

A fotogenikusság*

Milyen alapon tartjuk meg-nem-mutatkozónak valaminek a megjelenését, ami valamilyenként feltűnik? Nem ennek az ellenkezőjét tapasztaljuk minden pillanatban? A nap megjelenik. Ez az égi jelenés saját fényénél tündököl. Ő maga is megvilágosodik, amint a többi tárgyat megvilágítja. Látjuk a megvilágított, a fényforrástól távol levő dolgokat, de az uralkodó világosságot is, a tiszta környezetet, az áttetsző étert, az fénysugarak áteresztésének hatalmát. A világítás szórt, légköri ereje, ha nem az átlátszatlan felületek módján észleljük, nem rendelkezik-e az elementáris láthatósággal? A sugárzó levegő vagy a tűz elrejtőzik a szemünk elől, míg a föld vagy a víz elvileg nem utasítja vissza, hogy a kezünk ügyében legyen? A spekulatív szigorúság kétségkívül megköveteli, hogy az, ami láthatóvá tesz, különbözzön minden, a megvilágítás előnyét élvező tárgytól, amely egy természetes reflektor külső hozzájárulásával kínálkozik fel a tekintetnek. De a természet gyakran követ el logikai hibákat. A meg-nem-mutatkozásnak a fényhez társított hírében van valami meglepő, amikor a világ bármilyen érzéki megfigyelése meghazudtolja az égi fény tevékenysége és elszenvedése közötti összeférhetetlenséget. Annak számára, aki kinyitja szemét, a környező fényesség nem elégszik meg a színek és formák kirajzolásával, izzó verbalitása nem a boltozat magasának mesterséges napjai módján tisztazza a körvonalakat. Ezeknek a rejtett módozatoknak, amelyek a váratlan fordulatok értékét megadják, egyike sem használatos igazából a megvilágított világban. A világosság túlzott feltűnés nélkül mutatkozik meg, de az elrejtettre való visszahajlás nélkül.

A lefényképezett kiteszi magát, megnyilvánul, megjelenik. De látótérbe kerülése nem rejt el a megjelenés egyetlen mozzanatát sem, nem válik eseményé, nem jele semmiféle felbukkanásnak. Az esztétikai, metafizikai nyelv válságról, megvilágításról, meglepetésről beszél. A felidézés olyan módja ez, amelyet a művészet mindig megragad, kiemel, és megszakítja a megszokottságot. Szükség van új megjelenések előtörésére ahhoz, hogy a feltűnés, a tiszta megmutatkozás képességét a megjelenőn túl is elgondolhassuk. Művészi környezetében a fénykép a maga realista és engedelmes módján afféle szegény rokonként viselkedik. Ugyanakkor túlságosan hamar beleegyezik a fenoménnek ebbe a felosztásába, és még igyekszik is létrehozni azt. Nevezzük

* Edouard Pontremoli: *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*. Millon, Grenoble, 1996, 129–147.

szofisztikalásnak a fotóművészet eme állandó erőfeszítését egy aktusnak a láthatóban való megrendezésére, bemutatására. A láthatatlannak a maga valójában megnyilvánuló erejeként a megjelenés, a *phainesthai* úgyszólván a megjelenőn túl kerül megragadásra. Más szóval, a fotográfia a művészet diskurzusában akarja kifejezni önmagát. Alkalmazkodik hozzá, miközben természeténél fogva veszélybe sodorhatná. Miért kellene elfogadni minden további nélkül, hogy a lefényképezettnek a külső megjelenése elrejtje a megmutakozást, holott az áttetsző láthatóság, ez az élő kisugárzás igazolja a képben, hogy valami, valamilyen dolog, egy világ – van? A lefényképezett összegyűjti a megjelenés energiáját, amelyről minden tapasztalat ellenére sem tudtuk igazolni, hogy az éjszaka titokzatosságában lakozik. A megmutakozás meg-nem-mutatkozása, a fény láthatatlansága törekeny dogma. Kétségkívül logikai kényelmességből szeretjük fenntartani.

Íme Dreyfus kapitány egyenruhában, a bíróság előtt. Látom ezt a megjelenőt, aki megmutakozik, nem pusztán mint fénybe-kerülést, árnyékból való előlépést. Ha hiszek a szemeimnek, amikor hozzájárulnak ennek a történelmi alaknak a személyes megnyilvánulásához, helyénvaló, hogy ott látják őt, és megállapítják vizuális jelenlétét. A meggyőződés egy élő, fényes anyaghoz kapcsolódik. Ez a megjelenő egy minduntalan feltűnő. Ahhoz, hogy ezt a megmutató állhatatosságot megértsük, nem szükséges valamiféle titkos gépezetet elképzelnünk. Miért kellene konokul kitartani amellett, hogy a látható háttérbe odahelyezzük a megmutakozás hatáskörét? Mert máskülönben az ember jogosan előfeltételezi a napvilágra-jövetelt mint láthatatlan képességet, amely kimozdítja a titkos bábót a dobozból. Ténylegesen, semmi sem bukkan fel a mozdulatlan képen. Dreyfus nem válik ki, de láthatólag önmagától mutatkozik meg. A lefényképezett láthatója mindig egy kimeríthetetlen láthatóságból táplálkozik. Ez a feltétele annak, hogy higgyünk neki.

