

KÉPTELEN PARAGONÉ

Kállai Ernő és Moholy-Nagy László vitájáról

„Örömmel teszem közzé Kállai Ernő nagyon érdekes dolgozatát, bár hozzáteszem, nem mindenben értek vele egyet. Emiatt és mert a probléma – festészet és fényképészet viszonya – ma különösen időszerű, szeretnék ezeken a hasábocon vitát indítani erről a cikkről.” Moholy-Nagy László írja ezt 1927 tavaszán az Amszterdamban megjelenő *i10* folyóirat szerkesztőjeként, ugyanabban az évben, amikor a Bauhausbücher sorozat 11. darabja elé, amelyet Walter Gropiusszal szerkeszt, szintén egy bevezető megjegyzést kénytelen beiktatni, melyben hangsúlyozza, hogy a közölt mű, Kazimir Malevics *A tárgy nélküli világ* című munkája, „alapvető kérdésekben álláspontunktól eltér”.¹ Az utóbbi annak az évek óta folytatott küzdelmének újabb megnyilvánulása, amelyet a konstruktivizmus metafizikai-misztikus értelmezései ellen folytat. Az előbbi viszont egy új ellenfél feltűnését jelzi, aki ráadásul – és valószínűleg ez idegesíthette legjobban Moholy-Nagyot – első pillantásra nem is olyan új, sőt nagyon is régi. Már megint a festészet hagyományos kérdései vannak napirenden, gondolhatta, azok a kérdések, amelyeket ő már két évvel korábban véglegesen elintézettnak és meghaladottnak vélt. Legalábbis erre enged következtetni az 1925-ben megjelent első könyvének gondolatmenete, amelyben egyszer s mindenkorra rögzíteni vélte a festészet helyét a művészeti ágak rendszerében: a festészet „színes formaalkotás”, melynek kizárólagos „»témája« maga a szín”, minthogy a fényképezés a fény-árnyék sokkal finomabb árnyalatainak előállítására képes, és ráadásul az ábrázolás számára is „összehasonlíthatatlanul jobban funkcionáló eszközöket” biztosít.²

Miért kezdeményezi akkor egyáltalán a vitát? Miért nem gondolja azt, hogy Kállai írása egy konzervatív ember maradi művészetszemléletének kifejeződése, amit még közzölni sem érdemes, nemhogy vitát indítani róla? Valószínűleg azért, mert érezte, hogy mégiscsak új irányból érkezik ez a támadás, s erre – ezt tekintjük becsületessége jelének – igenis válaszolni kell. És talán azért is, mert szintén érezte, hogy ő maga nem igazán képes válasszal szolgálni rá, így azt remélte, hogy kollégái majd segítenek neki ebben. Hát, nem nagyon segítettek, pedig rengetegen bekapcsolódtak a vitába.³ És ahogy ez már csak történni szokott, a felek nemhogy megegyezésre vagy akár közös álláspont kidolgozására jutottak volna, hanem a vita szinte ki sem bontakozott.

Mi volt tehát az, ami a vita elindítására készítette Moholy-Nagyot? Véleményem szerint két dolog, az egyiket inkább világnézetinek, a másikat művészetelméletinek nevezném.

A világnézeti kérdés semmivel sem jelentéktelenebb, mint a művészetelméleti, még ha nem is jön elő explicit módon a vitában, és ráadásul kettejük közös története húzódik meg mögötte. Kállai volt az első, aki a fiatal Moholy-Nagy művészetéről beszámolt, még 1921-ben a *MA* hasábjain, és nagyon elismerő módon írt róla – Kassák akkori világnézeti és művészettörténeti konstrukciójának megfelelően a dadaizmus káoszából a konstruktív rend felé

¹ Kazimir Malevics: *A tárgy nélküli világ*. Forgács Éva fordítása. Corvina, Budapest, 1986, 7.

² Moholy-Nagy László: *Festészet fényképészet film*. Mándy Stefánia fordítása. Corvina, Budapest, 1978, 7.

