

– az első nyilvánosság szabályozása miatt – nem vált a közösségi emlékezet részévé. Vető János mozgóképei ezeket a hiányzó mediális közösségi emlékeket helyettesítő pótlékok, protézisszerű kiegészítések, melyek egy kortárs képi befogadáshoz közelítik Hajas alkotásait. (A legújabb emlékezet-kutatások szerint az emlékezet nem raktárként őriz, hanem újrakonstruál, ennek megfelelően maga a dokumentum sem egy bármikor hozzáférhető eszköz – mintha Vető alkotásai erre a belátásra is rezonálnának.) A kiállításon látható videóművek nem csak aláássák az egyedi, hozzáférhetetlen eseményként felfogott performanszok kultuszát, de egyben kimozdítják a Hajas-performanszokat a tragikus-szakraális regiszterből. A kiállítás legfontosabb tétje azonban nem ez volt, hanem a hetvenes évek szubkultúrájára jellemző „Tibet mámor” (KELÉNYI BÉLA) vizsgálata egy konkrét eseten keresztül. Hamvas *Tibeti misztériumok* című szövege 1944-ben jelent meg nyomtatásban, rossz minőségű papíron.¹⁷ Újabb kiadást a rendszerváltásig nem élt meg, a hetvenes években szamizdatként terjedt. Hajas számára SZENTJÓBY TAMÁS volt a közvetítő, aki emigrációja előtt felolvasta a teljes szöveget a műtermében, amit aztán Hajas kézzel lemásolt. Ahogy arra Kelényi Béla megnyitó beszéde és a tárlatvezetések utaltak, a Hajashoz is eljutó szöveg kétszeres csúsztatáson ment át. Hamvas WALTER YEELING EVANS-WENTZ angol fordítását használta,¹⁸

- 17 *Tibeti Misztériumok*, fordított és bevezetéssel ellátta Hamvas Béla, Bibliotheca, 1944
 18 *The Tibetan Book of the Dead; or, The After-Death Experiences on the Barādo Plane, according to Lama Kazi Dawa-Samdup's English Rendering* by W. Y. Evans-Wentz, with foreword by Sir John Woodroffe, Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1927

Hajas Tibor
 Chöd, 1979, performanszdokumentáció © Fotó: Makky György



mely egyrészt önkényes kompiláció volt, másrészt a teozófiából és hinduizmusból származó fogalmakkal operált. Hamvas (aki éppúgy nem ismerte a tibeti nyelvet, ahogy Evans-Wentz sem) szintén a maga szándékaihoz igazította a szöveget: a *Scientia Sacra* (1943–1944) írásának idején az ember isteni eredete foglalkoztatta. (Hajas a saját környezetében SZERB JÁNOSTól juthatott még információhoz a tibeti szertartásokat illetően, de ebben az időben maga Szerb is erősen információhiányos állapotot volt kénytelen elszenvedni a szocialista Magyarországon.¹⁹) A kiállításon ezt a kétszeres ferdítést a falon olvasható (a chö és tummo gyakorlataihoz kötődő) idézetek demonstrálták: a tibeti szöveg hely és korrekt²⁰ fordítása, Evans-Wentz átértelmezése és az ezt továbbgondoló Hamvas-textus részlete.

A kiállítás fontos hozzájárulás Hajas illetve a magyar neoavantgárd szellemi forrásainak alaposabb kritikai olvasatához. Mind a megnyitón, mind a tárlatvezetések nézői reakcióin érzékelhető volt azonban, hogy a szakemberek, illetve befogadók a két téma közül vagy a tibeti rész, vagy a Hajas életmű iránt érdeklődnek, abban mozognak otthonosan. A néző számára az időben, térben, szándékukat tekintve egymástól ennyire távol eső kulturális gyakorlatokkal egyazon térben való szembesülés akár merész montázsként is felfogható, ami ERDÉLY MIKLÓS szerint sajátos befogadói helyzetet hív elő. „A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényítését, a kiürült jelek kényszerű használatát. Általa mindig választható a csak oda vonatkozó, a dúsan egyszeri, a nem meghatározható, de nem is helyettesíthető. Módja van a végtelenségig finomítható, tapintatos eszközeivel a jelenségekhez egészen közel férközni, a legintimebb kapcsolatot létesíteni a közönséggel, és oly közelségből hatni, mint az önvizsgálat, a folytonosan felelősségre vont világnézet, a nyugtalankodó erkölcsi ítélezés; a kibontakozó élő forma által.”²¹

