

Markója Csilla

A HALÁL ÁRNYÉKÁNAK VÖLGYE

NÁDAS PÉTER ÉS VANCSÓ ZOLTÁN FOTOGRFÁIÁI¹

I. MESTERI ÁRNYÉKOK (NÁDAS PÉTER)

„A fény előbb az érzéketlenebb felületeken halad át, mintegy figyelmezteti, készenlétbe helyezi az észlelési apparátust, hogy aztán gyöngédebben érjen az érzékenyebb neurofibrilláris végződésekhöz. Micsoda finomságra vall. Szókratész ezt úgy fejezi ki, hogy az ember előbb a dolgok árnyékát észleli, aztán a dolgot. (...) Ezek a kétdimenziós képek számára nem olyan fájdalmasak és drámaiak, mint a fény és a perspektíva térbeli valósága és időbeli változékonysága.”²

Előbb a dolgok árnyéka, aztán a dolgok – olvasom Nádás Péter a fényképezésről szóló esszéjében. Az esszé japán szüzséje a fényképész-tanonc Akahitóval és az ő mesterével egy Mészöly Miklósnak írott köszöntőre megy vissza. *A mester árnyéka*, ez a címe. A tanítvány a harminchat gyékényes csarnokban ül egy fanyar hajnalon és mestere botütéseit várja. A japánok harminchat költőgéniuszt tartanak számon. Külön szavuk is van rá, ez a *szandzsúrokkaszen*. Egyszer pedig harminchat szamuráj egyszerre követett el *szepukkut*. „Harminc botütés annak, akinek van mondánivalója; harminc botütés annak, akinek nincs mondánivalója.”³ Ez már egy következő Nádás-esszéből, a *Misima-mondat*ból van. A három esszét a tanulás végeérhetetlen folyamata és a mester árnyéka köti össze. Ennek az árnyéknak igen sok köze van a jó mondat ritmusához, vagy a képen a világos és a sötét megfelelő arányához, de a felnőtte lett tanítvány már bizonyos iróniával idézi fel:

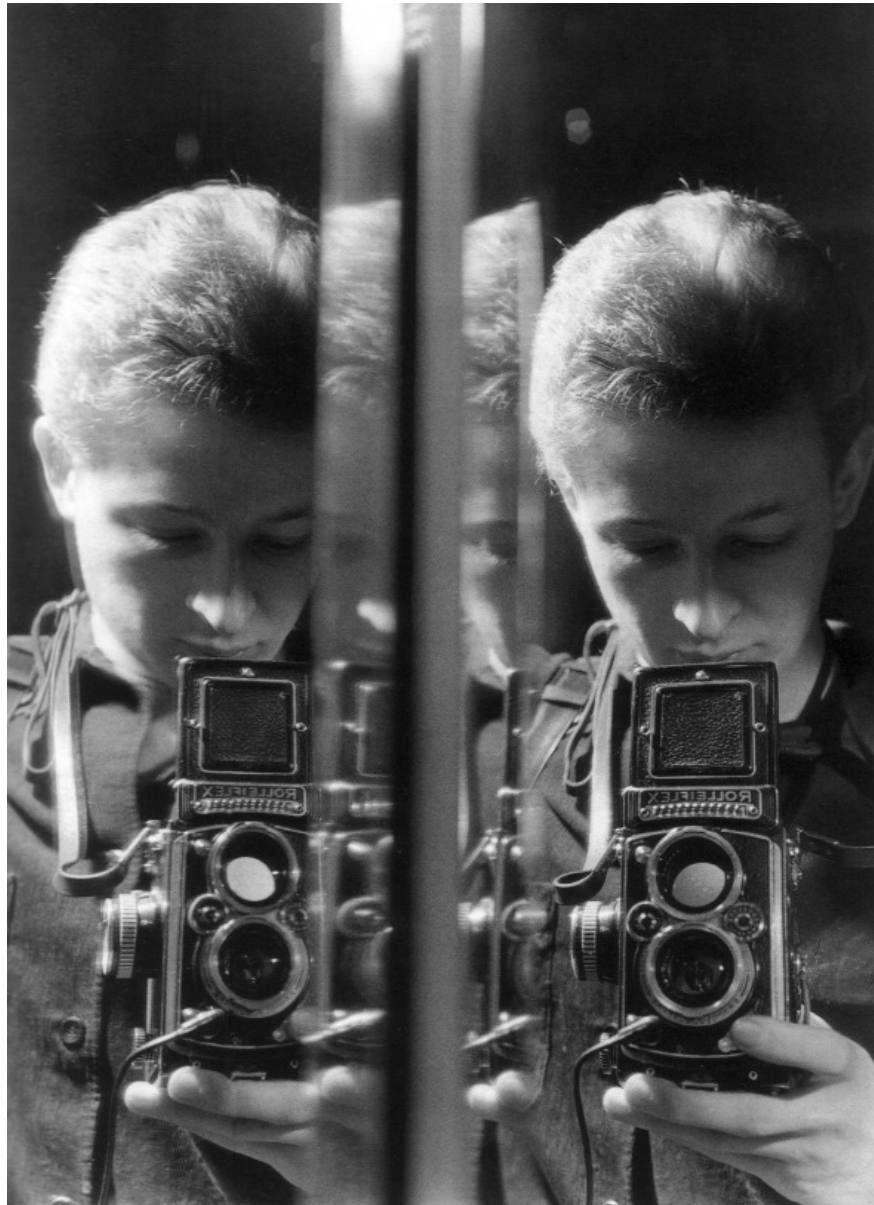
„A tanítvány abban reménykedik, mire oly idős lesz, mint mestere, az ő teste is árnyékába költözhetik át, és akkor például nem kell majd abban reménykednie, amiben most reménykedik. Most abban reménykedik, hogy az árnyékába költözzék át a teste, miként a mesterének. Ezért a reményért megint kap egy jó nagyot a fejére. Mindez persze még ennél is egyszerűbb.”⁴

¹ A szöveg két rendhagyó bemutató kapcsán íródott: Nádás Péter 2012 őszén a zugi Kunsthausban rendezett pályatársak, elődök és a saját műveiből kiállítást, mely az *In der Dunkelkammer des Schreibens* címet viselte, Vancsó Zoltán *Álomvölgy* fotófilmjét pedig 2013. február 21-én az X6 galériában láthatta a közönség (a vetítések más-más formákban, Gyórfy Ákos zenekarával stb. folytatódnak). A szerző az MTA BTK MI tudományos főmunkatársa.

² Nádás Péter: Világoló részletek. Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától. *Új Forrás*, 2010, no. 9. 8., 10.

³ Nádás Péter: *Misima-mondat*. In: Nádás Péter: *Kritikák*. Pécs, Jelenkor, 1999. 121.

⁴ Uo. 242.



1. Nádas Péter: Önarckép Rolleiflexszel, 1963. Fotográfia, zselatinos ezüst, 18 x 24 cm. © Nádas Péter, © Kunsthaus Zug, a művész ajándéka.