³ A hozzászólások és Kállai válasza megtalálhatók Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások*. 4. kötet. Argumentum, Budapest, 2003, 240–251.

mutató művészetként értelmezte munkáit. A következő években azonban egyre elégedetlenebb lett a fejlődésnek azzal az irányával, amerre a konstruktivizmust haladni látta, sőt egyre inkább magával a konstruktivizmussal is. Újabb és újabb írásokban sorolja szinte vég nélkül azokat az összetevőket, amelyek hiányoznak ebből a fajta művészetből: az ontológia, a teleológia, a metafizika, a misztika, a dráma és a tragédia, a történetiség stb. Az 1923-ban megjelenő *Korrektúrát* című írásában egyenesen a tisztaság eszméjének és annak a fajta mindent egyneművé tételnek támad neki, amellyel ez a művészet a kollektivitást elérni szándékozik. De még itt sem áll meg, a teljes embert követeli vissza a modern művészet számára, az ember egyediségét és egyéniségét, testét-lelkét, hús-vér valóját, temperamentumát, nemzeti és faji jellegét. Ezeket a gondolatokat és a Kállai által bejárt egész utat Moholy-Nagy is nyilvánvalóan ismerte, valószínűleg ennek köszönhető, hogy a *Festészet fényképészet film* című könyvébe valamennyit megpróbált integrálni belőlük. Ott ugyanis arról beszél, hogy a festészet hagyományosan két területet egyesített magában, a szín megformálását és az ábrázolás megformálását, a kettő között pedig szerinte az a legfontosabb különbség, hogy az első „ég-hajlattól, fajtól, temperamentumtól, műveltségtől független”, míg a második ezeknek a tényezőknél meghatározottsága alatt áll. Ezt nem lehet máshogy olvasni, mint egyértelműen Kállainak – ha nem is kizárólag neki – tett engedményt.

Kállai viszont nem áll meg ezen a ponton sem, hanem még tovább radikalizálódik, és az 1925-ben megjelenő *Új magyar piktúra* című könyvének egész koncepcióját már egyértelműen nemzeti és faji alapokra építi fel. „Bőséges nedvű és dús matériájú hazai természetéről” beszél, amelyből a magyar temperamentum kisarjad „sűrű testi alaptónusában”, így születik meg a „zsírpárnák közé ágyazott ember” a maga „plasztikus egocentrizmusában”, végül pedig így összegzi mondanivalóját: „Faktúránk, viruló színeink, erővel teljes formáink csak úgy dúskálnak a sűrű zamatos matériában, hús-vér ösztöneink eme pompázó festői testté válásában”.⁴ Nevethetnénk persze mindezen, és megjegyezhetnénk, hogy valószínűleg a gyomra diktálta Kállainak ezeket a mondatokat, hiszen amit a sűrű, sötét közegben úszó súlyos, plasztikus elemek címén itt leír, az ahhoz áll legközelebb, amit a jó magyar marhapörköltként ismerünk, és amit neki Berlinben immár hatodik éve nélkülöznie kellett. Ám az embernek mégsincs kedve nevetni mindezen. Kállai mentségére legyen mondva, hogy hamarosan ő maga is ráébredt, merre vezet a gondolkodásnak ez az útja, és le is tért róla, végül pedig 1935-ben hazaköltözött Magyarországra.

Miközben tehát Moholy-Nagy Kállai elveiből bizonyos elemeket integrálni próbált saját elméletébe, addig Kállai is haladt tovább a maga útján, aminek az lett a következménye, hogy már nemcsak a clair-obscur, a helyi színek, a plasztikus formák szükségességéről kezdett beszélni, hanem kifejezetten materialitásról és az anyag sűrűségének, súlyának, fizikai jelenlétének jelentőségéről. Így válik a világnézet művészetelméletté, és így válik számára elfogadhatatlanná Moholy-Nagynak az a megoldása, hogy ezt a bizonyos „ég-hajlattól, fajtól, temperamentumtól, műveltségtől függő” összetevőt az ábrázoláshoz rendeljük, azt pedig egyértelműen a fényképészetnek utaljuk ki feladatul, a festészetet pedig tiszta, anyagtalan színformálássá tesszük. Így érthető meg, miért volt annyira fontos Moholy-Nagy számára, hogy Kállai szövegéről vitát indítson. Nem az utánzás vagy alkotás kérdése volt itt ugyanis a meghatározó, de még csak nem is a kézi vagy gépi alkotásmódé, hanem a műalkotások absztrakt, értsd anyagtalan versus konkrét, értsd anyagi és tárgyi mivoltának kérdése. És ezt Kállai rögtön egyértelműen le is szögezi írásának első két oldalán, nyilván azért, hogy még csak véletlenül se értelmezhessek problémafelvetését e hagyományos megkülönböztetések mentén. Ezzel pedig valóban az elevenébe vág Moholy-Nagynak, aki a konkretizmusra való minden törekvése ellenére, amely tagadhatatlanul jelen van elméleti rendszerében, ezt a konkrétumot vég-

⁴ Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások*. 1. kötet. Argumentum, Budapest, 1999, 124., 128., 129. és 131.

ső soron csak a lehető leganyagtalanebb anyagban, a fényben képes megtalálni, amely tárgyalkotásra egyáltalán nem is képes.

