

Kardos Sándor HÓRUSZ PILLANTÁSA [2]



Természetesnek tűnik a gondolat, hogy – szemben a betűvetéssel vagy a szövegek értelmezésével – a képnézést nem kell tanulni. A természeti népek között végzett vizsgálatok mégis arra mutatnak, hogy a legegyszerűbb képeken látható dolgokat sem olyan könnyű felismerni. Róheim Géza írta le a jelenséget, hogy az ausztrál őslakosok a közvetlen környezetükben élő állatok fényképeit sem ismerték fel. Először a részleteket vették észre – „Ez itt egy láb... Ez itt egy szem...” –, és így mintegy negyvenöt perc alatt jöttek rá, hogy a kép egy általuk jól ismert állatot ábrázol. A kisgyerekek sokkal gyorsabbak voltak, ők húsz perc alatt összerakták a képet. Azt már Frasertől tudjuk, hogy a profilból készült fotók alanyait még akkor sem ismerték fel, ha a képen szereplő emberekkel egyébként közvetlen kapcsolatban álltak. Amikor pedig életnagyságban látták egy elefánt képét, az őslakosok bementek a vetítővászon mögé, és ott keresték az állatot.

könyvműveltség

Dr. Laws nyaszaföldi misszionárius, aki kutya és ökör fényképével próbálkozott, Róheimhez hasonló eredményre

jutott. Viszont az előbbinek sikerült levonnia egy nagyon elgondolkodtató következtetést: mikor az ember először *lát* egy képet, akkor kezdődik a „könyvműveltsége”. Fölöttébb érdekes, hogy a „könyvműveltséget” ő a képhez köti, és nem a betűhöz.

Magam is átéltem hasonló helyzetet a fénykép értelmezésével kapcsolatban, a 21. században, civilizált környezetben. Izraelben, ahogy az ember lefelé halad Jeruzsálem felől a Holt-tengerhez, hatalmas tábla hirdeti egy sziklán a tengerszint helyét. Állandóan itt tartózkodik egy beduin férfi díszesen felszerszámozott tevéjével, amin a turisták fényképezkedhetnek, nála meg mellesleg kézi készítésű ékszereket is vásárolhatnak. Egy alkalommal, mikor arra jártam, készítettem néhány fotót a tevéről és a beduinról. Megígértem, hogy egyszer majd hozok a képekből ajándékot. Nagyjából fél év múlva diadalittasan szálltam ki az autóból egy csodálatosan kidolgozott 30 x 40 cm-es színes kópiával a kezemben. Nemeskeblűségemtől meghatottan szóltam:

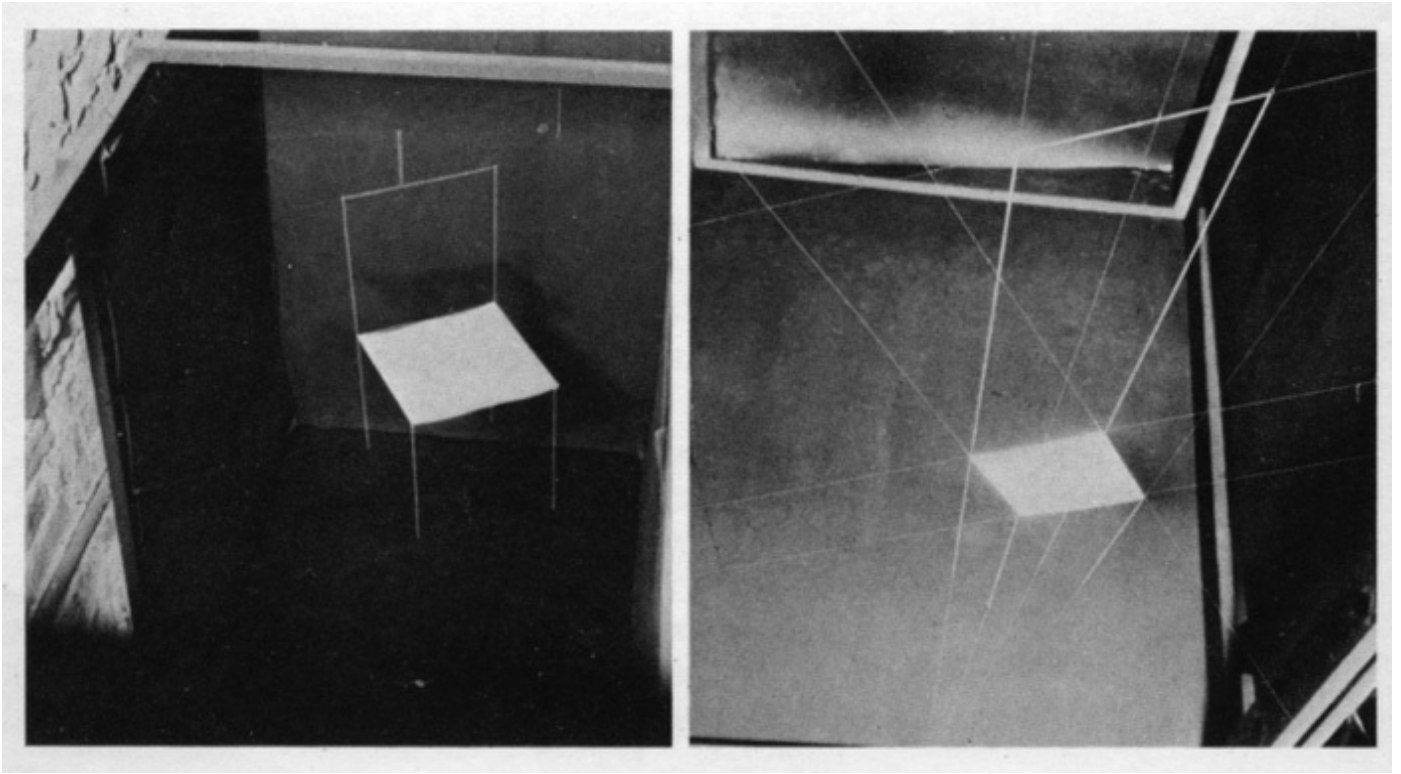
- Látod, megígértem, elhoztam a képet.
- De hát ez a kép rossz! – mondta a beduin.
- Mi az, hogy rossz? – kérdeztem dühtől fuldokolva.
- Kettéfűrészelte a tevémet!

És tényleg. Én észre sem vettem, de a teve hátsó része a képen kívül volt. Kompozíciós és technikai szempontból maga Arisztotelész sem talált volna kivetni valót a képen, ez az ember azonban úgy élte meg a helyzetet, hogy én elvágtam az állatot, és mélyen meg volt sértve. Valószínűleg jogosan.

