

A FÉNYKÉPEZÉS RÖVID TÖRTÉNETE

A fényképezés kezdeteit borító köd nem olyan sűrű, mint amennyi, amely a könyvnyomtatás ősi korszakát fedi; világosabban megmondhatni, mikor jött el a felfedezés órája, hogyan látták ezt meg egyszerre többen is, s indultak el, egymástól függetlenül a közös cél felé: a camera obscura^o képeit akarták megfotózni – amelyeket mellesleg szólva, legalábbis Leonardo is ismerünk. Mikor aztán körülbelül ötévi próbálkozás után Niepce és Daguerre egyszerre érkeztek célba, az állam ügyesen kihasználta a feltalálók szabadalmi nehézségeit, kártalanította őket, az eljárást meg már mint saját tulajdonát hozta nyilvánosságra. Ezzel aztán megteremtődtek az állandóan gyorsuló fejlődés szükséges feltételei: hosszú ideig még hátratekinteni sem volt alkalom. Így történt, hogy a fényképezés nagyszabású és hatású történeti vagy ha úgy tetszik filozófiai kérdések évtizedeken keresztül még csak fel sem merültek. Azoknak is pontosan meghatározható oka van, hogy most kezdnek lassan tudatossá válni. A legújabb irodalom felfigyelt az egyértelmű tényre, hogy önnön kezdetei egybeesnek a fényképezés virágkorával, Hill és Cameron, Hugo és Nadar tevékenységének évtizedével. Ez még a fényképezés iparosítását megelőző évtized. Nem mintha már ebben az ősidőben is nem mutatották volna el, még hozzá tömegesen, s persze, üzleti célból vásári kikiáltók és sarlatánok az új technikát. Ez azonban mégis inkább a vásárok művészetéhez állt közel – ahol a

a) fényképezés ma is nagyon otthonos –, és nem az iparban. Az ipar először a névjegykártya-felvétellel vonult be a színtérre: első előállítója jellemző módon milliomos lett. Hagyomány nem lepődne meg, ha valamilyen földalatti kapcsolat lenne fenn egyfelől a fényképezési praktikák (ezek terelték a nézőnapság vissza figyelmünket ama preindusztriális virágkorra, másfelől a tőkés ipar megrendülése között. Feladatunkat teszi, hogy ama izgalmat, amellyel a régi fényképek szótár kiadását szemléljük,* lényegüket érintő következtetésekként hasznosítsuk, könnyebbé ez sem teszi. Az esztétikai kísérletek mind roppant kezdetlegesek. A múlt század vitái pedig – nem kevés akadt – mintha mind a *Leipziger Stadtanzeiger* groteszk mintáját követné. Ez a soványtársaság-pocska ugyanis annak idején úgy érezte, fel kell lépnie a feticciák ördögi mesterkedése ellen: „Tünekény tükörképeket készíteni – írja a lap – nem egyszerűen lehetetlenség, miként az alapos német kutatások bebizonyították; maga az óhaj, hogy ezt akarja megvalósítani, istenkáromlás. Az ember Isten képmására teremtett, emberi masinával pediglen az Ő képét örökíteni nem lehet. Csak az istenáldotta művész merészelt a mennyei ihlettől elragadtatva, a legmagasztosabb pillanatokban géniusza magasabb parancsára és mindennemű masinetta használata nélkül az istenemberi vonásokat ábrázolni.” Ha valaki persze a kispolgár otromba és nehézkes képzeletét a művészet helyettől minden technikai megfontolás idegen, s az új technika kihívó fellépésével önnön végét érzi közeledni, Viscontitól is ezzel a fetisiszta és alapvetően technikaellenes művészet-

* Helmuth Th. Bossert és Heinrich Guttman: *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–1870* (A fényképezés őskorából, 1840–1870). Album 100 uradeln Hainke Verlag, Frankfurt am Main, 1930. – Heinrich Schwartz: *David Octavius Hill, der Erfinder der Photographie* (David Octavius Hill, a fényképezés mestere). 80 képített lap, Leipzig, 1931.

teoretikussal hadakoztak majd száz évig a fényképezés teoretikusai – nem is jutottak természetesen az égvilágon semmire. Arra vállalkoztak ugyanis, hogy a fényképezést az előtt az ítéltől megvédik, amelyet fölborított. Mennyire más levegő járja át azt az expozét, amellyel Arago, a fizikus előterjesztése Daguerre felfedezését 1839. július 3-án a képviselőházban megragadóan kapcsolta össze a fényképezést az emberi tevékenység minden vetületével. Elég széles panorámát vetít ki ahhoz, hogy érdektelennek tűnjék a kétséges feltételezés – amely itt sem hiányzik –, miszerint a fényképezés előtérbe kerülne a festészettel szemben. Annál gazdagabban sejlik fel a felfedezés igazi hordereje. „Ha egy új műszer felfedezői – mondotta Arago – műszerüket a természet megfigyelésére használják fel, úgy mindaz, amit elérni reméltek, egyszerűen csak semmiség a műszer révén valóban elért felfedezések sorához képest.” A beszéd nagyvonalúan tekinti át a korszak modern technikáját az asztrofizikától egészen a filológiáig: a világok fényképezését latolgató kitekintés mellett fölmerül az eszme, hogy felvételeket lehetne készíteni az egyiptomi hieroglifák egy corpusáról.