Kétségkívül inkább ragaszkodtunk a megjelenő objektív eszméjéhez, amelyet a megjelenési ereje az aktus végrehajtását követően azonnal cserbenhagyott. A fénykép egy valamikori látható tökéletesen megőrzött ékesége lenne? A megőrző gesztus nem kínál többet a tekintetünknek a látható múlt idejű melléknévi igenevénél, egy élettelen optikai figuránál, a saját aktív forrásától elszakított hiányzónak a visszaverődésénél. Íme az, ami állítólag meghatározza a fényképet, és semmi több. De ahhoz, hogy igazságot szolgáltatassunk a kivételnek, amelyet ez az egyedi kép a szemünk előtt állít fel, rá kell kérdeznünk az igazára, vagy, ha tetszik, igazságának hajthatatlan megjelenésére, mely csak hozzá tartozik jogosan. Hiszen a fénykép éppenséggel azt engedi láttatni, hogy a megjelenés visszahúzódott. A fényképezés gesztusa tehát sokkal többről beszámol, mint amit a kezdeményezés és a kézi technika megragadni képes. A fotó megőrizte a képben saját természetes televényét, láthatóságának alapjait. Mivel a látást veszi igénybe, és egyedül azt, a fénykép csak a látás és a látható tapasztalatában ragadható és érthető meg. A fényké-

pezés anyagának szemcsés és átlátható egyedisége, ez a homályos légkör a tömeg és a fény között nem tenne hajlamossá arra, hogy hitelt adjunk neki, ha kétes természete kirírna a dolgok megszokott vizuális kásájából. Optikailag a fotó – mint a platonikus szimulákrum tökéletessége – fenntartások nélkül kínálja fel szemünknek az érzéki világ igazságát. Itt egyáltalán nem szükséges megtanulni látni, mint ahogyan azt a festészeti alkotás tekintélye előtt tesszük. A fotó nem követel semmilyen nevelést, a közös látástól való elfordulást, eltérést. Abban pedig, amit egy fényképen látunk, nincs semmi kivételes.

A fotogenikusság mindközönségesen az arra való titkos képességet jelöli, hogy valami a legjobb fényben jelenjen meg egy fényképen. Senki sem tudja magáról, hogy fotogén-e mindaddig, amíg nem fényképezték le. A fényképezőgép dönt erről, akkor is, ha gyanítható, hogy ez a tulajdonság a természetes elemektől, a levegő áttetszőségétől, a felületek nem egyenletes tükröződésétől, a fény intenzitásától is függ. Sokatmondó, hogy kezdetben a találmányt a nap géniuszával hozták összefüggésbe. A „fotogén rajz” a nap spontán terméke, nem szigorú értelemben vett írás, a nyom egyfajta művészete, hanem az affinitás játéka, mágia avagy a környező fény fizikája. Hogy a metszetről, a feliratról kellett beszélnünk, az annak tulajdonítható, hogy ezeket rajzolt képekként értelmezték. De a fénykép klasszikus meghatározása nem azt mondja-e, hogy az „lényegében a világ egy olyan képe, amelyet az ember közvetlen cselekvése nélkül kapunk”?¹ A természet itt nem reprezentálva van, hanem lehetőséget kap arra, hogy magától megmutakozzon önmaga előtt. Amikor a szem kutatja, ő saját láthatatlan sűrűségében egy világ mélységét engedi látni.

Ekképpen van az, hogy a fénykép egészében az észlelés uralma alá tartozik. Semmi többet nem mondunk ezzel, mint hogy a lefényképezettet közvetlen módon észleljük. Szigorú értelemben csak a fénykép, a papír felülete észlelhető közvetlenül. Mégsem közvetett észlelésről van szó, hacsak nem valamiféle kiterjesztett, megtört, gépesített, felváltott, de mindig a világra magára, nem pedig a képekre nyitott érzéki tapasztalatot nevezünk így. Mert a közönséges kép sajátossága pontosan az, hogy az igénybe vett észlelő magatartást gátolja annak érdekében, hogy elvezessen az imagináriushoz. Az, ami a szem általi felismeréssel veszi kezdetét, rögtön megszökik a szellem révén. Egyszóval, ez egy – ebben az esetben ikonikus jellegű – közvetítés. Jól megformált reprezentáns. Arra mutat, ami hiányzik. Egy korai felfedezés, a festményé, nem eredhetett máshonnan, mint a szerelmes szívből. Ez a fiatal görög lány, aki az idősebb Plinius szerint meg szerette volna őrizni egy szeretett árnyék körvonalait, így óvta magát az elviselhetetlen hiánytól. Már foto-grafikusan, a tér és az idő ezen oldalán visszatartott képmásának nem volt szüksége másra, csak egy hűséges kézre ahhoz, hogy befejezze a fény nyilvánvaló rajzát.

¹ Jean A. Keim: *Histoire de la Photographie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