A három közül az utolsó, a 2010-ben megjelent fotóesszé a tanítványról szól, aki időközben mester lett, de nincsen tanítványa. Két évtized telt el az első esszé óta. A szöveg végére Hiroshima és Nagaszaki monumentális vakuvillanása a folytathatat-

lanság fényét veti. „Akahito háttal ült az elapadt kis tónak, nem sajnálta, hogy így történt, gépre sem volt szüksége a fényképezéshez, se digitálisra, se analógra, mégis napszámra ezen gondolkodott, mestersége feledésbe merült műveleteit és eszközeit vette sorba.”⁵

Nádas leírja a tükröt, amivel az *Önarckép Rolleiflexszel* című képét készítette 21 éves korában.⁶ (1. kép) „A vállamra akasztottam a vaku tranzisztortáskáját, a másik lámpát pedig a magasba emelve úgy világítottam be a saját csiszolásokon megtöbbszörözött arcmásomat, hogy erős surlófény keletkezzen az arcomon. Mintha tükörbe lépve, a felvillanó fénytől elvakulva, a saját arcomat megnégyszerezve, önmagamnak önmagamat négy különböző perspektívából, négy különböző fényviszonyban bemutatva végre valahára sikerülne Platon barlangjából kilépnem és ezen a nyomorult árnyékvilágon túl a valóságot megpillantanom.”⁷

Évekkel ezelőtt Herbert Molderings könyvét, a *Die Moderne der Fotografie*-t kaptam tőle ajándékba. Úgy lapoztam végig, hogy az ihletforrásait kerestem. Hiszen ahogy a festészet, úgy a fotográfia korszakaiból is a modernizmus inspirálta. Tanulmányok Capáról, Moholy-Nagyról, Brassairól. Aztán mégis magamnak találtam valamit. Egy lenyűgöző önarcképet Marianne Breslauer fotográfusnőtől, akinek férje, Walter Feilchenfeldt üzletvezető volt Cassirer berlini galériájában. Marianne Breslauer anyaszült meztelenül, egy kihívóan elnyílt prémes házikabátban oldalról néz a dobozgép keresőjébe, és önkioldóval exponálja a szemközti tükörben látható alakját. A házikabát egyik szárnyát úgy feszíti ki, hogy mintegy sötét háttérként szolgáljon fiús teste profiljának, a szeméremdomb ívétől a has feszes görbületén át egészen az apró kis mellekig. A kép kihívó jellegét csak fokozza, hogy szőke bubifrizurája a szája vonaláig takarja az arcát. Molderingset az eltakart tekintet voyeur és nárcisztikus jellege nyűgözte le, engem az elrejtőzés és kitarulkozás egyidejű vágyának elméleti megfontolássá való hűtése: e kép a fényképezés természetéről még többet elárul, ha belekalkuláljuk azt a parányi élettenséget, amit az önkioldó zsinórját megragadó nyugtalan, finom ujjak bezomdulása okoz az expozíció pillanatában. Breslauer éppen akkortájt járt Párizsban, amikor Man Ray rue Campagne Première-i fotóműterme valóságos zarándokhelyévé vált a háborúk közötti évek fiatal fotográfusainak, köztük olyan

⁵ Nádas Péter: Világoló részletek, i. m. 24.

⁶ Nádas Péter fényképei megtekinthetők a www.litera.hu Nádas-írólapjának galériájában: <http://nadas.irolap.hu/hu/galeria>, színesben az *Enigma* 67., 70., 71. és az előkészületben lévő 77. számában, az online Artmagazinban: http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/akkorat_kapsz_hogy_a_fal_adja_a_masikat_-_a_nadas-elmenny_reanimacioja.924.html és http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/a_szivet_is_kitette_nadas_peter_es_a_magyar_muveszet_svajcban.1688.html, vagy Nádas új svájci kiadású fotóalbumaiban, melyek a Nimbus kiadó gondozásában jelentek meg 2012-ben (www.nimbusbooks.ch).

⁷ Uo. 16.

csodálatos nőknek, mint Ré Soupault, Berenice Abbott, Lee Miller, a szolarizációval Ray módjára kísérletező Ilse Bing, vagy mint Breslauer amerikai barátnője, Florence Henri, aki a magyar művészettörténetben is jelentős szerepet játszó Café du Dôme teraszán Mondriannal, Doesburggal és Moholy-Naggyal feketézett. Florence Henri, egy csodálatos tükrös önarckép és Bauhaus-stílusú csendéletek fényképezője, dolgozott azzal a Michel Seuphorral is, aki az ugyanennek a kávéháznak a teraszán üldögélő József Attilának 1927-ben oly nagy csalódást okozott.

Marianne Breslauer, azt hiszem, a testével azt akarta megmutatni, hogy a fényképezésben valami olyannal is részt vesz, amiről nem akarunk tudomást venni. S hogy az erotika innen ered, nem egyszerűen a divatfotó gyakorlatát finom iróniával idéző bubifrizurából és házikabátból. Gesztusát ő maga is olyan provokatívknak találta, hogy – ha hihetünk Molderings közlésének –, a kép 1979-ig nem került nyilvánosságra.⁸ Egy magyar fotográfusnő, Erzsi, azaz Ergy Landau, ugyancsak Párizsban a földön csúszik kamerájával, hogy a kép előterébe tolva felforgató hátsóját, lefényképezze az előtte heverő női aktot, sajátos önportréja egyik elemét. A kép motívumát tekintve hasonlít a Nyolcak egyik tagja, Berény Róbert *Idill* című festményéhez: mindkét képen az alkotó a földön, nekünk háttal, sötét ruhában figyelő tárgyát egy előtte kibomló fehér női akt képében. A sötét ruha azt jelenti: nem én vagyok érdekes. Itt vagyok, láthatod, közvetítek, de a tárgyat figyeld. A fény rá vetül, őt övezi glóriájával.

Nádas egyik első önarcképe, melyet 18 évesen készített, a *Schattengeschichte*, azaz *Árnyéktörténet* című album címnegyedében kapott helyet. Strandpapucsban fényképezi tükörből az állványon álló nagy dobozgépet, a kép címe *Önarckép Linhof-Technikával* (1960). (XVII. tábla) A fotó teljesen életlen, nincs rajta két merőleges vonal, be is csillog, mégis van olyan közlékeny, mint a Nádas által leírt ifjúkori mestermunka, melyet Rédner Márta mellett eltöltött inasévei vége felé készíthetett. Már az 1840-es években üveglapot csúsztattak a lencse és a lemez közé, vagy szándékosan hibás lencsét csiszoltak a művészi kifejezőerő érdekében. Alig született meg a fotográfia, máris megjelent az igény képességeinek szándékos korlátozására. A két önarckép eltérése a pálya kezdetén két végpontot mutat, melyek között Nádas írásművészete is majd végig oszcillál: az esetleges közelség és a kiszámított távolság, a szenvedélyes káosz és a mérnöki rend, az isteni véletlen és az istentelen törvényszerűség között. Az egyik képen (XVII. tábla) a kamasz a maga csupa végtag esetlenségében figyelmét szemlátomást teljesen a fekete doboznak szenteli. Noha a szoba homályából alig kiváló tekintete elvész a gép keresőjében, mégis úgy áll ott az ifjúkor öntudatlan, hanyag gráciájával, mint aki csak játszik a tűzzel. A szenvedély

⁸ Herbert Molderings: Spiegel, Masken und Räume. Selbstporträts von Fotografinnen der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Herbert Molderings: *Die Moderne der Fotografie*. Philo Fine Arts, Hamburg, 2008. 261.



2. Nádás Péter: Önarckép Linhof-Technikával, 1960.

Fotográfia, zselatinos ezüst. © Nádás Péter, © Kunsthaus Zug, a művész ajándéka.

alanya ő: s ezt a becillanó fény kis nyila, mely mulatságos módon éppen a szíve felé mutat, isteni hibaként nyomatékosítja.