- 19 Szerb János életéhez és munkásságához lsd. K. Horváth Zsolt: Szerb Antal, Szerb János és a Drang nach Westen, *Korunk* – 3. folyam, 20. évf. 8. sz. (2009. augusztus), ld. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00152/indexfbc4.html>
 20 A fordítás mint (szükségszerű) újraértelmezés elméleti megközelítéseire ehelyütt csak utalni tudok. A témához lsd. Kulcsár Szabó Ernő: A fordítás „antihumanizmusa” mint az önmegértés új történeti alakzata, *Alföld*, 1999/február, 45-74.
 21 Erdély Miklós: Montázs-éhség, in *Uő: A Filmről*, Balassi Kiadó – BAE – Intermedia, Budapest, 1995, 104.

JAN ELANTKOWSKI

Szűcs Attila

Képeslapok Lidicéből (2003)

Adott egy régi, tájképet ábrázoló fénykép. A kanyargós utakkal tagolt lankás domboldalon bokrok és fák sorakoznak – néhol csoportban, néhol magányosan; egy kereszt; egy emlékmű-szerű szobor; a messzi távolban egy fákkal, épületekkel szegélyezett út dereng a horizonton, talán még egy busz is elhalad rajta. Habár a fénykép számos részletet felfed, azok – csupán a messzi távlatból – aprónak és távolinak érzékelhetők.

A csehszlovák fotográfus, KAREL PLICKA által készített fénykép egy képeslapról ismerhető. Az ábrázolt táj, a Lidice nevű cseh falu annak idején a Harmadik Birodalom által megszállt Csehszlovákia területén létrehozott Cseh-Morva Protektorátushoz tartozott. Lidice lakossága 1942. június 9-e éjjelén a náci brutalitás áldozatául esett, a falu teljes férfilakosságát lemészárolták, a nőket, gyermekeket elhurcolták, a házakat pedig a földdel tették egyenlővé. A fénykép a háború, valamint a mészárlás áldozatainak jelképes sírhelyeként is szolgáló emlékmű felállítása után, Csehszlovákia 1992-es felbomlása előtt készült. A képeslap hátoldalán rövid ötnyelvű szöveg tájékoztat a tragikus eseményekről.¹

SZÜCS ATTILA festőművész *Képeslapok Lidicéből* című munkája a képeslapot mint talált tárgyat használja, festészeti vizsgálódásának kiindulópontjaként kezeli. A tárgy maga a mű szerves részét képezi, tíz, különböző méretű olaj, vászon festmény mellett, melyek együttesen egy 305×220 cm-es installációt adnak ki. Ahogyan a mű címe, valamint a képeslap felhasználása is sejtetni engedi, a munka szorosan kapcsolódik az 1942-es tragikus eseményekhez – pontosabban annak utóéletéhez – és felvet számos, az emlékezéssel összefüggésbe hozható komplex kérdést.

