alkotás az ő számára *egy* – vagy a művészetet, vagy az életet kell abbahagynia. Ahogy azt – Arthur

Rimbaud-tól Marc Rothkóig, József Attilától Tadeusz Borowski-ig, Vlagyimir Majakovszkijtól Borbély Szilárdig – sorsok és életművek kétszáz éven át kanyargó hosszú sora példázza.

A szenvedés az elevenek, a hús-vér élőlények, kiváltképp azonban az értelemmel bíró élőlény – az ember – kétes kiváltsága. A holt dolgok nem szenvednek, hacsak nem metaforikusan, mikor a képzelőerő életre kelti, megszemélyesíti őket. Nincs szenvedés – gyötrelem, szétmenés, pusztulás – az ideák, a tiszta formák létsíkján sem. Ezen a létsíkon *nem* érvényes az anyagi-testi világ determináltsága, érvényét veszti a „nyomja, szorítja, összefogja egyik dolog a másikat” törvénye. A formajátékban az okok láncolatából kiszabadult létezés játéka jelenik meg. Nem szenvednek a színek, a tónusok, a térközök, nem szenved a fény, a kontraszt, az összefonódás, az egymásba rétegződés. A látható geometrikus, organikus formaképződmények létmódja olyan, hogy bármilyen átalakuláson mennek is keresztül, bármi történik is velük, bennük, általuk – nem szenvedhetik el azt, még annyira sem, mint az élettelen tárgyak.

A formajátékhoz azonban játéktér is kell. Persze, nem minden absztrakt – tárgy nélküli – festmény tere nevezhető a *szabadon játszó forma* terének. Lehet a formakísérlet tere is, egyfajta kvázi-laboratóriumi tér, amelyben szemünk láttára folytatnak a formával kísérleteket, fedeznek fel valami váratlant, meglepőt, újat, amit művészetként demonstrálnak. De lehet ez a játéktér a kivetülő belső világ vagy a transzcendentális-misztikus tapasztalat extatikus tere is, amelyben a képként manifesztálódó képtelenséggel (abszurditással), a Van-nal vagy Lét-tel (apofatikusan: a Semmivel) való kvázi-rituális Eggyé válásra (unio mystica) kerülne sor, ahogy azt például Marc Rothko – a festészeti absztrakt expresszionizmus legkiemelkedőbb amerikai képviselője – képzelte el. Kvázi-rituálisnak nevezem ezt, mivel

alapja nem valamilyen *közös* vallási hit, hanem a közösségileg alaptalan *individuális* művészi képzelőerő, amely a misztikus eggyé válás extatikus tapasztalatát is csak esztétikailag, a művészi formában és az esztétikai befogadásban realizálhatja.

