

Az alkonyat fázisai

Korodi Luca: Az alkonyat fázisai / Phases of Gloaming

Neon Galéria, Budapest
2016. február 12 – március 8.

Mindannyian ismerjük a költői képzetnek azt a valószínűleg a köztudatból/ közképletből származó termékét, amely szerint az este valami olyasmi lenne, ami fentről, az égből érkezik, hogy szó szerint sötétségbe borítsa, sötéttséggel borítsa be a világot. „Midőn az est e lágyan takaró / fekete, síma bársonytakaró, / melyet terít egy óriási dajka, / a féltett földet lassan eltakarja” – kezdi Babits az *Esti kérdés* című versét. Vagy másképp: „Mostantól az este érkezik, / gongütésre ránk ereszkedik” – írja Bereményi Géza a *Sárga gong* című gyönyörű Cseh Tamás szám szövegében. S még ha kicsit lejjebb szövődik is ez a bizonyos takaró, egy dolog biztos, hogy nem a felszínen: „Hálót fon az est, a nagy, barna pók, / nem mozdulnak a tiszai hajók” – ahogy Juhász Gyula írja



KORODI LUCA
Alkonyat fázisai o.,
olaj, vászon,
150 × 140 cm

a *Tiszai csönd* című versében. Talán ezért is tud az este a maga anyagtalansága ellenére nehezzé, sőt nyomasztóvá válni a romantika irodalmában: „Ólomsúly nehezült ránk. Ott csüggött tagjainkon, a szoba bútorzatán, a serlegeken, amelyekből ittunk; mindent lenyomott, mindent földre húzott – mindent, kivéve a hét vaslámpa lángját, melyek tivornyánkat bevilágították. Azok magas, karcsú fényvonalakban emelkedve égtek, sápadtan, egyenesen, mozdulatlanul.” – írja Edgar Allan Poe az *Árny* című kis parabolájában.

A festő azonban nem a költő képzetének anyagával dolgozik, pontosabban nem a költő „materiális képzetével”, még ha az ő anyaga sem kizárólag a vizuális érzékelésből származik. Ő inkább az olyan költőnek hisz, aki tudja, hogy a hálót a fény szövö, és nem a sötétség, s hogy az esteledés nem a sötétség leereszkedése, hanem a fény felszállása: „A mellékudvarból a fény / hálóját lassan emeli, / mint gödör a víz fenekén, / konyhánk már homállyal teli.” (József Attila: *Külvárosi éj*). Az éj tehát lent van, és nem fent, az éj a felszínen születik, s ha valahogy a képzetünkkel ki akarnánk egészíteni, akkor valóban valamiféle lassan felszivárgó talajvízhez hasonlíthatnánk, nem pedig ránk ereszkedő lepelhez. Az éj nem vetett árnyék, nem a felhő híres festészeti problémája, sőt még csak nem is a chiaroscuro problémája – a fény és az árnyék kettőse a nappal belső dialektikájához tartozik, amely a maga egészében megszűnik, amikor beköszönt az éj.

René Magritte-nak, ennek az igencsak rossz festőnek, ebben az egyben igaza van, bár tegyük hozzá, hogy ő egészen más megfontolásból jutott el ide. Biztosan mindenki emlékszik *A fények birodalma* című festményére, amely egy tóparton álló házat ábrázol. A kép poénja az, hogy lent a földön éjszaka van, a ház fölött azonban verőfényes nappal, gyönyörű, felhőkkel tarkított éggel. És a kép valóban nem más, mint egyfajta absztrakt vizuális megjelenítése annak a ténynek, hogy fent az égen soha nincs éjszaka, legfeljebb csak mi nem látjuk ezt, mert eltakarják szemünk előtt a felhők, egyszóval hogy a csillagok és a hold nem az éjszaka jelei, mint inkább szétszórt nap-paltöredékek. A hajnal jön fentről, a légkörből visszaverődött szórt fényként, árnyéktalan világosságot hozva a földre, amikor „a vörös önmagának vörös önmagában, önmagának kék a kék, és nem azért, mert zöld a zöld” – ahogy Nádás Péter mondja a hajnalról az *Emlékiratok* könyvében.¹ Csak ezután érkezik meg a nappal a maga szinkontrasztjaival, fényirányaival és fényárnyékaival. Még ha van az alkonyatnak is egy szórt fényű szakasza, de abban is a lent,

¹ Nádás Péter: *Emlékiratok* könyve. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1986, 176.

vagyis a földfelszín és nem a fent a meghatározó: a talaj kileheli, nyáron szinte ontja magából az egész nap begyűjtött meleget, ez pedig éppen a dolgok és a színek egybemosásával, nem pedig éles szétválasztással jár.