Kállainak a festészet védelmében felhozott érvei három tételben összegezhetők. Az első a legfontosabb, amelyből a másik kettő szinte magától adódik. A tétel úgy hangzik, hogy a fénykép – a festménnyel ellentétben – nélkülözi az anyagi faktúrát. Kállai szavai-val: „[A fényképből] mindkét stádiumában – a negatívban és a pozitívban is – hiányzik a faktúra, hiányzik az optikailag érzékelhető feszültség a kép anyaga és a kép között. A természet arculatát a legkisebb anyagi konzisztenciával rendelkező képletre hozzák, fény-képpé szublimálják”. Ez azért fontos, mert állítása szerint „[E]gy kompozíció legfinomabb látási értékei döntő módon faktúrája tapintási értékeiből következnek: az anyag, a tömeg, a plasztikai struktúra és az anyagfelhordás alkotta felületből”.⁵ Nem egészen világos a számomra, mit akar mondani ezzel az utóbbi megállapításával. Két dolgot jelenthet véleményem szerint a mondat. Vagy azt, hogy a festékekkel borított felszín sokkal finomabb különbségek létrehozására képes, mint a fénykép felszíne, vagy azt, hogy általában a tapintás sokkal apróbb különbségeket képes észlelni, mint a látás. Bármelyiket akarja azonban mondani, szerintem mindenki számára egyértelmű, hogy egyik megállapítás sem igaz. Az első talán nem is szorul magyarázatra, a másodikon azonban nem árt kicsit elgondolkodnunk vagy akár kipróbálnunk, mert valóban hajlamosak vagyunk azt gondolni, amit Kállai állít. Próbáljuk csak ki, és tapasztalni fogjuk, hogy a tapintás, az ujjunk hegye már régen elveszíti megkülönböztető képességét, amikor látásunk még mindig képes különbségeket, és nemcsak színárnyalatbeli, hanem formai, sőt anyagi különbségeket is észlelni egy felszínen. A tétel alátámasztására hivatott érv tehát bukik, még ha ez nem is feltétlenül érvényteleníti magát a tételt, vagyis azt, hogy a fénykép valóban nélkülözi a tapintható anyagi faktúrát.

A második tétel nagyjából Kállai világnézetének folyománya, és úgy hangzik, hogy „[v]alamennyi faktúra elsősorban lelki élmény lecsapódása” (uo.). A megfogalmazás nagyon félrevezető, mivel azt sugallja, hogy itt valami kifejezésezestétikai érvvel állunk szemben, amelyre legjobb példával talán a festői gesztusok szolgálnának. Kállai viszont valójában nem erről beszél. Következő mondata ugyanis így hangzik: „Anyaguk nagyon különböző lehet attól függően, hogy mozaikról vagy falfestményről, hígabb vagy sűrűbb anyaggal végzett festésről vagy valamilyen grafikai eljárással készült munkáról van-e szó”. Majd pedig érvelése lezárásaként azt mondja: „Az ilyen különbségek semmit sem változtatnak a faktúra alapvető jellegzetességén, hogy ti. érzéki-organikus megtestesülés, élő érzékelési központ” (uo.). Az érv tehát tulajdonképpen nem a művész „lelki élményének lecsapódásáról” szól az adott műben, hanem magának az anyagnak a lelki mivoltáról. Kállai későbbi pánpszichizmusa és bioromantikája tűnik itt fel, egyelőre még kifejtetlen formájában, de nem is ez a lényeg. Hanem az, hogy ha minden anyag hordoz magában ilyen lelkeséget, még a mozaik hideg és merev anyaga is, amely ráadásul olyan formával rendelkezik, amely az ábrázolt formákhoz szinte egyáltalán nem képes idomulni, akkor miért ne feltételezhetnénk, hogy a fénykép felszínének is van ilyen lelkesége? Ha a mozaik felszínét képesek vagyunk érzéki-organikus jellegűnek és élőnek látni, akkor nehéz elhinni, miért nem tarthatnánk a fénykép felületét is annak. Ez alapján nem lehet éles határvonalat húzni a fénykép és az összes többi művészeti médium közé. Vagy máshova kellene raknunk a határvonalat, akkor azonban az érv nem lenne használható arra, amire Kállai használni kívánja, vagy el kellene ismernünk, hogy a fénykép is „össze tudja egyeztetni az eszközök nyers anyagiságát a vízió legtörekenyebb szellemiségével” – bármit jelentsen is ez. Mindenesetre nehéz belátni, hogy a mozaik miért tudná ezt jobban megtenni, mint a fénykép. Fokozati különbségről esetleg lehetne itt beszélni, de lényegiről