1942. május 27-én, Reinhard Heydrich SS-Obergruppenführer és *General der Polizei*, a Cseh-Morva Protektorátus ügyvezető protektora, a Harmadik Birodalom egyik legkegyetlenebb tisztségviselője kritikus sérüléseket szenvedett Prágában az Anthropoid hadműveletként elhíresült akció eredményeként, melyet cseh és szlovák titkosügynökök követtek el az emigrációban lévő csehszlovák kormány megbízásából. Heydrich egy héttel a támadás után behalt sérüléseibe. Megtorlasként a náci hírszerzés által

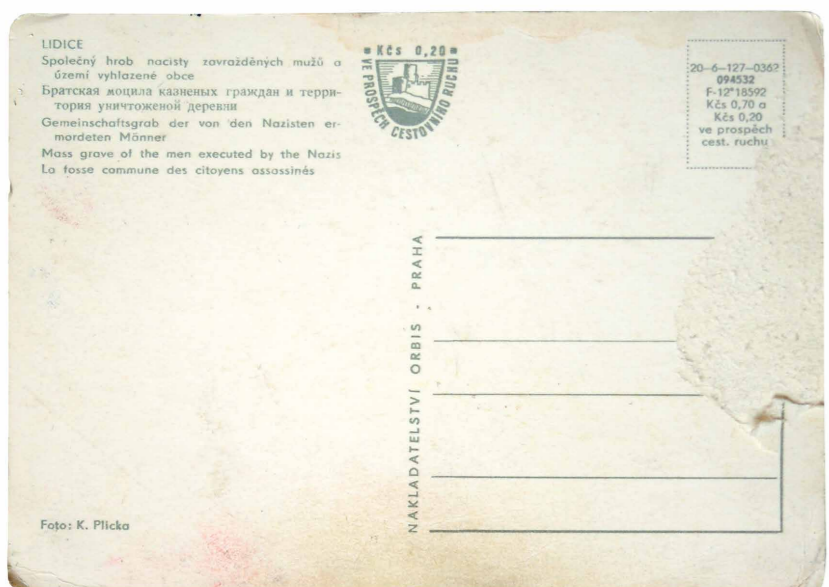
1 A cseh, orosz, német, angol és francia nyelvű szövegek, csak a férfi áldozatokról emlékeznek meg. Tartalmilag sem tökéletesen azonosak: az orosz fordítás például nem tesz említést a náciokról.

a gyilkossággal – alaptalanul – kapcsolatba hozott aprócska cseh falu, Lidice megsemmisítését rendelte el a náci vezetés. Június 10-én a faluban élő összes férfit agyonlőtték, a nőket és gyerekeket deportálták, a házakat pedig porig zúzták. A mészárlás a háború után különösen nagy figyelmet kapott, főként a Lidicéből származó gyerekek (akikből feltételezhetően kísérleti alanyok váltak) nyomtalan eltűnése miatt. Napjainkban múzeum és emlékmű-komplexum jelzi a mészárlás helyét.²

A képeslap szolgál Szűcs Attila munkájának kiindulópontjával.³ A művész számos képkocka kiemelésével ízekre bontja az eredeti fotót. A kiválasztott részleteket ezután megváltoztatja, módosítja; ennek eredményeként azok egyetlen esetben sem egyeznek tökéletesen az eredetivel. Így a művész – a legnagyobb gondossággal és szándékossággal – alkotja meg az eredeti mű hű másolata helyett annak egyfajta benyomását.

A képeslap tulajdonképp egy ajándéktárgy. Mint hordozó, emléktárgyként, emlékeztetőjelként (más szavakkal: az emlékezet hordozójaként) tekintünk rá. Olyan médiumként, mely egyszerre képi és szöveges: vizuális (mint például egy tengerpart-ról készült fotó) és szöveges (mint például

- 2 Az első emlékművet 1945-ben állították a szovjetek, míg az első múzeumot az 1950-es évek elején alapították. Lásd: <http://www.lidice-memorial.cz/en/memorial/memorial-and-reverent-area/>
 3 Szűcs a képeslapot egy budapesti antikváriumban találta, pár évvel a mű létrehozása előtt. Forrás: a művész közlése e-mailben, 2018.12.13.



