

SZILÁGYI SÁNDOR:

ANTI-FOTOGRAFIA

A FOTOGRAFIA MINT A MŰVÉSZI KOMMUNIKÁCIÓ MÉDIUMA MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ

OPTICO-PEDAGÓGIAI RENDSZERÉBEN

Doktori Disszertáció

Témavezető:

HORÁNYI ÖZSÉB

egyetemi tanár

2011

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

NYELVTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

KOMMUNIKÁCIÓ PHD PROGRAM

TARTALOM

Bevezetés	6
<i>Fotóelméleti előfeltevések</i>	6
<i>Nincs fotográfia – csak fotográfiák vannak</i>	6
<i>Fotóművészet és „művészi fotográfia”</i>	8
<i>Prekonceptióim – és szembesítésük Moholy írásaival</i>	9
<i>Moholy és a fotográfia</i>	9
<i>Moholy anti-fotográfiája</i>	11
<i>Kállai Ernő és a fotó</i>	12
<i>A felhasznált irodalomról</i>	13
<i>Köszönetnyilvánítás</i>	13
MOHOLY ÉS A FOTOGRAFIA	
1. Mennyire érdekelte Moholyt a fotográfia?	15
<i>Az általános kép</i>	15
<i>Tartalomelemzések</i>	15
<i>Tágabb optikai összefüggésben</i>	17
<i>A festészet a referencia</i>	17
<i>Referencia nevek</i>	19
<i>Fotográfia = a Bauhaus fotográfiája</i>	20
2. Homogén életmű	22
3. A Fény	22
<i>Filológiai problémák</i>	22
<i>Az alapkérdések</i>	24
<i>A Fény – magyar visszafordításban</i>	26
<i>A fény mint Moholy központi kategóriája</i>	27
<i>Iskolai élmények</i>	29
<i>Fény és mozgás</i>	30

4. Fotóművész vagy fotót (is) használó festő?	32
<i>Késői találkozás a fotográfiával</i>	33
<i>Az első (privát) találkozások</i>	34
<i>Moholy és Landau Erzsé</i>	34
<i>Volt-e fotókamerája Moholynak 1919-ben?</i>	36
 MOHOLY ANTI-FOTOGRÁFIÁJA	
 5. Produkció/Reprodukció és a fotogram	38
<i>Loheland: Bertha Günther</i>	40
<i>A plágium vádja</i>	40
<i>Moholy a fotogramról</i>	43
<i>Fotogram: copyright Moholy?</i>	46
<i>Önarckép-fotogram?</i>	47
 6. Hibatan	49
<i>Az amatőr későpiktoralizmus elutasítása</i>	50
<i>Objektív látás</i>	51
<i>A posztmodern Moholy</i>	51
<i>Hibaleltár</i>	52
 7. A gravitáció kiiktatása	54
 8. Fotóplasztika	55
<i>Montázs vagy kollázs?</i>	55
<i>Rodcsenko</i>	56
<i>Szellős terek</i>	57
<i>Vizuális viccek</i>	57
<i>Segédvonalak</i>	58
<i>Perpektíva-illúzió érzékeltetése a méreteekkel</i>	59
<i>Beszélő címek</i>	59
<i>Közérthető viccek?</i>	60
 9. Negatív képek	61

10. Moholy és a fotóoktatás	64
<i>Önálló fotóoktatás – a Fényműhelyen belül</i>	64
<i>Fotogram, kimásolópapír és fénymodulátor</i>	65
<i>A fénydoboz</i>	66
<i>Nem fotósnak tanultak</i>	67
<i>Léptékváltás: ID</i>	68
<i>A stafétabot átadása</i>	69
<i>Mérleg</i>	70

FÜGGELÉK

11. Ecsetfaktúra vagy fényfaktúra?	73
<i>Kállai Ernő cikkének vitája – a fotó felől nézve</i>	73
<i>Hiánylista</i>	73
<i>Forgács Éva interpretációja</i>	74
<i>Kékesi Zoltán értelmezése</i>	78
Álláspontok	79
<i>Festészet vs film</i>	79
<i>Festészet vs fényképészet</i>	81
<i>Ábrázoló vs absztrakt festészet</i>	84
<i>Festészetutánzó vs absztrakt fotó</i>	86
<i>Ecsetfaktúra vs fényfaktúra</i>	89
<i>Ikon, index, faktúra, transzparencia</i>	90
<i>Reprodukció vs eredeti mű</i>	91
<i>Faktúra és tapintási érték</i>	92
<i>A fényfaktúra is index</i>	93
<i>Kétféle faktúrafelfogás</i>	94
<i>A fénykép mint másodlagos index</i>	95
<i>Kállai fotótechnikai ismeretei</i>	98
<i>A Semmiben lebegő kép?</i>	100
12. Szép fotók, olcsó fotók	102
<i>Kállai a FiFo-ról</i>	102

A FELHASZNÁLT IRODALOMRÓL

13. A magyar nyelvű szövegkiadások	104
<i>Passuth monográfiája</i>	104
<i>Moholy könyvei magyarul</i>	105
<i>Az anyagtól az építészetig</i>	105
<i>Festészet, Fényképészet, Film</i>	106
<i>A Bauhaus színháza</i>	106
<i>Látás Mozgásban</i>	106
<i>A Kriterion-válogatás</i>	106
14. A magyar nyelvű szakirodalom	107
<i>Passuth Krisztina</i>	107
<i>Botár Olivér</i>	107
<i>Beke László</i>	108
<i>Forgács Éva</i>	109
15. A fotómunkák magyar kiadásai	110
<i>Passuth monográfiája</i>	110
<i>Beke: Corvina</i>	111
<i>Kincses: 100 fotó</i>	111
16. A külföldi alap szakirodalom	113
<i>Életrajzi adalékok, a szellemi háttér</i>	114
<i>A fotós munkák monografikus áttekintése</i>	116
17. Kutatási perspektívák	116
JEGYZETEK	118
FELHASZNÁLT IRODALOM	144

ANTI-FOTOGRAFIA

A FOTOGRAFIA MINT A MŰVÉSZI KOMMUNIKÁCIÓ MÉDIUMA MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ OPTICO-PEDAGÓGIAI RENDSZERÉBEN

„A kommunikáció csodája végtelen variációjában rejlik. Egy kreatív fényképésznek (...) hasznosítani kell a fényképeszeti eszközök lehetőségeiből kinőtt *meglepetések* kifejezőerejét.” (Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*, 198.)

Bevezetés

Dolgozatomban azt igyekszem bemutatni: milyen nézeteket vallott a fotográfiáról mint a *művészi kommunikáció sajátos médiumáról* Moholy-Nagy László, a huszadik század egyik legjelentősebb avantgárd művésze, művészeti írója és művészetpedagógusa. Pontosabban: hogy *pontosan* milyen nézeteket vallott, mit írt a fotóról, és hogy (véltetőleg) miért azt írta, amit írt. Még pontosabban: hogy *miféle* fotográfiáról beszél Moholy¹ az írásaiban, és hogy milyen teoretikus megfontolások határozták meg a sok szempontból sajátos felfogását a művészi kommunikáció számára (akkoriban) újonnan felfedezett médiumról.

Munkám során azt tekintettem a legfontosabb feladatommak, hogy a Moholy-percepció legújabb, illetve sztenderd irodalmának eredményeire támaszkodva próbáljam a lehető legpontosabban föltárni és bemutatni Moholy fotóról vallott nézeteit. Az *alapkérdéseket* igyekeztem tisztázni tehát – nem a Moholy-életmű szempontjából, hiszen engem elsősorban nem ez érdekel (nem vagyok Moholy-kutató), hanem abból a szempontból, hogy mindaz, amit Moholy a fotóról mondott, hogyan illeszthető be a fotóelméletekről zajlott és zajló diszkurzusban – ahogyan én látom.

Fotóelméleti előfeltevések

Nincs fotográfia – csak fotográfiák vannak

Meglátásom szerint a fotóelméleti diszkurzus alapproblémája az, hogy résztvevői szinte mindig általában *a* fotográfiáról beszélnek, és így nem lehet tudni, hogy pontosan mire is gondolnak, amikor azt mondják: fotográfia. Holott nincs olyan, hogy *a* fotográfia: csak *fotográfiák*, különböző célú és rendeltetésű *fotóhasználatok* vannak. Illetve – másfelől közelítve a kérdést – a fotográfiának mint állóképkészítési technikának vannak ugyan általános vonásai, amelyek megkülönböztetik a többi állóképkészítési technikától (festészet,

grafika), de ezek egyrészt valóban túlságosan általánosak ahhoz, hogy e megkülönböztetésen túl is használni lehessen őket, másrészt – és ez a fontosabb – a különböző fotóhasználatokban más- és másképp jelennek meg ezek az általános jellegzetességek. Különösen félrevezető, ha egy kalap alá vesszük a művészeti kommunikáció színterein szereplő és az egyéb célokat szolgáló fotográfiai használatokat.