Ám Niece felfedezése elképesztő. Újból a formák megkülönböztetésére számítottunk. Ehelyett a világosság jött el. A kivetítésnek az idők mélyéről érkező művészete csak lapos és elnagyolt körvonalakat szolgáltatott. Ezek hasonlítottak, de olyan csalfa módon, amely elégedetlenül hagyta a nézőt, amikor épp nem szórakoztatta. Ami a festészetet illeti, hőstetteket hajtott végre, amikor visszaadta az igazságot és az életet a megvilágított világnak. Csodáltuk képességeit. E rekonstruált látványok között történt meg a dagerrotípia oly figyelemreméltó belépője, amelyet mechanikus jellege tett botrányossá a romantikus esztétizmus közepette. Egyben az akkoriban divatos polgári arcképfestészetet is veszélyeztette. A szellem tudománya számára pedig illetlennek, alkímiaja miatt archaikusnak számított. Valójában a 19. század, amely könnyedén magára ismerhetett volna a fényképeszeti felfedezésben, konokul kitarított a tagadó attitűd mellett. A mozi meglehetősen hamar elnyerte a hetedik művészet hízelgő elnevezést, holott az ekkor már szinte százéves fotó, amely életet adott neki, még mindig várta az esztétikai szentesítést. A jelenséget történelmi talány borítja be. Ennek önmagában feltűnőnek kellett volna lennie. Az emlékezet a festőkkel folytatott akadémiai vita mögé temeti. Semmi vagy majdnem semmi nem maradt a tudományok iránta való lelkesedéséből. Ami pedig a tudatlan közönség érzéseit illeti, annak megismeréséhez arra volt szükség, hogy kiállítások tárják fel többek között a dagerrotípiák kincseit, és lehetővé tegyék számunkra, hogy észrevegyük ennek a képbeli világnak a hirtelen vitalitását. Hiszen a világ és mechanikus képei felvették azt a szokást, hogy a szemünk előtt cserélődjenek ki. Napjainkban az az újdonság, hogy a minket elárasztó ikonikus áradat többé már nem egy elidegenítésre, provokálásra, oktatásra alkalmas helyettesítő, hanem életünk helye. A képek világává változott világ képeiben lakunk. A természet iránti realista elköteleződéssel induló vállalkozás radikalizálódik, és mostanra önálló rendszerre válik. „A mi világunk egyik megkülönböztető jegye” – mondja Barthes – „talán éppen az a fordított rend, hogy a képzeleti vált általánossá, s mi aszerint élünk”.²

Mégis, újra a fotográfiai dokumentum történetének eredete és látványosságá válásának epizódjai felé fordulva egy olyan tájat lephetünk fel, amely még mindig illetékességgel bír saját képe fölött. Nevezzük ezt a mértéktartóan tiszteletteljes képnek. Annak, ami láthatóan a dolgok sugallatából született. A megegyezésem világokon és szokásokon innen a világ „az, amit nem várunk”. Maldiney kifejezése a fényképekre is alkalmazható, amelyeket a világról készítettünk. Már csak azért is, mert a fotó tulajdonképpen a világból való, abban és abból ered. És mert az első rácsodálkozás a maga a látható által gépiesen felkínált látás e prózai eseményén múlik. A fényképezés kétségkívül valamiféle tisztán emberi zsenialitás művészi tökéletessége révén is csodálatba ejthetne.

² Roland Barthes: *Világokamma*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 122.

De a maga megállapító, minimális, objektív észlelési stílusában, mintha csak meghatalmazás alapján tenné, helyettünk és saját optikai teljesítményei szerint lát. Egy látásra szolgáló gép azt mutatja meg, amit ő „lát”. Persze más olyasmit is ismerünk, ahol a táj látványossággá válik, mint például a tükröző felületeket vagy a *laterna magicát*. Ám a látható ott mindig múlandó, felületes. Egy fuvallat magával sodorja. Megjelent. Elenyészett. Elrejtve vagy láthatatlanul a dolog, jelen lévén, mindig uralkodik saját megjelenései fölött. A fotó ellenben, mondták, emlékező tükör. A távollevő dolog még mindig, meghatározatlanul megmutatkozik, hiszen saját tükörképében rögzült. Bezárva, változatlanul, behúzódva véglegessé vált formájába. A fotográfiai dokumentum objektív tanúsítványában nincs semmi vitatható. Az „ez volt” szigorúsága, a negatív provokatív közömbössége, „meglepő” idegensége nem engedélyezi az emlékezet bizalmaskodásait. A fénykép tulajdonképpen történeti, amennyiben az eseményserűt annak eredeti helyén rögzíti az elkövetkező idők számára. A portréfényképezéskor jól tudták ezt, amikor modelljüket ködös és valószínűtlen festett vásznon előtt örökítették meg. Kellott ez az elszánt eltávolodás, a háttérnek ez az elvont semlegessége az örökkévalósággal való szembenézéshez.

Érzéki látásként a fotó magát a világot hagyta megjeleneni. Vagyis a természetes kohéziót, a sokféleség és a teljesség kiválóságát, a végtelen mélységet, egy többalakú, oszthatatlan létezőt. Úgy vélvén, hogy ezzel igazságot szolgáltatnak konstitutív realizmusának, az emberek a fényképet releváns mutatónak minősítették. Mintha az igazat mutatta volna be, de a bűnjel, a részlet, a nyom alakjában. A mártírhalált halt szentnek az ereklyetartóban őrzött sípcsontja. A lényeg feledésbe merült. Hiszen a keret csak látszólag határol el. A fénykép igazsága egyáltalán nem töredékes, akkor sem, ha a mező előírt korlátozása csökkenti rajta a láthatót. Kivéve a durva rekonstrukciókat vagy hamisításokat, semmilyen önkényes kivágás nem befolyásolja a lefényképezett világiságát. A fénykép alapját a létező világban való szilárdsága képezi. Ha a dolog, az élőlény, a felhő nem együttes jelenlétük affinitásában mutatkoznak meg, csak egy festmény lenne előttünk. Hogy igaz legyen, a fénykép nem kimondottan a nézőnek szól. A látható önmagáért alakul benne. Legfeljebb, szemben állva, egy arc a meghívott tekintethez szól. A saját oldalára vonzza, oda, ahol a lefényképezett koherens világa mindig a mi hiányunkban morajlik. Valójában a fénykép különössége abban áll, hogy nyilvánvalóan megvan nélkűlünk. Lehet, hogy az elszakadással, a fényképezési önállósággal a fénykép a vizuális szuverenitásunkat korlátozza. Nem mintha a látás előjogának kárt kellett volna szenvednie, hiszen a láthatót sokkal inkább ünnepeljük, mint eddig bármikor. De a szem energiája, amelynek ezúttal a gép virtuozitásával van dolga, elveszíti kizárólagosságát. Az optikai okoskodás és megértés századai valószínűleg nem törölték ki a régi püthagoreus eszmét, mely szerint az égitestek pályáiból egyenes vonalú fény áramlik ki, megvilágítva a rejtett dolgokat, átszelve a teret és szuverén vitalitást nyújtva a napnak, hogy áthasítsa

