

Nádas Péter

KÖLCSÖNZÖTT TÁJAK, KÖLCSÖNVETT TÁRGYAK

A KÉP TERE ÉS A TÉR KÉPZETE MIKAEL OLSSON FOTOGÁFIÁIN

Röptükben a madarak minduntalan dolgozószobám ablakához verődtek. Főleg a cinkék. A madáretetőt erre sietve áthelyeztem az ablak párkányáról a diófa egyik vastagabb ágára. Korábban nem ettem madarakat, ám szokatlanul hidegnek és tartósnak bizonyult a tél, már márciust írtunk, még mindig vastagon havazott és a madarak szemmel láthatóan nem találtak elegendő eleséget.

Bonyolult vázszerkezetével a diófa egész ablakom terét kitölti. Ha télen felnézek, akkor az eget a lombkorona vázán látom ülni, habár jól tudom, hogy ez nem így van. Ég nem ül sehol. Az ég sokkal inkább a látásában korlátozott ember képze a térről. Az ablakszárnyak függőleges és vízszintes osztásai kétszer hat képre bontják a látványt. Évek óta figyelem, ahogy a diófa valamilyen módon tudomásul vette az ablaktáblák és a házfal közelségét, ebben az irányban nem nő tovább. Még egyetlen ágával, egyetlen levelével nem ütődött a falhoz, az üveghez, sem nyáron, sem télen. Akácfák például nem veszik tudomásul a növekedés akadályát a térben, mintha nem lenne önálló térképzetük, illetve hipertrófiával válaszolnak a növekedési akadályra. Felsértik önmagukat, sérüléseik körül betegesen burjánozni kezdenek. Egyszer régen, egy másik házban volt egy ilyen konok akácom, tüskés ágaival télen kaparta az ablakot, nyáron simogatta az ablakon a szúnyoghálót és a házfalat, míg neki nem estem a saját térképzetemmel és tőből le nem vágtam ezt az ágát.

Nyáron a lombzat tömött tömege a zöld valamennyi árnyalatával reng és lendül körülöttem. Felfogja, megszűri az égbolt fényét, tűnékeny foltjaival és tűivel írja ki a levelek élet, színeit, domborzatát.

Ám azon a télen hiába is helyeztem át az etetőt a diófára, a madarak az üveghez verődtek, belecsapódtak. Nem volt tovább elviselhető. Olykor megkapaszkodtak az osztások peremén, máskor a fagyott óra zuhantak le, hosszú másodpercekig életlenül heverték, míg sikerült ismét szárnyra kelniük. Úgy repültek bele az üvegbe, mintha sem az üveg anyagosságát, sem az ablakszárnyak osztásait nem érzékelnék. Majd hozzászoknak, mondtam magamban, de én nem szoktam hozzá. Megvizsgáltam a dolgot odakintről. Alig volt érthető, hogy a tükröződések, a szóródások és főleg a színek, a benti sárga és a kinti kék egymásba írott formái ne tájékoztatnák őket a látvány térbeliségéről. A tükröződések persze olykor nem csak visszaverik, hanem a vetett árnyak foltjai elnyelik a fényt. Vetett árnyékok adódnak össze ilyen mélysötétté. Meglehet, hogy szemük valamilyen optikai adottsága miatt ezek a mélysötétek voltak olyan megtévesztőek; fekete lyukakba repültek bele.

Hogy csökkentsem a tükröződési felületek számát, nappal nem gyűjtöttem a szobában fényeket.

Így is nekirepültek, talán kevesebben, de egy is sok volt.

Nem lett volna megoldás, ha ezért az etetést megvonom valamennyitől. Igazán nagy kert, áthelyezhettem volna az etetőt máshová. Magamtól azonban nem akartam megvonni táplálkozásuk látványát, már amilyen önző állat az ember az empatikus és karitatív hajlamával.

Mindazonáltal még a cinkék között is többségben maradtak azok az egyedek, melyek térérzékelését sem a tükröződések geometriája, sem az üveg átláthatósága nem tévesztette meg. Az egyes madárfajták szemének optikai adottságai között még ennél is érzékelhetőbb volt a különbség. Sem a csúszkát, sem a fakúszót, sem a harkályt nem érdekelte az ablakom, sem az üvegtáblái, sem a négyzetes osztásai, sem a vetett árnyékok; észlelték, felfogták, eszük ágában nem volt ebbe az irányba repülni. A rigók néha kényelmesen végigsétáltak a havon, felreppentek a párkányra, ők az általam felkínált magvakból és a fagyúgömbökből különben sem ettek, mindössze figyelték, vajon mit esznek az etetőben a többiek. Benéztek a szobámba, majd kinéztek a tájra, hogy a szokatlan benti világot a megszokott kintivel összevevessék. Én meg hosszan nézhettem gyönyörű szemükbe a munkaasztalomtól, hol az egyikbe, hol a másikba, ahogy a fejüket forgatták, hogy mindkét perspektívájukból szemügyre vehessenek.