Mondhatnánk, hogy nincs ez másképp a többi művészeti ág esetén sem – csak hogy nem egészen ez a helyzet. Ezeknél ugyanis evidens, hogy az alkotás eszközeit másképp használják művészeti kontextusban, mint az egyéb használatukkor. Senki nem gondolja, hogy a szobafestés és mázolás művészet volna, holott ez is ecsetet és festéket használ – igaz, itt nem kép lesz az eredmény. S az is világos, hogy egy szöveget sem pusztán az tesz irodalommá, hogy szavakból áll, vagy hogy létrehozásához pennát, írógépet vagy számítógépes szövegszerkesztő programot használt az alkotója, hanem egyrészt a szavak és a nyelvi szabályok sajátos használata, másrészt az a sajátos kommunikációs, vagyis irodalmi közeg, amelyben a szöveg megjelenik. Az említett példákban már maga az elnevezés is egyértelműen elkülöníti a művészi és a nem művészi anyag- és eszközhasználatokat, és ami szempontunkból különösen fontos: ezek az elnevezések a művészetet nem azonosítják a létrehozásukkor felhasznált anyagokkal és technikai eszközökkel. Nem azt mondjuk, hogy „ecset, vászon és festék”, hanem hogy festészet; nem azt, hogy „kő és véső”, hanem hogy szobrászat; sem azt, hogy „szó és írógép”, hanem hogy irodalom.

A fotográfia esetében mindez másképp van; itt a művészi kommunikáció céljából készült művekre is csak annyit mondunk: fotográfia. Ennek több oka van. Először is, maga a fotográfia mint technikai eszköz semmi másra nem használható, csak képalkotásra – szemben az ecsettel, amivel például megkenhetjük tojássárgájával a pogácsák tetejét, vagy a ceruza, amivel nemcsak rajzolni, hanem írni is lehet, a kalapács, amivel szöveget lehet beverni, és így tovább. A fotográfia azonban minden formájában kizárólag képalkotásra szolgál. Ugyanakkor a fotográfia feltalálásáig a képalkotás per definitionem művészeti tevékenység volt. Ezért tehát szinte a megszületése pillanatában megfogalmazódott a szillogizmus: mivel a képalkotás művészet, a fotográfia pedig képalkotás, a fotográfia: művészet. Sőt: a legmagasabbrendű művészet, mert olyan képeket lehet vele létrehozni, amelyre a manuális képalkotás soha nem lesz képes. A technikai képalkotást elutasítók viszont azt mondták: a fotográfia eleve nem lehet művészet, hiszen egy gép – nem pedig az Isten képmására teremtett ember – hozza létre a képet. A 19. századi meddő viták arról, hogy vajon művészet-e a fotográfia, épp azért voltak terméketlenek, mert csak ezen az *általános* szinten tudták megfogalmazni magát a kérdést.

Az emberi civilizációnak ugyanis bő fél évszázadába telt, hogy fölismerje (vagy egyszerűen csak megszokja): mégsem minden képalkotás művészet. S e felismerésben éppen a fotográfia szakosodása: a különböző, nyilvánvalóan nem művészi célú fotóhasználatok (tudományos, ismeretterjesztő, hírközlési, emlékkép stb.) elterjedése, majd – a fotót használó sajtó révén – ezek tömegessé válása volt a döntő tényező. Ehhez – kicsit tyúk-tojás problémaként – hozzájárult az is, hogy épp e félévszázad alatt alaposan átalakult a művészetről való felfogás is.

Fotóművészet és „művészi fotográfia”

Nyilván nem ennek a rövid bevezetőnek a feladata, hogy a főnti komplex folyamatnak a részleteiben elmerüljünk; de nincs is erre szükségünk. Témánk szempontjából mindebből az a fontos, hogy az egyéb fotóhasználatoktól szellemileg és intézményesen is elkülönülő *fotóművészet* a 19. század utolsó másfél évtizedében született meg, a *piktorialista* (festészetutánzó) fotográfiával. A piktorializmus 1886-tól 1917-ig tartó korszaka, illetve e korszak kiemelkedő fotográfusainak „teljesítménye” megítélésem szerint mind fotótörténeti, mind művészettörténeti szempontból pozitívan értékelendő.² Ez volt a „nagy piktorializmus”, mely – nem győzöm hangsúlyozni – minden módon igyekezett elhatárolódni az egyéb fotóhasználatoktól; önmagát nem is fotóművészetként, hanem (történetesen fotográfiai eszközöket használó) *képzőművészetként* határozta meg. Intézményrendszerét (galériák, kiállítási installáció, szaksajtó, műkritika stb.) a képzőművészetek intézményei mintájára alakította ki.

A bennünket közelebről érdeklő időszakra, a húszas évek elejére azonban egyre erőteljesebbé vált egy felemás képződmény: az *amatőr* fotómozgalom *későpiktorialista* szellemiségű, a nagy piktorializmus esztétikáját majmoló „művészi fotográfiája”. A későpiktorialista „fotóművészet” dilettáns gyakorlatától és elavult eszméket szajkózó, szépelgő esztétikai elveitől joggal fordultak el a korszak progresszív művészeti mozgalmai. Mint ahogy elfordultak tőle azok a fotográfusok is, akik valóban művészek voltak: nemcsak olyan avantgárd festő-fotográfusok, mint Moholy vagy Rodcsenko, akik fenekestül fölforgatták a fotográfia „köznyelvét”, hanem olyanok is, mint André Kertész, Cartier-Bresson vagy Ansel Adams, akik épp ellenkezőleg: tökélyre vitték a fotográfiai „köznyelv” használatát.

Úgy gondolom, a mai napig van értelme megkülönböztetni a művészi céllal létrehozott fényképek e két nagy halmazát: az egyik a *képzőművészek fotóhasználat*a, a másik az idézőjelek nélküli *fotóművészet*. Mindkettő a képzőművészetek és a fotográfia nevű nagyobb

halmazok közös, egymást metsző szejletébe tartozik. A fotográfia nevű halmazban rajtuk kívül helyezkednek el az egyéb fotóhasználatok: az emlékkép, a tudományos fotó, az ismeretterjesztő fotóillusztráció, a reklám- és sajtófotó, a közigazgatási-rendészeti fotó, és végül az amatőr mozgalom „művészi fotói”.

Moholy fotóról vallott nézeteit ebben a kontextusban igyekeztem elhelyezni. Ahol ennek helye van, mindig jelzem, hogy az adott kérdésben mennyiben tér el Moholy felfogása a mainstream fotóelméleti megközelítésektől.

Prekoncepcióim – és szembesítésük Moholy írásaival

Lényegében két alapfeltevésből indultam ki vizsgálataim során; mindkettő Moholy műveinek – különösen a fotográfiai alapú munkáinak –, illetve az írásainak valamelyes ismerete alapján fogalmazódott meg bennem. Az elsőt úgy lehetne megfogalmazni, hogy Moholyt a fotográfia mint olyan úgyszólván egyáltalán nem érdekelte: fotótechnikai, fotótörténeti, de még kortárs fotóművészeti ismeretei is – fogalmazzunk így – meglehetősen korlátozottak voltak. A fotográfiának csupán egy nagyon szűk, speciális szejlete foglalkoztatta: az, amit a sajtó művészi és művészetpedagógiai munkája során föl tudott használni. Ezt az előfeltevésemet a dolgozat első négy fejezetében igyekszem szembesíteni Moholy írásaival és fotómunkáival, és visszatérek rá a Moholy és a Bauhaus szellemű fotóoktatás viszonyát tárgyaló fejezetben.

A másik alapfeltevésem az volt, hogy azokon a speciális fotográfiai területeken viszont, amelyek Moholyt foglalkoztatták, egyrészt rengeteg gyakorlati tapasztalatot szerzett, tehát megalapozott mindaz, amit ezekről mond, másrészt jóval komolyabb és átgondoltabb az ezekről kialakult nézetrendszer, mint ahogyan azt az első olvasói benyomások sejtetik. Ennek a prekoncepciómnak a *Moholy anti-fotográfiája* című részben: a fotogram, a hibatan, a gravitáció kiiktatása, a fotóplasztika és a negatív képek kérdéseiről írott fejezetekben igyekszem utánajárni.

Moholy és a fotográfia

Az első, *Mennyire érdekelte Moholyt a fotográfia?* című fejezetben tartalomelemzésnek vettem alá Moholy magyarul is olvasható cikkeit és tanulmányait, illetve az *Egy művész összegezése* című pályaképét. Céлом az volt, hogy valamennyire egzakt módon tudjam igazolni – vagy éppenséggel cáfolni – az írások nyomán kialakult benyomásaimat. Módszerem abban állt, hogy egyrészt megnéztem bizonyos kulcsszavak előfordulási gyakoriságát a fotóról szóló és az egyéb cikkeiben, illetve az említett művészi pályaképében. Másrészt gyűjtöttem az ezen írásokban előforduló neveket, és megnéztem, hogy a *Látás*

mozgásban című összefoglaló munkájának *Fényképezés* fejezetében kiknek a munkáit közölte. Az elemzések mindkét területen az előfeltevéseimet igazolták:

1. Moholyt erősen foglalkoztatták ugyan a fotográfia mint képalkotási technika elméleti kérdései, ezeket azonban nem önmagukban, hanem egy nagyobb, átfogóbb és egyúttal szerteágazóbb *vizuális-optikai kérdéskör összefüggéseiben* szemlélte.
2. Ez utóbbin belül – szemben a közhelyes összevetéssel: a filmmel – a *festészet* volt a referenciája.
3. Moholyt a fotográfia a maga kialakult formájában úgyszólván egyáltalán nem érdekelte: írásaiban egyetlen fotográfus (Daguerre) neve fordul elő; rajta kívül csak egy sztriboszkopikus kísérleteket végző mérnök (Edgerton) és egy szakíró (Windisch) szerepel.
4. Moholy számára a fotográfia úgyszólván azonos volt a Bauhaus fotográfiájával: írásait és könyveit az innen vett művekkel illusztrálta.