Daguerre fényképei jódozott, a camera obscurában megvilágított szüstmecsek voltak, ezeket ide-oda kellett forgatni, míg a helyes megvilágításban halványszürke kép rajzolódott ki rajtuk. Ritkaság-becsük volt: 1839-ben darabonként átlagosan huszonöt aranyfrank volt az áruk. Még az is gyakran előfordult, hogy ékszerdobozokban őrizték őket. Néhány festő kezében azonban technikai segédeszközzé váltak: mint ahogy később Utrillo valójában nem a természet után, hanem képeslapok alapján alkotta megragadó látképeit a Párizs környéki házakról, hasonlóképp, s már 1843-ban David Octavius Hill, a sokra becsült angol portréfestő egész sor arcvérfelvételt használt föl a skót egyház első színódusáról fes-

tett freskójához. Csakhogy ezeket a felvételeket ő maga készítette. Festőként elfelejtették – az igénytelen, csak saját használatra szánt segédeszközök azonban történelmi helyet biztosítottak neki. E portrészorozatnál természetesen még mélyebben visznek az új technikába a tanulmányok: névtelen emberek képei, nem arcmások. Régóta ismerünk ilyen fejeket festményeken. Ha a képek családi tulajdonban maradtak, megmaradtak, de kit is ábrázolnak. Két-három nemzedék után aztán elnémult az érdeklődés, és a képek, ameddig fennmaradtak, már csak alkotójuk művészetéről tesznek tanúbizonyságot. A fényképezésnél azonban valami egészen új és különleges jelenség történi: az a New Haven-i halaskofa, aki lusta, csúszkás és szégyenlős pillantással lefelé sandít, mindig meg fog látni valamit, ami *nem* tanúságtétel Hill, a fotográfus művészetéről, valamit, ami elhallgattathatatlanul, faragatlan módra nekünk nevére utal, aki élt, és aki még itt is valóságos, és aki nem is fog tökéletesen beletűnni a *művészetbe*.

S kérdelem is: szépséggel e haj s e szem pillantása a hajdani lényt hogy övezte: hogy csókolt ez a száj hogy az esztelen vágy mint lángja-se füst csak élé-tekeregne?

Vagy nézzük meg Dauthendey-nek, a fotográfusnak, a kőműves apjának a fényképét. A felvétel a jegyesség idején készült, mellette áll a lány, akit aztán majdan egy reggel, röviddel hatodik gyermekük születése után, felvágott erekkel totó moszkvai házuk hálószobájában. A képen úgy tűnik, mintha a férfi tartaná, támogatná őt; a lány tekintete azonban elmozdult mellette, s a baljós távolságba kutatja. Ha alaposan belemélyedünk az ilyen képbe, megértjük, milyen szélsőséges ellentétek határoznak itt is egymással: festett képnek soha többé nem lehet

olyan mágikus értéke, mint amelyet a lehető legpontosabb technika kölcsönözhet készítményeinek. A fényképész tökéletes felkészültsége, a modell beállításának tökéletes megtervezettsége ellenére a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanatok-mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejtí a jövőt. Más természetesen meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elcsúszóban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. Ha például valaki, s akár csak nagyjából, számot akar vetni az emberek járásával, abban a módszer-törődékben, amikor *kilép* a sorból, biztos nem tudja a többiek magatartását szemmel követni. A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel a számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az érzelmi-tudattalant. Minden, amivel a technika és az orvostudomány dolgozik, a szerkezeti sajátosságok, a sejtszövetek szintetileg sokkal közelebb állnak a fényképezőgéphez, mint a hangulatos tájkép vagy a kifejező arckép. Egyszerűsödésig az új anyagának közegében, a fényképezés olyan képvilágok fotográfiáját tárja fel – a legkisebb létezők képvilágának fotográfiáját –, amelyek eddig, ha értelmezhetőek voltak is, de rejtettek maradtak, s így csak az álmokban jelenhettek meg. Most viszont nagygyá és megformálhatóvá váltak: technika és mágia különbözőségét ezentúl messzemenőig történelmileg változónak kell tekintenünk. Így például Blossfeldt*

* Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* (A művészet történelmi. Növényfényképek). Szerkesztette és a bevezetőt írta Karl Nierendorf. 120 lapos. Berlin, 1928.

tevékenység

meghökkenítő növényfotói a zsurlóban a legrégebbi oszlopfotó mákat, a páfrányban a püspökbót alakját, a tízszeresre fel nagyított gesztenye- és juharhajtásokban totemfák képét, a tákásmácsonyában pedig a gótikus mérművet láttatják meg. Egyáltalán nem tévedtek nagyot Hill hajdani modelljei, akiknek számára „a fényképezés” „nagy és rejtelmes élményt” jelentett, még ha ezen tudatosan csupán annyit értettek is, hogy „az ember olyan készülék elé áll, amely rövid idő alatt képet készít a látható világról, s a kép nem kevésbé élő és valóságos, mint maga a természet”. Hill fényképezőgépét diszkrét tartózkodásáért dicsérték. Modelljei sem voltak kevésbé tartózkodóak: bizonyos félénk tisztelettel állnak a készülék előtt, tartásukkal mintha már akkor is a nagy korszak egy későbbi fényképészének alapszabályához igazodnának: „Ne nézz soha a gépbe!” Ez a mondás persze nem valami „saját arca, vigye haza!” értelemben veendő, amit manapság az ügynökök oly lelkiismeretlenül propagálnak felnőttek, kisbabák, sőt, állatok számára – s amivel szemben a mai napig érvényesen csengenek az öreg Dauthendey szavai a dagerrotípiáról: „Elcsúszt az emberek nem is merték soká nézni őket – beszéli el Dauthendey. – Megijedtek attól, hogy milyen pontosak a képek, s mintha azt gondolták volna, hogy ezek a kicsi kis arcok ott a képen visszanéznek rájuk: annyira meglepően hatott mindenkire az első dagerrotípiák szokatlan pontossága és szokatlan természethűsége.”