A meggyvágó sem repült bele az ablaküvegbe, de nem is tartott tőle, a diófára tévedő mátyásmadarokról, szarkákról vagy a nagyobb ragadozó madarokról nem beszélve. Ezek látták az üveget, láttak engem és a maguk szempontjából ártalmatlanabb jószágnak ítélték, mint amilyen vagyok. Olykor a tengelice tévesztette el, leggyakrabban a széncinkék, olykor a kékcinkék, furcsa módon néha a verebek. A verebek dinamikus lények, s így ők kapták az üvegtől a legnagyobb ütéseket.

Ekkor próbát tettem a szúnyoghálóval.

Az első fagyok idején, mikor már nincs lombja a fának, szúnyog sincs, légy sincs, éjjeli lepke sincs, minden évben meglep, hogy szúnyogháló nélkül milyen közvetlenül tör rá a táj a szobámra. Pedig éppen fordítva van. Szúnyogháló nélkül áll vissza a kép az emberi szem számára reálisnak tekinthető dimenzióba. Valósággal várok a kijózanító pillanatra, amikor már nem szúnyoghálón át kell a tájra nézmem. Kicsit vonakodva húztam hát most vissza a látvány elé. De ez volt a megoldás. A cinkék egyes egyedei, röptük egész erejével azóta is belerepülnek, úgy látszik, izgalmukban a szúnyoghálót sem érzékelik az ablakon, vagy csak az utolsó pillanatban érzékelik, de legalább nem sérülnek meg. A rugalmas anyag visszalöki őket, éles ívben repülnek fel, vagy ijedtükben megkapaszkodnak a hálón.

Így aztán azóta télen és nyáron nem csupán egyetlen perspektívából, hanem hálón át szemlélem a tizenkét tájkivágatot.

Mindezt nem a madarak miatt, nem magam miatt mesélem el, hanem azért, hogy Mikael Olsson fotográfiai térképezetének sajátosságait a képalkotás reneszánsz konvenciójának háttére előtt jellemezzem.

Az ablaktáblák osztásai tizenkét különálló képre bontják a látványt. Nyáron e tizenkét különálló képen nem látok mást, mint a diófa zárt és mozgékony lom-

bozatát, zöldet a zöldön. Télen a csupasz ágszerkezet mögött a tájat is. Ezeket a különálló kivágatokat még kicsiny négyzetekre bontja a szúnyogháló szövedéke. Maga a háló sűrűn szövött, feszes, szürkészöldre színezett műanyag, amely szövedékével olyan kis egységeket képez, mint amilyen a digitális fotográfia pixele. Olsson azonban nem digitális, hanem analóg képeket készít, legfeljebb esetenként, bizonyos eljárások kiegészítéseként használja a digitális technikát. Ami immár nagyon hangsúlyos, akcentusbeli különbség lett a fotográfiában. Olsson nem fordít hátat a digitális fényképezésnek, azaz a digitális látás korszakának, de egy korábbi korszak technikai adottságai közül néz ki rá. Valamilyen lehetetlent tesz, s a lehetetlen művész számára mindig igen gyümölcsöző. Mintegy a múltból néz vissza a jövőre. Nem csupán technikai a különbség a kétféle fényképezési módszer, a digitális és az analóg között, hanem a térképzetek, a dimenziók különbözősége. A pixel nem térben képződik és nem térben áll. Tere imaginárius. Azért gondoljuk, hogy van tere, mert ismerjük a fotográfiai látás korábbi történetét és mögötte még a képzőművészeti látás még korábbi történetét. A pixel egy többszörös absztrakció eredménye, fényírásként, mindenféle önálló dimenzió híján, épp úgy síkban áll, mint a kézírás. A digitális technikával készített képeknek nincsen testük. Az analóg fotográfia egyik alapeszköze, a fényérzékeny réteg ezzel szemben anyag, teret képez, s önálló terét az emberi szem észleli. Az ezüstbromid vagy ezüstjodid szemcséknek anyagi tömege van az emulzióban, ezek egy része az előhívástól a megvilágítás mértékének megfelelően megduzzad, s így az analóg fotográfiával a fényképész valóságos, mikromilliméterben mérhető, azaz szabad szemmel is követhető önálló teret képez a térben. Az analóg fotográfiában ez a valóságos tér a kép imaginárius terének hasonlataként működik. A kép tárgyi és térbeli realitása ad támpontot a képzetnek.