Viszont a másik képen (2. kép) az az angyali szépségű archoz tartozó, de szenttelen és koravén tekintet a maga gerjesztette villanófények keresztüzében

immár a nárcisztikus aktus ismeretelméleti aspektusainak határait, hatásait mérlegeli és kutatja. Alanya immár a tárgya. Mivel mi Nádas arcát ismerjük régóta, eszünkbe sem jut, hogy mások számára milyen meghökkentő lehet egy majdnem-gyerektől egy ilyen professzionális önarckép. Egy kamasz a kinyíló és az azonmód zárolt szenvedélyével képeket ír a saját fényérzékeny anyagára. A képekből mondatok lesznek és a mondatokból képek. Mindannyiunk fizikai alaptulajdonsága, írja, ez a fényérzékenység. „Mert nem önmagukra, hanem a képre kíváncsiak.”⁹

Nádas ötven évvel később a képlátás három fiziológiai fázisát különíti el: észrevétel, felismerés, tudomásulvétel. „A tónuskülönbségek, az árnyak és a fények foltjai az akarattunktól vagy az értelmünktől függetlenül hozzák össze a képet a tekintetükben”: ez az észrevétel. „A felismeréssel”, folytatja, „mintegy vakon követjük az észrevételt, ez a fotográfiában a legérzékenyebb pillanat, a maradandó.” „A komponálás se legyen más, mint elnyújtott, végsőkig kiélvezett észrevétel. Gondos szeretkezés. Az expozíció legyen felismerés. Ejakuláció. Ami a kettő között, az észrevétel értékelése és a tudomásulvétel előtt, a felismeréstől kimerevítve áll a tudatban, az pedig maga a tiszta szemlélet, illetve a tiszta szemlélet képe.” És így fejezi be: „E megtéveszthetetlen és megvesztegethetetlen képekre, a tiszta szemlélet két-dimenziós képeire épül az emberiség kollektív emlékezete.”¹⁰

Egy művészettörténész, példának okáért a *Kunst und Fotografie*-t író Otto Stelzer ehhez azt a kiegészítést tenné, hogy a látást nem lehet megmagyarázni „látóberendezésünk, a szem fiziológiai és funkcionális adottságaival”, mely szerint a „perspektivikus látványi kép nem több mint a látógúla, illetve látókúp síkmet-szete”. Mivel „ha a fenomenológiai megközelítést követve belátjuk, hogy legalább kétféle látásmód létezik, mely egymástól nem egyszerűen csak szándéka szerint különbözik, hanem a világban való viselkedés két alapvetően különböző módját jelenti, akkor ez a pozitívista-mechanikus magyarázat elégtelennek bizonyul.” Stelzer szerint van ugyanis a világban való viselkedésnek a tiszta szemléletet megelőző módja is, ezt ő, mások nyomán „áttekintésnek” nevezi. Az „áttekintés” a dolgok olyan felismerése, mely kezelésükre irányul, s melynek számára nem létezik perspektíva, hiszen elsiklik a rövidülések, átfedések felett, „nem tudatosodik benne, hogy a dolgoknak nem látjuk valamennyi oldalát.” Ott jelentkezik ez elsősorban, ahol még nem ment végbe az én és a világ, szubjektum és objektum szétválasztása, például a gyermeknél és a prehistorikus embernél, de Stelzer szerint ez a látásmód a centrális perspektíva, azaz a tiszta „rátekintés” korában is megmarad. A perspektíva a dolgok egyetlen nézetére való szemlélő beállítódás, de a perspektivikus „kijavításban” benne él a „hiba”, az egyoldalúságban a sokoldalúságra való emlékezés képessége és lehetősége.

⁹ Nádas Péter: Világló részletek, i. m. 6.

¹⁰ Uo., 6., 14.

Amikor Nadas a tiszta szemlélet képeit összefüggésbe hozza a kollektív tudattal, akkor beszámítja a prehistorikus képet.

„A fényképezés feltalálása és hallatlan mérvű elterjedése”, írja Stelzer, „meghatározott tudati struktúrához kötődik, amelynek viszont meghatározott viselkedésmód felel meg a dologi világ szemléletében: a centrálperspektivikus szemlélet.”¹¹ De mintha Stelzer alábecsülne a hiba erejét. A fényképezés gyakran azért hibáznak, hogy lebontsák ezt a meghatározott tudati struktúrát. A fényképezés folytonos küzdelem a fényképezés ellen.

Boksz a fekete dobozzal.

Akik fényképezni kezdenek, először a látvánnyal nem tudnak betelni, majd azzal a felismeréssel, hogy mindezt a valóságot a közismerten a valóság megragadására szakosodott fényképezőgéppel nem ragadhatják meg. Rájönnek, hogy a fényképezőgép képei soha nem látott képek és hogy a fotografikus kép, noha a centrális perspektíva, s így az enyészpont bővületében áll, nem ismeri sem az enyészetet, sem a valódi mélységet. Azaz, mondjanak is bármit róla, sem az időt nem ismeri, sem a teret. Ellenben egy ismeretlen dimenziót a festészetnél ismerősebben nyithat meg.

Nadas még csinált néhány olyan önarcképet, melyen tükrök, lámpák és nyílászárók játsszák a főszerepet. 1984-ben, a gombosszegi ház építkezésén exponálta azt a képet, melyet első ízben az *Enigma* dupla születésnapjában lehetett látni, s melyen immár a tükröző felület is töredékesen jelenik meg.¹²

Ez egyfajta búcsú az önarcképek egzisztencialista korszakától. Ami ezután jön, s különösen az infarktusát követően, az már a fény fenomenológiája. Ahogy a tükrös és ablakos önarcképek is egy tradícióba illeszkednek (többek között Besnyő Éva és Rédner Márta képei közé), úgy az árnyékos önarcképeknek is megvannak a maguk előzményei.

A XIX. század fotográfusait elbűvölte Plinius története a fazekas Butadész lányáról, aki szerelmese körvonalait a falon lámpafény segítségével rögzítette. „Butadész, egy sicyoni fazekas jött rá először Corinthusban, hogy ugyanannak a földnek a felhasználásával agyagból portrékat lehet formálni, mégpedig a lánya révén, aki egy ifjú iránt szerelemre gyúlt, és mikor az idegenbe készült, lámpafénynél körberajzolta arcának árnyékát a falon, apja pedig azt agyaggal kitöltve elkészítette a képet és a többi agyagedénnyel együtt kiszárította, kiégette.”¹³ Már 1870-től kezdve

¹¹ Otto Stelzer: A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. Beke László, Bán András. Enciklopédia, Budapest, 1997. 21., 22.

¹² Az *Enigma* 2012. no. 70. és no. 71-es számában számtalan fénykép látható Nádastól, Nádasról, és Nádasnak.

¹³ Plinius Nat. Hist. 35., XLIII. 151.



3. André Kertész: Önarckép (Árnyék önarckép), 1927.
© André Kertész Emlékház, Szigetbecse.

ismerünk árnyékképeket, de a motívum az avantgárd idején tett szert igazi jelentőségre. André Kertész csupán három évvel korábban érkezik Párizsba, mint Marianne Breslauer, aki mégis Kertészt tekinti az egyik példaképének. Visszaemlékezéseit Bernhard Echte rendezte sajtó alá, ugyanaz a Bernhard Echte, aki most kiadóként Nádas fotóalbumait jegyzi. „Inkább az érdekelt, csak úgy járkálni Párizsban és egészen hétköznapi embereket fotografálni. Mindennapos jeleneteket, jelentéktelen pillanatok, mellékes dolgokat. Mint ismeretes, ezt tette akkoriban például Kertész, aki minden bizonnyal jobb fotográfus volt, mint én, de így fényképezett Brassai, Germaine Krull, stb. Ez a dolog akkor a levegőben volt és azt hiszem, én erre korán ráéreztem. Azt is szívesen gondolom a fényképeimről, hogy volt bennük valami poétikus.”¹⁴ A „poétikus” Kertész fényképeinek állandó jelzője, akit mindazonáltal festők, köztük is elsőként a Nyolcak csoport tagja, Tihanyi Lajos vezetett

be a párizsi társaságba. Ahhoz képest, hogy csak 1925-ben érkezett, igen hamar ismertté vált, köszönhetően a magyar kolónia élénk művészeti kapcsolatainak. Már 1927 márciusában kiállítása nyílt az Au de Sacre du Printemps helyiségében, ahol kiállította az egészen Tihanyi modorában lencsevégre kapott Károlyi Mihály, a cvikkeres Tristan Tzara, Mondrian pipája, szemüvege, stúdiója és a fekete műtermi macska mellett egyik első jelentős árnyékképét is, egy párizsi park székeiről. Megnyitóját a *L'esprit nouveau* avantgarde folyóirat köre szervezte, és a kísérő rendezvényen többek között az akkor épp Párizsban tartózkodó József Attila is felolvasott, mégpedig *Az árnyék a bőr alatt* című szürrealista költeményét. Aznapi szereplésére különös árnyékot vetett, hogy Jolánnak írt levele tanúsága szerint előtte gáláns ügybe keveredett és tanúja lett egy magyar festő, Harkány József féltékenységből elkövetett öngyilkosságának.¹⁵ Még a kiállítás évében elkészítette Kertész a híres árnyékos *Önarcképet* (1927). (3. kép)

2010-es párizsi emlékkiállításának francia kurátorai igen találóan jegyzik meg, hogy Kertész számára az árnyék nem az alany vagy a tárgy pusztá megkettőzése.¹⁶ Kertész fotóin az árnyékok mintegy önálló életet élnek, talán nem túlzás Doppelgängereknek nevezni őket; a híres figurán kívül, aki a saját árnyképét festi létráról, erről a legjobban az a fénykép tanúskodik, melyen egy kisfiú labdába rúg, az árnyékfiú pedig mintha átvinné tőle – az árnyékkép autonómiáját csak fokozza, hogy a kisfiú kinyújtott karját egy megtört szögben ismétli meg – a néző elbizonytalanodik, hogy most pontosan mit is lát a képen.