és kivédje a sötétséget. Márpedig itt egy befejezett nézet áll a szemünk előtt, amely semmiféle támogatást nem igényel a tényleges cselekvő részéről. Önmagának elégséges látás, egészében elkészült. Valami, amit látunk, nem pedig a látható határtalan mezeje. Persze a festő már megosztotta a maga egyedi látásmódját. Az esztétikai pedagógia oly mértékben kiművelődött, hogy az autópálya jelzései „Cézanne tájain” vezetnek át bennünket. Az avatatlan szem sajátos beállítottságot nyert a művészet által bejárt útból. Klee százszor elismételt szavaival, „a művészet láthatóvá tesz”. Mégis szükséges itt egy tényleges hozzájárulás. A művész által kért részvétel a vizuális fények affinitásán játszik.

A Fotográfia pedig éppen ezt forgatja fel. Abban a mértékben, amelyben a tekintetet a legcsekélyebb kezdeményezéstől is megfosztani tűnik. A maga hatásosságában a fénykép magához fűz. A tényleges észleléssel és annak szubjektív bensőségével szemben közömbös lefényképezett az abszolút látottként nyilvánul meg a fényképen. Abszolút módon látott, minden vizuális tevékenység hiányában. A cselekvő csak egy gép semleges, receptív, passzív módján aktív. Az eszközjellegű „látó” tárgyiasítja a maga szemköztijét, amíg csak eltörli a „látás” nyomait. A fotó egy vizuális kibontakozás ellentmondást nem tűrő állítása. „Íme”. Az evidencia vezet tehát minden személyes nézést, minden szempontot, akkor is, ha ténylegesen csak egyről van szó. Övé a látható centrifugális energiája.

A festmény gyakran tartja fenn a dolgok legmélyébe való felszívódásának ontológiai és fuzionáló látomását, hisz nagyon jól tudja, hogy a festett dolgok nem szűnnek meg tartozni neki. A fényképezést viszont zavarja elismert távolléte, és szenvedélyesen próbál jelen lenni a fényképen. Ekképpen van az, hogy kibontakozik egy olyan fotóművészet, amelynek napjainkban a kortárs képzőművészettel való szoros összefonódását latolgatjuk. Hiszen a fotóművészet a független vizuális gesztus militantizmusával mindig kiköveteli magának az aktív látónak ezt a helyét, s ez annál is inkább gőgös követelés, mivel a kép az emberi kéz meghatározó közreműködése nélkül látszik létrejönni. Az ikon valóban oly mértékben hasonlít a dologra, hogy elfogadjuk „*akheiropoietosz*”-nak, nem emberi kéz által létrehozottnak, nem isteni kegyelemre hivatkozva, mint a bizánciak, hanem a fizika törvényeire. A legcsodálatosabb az, hogy a fénykép ugyanakkor kerül be a modern művészetek múzeumába, amikor a felgyorsított, sokszorosítatlanított fényképezési aktus a legnagyobb szakszerűség segítségével felvállalja a gép türelmetlenségét és kockázatait. A fényképező a pillanat mestere szeretne lenni, egy eszközkomplexum pilótája, képek alkotója. Teremtő láz ragadta meg, hogy megelőlegezze a világ összegyűjtendő pillanatát. A tudomány kísérletező névtelenségével szemben ő személyesen nyomul előre annak a pereméig, amit megmutat, és egy művészi gesztust kísérel meg rávetíteni. Itt egy műről van szó. De hacsak nem pusztítjuk el a lefényképezettet a fényképezészetiben, és nem tisztítjuk meg

az illető Művészetet a maga „realista” koloncaitól, sohasem tudjuk világosan, hogy mi az, amit a közönségnek kínálunk, vagy inkább amit ez utóbbi lát egy fotókiállításon. A technikát? Az esztétikai kategóriákat? Nem is beszélve magáról a nyilvános megnyilvánulásról, amely, miközben eseményt csinál, összegyűjti és újra elosztja a legkülönbözőbb értékeket a gazdagon kódolt muzeográfiai látványosságban. Vagy továbbra is a természeti, történeti, igaz világot?