A nagyobb osztásokon át látom télen a diófa vázszerkezetét, azaz nagy vonalakban a diófa genetikai kódját és egyediségét, az ágazat mögött a fenyves sötét tömbjét, a szemközti dombvonulat lombos erdővel egyenletesen beborított gerincét. De tizenkét képet nem láthat egyszerre az ember. Vagy az egyiket látja, vagy a másikat látja, s minden más a perifériás látására van bízva, amiről általában nem vesz tudomást, bár használja, résen van vele, periférikus látása olykor megmenti az életét. A szúnyogháló ugyanakkor alaposan visszavesz a képek térbeliségéből. Olyan kisebb egységekre bontja a kiválasztott kivágatot, amelyekhez nem talál a szemem különálló enyészpontokat. Szúnyoghálón át csaknem síkban látom a teret. Kicsit úgy, mintha egy digitális kamera digitálisan kidolgozott képét nézném. Nincsenek térbeli támpontjaim, kizárólag a látás konvencionális támpontjaival rendelkezem. Két szememnek két térbeli lehetősége marad, amikor szúnyoghálón át néz ki a világra. Vagy közelre néz, s akkor a szúnyogháló geometrikusan szerkesztett szövedékét látja, de akkor alig lát valamit a tájból, vagy ellenkezőleg, a távolabb elhelyezkedő tájra vált át, horizontot és enyészpontot keres magának, s akkor nem csak a hálószerkezet látványa tűnik el, de a tekintet azt is világosabban észleli, hogy a táj mélységességéből a szúnyogháló szövedéke alaposan visszavett.

A szúnyogháló úgymond a festészeti konvenció felé viszi, pasztózussá teszi a látványt, valamelyest oldja a formákat, visszavesz a színek erejéből, mintha túl sok

szürkét kevertek volna hozzá, s ezekkel az effektusokkal rövidíti meg a távlatot. Nagy műteremablakom kettős hálószerkezetén bízva tanulmányozhatom, hogy a reneszánsz festői miként szervezték meg látásuk új konvencióját, s ez a konvenció aztán a mai napig miként szervezte át a képlátást, Mikael Olssonét, az enyémet és függetlenül attól, hogy tudja vagy nem tudja, mindenki másét. Segédvonalként laza hálót rajzoltak fel az üres vászonra, a deszkára, a papírra, általában terrakotta színűt, hogy munka közben a sok felrakott szín és valeur között ne veszítsék szem elől ezt a számárvezetőjüket. A hálóhoz mért rövidülések rendszerével hozták létre a tábla-kép imaginárius terét, azaz a tér harmadik dimenzióját. Ami természetesen nem a tér maga, hanem a tér hasonlata, a tér harmadik dimenziójának látszatával. Műkedvelő festők és rajzolóok a mai napig követik a módszert, egyik szemükkel hunyorítanak, így kapcsolják ki térlátásukat, ecsetjük vagy ceruzájuk végével ugyanekkor a hálóhoz viszonyítva mérik ki a rövidülés kívánatos mértékét. A hasonlított és a hasonló, a valóság és a látszat egymásban mért viszonyát illetően a fotográfia követi a festészetet. A festék, vagy akár a grafit, a szén, a pasztellkréta anyagisége és térbelisége épp úgy a képzelet támpontja lesz, mint a fotópapír duzzadt szemcsézete.

Minél közelebb áll a szemlélőhöz a tereptárgy a valóságos térben, annál határozottabban kell az ábrázolaton megrövidülnie, míg az enyészponton csupán folt, szín vagy bizonytalan körvonal marad belőle. Ettől a hasonlatként működő térelképzeléstől vezetve jött létre a centrális perspektíva látási iskolája és ennek hatására később a rejtélyes horizontvonal, amely mögött ismeretlen világok sejlenek. A rövidülés arányát méricskélő festők egy idő után azonban nem csak horizontot, tárgyakat és a képhez tartozó enyészpontot láttak a térben, hanem látni kezdték az addig figyelemre sem méltatott természet tárgyait, a felhők és a föld tömegét, súlyát, vagy éppen könnyűségét, azaz perspektivikus térben írták újra újabb keletű kozmológiai elképzelésük terét. Látni kezdték a levegő anyagát, a filozófiai semmit, vagy éppen magát a fényt, s ez igazán drámai fordulatot hozott a látás történetében.