⁵ Kállai Ernő: „Festészet és fényképezés.” In: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*. Corvina, Budapest, 1981, 124.

semmiképpen. Márpedig Kállai az utóbbit teszi. Ha kicsit morfondírozni kezdünk a tételre, az az érzésünk támad, hogy végső soron mégiscsak a kézi és a gépi előállítás különbségéről van itt szó, ahogy ezt Kassák ki is mondja a maga hozzászólásában, kiállva amellett, hogy csak a kézimunka képes valami szubjektív és lelki tartalmat kifejezni.⁶

Kállai harmadik tétele az első érzékelésméleti és a második pszichológiai érvének ontológiai szintre emelése. A tétel ugyanis a festmény és a fénykép *valóságának* különbségéről szól. Nem a valósághoz való viszonyuk különbségéről, ami csupán egy reprezentáció-, tehát ismeretelméleti szempont lenne, hanem arról, hogy ők maguk mennyiben válnak vagy nem válnak önálló és sajátos valósággá. A tétel, mint az előzőekből sejtethető, úgy hangzik, hogy a festmény a maga anyagi megtestesülése által realitássá tesz mindent, bármilyen ideális legyen is az. Ahogy ő fogalmaz: „A faktúra e tulajdonságai révén még a szellemileg legmagasabbra törő festői víziók is közvetlenül bekapcsolódnak anyagi valóságérzékelésünk áramkörébe, mondhatni létünk vérébe ivódnak” (uo.). Ellentétben a fényképpel, amely hiába ábrázol valóságos dolgokat, mégis mindent anyagtalantít, irrealizál, és nem itt lévővé tesz. A fénykép „[b]ármilyen behatóan lopja is elénk a valóság látszatát: ez a látszat lényeg nélküli, súlytalan marad, mint az üveg és a víz tükörképei” (uo.). Eddig nincs sok újdonság a tételben. A következtetés azonban, amelyet Kállai levon belőle, már nagyon is figyelemre méltó. Minőségi különbséget tételez ugyanis a fénykép és a festmény időbelisége között. Hiába állókép mindkettő, állítja, de mivel a fénykép faktúra hiányában nem képes az általa ábrázoltat saját anyagi felszínéhez kötni, ezért még ha a két látott „most” vizuális tartalmában történetesen teljesen megegyezik is, időbeliségük akkor is radikálisan eltér egymástól. A festményhez képest „minden fotókompozíció a térben való feszültségmentes, passzív időzésnek (*verweilen*) hat, bármilyen gazdagon is el van látva a forma statikus, keresztező és összekötő jegyeivel” (127.), amelyek a felszínhez hivatottak rögzíteni. Ez nem egyszerűen azt jelenti, hogy a fényképben mindig ott kísért a mozgás, hogy mindig úgy érezzük, a látvány akár meg is mozdulhatna, hanem egyenesen azt, hogy a fényképen tulajdonképpen telik az idő, csak éppen mindenféle változás, mindenféle „mozgástartalom” nélkül. A fénykép tehát nem elkapott és kimerevített pillanat, nem megállított, időtlenné tett idő, ahogy gondolni szoktuk, hanem éppen ellenkezőleg, a bergsoni tiszta tartam érezhetővé tétele, olyan tiszta idő, amelyben nem történik, nem változik semmi, csupán maga az idő telik. A fénykép tehát Kállai szerint már eleve film, csak éppen „üres film” – nem abban az értelemben, hogy nem jelenít meg semmit, hanem abban, hogy ha meg is jelenít, az események akkor sem mennek előre benne.⁷ A film pedig ebből következően nem állóképek, fényképek egymás után vetítése, vagy legalábbis nem annak kellene lennie, ha ez technikailag megoldható lenne. Ez a fontos filmelméleti belátás azonban a festészet és a fényképezés viszonylatában a lényegen semmit nem változtat. Az ár, amelyet meg kell fizetni a fénykép létrejöttéért, ugyanaz marad: az anyagtalanná válás. „Ilyen szabadon lebegő anyagtalansághoz csak a fotográfia fénykisugárzásai, főleg a tárgy nélküli fényformák juthatnak el. Ezek az alkotások nyilvánvalóan a mozgásra való áttérésre utalnak” (128.) – állítja, majd érthetetlen módon hozzáteszi, hogy „[a] fényképezészet *ilyen lehetőségei* nagy veszélyt jelentenek a festészetre nézve” (uo.). Érthetetlen módon, hiszen éppen most mutatta ki, hogy mire nem képes és nem is lesz soha képes a fénykép vagy a film, és ez biztos garanciát jelenthetne a festészet fennmaradására.