Az első reprodukált emberi arcok ártatlanul, pontosabban szólva: feliratozás nélkül kerültek a fényképezés látkörébe. Abban az időben az újságok még luxuscikknek számítottak, amelyet csak ritkán vásároltak meg, s többnyire a kávéházban olvastak. A fényképezés még nem volt a sajtó eszköze, s igen kevés ember láthatta viszont nyomtatásban a nevét. Az emberi arcot valamilyen hallgatás övezte, s ebben pihent meg a

tekintet. Vagyis: ennek a fajta portréművészetnek a lehetőségei éppen abból adódtak, hogy fényképezés és aktualitás még nem találtak egymásra. Mi sem jellemzőbb e korai szakaszra, mint hogy Hill számos képe az edinburgh-i temetőben, Greyfriarsban keletkezett – és a modellek nagyon is otthonosan érezték magukat e környezetben. S valóban, Hill egyik képén jól látjuk, hogy az egész temető olyan, mint egy intéricur: zárt, körülkerített tér, a gyepágyból kandallószerűen üreges síremlékek emelkednek, és meghittent támaszkodnak a tűzfalra, belsejükben ezúttal nem lángnyelvek, hanem feliratok. Soha nem nyert volna azonban ez a térség ilyen jelentőséget, ha kiválasztását nem támogatják egyszerűségi technikai megfontolások is. A régi lemezek fényérzékenysége kisebb volt, szabad téren soká kellett őket megvilágítani. Emiatt aztán szükségesnek látszott a modellt minél félreesőbb helyen beállítani, ahol a nyugodt koncentrációt nem zavarta meg semmi. „A modellek hosszas nyugalmi helyzete a kifejezés szintézisét eredményezte – írja Örlik a korai fotóművészetről –, úgy, hogy ezek a képek egyszerűségük mellett a jól megfestett vagy jól megrajzolt képekhez hasonlóan behatóbb és tartósabb hatást gyakorolnak a szemlélőre, mint az újabb fényképek.” Maga a technikai eljárás készítette rá a modelleket, hogy ne lépjenek ki a pillanatból, hanem éppen behasonulva törekedjenek azt megélni. A felvétel hosszú tartama alatt szinte belenőttek a képbe; ami a legélesebben ellentétes a pillanatfelvétel jelenségével, amely annak a megváltozott világnak a tanúja, melyben – mint Krauer találóan mondotta – a másodperc ugyanazon töredékétől függ, amíg a megvilágítás tart, „hogy olyan híres lesz-e egy sportember, hogy aztán illusztrált lapok megbízásából világítsák meg a fényképészek”. A régi képeken minden arra szolgált, hogy tartson. Nemcsak a semmihez nem hasonlítható csoportok, amelyekbe az emberek egyesültek, bár e csoportok eltű-

nése bizonyára az egyik legpontosabb tünete annak, ami az 18. század második felében a társadalomban végbement. Nem, még a ruhák redői, azok is tovább tartanak ezeken a képeken. Tekintsük csak Schelling köpenyét: egy ilyen köpennyel el lehet indulni a halhatatlanságba: a kirajzolódó formák nem méltatlanok a filozófus arcának redőihez. Röviden: minden Bernhard von Brentano sejtése mellett szól; tudniillik hogy „1830 körül a fényképész azon a szinten állt, mint a készüléke” – először és hosszú időre utoljára.

Ha a dagerrotípiá akkori hatásáról ma pontos képet akarunk alkotni, még azt is számításba kell vennünk, hogy épp felfedezése idején nyíltak meg a legjobb festők előtt a plein air^o festészetből adódó egészen új perspektívák. Arago – annak tudatában, hogy éppen itt a fényképészet átvette a stafétát a festészettől – kifejezetten a következőket mondja Giovanni Battista Porta korai kísérleteire visszatekintve: „Gyakorlott festők sem remélik, hogy a légkör átlátszóságának tökéletlen voltából adódó hatást (amelyet nem szabatosan levegőperspektívának szoktak nevezni) pontosan visszaadhatnák a camera obscura segítségével”, vagyis a benne megjelenő képek lemásolásával. Amikor pedig Daguerre-nek sikerült a camera obscura képeit rögzítenie, a festők már más útra tértek, mint a technika. De a fényképészet igazi áldozata nem a tájképfestészet lett, hanem az arcképminiatúr. Hihetetlenül gyorsan, már 1840 körül a számtalan miniatűrfestő legtöbbször hivatásos fényképészként is tevékenykedett; először csak mellékesen, utóbb kizárólag azzal szereztek kenyerüket. Jól kamatoztatták eredeti foglalkozásuk tapasztalatait, de nem annyira a művészi, hanem inkább a mesterségbeli előképzettséget, aminek egyébként fényképeik magas színvonala köszönhető. Ez az első – átmeneti – nemzedék igen lassan tűnt csak el; mintha valamilyen bibliai áldásban részesültek volna: az első fényké-