Kertész említett árnyékos *Önarcképén* (3. kép) a gép fekete dobozát az alteregót, a Másikat rejtő fej árnyéka éppen úgy ismétli meg, ahogy az ajtó zárszerkezete a fényképezőgép zárszerkezetét. *Önarcgép*. A kép motívumai egymás hasonlataivá

¹⁴ Marianne Feilchenfeldt Breslauer: *Bilder meines Lebens. Erinnerungen*. Szerk. Bernhard Echte. Nimbus. Kunst und Bücher AG, Villa Griesbach, Berlin, 2010. 87., 88.

¹⁵ Az André Kertész retrospektív francia katalógusa tévesen közli a programot, József Attila és Hont Ferenc nevét József Honttá összevonva: ennek oka, Kiss Ferenc szíves közlése szerint a korabeli meghívó félreérthető tipográfiája lehetett. Vö. Michel Frizot – Annie-Laure Wanaverbecq: *André Kertész*. Yale University Press – Hazan – Jeu de Paume. Paris, 2010. 71. A kiállítás meghívóját Paul Dermée Kertészhez írt költeményével Kincses Károly és Kolta Magdolna közölte: *Hazai anyag. Fotónapló. André Kertész és a magyarok*. Mai Manó Ház, Budapest, 2005. 132. A kiállítás nagy részét korabeli enteriőrfotók alapján Robert Enright és Jane Corkin rekonstruálta: *Stranger to Paris. André Kertész*. Jane Corkin Gallery, Toronto, 1992. A Dermée-vers magyar fordítását közli: Bodnár János: *André Kertész*. Magyar Kultúra és Fejlesztési Központ, Budapest, é. n. 78. A *L'Esprit Nouveau* 1. számának néhány oldalát és József Attila a megnyitón elhangzott versét megtaláljuk: *József Attila Párizsban*. Szerk. Szabolcsi Miklós. Szépirodalmi, Budapest, 1982. 58–73. A József Attila mellett öngyilkossá lett festő nevét József Attila válogatott leveleinek kiadása lábjegyzetben őrzi. Itt szeretnék köszönetet mondani Kincses Károlynak és Kiss Ferencnek szíves segítségükért.

¹⁶ Michel Frizot– Annie-Laure Wanaverbecq: *André Kertész*. Yale University Press – Hazan – Jeu de Paume. Paris, 2010. 128.



4. Nádas Péter: *Önarckép szélharanggal*, 1999. Zselatinos ezüst, 22 x 22 cm. © Nádas Péter, © Kunsthaus Zug, a művész ajándéka.

válnak, és együtt úton vannak, a modernizmus szellemében, az egyetlen metafora felé. Ebben a metaforában az árnyékvilág egyesül a fekete dobozzal, melynek belsejében létrejönnek a titokzatos képek. Ez a kulcslyuk a síralom völgyére néz, ám ez a völgy a fejünkben van. Ott, ahol szakad az én. Az árnyékos *Önarckép* közeli rokonságban van Moholy-Nagy fotogramjával, melyen a fejek sziluettjei mintegy egymás fogyó holdjaiként harapnak ki egymásból részeket. A nem-azonos megkettőzések, a kócosabb én, a tudatalatti világába enged Kertész betekintést ezzel az egyfelől igen precízen, a szögletes és gömbölyded formák ritmikus rendjében megszerkesztett, másfelől nagyon is költői, ugyanakkor konceptuális művével. Radnóti Sándor nyomán érdemes összevetni ezt a képet Nádas Péter *Önarckép szélharanggal* (1999) című fotójával.¹⁷ (4. kép) Habár formálisan közelebbi rokonságot mutat Kertész képével az a két kis Nádas-polaroid, melyeken szintén a fekete doboz viszi

¹⁷ Radnóti Sándor: Művészetünk a világban. *Élet és Irodalom*, 2012. dec. 21. 53.

a főszerepet. Mindkettő látható színesben az áprilisi Artmagazinban. Az első, az *Önarckép felemelt kamerával* (2001) ámulattal játszik el a kinti fényvel és a benti sötétséggel.¹⁸ (XXX. tábla) Ezen a képen is szerepet kap egy nyílászáró, itt az ablakra vetülő árnyék a formai rím a fekete dobozra, mely mintha a pergola rácsai közül lenne kiszakítva. A vadszőlő árnyékindái zsinórokként futnak az árnyék-marionett-hez, esetleges, kaotikus vonalai a növényzet más amorf formáival együtt ellensúlyozzák az ember által megépített és megszerkesztett. A pergola szerkesztővonalai uralják a képet, amihez mérten az ember a gép segítségével szerkeszti a képet – a másik polaroid, az *Önarckép önarcképpel* (2001) (XXXI. tábla) úgy gondolja tovább ezt a látványt, hogy a gép most nem a rajzolóhálóhoz, hanem az elkészült műhöz hasonul formájában: a fekete doboz nem a kinti látvány hasonlata, hanem a kész műé: így magát a közvetítést jeleníti meg. Tartalma nem az ismeretlen én, mint Kertésznél, hanem a transzformáció aktusa. A perszónáról, a személyről átkerül a hangsúly a műveletre, aminek a pszichikus én csupán médiuma. Mindez egyfajta játékos önkéntelenségben adódik, hiányzik belőle a konceptualitásnak vagy az esztétizálásnak az a komolysága, mely a Kertész-művet emblematikussá avatja. Ezért az esetlegességért, mely az értelmezőt kevésbé tanúként, mint inkább játékos társként hívja meg, a polaroid műfaja is felelős, mely e két kis miniatúrát inkább Kertész késői, a fény mozgását a saját szobájában követő polaroidjaival rokonítja, mint amilyen például az ajtógomb felett árnyékezet ábrázoló, hasonló színvilágú kép, vagy a képkeretes és a szekrényes árnyékképek az 1979 és 1984 közötti időkből. (5. kép)

Nádas árnyékképe, az *Önarckép szélharanggal* (4. kép) azonban nemcsak méretében, alakjában, tömör fogalmazásában, szürkeárnyalatos, letisztult esztétikumával párja Kertész párizsi árnyékos *Önarcképe*nek. (3. kép) Amikor először próbáltam benyomásaimat szavakba önteni, Pilinszky sorait hívtam segítségül az *Apokrif*ből. „Látja Isten, hogy állok a napon,/ látja árnyam kövön és kerítésen/ lélekzet nélkül látja állani/árnyékomat a levegőtlen présben.” Az elemzést a lélegzetvételre és ezzel összefüggésben a szélharang nyelvére, a hallgatásra és a beszédre futtattam ki. Nádas így reagált egy levélben: „Ez egy olyan vers, amit elvileg kívülről tudok, a fényképet olyan tudatosan és előkészítetten készítettem, mint aki egy büntettet hajt végre, mégsem gondoltam közben ezekre a sorokra. Pedig biztosan azon a ponton állt a fejemben, ahol a fényképezés.” (2010. jan. 11.) Ez a fénykép ugyanúgy egy „előkészített büntett”, mint a Kertészné, érdemes hát ugyanolyan komolyan venni a nyomozati tényeket. A fekete doboz hangsúlyosan nem látszik ezen a képen. Ahogy Kertész a falvédő vagy az ajtótok csíkját, úgy dolgozza bele keretként Nádas a téglával burkolt pillért és az ablakkeretet. A nyílászáró, mint a kint és bent ozmózisának helye, áteresztő hártya, csupán jelzésszerűen van jelen. A képet a falsík mocsanatlan csendje uralja, a levegőtlen prés, amiben a képkészítő eszköztelenül figyel. A képet, Nádas utasítása szerint a szélharang alig látható zsinórára kell nagyítani, ez mint valami semmibe eresztett mérőőn tartja a mozdulatlan nyelvet.