belül és kívül

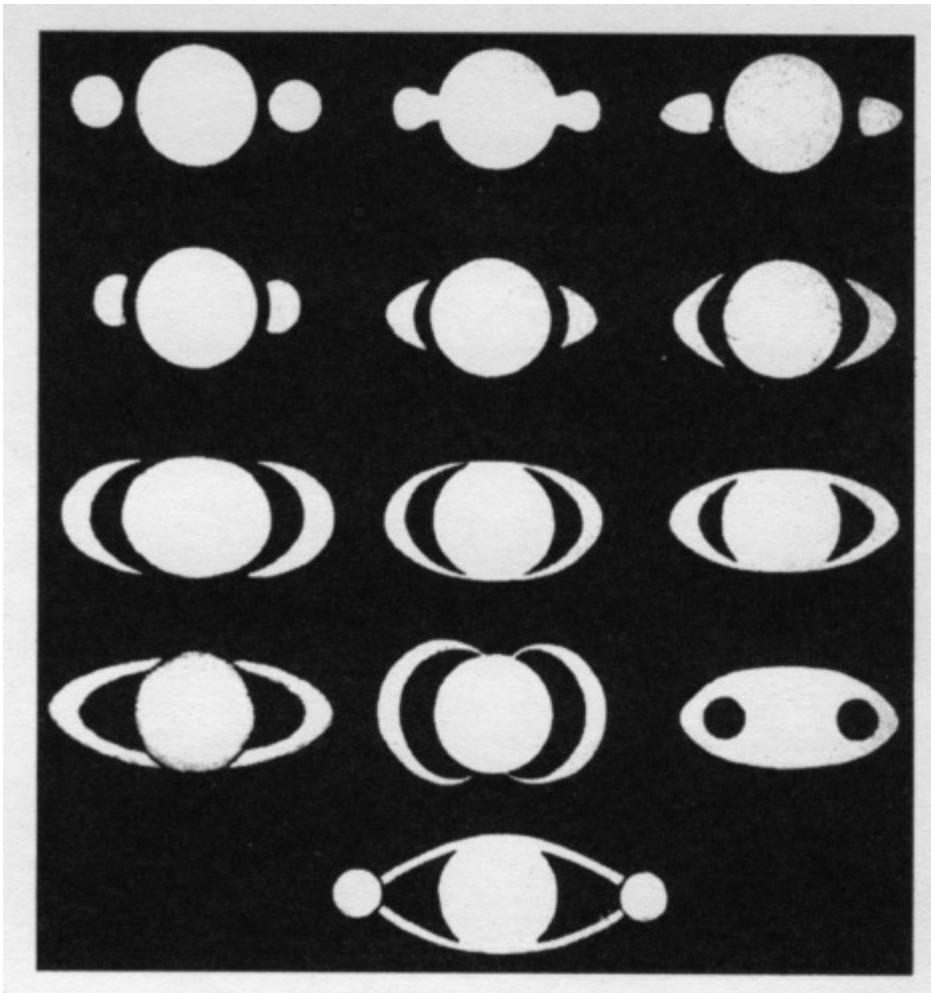
Meg kell állapítanunk, hogy a képek bizony paradox tárgyak, mert egészen más a tárgyak látása és a tárgyak képének látása. A világon csak egyetlen kép létezik, amelynek nincs kettős hatása, ez pedig az ideghártyán megjelenő kép, hiszen ez nem tartozik a tudat hatalma alá. Valószínűleg ezért nevezi Helmholtz az érzékelést „tudattalan következtetésnek” (Gregory R.: *i. m.* 29. o.), s bár az inger a test felületén, jelen esetben az ideghártyán kezdődik, mégis a testtől távol elhelyezkedő dolgokról kapunk információkat. A tárgy látásával kapcsolatban soha nincs kettős érzésünk, de a tárgy képének látásakor igen. Ha képet nézünk, az lehet a benyomásunk, hogy egyszerre vagyunk a képen belül és kívül. Mintha a kép felületén lebegnénk, és néha egyet-kettőt előre lépnénk, hogy jobban belekerüljünk a képbe, néha hátra, hogy jobban szemrevételezhessük. Akárcsak a régi kínai novellában, amelyben a fiatal és az öreg szerzetes a kolostor folyosóján állnak, és egy freskót néznek. A fiatal szerzetesre nagy hatással van egy leány képe, bekerül a freskó világába, majd amikor ismét a folyosón találja magát a kép előtt, azt látja, hogy a lány csecsemőt tart a karján, és már nem a leányok, hanem az asszonyok hajviseletét hordja. Csodálkozva kérdi az öregtől, hogyan lehetséges ez. A válasz: honnan tudhatná ezt egy buta, vén szerzetes.

Ahhoz, hogy akár szóban, akár képben beszélni tudjunk egymással, közös perceptuális hipotézisekkel kell rendelkezünk. Sem a beszélt nyelv, sem a képi nyelv nem működik megfelelően egyszeri, egyedi esetek számára, különleges nyelv pedig csak ott tud kialakulni, ahol hiányoznak a mindennapi tárgyak és hipotéziseik. Különleges nyelv alakult ki például a számítógép világában, idővel azonban ott is megjelent a hipotézisek rendszere – bár ez nem a mi világunkon és a mi tárgyainkon alapszik. A tárgyhipotézis fogalmát R. L. Gregory nyomán használom. Az emberi agy mindig ezt keresi a látványban. Ha nincs tárgyhipotézisünk, valószínűleg eltévedünk a látott képben, és fel sem ismerünk bizonyos elemeket.