⁶ Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások*. 4. kötet, 243–244.

⁷ Jól jelzi Kállai hozzá nem értését, hogy ezzel a kamera szem látásképességét azonosítja az emberi szem látásképességével, ami nyilvánvalóan nem igaz. Ha igaz lenne, akkor – többek között – nem tudnánk olyan pillanatfelvételeket készíteni, amelyek a természetes látás számára láthatatlanok maradnak. Erről beszél Walter Benjamin később *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című híres tanulmánya XIII. részében. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

Moholy-Nagy nem bajlódik azzal, hogy Kállai érveit alaposabban megvizsgálja, helyette inkább a lényegre koncentrál, Kállai faktúrával kapcsolatos felvetésére. Válasza azonban – valljuk be – nem válasz. Ezzel pedig szinte feladja a labdát Kállainak, amelyet ő viszontválaszában nem is habozik lecsapni. Moholy-Nagy azzal kezd, hogy ad egy nagyon általános definíciót a faktúráról, amely szerint „[a]z előállítási folyamat módja megmutatkozik a kész tárgyon. Ahogy megmutatkozik, azt faktúrának nevezük. Hiba lenne, ha faktúrának csak azt tekintenénk, ami letapintható felület, csak azért, mert a korábbi manuális technikák legtöbbször rendelkezett tapintási értékkel is”.⁸ Ebből bontja ki azután tulajdonképpen választ, amely szerint a fénykép igenis rendelkezik faktúrával, csak éppen *fényfaktúrával*. Kállai elismeri viszontválaszában a fényfaktúra létezését, azután azonban a következőt írja: „a festészeti faktúra, amely az ecsetvonásokból keletkezik, *tapintási faktúra*. Azt állítom tehát, hogy ennek a ténynek a festészet optikai sajátosságára, kivételes optikai elevenségére nézve döntő következményei vannak. Olyan következmények, amelyeket attól lényegesen eltérő alapokon, nevezetesen a fényképezési fényfaktúrában, hiába is keresnénk... Az anyagoknak megvannak a maguk eleven tulajdonságai, a művész alkotómunkája pedig éppen abban áll, hogy ezekből a tulajdonságokból, ne pedig azok ellenében dolgozzon” (248.).

Jól látható, hogy a vitapartnerek – ahogy ez már csak a vitákban lenni szokott – elbeszélnek egymás mellett. Am végső soron Moholy-Nagy az, aki nem válaszol érdemben Kállainak, csupán odaveti elé a fényfaktúra szót, amely ráadásul nem is az ő, hanem a vitában szintén megszólaló Adolf Behne szóalkotása,⁹ és még örülhet, hogy Kállai nem mondja azt, amit a kifejezést megpillantva mondani szeretnénk, hogy de hát ez fából vas-karika! És tegyük hozzá, Kállai érvei tényleg megfoghatták Moholy-Nagyot, talán ennek is köszönhető, hogy a két év múlva megjelenő *Az anyagtól az építészetig* című könyvében annyira fontossá vált számára a tapintás problémája (a vonatkozó illusztrációs anyagok az 1927 őszi és az 1928 őszi oktatási szemeszterből származnak, vagyis a vitát közvetlenül követő szemesztertől kezdődően).¹⁰

De tudott volna-e egyáltalán Moholy-Nagy érdemben válaszolni Kállai felvetésére? A vita itt véget ért, de tényleg feltétlenül véget kellett volna érnie? Próbáljuk meg képzeletben folytatni, legalább egy-két lépés erejéig!¹¹

Előtte azonban egy dolgot mindenképpen érdemes tisztázni. Azt, hogy a vitában valóban három szempontrendszer keveredését látjuk, és talán ez a legfontosabb oka annak, hogy nem tudott rendesen kibontakozni. Ez a három szempontrendszer a következő: 1. az ontológiai – a műalkotások anyagára, anyagi természetére vonatkozó; 2. a gyakorlati – az előállítási folyamatra vonatkozó; 3. az esztétikai – a műalkotás befogadása során működésbe lépő érzékekre vonatkozó. Ahogy láthattuk, Moholy-Nagy a maga válaszában a második szempont felé próbálja eltolni az érvelést azzal, hogy a faktúráat „az előállítási folyamat módjával” azonosítja. Faktúrája ezek szerint annak a műalkotásnak van, amelyikről nem próbáljuk meg eltüntetni előállításának nyomait, azt, hogy mesterséges, „csi-

⁸ Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*. Corvina, Budapest, 1982, 300.