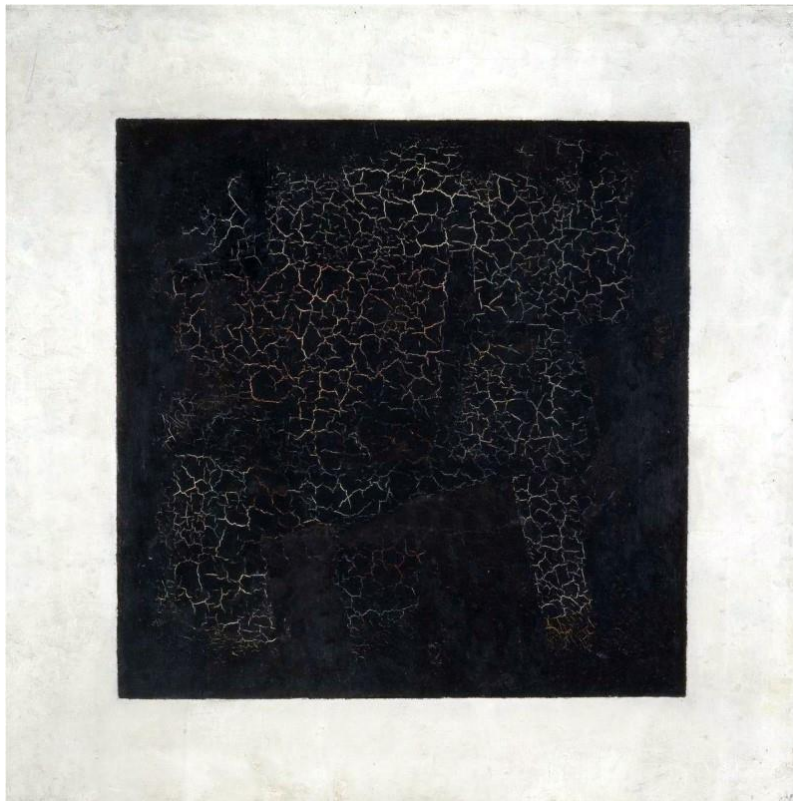
Az a játéktér, amely Zoltán Mária Flóra kiállításának képeiben – és képei között – jött létre az absztrakt expresszionizmus széles skáláján, nem a misztikus egyesülés kvázi-vallásos terével és nem is az avantgárdista vagy neo- és posztavantgárdista kísérletezések és felfedezések kvázi-tudományos, laboratóriumi terével áll közelebbi rokonságban, hanem a képzőművészeti absztrakció kezdeteinek játéktérével, a szabadon játszó forma terével, a *fauve*-istákként csúfoltak-megdicsőültek képeinek poszt-ornamentális, kolorista játéktérével, élükön Henri Matisse-szal, aki – ismeretes módon – döntő hatást gyakorolt az 1960-as évek amerikai absztrakt expresszionistáira, különösen a már említett Marc Rothkóra, akit Zoltán Mária Flóra is példaképének tekint. Mintha az egész amerikai absztrakt expresszionizmus – magát sem absztraktnak, sem expresszionistának nem tekintő – vezéralakja, Marc Rothko vásznai Matisse *Vörös műtermé*-ből bújtak volna elő. Ahogy a színt a téridő, a figuralitás fogságából kiszabadító, a belső világ kivetüléseként felfogó Matisse segített Rothkonak megszabadulni a figurativitástól, és nála is tovább lépni a színnek most már a kép keretéből és a kiállítási térből kiszabadításáig, úgy segítettek túllépni saját figurális korszakán Zoltán Mária Flórának Rothko vásznai.

De kezdetben volt Matisse. Hogy mennyire Matisse, hadd világítsam meg egy ikonográfiai szekvenciával, amelyre a Zoltán Mária Flóra kiállításának emblematikus műve – a lenyűgöző *Fekete játék* – nézése közben bukkantam. A felfedezett vagy felfedezni vélt ikonográfiai szekvenciával (*Üvegajtó Colliourban*,

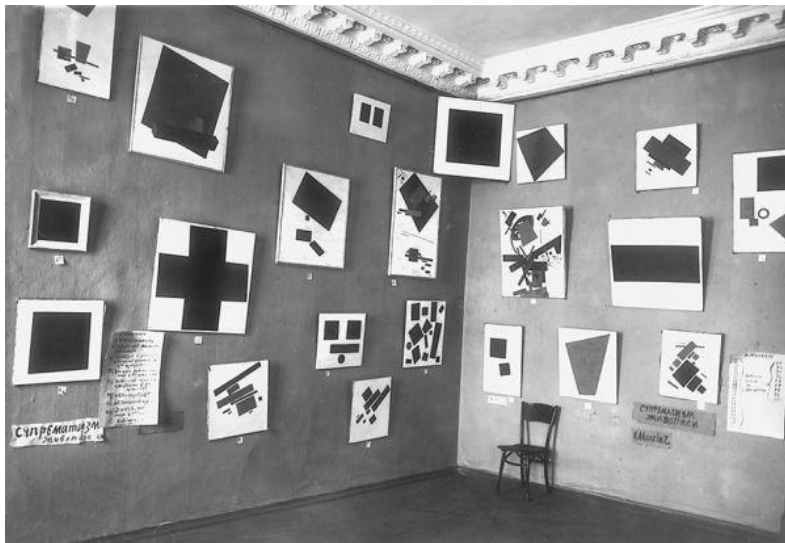
Fekete Négyzet, Fekete gesztenyabarnán, Fekete játék) elsősorban nem Zoltán Mária Flóra festészetének vagy akár ennek a konkrét festményének az esztétikai értékrangját kívánom érzékeltetni, és nem is valamilyen művészettörténeti „leszármazási” sort szeretnék előállítani belőle. Épp csak megvilágítani szeretném azt az esztétikai és történelmi kontextust, amelyben ez a szekvencia a kiállítás egyik nézőjében megképződhetett.