Ez lenne tehát nagyjából a különbség a hajnal és az alkony között, amit hajlamosak vagyunk elhanyagolni, vagy csak a lelkiállapotainkra vezetjük vissza azt (a hajnali frissességünkre, az esti fáradságunkra). Ha pedig ezeket a lelkiállapotokat lefejtjük róla, azt gondoljuk, hogy csak az absztrakt átmenet marad – a német Dämmerung szó például pontosan ezt jelenti, nem az alkonyt és nem a hajnalt, hanem a nappalnak az éjjelbe vagy az éjjelnek a napalba való átmenetét. A festő azonban többek között azért festő, és a festészetet ezért tartották sokan és sokszor tudománynak, hogy lássa ezt a különbséget, a modern festő pedig azért, hogy ennek apropóján minél több következtetést próbáljon meg levonni a festés mikéntjére és a festmény milyenségére vonatkozóan.

Miféle festéssel lehet az alkonyt ezt a fenomenológiai objektivitását visszaadni, és hogyan hat ez a festményre mint objektumra? Kissé komolykodónak hat ez a kérdés, de ha kicsit jobban megnézzük KORODI LUCA műveit, akkor azok valóban erről a problémáról szólnak. Nem a művész lelkének, édesbús, nosztalgikus vagy szorongó hangulatainak kifejezéséről, hanem egy témának a végiggondolásáról és kidolgozásáról. És a képeken pontosan látványosan is azok a kérdések, amelyek ebből a gondolkodási folyamatból kikristályosodtak. Festői gondolkodásról van itt természetesen szó, amely nem biztos, hogy szavakban is tettet öltött, ettől azonban nem kevésbé szigorú és pontos gondolkodásról. A két alapvető probléma kérdésként megfogalmazva véleményem szerint a következő volt: 1. hogyan tudjuk láthatóvá tenni az alkonyt, *magát az alkonyt*, a lehető legtöbb zavaró, figyelemelterelő tényező kiiktatásával? A válasz pedig elsősorban a tájkép elutasítása lett. Hiszen a táj két irányban is eltávolítana minket a tulajdonképpeni témától, a térvizonyok és a belső állapotok felé, s így épp azt veszítenénk szem elől, amit megragadni igyekeztünk. Viszont egyfajta távolságra mégis csak szükség van, innen a képek vedutaszerű jellege, csak éppen egy olyan távolságra, amely – legalábbis az alkony fázisainak előrehaladtával – szinte tér nélkülivé válik. Ennek a térnélküliségnek pedig az az oka, hogy egy következő kérdésre is választ kellett adni: 2. hogyan ábrázoljuk vagy legalább érzékeltessük az alkonyt azt a materialitását, amelyről fentebb szó volt, szemben a pusztá fényárnyék hatásokkal? Paradox helyzet ez, mivel *látható* anyagságra van itt szükség, már csak a távolság szükségszerű jelenléte miatt is, viszont olyanra, amely látható volta ellenére anyagi

