

## magának építész lelke van

## Hervé ars poeticája

Négy éve, hogy Hervé eltávozott közülünk. Talán lett volna 100 éves. Új fényképet már nem tud alkotni, de az általa készített képeket megint kezünkbe véve rendszerint felfedezünk valami újat, amit eddig még nem vettünk észre. Képei minden esetben tartogatnak valamilyen meglepetést. Hervé teljes művét elemezve, valamint a vele való beszélgetésekre támaszkodva, írásait olvasva kirajzolódik ars poeticája. Bár esztétikai elvei részletekből tevődnek össze, mégis összefüggő, egységes nézetrendszert alkotnak. Ezekből a tapasztalatokból kiindulva megismerhetjük szempontjait, axiómáit.

A fotózással Hervé véletlenül került kapcsolatba. 1938-ban egy párizsi barátja felkérte, hogy dolgozzon együtt unokaöccsével, aki fotós volt. Úgy tervezték, Hervé írja a riportokat és Müller, az unokaöccs majd fotózik. A *Marianne Magazine* rendelte tőlük a riportokat, és Müller a saját nevét írta a képek alá. De közbejött München, és Müller elmenekült Franciaországból. Hervé egyedül maradt, és mi más tehetett volna: úgy ahogy azt Müllernél látta, elkészítette a képeket, és leadta Müller néven. A szerkesztőség észre sem vette hogy fotósváltás történt.

De ugyanilyen véletlenül került Le Corbusier-hez is. Pere Couturier, a dominikánus szerzetes, az *Art Sacré* egyházi művészeti folyóirat főszerkesztője megkérte, hogy fényképezze le az öregező Matisse-t Nizzában (1949). Egyben megemlítette, hogy ugyanakkor látogasson el Marseille-be is, ahol Le Corbusier új, izgalmas koncepciója épül fel, az Unité d'Habitation. Hervé azonnal ment, de az elkészített képeket a megrendelő, a *Plaisir de France* nem hozta le. Erre Hervé elküldte az anyagot magának Le Corbusier-nek, akitől napok múlva levelet kapott, amelyben magasztalta a fotókat („magának építész lelke van”), és meghívta a lakására. Le Corbusier-t annyira megfogták Hervé fotói, hogy attól kezdve csak vele fotóztatta épületeit. Váratlan fordulat: a riporterből elismert fotóművész lett. Sőt több. Hervé nevét ma már a nemzetközileg elismert nagy magyar fotóművészek, Brassai, Capra, Kertész, Moholy-Nagy, és Munkácsi társaságában emlegetik. Mindegyikük rendkívüli a maga nemében. De mi Hervé különössége? Mivel járult hozzá a fotózás művészeti rangjához? Miben rejlik sajátossága?

Hervé, mondhatnánk, *anti-fényképész*. Az első fényképezés szerepe az volt, hogy megörökítse a körülöttük lévő környezetet, azt, amit láttak. Hervé azonban sohasem gondolt megörökítésre, hanem újra akarta formálni a látottakat. Képein a tárgyi és az élő világ képmása helyett valami más, eredeti jelenik meg, ami független attól, amit le

kell fényképeznie. „*Ezért nevezett el Le Corbusier – idézem Hervét – Caligarinak, és a sötét-kamrákat az én alkimista kuckómnak, mert más hozok ki a kamrából, mint amit beviszek.*” Mi az az új, amit Hervé kihoz a kamrából? A sötétséget. A fekete, vetett árnyékkal új formákat alakít ki az eredetiek helyébe vagy épp melléjük. Ezzel a felismerhetetlenségig átalakítja azt, amit lát, ami előtte van, amit lefényképez.

A Domus 1951-es kiállításával kapcsolatban, Denys Lasdun, az egyik legelismertebb londoni építész kijelentette, hogy „*Hervé fotóinak a megismerése óta nem lehet úgy fényképezni, mint azelőtt*” Lasdun ezzel a kijelentésével éppen Hervé építészeti művészfotóira hívta fel a figyelmet. Ezen az épületekről szóló fényképeken nem az épület hű mása a fontos, hanem az, amiben eltér ettől, amennyiben valami több derül ki, mint amennyit az átlagszemlélő észrevesz. Ezért fűződik az ő nevéhez az *épületfotózás művészi rangra emelése*. Hervé Le Corbusier kijelentésére hivatkozva említi meg, „*hogy én sok mindent meglátok, amit ő (Le Corbusier) csak akkor fedez fel, amikor a képeimet nézi, sokszor olyasmit is, amik nem voltak az eredeti elképzelés részei.*”

De mi az az új, amivel művészi fokra emeli építészfotóit? Amikor arra utaltunk, hogy képein nem ismerjük fel a fotók eredetét, akkor arra gondolunk, hogy képein új formákat találunk, más van a hangsúly, másutt a súlypont, mások az elemek közötti arányok. Első pillantásra nem fedezük fel a harmóniát, csupán az ellentétekre figyelünk fel. A kontrasztokkal felborítja az eredeti egyensúlyt, eltérő foltokkal, vonalakkal, árnyékokkal feszültséget okoz, és az ellentétes elemek között dinamikus egyensúlyt állít fel. Képein az egyes elemeket új módon fogalmazva, ezek együttesét eredeti módon komponálja újjá. Azt valósítja meg a fényképezésen belül, amire az alkotók minden művészeti ágon belül törekednek: újraformálni a világról alkotott képzetünket.