egy családi nyaralásról küldött üdvözlét). Egy „vizuális toposszá vált képeslap” az adott pillanathoz, konkrét emlékekhez kapcsolódik, a visszaemlékezésben, felidézésben segít. Képeslapot általában olyan embernek küldenek, aki nem volt részese az eseménynek – valakinek, aki nem volt ott azokkal, akik a képeslapot küldték. Ilyen értelemben a képeslap a nem-saját emlékezés hordozójává válik, olyan eseményeket idéz, melyeket befogadója nem tapasztalt meg. Hasonló történik, amikor Szűcs munkájával, a lidicei képeslappal és a *Képeslapok Lidicéből* című művel kapcsolatba kerülünk. Mi, nézők vagyunk azok, akik nem voltak jelen. Mi, akik nem voltunk résztvevői az adott eseménynek, ebben az esetben az 1942-es lidicei mészárlásnak, az esemény tárgyiasult nyomát képeslap és festmény formájában kézhez kapjuk. Egyfajta emlékképpel, utóérzettel találkozunk tehát, olyan dolgok lenyomatával, melyeket mi magunk nem tapasztaltunk meg.

Itt szeretnék rámutatni a Szűcs által alkalmazott technika különlegességére, nevezetesen a képeslap egyes részleteire való ráközelítésre. A módszer MICHELANGELO ANTONIONI *Nagyítás* című 1966-os filmjéből is

4 Hornyik Sándor, „Vakfolt – Az emlékezet hiánya”. In: Kozma Zsolt (szerk.) *Szűcs Attila. Bubble Memory 1991-2007*, Budapest: ACAX – WAX, 2007. 96.

ismerős lehet.⁵ Hasonlóan a filmhez, melyben a főszereplő, Thomas egy filmnegatív felnagyításával egy rejtélyes gyilkosságra talál rá, Szűcs is rejtett részletekre bukkan a képeslapon. Ahogy HORNYIK SÁNDOR fogalmaz: Szűcs „a felbontás növelésével próbál rábukkanni az igazságra.”⁶ A mű egyes elemeinek közelebbi vizsgálatával a technika maga is világosan kirajzolódik. Ha ugyanis a *Képeslapok Lidicéből* című installációra valós képeslapok gyűjteményeként tekintünk – melyben minden egyes festmény egy-egy önálló képeslapként funkcionál – úgy a kiemelt részletek, motívumok is fontos információ-hordozóvá válnak. A továbbiakban, a legizgalmasabb részletek kiemelésével, a vásznak és azok forrásaként szolgáló fénykép összehasonlítására vállalkozunk.

A *Busz* című, fekvő formátumú festmény a képeslap felső szakaszának közepét emeli ki. A festmény a képeslaphoz viszonyítva érezhetően letisztultabb, szinte megtisztított, a művész ugyanis „a felesleges részletek elhagyásával, kitörlésével megváltoztatja és újból megfesti azt.”⁷ És valóban, a kereszt, a szobor, a zászlórudak, valamint apróbb bokrok sem kerültek rá a festményre. Egy kisebb falszakasz és a kereszt előtt sorakozó bokrok is hiányoznak, továbbá a ciprusra vagy tujára emlékeztető fák (mindkettő a halál jelképeként ismert) sora is jóval rövidebb, mint a képeslapon. Az emlékmű helyén csupán egy kő-szerű emelvény jelenik meg, rejtélyesen elnyújtott árnyékkal. A fényképen láthatóhoz képest a gyalogösvények könnyebben kivehetők – valamennyivel több is van belőlük a vásznon. A fákkal szegélyezett út, valamint a rajta haladó két jármű a horizonton az eredeti fotó hű másaként jelennek meg a festményen, míg az emlékezést segítő részletek mondhatni kitörlődtek róla. A vászon címe az eredetin szereplő fontos részletek – mint például a kereszt vagy a szobor – kiemelése helyett a háttér egyik marginális, jelentéktelen részletére, a fotózás pillanatában épp arra haladó buszra utal. Szűcs a festményről (a járművek kivételével) tulajdonképpen minden „nem természetes”

5 A kapcsolatra Hornyik Sándor mutat rá alábbi írásában: Hornyik Sándor, „A látás és az emlékezés paradoxonai. Szűcs Attila festészetéről”. In: Kozma Zsolt (szerk.) *Szűcs Attila. Bubble Memory 1991-2007*, Budapest: ACAX – WAX, 2007. 17-18.