¹⁸ A színes polaroid párjával együtt megtekinthető az *Artemagazin* legújabb, 57. számában (2013) is.

Ez a nyelv, az alkotó fülének közelében, a természet lélegzetvételének nyomán beszél, ha beszél. Aminek hangot ad, ha majd ad, az a természet nyelve. A kép moccanatlansága időtlen várakozás a közlés, a beszéd szünetében. A felfüggesztett pillanat, a „moment suspendu” képe ez, amely az alkotó figyelmét és türelmét tükrözi. Fényben áll. Nem a saját fényében. Kertész és Nádas ideje között az elmozdulás az árnyék értelmezésében van. Amikor Nádas *A mester árnyékában* azt írja, hogy „Lépteket nem hallani a csarnokban, ahol a harminchat tanítvány elmélikedik. A falon annyi árnyék rebben, mint amikor a pillámát megmozdítom”, akkor arra várakozik, hogy „árnyékába költözzék át teste, miként a mesterének”. A hangalaki játék, a játék a szó testével a Perszóna felszámolását készíti elő. Azért nem látható a fekete doboz a képen, mert Nádas teste maga a fekete doboz, már túl azon, hogy mint Kertész, a saját pszichéjének tükörijátékát, alteregóit, a tudatalatti árnyjátékát figyelje. Kertész tárgya az alkotó pszichéje, mint az alkotás eszköze, nyelve pedig a belső analízisé. Nádas a képen kifelé fülel. Közvetít. Tárgya a nyelv, szerszáma pedig önmaga, az árnyék csupán instrumentum a megmutatáshoz és meghalláshoz, a megalkotáshoz és megértéshez. A kép kevésbé az értelemre, mint inkább az érzékszervekre hat. Találkozik rajta a fal csöndje, a vakolat csöndje, a téglacsöndje: különböző anyagok és entitások, egyenes és ferde, geometrikus és szabálytalan vonalak. A szélharang, mint valami vadállat, a megjelenített levegőbe harap. Kertész profilból mutatja magát, mint a reneszánsz uralkodók a portrékon és pénzérméken, meghasonlott önképével és művészete attribútumával. Nádas szemből teszi magát (át)láthatóvá, ahogy a bűnözőkről készítenek rendőrségi felvételeket, de személye még bűnelkövetőként sem érdekes. Csordás Gábor litotészként (alulfogalmazásként) és ellipszisként (kihagyásként) határozta meg a Nádas használta legfontosabb retorikai eszközöket.¹⁹ Az alkotó frontális távolléte ikonikussá teszi a képet, melynek tárgya az alkotás mibenléte, s így ez az esszenciális mű valóban méltó párja, kései visszhangja André Kertész híres árnyékos *Önarcképének*. A magyar fotó rangos történetében több ilyen emblematikus érvényű önárnyékfotót nem ismerek, habár sokan készítenek emlékeztető árnyékképeket. Vancsó Zoltán fotográfus például egészen meghökkenítő módon egymásra halmozott üres papírdobozokkal hozza metaforikus összefüggésbe a kerítésre vetülő tanakodók árnyékcsoportozatát (6. kép), az Álomvölgy sorozatban pedig bemutat egy árnyjátéknak látszó képet is, mely



5. André Kertész: Cím nélkül (sx-70), 1975 és 1985 között. Polaroid.

¹⁹ Csordás Gábor: En filigrane, en mouvement. *Élet és Irodalom*, 2005. 12. 23.



6. Vancsó Zoltán: Az Állófilmek albumból, 174. oldal: Transsylvania, Csíkszereda 2002. © Vancsó Zoltán, © HUNGART.

azonban nem árnyék. (7. kép) „Nem szabadna magammal kezdenem a mondatom”, kezdte Nádas egyes szám első személyben, és így fejezte be: „Mert nem önmagukra, hanem a képre kíváncsiak.”

Vagy ahogy a Misima-esszében írta: „Mint aki a saját személyiségében a személyiség mechanizmusát szemléli.”

Amikor elújságotlaltam egy levélben Nádas Péternek a nagy (bár minden bizonnyal nem új) felfedezésem, hogy a fotográfia varázsa abban rejlik, hogy miközben azt hisszük, azt rögzítjük, amit látunk, valójában azért rohanunk a sötétkamrába, azért a géphez, mert sejtjük, hogy képünk soha nem látott kép lesz, ezt felelte: „A fotográfiában tényleg mindig szerepet játszik a véletlen (de alig valamivel erősebben, mint bármi másban), de a tisztességesen kiképzett fotográfusok korántsem vakon fényképeznek. Gondoljon a kétlencsés tüköraknás (Rolleiflex) gépre, ezt éppen azért találták ki, hogy a fényképész az expozíció pillanatában is lássa, hogy mit csinál. Miközben az egyik lencse előtt kinyílik az írisz zár, a másikon csaknem ugyanazt a képet figyelheti. A két kép közötti árnyalatnyi eltérést a gyakorlat szintén be tudja kalkulálni. Ehhez azonban egy gyakorlott fényképésznek nincs szüksége tüköraknás gépre. Minden valamirevaló fényképész előre látja a képet az összes világítási effektusával, színével vagy szürkefokozatával együtt. A sportriporterek vagy a táncfényképészek még előre is tudnak dolgozni. Járai Rudolfnak például vannak csodálatosan megkomponált képei, ahol a sportolót vagy a táncost nem köti többé a föld, ami azt jelenti, hogy neki képzeletben előre kellett futnia, mint a karmesternek, aki



7. Vancsó Zoltán: Az Álomvölgy sorozatból, 65.: Gellért-hegy, 2010.
© Vancsó Zoltán, © HUNGART.

nem ott tart az intéseivel, ahol a hallgató a zenével, hanem egy taktussal, vagy amikor egy szólómot, hangszerrel figyelmeztet, két taktussal jár előbb. Éppen a kompozíciós gyakorlat és a fényviszonyokban jártas, a feldolgozás fázisait és lehetőségeit előre kalkuláló szaktudás nem engedi, hogy az ember az expozíció pillanatában vak legyen. Némi gyakorlattal érezni fogja, hogy az expozíció az élet legteljettebb pillanatai közé tartozik. Henri Cartier-Bresson valamennyi publikált expozíciója ilyen kegyelmi pillanatban készült. Képzett festő, olyan mély képzőművészeti érzékkel és műveltséggel, amellyel valószínűleg jobbra csak a franciák rendelkeznek, mérnöki ismerője a fotótechnikáknak, politikai felelősségtudattal rendelkező, elfogultságoktól mentes, érzékeny és a világkultúrákban jártas, hiúságtól mentes ember. Expozíció pillanatában mindez a szürkefokozatok rendjében és elrendezésében, a személyiségi jegyeiben és a művészettörténet tényeiben játszik össze. Az egyik szintet abban a pillanatban nem lehet a másiktól elválasztani, de nem azért mert a véletlen hozta így, hanem így akarta és meg is csinálta így. Brassai nagyon hasonlóképpen és hasonló szinten működik. Ha megnézi a párizsi éjszakában vagy mulatóhelyeken készített képeit, és tudja, hogy milyen nyersanyagokra dolgoztak a korszakban, akkor világos, hogy ilyen képeket csak olyan ember csinálhatott, aki az expozíció pillanatában tudta, hogy mekkora szemcséket fog produkálni a negatív nyersanyag és ez miként fog kinézni a nagyításon, sőt, a korszak nyomtatási technikáival mennyire lesz használható. Mindegyik használható volt, mert a fény és árnyék kontrasztosságra és a bársonyos átmenetekre talált egy örök érvényű esztétikai receptet. Csak akkor és csak úgy exponált, amikor ezen a szinten biztosítottak látta képet. A kész képet.