⁹ És a kifejezést Moholy-Nagy nem is használja többé. Vö. Szilágyi Sándor: *Ecsetfaktúra vagy fényfaktúra?* In: *Anti-fotográfia*. Doktori disszertáció. PTE BTK, Nyelvtudományi Doktori Iskola, 2011, 89.

¹⁰ Moholy-Nagy László: *Az anyag*. In: *Az anyagtól az építészetig*. Mándy Stefánia fordítása. Corvina, Budapest, 1972, 20–92.

¹¹ Innentől kezdve az írásom, ha úgy tetszik, nem művészettörténet-írás, bár szeretném leszögezni, hogy én magam annak tartom. Indoklásoként a lehetőségek különböző fajtáinak és azok eltérő létmódjainak kérdésére kellene kitérnem, amire itt nincs elég hely. Mindenesetre egyetlen olyan szempontot sem fogok behozni a vitába, amelyik a korszak alkotóinak és elméletíróinak ne állt volna rendelkezésére.

nált” dolog. Ebben az értelemben pedig bárminek, akár egy irodalmi műnek is tulajdoníthatunk faktúrát, ha például kölcsönzött elemekből épül fel, és így egyértelműen látható, akár kifejezetten jelzett intertextuális kapcsolatokkal rendelkezik. Ez elvben elfogadható (bár a fogalmak devalválódásának tipikus esete, amikor annyira kiterjesztjük jelentésüket, hogy a végén már mindenre, azaz semmire sem alkalmazhatók), szóval elfogadható, csakhogy itt nem ez a voltaképpeni probléma. Hanem az, hogy a fénykép felszínének van-e bármilyen anyagi jelenléte.

Ezért nem szerencsés véleményem szerint, ha a fent említett esztétikai irányban indulunk el Moholy-Nagy definíciójából. A vitára három jelentős reflexió született a közelmúltban, Forgács Éva, Kékesi Zoltán és Szilágyi Sándor értelmezései, melyek közül Kékesi Zoltáné képviseli leginkább ezt az esztétikai irányt. Kékesi ugyanis a „tapintó látás”-ból, vagyis a riegli haptikus látás fogalmából kiindulva értelmezi Moholy-Nagy fotogramjait. Ezt a következőképpen indokolja: a fénykép esetében „a felszín a maga anyagosságában valóságos ugyan, de faktúráhatása, tapintási értékei kizárólag optikai úton állnak elő, azaz az általuk előhívott tapintásérzet csak mediális lehet”.¹² És ebben a megállapításban szinte már benne is van ki nem mondott konklúziója, miszerint ezt a bizonyos haptikus látást éppen azzal az eszközzel nem lehet elérni, amelyik a fényképezés eljárását magát igyekszik a tapintásra alapozni. A kezekről készített fotogramok kapcsán írja Kékesi: „Moholy-Nagy... ezeken a fotókon is megteremtette »a fényátmenetek anyag-talan tisztaságát«, amely »a lebegő térbeliség« érzetét kelti. Ebben a sejtelmesen lebegő térben a kezek elvesztik körvonalaikat, sajátosan testetlenné válnak, sőt egyes képeken megkettőzött másuk is megjelenik” (41.). És ugyanez a fotogramról általában is elmondható. Kékesi elemzésének tehát az a tanulsága, hogy a haptikusság mint esztétikai hatás és az előállítási folyamatnak a fizikai érintkezésre való alapozása között nincs közvetlen összefüggés.