Henri Matisse: Üvegajtó Collioure-ban (1914)



Kazimir Malevics: *Fekete négyzet* (1915)



A *Fekete négyzet* az 1915-os *0,10* kiállításon a terem mennyezetének felső sarkában, ahová hagyományosan az ikont (szentképet) helyezték.



Marc Rothko: Fekete gesztenyebarnán (1959)



Zoltán Mária Flóra: Fekete játék (2024)

Az az 1914-ben festett, de először csak 1966-ban – több mint ötven évvel keletkezése, és 12 évvel Matisse halála után – New Yorkban kiállított (Rothkot lenyűgöző) festmény, az *Üvegajtó Colliour-ban (Porte-fenêtre à Colliour)* abban különbözik Matisse többi jellegzetes ablak-képétől, hogy az üvegajtón át nem valamilyen harsány színekben tobzódó napszak lélekboldogító életvilága jelenik meg, hanem *semmi sem*, pontosabban – Kandinszkij színelméletének kifejezését kölcsönvéve – a „fekete semmi”, a „lehetőségek nélküli Semmi”: „a fekete szín belső hangzása – írja Kandinszkij – olyan, mint a Nap kialvása utáni, halott Semmié, mint a jövő és reménység nélküli örök hallgatásé. Tökéletes zárószünet, a rá következő folytatás már egy új világ kezdetét jelenti, mert az ilyen szünettel való lezárás örök időkre szól – a kör bezárult.” Mármost az a Nap, amelynek kihunyása – a „tökéletes zárószünet” – 1914-ben a világháború kitörésével Matisse számára bekövetkezett, az európai polgári civilizáció napja volt, a rend éjszakájának rá következő és – minden megtévesztő látszat ellenére – mindmáig tartó, a második világháborúval, Auschwitz-cal, Hiroshimával kiteljesedő sötétségével. Ez a sötétség akkor is tart, ha a véget érni nem akaró éjszakában egyre az *Örömodát* füttyörészi is közben az európai emberiség.

Matisse ezzel az expresszív absztrakció határán álló – később önmaga elől is elrejtett, életében ki nem állított, általa nem is szignált – képpel úgyszólván „kifestette” magából az 1914-es – a szépség és életöröm századfordulós polgári világát, a *Festő műterme* játékterét összeroppantó – világkatasztrófa sokkját. A kép megfestése valamilyen öngyógyító terápia lett számára, ennél tovább nem tudott és nem is akart menni. Mintha csakis magának készítette volna. A festmény nézőre meredő absztrakt feketéje az

ő pályáján csak intermezzo maradt. Többé nem tudott, nem akart szembenézni a colliour-i üvegajtó (ajtó-ablak) mögött tátongó „fekete semmivel”. Pedig abban nem pusztán az alkotó lelki-szellemi elborulása, a mélypont éjszakája tükröződött vissza, hanem maga az 1914-es katasztrófával elkezdődött huszadik század minden életörömöt, derűt, játékosságot átértékelő, vigasztalan feketesége.