6 Ibidem, 18.

7 Dékei Kriszta: Cím nélkül – Szűcs Attila festészetéről. *Új művészet*, 1998/6. 5.

részletet eltávolít, felszámolva ezzel a megemlékezéshez köthető összes eredeti referencia pontot.

Hasonló megoldással találkozunk az *Egy bokor* című vásznon, mely az eredeti fénykép azon részletét emeli ki, ahol az imént is említett szobor-emlékmű, közvetlen mellette pedig egy bokor látható. A festményen azonban a bokor, valamint a mögötte kanyargó ösvény mellől a szobor – ezúttal talapzatával együtt – teljes egészében hiányzik.

A nemkívánatos részletek és rétegek minimálisra csökkentése a *Lila szalag* című vászon esetében is folytatódik. Szűcs radikálisan „letisztítja” a képet, néhány fűcsomót, egy ösvényt és azon haladó emberek egy csoportját hagyva meg csupán. Nem sorakoztatja fel a fényképen látható összes látogatót, az egyik vörös ruhába öltözött alakot ráadásul kővé, vagy legalábbis egy kő-szerű kerek formává redukálja a vásznon. Az ösvény folytatásaként megfestett, a horizonttal párhuzamosan futó lila vonal az eredeti fotón a kereszt előtt húzódó rövid falszakasznak feleltethető meg. A vásznon szereplő nagyobb embercsoporttól balra Szűcs meghagyja az eredeti fotón is látható sötétzöld, vízszintes árnyékmezőt – nem láttatva a tárgyat, mely egy ilyen méretű árnyékot megmagyarázna.

A *Látogatók* című festményről szintén hiányzik néhány alak – a csoport két utolsó tagja, a csoport élén haladók közül a második, valamint egy nőalak, aki távolabbról követi a csoportot. A *Pár, fallikus bokorral* című vásznon látható fallikus bokor-motívum az eredeti fotón még szintén két emberalak volt.

Az eredeti fénykép és Szűcs festményei közötti eltérés iménti néhány példája világosan rámutat a művész által alkalmazott technikára. A *Képeslapok Lidicéből* című mű egyes képeit a nemkívánatos részletektől megtisztítva, a művész által vizuálisan leegyszerűsítve láthatjuk. Felmerül azonban a kérdés: vajon miért döntött egy ilyen jellegű beavatkozás mellett? Talán kihangsúlyozni kívánta ezáltal azokat az elemeket, melyek a műveletet követően ránk maradtak? Meg akart válni azoktól az elemektől, melyek zavarták az általa kritikusan fontosnak tartott részletek értelmezését? Szűcs határozott gesztussal szabadul meg bizonyos dolgoktól, „kifehéríti” a képet. Ezzel a vizuális „nagytakarítással” pedig tulajdonképp vizuális feleletet ad az emberi társadalmakban újra és újra felbukkanó etnikai tisztogatásokra, legyen az az ún. zsidómentesítés (*judenfrei*) időszak, vagy a cseh falu, Lidice teljes lakosságának és az emberi élet mindennemű nyomának eltüntetése, megsemmisítése.