8. Vancsó Zoltán: Az Állófilmek albumból, 169. oldal: Australia, 1999.
© Vancsó Zoltán, © HUNGART.

Majdnem minden Brassai képet felvehetünk a példatárba és csaknem minden Kertész-képet.” (2011. május 31.) Marianne Breslauer ezt így fogalmazta meg: „Akkoriban az embernek még eléggé precízen oda kellett néznie, és kifejleszteni a fantáziának azt a tulajdonságát, hogy előre megsejtsen dolgokat. Akkor sikerülhetett. Minden képem úgy keletkezett, mint valami előre elgondolt pillanatfelvétel.”

Most már nem kell, talán nem is lehet feltétlen előre gondolkodnunk. Beszortunk a szenvedéstörténet kompozíciója és a banális baleset közé.

2. ÁRNYAK AZ ÁLOMVÖLGYBEN (VANCSÓ ZOLTÁN)

Vancsó Zoltán legújabb, erdőben készített színes fényképeinél szintén egy hibát, egy balesetet aknáz ki, amikor bemozdítja a képet. Ez az *Álomvölgy* sorozat. (vö. XXXV-L. tábla) A régebbiek, például az *Állófilmek* analóg felvételei, inkább virtuozításukkal tüntettek.²⁰ Jóllehet már ezeknél is szembeszökő volt a szándékos elkomponálás, a kép szélére sodródott figurák, a képmezőbe belógó kezek, tárgyak, lények. Túl nagy dolgok az előtérben, meglepően osztott terek. A szándéktalanság szándéka a kompozícióban. Ősképük Brueghel híres festménye, az *Ikarosz bukása* lehetne a gondosan kidolgozott földművessel és méretében is heroikus munkájával, míg a háttérben Ikarusz parányi figurája szinte észrevétlen zuhan a tengerbe. (8. kép)

²⁰ Vancsó Zoltán: *Still Movies – Állófilmek – Cinemage – Standfilme*. Szerzői kiadás, Budapest, 2007.



9. Vancsó Zoltán: A Szándéktalan fény sorozatból, 18.: Falconara Marittima, Olaszország, 2008. © Vancsó Zoltán, © HUNGART.

Azzal a különbséggel, hogy Vancsónál a mellékesnek sincs a többinél nagyobb jelentősége. Művei egészen meghökkentő módon mellérendelő szerkezetűek. (9. kép) Ezek a fekete-fehér fotográfiák gyakran több olyan képet egyesítenek, melyek önmagukban is szokatlanul erős együttállásokat jelenítenek meg. Iskolázott szem tulajdonosa meg is tudja mondani, ezekben mi a bravúros, mit irigyelne meg bármelyik élő és holt nagymester, s akkor Vancsó még rátesz. Ha a két figura együttesével a kép már tökéletes, belekomponál egy harmadikat, az majd az egészet kibillentí, kimozdítja. Van műve, melyben mintha több kép is benne lenne, miközben nemhogy nem halmozza, inkább redukálja az elemeket. Ettől a sűrű ritkasságtól igen nagy a potencialitása a műveinek: tág teret nyit elképzeléseinknek. Autonóm riport helyett tréfásan metafizikus riportot mondanék, hiszen a térfelfogása, melyet Parti Nagy Lajos az album előszavában akváriumszerűnek nevezett, valójában nagyon hasonlít a metafizikus festők, Chirico, Carrà és mások térélményeihez. Van e terekben valami szürreális, valami olyannak csinálnak helyet, amit a realitás elfed, ami azon túl van, amit egyezményesen értünk ezalatt. Visszás helyzet, hiszen már ketten nem látjuk a világot ugyanolyannak, s a harmadikkal a helyzet fonákságai is csak sokasodnak. Mindig valamin átlátunk a kamerájával, valami ürességre látunk rá, ám ez az üresség érzelmekkel telített. Mintha mindig ébren álmodna, s még a rémálmai is szebbek lennének, mint mások legszebb ébrenlétei. Emberei nem bábok, nem is csak bámészkodó, akváriumlakó lények, habár kétségtelenül van bennük valami a létezés meditatív aspektusából. Inkább figurák vagy alakzatok a szó retorikai értelmében. A fotográfus nem az arcukra kíváncsi. Kis gyűjtőlencsék ők a képe-



10. Vancsó Zoltán: Az Állófilmek albumból, 35. oldal: Transsylvania, 1997.
© Vancsó Zoltán, © HUNGART.

ken, kik nagy ismeretlen energiákat foglalnak össze. Locusok, beláthatatlan történések helyei. Ezeken a helyeken fordulatok várhatók, a kép ezekre a fordulatokra várakozik. Ott van, tapintható a sötétség, vakít a világosság, minden képe sivatagként terül ki, vagy felfalja az erdő mélye, de a képek a várakozástól különös zamattal telnek meg, valami olyan gazdagságról tudósítanak, ami egy karnyújtásnyira van, aminek a léte éppen bontakozóban. Vancsó fotográfiái nem tudnak olyan sötétek lenni, hogy ne lennének alapvetően világosak. Pedig mintha feketére alapozott vásznakra készültek volna: mégis ragyognak. Az *Állófilmek* album képeihez Vancsó nem véletlenül a közhelyek nagy metafizikusától, Füst Milántól választott idézeteket. Kép a képben helyzetek, egy ismeretlen film állóképei, de a kósza, fókuszba vett figuráknál a hangsúly nem az individualitáson van. Amikor Vancsó albumát lapozni kezdtem, tisztán emlékszem rá, egy kerítés előtt túlvilági fényben ragyogó kislány képénél álltam meg. Anya gyermekével. Egy közhely merész megkísértése. A kerítés öreg matériája, korhadása, a vegetáció finoman graduált színes szürkéi előterében az a csírázó fény, az az aureola az alkalmi fej körül. Mert világos volt, hogy itt az alkalom a lényeg, nem a motívum. A gyerek alkalmi hordozója e ragyogásnak, nincs benne semmi keresett. (VI. tábla) Vancsó paradox módon a keresetlen helyzeteket keresi. Művei nagyon tudatosak, de az esetlegesség bűvöletében tudatosak. Kipörgeti a motívumot centrális helyzetéből, kisodorja a szélekre. *Szándéktalan fény* című albumához már Mészöly Miklóstól választ idézeteket. A fotográfus ösztönösen aforizmákat keresett, ami a gondolkodó Mészölyre a legjobb fényt veti: ezekben a láttató, alkalmi, tömör formulákban tudott menni a legmélyebbre, a közhelyek