Ames-féle szék

Jó alapot nyújt a bizonyításhoz az Ames-féle szék. Ames amerikai pszichológus volt, aki kísérletei segítségével az emberi percepció határait kutatta. Az Ames-féle szék fekete háttér előtt, a levegőben kifeszített fehér rudakból álló kompozíció. Ezer és ezer percepció lehetőségünk van ebben a helyzetben, de mi egyiket sem jegyezzük meg: csak azt látjuk, amiről tárgyhipotézissel rendelkezünk. Ha behunyjuk a szemünket, és le akarjuk írni, hogy a látott drótok és fehér rudak hogyan helyezkednek el, nem emlékszünk rá. De ha odakerülünk a tér egyetlen pontjához, ahonnan a szabálytalan vonalakkal összeáll a szék képe, azonnal dekódoljuk a formát, mert tárgyhipotézissel rendelkezünk. Számptalan percepció lehetőségünk van ebben a térben, de az agyunk kiválasztja a legkézenfekvőbbet.



Christian Huygens rajzai

A tárgyhipotézis jelentőségének egyik legérdekesebb valóságos példája a Szaturnusz gyűrűjével kapcsolatos. Már Galileo Galilei is, aki 1 hüvelykes (2,54 cm) apertúrájú távcsövet használt, sokat gondolkodott a Szaturnusz megfejthetetlen formáján. Később Christian Huygens holland tudós próbálta lerajzolni a bolygó alakját, de nem látta helyesen, mert nem tudta, hogy a Szaturnuszt gyűrű veszi körül. A gyűrű képzete nélkül nem állt rendelkezésre megfelelő tárgyhipotézis, ezért különböző rajzokat készített aszerint, hogy milyen irányból látta az égitestet. Huygens végül megfejtette a titkot, és megállapította, hogy a bolygót vékony, lapos gyűrű veszi körül, amely sehol sem érintkezik vele.

a valósánál szabályosabb

Nagy valószínűséggel a művészek is tárgyhipotéziseiket hívják elő műveikben, de ezek nem rendelkezhetnek mélységi információkkal, mert bárhol, bármilyen távolságban előfordulhatnak, és az adott pillanatban érzékelés útján kell megállapítani a pontos helyüket. Lehetséges, hogy ezzel függ össze a perspektíva késői megjelenése. Ahhoz képest, hogy a festészetben Leonardo foglalta össze először a perspektíva alaptörvényeit (bár ezeket már valamivel korábban is használták), az építészet az ókor óta alkalmaz távlattani törvényeket, hogy hamis perspektívával a valósánál szabályosabb érzetet keltsen.

Közismert példa az antik oszlopok hordó alakú megformázása, valamint hogy az oszlopok távolsága egymástól nagyobb a széleken, mint középen. Az Akropolisz lépcsői íveltek voltak, mert az emberi szem ettől látta őket egyenesnek. Remek példa Giotto a firenzei Dóm melletti Campanilája is, melyet a mester negatív perspektívára tervezett, vagyis úgy, hogy az épület minden oldala kissé kifelé dőljön. Így a torony rendkívül stabilnak, egyenesnek tűnt, amivel méltán reprezentálta a város szellemét.



A Giotto által tervezett harangtorony Firenzében

Érdekes, hogy amilyen későn jelentkezik a perspektíva, olyan hamar el is enyészik. A modern művészet alig érzi hiányát, és ez is arra mutat, hogy a művészetben valóban a tárgyhipotézisek kerülnek felszínre. A tárgyak viszonyában fontosabb a szellemi, mint a térbeli kapcsolat. Az érzeteink megcsalhatnak minket, és nem aszerint fogunk cselekedni, amit látunk, hanem aszerint, amit hiszünk.

A technikai művészetek esetében viszont a térszerkezet és a perspektíva adott és kikerülhetetlen. Nekünk, operatőröknek így kell a művészi kérdéseket megoldanunk.

Minden operatőr szeret fényképezni, legalábbis nagyra becsüli a fotográfiát. De akármilyen tekintélyes szakember valaki, nem képes megmondani egy jó fényképről, hogy miért jó. Ilyenkor a kép arányait elemezzük, minden részletnek megpróbálunk jelentést tulajdonítani, mégis nagyon ritkán sikerül az alkotó szándékát felfedni. Vajon miért ilyen titokzatos a szándék egy ilyen egyszerű, gombnyomással létrehozott műalkotásnál?