**A kontrasztokkal felborítja az egyensúlyt**

Hogyan éri el Hervé ezt az újraformálást? Módszere sokféle. Leginkább árnyékot alkalmaz, elsősorban vetett árnyékot, de a nagyításnál is változtatja az árnyék tónusát, sötétebbre vagy világosabbra fordítja az árnyékfoltokat. Ezzel hol eltüntet elemeket, hol fokozza a különbségeket, attól függően, hogy a részek között kisebb vagy nagyobb feszültséget akar elérni. Közben hiányt teremt a részek között, és így ritmust alkot. A hiány sem üresség, nem *semmi*, hanem csak világosabb tónusú anyag. A kimaradt rész is forma. Az árnyékkal ugyanúgy rajzol, mint a hiánnyal. Más esetekben pedig úgy

szabadítja meg a képeket a nemkívánatos elemektől, hogy a feleslegesnek tartottakat megsemmisíti, akár levágja ollóval, akár úgy, hogy letépdési a számára nem fontos részeket a kép pereméről.

Gyakran már eleve úgy állítja be a gépét, hogy az, ami zavarná a tiszta mondanivaló kifejtésében, a kép keretén kívülre essen. Ilyenkor az agyondekorált épületek esetében, mint amikor Facteur Cheval maga készítette palotáját, saját megáldott mesevilágát kifejező alkotását fényképezte, úgy állt a cizellált épület elé, hogy redukálhassa a mellőzhető, anélkül, hogy az épület lényegét megsértse. Hasonlóan érzékeltetni tudta például Gaudí esetében a fantasztikumot, anélkül hogy saját *minimalista* elveivel kompromisszumot kellett volna kötnie. Hervé minden esetben az építmény által kiváltott érzések kifejezésére törekedett, amit minden alkotás esetében másképp kellett megvalósítania. Tehát kevéssel akart sokat mondani. Mintha Mies van der Rohe közismert szempontja, a „*Less is more*” vezette volna.

Fényképein ösztönösen, karakteréből adódóan egyszerűsége törekedett. Puritán ember volt. Az aszketikusságot érintő igénytelensége a fotóiban is megmutatkozott. A zavart okozó mellékes tényezőktől megszabadulva gazdagabbak lesznek a képei, mert csak a legfontosabb elemekre koncentrált. Hervé *lényeglátó*. A kevés elmélyíti a néző szemléletét. Ha ezt nevezik – a szó eredeti értelmében – a művészeti kifejezést a minimumra csökkentő tendenciának, akkor ez Hervé-re jogosan alkalmazható. Ebben az értelemben Le Corbusier-t követi, és elsősorban azoknak az építészeknek a munkáit fényképezte, akik hasonló felfogást követve alkottak – Le Corbusier mellett itt Mies van der Rohéra vagy Louis Kahnra gondolok. Náluk a minimalizmus nem egy mozgalomhoz való tartozást, hanem szemléletet jelentett. Hasonló okok miatt állt közel hozzá a konstruktivistáknak Tatlin, a szuprematista Malevics, az absztrakt Rothko, illetve a neoplaszticista Mondrian, akinek tervét felhasználva festette le lakása mennyezetét, míg a fényképezés területén Rodcsenkóval rokon szemléletű, annak ellenére, hogy néhányukat csak később fedezte fel a maga számára.

Ezt a minimalista megközelítést sugallja Paul Éluardtól vett idézete: „*egy versben minden szó dolgozik*”. E gondolatot követve Hervé kifejti: „*Én is azt szeretném elérni, hogy képeimen minden egyes vonalnak, formának, tónusnak elengedhetetlen szerepe legyen. Egyszerűsíteni akarok, de nem szegényíteni, tömören kifejezni, hogy többet mondjak el, mint egy részletező történet.*”

Hervét az egyszerűsítésre törekvő gondolkodásmódja vezette el a *geometrikus formák*

BATÁR Attila  
Lucien Hervé  
Héttorony, 1993

A történelem mint  
tervező  
Egy bécsi utca  
Terc, 2001

A sokrétű Víziváros  
Székesfehérvári  
Múzeum, 2002

Láthatatlan építészet  
Ab Ovo, 2005

Az emberi tér  
Terc, 2010

Baki Péter –  
Gebauer Imola  
(szerk.)  
Lucien Hervé 100  
Szépművészeti  
Múzeum, 2010

alkalmazásához. Ez alkotómódszerének másik, alapvető jellemvonása. Az egyszerűsítés során, a felesleges elhagyása után mi marad? Vonalak, főleg az egyenes vonalak, illetve az ezekből származó alakzatok. Mindezek halmozódnak és egymásnak eresztve gyűrűznek. Le Corbusier csandigarhi Secrétariat-ját ábrázoló fotóján – Mondrian utolsó éveire emlékeztetve – derékszögben egymást metsző vonalak, egymással kötékedő gerendák, oszlopok más és más ritmusban jelennek meg a képen, vívják párbajukat, hogy eredeti szerepüket elvesztve gyűrűznek. A képforma alakító szerepét vegyék át. Rendezett káoszra emlékeztetnek. A geometria szigorúsága mellett felbukkan a mulatság. A geometriára általában mint száraz, hűvös diszciplínára gondolunk – de nem Hervé esetében. Vidám kavalkád lesz a szigorúnak gondolt rendszerből. Sorozza a háromszögeket is, mint a Nantes-Rezé-i Unité d'Habitation ábrázoló képen, ahol a tartópillérek közötti hiány teremt meg a végtelennek tűnő, csökkenő háromszögek sorát. Újabb sorozatot teremtenek a pillérek árnyékai, tovább komplikálva az elrendezést. Mire is figyeljünk? Az ismétlés végtelenjére, vagy az azt megzavaró árnyékokra?