A képeslap és a festmények összehasonlításakor elkerülhetetlen az eredeti kép apró részleteinek közeli vizsgálata. A kép kis mérete azonban szinte lehetetlenné teszi, hogy ezt a vizsgáldást kellő alaposággal elvégezhessük. Nincs lehetőség a nagyításra, sőt, miután a forrásként szolgáló kép egy átlagos méretű képeslap formájában áll rendelkezésünkre, a részletek szükségszerűen rendkívül aprók. A legerősebb vizuális akadályt tehát maga az emberi szem jelenti: a festőé és a nézőé egyaránt. Az apró részletek a távolban optikailag elérhetetlenek, befogadhatatlanok; mivel nem tudjuk őket tisztán felnagyítani, képük homályos, pontatlan marad. Ha mégis lenne lehetőség a nagyításra (mint ahogy annak, aki a számítógépén lévő file-t egy képnézegető program segítségével nézi, van – nem úgy, mint a mű átlagos befogadójának), a részletek így is szétesnének, homályossá, pixelessé válnának. Szűcs ráadásul mintha szándékosan éppen ezeket a távoli, nehezen kivehető részleteket választaná a képeslapról, távol maradvá az előtértől, a közelebbi, tisztábban kirajzolódó részletektől. Emberi alakokat, bokrokat távolít el a festményekről, melyeknek helyén úgy tűnik, mintha valamiféle hasadék, lyuk jelenne meg, így például a *Lila szalag* című képen is. Ezek a könnyebb megértés érdekében „az emlékezet fekete lyukaiként” is definiálhatók. Ürességet, valami negatív, a létezés antitezisévé formálódó dolgot, a nemlétezőt reprezentálják.

Szűcs tehát vizuális idézőjelbe teszi a történelmet, a cseh falu tragikus sorsát: Lidice a második világháború előtti formájában nem létezik már. Lakosságának legyilkolásával és elhurcolásával, házainak porig zúzásával a hely egy fekete lyukká, ürességgé vált. A művész felforgató módon eltávolított részleteket, melyek nem tartoznak a természetes látványhoz – és amelyek az emlékezést elősegítendő kerültek a helyszínen elhelyezésre – így a keresztet (*Busz*), a talapzaton álló szobor-emlékművet (*Egy bokor*), vagy a falat, mely az emlékművet vette körül (*Lila szalag*).

Miután Szűcs Attila művének egyik fő jellemzője az üresség, így azt az üresség, hiány (angolul: void) terminológiájának szempontjából is érdemes megvizsgálni. Az üresség, valaminek a hiánya, úgy tűnik ugyanis, hogy a *Képeslapok Lidicéből* egyik legfontosabb komponense, mely DANIEL LIBESKIND német építész üresség és trauma kapcsolatát boncolgató gondolatainak mentén még inkább világossá válik. Libeskind szerint a trauma egy olyan negatív dolog, ami valamiféle anti-létezést szimbolizál.⁸ Éppen ezért az üresség a traumáról nem annak reprezentációján, hanem éppen ez utóbbi ellenkezőjén, a reprezentáció-hiányán keresztül képes beszélni. A *Képeslapok Lidicéből* című installáció formáját tekintve leginkább egy még be nem fejezett kirakóshoz hasonlít (képzeletbeli „meglévő” és „hiányzó” darabjaival), mely elképzelést tovább erősít az, hogy a képeslap bizonyos részletei, elemei nem találnak párta a vásznon. Az ürességet, hiányt a vásznak között fehérlő, háttérként is szolgáló falfelületek jelképezik az installációban, melyek láttán feltehető a kérdés: milyen részleteket, a kirakós mely darabjait láthatnák az adott helyen, ha az üresen hagyott falszakasz helyett megfestett vásznak helyezett volna oda a művész? Szűcs tehát játékot játszik, elrejtje előlünk a kirakós hiányzó darabjait. A látható és a láthatatlan, a jelenlévő és a hiányzó dolgok játéka ez.

De hogyan is értelmezhető a természethez nem tartozó részletek eltüntetésének aktusa? Nem egyenlő-e ez az emlékezet kitörlésével? Hiszen Szűcs megszabadul bizonyos részletektől, ahogy a náci is megszabadult Lidice lakosságától, épületeitől.

8 Daniel Libeskind, „Trauma”. In: Shelley Hornstein, Florence Jacobowitz (eds.), *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2003. 43-58.