Hermann Imrénél, a híres pszichoanalitikusnál olvastam: „Az utcán megyek és gondolatok kergetőznek bennem. Egy orvosra gondolok, aki így meg így viselkedett valakivel szemben, talán nem is először, amint azt éppen egy órával ezelőtt megtudtam, nem is értettem, hogy ez az X.Y. hogyan lehet orvos. Miközben ezen töprengök, egyszer csak egy szállítókosci bukkan fel az úttesten ellentétes irányból. A kocsi oldalán ott a felírás: X.Y. kereskedő. Ha ez álom lett volna, értelme napnál is világosabb lenne: X.Y. már nem is orvos, hanem kereskedő, de nem álom volt, hanem

valóság és én a kocsiól függetlenül gondoltam X-re, viszont a kocsi is tőlem függetlenül ment a maga útján.” (Hermann, 1995, 139. o.)

pokolian vonz

Lehet, hogy különösnek tűnik, de amikor ezt olvastam, első gondolatom az volt: igen, pontosan ez a fotográfia. „Ellentétes irányból” jön a fotográfia témája, pedig a problematika már jól körvonalazhatóan megvan az én belső világomban. A látható tér bizonyos szegmensében felismerem azokat az arányokat, emberi gesztusokat, amik egyetlen pillanatra összeállnak, és tükrözik a lelkemben felépülő struktúrát és érzéseket. A pillanat törtrésze alatt megállapítom, hogy ez az. Nincs gondolkodás, nincs mérlegelés, csak pokolian vonz, mert egy egészen más közegben, a látható világban ismerem magamra. A tükörképemet látom. Gyorsan emelem a gépet, és csatt! Valószínűleg később sem értem a titokzatos tükörkép útját, de utólag is tetszik. Ezért aztán, ha esetleg meghívják előadást tartani a munkásságáról, a legtöbb fényképész maga sem tudja megmagyarázni a saját képét. Lehetetlen is átlátni, hiszen az indíték szinte felismerhetetlenül összetett, félig-meddig mentes a tudat ellenőrzésétől. Hasonló ez az álmhoz, ahol maga az álom nem jelent semmi mást, mint önmagát, mégis nyomasztóbb lehet, mint az élet, mi pedig elszántan kutatjuk az okát vagy magyarázatát. Felmerülhet még értelmező hasonlatként Platón barlangja, ahol a táncoló lángok fényében alig felismerhető vagy meghatározhatatlan formák villóznak a falon: vagy ráérzünk az eredetükre, vagy nem. De mindenképpen végtelenül érdekesek, és varázslatos erővel kötik le képzeletünket.

A fotó az egyetlen művészeti ág, amelyikben a kép létrehozását nem feltétlenül előzi meg konkrét tervezés. Egy regény, festmény vagy zenemű nem jöhet létre előzetes koncepció nélkül. Lehet, hogy csak az alkotás folyamatában realizálódik, de mindenképpen létrejön. Egy adott fotó létrejöttét megelőzően egész életünk folyamatos felkészülés. Nincs ez másképp a többi művészet területén sem, de a fotográfia esetében mintha egységesen készülnénk az összes létrejöhethő műre.

rettenetesen bonyolult

Teljesen egyedülálló a pillanat, ami alatt fel kell ismernünk, hogy a valóság egy kimetszett darabjával képesek vagyunk kifejezni magunkat. Az igazán nagy fotográfiák esetében a képelemek csak néhány másodpercig állnak együtt a valóságban. Ehhez az egyedi pillanathoz rettenetesen bonyolult, személyesen és szakmailag is kiértelt elemek, emberi archoz fűződő viszonyunk, a fotográfiáról kialakított elképzeléseink és emlékezetes kompozíciók adódnak. De nem is merek továbbmenni, mert félek, olyan ingoványos talajra érkezem, ahol csak elsülyedni lehet.