A geometriai vonalak közé tartoznak a görbék is, de az ő esetében ezek is többnyire szabályosak. Az El Escorial kriptájához vezető lejárati képe teljesen sötét. Már ezzel, az egész alapot betöltő sötétséggel is előkészíti azt a drámát, amelyet a halottakkal való találkozás teremt meg. Ezen a fekete alapon csak két hajszálvékony, szabályos fehér körívsegmens jelenik meg. Ezek a vonalak a kriptához vezető bejárati ajtókat jelzik. Hátborzongató a kép. Tudjuk, hogy a múlttal, a halottakkal és a jövőnkkel fogunk találkozni. Mivel éri el a hatást? Csupán két, cérnaszálhoz hasonló vékony, fehér ívvel a fekete alapon. Hasonlóan egyszerű a ronchamp-i kápolna tetőrészelete, amelyen két görbe vonal választ el három különböző tónust, a feketét, a szürkét és a fehéret. A három vonal egy pontban fut össze a kép felső sarkán. Lendületes vonalak, felrepítik tekintetünket az égre. Szemünk oda is követi őket, a képen túlra, ahol már nem léteznek.

Az El Escorialról készült képen a két hatalmas háromszögletű árnyék mintha egy becsukás előtt áll állapotban lévő, fenyegető ollóként fogná be a fekete kések közötti, durva földfelület világosabb foltját. A kép félelmetes. Nem az épület fenyeget, hanem annak sötét árnyéka. Ez a feszültség feloldhatatlan. Hasonló módon készített Hervé képet Fatehpur Szikriről is. Itt az olló egyik szárnyát maga az épület adja, míg a másik a mögöttünk lévő épületszárny árnyéka. A kettő közötti nyílt területen, az udvaron egy fiatal siheder fut ki az olló két szárnya között a képből, mielőtt a kések becsukódna. Ez a kép nem olyan fenyegető, mert az olló világosabb, az épület cifrázottsága, vidám elemekkel feloldott homlokzata kevésbé nyomasztó, a fiú mozdulata pedig nem a félelmet idézi, inkább mulatságosnak hat. Ugyanaz a felállás, ám az eltérő részletek megváltoztatják a kép jellegét. Hervé az ellentéteket a legkülönbözőbb formákban alkalmazta, hogy a gondolati és a formai feszültséget, a dinamikus egyensúlyt kifejezze.

Joggal mondhatjuk, hogy ez az átértelmezés épületek esetében könnyen megvalósítható. Igaz, hogy Hervé elsősorban épületeket fotózott, de nemcsak azokat. Ugyanezt az elvet alkalmazta emberi alakok, portrék, a természet fényképezése esetében is. Ilyen Fernand Léger arcképe is, amelyen a művész kalapja két szélének, illetve az azt megismétlő árnyékának a görbéje együttesen dominálják a képet. Ezzel a három határozott vonallal aláhúzta a festő kemény karakterét. A geometria tehát itt sem önmagáért való, hanem valamilyen célt szolgál. De Hervénél még a természetet ábrázoló képein is hasonló példákra találunk. A Le Notre tervezte champi kastélypark részlete is csupa geometrikus elemből áll. A természet lenyírt geometriai formái a francia kertészet kedvelt elemei. A kör-, négyszög- és téglalapformák egymás mellett töltik ki a kép nagyobbik felét. A kiválasztott részlet Hervé ösztönzésére lett a kép témája.