Mindebből arra a következtetésre jutottam, hogy Moholy fotóról írott gondolatait, kijelentéseit és jövendöléseit nem szabad abszolutizálnunk, a fotográfia egészére érvényesnek tekintenünk, bármennyire ez volt is a szerző óhaja, hanem a helyi értékükön kell őket vennünk: *a Bauhaus szemléletű avantgárd művészi és művészetpedagógiai gyakorlat kontextusában* kell őket elhelyeznünk, érvényességi körüket e határok között kell tartanunk.

A dolgozat második, rövid fejezete (*Homogén életmű*) ezt úgy fogalmazza meg, hogy Moholy cikkei és könyvei szinte kivétel nélkül azt a célt szolgálták, hogy népszerűsítsék a Bauhaus (és annak amerikai változata) művészetpedagógiai elveit és gyakorlatát.

A harmadik, *A Fény* című fejezetben annak igyekeztem utánajárni, hogy Moholy életművében miért játszott ennyire központi helyet a fény. Arra a következtetésre jutottam, hogy Moholy számára a fény nem elvont intellektuális kategória volt, hanem mindenekelőtt *élmény*, mellyel először a zsidó kulturális és iskolai közösségeiben, majd az egyre nagyobb városokba költözései során találkozhatott. E fejezet megírásakor elsősorban azt tekintettem feladatommak, hogy fölhívjam a figyelmet erre a szakirodalom által eléggé mostohán kezelt kérdéskörre.

Hasonló a helyzet a negyedik, *Fotóművész vagy fotót (is) használó festő?* című fejezettel is, bár itt inkább a szakirodalomban felbukkanó, szerintem félrevezető vagy legalábbis nem eléggé megalapozott kijelentésekre igyekeztem fölhívni a figyelmet. Véleményem szerint ugyanis nem helytállóak azok a vélemények, hogy Moholynak már 1919-ben lett volna fotókamerája, és hogy (valószínűleg) Landau Erzsébet tanította volna meg fényképezni. Ennek ugyanis ellentmond, hogy az első publikált kamerafelvételét 1924-ben készítette, és hogy a közben eltelt öt évből egyetlen fényképéről (vagy negatívon lévő

felvételéről) nem tudunk. Nem bizonyított az sem, hogy a róla 1919-ben készült felvétel az ő (később is használt) kamerájával készült volna, az pedig pláne nem, hogy önarcképről volna szó.

A kérdéskomplexum jelentősége messze túlnyúlik az életrajzi vonatkozásokon: ha ugyanis igazak lennének a fönti (és a hozzájuk tartozó) állítások, egészen más megvilágításba kerülne Moholy kiinduló viszonyulása a fotográfiához mint médiumhoz. Nem gondolom, hogy sikerült a végső szót kimondanom ebben a kérdésben; mindenesetre igyekeztem a lehető legteljesebben körüljárni a kérdéssel kapcsolatos problémákat.

Moholy anti-fotográfiája

Addig is, amíg a föntiekkel kapcsolatban újabb (és immár perdöntő) tények nem kerülnek napvilágra, a magam részéről ahhoz az alapirodalomban megalapozott tételhez tartom magam, hogy Moholy mint *alkotó* figyelmét elsőként azok a *fotogramok* irányították a fotográfiára mint lehetséges művészi médiumra, amelyekkel 1922 nyarán találkozott Lohelandban, a feleségével, Luciával való nyaralásuk során. Erre mindössze hetekkel azután került sor, hogy Moholy első önálló cikke megjelent, amelyben egyebek közt a megvalósítandó művészi feladatok közé sorolja, hogy a fotográfiát át kell alakítani: ne csupán reprodukálja az adott látványokat, hanem új látványokat hozzon létre. Az ötödik, *Produkción/Reprodukción és a fotogram* című fejezetben a fentiek kifejtése mellett azt próbálom kideríteni, hogy valójában mi vonzotta Moholyt a fotogramban. Mindeközben végig hangsúlyozom, hogy Moholy (és Lucia) a fotogramban a fotográfia ősi, ha tetszik: primitív formáját találta meg, s tette a korszerű művészet számára alkalmas eszközzé. Ez tehát a fotográfia mint képzőművészeti technika *nem rendeltetészerű* használata.

Mint ahogy a fotókamerát sem rendeltetészerűen használta Moholy: ezt foglalja össze a hatodik, *Hibatan* című fejezet, mely az Új látás esztétikájának rövid foglalata is egyben. Az esztétikai elvekkkel kapcsolatban igyekszem felhívni a figyelmet az alapvetően modernista szemléletű Moholy nézeteinek *posztmodern* vonásaira is, ami nála leginkább a *testiség*, az érzékszervek előtérbe helyezésében nyilvánult meg.

A hetedik, *A gravitáció kiiktatása* című rövid fejezetben Moholy alapján véve konstruktivista szellemiségű kamerahasználatának: a szokatlan perspektívájú, kibillentett horizontú képeknek arra a hatására hívom föl a figyelmet, amelyet a befogadóra, a kép nézőjére gyakorolnak. Úgy gondolom, hogy e finom kommunikációs eszközzel Moholy nem csupán a látványt, hanem voltaképpen a *nézőt* szakítja el az emberi világ egyik legalapvetőbb testi és lelki tapasztalatától: a gravitáció törvényétől.

A nyolcadik, *Fotóplasztika* című fejezet Moholy legjellegzetesebb, „fotógrafikai” műfajának elvi, esztétikai és kommunikációs hatásmechanizmusait írja le. A fejezetben egyebek közt szó esik arról is, hogy miért nem tartotta sokra Moholy a ragasztott fotómontázsokat, s hogy mennyi reményt fűzött az általa kitalált művészi műfajhoz. Úgy vélem, Moholy a fotóplasztikákat, e vizuális vicceket a *bohóctréfák* mintájára alkotta meg. A fejezet lezárásaként viszont kénytelen voltam megállapítani, hogy ma már alig-alig értjük e tréfák poénjait: túl sok értelmezési „segédegyenes” kell hozzájuk.

A kilencedik, *Negatív képek* című fejezet is egy sajátos Moholy-műfaj: a negatív kép, illetve a negatív-pozitív képpár elvi kérdéseivel foglalkozik. A fejezet legfontosabb megállapítása, hogy Moholy a negatív képekben olyan médiumra talált, amelyekkel teljesen el tudott rugaszkodni a fotográfia alapvető, automatikusan ábrázoló (indexikus) jellegétől a művészteremtette absztrakció, az elvontabb vizuális nyelv felé. Érdekes módon Moholy, aki előszeretettel aknázza ki a negatív kép szokatlanságában rejlő lehetőségeket, a kérdéssel teoretikus szinten úgyszólván egyáltalán nem foglalkozott: mindössze az eleve negatív képet adó fotogramok kapcsán ír arról, hogy a fordított tónusrend bizarr látványa nyomán „új, titkos világ születik éjszakai jelenetekből, kontrasztokba rögződésekből, (...) mely a lírai vagy drámai kvalitás új lehetőségeit adja nekik.”

A tizedik, *Moholy és a fotóoktatás* című fejezet Moholy optico-pedagógiai utópiájának: a „szelet-embertől” az „egész emberig” – amit úgy is mondhatnánk: az elidegenedett embertől a teljes életet élő emberig – vezető út műhelyszerű kikísérletezését mutatja be. Moholy számára a művészeti oktatás messze több volt, mint a művészi technikai fogások átadása: ő elsősorban látni, tapintani, érzékelni próbálta megtanítani a hallgatókat, mintegy az egész személyiségüket ráhangolni a művészetekre. Sajnálatos módon az iskoláit körülvevő társadalmi környezet újra és újra a *professzionális*: a társadalmi munkamegosztásba betagozódó, elidegenedett művész „kitermelése” felé nyomta el a művészeti oktatást. Úgy látszik, Moholy egész személyiségére: hitére, optimizmusára, pedagógiai demokratizmusára, mi több, személyes jelenlétére volt szükség ahhoz, hogy az általa propagált szellemiségben folyjék a művészeti képzés.

Kállai Ernő és a fotó

A dolgozat *Függeléke* voltaképpen Kállai Ernő fotóról vallott nézeteit próbálja meg rekonstruálni. Ennek két célja is van: egyrészt érdekes látni, hogy a korszak egyik legjelentősebb művészetkritikusa hogyan látta a kortárs fotográfiát – s azt is, hogy mire nem volt szeme: lásd teljes értetlenségét a korszak egyik legjelentősebb művészeti

eseménysorozata, az 1929-es *Film und Foto* iránt. Másrészt Kállai *Festészet és fényképezés* című tanulmányát, illetve az ezt követő vitát azért boncolgatom részletekbe menően, mert véleményem szerint nem kapott kellő figyelmet a Moholy-szakirodalomban – s amikor mégis, ezt megítélésem szerint többé-kevésbé félrevitték a szerzők preconcepciói. A fejezetben igyekszem rekonstruálni a vita alapkérdéseit, s mindenekelőtt azt bemutatni, hogy a vita – szemben az eddigi beállításokkal – korántsem Kállai és Moholy között zajlott: Kandinszkij, Muche, Baumeister, Behne, Kassák és a vita többi résztvevője alkalmasint jóval élesebben fogalmazta meg elutasító álláspontját Kállai nézeteivel szemben, mint Moholy. A vita ismertetése egyúttal jó alkalmat adott rá, hogy a fotográfia mint művészi médium néhány alapkérdését is tisztázzam.