A szélsőség és a megszokott között a lebecsült, elismert, szapora, egyhangú vagy kábító fénykép a kép új technológiáinak küszöbén mindig a látható rejtélyére utal vissza. Niepce tudtán kívül megnyitotta a kaput a mindennél hatalmasabb fotogenikusság előtt, megszámlálhatatlan rejtett képpel töltve meg az étert. Bizonyítást nyert, hogy a felületek láthatatlan áramlatokat bocsátanak ki. A fény géniusza a megjelenések megsokszorozódását idézi elő. A nap által megvilágított világ az illúziók mezeje. Vajon mindig sikerülni fognak köntörfalazásai, a visszatükröződések tánca, a ragyogás és az árnyék, a vizuális létezők mulékony játéka? Íme a megkövült visszhang, amely mintha egy átlátszó buborékban tartaná meg a fenomént. A fényképlemez nem a felületek láthatóságát rögzíti. A fényképezés találmánya egy környezet felfedezése. Nem valamiféle felület, olyan derítőlap, amelyen végre megőrizhetjük a dolgok külső ábrázatát, hanem mélység, elemi lelőhely, amely az észleleti tér megfelelője. Vizuálisan a fénykép nem egysíkú, mint ahogyan a hordozó vékonysága sugallhatná. Tényleges lekicsinyítése sem árt a jelenlevők igazságának. Az összezűgöritött környezet még engedi lélegezni a főszereplőket. A tárgyak és az emberek láthatóan jól érzik magukat ebben a légkörben. Mozdulatlanságuk nem a kövek tehetetlensége, hanem rugalmas terjedelmesség. A fénykép nem képmásokat, homlokzatokat, a tájak felszínét adja vissza, hanem az élő világ egyenlőtlen és porózus sűrűségét. Az ember hagyhatta magát megtéveszteni az első negatívok, erőltetett merevségük és az élőképek megkövesedett kompozíciója által. Ebből az ornamentális és súlyos művészetből azonban máris olyan légköri vitalitás szabadul fel, amelyben a kortársak a világ igazságát ismerhetik fel. Az új képek szélsőséges realizmusa nem feltétlenül azzal állt összefüggésben, hogy egyik vagy másik dolgot nagy pontossággal adták vissza, hanem inkább közös képességükkel arra, hogy feltárják azok illeszkedéseit, függőségeit, alakzatait, szomszédságait, ellenszenvet, közömbös appozícióit, az együttes jelenlét egész otthonos földrajzát. Elég gyorsan kitűnt, hogy az új eljárásnak nincs párja az igazság alapjaihoz való hozzáférésben. Ahol a festő és a metszetkészítő belefáradt abba, hogy részletezze mindazt, ami „beleférhet” a nyitott kép ürességébe, a fénykép csordultig töltötte a maga terét. Sőt, a reális utánozhatatlan stílusa szerint hangolta össze az egyedi formákat, harmóniát és össze nem illést, folytonosságot és cezúrát. Kétségkívül ez volt az addig megvalósított legcsodálatosabb reprodukció, az, aminek sikerült átmenet nélkül megragadni a világ egészét, annak primitív perspektivizmusát,

és ama horizont erényeit, mely minden látott dolgot láthatóvá tesz. Ahogyan az előhívófolydékban a kép egy megkülönböztetlen egészből emelkedik ki, a látható fénykép a világi hely meghatározatlan jelenlétével kezdődik a maga nyers, természetes, kitarító módján. Nincs olyan látható, ami ne a világból való lenne. A festészet a maga részéről hangsúlyozta abbéli szenvedélyét, hogy a hiányzó „közöttséget” fesse le. A fehér asztalterítőre tett kis aranyszínű cipók közöttjét, melyeket Cézanne Balzac egyik leírásában talált, és amelynek a megfestéséről mindig is álmódott. A fénykép azonban megkapta a távolság adományát. Nagyon önkényes módon határolta be a megnyilvánuló individualitás kereteit. Az elszigetelő keretezés leggyakrabban valótlánítja a dolgot. Lásd a mozicsillag Harcourt arcát vagy az egyedi, lefagyasztott ipari tárgyat. De a stúdió lassú és nehézkes fortélyai árán sikerül, hogy a fénykép egy idealitást zárjon körbe. Mert semmi sem ellenkezik jobban érzékeny természetével, mint az elvonatkoztatás. A lefényképezett sohasem mulasztja el megmutatni a maga világi kötődéseit. Visszautasítva, hogy környezetétől megfosztva jelenjen meg, mindig kozmofánikusnak, a kozmoszt láthatóvá tevőnek bizonyul. Minden fénykép a megszülető láthatót látszik megragadni. Optikai és kémiai cinkosság ez a világ fenoménjével. Azzal, amit a maga bizonytalan módján rögzített. A fotó nem csak a dolgokról számol be, hanem megjelenésük közegéről is. A megjelenések áradatát fényképezzük le, azt a fenomenális túlcsoordulást, amely szolidárisan összekapcsolja mindazt, ami megjelenik. Az objektív csak a látható megszakítatlan hullámára irányul. Önkényesen töredékekre oszt, de nem tisztít meg. Önkényesen mintát vesz, de nem bont szét. Minden fotó mintavétel az élő világból. Mindig megőrzi az egész stílusát vagy szorongását. A fénykép minden bizonnyal az üresség nélküli textúra, a telített tér, az egyes dolgok változatosságának fenntartására alkalmas elementáris sűrűség eme igazságának köszönheti felülmúlhatatlan realizmusát.

Biztos, hogy minden fénykép rendületlenül egyedülálló. Azonban csak olyan értelemben, amennyiben individualitása az egyetlen világon alapul. A közeli vagy távoli, erőteljes vagy bizonytalan horizont tartaléka mindig a meghatározatlan, mégis jelenlévő láthatatlan szavatolója marad. Valószínűleg kevésbé a premier plánok élessége, mint inkább a mélységek bizonytalan meghosszabbítása tette kétségbevonhatatlanná a hőskorszak fotografiai dokumentumait. Biztosíthaták, hogy minden látható ott van, akkor is, ha az árnyék és a technikai hiányosságok miatt részben kivehetetlenek. Ezt lehetetlen összehasonlítani néhány ecsetvonás szuggesztív ügyességével. Azok egy üres teret karmoltak fel, most pedig a levegő az, ami elfedi a dolgok nyomait. Ez az, ami nem igazán lepheti meg mindennapi tekintetünket. A természetes optikai számvetés, bár tud róla, elhanyagolja a sallangok elmosódó tömegét. Minden világos látás magán viseli a majdnem-látottnak ezt a holdudvarát, a meghatározatlanságában épp annyira evidens elmosódottságot, mint ameny-