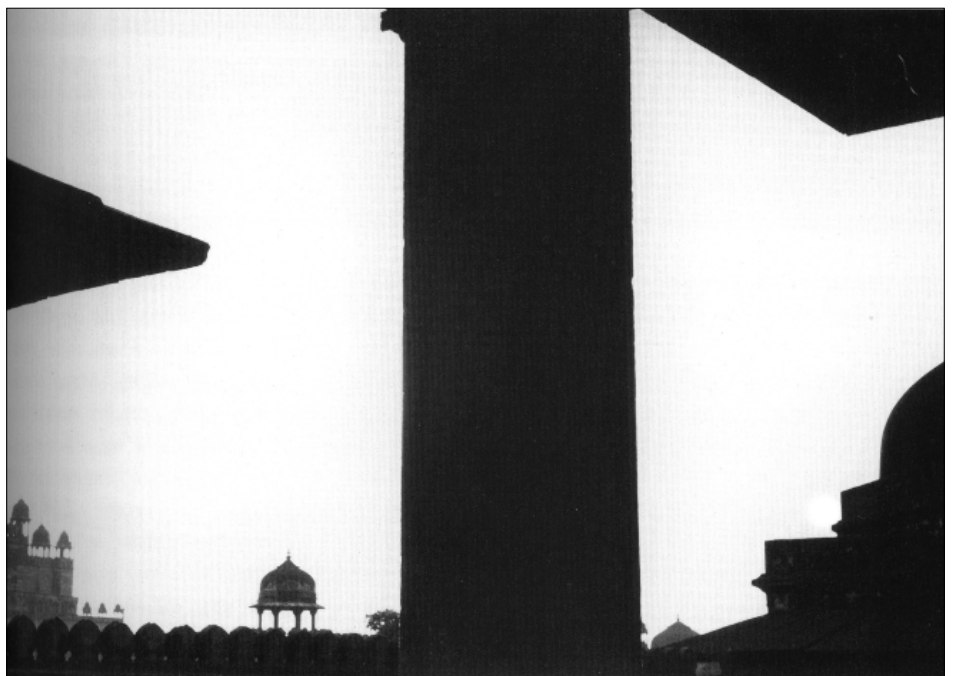
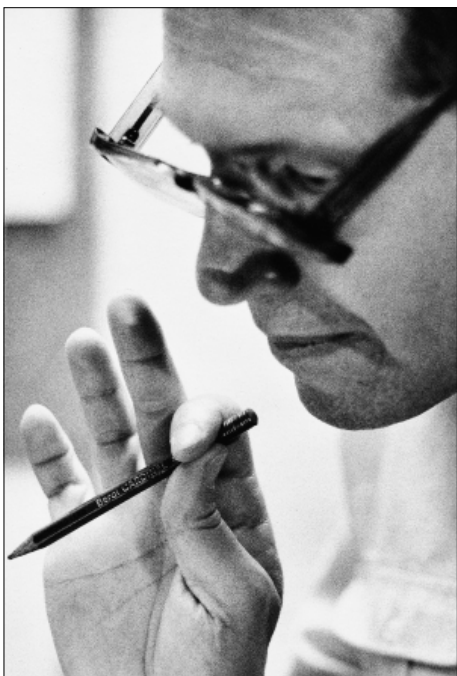
### Közel állt a magyar konstruktivista művészekhez

Nem véletlen, hogy a geometriai formákat minden területen felfedező Hervé vonzódást érzett

a *konstruktivizmus* eszméi alapján alkotók, és azok művei iránt. Közel állt a magyar konstruktivista művészekhez is, mint Barcsay, Kassák, Moholy-Nagy és Vasarely. Közülük Kassák Lajoshoz nagyon szoros barátság fűzte. A kapcsolat evidens, hiszen leginkább a konstruktivistának nevezhető építészek műveit fotózta. Ez a megállapítás persze más, modernista építészeti fotózókra is vonatkozhatna. A kapcsolat azonban Hervénél nemcsak spontánul adódott: ő tudatosan kereste a konstruktivista karakterű épületeket és tervezőket. Le Corbusier épületeinek szinte mindegyik ábrázolása példa arra, hogy képeit a szerkezeti részletekre hegyezi ki. Némely esetben megdönti a képeit, csak hogy egy-egy gerendának, oszlopnak nagyobb hangsúlyt adjon. Minden képe az épület eszenciájára hívja fel a figyelmet. A konstrukció az erőt jelzi.

Nem véletlen, hogy mesterségének kezdete (1938) óta fényképezte az Eiffel-tornyot. A torony felépítésének 100. évfordulójára fiával, Rodolffal együtt nagyméretű centenáriumi albumot készített. Hervé ebben az esetben is tovább lép, mint fotós társai. Bár a szerkezet önmagában is leegyszerűsített forma, ő még ezekből is elvesz, és csontvázvázzá mezteleníti témáját. Egyes részeket kitöröl, beárnyékol, hogy a konstrukció lényege, kemény tartása még inkább láthatóvá váljon. Más esetekben akkor exponál, amikor fény éri az ég felé törő pillért, hogy a torony vertikálisát még hangsúlyosabbá tegye. Végtelen vertikális. Más esetekben a torony alsó ívének visszatükrözésével ovális formát alkot, hogy megmutassa: a torony nemcsak brutális, de lírai elemeket is rejt magában. Egy másik képén fakoronával veszi körül a torony tetejét, hogy a művit elrejtse a természetben.

Ez a líraiság más konstrukciós fotóin is érvényesül. Előszeretettel fotózza a romos épületeket, mint például a barcelonai hajóműhely egymásba fonódó íveit. A romként fennmaradt konstrukcióban csupán az ívek és a tartópillérek maradtak meg. A szerkezeten kívül mást nem láthatunk. Az ég fele nyitott műhely nehéz szerkezete mégis mintha felszállna. Mintha az alkotó belekarcolta



LUCIEN HERVÉ: KÜRTÁG GYÖRGY, FATEHPUR SZIKRI, INDIA

volna a lebegő formákat az égbe. Könnyedség és földhöz kötöttség együttesen vannak jelen.

Ez a koncepció, a konstrukció megmutatása nemcsak az épületek esetében válik nyilvánvalóvá, hanem portréin is. Kurtág Györgyről készült fotóján az ujjak, a ceruza és az arc profilja a szemüveggel együtt zárt kompozícióvá állnak össze, és közösen egy háromszöget alkotnak. De ez csak a kép formája, szerkezeti rendszere. Mert minden annak az alapgondolatnak van alávetve, hogy a zeneszerzőt az alkotás pillanatában fényképezze le. A figyelemösszpontosítás megmutatása a cél, hogy mi magunk is átéljük a komponáló művész érzékenységét, és alkotás közbeni koncentrációját.