A fényben és az örökös fényváltozásban, vagy éppen a fényhiány kényes gradációiban fedezték fel a csupán matematikailag felfogható negyedik dimenzió materiális jeleit, felfedezték a negatív teret, felfedezték a végtelent, amivel nem csak a festészeti ábrázolásnak, hanem a gondolkodásnak nyitottak új felfedezésekkel és félreértésekkel teli távlatot. Később a kubizmuson, majd az új tárgyiasság festészeti felfogásán iskolázott fotográfia (félúton a tárgy és az absztrakció, a tárgyi kötöttség és a szellemi szabadság között) e részletek minden egyes részletében feltárt még néhány száz további mikroszkopikus és makroszkopikus részletet. Pontosan abban a szellemben, ahogy én írom e sorokat, vagy ahogy Mikael Olsson ugyanazon realitást igen tárgyiasan fényképezi. Mintegy minimalizálva a tárgyak számát, de a végtelenségig növelve a részletező kedvet és a végsőkéig szigorítva az elrendezés elveit. Olsson minimalista és tárgyias. Ám nem e festészetben szintén ismerős metódusok specialistája. Ezek még csak nem is a saját tárgyai. Olsson posztmodern gesztussal tájakat vesz kölcsön. Olykor óvatosan beépített tájakat, amelyekről követhető fotográfiai eszközökkel nem csak világosan azt állítja, hogy nem az ő tájai, hanem azon van, hogy személyességének minden fotográfiai jelével kívül is

maradjon e tájakon. És tárgyakat vesz kölcsön. Olyan tárgyakat, amelyek többnyire fölismerhetetlenek vagy azonosíthatóságuk legszélére sodródtak, s nem is tudhatnánk, hogy kicsodák, ha igen precízen nem dokumentálná, hogy mit fényképezett és kitől vette kölcsön a tárgyat. Ami a fényképészet nyelvén azt jelenti, hogy egyszerre őrizkedik minden személyes emóciótól, antiszentimentális, másfelől túl-adagolja az empátiát. Ha nem mondaná el, hogy kitől vette kölcsön a beépített tájakat és mire szolgálnak az azonosíthatatlan tárgyak és a rejtélyes felületek, akkor is nagyon jól ellennénk velük, mert egy képen nem a tárgyismeret vagy a tárgyi tudás, hanem az empátia tartja karban a figyelmet. A láthatóság szélén folt van. Amikor már nem tudjuk megmondani, hogy minek a foltja ez, akkor az azonosulás útja is zárva van. Ekkor kezd működni a képzelet, mert az asszociációs sorokon tapasztalati háttérrel keres. Mindez azonban közel sem olyan természetes és magától értetődő, mint ahogy gondolnánk.

Hogy két, egymástól valamelyest távol eső szemünkkel három dimenziós térben észleljük a tárgyak tömegét, az egy adottság. Hogy foltlátók vagyunk, s viszonylatokat észlelünk és képezünk, szintén adottság. A festészeti látás ezeknek az adottságnak az elsődleges hasonlata egy kétdimenziós térben. A festészetet követő fotografiai látás, ugyanezen térben, az adottságok másodlagos hasonlata. A fotográfia nem lát háromdimenziós teret, mert csak egyetlen optikával dolgozik, de látási iskolájával a festészet történetére épült rá, s ezért eleve ismeri, maga is elsajátította a háromdimenziós tér egyik hasonlatát, magát a centrálperspektivikus szemléletet. Optikai eszközökkel és önálló téralkotásával mímeli, hogy teret lát.

Jól bevilágított portrék és tárgyfotók esetében egyszerűbb térplasztikai hasonlatot teremteni a fényvel, mesterséges fényvel vagy valódival teret imitálni, tájfényképezésben komplikáltabb feladat, mert ebben az esetben a világítás kötött, a fotografiai eszközök száma pedig erősen korlátozott. Olsson térábrázolása ezt a hiányt, ezt a korlátozottságot használja ki. Azt kell mondanom, hogy a digitális fotográfia tapasztalatával dolgozik az analóg fotográfia eszközeivel. Nem imitál, de az empátia eszközeivel követi mások mimézisét. Olyan fényviszonyok között készülnek a képei, amikor a természetes fény és árnyék kontrasztja minimális. Szórt fényben. Amikor két szemünk elveszíti a megszokott térképzetet. Nem azt látja, amit megtanult, hanem azt látja, amit lát. Vannak órák, vannak időjárási viszonyok, amikor nincsen árnyék. Olsson diffúz fényre vár, ezzel kerüli ki az árnyékosságot és az erős színhatásokat, a fokozataikat minimalizálja, monokrómhoz közelíti a színes képet. Azt mondanám, hogy nem egy fotografiai tárgyat, hanem magát a diffúziót teszi alaptémájává.