pészek, Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard mind kilencven vagy száz évet éltek meg. A hivatásos fényképészek helyére azonban végül mégis üzletemberek tódultak, és amikor aztán a negatív retusálása – a rossz festő bosszúja a fényképészekben – általánosan elterjedt, az ízlés szintje hirtelen lezuhant. Ebben az időben kezdtek betelni a fényképalbumok. A lakás legdrágább pontjain pihentek, például a szalonban egy konzolon vagy guéridonon,^o bőrből kötve s hozzá visszatartó fém-sarkokkal; az ujjnyi vastag aranyrámás lapokon buta maskarákban mindenféle alakok: Alex bácsi és Rieckchen néni, Trüdchen, amikor még kicsi volt, a papa gólyakorában, s végül, hogy a szégyen teljes legyen, mi magunk: szalontiroliként, amint kalapunkat egy pingált gleccser felé lengetjük jódlizva, vagy herceg matróruhában, egyik láb kicsit előbb, mint a másik, ahogy illik, s odatámaszkodva egy fényezett ajtókerethez. Ezeknek az arcképeknek a díszletezése, a sok posztamens, balustrád^o és az ovális asztalkák még arra az időre emlékeztetnek, amikor a hosszú expozíciós idő miatt rögzítő támpontokat kellett adni a modelleknek. Kezdetben megelégedtek a lei vagy térdtámasztékokkal, rövidesen azonban elkezdtek ezt keveselni, és felváltották mindenféle, a festészetből átvett, tehát feltétlenül művészi hatásúnak vélt rekvizitumokkal. Először jött az oszlop és a kárpit. Jobb szemű emberek már a múlt század 60-as éveiben szörnyülködtek ezen az ízlésficammon. Egy angol szaklapban például akkoriban ezt írták: „A festményen az oszlop lehetséges; abszurd azonban a fényképeken, többnyire valami szőnyegre állítva: mindenki tudja, hogy a szőnyegek nem szokás márvány vagy kőoszlopokat emelni.” Persze, akkoriban keletkeztek azok a híres műteremfelvételek is, drapériákkal és pálmákkal, gobelinekkel és lépőszókkal, amelyek oly kétértelműen állnak a kivégzés és a reprezentálás, a kínzókamra és a trónterem között. Egyikükön,

megrendítő módon, a gyermek Kafkát ismerhetjük fel. Ott áll a hatéves forma fiúcska, paszománnyal teleagatott, sző, szinte megalázó ruhájában, valami télkertes tájban. A hátterben pálmalevelek meredeznek, mintha még fojtogatóbbá, még fülledebbé kellene tenni ezt a kipárnázott trópusvidéket; a modell széles karimájú, irdatlan spanyolos kalapot szorongat a baljában. El is tűnne teljesen a gyerek ebben a beállításban, ha tekintetének mérhetetlen szomorúsága nem uralkodna a szemlélőre rendelt tájon.

Ez a kép, a maga parttalan szomorúságával, ama régebbiek ellenpárja, amelyeken az ember még nem nézett olyan magányosan és olyan istentől elhagyatottan a világba, mint itt a fiúcska. Akkor még aura^o vette körül az embert, valaminő közeg, amely átjárta tekintetét, s teltséget, biztonságot adott neki. És ismét csak kézenfekvő, mely technikai eljárás felelt meg ennek a szemléletnek: a legvilágosabb fény és a legsötétebb árnyék közötti teljes kontinuitás. A törvény, hogy az új eredmények föltűnedeznek a régebbi technikában, egyébként itt is beigazolódik: a hajdani portréfestészet hanyatlása előtt egész rendkívüli tökélyre emelte a hántoló modort^o – amely aztán később, mint reprodukciós technika, a fényképezészet hasonló új eljárásaiban ismétlődött. A hántoló modorban készített lapokhoz hasonlóan érzékelhető Hill képein, hogy a fény kiküzdte magát a homályból. Orlik a hosszú exponálási idővel magyarázza „az összefüggő fénykezelést”, amely „e korai fényképek nagyságának” alapja. S a kortárs Delaroché azt írja a felfedezésről, hogy általa a képek „korábban meg sem közelíthetően pazar, az anyag nyugalma semmiben meg nem zavaró” hatású képesek kelteni. Ennyit tehát az aura megjelenésének technikai feltételezettségéről. Különösen néhány csoportkép örít meg a szárnyaló „együtt-egymással” auráját, amely – mielőtt az eredeti felvételek tönkretették volna – rövid időre megje-

hatalmas
modor

*

aura

lent a lemezekben. Ez az a lehetetlen szféra, amelyet szépen és értelmesen olykor a képkivágat ma már régimódi ovális formájával fognak körül. Ezért félreértés a fényképezés nyomtatványai kapcsán mindig csak a művész kiemelkedéséről vagy az ízlésről beszélni. Ezek a képek egy bizonyos térben keletkeztek: minden megrendelővel úgy áll szemben a fényképész, mint a legújabb iskolából kikerülő technikus, a fényképezéssel szemben viszont a megrendelő, mint az éppen emelkedőben lévő osztály tagja, aurával, amely még szalonkabátja ráncait vagy lavallière-je^o csomóját is átjárta. Az aura végképp nem a primitív fényképezőgépek terméke. Inkább arról van szó, hogy e korai korszakban tárgy és technika hajszalponosan megfelelt egymásnak, a rákövetkező hanyatló periódusban pedig annál inkább szétváltak. Rövidesen ugyanis már olyan eszközök álltak a modern optika rendelkezésére, amelyek a homályt tökéletesen átvilágították, és a jelenségeket tükrözve adták vissza. A fényképezészek 1880 után mégis inkább azt tekintették feladatuknak, hogy az aurát, amelyet a fényerős tárgylencsék – elfojtva a homályt – éppúgy elfojtottak a képen, mint az imperialista polgárság fokozódó elfajzása a valóságban, mégis színleljék a retus minden trükkjével, legalább az úgynevezett guminyomatokkal. Így lett aztán divatos a Jugendstilben a művi reflexektől meg-megtört alacsonyodó tónus; a félhomály dacára azonban egyre világosabban rajzolódik ki az árulkodó póz: a nemzedék ajult-mereven áll szembe a technikai fejlődéssel.