A kompozíció egyik legpregnansabb példája a Szajna-partot ábrázoló kép. A Szajna alsó rakpartján, a mellvéden ülő asszony a távolba néz. Szeme követi a mellvéd hosszanti, messzibe vezető vonalát. Az asszony tekintete a végtelen felé tart. A szégyel mellett a Szajna szélesen folyó medre. De azt is tudjuk, hogy a Szajna visszafelé, hozzánk közelítve, a hátunk mögé, a tenger felé folyik. Mintha visszahozná a távolba néző tekintetet. Visszajön az, ami tovatűnt. Az elemek elhelyezése, a kép beosztása önmagában is megragadó. Mert az események: a mellvéd, az asszony, az alsó rakpart járdája mind a kép bal széléhez van szorítva, miközben a kép nagy részét a Szajna elfolyó vize tölti be.

A mellvéd az asszony mögött lépcsőzetessé válik. Tömbjük mintha visszafogná a vizet. Ez a motívum erősíti az építettet a természetivel szemben. Gát és víz szemben állnak egymással. A végtelenre figyelés melankolikus hangulata, a kemény betonfal összeütközése a simán elfolyó vízzel és a szemlélődés a természet és a művi között kialakult birkózással együtt jelenik meg. Hervé összetetten komponál. Minden, ami megjelenik a képen, egy vagy több gondolatot továbbít felénk.

#### Könnyedség és földhöz kötöttség egyszerre

Hervé képeinek egyik közös nevezője a feszültségteremtés és annak feloldása. *Ellentétpárokat* állít fel, de a mérleg két serpenyőjében nem egyforma tömegek szerepelnek, ezért különböző elemeket

alkalmazva próbál egyensúlyozni. Ellentétes jellegű, nagyságú, rajzú, fajsúlyú elemeket állít egymással szembe. Szimmetria helyett aszimmetriát alkalmaz. Az arányok felborítása árán szembesít. Egy távolabbi nagyméretűt egy közelebbi kisebbel hoz összefüggésbe. A Hórjúdsiben (Japán) található pagoda felülről lecsüngő, vertikális rúdjai és a kép alsó felén feltűnő lépcsők önárnyékos horizontálisai maguk közé zárják, szorítják a messze fekvő, játékpáratlanok tünő pagodák képét. Így kétszeres a feszültség. A képen látható eltér a valóságostól. A kettő: a látszólagos és a valós egymásnak ellentmond. Mintha felülről börtönrácsokat engednének le. Fenyegető lenne a kép, ha a közrezárt pagodák lebbenő formái, elszálló könnyedsége nem kérdőjeleznék meg a rácsok, gátak súlyosságát. Az ellentétek a feszültségek megtegmentését szolgálják.

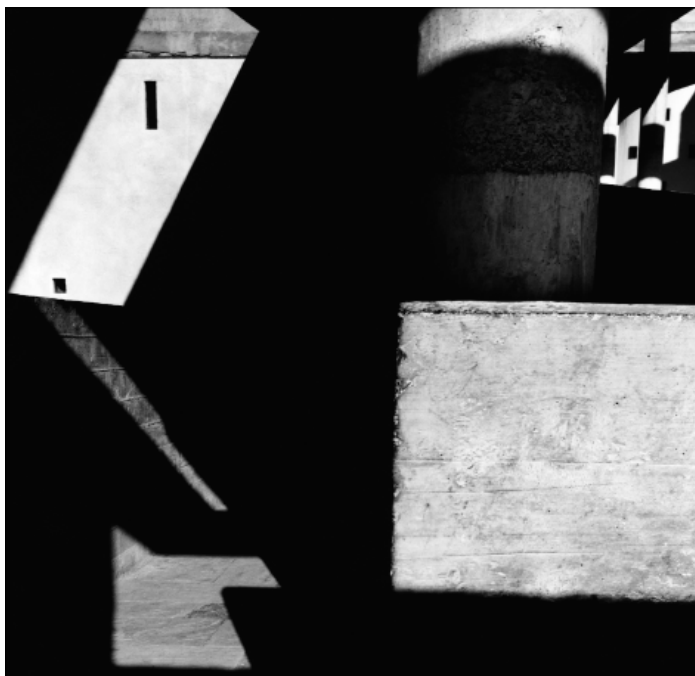
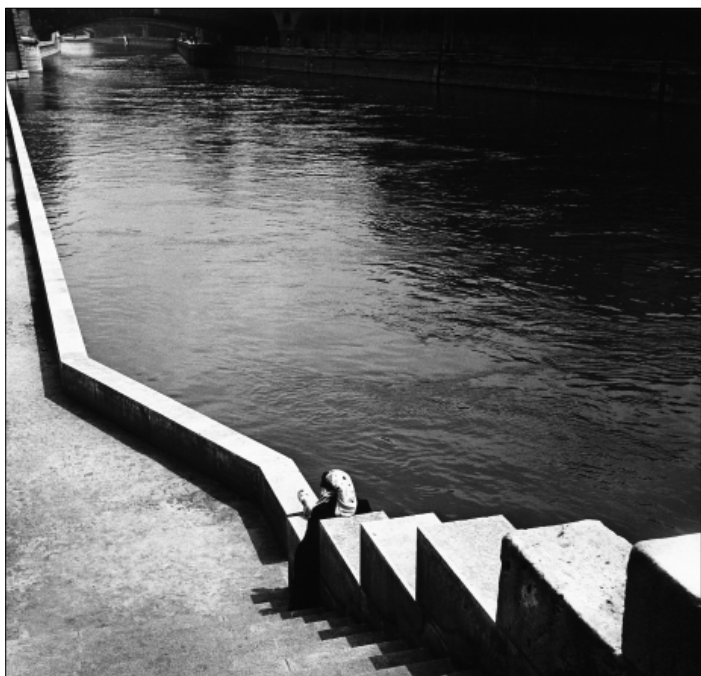
Az Alkohol című képen az ellentét elsősorban nem szerkezeti jellegű. Egy 5-6 év körüli, fehér ruhás, komoly arcú, bájos kislány áll a szeszes üvegeket bemutató kirakat előtt. Ebben az esetben az ellentétpár morális rezonanciát vált ki. Az ártatlanság és az alkoholizmust propagáló üvegek kiáltó ellentétben vannak egymással. A feszültséget kiváltó ellentétpárok sokféleképpen valósíthatóak meg, és Hervé változatos módon alkalmazza a lehetőségeket.