Hogy színeket észlelünk, színhőmérsékletet, s így tájékozódni tudunk, azaz nem tévedünk el a tárgyi tömegek foltjai között és szerencsésen nem is ütközünk beléjük, szintén adottság. Hogy látószögünk korlátozott ugyan, de a perifériákon mégis észleljük a legkisebb mozgásokat, az árnyalatok változásait és minden színeváltozást, szintén adottság. Hogy optikai eszközünkkel, a két kissé távol ülő szemünkkel milliméternyi pontossággal fel tudjuk mérni a tárgyak térbeli elhelyezkedésének mélységeit, az viszont nem adottság, hanem adottságra épült tapasztalat, tudás,

illetve egyéni tanulási folyamat egyezményeken nyugvó és személyre szabott eredménye. Anya melle itt van, ne ott keresd. Itt a csörgő, ott repül a kismadár. Ezt mindenkinek meg kell tanulnia.

Az adottságok és a tapasztalatok újraszervezése és új neveken való megnevezése válik a látás, az ábrázolás, és ne felejtjük el, a teória új iskolájává a reneszánszban. Látásunkat ez az újabb keletű konvenció egyszerre közös és személyes feltételekhez köti. Erről az egyezményről, erről az új térlátási teóriáról még azok is értesülnek, akik soha életükben nem hallottak reneszánszról, nem is fognak, tárgyilag nem értesültek a quattrocento építészetéről, a cinquecento festőiről, nem ismerik sem a színek átmeneti értékeire, sem a fény és árnyék hatásokra érzékeny festészeti technikákat, s így sem a sfumatoról, sem a chiaroscuroról sem hallottak még soha, s nem is fognak hallani. Furcsa módon mégis értesülnek róla, hogy mindez mit jelent a látásukra nézve, sőt minderről még azok a személyek is értesülnek, akik a kultúrkörön kívül élnek és látásuknak mindig is egészen más volt az iskolája.

Mert a látásnak persze többféle megközelítése, sokféle hasonlata és iskolája létezik egymás mellett és egymástól távoli időkben. Olsson az építészet felől érkezik, az építészeti teóriák materiából megszerzett teréből érkezik a fotográfiába, s így fotográfiai látásában erősebb nyomot hagytak a térérzékelés más, korábbi iskolái. Nem imitativ fotográfiai eszközök után néz, hanem tárgyas eszközök után. Nem mímél, nem képírói hasonlatot keres, nem inszcenál, hanem megmarad a materiánál, azaz szokatlanul empatikus a materiális világgal szemben. Olyan hatást kelt a fotográfiáival, mintha korábbi, reneszánsz előtti művészeteken iskolázták volna a térképzetét. A babilón, az egyiptomi, a görög, a japán ábrázolási iskolák térképzetén. Közelítsük a munkáit innen.