11. Vancsó Zoltán: A Szándéktalan fény sorozatból, 35.: Pannonhalma, 2008.
© Vancsó Zoltán, © HUNGART.

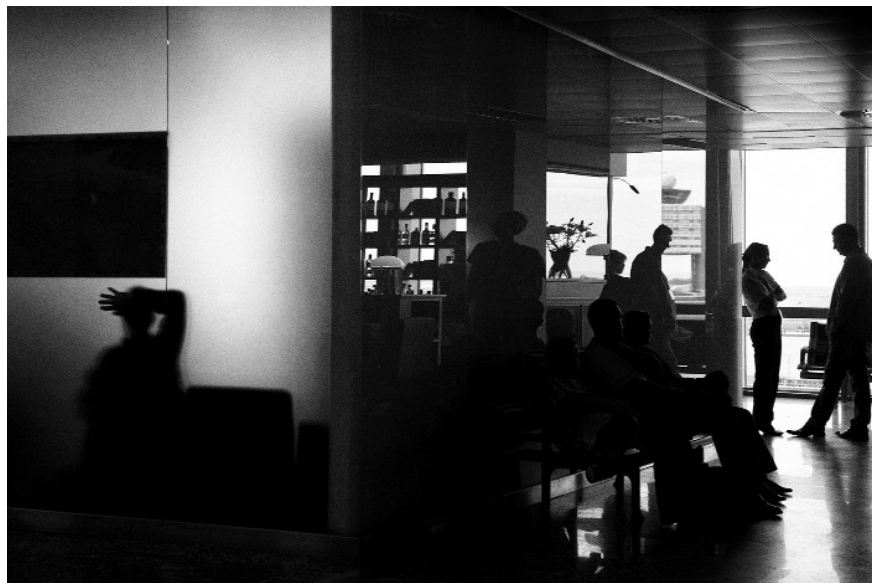
lebontásában hozta a legjobb formáját. S ez egyben mutatja a Füsttel való rokonságot és az igen kardinális eltérést is: Mészöly a közhelyeket le- sőt félrevezette, hogy az emígy kacskaringós úton elért eredetüknél ráleljen egy friss értelmükre, míg Füst a banalitást nem elemezte, hanem mintegy átlátta. Nem levezetett, nem analizált, hanem deformált és a deformáción jót nevetett. Egy ilyen finoman deformált és kizökkentő mondatát (mely eljárásnak éppen Nádas lesz – Mészöly komoly kerülő-útján át – az egyik örököse) Vancsó egy finoman deformált és kizökkentő képe mellé tette: „Jézus Krisztus kínszenvedését és halálát hányan könnyezték már meg, nemcsak mint az emberi élet legigazságtalanabb mártíriumát, hanem azért is, mert kínszenvedésének részleteit átélük s így halála valami emberfölötti gyötrelemnek tűnik előttünk. – Valójában pedig mivel volt nagyobb testi szenvedés az övé, mint azé, akit elgázol a villamos s kétnapi kínlódás után meghal?” A mondatban a „kizökkentő” tartalmilag a szenvedéstörténet összekötése egy banális balesettel: stílárisan pedig minden bizonnyal a „mivel”, noha szintaktikailag a mondattal minden rendben. Vancsó az idézet mellé rendelt képén (10. kép) zseniálisan térbe fordítja át ezt a „kibillenést”: a kép jobb felébe csúszó zarándokok valójában hétköznapi asszonyok imakönyvvel, akik mintha erős ellenszélben küzdenének a hitükért, a hitükkel, szinte beledőlnek. Mivel küzdenek. A fenyők maguk is a vertikálisból kibillenve követik őket e lejtős hegymenetben. A kép ironikusan és valóban egészen Füst módján fizikaiba fordítja a zarándoklat szellemi nehézségeit. A másik albumban Mészöly sok mindenre képes gondolatait Vancsó sok gondolatra képes képei úgy egészítik ki, hogy egymást nem annyira értelmezik, vagy magyarázzák, hanem egymás képessé-



12. Vancsó Zoltán: A Szándéktalan fény sorozatból, 50.: Pacsatüttös, 2008.

© Vancsó Zoltán, © HUNGART.

geire újabb asszociációs tereket nyitnak. Úgy vettem észre, az összekötés alapja gyakran egy-egy szó vizualizációja, mintha Vancsó nem is annyira a Mészöly-mondatok értelmére figyelne, hanem látná maga előtt ezeket a mondatokat. Például a szintén 35-ös számot viselő képen (11. kép) egy egész árnyjátékjelenet látható, egy férfi árnyképe a másikat úgy érinti meg, mintha egészen a szívéig belenyúlna, miközben az árnyékokra, egészen André Kertészt vagy Moholy-Nagy fotogramjait idézve, mások árnyékai vetülnek, s még egy lépcső, egy korlátcsipke és egy túlvilági fényben fürdő ablak is látható – a hozzárendelt Mészöly-idézet pedig: „Az összkép és összhang felülmúlhatatlan. Olyan durva bájjal rendelkezik, mint a rontatlan szeretet – főképp esők után, mikor a résekbe telepedett moha és fűszigetek hirtelen kibocsájtják a színeiket, szinte mimikát kölcsönözve a falfelületeknek, régi sebhelyek emlékké szelídült stigmáit.” Vagy mint egy másik nagyon erős, viszont nehezen értelmezhető kép esetében, ahol egy kisfiú fekszik a kocsúton, miközben a háta mögötti domboldalon szanaszét szénagurigák. (12. kép) A gyerek, sejtjük, tettet, de ő is mintha csak a tűzzel játszana: lábán égésnyom és az út mentén furcsa füst száll fel. Az idézet itt igazán különösen hat: „Váratlan részletekkel gazdagodott a domb látványa.” Vagy mint az az osztott terű kép, ahol az előtérben egy többféleképpen értelmezhető árnyékkéz, mintha nem bírna el egy ilyen összetett látványt, vagy ki tudja, ennyi sötétséget: „A legtöbb, amire vállalkozhatunk, világosan megírni a homályt.” (13. kép). De a legjobban talán mégis a szemégydörben gubbasztót szerettem, aki fölött a szó szoros értelmében elnéz a közösség. A Mészöly-idézet itt szintén ironikusan hat: „A magány valamiféle érdemrend lehet, csak nem közlik,



13. Vancsó Zoltán: A Szándéktalan fény sorozatból, 64.: Budapest, 2008.
© Vancsó Zoltán, © HUNGART.

miért tűzik a mellre.” (14. kép). Vancsó honlapján (www.photovancso.com) a képek alatt lévő idézetek tetszés szerint kikapcsolhatók vagy bekapcsolhatók, annak függvényében, hogy mekkora sugarú asszociációs körre kívánunk koncentrálni.

Vancsó az *Álomvölgy* kísérőfilmjében az erdőt járva azt meséli, hogy ezeknél a képeknél nem használta ki a digitális fényképezésben rejlő lehetőségeket, noha ezek már mind digitális fényképek. „A sajátos festői életlenséget a hosszú záridő és a fényképezőgép szándékos berázása okozza.” „El nem tudtam képzelni, hogy úgy-mond értelmes képet lehet készíteni erdőben, hiszen eddig többnyire városokban, utcákon, embereket, furcsa dolgokat fotóztam. Pár éve pedig felfedeztem, hogy őrült izgalmas látványok léteznek az erdőben, amihez párosult még az a felfedezésem, hogy bizonyos képek, bizonyos témák képileg izgalmasabbak életlenül, minthogyha élesen exponálnám őket. Az *Álomvölgy* képei is úgy készültek, hogy bemozdítottam a kamerát szándékosan. Ugye ez az életlenség valójában egy hiba, gyakorlatilag a kép roncsolása, ami ott a helyszínen készült, mert semmi utólagos manipulációt nem használtam a képek editálása során, tehát a bemozdulással kialakul egy teljesen egyedi életlen kép, ami ha megismétlek utána, pár másodperccel később, az már valószínűleg teljesen más lesz, hiszen nem tudom kétszer ugyanúgy bemozdítani a fényképezőgépet. Ez azt is jelenti, hogy iszonyatosan nagy a véletlen-faktora annak, hogy jó kép készüljön, az *Álomvölgy* sorozat közel 100 képe – ami a filmben szerepel, száz kép – az közel 10 000 képből lett kiválogatva. (...) Miután lefotózik egy ilyen erdőrészletet, néha engem is meg tud lepni, hogy az életlen végeredmény



14. Vancsó Zoltán: A Szándéktalan fény sorozatból, 82.: Öcs, 2006.

© Vancsó Zoltán, © HUNGART.

mennyivel kifejezőbb, és mennyivel élettelibb, mint maga a valóság, élesen.”²¹ Nadas is számtalan bemozdított képet készített. Némelyik egészen közel esik egy-egy Vancsó képhez a tudatosság és a szándéktalan egyidejű tiszteletével. Parti Nagy Lajos Füst Milánra utalt az *Állófilmek* előszavában: „Figyelem, mire van szeme Vancsónak. Leginkább arra, *ami lehetséges, de nem valószínű.*”