Mégis: a fénykép döntő kérdése a fényképész viszonya a technikájához. Camille Reicht csinos hasonlata szerint: „A kezdőművésznek először képeznie kell a hangot, keresnie és világyorsan megtalálnia, míg a zongorista leüti a billentyűt, és a hang felcsendül. A festőnek is és a fényképésznek is eszközök állnak a rendelkezésére. A festő rajza és színezése a he-

gumi

↓

gedűjáték hangképzésére hasonlít, a fényképész éppúgy, mint a zongorista, alá van vetve a gép korlátozó törvényének. A zongora kényszere nem hasonlítható a hegedűéhez. Egyetlen Paderewski sem fogja a közönséget annyira bűvöletbe ejteni, és nem is lesz olyan híres, mint a legendás Paganini." A fényképezésnek is van azonban, hogy mi is hasonlattal szóljunk, egy Busonija: Atget. Mindketten virtuózok voltak, s ugyanakkor előfutárok. Mindketten feloldódtak alkotásukban – s egyszersmind a lehető legpontosabban dolgoztak. Még vonásaik is rokonok. Atget színész volt, aki megelégedvén e mesteriséget, letépte magáról a maszkot, s aztán arra törekedett, hogy a valóságról is lemossa a festéket. Párizsban élt, szegényen és ismeretlenül, képeit műgyűjtőknek vesztegette el, akik egyébként majd olyan excentrikusak lehettek, mint ő maga; néhány éve halt meg, több mint négyezer képet hagyott hátra. A New York-i Berenice Abbot gyűjtötte össze ezeket a lapokat, amelyekből most jelent meg válogatás, rendkívül szép kötetben, Camille Reicht kiadásában.* A kortárs újságírás „nem is vett tudomást erről az emberről, aki műteremről műteremre járt a képeivel, fillérekért vesztegette el őket, néha csak annyit kért, amennyibe az 1900 körül divatosná váló képeslapok kerültek városok, kék éjbe merülve, retusált holddal. A szakma ismeretlenek sarkpontjáiig jutott; az ismeretlenségre kárhoztatott, örök ké árnyékban élő nagy mester azonban elmulasztotta mogorva tökéletességének zászlaját ott kitűzni. Így aztán többen azt gondolhatják, hogy ők fedezték fel a Sarkot, holott Atget járt már ott előttük". Valóban: Atget párizsi fényképei a szürrealista fotóművészet^o előfutárai; előőrse annak az egyetlen valóban széles hadoszlopnak, amelyet a szürrealizmus mozgásba tudott lendíteni. Atget fertőtleníti a hanyatló korszak hagyományos port

* Atget: Lichtbilder (Fényképek). Kiadta Camille Reicht. Párizs, Leipzig, 1931.

fényképészetéből áradó atmoszférát – tisztítja, sőt megtisztítja azt. Ő kezdeményezi a tárgy megszabadítását aurájától, mely az újabb fotóművészet vitathatatlanul legnagyobb érdeme. Avantgarde folyóiratokban, mint a *Bifur* vagy a *Variété*, manapság gyakran láthatni ilyenféle címek alatt: *Westminster, Lille, Antwerpen* vagy *Breslau* – csupán részleteket: például egy balusztrád darabját; fa csupasz koronáját, ágai átnyúlnak a gázlámpa fölé; máskor valami tűzfalat vagy kandelábert mentőövvel, s a mentőövön a város nevével. Nos, mindezek olyan motívumok irodalmias poentírozásai, amelyeket Atget fedezett fel. Azt kereste, ami tűnt, veszett, és ezzel az ilyen képek meg is fosztják a városneveket egzotikus, pompázatos, romantikus csengésüktől; mint a vizet egy süllyedő hajóból, úgy szívják föl a valóságból annak auráját. – Mert hát mi az aura? A tér és idő különleges szövedéke: akármilyen közel legyen is, valaminő messzeség egyszeri megjelenése. Nyári délutáni nyugalomban tekintetünkkel követjük a hegyvonulatot vagy a fejünkre árnyékot vető faág ívét, mígnem a pillanatot vagy az óra is része lesz az egész jelenségnek: ilyenkor beleegyezzük a hegyek vagy a faág auráját. A mai ember pedig épp olyan szenvedélyesen törekszik rá, hogy a dolgokat a tömegekhez közelebb hozza, mint arra, hogy egyszerűségüket minden helyzetben reprodukálással győzze le. Nap mint nap éri az elutasíthatatlan szükségletet, hogy a legközelebbi tárgyakat is képben, sőt, egészen pontos hasonmás-képben mindig megtekinthetővé, kézzelfoghatóvá tegye. A hasonmás-kép pedig, amelyet az illusztrált lapok és a hetilapok bármikor nyújtanak, egyértelműen különbözik a tárgy képétől. Egyszeriség és tartósság jellemzi az utóbbit, múlékonyság és ismételhetőség az előbbit. Az az érzékelés, amely a tárgyat kihámozza a burkából, amely széjjeltöri az aurát, a reprodukálás segítségével egyszersmind a világ minden hasonnemű jelenségét egyszeri vol-