A felhasznált irodalomról

Dolgozatom lezárásaként röviden áttekintem a szakirodalomnak azt a részét, amelyre munkám során támaszkodtam. Az áttekintés egyrészt munkabeszámoló, másrészt – és főleg – arra szolgál, hogy valamelyest eligazítsa a tájékozódni vágyó olvasót a Moholy-irodalom dzsungelében. E kettős feladatából adódóan az áttekintésem szükségképpen kritikai szemléletű – s bár ezt előzetesen nem így terveztem, de a magyar szakirodalom tekintetében, kényszerűségből, különösen az lett.

Ezt némileg ellensúlyozandó, dolgozatom lezárásaképp megpendíték néhány témát, amellyel szerintem érdemes lenne a további – és különösen a magyar! – Moholy-kutatásnak foglalkoznia.

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt témavezetőmnek, *Horányi Özséb* professzornak tartozom hálás köszönettel: az ő biztatása és anyagi türelme nélkül nem született volna meg ez a dolgozat.

Hattula Moholy-Nagynak külön hálával tartozom nemcsak azért, mert mindig készségesen rendelkezésemre állt, ha valamit emailben kérdeztem tőle, hanem azért is, hogy lehetővé tette: *Kardos Sándor* rendező-operatőr barátommal kiutazhassunk és forgathassunk a frankfurti Schirn Kunsthalle 2009-es Moholy retrospektív kiállításán. A kiállítás kurátorának, *Ingrid Pfeiffernek* ezúton is köszönöm, hogy a szervezésen túl egy tartalmas interjú erejéig is a rendelkezésünkre állt, melynek egy-két gondolatát a dolgozatomba is be tudtam építeni.

Munkámban rengeteget segítettek azok a konzultációk, amelyeket egy-egy részletkérdés tisztázása ügyében telefonon és emailben folytattam olyan kiváló Moholy-

kutatókkal, mint *Botár Olivér, Lloyd Engelbrecht, Forgács Éva* és *Passuth Krisztina*. Botár Olivérnek és Passuth Krisztinának azért is köszönettel tartozom, hogy interjút adtak a fent említett filmünk számára.

Az önarckép-fotogramok körüli technikai kérdések tisztázásában sokat segített *Eperjesi Ágnes, Kerekes Gábor, Maurer Dóra, Floris M. Neusiuss, Szegedy-Maszák Zoltán* és *Vékás Magdolna*. Segítségüket és figyelmességüket ezúton is köszönöm.

Köszönet illeti *Beck András*t a *Fény* című vers szép „visszamagyarításáért”.

Végül hálás köszönettel tartozom feleségemnek, *Tréfás Krisztinának* nemcsak azért, hogy minden módon támogatta e dolgozat elkészültét, hanem azért a gondos munkáért is, amellyel a dolgozat szövegét gondozta.

MOHOLY ÉS A FOTOGRAFIA**1. Mennyire érdekelte Moholyt a fotográfia?***Az általános kép*

Moholy úgy él a művészettel foglalkozók tudatában mint az új, technikai médiumok – különösen a fotográfia – korai és elkötelezett teoretikusa. Nem véletlenül alakult ki róla ez a kép, hiszen már a legelső kötetében, a Kassák Lajossal szerkesztett *Új művészek könyvében*³ is kitüntetett szerepet kapott a fotográfia. A kötet képanyagát jórészt ő gyűjtötte össze, illetve válogatta: a 108 képből 23 – egy ezzel a címmel megjelent könyvben! – nem a hagyományos értelemben vett műalkotás reprodukciója volt, hanem valamely ipari létesítmény vagy technikai eszköz fényképe (pontosabban: e fényképek nyomdai reprodukciója). Első önálló – huszonkilenc évesen írt, majd egy év múlva megjelent – könyvének, a *Festészet, Fényképészet, Filmnek*⁴ már a címében is szerepel a fotográfia szó,⁵ és persze a könyvben részletesen foglalkozik is e témával, mint ahogy a később írott könyveinek is legalább egy fejezetét ennek szánta, beleértve a posztumusz *Látás mozgásban*⁶ című összefoglaló munkáját is.

Ugyanezt a képet erősíti az is, ha megvizsgáljuk – egyelőre csak a témával való foglalkozás szintjén – Moholy cikkeit és tanulmányait. Passuth Krisztina a monográfiájában⁷ 31 írást (nyilatkozat, cikk, tanulmány, forgatókönyv) közöl Moholytól, melyek közül tíz fotós témájú. A Kritérium válogatása⁸ öt olyan cikket ad közre, amely nem szerepel a Passuth-válogatásban (ebből egy fotós témájú); közli továbbá (*A szelet-embertől az egész emberig* címmel) *Az anyagtól az építészetig* első fejezetét, melyet az alábbi statisztikai elemzésemben nem vettem figyelembe – mint ahogy Passuth válogatásából az *Egy művész összegezése* című tanulmányt sem,⁹ melyet külön elemzek. A két válogatásban közölt, összesen 35 írás közül tehát *tizenegy* foglalkozik kifejezetten fotós témával – volumenében közel egyharmadnyi terjedelemben.¹⁰

Ezek a kvázi statisztikai, „kemény adatok” is azt az általános képet támasztják alá, hogy Moholy gondolkodásában nagy helyet foglalt el a fotográfia. Azonban érdemes egy kicsit finomítani ezeken az adatokon!

Tartalomelemzések

Egyelőre maradjunk a fotográfiával mint témával való foglalkozás szintjén!

Tartalomelemzésnek vettem alá Moholy magyarul megjelent rövidebb írásait: a tizenegy

kifejezetten fotós témájú cikket¹¹ külön csoportként kezeltem; összehasonlítóként ugyanezzel a módszerrel elemeztem az *Egy művész összegezése* című tanulmányt is. Az elemzés módszere az volt, hogy megnéztem: bizonyos *kulcsszavak* hányszor fordulnak elő a szövegben, a kapott eredményeket táblázatba foglaltam, majd az így módon összehasonlított adatokat próbáltam értelmezni. A kulcsszavak gyakoriságából levont következtetéseket továbbá kiegészítettem az írásokban előforduló *referencianevek* összetételének elemzésével. Ennek a munkának a tanulságait ismertetem az alábbiakban.

Ez a módszer arra világíthat rá, hogy Moholy számára az elemzésbe bevont témakörök mennyire voltak fontosak *mint témák*, s hogy ezen belül mekkora szerepet játszott a fotográfia. Azt tudhatjuk meg belőle, hogy miről mennyit gondolkodott, mivel mennyit foglalkozott Moholy – azt viszont ezzel a módszerrel értelemszerűen nem tudhatjuk meg, hogy miről *mit* gondolt: erre már a tényleges, tartalmi elemzés hivatott.

	Nem fotós témájú cikkek	Fotós témájú cikkek	<i>Egy művész összegezése</i>
db.	24	11	1
összes szó ¹	34 656	11 916 (szorzószám: 2,9) ²	5 416 (szorzószám: 6,4) ²
fotográfia	74	261 (757)	12 (77)
építészet	100	17 (49)	2 (13)
festészet	93	55 (160)	61 (390)
színház	58	2 (6)	1 (6)
zene	29	7 (20)	–
grafika, rajz	25	8 (24)	14 (90)
szobrászat	12	–	7 (45)
film, mozi	319	46 (133)	8 (51)
fény ³	244	118 (342)	30 (192)
szín ⁴	199	75 (218)	44 (282)
mozgás	86	44 (128)	17 (109)

¹ A könyvészeti adatok nélkül.

² A nem fotós témájú cikkekhez viszonyítva, kerekítve; az oszlopban zárójelek közt az extrapolált adatok találhatóak.

³ A „fénykép” nélkül.

⁴ A „színház” és „színpad” nélkül.

Tágabb optikai összefüggésben

A nem kifejezetten fotós témájú cikkekben, tanulmányokban, nyilatkozatokban stb. – amelyek összesen 34 656 szót tartalmaznak – a *fénykép* szó 25, a *fotográfia* 23, a *fotó* 9, a *fotogram* 10 és a *foto*- valamilyen összetételben 7 alkalommal fordul elő. Ez összességében a fotográfia 74 említését jelenti.