A kontrasztok nem minden esetben feloldhatóak. A Fatehpur Szikrit bemutató kép egyikén a fekete-fehér foltok és a formák együttesen teremtik meg a feszültséget. A képet kettévágó fekete oszlop a képet két különböző jellegű részre bontja fel. Ettől még lehetne szimmetrikus is a forma, és a két oldalsó felület egyensúlyban lehetne. A baloldalon azonban egy oszlop felé irányuló sötét ék nyúl be a képbe, míg a kép ellenkező felén egy ennek többé-kevésbé megfelelő alakú mélyedést, üres foltot találunk, mintha az ék által fenyegetetten visszahúzódva utat engedne a behatolásra. Hiány keletkezik az épület tömegében. Ez a képletes összeütközés nem egyenlítődik ki. Párhaj folyik, és a képen nincs megoldás. De a kép közepén a fekete fal, mint egy bíró áll köztük, felfüggesztve az összezapást.

Az eddig felsorolt módszerek mind Hervé jellemző sajátosságok, amelyek az *absztrakcióra* való törekvésüket szolgálják. Úgy tűnik, hogy ez minden képén, még a portréin, emberi ábrázolásain is felfedezhető. Hú maradt első művészeti törekvéseihez, az absztrakt festészetéhez, és a festőperiódus után a kollázsait is ez jellemezte. Építészeti témáit már eleve úgy választotta ki, vagy azt a részletet emelte ki, amelyik leginkább lehetővé tette absztrakt látásmódjának érvényesítését. A konkrét absztrakt módon kezelte.

Ez a szemlélet a legpregnansabban a csandigarhi High Courtot (legfelsőbb bíróságot) ábrázoló képén látható. Az eredeti épület formája ki-következtethetetlen. A képen az egyik folt hajókéményt idéz, míg egy másik egy irányt jelző nyílra emlékeztet, de találunk fehér négyzetet, csonktrapéz-formát és egyéb ismeretlen eredetű, kimaradt részletet, amelyek nem emlékeztetnek semmire. A képet elsősorban a kép közepét elfoglaló fekete árnyék mint a kép alapja uralja, amelyben úsznak a különböző elemek. Mindezek az elemek a képen rendetlenül szétszórva jelennek meg, közöttük semmiféle könnyen megfeythető összefüggést nem tudunk felfedezni. Épület? Senki sem gondolna arra, hogy ez egy épületről készült foto. Inkább kollázsnek vélénk.

Az absztrakcióra való törekvés az egyes épületekről szóló képein, portréin és a természetéről készült fotóin kívül leginkább a véletlenül talált tárgyak, valamint a falat vagy a terepet takaró felületeket ábrázoló képek esetében szembetűnő. Az elbontott házak után fennmaradt tűzfalak, a lehullott vakolat után megmaradt, megrongált falak, a félig leszakított plakátok, a szemétdomb, a bontásból fennmaradt kövek halmaza, a kövek közötti fugák felnagyított rajza, a porózus betonfal, a tapasztott agyagfal rücskös felülete, a cserepek sora, a bemázolt ablakfelületekbe rajzolt ujjlenyomatok mind-mind alkalmasak a fényképezésre és absztrakt képek készítésére. Előszertettel mutatja be a kietlen rögös talajt, a macskaköves utcákat végtelen terjedelemben. Kényszerít, hogy egyedül linek és védtelennek érezzük magunkat, hogy úgy érezzük, semmik vagyunk. Belebizsereg a hátunk.



Sok esetben a nézőre van bízva, mit olvas ki a képből. Ritmus, játékosság, miszticizmus, titok, légiesség... Mind felmerülhet bennünk. A gondolat vándorútra megy.

Képein az árnyékos és a fénytel, a sötét és a világos harcban állnak egymással. Mindez az árnyékvetés következménye, ily módon nemcsak egyszerűsít, hanem gazdagít is, új elemeket ad a meglevőhöz. Különösen a thoronet-i cisztercita kolostorról készült képein találunk jó példákat a hozzáadásról. A fény betör az alacsonyan elhelyezett boltíves ablakok nyílásain keresztül. A sötét kerengőbe betörő fény, illetve a padlóra vetett fénysávok ritmusa a komor környezet ellenére is felvilágosít, világító fénycsövéjük reményt kelt. Kivezet az útvesztőből. A sötétben maradt épület helyett a beömlő fényeket látjuk. Ez a kép sokféleképpen megismétlődik. Még izgalmasabb az a megoldás, amikor a hátunk mögött álló oszlop vagy más épületem vet árnyékot az előttünk elhelyezkedő falra vagy oszlopra. A kettő, a valóságos, az anyagi és a megfoghatatlan, a vetett árnyék közös kompozíciója érvényesül. A forma kettős, valós és virtuális alkot egységes képet. Absztrakt formák, de az absztrakciót festőként valósította meg.