aura-foto

aura *

repedt C's

tától megfosztani törekszik. Atget-t „a nagy látképek és ügynevezett kuriózumok” alig-alig érdekelték; a csizma-
tafák hosszú sora viszont annál jobban vonzotta a szemét; a
a párizsi udvarok, ahol reggeltől estig szép rendben sorakodnak
a kézikocsik; meg az étkezés utáni asztalok és a mosatlan
nyek, úgy, ahogy bármikor százezerszámra előfordulnak; meg
a bordély a ... utca 5-ben, a homlokzatán négy különböző
ponton ismétlődő, óriási 5-ösökkel. Figyelemre méltó azonban
hogy ezek a képek majdnem mind üresek. Üres a Porte d'As-
cueil az erődítmények mellett, üresek a díszlépcsők, üresek az
udvarok, üresek a kávéházteraszok, és üres, ahogy annak len-
nie kell, a Place du Tertre. Ezek a terek nem magányosak,
hanem hangulatnélküliek; mintha úgy kirámolták volna a vá-
rost, akár egy lakást, amelybe még nem költözött be az új
bérlő. Ember és környezet áldásos elidegenedése, a szűrt
ta fényképezés fontos vívmánya, Atget képeiben kezdődik. A
politikailag iskolázott szem aztán már szabad terepen tekint
tett körül, ha nem az intimitásokat, hanem a részleteket kíván
ta átvilágítani.

Kézenfekvő, hogy az új szemlélet épp ott aratott legkeze-
bé sikert, ahol különben igen hanyagul dolgoztak: a meg-
tett és reprezentatív arcképfelvételek területén. Másfelől, a
tóművészetnek semmiről nem olyan nehéz lemondania, mint
az emberről. És aki nem tudta volna, azt a legjobb orosz
mek taníthatták meg, hogy táj és környezet csak annak a fény-
képésznek mond valamit, aki az arculatukban rejlő névleges
jelenséget tudja felfogni. Viszont ennek a lehetősége igen nagy
mértékben a megragadottól függ. Az a nemzedék, amely
még nem akarta magát görcsösen az utókor számára fényké-
pen megörökíteni, sőt, adott alkalmakkor mindig kicsit félre-
visszahúzódott az életterébe – ahogy például Schopenhauer
húzódik a fotel mélyébe az 1850-es frankfurti felvételen.

Épp ezért életterével együtt került rá a fényképlemezre: ez
a nemzedék nem örökítette át erényeit. Évtizedek óta először
a orosz játékfilmek nyújtottak alkalmat rá, hogy olyanok je-
ljenek meg a kamera előtt, akik különben soha nem kerül-
tek a fényképezőgép lencséje elé. És az emberi arc egyszer-
re új, felmérhetetlen jelentőséget nyert. De ezek már nem
születtek. Mik is voltak ezek? Egy német fényképész nagyszerű
válasza, hogy e kérdésre választ adott. August Sander* egész
műveletet állított össze különböző arcokból, és ez a sorozat sem-
mivel nem marad mögötte Eizenstein vagy Pudovkin lenyűgöző
biológiai galériájának. A német fényképészt tudományos
komponenatok vezérelték. „Életműve, megfelelően a mai társa-
dalom tagozódásnak, két csoportra tagolódik; körülbelül negy-
ven évvel ezelőtt mappában kívánja megjelentetni, mindegyikben tizenkét
arcképpel.” Ez idáig válogatás jelent meg belőle: e hatvan
arcképpel kimeríthetetlen anyagot szolgáltat a szemlélődés
sajátára. „Sander a parasztokból, a földhöz kötött rétegen és fog-
lalkozási típusán, föl a legmagasabb civilizációig, és le egé-
szíti az idiotákig.” Az alkotó nem tudósként nyúlt ehhez a
számtalan feladathoz, nem hallgatott sem a fajelméletre, sem
a társadalomkutatásra – hanem, ahogy a kiadó fogalmaz: „a
közvetlen megfigyelésből” indult ki. Az elfogulatlan, merész,
de rendszeremint érzékeny megfigyelésből – e szó goethei értel-
mében: „Létezik olyan érzékeny tapasztalat, amely a legben-
nyesebben azonosul a tárggyal, s így tulajdonképpen elmé-
letté válik.” Eszerint már tökéletesen rendben levőnek fogjuk
számítani, hogy elemzéseiben Döblin e műveknek épp tudományos
szignifikanciát emelte ki: „Ahogy csak az összehasonlító anató-
mia vezet el minket a szervek természetének és történetének

* August Sander: *Das Antlitz der Zeit* (A kor arca). Berlin, 1930.

megismeréséhez, ugyanúgy minden részletfényképezésnél meg-
gasabb rendű az az összehasonlító fényképművészet, amelyet
Sander megteremtett." Nagy kár lenne, ha a gazdasági viszonyok
e rendkívüli corpus további publikálását megakadályoznák.
A kiadót pedig emez általános megjegyzésen túl még egy konkrét
éztérrel is biztathatjuk: olyan művek, mint napjaink, egyetlen
nap alatt hihetetlenül aktuálissá válhatnak. Ma napjaink, amikor
a hatalomváltások annyira esedékesek, létezésévé lehet a
fiziognómiai műveltség és élelítés, jöhet az ember akár jobbról,
akár balról, egyaránt hozzá kell vizsgálni, hogy megvizsgálják,
honnan jött. És neki is meg kell vizsgálnia, honnan jöttek a
többiek. Sander műve nemcsak képtankönyv: hanem gyakorló atlasz.