Ha ezt az adatot összevetjük a hagyományos művészetek említéseivel, a következőket találjuk: az *építészet* összességében 100¹² említése a fotóénak 135%-a, a *festészet* 93¹³ előfordulása 126%, a *színház* összesen 58¹⁴ említése pedig 87%. Az építészet gyakori említése a Bauhaus gondolkörében mondhatni természetes dolog: Moholy is ebben látta a jövő összművészetét. Ugyanez mondható el a színház gyakori említéséről is, hiszen a színház a Bauhaus oktatási programjában – és egy időben Moholy megélhetési művészetében is – jelentős szerepet játszott. Érdekes viszont, hogy a festészet alig valamivel előzi meg említési gyakoriságban a fotográfiát. A fotográfia mint téma viszonylagos fontosságát támasztják alá a többi társművészet vonatkozó adatai is: a *zene* 29 említése (39%), a *grafika* 25¹⁵ előfordulása (34%) és a *szobrászat* 12¹⁶ említése (16%).

Mindezek alapján elmondhatjuk, hogy Moholyt mint teoretikust *rendkívüli mód foglalkoztatta a fotográfia* – sokkal jobban, mint más, az akkori kortárs művészetről író korabeli teoretikusokat.¹⁷ Ez persze nem meglepő, hiszen művészként és tanárként maga is készített fotókat, fotogramokat és fotókollázsokat (fotóplasztikákat).

Ez a műfaji-mediális szempontból kiegyenlítettnek tűnő teoretikus kép azonban teljesen fölborul, ha az előzőekhez hozzávesszük a következő adatokat: a szövegekben a *fény* szó (a fénykép nélkül) 244¹⁸ alkalommal fordul elő, a *szín* (a színház, színpad nélkül) 199,¹⁹ a *mozgás* pedig 86²⁰ alkalommal, s ez erősen elbillenti az arányokat a *nem fotográfiai médiumok* irányába – pláne, ha mindehhez még azt is hozzávesszük, hogy az írásokban a *film* 319²¹ alkalommal fordul elő, ami 4,3-szer több említés, mint a fotóé. Mindez arról árulkodik, hogy jóllehet Moholyt erősen foglalkoztatták a fotográfia kérdései, ezeket egy nagyobb, *átfogóbb és egyúttal szerteágazóbb vizuális-optikai kérdéskör összefüggéseiben* szemlélte. Ezt persze tudjuk magukból a szövegekből is, de a tartalomelemzés adatai mondhatni drámai módon demonstrálják.

A festészet a referencia

Nézzük az ellenpróbát! Az talán nem meglepő, hogy a tizenegy fotós témájú cikkben – melyek összesen 11 916 szót tartalmaznak – a *fénykép* szó 128, a *fotográfia* 60, a *fotografikus* 2, a *fotogram* 22, a *fotóplasztika* 14, a *fotó* 8 és a *foto*- különböző összetételekben 27 esetben

fordul elő. Az összességében 261 említés már önmagában is több mint három és félszerese a fotográfiának, mint az egyéb írások 74 említése – és ennek a többszöröse lesz, ha az összehasonlítás korrektsége végett az adatot extrapoláljuk, vagyis a szóarányok 2,9-es szorzójával számoljuk (757):²² így az említések gyakoriságában *tízszeres* a különbség. De, ismétlem, ezen nincs mit csodálkozni.

Meglepő viszont, hogy ezekben a szövegekben a *festészet* 55²³ alkalommal szerepel. Azért meglepő ez, mert ha az összehasonlítás kedvéért ezt a számot is fölszorozzuk 2,9-cel, akkor 160-at kapunk, ami a nem fotográfiai témájú írásokénak 1,7-szerese. Még érdekesebb a kép, ha ehhez hozzávesszük a *film* 46 említéseinek extrapolált adatát (133): ez ugyanis a nem fotográfiai témájú írások említési gyakoriságának mindössze 42%-a. A két adat együtt arra utal, hogy amikor Moholy a fotóról gondolkodott és írt, összehasonlítási alapként elsősorban a *festészet kérdéseit tartotta szem előtt*, és csak *másodikként* vette számításba a filmmel való – kézenfekvő, hogy azt ne mondjam: közhelyszerű – összehasonlítást.

E megállapítás igazságát az egyéb művészetek adatai is alátámasztják. A társművészetek közül egyedül a *grafika* szerepelne többször, összesen 13 alkalommal, ami extrapolálva (38) a nem fotós cikkek említésének a másfélszerese lenne – csak hogy az ebbe a kategóriába beleszámított 6 *rajz* szó közül 5 itt fotográfiai kontextusban: az objektívekkel kapcsolatban fordul elő; ha tehát ezeket leszámítjuk, összesen 8²⁴ (24) említés marad, ami lényegében megegyezik a nem fotós témájú cikkek említési gyakoriságával. Az *építészet* korábbi „túlsúlya” itt a felére esett vissza a maga 17²⁵ (49) említésével, a *zene* 7 (20) épp csak megközelíti, a *színház* 2²⁶ (6) említése csak töredéke az egyéb írásokénak, a *szobrászat* pedig egyáltalán nem fordul elő.

Hasonló a helyzet az elvontabb esztétikai-művészeti fogalmak használatában is. A *fény* szó 118, extrapolálva (342) alkalommal fordul elő, ami az egyéb írások említésének 1,4-szerese – de ez fotós témájú cikkek esetében egyáltalán nem meglepő. A *szín* 75 (218) említése 10%-kal múlja fölül a nem fotós cikkekét, ami elhanyagolható különbség. Érdekes viszont, hogy a *mozgás* 44 (128) említése közel másfélszerese a nem fotós témájú cikkekének; ez arra utal, hogy Moholyt a fényképezésben (és a filmben) elsősorban a szüntelenül mozgó-változó fény rögzítése érdekelte.

Az eddigi megállapításainkat érdemes összevetnünk Moholy *Egy művész összegezése* című művészi önportréjának adataival, mégpedig értelemszerűen a nem fotós témájú írások adatainak tükrében. Az összegző tanulmány viszonylag rövid: mindössze 5 416 szót tartalmaz, ami a nem kifejezetten a fotóról írott cikkek terjedelmének mindössze 16%-a, így a szorzószám 6,4, ami eléggé kritikussá teszi az extrapolálhatóság határait, de talán nem teszi

teljesen értelmetlenné. Mindenesetre – ezt a tényt szem előtt tartva – maradjunk az eddigi módszerünknel!

A szövegben a *fénykép* szó 5, a *fotográfia* 4, a *fotogram* 2, a *fotomontázs* 1 alkalommal fordul elő – ez összességében 12, extrapolálva pedig (77) említés, ami lényegében megegyezik a nem fotós témájú írások adatával. Amint ez az összefoglaló táblázatból is kiderül, ezen kívül csak az általános kategóriák mutatnak (az említett extrapolálhatósági határok figyelembe vételével) több-kevesebb egyezést a nem kifejezetten fotós témájú cikkek említési adataival: a *fény* 30 (192) említése ezek 79%-a, a *szín* 44 (282) említése 142%-a, a *mozgás* 17 (109) említése pedig 127%-a. Ezeket leszámítva viszont jelentős – és véleményem szerint rendkívül figyelemre méltó – különbségeket találunk közöttük.

E különbségek a társművészetek említési/referenciális gyakorisága körül kristályosodnak ki. Először is: drámai módon visszaszorult bizonyos művészeti ágak fontossága a pályaképben. Az *építészet* – 2 (13) említés – 13%-ra, a *film* – 8 (51) említés – 16%-ra, a *színház* – 1 (6) említés – 10%-ra, a *zene* pedig elő sem fordul az összegezésben. Az építészet és a zene visszaszorulása az alkotói pályaképben mondhatni magától értetődik, viszont a film és a színház jelentőségének ilyen mérvű csökkenése – lévén, hogy (szemben az előbbiekkal) Moholy a pályája során alkotóként is művelte ezen művészeti ágakat – legalábbis elgondolkodtató. Valószínűleg az a magyarázata, hogy Moholy Amerikában már nem volt aktív ezeken a területeken.

Ennek fényében – de önmagában is – eléggé szembeötlő, hogy a visszatekintésben bizonyos művészeti ágak szerepe mennyire megnőtt a korábbiakhoz képest. Ez megfigyelhető már a *szobrászat* és a *grafika* esetében is, melyek említési gyakorisága majdnem a négyszeresére emelkedett, és ugyanez mondható el a *festészet*ről is: a *festészet*, *festmény*, *festő* szavak összességükben 61 (az előbbi sorrendben: 16, 21, 24) alkalommal fordulnak elő, ami extrapolálva (390) a korábbinak több mint négyszerese. Ugyanezt, vagyis Moholy művészi önképében, a pályájára való önreflexiójában a hagyományos művészeti ágak – és ezen belül különösen a festészet – fontosságát mutatja az is, hogy a szövegben előforduló 38 név szinte mindegyike festő, fotós pedig egy sem akad közöttük.²⁷

Referencia nevek

Ha az ember a művészetekről ír, értelemszerűen művek és ezek alkotói lebegnek a lelki szemei előtt. Ezért tartottam fontosnak kigyűjteni, hogy Moholy kikre hivatkozik az írásaiban.

A nem fotográfiai témájú írásokban összesen 76 név szerepel: festők, filmesek, építészek, reformpedagógusok és mások. Picasso neve például 14 alkalommal fordul elő, s az

avantgárd filmes Oscar Fischinger és Rudolf Pfenninger is elég jó helyezést ért el a maga 5, illetve 6 előfordulásával.²⁸ Fotós egy sem akad közöttük.