Szűcs Attila
Képeslapok Lidicéből, 2003, olaj, vászon, 305×220 cm, installáció

Sem a sír és az azt jelző kereszt, sem a szobor-emlékmű nem szerepelnek a vásznan. Első pillantásra ezt az emlékezésre nézve kifejezetten károsnak is érezhetnénk, ám paradox módon, a fent említett tárgyak, szimbólumok eltávolítása által épp az emlékezés aktivizálását éri el a művész. A fotón szereplő emberi alakok egyértelműen a sírhoz és a szoborhoz – vagyis a megemlékezés szimbólumaihoz – kapcsolódnak, jelenlétük pontosan a megemlékezés miatt indokolt.

A festmények csupán töredékes képét mutatják az eredetinek, az emlékezés jeleinek irritáló hiánya által az emlékezésre való igény még inkább fel erősödik. Többszörös jelentést találunk itt, emlékezést az emlékezésben: a mérsárlás helyére ellátogató emberek fizikai jelenlétükkel válnak az emlékezés részévé, emellett viszont mi, nézők is emlékezünk – vagy legalábbis beindítjuk, aktivizáljuk az emlékezést – Szűcs munkájának befogadásával. Felmerül tehát a kérdés: kik is az emberi alakok az eredeti fotón? Vajon turisztikai attrakcióként tekintenek csupán a helyre, vagy valóban az 1942-es esemény áldozatai előtt tisztelgnek? A táj emlékmű-jellegű attribútumai és az emberek jelentékeny száma azt sugallja, nem véletlenszerűen, hanem okkal vannak jelen: nevezzük ezt turisztikai-emlékezeti oknak. Emberek egész sorát látjuk haladni a képen. A sor körmenetre vagy gyászmenetre emlékeztet, keresztény jelentéssel ruházva fel a jelenetet (melyet vizuálisan tovább erősít a fotón szereplő kereszt motívum is). Következő kérdésként az is felmerülhet: összehasonlítva a fényképen

szereplős valós emberekkel, kik azok az alakok, akiket Szűcs is áttemelt vásznaira? Ahogy Hornyik Sándor írja, Szűcs „...az emlékezés apparátusára és technológiájára is reflektál.”⁹ Elképzelhető tehát, hogy a művész által megjelenített emberek csoportja az eredeti fényképen szereplőkhöz hasonló kulturális emlékezettel, (vissza) emlékező-képességgel bír?

Lehetséges, hogy Szűcs valóban az igazságra próbál rábukkanni, ahogy Hornyik feltételezi?¹⁰ Vagy inkább saját „igazát”, „valóságát” próbálja megjeleníteni, miközben az emlékezéssel játszik? A művész nem csak felnagyítja a részleteket, de fel is darabolja azokat, kihangsúlyoz részleteket az alig láthatóból, fel/kihasználja az eredeti

⁹ Hornyik Sándor, „A látás és az emlékezés paradoxonai. Szűcs Attila festészetéről”. In: Kozma Zsolt (szerk.) *Szűcs Attila. Bubble Memory 1991-2007*. Budapest: ACAX – WAX, 2007. 17.

¹⁰ Hornyik Sándor, *uo.*, 18.

képet, új részleteket ad hozzá, míg másokat kitöröl róla, többek között az emlékezés szimbólumait. Megfosztja a képet saját referencia pontjától és nem alkotja újra forrását a valóságnak megfelelően.

Szűcs Attila saját forrásához való játékos hozzáállása a festmények installáción belül történő elosztásában, széttagolásában is megmutatkozik. A festmény egyes részletei ugyanis tíz különálló vásznon jelennek meg, melyek – bár minden alkalommal együttesen szerepelnek kiállítva – fizikailag tíz különálló festményt alkotnak. A levetkőztetett, részleteitől megfosztott, feldarabolt kép – az eredeti fénykép egy része – új konstellációban, mindenfajta kohézió, az egyes darabok között tisztán kivehető kapcsolat, és a „kirakós darabjainak” eredeti fényképen való elhelyezkedésére történő utalás nélkül kerül bemutatásra. A másik oldalról azonban a kép nemkívánatos részletektől való megtisztítás aktusát kifehéritésnek, lemeszelésnek is nevezhetjük. Valaki aktájának kifehéritése, vétségek, bűncselekmények kitörlése nem ismeretlen gyakorlat. A hatóságok, kormányok hatalmukkal visszaélve könnyedén törölnek el történelmi eseményekhez kapcsolódó kényelmetlen részleteket, nézőpontokat saját történelmi narratívájukat erősítésének érdekében, melynek köszönhetően a múltból alkotott képünk akár gyökeresen is megváltozhat (emlékezetpolitika). Ilyen megközelítésből tehát Szűcs munkája akár egy ilyen történelmi-megmásító tevékenység vizuális megjelenítéseként, egyfajta mementóként is értelmezhető.