1.
2.
„Korunkban nincs műalkotás, amelyet akárcsak hasonló figyelemmel
tanulmányoznánk, mint önmagunk, vagy rokonaink, barátaink és
szerelmünk képmását” – írta már 1902-ben Lichtwark. A kutatás ezen
a ponton hagyta el az esztétikai megkülönböztetések birodalmát,
és került át a társadalmi funkciókéba. Csak innen hatolhat előre.
Jellemző, hogy a vita inkább a fénykép mint művészet esztétikájának
témakörébe merevedett bele, holott például a művészet mint fénykép sokkal
kevésbé kérdéses társadalmi tényezőre állg vesztegetett lehet.
S mégis, a műalkotások foto-reprodukciója jóval lényegesebb hatást
gyakorol a művészetre, mint egy fénykép többé vagy kevésbé
művészi kiállítása – ahol is az élmény a fényképezőgép zsákmányává
válík. S való igaz: az amatőr, számtalan művészi „eredeti felvételével”
sem vidámíthatóbb, mint a vadász, aki a lestről egy halom vaddal tér
meg, amelyet csak a kereskedőnél tud értékesíteni. Közel már a nap,
amikor több illusztrált folyóirat fog megjelenni, mint ahány vad- és
nyaskereskedés lesz. Ennyit a csattintgatásról. Egészen megérte
toznak azonban a hangsúlyok, ha megfordítjuk a kérdést:

Moholy-Nagy

és nem a fényképről mint művészetről, hanem a művészetről mint fényképről beszélünk. Bárki tapasztalhatja, mennyivel könnyebb valaminek – elsősorban egy plasztikai alkotásnak, de akár egy épületnek is – a képét fényképen felfogni, mint a valóságban. Csábító lenne ezt teljességgel a művészi érzék hanyatlásának, korunk kudarcának tulajdonítanunk. Csakhogy azt is fel kell ismernünk, hogy körülbelül ugyanebben az időben fejlődött ki a reprodukciós technika és változott meg felfogásunk a nagy művekről: többé már nem egyetlen alkotásainak tekintjük őket, hanem oly hatalmas kollektív alkotásoknak, melyeket asszimilálni csak akkor tudunk, ha kicsinyítjük őket. És végső hatásukat tekintve a reprodukciós eljárások: kicsinyítések, amelyek hozzásegítik az embert, hogy megismerje a műalkotásokat – ami nélkül egyszerűen nem tudná felhasználni őket.

A művészet és a fényképezés mai viszonyát mindenekelőtt az a kihordatlan feszültség jellemzi, amely azóta, amióta műalkotásokat lefényképeznek, világosan érezhető. Sokan, akik a fényképezés mai arculatát meghatározzák, a festésztől indulnak el. Különböző kísérletek után hátat fordítottak neki, hogy más kifejezési eszközeit más, a mai élettel eleven és egyértelmű kapcsolatot tartó területeken használják fel. Minél éberebb emberekkel figyelték, milyen jelben áll az idő, annál problematikusabbá vált számukra a kiindulópontjuk. Mert a fényképezésnek ma is, miként nyolcvan évvel ezelőtt, át kell vennie a stafétabotot a festésztől. „Az újban rejlő alkotói lehetőségeket – írja Moholy-Nagy – többnyire lassan, s a régi formákban, a régi eszközökben és alkotási területeken kezdjük felismerni; holott mindezek tulajdonképpen már meg is szüntek az új megjelenésével, és csak a készülődő változások nyomására tűnik fel még egyszer eufórikus virágzásban. Így jelzi például a futurista (statikus) festészet a mozdulat-szimultaneitásnak,

az időmozzanat ábrázolásának szilárd körvonalú problematikáját, amely később megsemmisítette, s éppen akkor, amikor a filmet ismerték ugyan már, de még távolról sem fogták fel mit kaptak vele. . . S ha elég óvatosan fogalmazunk, ugyanezt talán a ma ábrázoló-tárgyias eszközökkel dolgozó festők (a neoklasszikusok és a veristák) némelyikét is az új, s rövidesen majd már csak mechanikus-technikai eszközökkel dolgozó optikai ábrázolás előfutárainak tekinthetjük." És Tristan Tzara 1922-ben: „Amidőn minden, ami művészetnek nevezett, elköszvényesedett, megjelent a fényképész, meggyújtotta a gyertyafényű lámpáját és a fényérzékeny papír fokozatosan elnyelte némely használati tárgy feketeségét. Ő, a fényképész fedezte fel, hogy egy érzékeny és újat kereső felvillanás lehet érhet, mint akármilyen beállítás, amit gyönyörködésünkre a szemünk elé tárnak.” A fényképészek, ha nem opportunistáink meg gondolásokból, nem véletlenszerűen és nem kényelemkeresétekből pártoltak át a képzőművészettől a fotóművészetbe, ma a szakmában az avantgarde legelső vonalában állnak, mert fejlődésük valamelyest megóvjá őket a mai fényképezés legnagyobb veszélyétől, az iparművészet hatásától. „A fényképészet mint művészet – írta Sasha Stone –, igen veszélyes dolog.”

Ha a fényképezés kilép azokból az összefüggésekből, amelyekben egy Sander, egy Germaine Krull, egy Blossfeldt állították fel, s függetleníti magát a fiziognómiai, politikai és tudományos érdeklődéstől – akkor alkotóvá válik. Az objektív az egyoldalúságtól törekszik; és színre lép a fényképész-smokk. „A szemmel láthatóan be kerekedik a mechanikának és élethasonlatokká értelmezhető a mechanika pusztá eredményeit.” Minél jobban kitűnik a mai társadalmi rendszer válsága, minél merevebbé lesz az egyes társadalmi tények, mozzanatok halott oppozíciója, az alkotás – ami lényege szerint változatot jelent, s apja az elutasítás, anyja az utánpótlás –, annál inkább fétissé válik, és