Szilágyi Sándor a másik irányban indul el, az ontológia felé. Először is elismeri a fényfaktúra fogalmának létjogosultságát, de a fogalom értelmét elmélyíti és kibővíti. Sőt, nemcsak a fényfaktúra fogalmát fogadja el, hanem Moholy-Nagy erről adott definícióját is, amely azt az előállítási folyamathoz köti. Ez utóbbinak köszönhető, hogy nála jó néhány olyan tényező is részévé válik a faktúrának, amelyektől én itt most eltekintek (mint például a téma megvilágítása, az objektív optikai adottsága, a felvétel nézőpontja, távolsága stb.). Ám ezek mellett is számtalan olyan tényezőt sorol fel, amelyek tagadhatatlanul meghatározzák a fénykép anyagi valóságát, és az értő szem számára láthatóvá is válnak. Csak néhány példa: a nyersanyag megvilágításának időtartama, a nyersanyag felbontóképessége, a nyersanyag és a hívó kémiai karaktere, a másolási/nagyítási technika, a fényképpapír fizikai tulajdonságai, az utólagos megdolgozás módja stb. Szilágyi, mint fotós szakember, azt állítja, hogy ezeknek az eljárásoknak és adottságoknak köszönhetően a fénykép úgynevezett másodlagos indexikus jellegre tesz szert, amely magával a fényfaktúrával azonosítható.¹³ Mit válaszolna vajon minderre Kállai, akiről Szilágyi minden bizonynyal joggal állapítja meg, ahogy egyébként Moholy-Nagyról is, hogy vajmi kevés ismerete volt a fénykép előállításának eljárásairól? Egyrészt azt, hogy ezt az ellenvetést ő már eleve elhárította tanulmányában, amikor például azt írta: „Megpróbálkoztak már azzal is, hogy a fényképnek a szemcsés papír és a kifinomult másolótechnika révén a faktúra anyagi szempontból élettelibb látszatát adják..., de ezek a látszatformák éreztetik csak igazán a látszólagos azonosság mögött ásitó semmit”.¹⁴ Az „ásító semmi” kifejezés pedig megint csak arra utal, hogy a fényképnek így sem lesz tapintható faktúrája, hiába

¹² Kékesi Zoltán: Az írás és a médiumok „anyag-talan anyagossága”. In: *Moholy-Nagy László – Üveg-plasztika*. Paksi Képtár, Paks, 2011, 35–48, itt 39.

¹³ Szilágyi Sándor: *Ecsetfaktúra vagy fényfaktúra?*, i. m., 95–96.

¹⁴ Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés*, i. m., 127.

ügyeskedünk vele akármennyit. Erre viszont Moholy-Nagy mondhatná azt, hogy akkor viszont nem kellett volna elismerni a fényfaktúra kifejezés használatának jogosságát.

És innentől Moholy-Nagy magánál is tarthatná a szót. Visszatérhetne például Kállai viszontválaszának arra a már idézett mondatára, amely így hangzik: „Az anyagoknak megvannak a maguk eleven tulajdonságai, a művész alkotómunkája pedig éppen abban áll, hogy ezekből a tulajdonságokból, ne pedig azok ellenében dolgozzon”. Majd pedig azt kérdezhetné: „De hát nem pontosan azt teszem a fényképezésben, amit te itt elvársz minden művészeti ág képviselőjétől? Talán nem a fénynek mint anyagnak a tulajdonságaiból próbálok dolgozni, nem pedig azok ellenében, vagyis nem rendelve alá a fényképezést az optikai apparátusnak és az ábrázoló funkciónak?” És valóban, Moholy-Nagy már a *Festészet fényképészet film* című első könyvében is azonos létmódot tételezett a pigmentnek és a fénynek („a pigment és a fény anyagáról” beszélt, a fényt pedig „egy újonnan meghódított anyagnak” nevezte¹⁵). Ezért érdekelte sokkal kevésbé a film, hanem helyette inkább a mozi, vagyis a vetítés problémája. A fotogramot tehát csak az első lépésnek tekintette egy olyan folyamatban, melynek során „a fény eddigi másodlagos materializációja közvetlenebbé válik”. „[A] fotogram híd az új optikai alakítás felé, amelyet már nem vászonnal, ecsettel, festékkel, hanem a reflektorok játékával, »fényfreskókkal« fognak megvalósítani” – írja majd két év múlva *A fotogram és határterületei* című tanulmányában,¹⁶ továbbgondolva azoknak a lehetőségeknek a sorát, amelyek már az 1925-ös könyvében is megtalálhatók voltak: a vetítési felületek, a vetítési közegek kérdését és azzal együtt a nézők helyzetének, végső soron pedig a film és a színház egyesíthetőségének problémáját. Ebből születhetne meg a film általa „plasztikus mozinak” nevezett új formája, amelyben „füst- és gőzalakok” éppúgy szerepelnének, mint hús-vér, élő emberek, és amelyben a fény valóban anyagi közegként tudna létezni.¹⁷