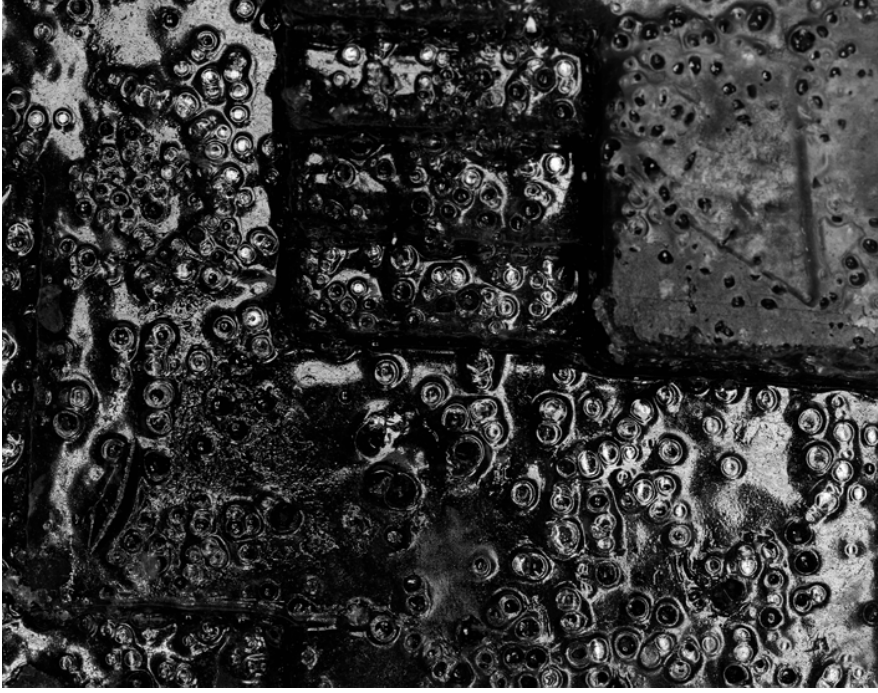
A babilóniai művészet a tér plasztikus hasonlatával érzékeltette a tárgyak elhelyezkedésének különböző térbeni és különböző rituális szintjeit. Plasztikusan választotta el a lenti világot és a fenti világot attól a köztes világtól, ahol lezajlik az ember élete. A fák ágai fölött helyezte el a csillagokat, a sugárzó napot és a hold világitó sarlóját, a madarakat az ágak csúcsára ültette, a fa törzsére tekerte a kígyót, a sötét földbe a bogarakkal, a magokkal, a csírákkal, a férgekkel és a kétes szándékú démonokkal a természeti tárgyak gyökérzetét, azaz elválasztotta egymástól az élő és az élettelen materiát, a növényit és az állatit. A képtereket elválasztó vagy összekötő jelekkel értéktáblázatot adott az általa ismert és képzelt világról. A kor kozmológiai felfogásának megfelelő rendet teremtett a tudható dolgok között. Viszonylatokat a képzelettel és az értelemmel. Valami hasonlót tett az egyiptomi művészet, amikor a testet erősen felnagyítva felénk fordította, mégsem szembeképet, hanem profilt, olykor állatok profilját ültette a képzelet és a valóság közé ékelődő lények nyakára, mintegy a három dimenzió két különálló térképzetével választotta el a három dimenzióban élő lények két lehetséges nézetét.

E kétféle antik térábrázolási módszer, mely anyagával majd mindig plasztikus térben állt, hisz belemetszették az anyagba vagy kidomborították az anyagból, sőt, színezett mázas kerámiadomborzatot készítettek belőle – a betűjelhez, azaz az absztrakcióhoz vitte közelebb az ábrázolást. A látás és a térérzékelés realitásához









képeket inkább elfele, a konkrétum felől a jel felé, amitől már csak egyetlen lépésre állt a matematikai, a geometriai, az államjogi és a filozófiai jel vagy a mindezeket közvetítő agyagba vésett írásjel. Míg a nem kevésbé koros japán festészet ismerte ugyan a centrálperspektíva pozícióját, előtérre, középtérre és háttérre bontotta a legalább négy dimenziós világ három ismert dimenzióját, csakhogy egyetlen tematikus kép terén belül többször és többféle centrumot hozott létre. Az egyidejű többféleség pedig nem csupán jelként működött, hanem elég korán és elég közel férközött a látás és a gondolkodás többszörösen központosított, egyszerre centrális és periférikus realitásához. Az emberi látás valóban képes arra, hogy időlegesen válasszon magának centrumot, de ettől még a periférikus látás mindkét különálló centruma megmarad. A korai japán tételképzelésben a különböző dimenziók centrumai úgy működnek, mint az egymást takaró és feltáró díszletfalak. Mimetikus tartalmuk minimális. Olsson fotográfiái ebben az értelemben tartalmazzák a korai művészetek másféle jelrendszerét. Árnyéktalan órákban, diffúz fényben vesz kölcsön idegen és alig fölismerhető tárgyakat vagy talál rá az építészetileg már megkonstruált tájakra. Ahol nincsen káprázat, nincsen ellenfény, nincsen élfény, nincsen közeli, nincsen távoli, ahol az ellentétek felszívódnak és utat nyitnak az azonosulásnak.