Hervé képein a formák, legyenek azok absztraktok, geometriaiak vagy minimalista jellegűek, minden esetben közölni akarnak valamit. Elsősorban azt akarja *éreztetni* velünk, amit ön maga látottak során átélt. Ezek ugyanúgy lehetnek gondolatiak, mint érzelmiek. Azt akarja elérni, hogy a képet néző ugyanazt élje át, mint amit ő fényképezés közben. A kép szerepe közvetítő. Hervé a vele folytatott interjú során maga mesélte el azt az élményét, amikor a maquisard-okat kereste fel a Jurában. Tél volt és a vidék, így a hegygerinc is, amin egy keskeny ösvény vezetett, havas volt. Az útról végig lehetett nézni az Alpok hegyvonulatain. A látvány lenyűgözte. A gerincen vezető út széléről viszont szakadék zuhant le a mélységbe. A félelmetes környezetből adódó fenyegető érzést tovább fokozta a feladat, a fegyveres ellenállók felkeresése. A hegygerincen gyalogló Hervé tudatában volt annak, hogy a messziről is jól látható alakját a németek könnyűszerrel lelőhetnék volna. A veszélyérzet mellett a végtelenben szétfosló tájon járó, felhők közé, felhők fölé emelt embert magasztos érzés járta át. Azt szeretne volna, hogy mindazt, amit ő érzett, a fotói is kifejezzék, és mi is átéljük.

Az indiai utcán fekvő, rongyos ruhába burkolt, valószínűleg már halott hajléktalan már önmagában is együttérzést, szomorúságot vált ki a nézőből. A halott, a kép felső részén feltűnő test árnyékban fekszik, de mintha ezzel az elhelyezéssel ki is tolná, meghozná nem csupán a képből, de a föld színéről is. Ennél is erősebb figyelemztetés a vaskerítés árnyéka a járda köves burkolatán. A vaskerítésből kicsúcsosodó hegyes formák mint dárda nyúlnak ki fenyegetően, mintha képletesen ezek okozták volna a szerencsétlen ember halálát. Újabb feszültség a képen. A halott, a fenyegető lándzsák árnyéka és a kép legnagyobb részét betöltő köves járda üres foltja még jobban aláhúzza az ábrázolt világ sivárságát és a kiszolgáltatottságot.

Az árnyék szerepére és a kép megcsonkítására kiemelkedő példa az indiai riksáról készült kép. Magának a riksának és a riksát húzó embernek

csak az alsó fele látszik. A hiányzó, a képet teljesítő résznek csak az árnyékát mutatja meg, azt is feje tetejére állított helyzetben. Az árnyék mutatja a teljes helyzetet, mintha az eseményt csak árnyékvilággal lehetne bemutatni. A vékony lábakból és a vézna test árnyékából törekeny gyerekekre következtethetünk. A kisgyereknél többszörösen nehezebb súly húzása, valamint az, hogy minderről csak árnyék formájában számol be, szegyet és végtelen együttérzést vált ki a nézőből.

Mindezek a példák arra utalnak, hogy képeinek formáit, szerkezetét mindig alárendeli a gondolatainak. Bár ő a szemétdombon is rátalál a szépre, a forma mégsem önmagáért való, a „szép” forma nem az eredeti cél. Minden képén azon van a hangsúly, hogy mit tudnak kifejezni. Eközben Hervé kerüli mondanivalójának, érzéseinek közvetlen kifejezését, helyette *utalásokra* szorítkozik, vagy hasonlatokat, illetve metaforákat alkalmaz. Közvetett kifejezésekhez fordul, saját magát elrejteti a megjelenési formák mögött. Hervé úgy érzi, hogy implicit módon többet tud elmondani, mint közvetlen, áttétel nélküli közléssel.

### Épületek: akik építik, és akik laknak benne

Ilyen többszörös utalás a Le Corbusier marseille-i lakóházának építkezése közben lefényképezett, vödört cipelő építómunkás képe. Ebben az esetben sem a munkás jelenik meg a képen, hanem csupán annak árnyéka. Az egyedi emberről ily módon utal az általánosabbra. Az árnyék bárkié lehet. Megértjük, abban az időben ez volt a módja a malter felcipelésének. Lépcsőn vinni az anyagot még nehezebb, mint sík talajon, a tele vödör lefelé húzza a gürcölő munkást. Az árnyék még inkább eltorzítva mutatja be a malter cipelőjét, még görnyedtebbnek tűnik, mint ahogy feltételeznénk. A púposra, nyomorítottára asszociáló árnyék még több rokonszenvet vált ki belőlünk. A fotón az építómunkás a kép szélére szorult, mint akit félresepertek, mellékszereplővé degradáltak. Összetett a fotó tartalmi kapcsolatrendszere, miközben maga a kép rendkívül egyszerű. Ez Hervé titka: a komplexet egyszerű módon, egyetlen, összpontosított beállítással képes kifejezni.