Matisse kolorista pályáján az ajtó üvegén át megjelenő absztrakt „fekete semmi” képe mint a katasztrófától megvakult lélek belső állapotának kivetülése, csak zavarba ejtő művészi kitérő, visszavont esztétikai lehetőség maradt, de a vele egykorú avantgárd absztrakcionizmus (elég talán itt Kazimir Malevics szuprematista „fekete ikonjára”, az 1915-ös *Csornij Kvadratra* utalni), majd különösen az 1960-as évek absztrakt expresszionizmusa a *fekete színek* átfogó metafizikai, sőt, mindinkább misztikus vallási jelentést adott (elég talán itt Marc Rothko *Fekete gesztenyebarnán* című festményére, főként pedig a Rothko-kápolnára utalni).

Az a *fekete* azonban, amely egyre feltűnőbben, egyre intenzívebben vesz részt az expresszió színeinek és tónusainak játékában Zoltán Mária Flóra legújabb festményein, nem annyira Rothko, Malevics, Kandinszkij metafizikai és misztikus feketéjével rokon, mint inkább a láthatatlan belső szenvedés *tárgyatlanított* érzelmi kivetülésének feketéjével, amely az említett Matisse-képen alig-tárgyiasan (az üvegajtó keretében) jelenik meg, és ahogy a kiállítás igazi remekművében, a *Fekete játékban* látható. Számomra e kép köré rendeződött, úgyszólván e kép körül keringett-forgott a kiállítás többi képe. A *Fekete játék* – legalábbis saját befogadói világomban – mostantól már mindig Matisse *Porte-fenêtre*-je mellett fog állni, mint annak a lerombolt játéktérnek – a szenvedés nélküli világ imaginárius terének –

csodával határos módon fennmaradt töredéke, amely fölé az 1914-ben kezdődő és máig véget nem érő huszadik századnak – a kiteljesült szenvedés világának – fekete időtömbje függeszkedik.

A *fekete játék* kompozíciójában a sötétkék és sötétzöld színek meredeken megdőlt nyalábjában, vastag fekete sáv húzódik. Akár úgy képzeljük, hogy kívülről hatol be ez a *feketeség* a fény színes világába, akár úgy, hogy belülről fakad és a fény egy sávjának feketébe borulása, elsötétülése, úgy hat, mintha belehasítana a fény testébe, mintha egy rajta keletkezett fekete seb lenne, amelynek sötétkék és a sötétzöld környékét is a fekete szín intenzitása határozza meg. Ilyenformán a *Fekete játék* kompozicionálisan – de már a minden tárgyiasságtól elvonatkoztató expresszionista absztrakció fokán – Matisse 1914-es festményét idézi, ahol az ablaküvegen túli világ kioltott fényességét, a koromfeketeséget kétfelől az ajtó zöldes-szürke és fakó-kék kerete fogja kétfelől közre.

Összefoglalásul – és talán valamelyest a nyitókérdésre is válaszolva – azt mondanám, hogy Zoltán Mária Flóra kompozíciói a képzőművészeti absztrakció köztes – az ornamentális absztrakció és a transzcendentális-misztikus absztrakció pólusai között húzódó – területén helyezkednek el, hol egyik, hol másik pólushoz közeledve –, de akárhol helyezkednek is el, minden kép játékterében egy másik, egy szenvedésnélküli – világ áll fönn, az egyetlen még lehetséges módon – *esztétikailag*. Annak eldöntése, hogy valóban fönnáll-e, nem vallási hit, nem is tudományos bizonyítás, hanem esztétikai ítéleterő kérdése. Márpedig az cáfolhatatlan. Lehet érvelni egy esztétikai értékítélettel szemben, de cáfolni nem lehet, csak más, éppannyira cáfolhatatlan értékítéletet lehet szembe szegezni vele.



Zoltán Mária Flóra *A szenvedéseknek nem marad nyoma?* című kiállításának megnyitóján a K6 Gallériában 2024 március 5-én