és, amely már csak a divatos megvilágításmód változtatásainak köszönheti létét. Attól lesz alkotó a fényképész, hogy egészen átadja magát a divatnak. A divat mottója pedig pontosan így hangzik: a világ szép. Olyan fényképezést lepleződik itt le, amelyik akár egy konzervdobozt is össze tud tartóztatni a mindenséggel, de arra képtelen, hogy önnön művészetének és szerepének egyetlen emberi összefüggését is megvilágítsa, így aztán még ha a lehető legprózaibb témákkal dolgozik is, nem megismerésüknek, hanem eladhatóságuknak az a célja. Ennek a fényképezési alkotásnak az igazi arca a szépség vagy az asszociáció; és igazi ellenpólusa a leleplezés vagy a konstrukció. A helyzet ugyanis, írja Brecht, „azért botlik, mert a valóság egyszerű ábrázolása soha ilyen keveset tud a valóságról nem mondott. Ha csak lefényképezzük a Krupp-üzemeket vagy az A. E. G. üzemeket, jószerint semmit nem tudunk meg róluk. A tényleges valóság továbbcsúszott: a funkcionális. Az eldologiasodott emberi viszonyok, így például a gyár, már nem fejezik ki magukat az emberi viszonyokat. Tehát valami fel kell építeni, valamit, ami teremtett, nem művi”. A surrealisták érdeme, hogy egy ilyen értelmű fényképezési konstrukció kialakításának úttörői voltak. Az orosz film péntek a további lépést jelenti az alkotó és a konstruktív fényképezés vitájában. Nem túlzunk: az orosz rendezők nagy teljesítményrel csak olyan országban voltak lehetségesek, amelyben a fényképezés nem ingerelni és nem szuggerálni kívánt, hanem tapasztalni és felvilágosítani. Ebben, s csak ebben az értelemben van ma is még bizonyos érvénye az impozáns munkáknak, amellyel Antoine Wiertz, az otromba eszme-festő 1889-ben a fényképezést köszöntötte: „Néhány esztendővel ezelőtt megszületett korunk dicsősége: egy gép, amely azóta minden nap gondolatainkat bámulattal, tekintetünket ijedelemmel tölti el. Mielőtt századunk lehanyatlék, ez a gép lesz

a festészetben az ecset, a paletta, a színek, a jártasság, a tapasztalat, a türelem, a könnyedség, a biztonság, a kolorit, a fénymáz, a minta, a tökély, az extraktum . . . Ne higgyük, hogy a dagerrotípiát megöli a művészetet . . . Amidőn majd es az óriáscsecsemő felnő, amidőn majd minden készségét és erőt kibontakoztatja, elő fog lépni a Genius, nyakon ragadja és így kiált: »Jöjj ide! Hozzám tartozol! Mostantól együtt dolgozunk!«” Milyen józanul, sőt, borúlátóan csengenek ezek szemben Baudelaire szavai; két évvel később, *Az 1837-es londonban* mutatta be olvasóinak az új technikát. Hasonlatosan Wiertz mondataihoz, ma már ezeket is bizonyos enyhe hangsúlyeltolódással olvassuk. Csakhogy amennyire Baudelaire elemzése Wiertz beköszöntőjének éppen az ellentéte, mai véleményét is attól nyeri, hogy élesen visszautasította a művészi fényképezés mindennemű jogtalan terjeszkedését. „Ezekben a siralmas napokban új ipar támadt, amely sokban hozzájárul ahhoz, hogy a lapos butaság megerősödjék abban a hitében, hogy . . . a művészet nem más és nem is lehet más, csak a természet pontos ábrázolása . . . Egy bosszúálló isten meghallgatta a tömeg hangját, és Daguerre lett a messiása.” És: „Ha a fényképezésnek megengedtetik, hogy a művészetet nemcsak funkciójában is kiegészítse, a művészet egész rövidesen ki fog szoríttatni és el fog pusztulni, mert elpusztítja a tömeg természetes szövetsége a fényképezéssel. A fényképezésnek vissza kell térnie igazi kötelességéhez: a tudományok és a művészetek szolgálólányának kell lennie.”

Egyvalamit akkoriban sem Wiertz, sem Baudelaire nem vett észre: a fénykép hitelességéből adódó jelentéseket és málásokat. Nem mindig sikerül majd a mai riportok módjára amelyeknek kliséi csak nyelvi asszociációkat keltenek a szemben – ezeket a jelentéseket megkerülni. A fényképezőgép egyre kisebb lesz, vagyis egyre inkább képes arra, hogy tönkrevig

nyos képeket rögzítsen, amelyek sokk-hatásukkal le kell hogy állítsák a néző asszociációs mechanizmusát. Helyébe a megnevezés, a feliratozás lép, amely a fényképezést bevonja az élet-körülmények általános irodalmiasodásának folyamatába – ami nélkül, persze, minden fényképezési konstrukció örökké a köntörléliségben vesztegelne. Nemhiába hasonlították Atget felvételeit a tett színhelyéről készült képekhez. Csakhogy: városainknak nem minden sarka valaminő tett színhelye-e? és nem minden járókelője tettes-e? Nem az-e a fényképezésnek – az agurok és haruspexek utódjának – a feladata, hogy képeiben a bűnt felkutassa és a bűnösre rámutasson? „Nem az írás, hanem a fényírás tudatlan – mondotta valaki – lesz a jövő analfabétája.” De kevésbé analfabéta-e a fényképezés, aki saját képeit nem tudja elolvasni? Nem válik-e a felirat a fénykép legfontosabb részévé? Kilencven év választ el minket a dagerrotípiát felfedezésétől: a történelmi feszültség villódzik ki ezekben a kérdésekben. Szikrái fényében tűnnek elő, ük-apánk korának homályából, az első, oly szép és oly megközelíthetetlen fényképek.

PÓR PÉTER FORDÍTÁSA