Hervé *megszóllaltatja az épületeket*, amelyek csendben ülnek az utca mentén. A „A fotó és az Építész” című vándorkiállítás Paul Valéry költői mondataira épül fel. Valéryt idézi: „Az épületek közül egyesek némák, mások beszélnek, és végül vannak olyanok, ezek a legritkábbak, amelyek énekelnek.” (idézet Paul Valéry *Eupalinosz vagy az Építész* című könyvéből). A kiállított képek valóban felidéznek az eltérő jellegű házak karakterét, de ezen túlmenően kifejezik az épületben lakó emberek életmódját is. Egyrészt az épületek felépítésének idejéből való lakók magatartását, másrészt a jelenleg benne élőket, a jelent. Az épületek ugyan állandónak tűnnek, ám az elavulás, elévülés miatt állandó javításra szorulnak, az időjárás, az elmúlás rajtuk hagyja a nyomait, ráadásul a lakók elköltöznek, és a helyükbe jövők már más igényekkel lépnek fel, amelyeknek több-kevesebb késéssel az őket befogadó épületeknek is meg kell felelniük. Rendszerint késéssel követik a változó igényeket, a változás nyomai mégis láthatóan

megjelennek a homlokzaton. Látszanak a lakók kialakított, frissen mosott ruhái az ablakokban vagy a házak közé kihúzott kötelekre aggatva. Az idősebbek kinéznek az ablakokon, egyes erkélyek ki virágoznak. Az erkélyeket sok helyütt beépítették, a balkonokat beüvegezték. Megint másutt meg toldották az épületet egy emelettel, a tetőn vagy a tűzfalakon nyílásokat törtek ki. Az Hervé által lefotózott épületek állandóan a változásról szólnak, miközben hírmondói a bennük folyó életnek. Hervé számára az épület homlokzata maszk, amely egyszerre takarja és elárulja a lakóit. Hervé keresi a lakók titkát, meg akarja fejteni az épületet. Számára az épület homlokzatai közvetítő elemek a lakók és a járókelők között. Lencséje segítségével áthatolunk a falakon. Kiállítása képein meglevelednek a házak.

Hervé az utolsó éveiben a lakásába szorult, de a fényképezést mégsem hagyta abba. 1965 után, tolószékbe kényszerülve is utazott és készített felvételeket. Könyvek jelentek meg fotóival Belgium építészetéről, Bécs belvárosáról stb. Végül a lakását fényképezte le, és ezekből utolsó éveiben installációs műveket állított össze. Ágyában fekvé tervezte meg és kivitelezte hálószobájának geometriai formákból komponált mennyezeti freskóját. A mű és a róla készült fényképek bizonyítékai annak, hogy a halála előtti percekig is fénykorára emlékeztető ihletettséggel alkotott.

Hervé két szakaszt különböztet meg fényképezési tevékenységében. Az elsőt, nagyjából 1949-ig, anekdotikusnak nevezi, míg az utána következőt az absztrakcióra való törekvéssel jellemzi. Kétségtelen, hogy a történeti leírás ekkor kikerül képei tartalmából, és a formákat alárendeli mondanivalójának. De az alkotás módszerében és mondanivalójában nagyfokú azonosságot találunk, és ez mind a két periódusra, azaz egész munkásságára jellemző. Képei minden esetben gondolatmenetnek és érzelmeinek megfelelői. Ebben az értelemben – a kifejezési mód folytonos érlelése ellenére is – következetesen egységes életműről kell beszélni. Felejthetetlen, egyedülálló alkotóművész volt, aki absztrakt fotói segítségével is képes volt a nézőkből érzékeny reagálást kiváltani.

<sup>1</sup> Lucien Hervé (1910–2007) (eredeti nevén Elkán László) Hódmezővásárhelyen született, 1929-től Párizsban élt, részt vett a francia ellenállásban, akkor vette fel későbbi művésznévet. Festőként, grafikusként kezdte a pályáját. Absztrakt képeit kiállították a párizsi *Salon d'Automne*-ban 1942-ben és 1943-ban. Volt tárlatvezető a Louvre-ban, próbálkozott plakátok festésével (Edith Piaf filmjéhez), és reklámok tervezésével is (ékszeresek, haskötők, wertheimszekerények). Ruhatervező-szalonnal (*Patou*) divattervezőként dolgozott (1934), és saját terveit más cégeknek is elhelyezte (1933). Még a háború alatt elkezdte az *Egy ruha története* c. riportot, a *Marianne Magazine* számára (1939), amelyet csak a háború végétével fejezett be (1949, Dior ruháival). Kosztüm- és díszlettervezéssel is kísérletezett (Jean-Louis Barrault, George Vitaly és Louis Jouvet számára). Divatfotóit a *Musée de la Mode, Palais Galliera* vásárolta meg. Azzal tűnt fel, hogy elsőként készített manókenekről fényképeket a szabadban. De közben mást is fotózott, így a *Point de Vue* folyóiratnak, 1947-től az ország helyreállításáról, vagy rendszeresen a *France Illustration*nak, például Hokuszaieról, Cocteau-ról, Matisse-ről. 1949-ben ismerkedett meg Le Corbusier-vel, a 20. század modern építészetének egyik legmeghatározóbb alakjával, akinek 1949 és 1965 között „házi fényképész” lett.