KORODI LUCA
Alkonyat fázisai 1.,
olaj, vászon,
150 × 140 cm



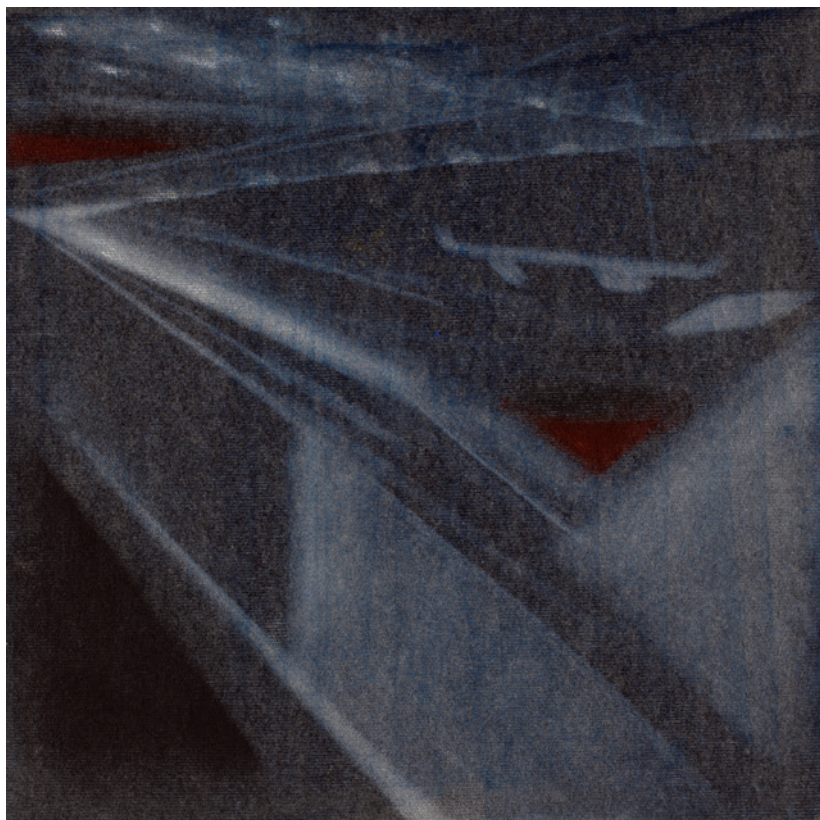
KORODI LUCA
Alkonyat fázisai 2.,
olaj, vászon,
150 × 140 cm





KORODI LUCA
Alkonyat fázisai 3., olaj, vászon, 150 × 140 cm

KORODI LUCA
Alkonyat fázisai 4., olaj, vászon, 110 × 110 cm



marad, vagyis egyfajta sűrű, telített közegre, sőt felszínre, amely távolról ugyan, de mégiscsak tapintási érzetet kelt a nézőben. A megoldás erre a problémára is megszületett, méghozzá egyfajta texturális festészet formájában. Éppen a textúrára való koncentráció biztosítja ugyanis azt a lehetőséget, hogy – a faktúrától eltérően – ez a bizonyos tapintási érzet ne váljon túl konkrétta és közvetlenné, vagyis hogy a kép valahogy mégis vissza tudjon húzódní önmagába, és ezáltal megteremtődjön az a bizonyos szükséges távolság.

Az alkonyoknak fázisai vannak, és a képek ezeket a fázisokat követik végig. A folyamat pedig a textúra egyre fontosabbá válását mutatja. A 0. számozású képpel indulunk, amely valószínűleg azért kapta a 0. sorszámot, mert itt még szinte meg sem értünk az alkonyhoz. Talán ezért is van, hogy ez a leginkább tájképszerű mű az összes között. Megvan a horizontvonal, és nagyjából még a térbeli távolságot is meg tudnánk határozni. Annyiban azonban már ez is alkonyképnek nevezhető, hogy a felület legnagyobb részét az a színné materializálódó fény tölti be, amely immár telíti a teret, nem pedig megvilágítja a tárgyakat, ennek köszönhetően pedig a talaj láthatatlanná válik, s így a tárgyak is leginkább csak a távolban válnak kivehetővé, ahol az éggel térbeli kontrasztba tudnak lépni. Vannak még felülettöredékek, de a kép egészét már a helyi szín dominálja. És ez folytatódik az 1. számú képen is, amely talán éppen azért az első valódi alkonykép, mert az egyöntetű, ha nem is egyforma és tiszta szín a teljes felületet uralja, a még megkülönböztethető eget és földfelszínt ugyanolyan szín- és anyagi minőségűvé téve. A színek ezt az uralkodóvá válását láthatjuk a következő fázisokban is, legalábbis egy darabig. A színek, és nem a színeknek az uralkodóvá válását, pontosan megfelelően annak, amit fentebb a hajnal és az alkony közötti különbségről mondani próbáltam. Az alkonyt nem az egyes színek különállósága, hanem általában egyetlen szín határozza meg, amely minden mást magába nyel. Ez lehet a barna, a szürke, a vörös, de akár még a kék is. Az utóbbinak, vagyis a hideg alkonyoknak a példája a 2. számú kép. A kék telíti, dermeszti, sőt kocsonyásítja a teret, feltölti egészen a kép felszínéig. Innen lépünk tovább a valóban alkonyati képekhez, amelyek már nem elsősorban a színeikkel, hanem a textúrájukkal érzékeltetik az este anyagosságát. Ilyen a 2., a 3. és a közbenső töredék fázisok mindegyike, valamint a 4. számú festmény. Ezeknél jön el az a pillanat, amikor kilépünk a képek felszínére. Először, a 2. számúnál még csak egy teljesen merőleges felülnézeti ábrázolás formájában, azután azonban szó szerint is. A távolság ennek ellenére megmarad, nem az éjszaka fekete sötétjének tapinthatatlan síkja áll előttünk, hanem egy