nyire evidens a határozott észlelés tárgya. Az észlelő tapasztalat e virtualitásai azok, amelyek a dolgok és a világ elérésének biztosítékát adják meg neki. Néha esztétizálva találunk rájuk az elmosódottsággal való tudatos fényképészeti bánásmódban. A láthatóság pezsgése ekképpen zavarja meg a kép látzólagos rögzítettségét. A rajtacspés vallása, amelyet a fényképész noviciátusa alatt általánosságban követ, ellentmond annak a közös nemtörődömségnek és rövidlátásnak, amelyhez a látó mégis alkalmazkodik. Ez annak a készüléknek a fegyelme, amely nem szolgálja, hanem felépíti a látást. Julia Margaret Cameron jegyezte meg, hogy semmiféle legitim autoritás nem birtokolhatja a vizuális tárgy helyes meghatározását. A megzavart reális a szemünkben nem kevésbé valóságos, mint a szabályos, technikailag tökéletes megjelenés a maga ellenőrzött aspektusában. Az optikai eszköz természetéből adódóan eleget tesz a pontosságnak. Pontosan szabályozható. Nem azért, hogy jobban, hanem hogy többet lásson. Ami akkor számít, példának okáért, amikor a tudomány vagy a bírósági azonosítás támogatására használjuk. De a jelenlévő dolgok természetes megközelítésében a látás valamilyen hiányossága nem teszi szabálytalanná világban-létünket. Mesélték, hogy Radiguet, akinek a látása nagyon gyenge volt, teljes mértékben hitetlennek mutatkozott, amikor valaki másvalamit írt le neki, mint amit saját látszatokkal benépesített világában pontatlanul észlelt. Egy nagyon személyes, költői képzeletével összhangban lévő „Umwelt”-et, környezetet fejlesztett ki, anélkül, hogy egyáltalán sejtette volna, hogy a körvonalak élessége az igazi világ közmegegyezéses jele. Így vagy úgy, a reális határozottan kifejezésre juttatja a maga másságát. Nem lényeges tehát transzcendenciájának stílusa. Milyen autoritáson kerekedhetne felül a világ, ha nem azon, hogy épp az, amit mégiscsak egyszerűen és mindig észlelünk?

A fénykép természetesen a látott világ által rejtett elsődleges evidenciából meríti kivételes erejét. A fotó primitív „realizmusa” általánosságban megszökik a jelölő idomítása alól. A fényképészeten innen őrzi az eredeti érzéki vadságát. A lefényképezett láthatóan egy kibontakozó területre utal, egy természetes, kikezddhetetlen jelenletre. Számot kell adnunk a rögzített megjelenés e kezdeti magatartásáról. Hiszen, akárcsak a „megragadás” pillanatában, a látható centrifugális dinamizmusa az, ami a látáshoz való hozzáférést erőltetni látszik. A fénykép passzivitása, gépi semlegessége, az objektivitásra való beteges éhsége nem „láthatott” volna semmit a világból, ha nem lett volna annyira erős a megmutakozás nyomása. A kozmosz láthatóvá tétele ez, amelyet sajátosan az érintett gépre utalva fotogenikusságnak fognak nevezni. A láthatóság intenzitása, mely kedvére irányítja az optikai rendet, maga is látható mint látásunk állandó forrása, mint mindig új előadása látványosságának vég nélküli átlelkésítése. Hogy a legközönségesebb fotó „mindig bámulatba ejt”, az azért van, mert a tekintet tetten érheti benne valami megjelenő folyamatos megszületését. Azt mondhatnánk, hogy a lefényképezett szakadatlanul belép

a fényképbe. Felénk jön. Nyilvánvaló előrehaladása lényegileg fénylő jellegű. Úgy mutatkozik meg, mintha a megvilágítás hordozná. Míg a színház a megjelenés mozdulatlan mozgását a külső világítás változatainak játéka révén viszi színre (nem társítunk-e valóságos színházi forradalmat a változtatható ellenállás felfedezéséhez?), a fotó össze akarja házasítani a természetes fényességet a dolgokkal. Nem valamely elvet ábrázol (a fényt, a teret, a mozgást), hanem felfedi a tájat, ahol az rejtőzik. Ez a fény, mely bejárja a lefényképezett terét, fogságba van ejtve. A festőnek vagy a fizikusnak megvannak a saját „trükkjei“ ahhoz, hogy kiszabadítsa. A fényképésznek szintén. Elvégre ő egy fizikai készülék fölött uralkodik, bővebben, egy kísérleti folyamat fölött. A látható világ paktuma mégsem bomlik fel egykönnyen. Hiszen a dolgok úgy ragaszkodnak saját világosságukhoz, mint saját tulajdonukhoz. Nem hagyják elrabolni maguktól egyik alkotó tulajdonságukat egy gép által, melynek szüksége van rájuk. A felosztás képességének hiányában az „alkotó” fénykép szintetizál. Mielőtt vak képek technológiájává alakult volna át, az esztétikai kísérletezés sokáig konstruktivista utat követett. Makacs visszautasítása ez, ha tetszik, egy kiskorú művészetnek. Ezen a művészetben legitim módon van az, hogy a látható regisztrálásával párhuzamos előrejutás az elvonatkoztatás útját járja. De ha a Fotográfia, akár nehezen, akár nem, elhagyja „természetes”, figuratív jellegét, nem titokzatos fenomenalitásáról mond-e le a rejtély nélküli mesterkedésség kedvéért? Elhallgattatjuk a látható homályos mágiáját a láttatás teljesítményéért. A nyers világ impulzív kifejezésének részeként a fotó leggyakrabban egy-egy látványos, előre megfontolt látvány alkalmasságává vált. Pusztá képpé. Mégis, a szcientizmus által elfojtott régi vitalista előítélet teljes erejében visszatér, amikor valamilyen, rendszerint ellenőrizhetetlen dolog megérint, kíméletlenül megfordítja a tekintet irányát, az élő világ váratlan feltörését idézi elő a fényképészeti káprázatokon keresztül. Számolnunk kell a jelhez intézett e kihívással, ezzel az elemi ellenállással, amely azoknak a dolgoknak a megjelenésén áll, amelyeket nem idéztünk meg. A fénykép egyszerre a találkozás művészete és a kikerülés technikája. Ez azt jelenti, hogy még a legellenőrzöttebb megragadásban is mindig van rossz találkozás, vagy valami elkerülhetetlen. A véletlen dicsérete. A zajló világ, annak teljes láthatósága dicsérete is. A Fotográfia természetesen mágikus. Mítikus, alkimista, elemi, szoláris. A világból árad ki. Annak fényességéből. A képen a látható egy merev látványban szilárdul meg, amely a látszólagos merevség alatt mégis megőrizte vizuális erejét. A fotogenikusság a lefényképezett saját ragyogása.