Hogyan reagált volna Kállai Ernő egy ilyen ellenvetésre? Valószínűleg két dolgot mondott volna. Az egyik nyilván az, hogy hiába válik itt anyaggá a fény, attól még mindig nem nyújt tapintási érzetet, ahogy a festészet teszi; a másik pedig az, és valószínűleg ez lenne az igazi ellenvetése, hogy ezzel eltávolodunk eredeti problémánktól, vagyis a fényképtől és a filmtől, mert amit kapunk, az többé már nem nevezhető *képnek*. Az elsőre sokkal könnyebb válaszolni, mint hinnénk, a válasz pedig úgy hangozhatna Moholy-Nagy részéről: „Az itt a probléma, hogy a tapintást azonosítod a kézzel való letapogatással, ami azonban csak az egyik változata annak. Az ember a teljes testfelületén tapint, sőt még a testén belül is, a közegekről pedig – a tárgyakkal szemben – tipikusan a teljes testfelületünkön keresztül szerzünk tapintási érzetet. Arról nem is beszélve, hogy a fény anyagisége is így válhat igazán és valóságosan tapinthatóvá, jelesül hőérzet formájában. Márpedig éppen ez volt az, amit a fényképezéstől és a filmtől követeltél.” De mit válaszolhatna a második ellenvetésre? Ez már sokkal nehezebb feladat lenne. Itt is a mozgást, tehát a filmet hívhatná segítségül Moholy-Nagy. Méghozzá talán arra a ma már közhellyé vált gondolatra hivatkozhatna, amelyik a filmfenomenológiában kérdésként megfogalmazva így hangzik: hol kezdődik igazán a film – ahol megmozdul a kép, vagy ahol megmozdul a kamera?¹⁸ A válasz pedig a filmfenomenológia szerint az utóbbi. És mi történik ekkor? Az, hogy a film behúzza a nézőt a saját terébe, a tér innentől kezdve nem előtte, hanem körülötte lesz, ez pedig pontosan olyan tapasztalatokkal jár, amelyek nagyon is felületiek (például a számunkra nem látható testfelületeink kiszolgáltatottságának érzése, a tömegben haladó kamera által keltett haptikus érzet stb.), vagy annál is közelebbiek, mondhatni

¹⁵ Moholy-Nagy László: *Festészet fényképészet film*. 10. és 29.

¹⁶ Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, i. m., 302.

¹⁷ *Az új film problémái*. (1930) In: Passuth: i. m., 314.

¹⁸ Vivian Sobchack: *The Active Eye (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement*. *Studia Phaenomenologica*. Vol. 16. 2016, 63–90.

belső (az egyensúlyérzék megzavarodása, a sebességérzet stb.). De ezek mégsem nevezhetők közvetlen tapintási érzeteknek! – mondhatná erre talán Kállai. Miért, a festményeket tényleg tapogatni szoktad a kiállításokon? – vághatna vissza neki Moholy-Nagy.

Valljuk be, ez az utóbbi válasz, mármint a mozgó kamerára hivatkozó, valóban nem válasz, és azt jelzi, hogy Moholy-Nagy számára a kép inkább legyőzendő akadály volt, mint kiaknázandó kincsesbánya. De vajon nem ugyanúgy a kép felszámolásához vezet-e az, amit Kállai mond? A festmény tárgyiségének és felületi anyagiségének konkretista hangsúlyozása nem számolja-e fel végül legalább olyan mértékben a képet, mint a Moholy-Nagy-féle anyagtalanítás? Valószínűleg igen, és talán ennek közvetlen jeleként lehet értelmezni, hogy Kállai fél évvel a vita után, *Tendencművészet és fotográfia* című tanulmányában már egészen másképp beszél a fényképezésről – minden korábbi vádja eltűnik, egyetlen fricska marad csak belőlük, az, hogy nem sorolja a művészetek körébe.¹⁹ Innentől kezdve teoretikus írásaiban folyamatosan támaszkodik a fényképre, és mintegy felfedezi az „új látás” lehetőségeit (például a mikro- és makroszkopikus látását *A természet rejtett arcában*). Moholy-Nagy viszont nagyjából kitar a maga elvei mellett annak ellenére, hogy a harmincas évek folyamán szinte másról sem hallani, mint a realizmusok legkülönbözőbb és gyakran leghagyományosabb fajtáiról, hogy aztán a második világháborút követően annál elevebben támadjon fel az általa képviselt új látásmód.²⁰ A vita nem jutott tehát nyugvópontra, csupán ideiglenesen berekesztődött, hogy a háttérben még tovább élesedjen a két álláspont közötti ellentét, és közvetlenül a második világháború után annál több formában újuljon majd ki.

¹⁹ In: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, i. m., 139–145.

²⁰ Ezért fogadható el Forgács Éva ítélete, miszerint Kállai nézetei haladóbbak volt a korszak tendenciáit tekintve. Ha szűkebb időintervallumban tekintjük, ez valóban igaz, ha viszont egy kicsit hosszabb, mondjuk, húszéves időtávot nézünk, akkor már egyáltalán nem. Vö. Forgács Éva: *Egy utópia lebomlása és lebontása. Jelenkor*, 1992. május, 446–450.