Az európai művészet a maga centrálperspektívikus látásával nem hagy üresket a dimenziós díszletfalak között. Minden négyzetcentiméternyi helyet kitölt a tárgyakon tükröződő fény és a tárgyak által képzett árnyék élesen követhető gradációival. Azt mondja, hogy a világ egy, azaz elegendőnek találja egyetlen szempontból szemlélni a dolgokat és a jelenségeket. Legfeljebb addig részletezi szempontjait, színeit és valójait, míg anyaga vagy az ábrázolás centrálperspektívikus formája túri és engedi. Egyetlen szempontját úgymond alaposan körbejárja, megterheli a végtelen részletezhetőség képzetével. Az összes korábbi iskola és más további iskolák más utakat választanak, inkább a sokaságban keresik a diffúz helyét, illetve az egyéninek nem tulajdonítanak sem szellemi, sem struktúra építő funkciót, spirituálist sem. Angelus Silesius-szal szólva, sem a japánok, sem a babilóniaiak, sem az etruszkok, sem a kínaiak, sem az egyiptomiak nem mondanák a saját középkorukban, hogy „ha meghalok, akkor velem hal meg az Isten”. Ilyen egocentrikus kijelentés e kultúrákban nem létezik. Némi centrálperspektívikus, azaz individualista lelkiyakorlat után, mikor gyökeret eresztett a részletező kedvük, az olasz, később a németalföldi festők már nem pusztá tárgyakat láttak a természeti térben, hanem a tárgyak egyedi létezésében az átmenetek mineműségét, azaz reflexiók felületeket a térben, a levegő anyagi részecskéinek valójait, a fényt és az árnyékot valamennyi követhető viszonylatában, amint forrásától legtávolabb is szerkezeti rendet teremt, amint az egymást tükrözés a spiritualitás azonos és kölcsönös leheletét hagyja a tárgyakon.

A fotográfia még a festészetnél is kevésbé látja úgy a teret, amilyen a világ tere lehet, hiszen látószöge bármiként legyen is kiszabva, lehet akár békalencse vagy széleslátószögű, perifériás látással nem rendelkezik. Sem a teleobjektív, sem a nagylátószögű optika, sem a békalencse, sem a camera obscura nem ismeri a perifériás látást. Még csak imitálni sem képes, nincsen rá sem imitatív eszköze, sem költői hasonlata. A panoráma képpel például a körbenéző fej mozgását követi, de nem a

periférikus látásával együtt mozgó fejét. Legfeljebb nem állít élesre, s akkor a foltlátás realitását imitálja. Vagy hosszú expozíciós idővel fényképez gyors mozgásokat, s ilyenkor a bemozdulás lesz az imitáció eszköze. Ezek a jelek azonban többet mondanak el a masina technikai adottságairól, mint az emberi látás realitásáról, s még csak meg sem tudják vele közelíteni a perifériás látás és a centrálperspektivikus látás embertörténeti együttesének adományát. Pedig általában úgy szokás tartani, hogy a fotográfia a látási konvenciókhoz és a személyes ítéletekhez képest ad objektív képet. Ami azonban inkább egy technicista elképzelésektől megittasult korszak uralkodó hiedelme, túlzása. A fotográfus masinája sem úgy nem látja a világot, ahogy az emberi szem látja, de úgy sem látja, ahogy a macska szeme látja vagy éppen a kígyó szeme látja. A világ realitása az ismert látásmódok összegénél minden bizonnyal jóval több vagy kevesebb vagy nem tudjuk milyen. Abban ezek a látásmódok ugyan megegyeznek, hogy lencséken át közvetített realitást látnak, a lencsék által képzett kép pedig látóidegek nyalábjaihoz kapcsolódik, de élőlények vagy masinák szerint másként vannak megszerkesztve képeik és ezért egymás realitását nem láthatják egyazon időben, bár bizonyos empátiával bizonyos fokig fel tudják fogni, hogy miként érzel a másik. Azaz nincs egyetlen autentikus képünk. Sokféle autentikus képünk van ugyanarról a nem tudjuk miről. A fotográfiai látás feltételeit nyilvánvalóan egy olyan centrálperspektívára épített optikai eszköz és egy olyan több ezer éves ábrázolási konvenció szervezi, amelyben az előteret, a középteret és a háttérrel a gyújtóponthoz mért távolságok alapján, élességi fokozatok szerint választjuk el egymástól, holott a látás valójában a centrum és a periféria viszonyával, a foltok és a tömegek relációival, és ezen belül a mozgások észlelésével foglalkozik; mindez két szemünk pozíciójának különbségén és a decentráció adottságán van megalapozva. A fotográfia viszont csak koncentrálni tud. Egy élő ember számára iszonytató képzet. A görögök erre vonatkozó rémképletét a pillátlan, örökkön-örökké néző Gorgó viselte, akinek a nézésben nem volt pihenése. Valóságos történeti és filozófiai katasztrófa hát abban a hiszemben élni, hogy egy bármilyen objektívvel felszerelt fényképezési eszköz bármit is jobban lát bárki szeménél. Csak azért, mert a modernitás a szubjektivitásnál jobbnak minősíti az eszköziséget. Az ebből eredő tragikus félreértések átszövik a látás egész újkori történetét.