Aki fotózásra adja a fejét, biztosan már kiskorában megfigyeli, hogy a levesben és a tányér szélén másképp tükröződik a színes lámpa. Megragadják a transzparencia, a tükröződés és az árnyjáték lehetőségei, és minden azért az egy pillanattért rakódik egymásra, amit majd megörökít.

pillanatnyi találkozás

Vancsó Zoltán néhány fotóján szeretném megmutatni, mi minden gondolható olyan képekről, amelyek annak a bizonyos pillanatnyi találkozásnak köszönhetik létüket. A fotográfusról érdemes tudni, hogy képeit a világ legkülönbözőbb országaiban készítette, de soha nem tudjuk, hol. Nem azért ment oda, hogy megmutassa nekünk az idegen országot. Az egész bolygón a találkozást kutatja. Azokat a pillanatokot keresi, azzal a különös látvánnyal, amiben felismeri önmagát.



Ezen a képen mólót látunk, valahol egy tengerparton. A kép közepét valamilyen korlát metszi ketté. Az egyik ember áll, a másik épp átbújna alatta, de a fejük vagy pont a korlátig ér, vagy alatta van. A hatalmas égbolt közepén koronára emlékeztető felhő. A kövek – mert közel vannak – jóval nagyobbak, mint az emberek. Bal oldalt lent egy macska éppen visszanéz az emberek felé. Azt képelem, ez a kép az ember számára előírt mértékről szól. Az emberek feje pont a korlátig ér, nem emelkednek fölé. Ha az Úr valaha valóban megjelent felhő képében az embereknek, csak ilyen alakú felhőt választhatott. Az állatra a mérték nem vonatkozik, ő szabadon nézelődik. „A csillagos ég fölöttem, az erkölcsi törvény énbennem” – mondja Kant. Tudom, itt nincsenek csillagok.



Az ember első benyomása, hogy a felhő bekerült a szobába. Ha jobban megnézzük, az előtérben álló férfi valószínűleg vízpipázik, vagyis kedvtelésének hódol. A nő háttal áll, kinéz az ablakon. Mi elől fordul el? Pedig valószínűleg együtt élnek. Mintha soha nem néznének egymásra. Csak a férfi arcát látjuk. Közeli. Alig felfedhető sötétszürke tónusok. A teljes reménytelenség képe.



Minden balról jobbra lejt, az ugrás irányába. Az erdő és a bal oldali felhő vonala is. Tisztán látjuk, hogy vízről van szó, mégis az az érzésünk, hogy ez a lány mozdulatú test, konokul előre feszített fejjel, valami kemény anyagba ütközik majd.



Előtérben a kényszerűségből otthagzott játék. Balra sötét üreg. Messze túlvilági fény. Hűvös alkony. A gyerek csodálatosan kelletlen mozdulata, ahogy húzatja magát. Aki húzza, a felső hatalom, alig látszik. Kiűzetés a paradicsomból.



Ez a kép jobbról balra lejt. A jobbra fent álló férfi mintha le akarna lépni onnan. Balra a két nő testtartása vezeti le a tekintetet. A képen látható három emberi test enyhén elhasznált, esendő, nem olyanok, amelyeneket a magazinokból ismerünk. Középen lépcsősor, mintha oltárhoz vezetne. Rajta bunkerszerű építmény. Megkockáztatom, hogy ez fallikus szimbólum az oltáron. Számomra azt jelenti, hogy az erotika, a nemek viszonya az életben nem olyan, mint ahogy tálalják nekünk. Tudjuk, hogy még a gyógyszergyártók is kifogástalan testű, makkegészséges emberekkel hirdetik termékeiket, mintha azokra nem is volna szükség.

felismerte önmagát

Tudom, hogy ezeket a képeket máshogy is lehet értelmezni. Az értelmezésem nem kizárólagos, valószínűleg a szerző sem ilyesmire gondolt. Mégis, ha többféle elemzést megvizsgálunk, a hangulatuk, a levegőjük hasonló volna. A fotográfiában ugyanis láthatatlanul benne rejlik az, ami létrehozta. A belső világ, amely a valóság egy darabjában felismerte önmagát, és rögzítette a néző számára azt a darabot. Én pedig – mint néző – a kódolt üzenetben felismertem a „rokot”, és megpróbálok visszakövetkeztetni rá. Az értelmezés, a magyarázat lényegében ez a próbálkozás.