Némileg sarkítva: Vancsó a realitást valószerűtlenné teszi, Nadas viszont éppen ellenkezőleg, a valószerűtlenségből is reálisat csinál. Másképp dolgoznak a fantáziájukkal. Nadas befogad, Vancsó kivetít. Nem véletlen, hogy az *Állófilmek* albumban Vancsó boldogan és büszkén reprodukálja Henri Cartier-Bresson hozzá intézett üdvözlő szavait. A lehetséges előképek között ő az első a maga attraktivitásával, lenyűgözően esztétikus látványosságaival, csodálatos ízlésével. Nadas előképei azonban jóval bensőségesebbek, a klasszikus modernitás olyan poétikus és szociálisan érzékeny figurái, mint André Kertész vagy a szociofotó női képviselői. Ha a képzőművészet felől közelítünk, Nadas látása a nagybányaiak, a Nyolcak vagy a szentendreiek táblaképein nevelődött, az avantgárdnak mindenképpen egy fegyelmezett keretbe zárt, intim, komprimált, konstruktív, de ugyanakkor érzéken valóságghű ágán. Egy fényfelfogása, Szőnyi és Márffy érzéki puhasága, Czóbel franciás színhasználata, vagy mindaz, amit Kállai találóan „szerkezetes naturalizmusnak” nevezett, az Iparterv-generáció gesztusfestészetével, geometrikus absztrakciójával és metafizikus

²¹ <http://www.alomvolgy.info/fotografus.htm>. A Vancsóval készített interjú egy részlete.

életképeivel együtt hatott rá és ehhez jött a magyar fotográfia többek között a maga hagyományos szociális érzékenységgel. Vancsó fekete-fehér művészete azonban a vehemens olasz avantgárd, a metafizikus festők és a formabontó szürrealisták ismeretéről tanúskodik, vagy azokkal rokonítható, mindenképpen egy mozgalmasabb, szabdaltabb és merészebb világból származik, ahol nem az a bensőséges szociabilitás jellemző, mint ami Nádas képeit annyira gyengéddé és intimmé teszi. Nádas választott tárgyai erotikus figyelem tárgyai, míg Vancsó látomásos szemlélődésében van valami pre-erotikus, ha erotika alatt a meghasonlással együtt járó kínokat és gyönyöröket értjük. Nádasnál a bensőségesség önkorlátozás, hűség, önatadás. Ez az autonómiája alapzatán tűnik csak fel igazán. A képein látható a hatalmi helyzet felfüggesztése, a megfigyelő pozíciója. Vancsó nem csupán megfigyel, hanem nagy erővel magához hajlít, alakít. Nyakig van a képben. Szociális érzékenysége azért nem tűnik dominánsnak, mert Nádas ellenében nem annyira az emberi viszonylatok érdeklík, még csak nem is a valóságba leszálló fény, hanem az, amivé ő maga a képei révén válhat, vagy amivé őbenne válhat a világ, s ezt a transzformációs szabadságot mintegy meditációs objektumként kínálja fel. Közhelyes és a mentálhigiéné (Vancsóra is) veszélyes útvesztőit hívja elő, de mégis helyénvaló a kifejezés: a benső fény érdeklík és a spirituális utazás. Vancsó turistáskodik a látványok egzisztencialista paradicsomában, átvonulóban van, valahonnan jött, valahova tart, valamit keres. Nádas helyben van, mindig egyszerre otthon és számkivetve mindenki: képein a fény külső forrásból ered, míg Vancsó képei belülről világítanak. Akarnak valamit, de nem hatalmiak, mert van bennük valami eksztatikus. Ez megkülönbözteti Bressontól, ahogy Nádas Kertészhez a pánerotikája hozza közel. De amiben Nádas és Vancsó a leginkább különböznek, az a transzformáció igénye. Nádas ezt szelíden ráhagyja a befogadóra és a fényre. Vancsó azonban látomást és látványt igényel.

Ahol azonban váratlanul motívumaikban találkoznak, azok az erdőképek. Az *Álomvölgy* a maga látszólagos piktorializmusával a leginkább Ferenczy Károly látomásos és sejtelmes erdőbelsőire emlékeztet, vagy Mednyánszky öntörvényű és absztrakciókba hajló hangulatfestészetére. A képzőművészet látványos szorítása és a kézenfekvő előképek dacára az *Álomvölgy* jelentőségét nem a képzőművészethez való viszonyában látom. Jóllehet Vancsó kétségtelenül fest a fényvel. Ugyanakkor a sorozat nem utánozza a festészetet. Legjobb darabjaiban az absztrakciónak olyan fokára jut el, amire a festészet csak a látható, az egyezményes valóságtól való elszakadás árán. De Vancsó fotósként az úgynevezett realitásokkal szoros és tiszteletteljes kapcsolatot tart, még akkor is, ha a valóságról igen szuggesztív látomásai vannak. A kérdés az, a fa, a táj Vancsónál mivé lényegül át. Nádas körtefája egyszerre „arbor mundi” és „axis mundi”, a hasonlatok hasonlata, ő az egyetlen metafora, ahogy büszkén a fotográfiai életmű mértani és teológiai közepén áll. Mintegy megtestesíti azt, amit az analóg fotográfiában analógnak nevezünk. Archetípus, mely kollektív tudattartalmakat hív elő és Nádas saját tudattartalmainak filozófiai feldolgozásáért felel. Egyszerre gondolati és fizikai metafora, lomb (agy, szellem), szellő (lélek) és törzs (test) együttese. Nádas rajta keresztül elmesélheti a fotográfia törté-

netét éppúgy, mint az elbeszélés történetét, melyek a modernitás végének nagy és végül felforgató narratívájában egyesülnek. Vancsó bűvös erdeje azonban csak sötét sejtelmességével üzen. Ahogy a 73-as kép alatt olvashatjuk: „Minden szépség mélyén van valami embertelen: a szelíd lankák, a kéklő ég, a fák rajza egyszer csak elveszíti az általunk ráaggatott csalóka értelmét, s hirtelen oly messze tűnik, mint az elveszett Paradicsom. Az évezredek mélyéről ránk tör a világ eredendő ellenségessége.” (Camus) Legjobb nézetein a táj, az erdő maga szinte felismerhetetlen. Maja fátylává, áteresztő hártává válik, mely nem csupán a valóságot, de a valóság modern metaforáját fedti el. A szemünk elvész, értelmünk odavész az erdő fátyolos és sötét ragyogásában. Vajon mi ez, ha nem az erdő szubsztanciája és nem is pillanatnyi képe. Nádas energikus bemozdulásaiból Vancsóhoz érve az esetlegesség mindenre kiterjedő, mindent felfaló energiája lesz. A fákból nem marad más, csak kitöltésre váró absztrakt keretek.

Susan Sontag *A szenvedés képei*ben említést tesz az egyik első haditudósító, a brit Roger Fenton két képéről, melyek 1855-ben készültek a krími háborúban. A két felvétel ugyanott, ugyanabban a völgyben lett felvéve, közülük a második híresült el, mely *A halál árnyékának völgye* címet viseli. A cím egy ismert passzusra utal a Zsoltárok könyvéből: „Még ha a halál árnyékának völgyében járok is, nem félek a gonosztól, mert te velem vagy; a te vessződ és botod, azok vigasztalnak engem.”

A képen először mintha köveket látna az ember, mintha valami kőgörgeteg árasztotta volna el a völgyet, ám közelebről megnézve kiderül, hogy ezek mind ágyúgolyók. Erőszaknak nincs más nyoma, de a golyók koponyákra is emlékeztetnek, s különös nyomatékot ad mindennek az ember tüntető távolléte. Mint később bizonyítást nyert, a jelenet megrendezett volt annyiban, hogy Fenton egy társával a völgy lankáin található golyókat is a völgy közepét átszelő útra gurította. A kép hatását öntudatlanul is a centrális perspektíva erejével azonosította. Az első kép ugyanis az eredeti állapotot rögzítette, amikor a golyók még csak a domboldalon és a kép szélén feltorlódott kis kupacokban láthatók. Rám azonban, a mai kor gyermekére, jobban hat az első kép, a szórványos, esetleges, félreeső bizonyítékaival.