Visszakanyarodva a lidicei talált képeslap és Szűcs *Képeslapok Lidicéből* című műve közötti kapcsolathoz, a művész bizonyos értelemben elárulja modelljét, az eredeti képet és egy új, saját képet hoz létre helyette. A részletek kiválasztásával (és azok új rendbe való elhelyezésével) saját narratívát, egy új igazságot alkot. A szétdarabolás aktusa során Szűcs dekonstruálja az eredeti képeslap panorámáját. A kép szerkesztett, vagyis tudatos döntések sorozatának eredménye. Egy konstrukció, ahogyan emlékezetünk is konstruált, így analógiaként szolgálhat az emlékezéshez, illetve ahhoz, ahogyan emlékezünk. Az emlékezet ugyanis szelektív és szubjektív – épp úgy, ahogy Szűcs, amikor megválasztja mit, hol és hogyan reprodukál. A művész által alkalmazott eljárás rávilágít az emlékezés működésére is, valamint arra, hogy ahogyan az



emlékezetet, úgy az egyes történelmi eseményeket, az azokról alkotott képet sem túl nehéz befolyásolni. Fontos megjegyezni, hogy az emlékezet és a történelem két, egymással össze nem tévesztendő dolog, még akkor sem ha a történetírás maga is szelektív és szubjektív dolog.

Antonioni nagyításos eljárása a *Képeslapok Lidicéből* című mű esetében válaszokat keres, de legalábbis kérdéseket vet fel. Az apró cseh (szlovák) falu kétségtelenül a mű főszereplője, ami Szűcs tanulmányának alanyává válik, egy olyan alannyá, mely a művész számára tudvalevő módon sötét dolgokat rejteget a múltban. Ahogy Hornyik egy angol nyelvű tanulmányában fogalmaz: „almost as if he were searching for traces of the historical tragedy ‘behind’ the idyllic natural setting,”¹¹ mely gondolat ERNST VAN ALPHEN holland kutató Armando festészetével és az ún. „bűnös tájjal” kapcsolatos gondolatait idézi.¹² Alphen vélekedése szerint ugyanis Armando képein a koncentrációs tábor körülvevő fák, valamint általánosságban a táji környezet, a fajirtás csendes tanújaként maguk is bűnrészességgel vádolhatóak. Felmerülhet tehát a kérdés: alkalmazható-e Szűcs lidicei panorámájára is a „bűnös táj” jelző?

Szűcs Attila manipulálja az eredeti képet. De vajon helyes-e egyáltalán a kép „manipulációjáról”, „hűtlen kezeléséről” beszélni? Amit ugyanis a művész létrehoz, nem más, mint az eredeti egy változata, tehát nagyon hasonló ahhoz, amit emlékezetnek nevezünk – emlékezetnek, amely szelektív, szubjektív, a valós történésekről alkotott projekció, elképzelés. Az emlékezet egy olyan esemény visszhangja, melyet képtelenség újraalkotni. Tökéletlen reflexióként, a történések nyomainak gyűjteményeként jelenik meg – amely soha nem befejezett és pontos, ahogyan a lidicei tájkép sem az.

¹¹ Hornyik Sándor, „Specters and Experiments. The Painting of Attila Szűcs”. In: Sándor Hornyik (ed.), *Attila Szűcs*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2016. 30.

¹² Ernst van Alphen, *Armando: Shaping Memory*. Rotterdam: NAI-Publishers, 2000.