Joggal várnánk, hogy a fotós témájú cikkekben ez az arány (vagy inkább aránytalanság) megváltozik: elbillen, vagy legalábbis kedvezőbbé válik a fotósok javára – de meglepő módon mégsem ez a helyzet. Ezekben is csupán *két* fotós szerepel: Daguerre²⁹ és Harold Edgerton; ez utóbbi ráadásul nem is igazán fotós.³⁰ Rajtuk kívül szerepel még egy fotográfiai szakíró: Hans Windisch (Schaja professzor) egy vele vitázó cikkben, 9 alkalommal. E cikkekben az említettekén kívül még 16 név szerepel; érdekes módon itt (leszámítva Cézanne 11 említését) az építészek vannak „túlreprezentálva”.³¹

Ha a három táblázatot összevonjuk, arra az eredményre jutunk, hogy Moholy a (fotós és nem fotós témájú) cikkeiben és az *Egy művész összegezése* című önportréjában összesen 117 nevet említ. Közülük mindössze *egyetlen fotográfus* (Daguerre) akad, továbbá egy fotográfiai (pontosabban: sztroboszkopikus) kísérleteket végző mérnök (Edgerton) és egy fotótechnikai szakíró (Windisch). Ez alapján kénytelenek vagyunk azt mondani, hogy a művészetről cikket író Moholyt nemhogy a festészetnél és filmnél jóval kevésbé, hanem úgyszólván egyáltalán nem érdekelte a fotográfia.

Fotográfia = a Bauhaus fotográfiája

De ha mindaz úgy igaz, ahogyan fentebb írtam (márpedig, azt hiszem, elég nehéz lenne vitatni), akkor miért él mégis úgy Moholy az emberek tudatában, mint a fotográfia elkötelezett propagátora és teoretikusa? Hogyan lehetséges, hogy a kézzelfogható tények ennyire ordító ellentétben állnak az – egyébként, mint láttuk, szintén megalapozott – összbenyomással?

Nos, az elemzéssel felszínre hozott ellentét nem látszólagos, hanem valóságos – viszont van feloldása. Nevezetesen az, hogy Moholyt valóban nem igazán érdekelte a fotográfia és pláne a fotóművészet mint olyan, a maga kialakult formájában és történetével: erről árulkodnak a szövegeiben referenciaként használt nevek, illetve ezen belül az, hogy fejtegetései során mennyire *nem* használt referenciaként fotósokat.³² Ami művészként és művészetpedagógusként érdekelte, az maga az *eszköz* volt: elsősorban a fényérzékeny anyag, s csak másodsorban a kamera (és az objektívek). Ami pedig teoretikusként érdekelte, az a fotográfiának a *Bauhaus oktatási programjában játszott, illetve a jövőbe előre vetített szerepe* volt. Moholy fotóról való gondolkodásának fókuszában elsősorban a *saját művészi és művészetpedagógiai kísérletei* álltak, amelyeket lényegében azonosnak tekintett a Bauhaus programjával, és e két dolgot (a Bauhaus és a saját fotográfiai gyakorlatát) pedig lényegében

azonosnak tekintette az egész egyetemes művészet megújulásának lehetőségeivel és gyakorlatával.

Ebből a szempontból rendkívül árulkodó például a *Látás mozgásban* képanyaga, mely nem kizárólag ugyan, de túlnyomórészt Moholy, illetve a Bauhaus (és az ennek hagyományát folytató chicagói Institute of Design) tanárai és tanítványai munkáiból, továbbá az oktatáshoz fölhasznált technikai képekből áll. Nézzük például a könyv bennünket közelebbről érdeklő, *Fényképezés* című fejezetét! A 170–215. oldalak közötti lapokon – a szövegben, illetve a képaláírásokban – összesen 56 név szerepel; közülük nyolcnak nincs közvetlen köze a fotóhoz (pl. Goethe, Korda Sándor, H. G. Wells stb.), további öten pedig (George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch és Christian Schad³³) olyan *képzőművészek*, akik fotómontázsokat is készítettek – a képeik viszont nem szerepelnek a fejezetben. A 43 fotós közül hat esetében szintén csak a nevüket említi meg Moholy (köztük van Henry Fox Talbot és Harry Callahan is). A fennmaradó, képpel is szereplő 37 fotós, illetve fotót is használó művész közül – Moholy mellett – mindössze öt ismertebb név van: Berenice Abbott, Kepes György, Nathan Lerner, Man Ray és Alfred Stieglitz, a többi (számomra legalábbis) teljesen ismeretlen bauhausler. Mindenkinek egy-egy képe szerepel a fejezetben, kivéve: ifj. George Morris (2 kép), Kepes, Lerner és az épületfotós William Keck (3–3 kép), továbbá Moholy, akinek 11 képe kapott helyt az összeállításban. Azt hiszem, ezek a számok önmagukért beszélnek.

Bármennyire érdekes, gondolatébresztő, gyakran provokatív nézeteket fogalmazott is meg tehát Moholy a fotóval kapcsolatban, azt azért tudnunk kell, hogy ezeknek a nézeteknek nagyon behatárolt az érvényességi területük: csak ott és csak akkor relevánsak, ahol és amikor a Bauhaus-elvek szerinti művészetoktatás és művészi gyakorlat folyt, ill. folyik. Mondhatnánk erre persze, hogy az lett volna és ma is az lenne a jó, ha mindenütt ezen elvek szerint történt volna és történe a művészeti képzés – ez azonban anno sem volt s ma sincs így, és én nem is vagyok róla meggyőződve, hogy például a fotós képzésben ma *kizárólag* a Bauhaus Moholy-megfogalmazta elveit és gyakorlatát kellene követni. A fotós nyelv eszköztára jóval gazdagabb annál, semhogy beszoríthatnánk a fotogram, a camera obscura, a montázs, az elmozdulásos, mikroszkopikus és sztroboszkopikus felvételek, a békaperspektíva és a madártávlat kreszlijeibe (Moholy *kizárólag* ezekkel foglalkozott). Az érem másik oldala, hogy ezeken a területeken viszont aligha van jobb művészetpedagógiai szellemi muníció annál, mint amit Moholy az írásaiban megfogalmazott – de a kizárólagosságtól még itt is óvva intenek mindenkit: tanárt és diákot egyaránt.

Ami végül dolgozatunk témáját, a fotóelméleteket illeti: Moholy fotóról írott gondolatait, kijelentéseit és jövődöléseit nem szabad abszolutizálnunk, a fotográfia egészére érvényesnek tekintenünk, bármennyire ez volt is a szerző óhaja, hanem a helyi értékükön kell őket vennünk: *a Bauhaus szemléletű avantgárd művészi és művészetpedagógiai gyakorlat kontextusában* kell őket elhelyeznünk, érvényességi körüket e határok között kell tartanunk; mellesleg maga a szerző, Moholy is így jár a legjobban. Az alábbiakban ebben a kritikai szellemben ismertetem Moholy fotóról vallott nézeteit.

2. Homogén életmű

Moholy cikkei és könyvei szinte kivétel nélkül azt a célt szolgálták, hogy népszerűsítsék a Bauhaus (és annak amerikai változata) művészetpedagógiai elveit és gyakorlatát. A kevés kivétel közé tartoznak értelemszerűen az 1923 tavasza – Moholy Bauhausba kerülése – előtt született írások, bár a későbbiek fényében azt kell mondanunk, hogy ezek is a „Bauhaus-szellem” jegyében íródtak, és kivételnek számít egy-egy vitacikk is, mely inkább Moholy elvi és gyakorlati pozícióját hivatott tisztázni egy-egy művészeti kérdésben, de ezek is szépen belesimulnak a kifejezetten Bauhaus-propaganda céljából született művek sorába.

Összességében azt mondhatjuk, hogy az elvek szintjén úgyszólván teljességgel homogén a negyedszázadot fölölő intellektuális életmű. A művészetekről író – és a művészeteket alkotó-kísérletező módon gyakorló – Moholyt a legelső önálló írásaitól és műveitől kezdve egész pályája során lényegében ugyanazok az alapkérdések foglalkoztatták, s ami ennél is érdekesebb: a kérdéseire adott válaszaiban is állhatatos maradt.

Dolgozatomban abból a szempontból tekintem át az életművet, hogy az egyes írások, illetve Moholy fotó alapú munkái milyen tanulságokkal szolgálnak a fotóról mint kommunikációs médiumról való gondolkodás szempontjából.

3. A Fény

Filológiai problémák

Sibyl Moholy-Nagy a visszaemlékezésében angol fordításban (a fordító megnevezése és cím nélkül) közöl egy verset, melynek témája (és lehetséges címe) a *Fény*.³⁴ A versről a Moholy-kutatás egészen a legutóbbi időkig nem vett tudomást, pedig Moholy pályakezdésének, indító lelki és világnézeti motívumainak egyik legfontosabb dokumentuma ez – már *ha valóban*

Moholy a szerzője, amiben az említett filológiai hiányosságok miatt nem lehetünk 100%-ig biztosak.