KORODI LUCA
XXI. sz., papír, üveg, pasztell, 25 × 37 cm

nagyon is tapintható, szinte tektonikus felszín, amely mégsem a faktúra felszíne, hanem valahol a távolban van, amelyen jelzésszerű fények csillogását látjuk. Ezután következik a végső, immár tisztán texturális alkonyfázis, az elmosódó foltokkal és a szétszórt fénytel teljesen elkeveredő, összeszövődő felszín, amelyre a 4. számú kép lehet a legjobb példa, sőt az önmagába mélyedő, még a konkrét külső fényt, a kiállítóter fényét is abszorbeáló felszín, amilyen a 3. számú képnél látunk. Ha követtük ezeknek a fázisoknak a logikáját, rájövünk, hogy ez a szőnyegpadlóra készült kép egyáltalán nem a faktúra felbukkanásáról szól, épp ellenkezőleg, ami itt igazán történik, az a textúrának a visszahúzódása, önmagába mélyülése. Ez az alkony utolsó fázisa: a láthatónak és a tapinthatónak az egyidejű elutasítása, amely mégis sűrű anyagiságként létezik. Ezután már csak az éjszaka jöhet, a térnélküliségben felszínre való sötétség.

KORODI LUCA

Az alkonyat fázisai

A bécsi Flakturm kilátó (amely a világháborúban katonai megfigyelőegység volt, náci lokátor és amit képtelenség valaha is lebontani),¹ négy különböző pontjából fotódokumentációt készítettem.

Régóta figyelem az alkonyatot, szeretem átélni a másik világba kerülés folyamatát. Az alkonyat fázisainak dokumentációja csak kiindulópont a következő festészeti probléma kifejtéséhez.

A kilátóban szeretek gondolkodni, ez sziget nekem, az ego különböző szintereinek távolságból kémlelt metaforája – vagy beelátás.

Azt nem tudom, hogy mi volt fontosabb. Tol előre valami, ami arra késztet, hogy állandóan változunk...

Várakozás... senkiföldje.

¹ A flaktorny (németül *Flakturm*, a flugabwehrkanone, azaz légvédelmi ágyú rövidítéséből) földfelszín feletti, nagyméretű, vasbetonból épült légvédelmi torony. A flaktornyok a második világháború során német és osztrák nagyvárosokban létesültek, ahol a sűrű beépítés nem tette lehetővé a légvédelmi lövegek szabad területen való elhelyezését. (...) A második világháború során nyolc flaktorny-pár létesült Berlinben, Hamburgban és Bécsben, hogy megnehezítse az ellenséges bombázó kötelékek átrepülését vagy támadását. A tornyokat Friedrich Tamms várostervező és hidépítész tervezte. A tornyok és maradványaik mára szinte részévé váltak Bécs, Hamburg és Berlin városképének. <https://hu.wikipedia.org/wiki/Flaktorny>

KORODI LUCA
Delaunay triangulum, vinil, üveg, led, 60 × 90 cm