Mondhatjuk itt, mint a festők, hogy a látni vélt dolgok parancsoló tekintete előtt állunk, hogy a látás partnereinek fel kell cserélniük szerepeiket? De hát a lefényképezett, még ha felénk fordul, sem néz ténylegesen ránk. A láthatóság nem alakul át látássá. A látott elég közömbös és távolságtartó aspektussal bír ahhoz, hogy úgy tűnjön, aláveti magát a látásunknak. Ami nem elég ahhoz, hogy a ragyogást villámlássá változtassa. Ez lenne a Foto-

gráfia titka? Tompa vizek tava, mely nem világít meg. Egy távoli csillag, mely magának ragyog pályáján. Ahogyan a foszforeszkálás is egy belső tüzet tart vissza. Ártalmatlan. Ekképpen a megjelenést néma intenzitás, saját energia jellemzi, amely felismerhető, de nem stimulálható. A lefényképezett szemek tehát ily módon élők. Fáradhatatlanok, soha nem csukódnak le. Amikor nem irányulnak egy közeli célra, gyakran mutatják a fogságba esett állatnak ezt a sivár ürességével. Ez egy tárgy nélküli nézés, amely kimeríthetetlenlenségében el fog tűnni. A fénykép misztériuma vagy különössége valószínűleg ezen a bolyongó láthatóságon múlik, amelyet egyszer sikerül rögzítenie, és amely igaz, meghódítatlan a saját környezetében, ellenben kudarcot vall abban, hogy kiszabadítson egy olyan tekintetet, amely elér minket. Amikor kezdték észrevenni a szemeket a dagerrotípiákra készített arcképeken, néhány kortárs egy új benyomást kezdett megérezni. Fenyegetés ez, nyomozás, kizárás? A Másik szemmel láthatóan mégsem „engem” célzott meg tekintetével. Nem láthattam, csak a vizuális kisugárzás tisztaságát. Az irányát alig. Olyan volt, mint valami belső fény, egy önmagát megvilágító tekintet. Amit látott, ekképpen távol maradt. Olyan távolság ez, amely megtiltja két látás kommunikatív kereszteződését. Időbeli eltolódás, eltérés, törés. Nem nézhetek szembe vele, hogy láthassam. Bizonyos értelemben a fényképet mintha a szemünk sarkából figyelni. A nézés nem egyenes vonalban hatol be, hanem ferdén, alattomban. A lefényképezettben minden a tapintatlan tanú hiányára utal. Innen a voyeurizmus terhe, amelyről gyakoriak a beszámolók. Ahhoz tehát, hogy egy ártatlan láthatót megragadjunk úgy, ahogyan a fényképen megmutatkozik, szükséges, hogy a tekintet elgörbüljön, s egy rejtett, szokatlan és ferde utat vegyen igénybe. A negatív látszólag szemközti aspektusa alig mond ellent láthatósága e szétszórt, rézsútos, oldalsó jellegének. A fotó oldalról, ama igazi őszinteség nélkül érkezik hozzánk, amellyel egyébként készítették. Inkább bumeráng, mint nyílvevő. Inkább komplex és előreláthatatlan pályáról beszélhetünk, mint a felvillanás evidenciájáról. Egy optikai tudomány tárgyaként a fénykép sérti a fizika egyszerű törvényeit. Finoman, mint egy visszatükröződés, a dolgok és a világ sűrűségét állítja elénk. Igazsága paradox módon a mélység igazsága, amelyről Merleau-Ponty azt mondta, hogy az Cézanne számára „a Lét fellobbanása”³ volt.