A szakirodalomban való negligálás oka ugyanis épp az, hogy a versről – azon kívül, hogy Sibyl könyvében megjelent – semmi közelebbit nem lehet tudni: Sibyl Moholy-Nagy ugyanis nem nevezi meg sem a szöveg forrását (valószínűleg egy kéziratos példányt fordítottatott le, és ezt közölte), sem pedig a vers keletkezéséről szóló megjegyzéseinek a forrását. Alighanem mindkettőt Moholy korabeli naplójában kellene keresnünk, csak hogy ezt Sibyl (sok egyéb mellett, mint például a nem általa vagy hozzá írt leveleket, továbbá fotókat és negatívokat) a férje halála, illetve a könyve megjelenése után kidobta a szemébe.³⁵ Hattula Moholy-Nagy érdeklődésemre, hogy föllehet-e a hagyatékban a kézirat, a következőket válaszolta: „A vers Moholy korabeli naplójából való. Anyámnak, aki nem tudott magyarul, megvolt angol fordításban, és ezt közölte az *Experience in Totality* c. életrajzában. Ám amikor 1971-ben meghalt, a napló nem volt meg az iratai között. Azóta is szüntelenül keresem, de sajnos mindhiába. Fogalmam sincs, hova lett.”³⁶ Igazából, filológiai szempontból, az első két mondat valóságtartalma további megerősítésre várna – bár ez ma már valószínűleg megoldhatatlan feladat. Mindenesetre – amíg nem kerül elő ezt cáfoló adat – véleményem szerint elfogadhatjuk tényként, hogy Moholy verséről van szó.

Sibyl Moholy-Nagy a következő megjegyzéssel adta közre a verset: „1917 elején [Moholyban] kikristályosodott egyfajta látásfilozófia. Huszonegy éves volt ekkor, távol a barátaitól, s a félrekezelt sebesülésétől szenvedett. A láz kiváltotta látomások között fogalmazta meg élete hitvallását.”³⁷ E kissé teatrális fölvezetés után közli a verset, minden további magyarázat vagy jegyzet nélkül.

A kutatók többsége, mint utaltam rá, a verssel kapcsolatban egészen a legutóbbi időkig struccpolitikát folytatott: minden bizonnyal azért, hogy ne kelljen szóba hozni Sibyl eljárásának (filológiai szempontból mindenképpen) botrányos voltát, inkább agyonhallgatták az egészet. Véleményem szerint azonban ez ugyanúgy megengedhetetlen, mint az özvegy emberileg és lelkileg talán érthető, de szellemileg, a tudományosság szempontjából aligha menthető eljárása.

A magyar szakirodalomnak a pályakezdés adalékait föltáró része³⁸ egyáltalán nem említi a verset. E tényből arra következtethetünk, hogy egy anno nem publikált versről lehet szó³⁹ – ami csak azért furcsa, mert ez a vers önmagában és Moholy nyomtatásban megjelent verseihez képest is kifejezetten érett műnek mondható. Passuth és Forgács Éva meg sem említi. Beke László az egyetlen, aki egy mondat erejéig megemlékezik róla,⁴⁰ de igazából csak az tudja, hogy miről is van szó, aki olvasta Sibyl Moholy-Nagy könyvét.

Botár Olivér, aki talán a legtöbbet tett azért, hogy Moholy indulásának és korai tájékozódásának szellemi forrásai a lehető legteljesebben föl legyenek tárva, kutatásai során szintén eltekintett a vers fölvetette kérdések feszegetésétől: nemcsak a monográfiájában,⁴¹ de a Moholy korai verseiről írott tanulmányában⁴² sem említi. Amikor ennek okára rákérdeztem, a következő magyarázattal szolgált: „Nem mertem felhasználni. Annyira megbízhatatlan az egész... és nem akartam tovább futtatni ezt az egész fény-ezoterika dolgot. Persze, hogy központi fontossággal bírt a fény fogalma M-N esztétikájában, de egy egész rendszeren belül, és nem mint önálló, szinte misztikus érték.”⁴³ Épp a második mondat világít rá, miért is sajnálatos ez a kutatói attitűd: hiszen a jelek szerint Botárnak éppenséggel lenne mondanivalója a vers által fölvetett kérdésekről...

Az alapkérdések

Tudomásom szerint Herbert Molderings az egyetlen kutató, aki Moholynak ezzel a versével egyáltalán foglalkozik,⁴⁴ mi több: tanulmányában újraközli, és tulajdonképpen erre – a versből kibontható világképre mint ellenpontra – alapozza Moholy 1922-es szellemi-művészi fordulatának magyarázatát is. Egy lábjegyzetben megjegyzi ugyan, hogy „A verssel kapcsolatos dokumentáció nem maradt fent. Még az eredeti magyar szöveg sincs már meg”,⁴⁵ de ettől eltekintve nem foglalkozik a vers közlésének hiányosságaival, eredetiségének, keltezésének, szövegűségének stb. filológiaiilag aggályos voltával.

Molderings a verset *expresszionista* költeménynek tartja, és azt olvassa ki belőle, hogy Moholy „fény iránti rajongása nem tisztán esztétikai megfontolásokon alapult; inkább egész személyiségéből, lelki alkatából fakadt, és metafizikai koncepciókban gyökerezett.”⁴⁶ E metafizikai gyökereket a manicheista vagy keresztény hagyományban (például a 13. századi Robert Grosseteste kozmológiájában) véli fölfedezni, de ez inkább csak az ő, nem pedig Moholy tájékozottságáról árul el valamit is; kizárt, hogy Moholy efféle obskurus irodalmakat olvasott volna. Molderings e tünődéseihez sietve hozzá is teszi: „bár könnyen lehet, hogy egyszerűen csak a szinkretista teozófia – mely a tizenkilencedik-huszedik század fordulóján népszerű volt a művészértelmiség körében – inspirálta”⁴⁷ Moholy (feltételezett) metafizikai érdeklődését.

Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyeznünk, hogy Moholy az írásaiban minden idegszálával a saját korára, annak közvetlen előzményeire és a jövőre koncentrált. A legrégebbi szerző, akire hivatkozik, Goethe; neki is csak a színtanát emlegeti. Műveltsége szinte kizárólag a különböző művészeti ágakra és a reformpedagógiára terjedt ki, és intellektuális erőssége is inkább a kombinatorikus képesség volt, semmint az elmélyült elemzés.

Mint Molderings megállapítja, Moholy érdeklődése 1922-ben éles fordulatot vett:

„Legkésőbb ebben az évben kezdett elhatárolódni a transzcendens, spirituális, metafizikai felfogásoktól, melyekkel korábban a fény jelenségéhez közelített, és a nemzetközi konstruktivizmus valamint tudományos publikációk hatására a fényről való elképzelésnek egy immanens, az érzeteken alapuló felfogását dolgozta ki.”⁴⁸ Ettől kezdve Moholy a fényt – a felvilágosodás hagyományának megfelelően – a ráció szinonímájaként használja, jelenti ki Molderings. Művészként is fontosabb volt számára a fény, mint mondjuk a festőnek az olajfesték és a vászon: egyszerre eszköz és téma, tartalom és forma. Írásaiban pedig egyfajta „szekularizált fény-kozogóniát” dolgozott ki – ugyanis „az immanencián alapuló ismeretelmélete nem akadályozta meg abban, hogy az embert többnek lássa pusztá földi halandónál.”⁴⁹

Molderings az újonnan megtalált „kozogónia” (vagy szerényebben: világkép) leírásának fáradalmait megspórolja magának és az olvasónak; inkább csak tetszetős címkékkel látja el. Eszerint például Moholy egész fotóesztétikáját úgy kellene fölfognunk, mint egyfajta „felvilágosult opticizmust”:⁵⁰ az objektív optikai hűsége a látványhoz egyúttal az igazsághoz, a szemmel látható valósághoz való ragaszkodást is jelenti, társadalmi és filozófiai értelemben egyaránt. Szerinte Moholy – és általában a konstruktivisták – felfogása az emberről a felvilágosodás egyik legvitathatóbb paradigmájához: Julien Offray de la Mettrie „ember-gép” képzetéhez köthető,⁵¹ s ezzel magyarázza a „mérnök-művész” konstruktivista ideáját is.

Megítélésem szerint Molderings túláltalánosítja, pontosabban *túlcimkézi* Moholy nézeteinek konstruktivista vonásait. A legkevesebb, ami e tekintetben elmondható, hogy a Moholy-kutatás – például Passuth Krisztina vagy Botár Olivér – jóval árnyaltabban látja Moholy szellemi fejlődését, de erről Molderings nem vesz tudomást. Különösen kínos, hogy a már említett, 1922 körüli konstruktivista fordulat igazolására egy olyan szövegre, a *Konstruktivizmus és a proletariátus* című írásra hivatkozik, amelynek szerzője nem Moholy, hanem Egon Engelen: tévedésből került bele Sibyl Moholy-Nagy életrajzi könyvébe mint Moholy-írás.⁵²

Tulajdonképpen e vers kapcsán csupán két dologban van igaza Molderingsnek: 1922 táján valóban fordulat állt be Moholy gondolkodásában, és hogy *mihez képest* következett be ez a fordulat, erre nemigen van más közvetlen forrásunk, mint a Sibyl Moholy-Nagy közölte vers – melynek szerzősége filológiai szempontból kissé aggályos.

A Fény – magyar visszafordításban

Fürkészd ki a Fény útjait – ismerd meg életed távlatát.

Látni fogod, hogy más ez, mint a kronológia.