Akár azt is mondhatom, hogy a fotográfia élességi fokozatokkal tagolt és egyetlen enyészpont felé tartó tere az emberi látás egyik, de csak az egyik hasonlata, s e hasonlatnak bizony több köze van a festészet vagy az optika történetéhez, mint az emberi látás mindenkori realitásához. Holott már a festészet reneszánsz fordulatának, azaz a centrálperspektivikus ábrázolásnak is több köze volt a fizika, a geometria, a kozmológia és az optika tudományának reneszánsz kori állásához, mint az emberi észleléshez. A centrális perspektíva nem más, mint egy újabb viszonyítási pont a korábbi térábrázolási módszerekhez. Viszonylat a korábbi látási hasonlatokhoz.

A koraközépkori keresztény templomfestészet olyan síkokban maradt a tömegeivel, amelyeknek nem volt önálló terük, bár voltak színeik, különbözők az egymáshoz mérhető nagyságaik. Ezek azonban ikonikus jelek voltak. Nem a

foltlátás rendszerében jelölték ki az egyes tárgyak helyét, hanem egy kultusz egyedi világegyetemében és a körvonalban. Aminek a reális helyhez nem volt sok köze. A reneszánsz az ikonikus látás absztrakt rendszerét mozdította ki a helyéről, ám térábrázolása ezzel nem a foltlátás, nem a centrum és a periféria relációihoz férközött közelebb, hanem az ikonikus absztrakcióra egy újabb absztrakciót épített rá, a valóöröket, és ezzel még távolabb került az egyetlen centrummal nem rendelkező realistól.

A fotográfiai térlátás e megduplázott absztrakció és szublimáció egyik további eredménye. Ezért nem is mondhatjuk, hogy a fotográfiai térlátásnak több köze lenne a térhez, mint amennyi a festészetnek volt, hanem azt kell mondanunk, hogy kevesebb köze van hozzá, hiszen nem közelebb került a térlátás realitásához, hanem távolabb került tőle. Látószöge mindig egy, mégpedig egy olyan látószög, amivel sem ember, sem állat nem rendelkezik. Vilém Flusser, a fotográfia jószerivel egyetlen filozófusa, az eszközzel létrehozott képet technikai képnek nevezi. Ezen az alapon választja el a fotográfiát a korábbi tradíciók jegyében álló ábrázolatoktól, azaz valamennyi eddig ismert képtől. A művészeti tradíció jeleiből képzett képekről azt mondja Flusser, hogy elsődleges absztrakciók, amennyiben egy konkrét világtól elvonatkoztatva adják meg egyediségük vagy konkrétságuk szubsztátumát. A technikai képek ezzel szemben még csak nem is másodlagos, hanem harmadlagos képet adnak a világról, mondja Flusser. A technikai kép szerinte nem egy elsődleges absztrakció további elvonatkoztatása, mint ahogy én gondolom, hanem olyan teoretikus diskurzusok szövegére épített absztrakciónak tekinti, amely az elsődleges absztrakció alapján jött létre. Ezért tartja a fotográfiát harmadlagos absztrakciónak, míg én egy absztrakciós duplaszaltó eredményének, egy lehetséges absztrakciós spirál második állomásának, és csak a digitális fotográfiát vagy a fotográfia hatása alá kerülő festőművészetet a harmadik absztrakciós fokozatnak.

A fotográfiról szóló korábbi elképzelések, elsősorban Roland Barthes és Susan Sontag teóriái, a fotográfiát a valóság, a konkrétum, a reális világ, a pillanatnyi állapot közelében helyezték el, minden esetre közelebb az érzékelhető realitáshoz, mint ahová a festészet vagy a plasztika a maga eszközeivel kétezer év alatt egyáltalán eljuthatott. Mindenféle fotográfiai szakismeret és szakmai gyakorlat híján, talán soha életükben nem érzékelték az irritációt, ami a látási adottságok és a látási konvenciók különbségéből származik, s majd minden valamire való festőt és fotográfust egy életen át nem enged el többé.

Mikael Olsson képeit a látási adottságok és látási konvenciók, az észlelés realitása és a vízió realitása, a konkrét és az absztrakt közti feszültség nyugtázza le. Mással talán nem is foglalkozik. Építészetre hagyja a mimézisét, építményeiknek és építményeik természeti környezetének adja empátiáját, és ezzel mintegy kiemeli a fotográfiát mimetikus kötelezettségei közül. Ebben a különös vonásában teljesen elüt azon jeles fotográfusoktól, akik felfedezték az építészet fotográfiai értékeit vagy éppen építészeket szolgáltak a fotográfiai dokumentációval. Talán igen kockázatos a kijelentés, de Olsson kölcsönveszi ugyan az építményt vagy az építészeti tárgyat, de ő maga teremt önálló teret a fotográfiával.