Előfordul, hogy a felismerés nem az exponálás pillanatában jön létre. Lehetséges, hogy a kép készítőinek nincs érzékük a fényképezéshez, vagy valami olyasmi történt a kép készülésekor, amiről nem is tudtak. Számunkra, nézők és elemzők számára közömbös, hogy a felismerés az expozíció pillanatában jön létre vagy később, esetleg évtizedekkel később. A [Hórusz archívum](#) is olyan képeket gyűjt, amelyek véletlenül vagy utólag nyerik el jelentőségüket. Lássunk ezek közül néhányat!



Elsőként olyan fotót mutatok, melyet Lugosi Lugó László készített „felsőbb hatalmak segítségével.” Lugó a filozófus Tamás Gáspár Miklósról készített portrét. Amikor azonban betöltötte a filmet, valamilyen szárnyas rovar bent maradt a kamerában, és az expozíció pillanatában felfeküdt a filmre, a filozófus mellé, kompozíciós szempontból a legtökéletesebb helyre. A kópián, közel a filozófus messzi távlatokat kutató tekintetéhez, hatalmas rovar átvilágított röntgenképe látható. Lehet gondolkodni, hogy ez mit jelent.



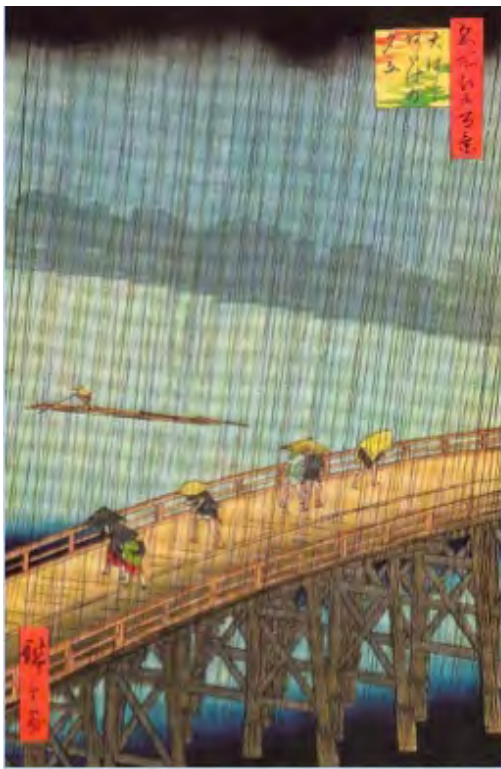
Előfordul, hogy az idő teszi érdekessé a képet. Amikor ez a felvétel készült, senki nem találta különösnek, ahogy a két világhatalmi téboly pavilonja békésen néz egymással szembe. Ma alig valaki tudja kitalálni, hol történt mindez, olyan hihetetlen. Világkiállítás Párizsban, 1936.



Gyakran előfordul az is, hogy fiúk és lányok tréfából ruhát cserélnek. Ezt általában le szokták fényképezni. Olykor érdekes felismerésre is juthatunk, ha két ugyanarról szóló kép egymás mellé kerül. Az egyik a Müncheneri Akadémia Klemmer osztályának művészhallgatói öltöznek át a harmincas években. Ez a kép már önmagában is érdekes, mégis nagymértékben növeli a másik hatását, amelyen kárpátaljai gyerekeket látunk az ötvenes évekből. Őket már a sapka cseréje is infantilis, erotikus lázba hozza. Ebben az esetben az egyik kép vezet a másik értelmezéséhez.



Ezen a fotográfián egy kávéház teraszát látjuk. Nem tudjuk, mi volt a fényképész szándéka, talán valamelyik személyt akarta megörökíteni, talán csak a teraszt, mindenesetre a két embernek semmi köze egymáshoz. Mégis, ahogy a képet nézzük, mintha hosszú és gyötrelmes házasság történetét látnánk.