A fotogenikusság rejtélye felújítja Cézanne álmát a léleknek a látható Lét általi lassú átítatásáról. A festő „kicsíráztatta” a látást, illetve azt kérte tőle, hogy nyíljon meg a dolgok keletkezése számára, és vegye magára természetes láthatóságukat. Megfesteni „a világ pillanatát”, amelyik éppen itt van. „Maga a hegy az, ami a távolból láttatja magát a festővel, ő az, amit a festő faggat a tekintetével. Mit is kér tőle pontosan? Hogy feltárja előttünk az eszközöket, a

³ Maurice Merleau-Ponty: *L'œil et l'esprit*. Gallimard, 1964, 65.

csakis láthatóakat, amelyek segítségével a szemünk előtt hegygé lesz.”⁴ A festő kutatása azonban természetesen arra irányul, hogy művészetének beteljesítése érdekében elkülönítse ezen eszközök mindegyikét. „Fény, megvilágítás, árnyékok, visszatükröződések, szín”, „[...] rendszerint nem látjuk őket. A festő tekintete azt kérdezi tőlük, hogyan csinálják, hogy hirtelen ott van valami, ami megalkotja a világ e talizmánját, s ami láttatja velünk a láthatót.”⁵

A fotogenikusság olyan, mint a megjelenés felbonthatatlan áradata, amit a fénykép tárt fel. Egy fényképész kétségkívül keresni fogja a láthatóban, még-hozzá módszeresen, ahogyan a festő tette, „mindezeket a tárgyakat, amelyek nem egészen reális létezők”. De a fénykép mágiájának lesz annyi ereje, hogy közvetlen, eredeti evidenciát fedjen fel. Ezúttal a világ pillanata az, ami dönt a maga megjelenéséről. Azt, amit a festmény fel akart ismerni, hogy kifejezhesse, a fénykép a maga módján, egészében kikényszeríti. Egyszerűen realizmusról beszélni nem jelent mást, mint nem venni tudomást egy kivételes tulajdonságról, amely természetes módon kapcsolódik az eszközhöz, és így esztétikai kategóriára váltani azt át. Még rosszabb, amikor „a valóság hatásáról” beszélünk, mely fogalom az utánczás eszméjét sugallja. Igazság, jelenlét, mélység – a lefényképezett mindig a maga helyén jelenik meg, szolidárisan a világgal. A láthatatlan, amely fenntartja, nem az úr. Ez egy sűrű, elemi, primitív környezet. Beható pillantást vetünk a belsejébe. Ez a mégoly röpké tekintet nem érint meg semmit. Nem értékel és nem is latolgat. Éles. Mintha a lefényképezett világos környezete polarizálná. A kalandnak, az egzotikum, a távoli benyomása. Amikor a szemek a fényképet elhagyva újra a környező tárgyakhoz fordulnak, a kötelező visszatérés nosztalgikus érzését őrzik. Hisz ily módon nagyon távolról jönnek vissza, de egy tényleges érzéki helyről, nem pedig egy képzeletbeli tájról, mint más képek esetében. „Még lehetős gondban lennék, ha meg kellene mondanom, »hol« van a kép, amit nézek. Mert nem úgy nézem, ahogyan egy dolgot nézünk, nem rögzítem a helyén, tekintetem úgy barangol benne, mint a Létező fénykoszorújában; inkább általa vagy vele látok, mintsem őt látom.”⁶ Merleau-Ponty-nak ez a találó megjegyzése alkalmazható-e a fényképre? Ha jól szemügyre veszem a lefényképezettet, a kezemben tartott fotográfiai kép szerint vagy azzal együtt, rendszerint oly tetterre kész tekintetem kicsit kósza lesz, annyira felszívja a látható e nyilvánvaló területe. Egy igazi tér. Földrajzi. Történelmi. A fotóval valami távolit látok, ami megtörtént, olyannyira meghatározottan, amennyire csak lehetséges. Érvényteleníthetem a rideg papír ittjét, ugyanúgy, ahogy a műkedvelő szeme kiszabadítja a festményt a kiállítási helyéről. De ugyanezért a tekintetem nem

⁴ I. m. 28–29. [Magyarul lásd: A szem és a lélek. Ford. Vajdovich György. *Enigma*, 1994/2., 44. A fordítást módosítottuk – a ford.]

⁵ I. m. 29. [44.]

⁶ I. m. 23. [43.]

is „tévelyeg”, hiszen meg kell felelnie a hely kijelöltségének. Ez a látható, a lefényképezett pólusa, amely korlátozza a látást. Mindebben pedig egy lényeges különbség mutatkozik meg, hiszen a festmény szabadon hagyja a látást. Nem jelöl ki számára lakhelyet. A festmény, amit nézünk, nem tartja fenn tovább a kapcsolatot azzal a térrel, amely önkényes módon teszi a helyükre a dolgokat. Ezért van, hogy a leginkább figuratív alkotást sem úgy közelítem meg, mint az észlelés puszta tárgyát. Beleegyezem abba, hogy csatangolni hagyjam a tekintetet, mihelyt a festményre vetül. „A Lascaux-i barlang falára festett állatok nem úgy vannak a falon, mint a hasadék vagy a mészkő domborulatai. Más- hol sincsenek inkább. Egy kicsit előrébb, egy kicsit hátrébb [...]”⁷ Elhelyezhetetlenek. Ekképpen a „művészi” látás a profán észlelés szerint építkezik. Semmibe veszi a helyeket. Utópia. Képzeletbelije a látott világgal és a reális tér logikájával csal. A festmény nem-helye tehát szabad látást ír elő. Néha azt mondhatnánk, elbűvöli azt, méghozzá pontosan annyiban, amennyiben megszabadítja a sarokpontoktól és a földi súlyosságtól. S akkor a rögzített, elhalmozott, leülepedett tekintet elrugaszkodik a talajtól.

Fordította Györgyjakab Izabella

⁷ I. m. 22. [43.]