Ha kompozíciós elvekkel foglalkozunk, soha nem szabad arra gondolni, hogy van, amit még nem csináltak meg, és mi, a technikai művészet gyermekei fedezzük fel. Vegyük például Utagava Hiroshige 1850 körül készült fametszetét, melynek címe: *Záporoső a nagy hídon*. Közismert, hogy ez a kép olyan nagy hatással volt Van Gogh-ra, hogy olajképben pontosan újrifestette. Tegyük a Hiroshige-metszet mellé Alfred Stieglitz egyik fényképét, melyet a nagy amerikai bevándorlás idején készített. Mindkét képen vannak ferde elemek. A japán metszeten szinte minden ferde, még a horizont is. De az eső vonalai és a horizont, valamint a csónak közel derékszöget zárnak be. Stieglitz képén a hajófedélzet egyenes, de a kémény és a hajóhíd ferde. Ez a két képelem viszont egymással szintén derékszöget zár be, megbillent, ferde derékszöget.

kibillentett derékszög

Ha egy rendszerben instabil derékszög helyezkedik el, amely nem követi a kép szélével a párhuzamot, az nyugtalanságot kelt. Mindkét képen egyensúlyi helyzetéből kibillentett derékszöveget rejtettek el. Észre sem vesszük, de hat ránk. Az egyik esetben megyek át egy fahídon, és iszonyú vihar veri a hátamat. A művész az esőt több dűcből nyomta a képre, hogy ezt éreztesse. Van okom a bizonytalanságra, amit a ferde derékszög hatása is felerősít. A másik esetben idegen földre lépek, az életem újra kezdődik, és itt is fog befejeződni. Újfent van okom, hogy bizonytalan legyek.

Két kép, időben, stílusban, technikában és művészeti ágban beláthatatlanul messze egymástól. De ha hatni akarnak a másik emberre, gyakran ugyanott kell keresniük az eszközt.

jobb szórakozás eltaposni

Még egy példa, hogy el ne bízzuk magunkat: fejre állítom a kamerát, és ezáltal a világot is. Igazán bátor megoldás: Carl Theodor Dreyer *Szent Johanna* című filmjének utolsó jelentében maga alá fordul a kamera a várkapu tetején, és a pórnép összevissza rohangálva tódul át rajta, fejjel lefelé. A kapu értelemszerűen szintén fordítva látszik. „Kizökkent az idő; – oh, kárhozat!” – sugallják a képek. Grigorij Csuhráj filmje, *Ballada a katonáról*. A hős menekül a német tank elől. A tankból viszont nem lönek rá, sokkal jobb szórakozás eltaposni a szerencsétlent. Ekkor, a halálfélelem közepette átfordul a kamera, fejjel lefelé. A világ kifordul sarkaiból. A mező fölfelé, az ég alant, a tank hosszú percekig rohan a plafonon, a katona pedig menekül.



Rendkívül eredeti megoldások. Sosem volt ilyen? Tintoretto: *Utolsó vacsora*. Álló téglalap formájú a festmény. Alul a megszokott utolsó vacsora helyzete a megszokott szereplőkkel. De hátul, Jézus mögött elindul a talaj fölfelé, a kép tetején kifordul fölének, és a szentek fejjel lefelé üldögélve szemlélik a jelentet. Vitathatatlanul ugyanarról van szó.

Lehet gondolkodni, van-e új a Nap alatt.

a fény szempontjából

Zárásként még egy korai és érdekes megoldást említek: Giorgio Vasari festményén a kép középpontjában a kis Jézus látható, sok ember veszi körül, ki a gyereket nézi, ki háttal áll. George de La Tour még csak addig merészkedett, hogy egy tenyérrel eltakart gyertya megvilágítja az újszülöttet, így a néző úgy érzi, maga a csecsemő sugározza a fényt. Vasarinak nincs szüksége trükkre, egyetlen fényforrás van, maga a kis Jézus világítja be a kép meglehetősen nagy terét. Ha ott valóban lámpa volna, pontosan így viselkedne, ilyen élfény jelenne meg a figurák vállán, ilyen árnyékokat vetnének egymásra. Teljesen realista a kép a fény szempontjából, eltekintve attól, hogy élő ember a fényforrás. Vasaritól tanultam meg évtizedekkel ezelőtt, hogy ha a fény arányai és irányai helyesek, a néző bármit elfogad. Ezért mertem feszült dramaturgiai helyzetben megengedni magamnak, hogy a konyhaszekrény vagy a zsírosbödön világítson, de reális arányoknak megfelelően (Bereményi Géza: *Eldorádó*, 1989). Hálás, elismerő mosollyal nézek vissza Vasarira és a többiekre. Felmérhetetlen, amit elraktároztak nekünk.