Más mérték, melynek neve *Eternitas*:

Nemes küzdelem egy titkos rendért.

Tér, idő, anyag – vajon egyek ezek a Fénnyel?

Az életet adó Fénytől függenek?

Oly mérhetetlen gondolat ez, mely növekedni kezd

benned, gyarló lélek, és utadat

Oly messzeségek felé lendíti,

Melyeket a fénytelen tekintet nem ismerhet.

Mi a Fény lényege? – kutasd szüntelen:

Miből való, és mire?

Szomjamat nem oltja semmi, nem is csillapíthatom.

Tér, idő, rendszer – mindez rend vagy merő káosz?

Az öröknek látszó dolgokkal

Bennünket, kiknek nem adatik öröklét, a halál köt össze.

Fény, rendet hozó Fény, merre vagy? Messze távol.

Csillogás vagy csupán, mely a puszta létet világítja meg.

Fény, büszke, dicső Fény, égj belém,

te kíméletlen, járj át, tisztítsd meg szemem,

ezt a nyirkos gödröt, mit a föld majd betemet.

Halott félelmek korhadnak korán feledett sírokban,

Megtagadott szentségek, melyek elállják a Fény útját.

A „Mindenség” – üres szólam csupán,

Ha a sötétség semmijéhez ragaszkodunk.

És szinte halljuk, hogy dübörög a „Semmi”,

Ha a „Mindenség”-et megtagadjuk.

A kényes egyensúly – idő, anyag, tér –

A Semmin nyugszik, és ez ad jelentést mindennek.

De az emberi gondolat, ez a száználmas parány,
Áthatol az űr sötétjén, hogy
Az anyagot, teret és időt a Fény körébe vonja,
Az örökkévaló Fénybe, mely megvilágítja az élet útját.
A Semmi pedig, melyet hiába próbáltál
Az idő és a tér mértékével mérni, átlényegíti a sötétben botorkáló embert –
Csak a Fény, a mindent átható Fény teremti majd meg a teljes embert.

(Angolból fordította Beck András)

A fény mint Moholy központi kategóriája

Mint a fentebbi tartomelemzésekből is kitűnik, Moholy gondolkodásában központi szerepet foglal el a fény. A fotós témájú cikkeiben ez a legtöbbet emlegetett kategória, a nem fotós témájú írásokban is csak a film, az *Egy művész összegezése* című írásában pedig csak a szín előzi meg. De a pusztán előfordulási statisztikánál fontosabbak Moholynak a fényről tett kijelentései, amelyekből kiderül, hogy számára nagyon fontos dolog volt a fény. Ott van mindjárt a legelső könyvének nyitó gondolata: „a pigment helyét a fény-árnyék foglalja el”,⁵³ melyet aztán egyik írása címévé léptetett elő: *A festéktől a fényig*.⁵⁴ Saját művészi fejlődését is e gondolat jegyében határozza meg: „munkám azóta [az 1921–22-es „üvegarchitektúra” képek óta – Sz. S.] sem más, csupán az eredeti problémának, a fénynek a parafrázisa. A fénnel-való-festés, mégpedig nem a vászon felületén, hanem közvetlenül a térben – ez kötötte le érdeklődésemet.”⁵⁵

Nemcsak a festészetében, hanem a színpadi munkáiban is központi helyet foglalt el a fény. Szinte gyermeki ujjongással idézi föl egy interjújában, hogy 1920-ban (tehát mindössze huszonöt évesen!) Piscator színházában „Százötvenezer watt fénnel dolgoztam egy-egy előadáson. Olyan merésznek találták ezt, hogy interpelláltak is miatta a német parlamentben...”⁵⁶ A jövő „teljes színházá”-ban is kulcsszereplő lesz majd a fény, jósolja Moholy: „a reflektor segítségével való vetítéseknek síkbeli filmekhez és téri fényjátékokhoz való felhasználhatósága, a fény akciója mint a legélesebb kontraszt, és ennek az eszköznek (a fénynek) a mai technika adta egyenértékűsége a többi színpadi eszköz mellett. Felhasználható ezenkívül mint váratlan káprázat, villanás, foszforeszkálás, a nézőtér fénnel való teljes elborítása a színpad összes fényeinek fokozásával vagy teljes kioltásával egyidejűleg.”⁵⁷

Eredetileg színpadvilágítási segédeszközként szolgált volna Moholy egyik legérdekesebb „műalkotása”, a ma már – az azóta történt művészeti fejlemények hatására – a mobilszobrok korai darabjának tekintett *Fény-tér-modulátor* (Lichtrequisit). A „mű”

tulajdonképpen az 1922-ben megálmodott színpadi fényeffektus-készülék modellje: Moholy még ezt a kicsinyített változatot is csak 1930-ban tudta elkészíteni, s csak külső technikai és pénzügyi segítséggel. Magát az eredeti elképzelést, tehát hogy ebből egy programozható színpadi effekt-vetítő – lényegében egy erre a célra alkalmazott *fényorgona* – legyen, ebben a formában nem tudta ugyan megvalósítani, de magát az elvet nagyon is: az 1920-as és '30-as évek fordulóján készült berlini színpadi díszlet- és látványterveiben a gyakorlatban is kipróbálhatta régóta dédelgetett elképzeléseit.⁵⁸ Természetesen a fotogramokat, majd fényképeket és filmeket alkotó Moholyt is minden másnál jobban érdekelte a fény: az ezekről a témákról írott cikkei és tanulmányai napnál világosabban bizonyítják ezt.

Van itt azonban egy érdekesség: Moholy az írásaiban rendszerint hónapokkal-évekkel azelőtt boncolgat egy-egy művészi problémát, hogy a gyakorlatban – akár csak kísérleti jelleggel – kipróbálta volna. Ebből viszont logikusan az következik, hogy nem a festészet, a színpadtechnika, a fotó és a film problémái vezették el ahhoz, hogy a fényvel, illetve az egyes esetekben a fény valamely konkrét részproblémájával foglalkozzék, hanem épp fordítva: a fényvel való foglalkozás vezette el a festészetben és a színpadtechnikában bizonyos konkrét felismerések kipróbálásához, illetve egyáltalán a fotóhoz és a filmhez mint lehetséges (mi több: kívánatos) művészi műfajokhoz. Moholy esetében tehát nem tyúk-tojás probléma, ha azt kérdezzük, hogy mi volt előbb: az elmélet vagy a művészi gyakorlat? Még akkor sem, ha az elméletről nem tudjuk megmondani: ő most történetesen a tyúk vagy éppenséggel a tojás?

A *fény* tehát központi jelentőségű kategória volt a művészetről gondolkodó és annak legkülönbözőbb ágait gyakorló Moholy számára – de érdekes módon az írásaiban soha nem mint megoldandó elméleti vagy akár gyakorlati probléma jelenik meg, hanem egyfelől mint az esetleg fölmerülő problémákat egy csapásra megoldó, kézenfekvő *eszköz*, másfelől viszont épp ellenkezőleg: mint elérendő cél, vagy még inkább *öncél*. Az optikai játékok, a fényeffektusok, a fotogram gazdag árnyalatai, a színek egymásba játszatása, a különböző transzparens és fényvisszaverő anyagok használata és a többi eleme Moholy kifogyhatatlan eszköztárának nem valamiféle gondolati, szavakba foglalható tartalom hordozására-közvetítésére szolgálnak, hanem csupán önmagukért valók: a szemünk és egyéb érzékszerveink gyönyörködtetésére és fejlesztésére.

Másképp fogalmazva: Moholy számára a művészetek által megteremtett (produkált) fényhatások elsődleges célja az, hogy a néző-befogadóban elemi, az egész testére, érzékszerveire hatással lévő *élményt* jelentsenek. Vannak ennek a felfogásnak elméleti szempontból – s ami e dolgozat szempontjából különösen fontos: kifejezetten fotóelméleti szempontból is – fontos összetevői, de ezeket egyelőre tegyük zárójelbe. A mostani

gondolatmenet szempontjából ugyanis azt tartom lényegesnek, hogy Moholy számára maga a *fényélmény* a központi kategória – éspedig nyilvánvalóan nem pusztán teoretikus megfontolásokból, hanem a saját életéből leszűrt tapasztalatok, élmények alapján.

Iskolai élmények

Miért foglalt el a fény ennyire központi helyet Moholy életében? Az egyik magyarázat erre egy olyan életrajzi mozzanat lehet, amelyet – jó okkal – a szakirodalom nem szokott fölvetni: Moholy zsidó származása,⁵⁹ pontosabban a zsidó kultúrával való kapcsolata. Az ok, ami miatt a kutatók ezzel nem szoktak foglalkozni, voltaképpen nagyon egyszerű: Moholy nemcsak írásaiban vagy művei témájában, de a barátok és a családtagok visszaemlékezései szerint a mindennapi életben sem adta soha sehol semmi tanújelét, hogy bármennyire is kötődne a zsidó kultúrához.⁶⁰ Moholy magyarnak – nem pedig magyar zsidónak – vallotta magát; a művésznév-választáson túl⁶¹ ezt azzal is nyomatékosan kívánta tenni, hogy ugyanekkor, 1918. május 2-án kikeresztelkedett, és áttért a kálvinista hitre⁶² – ami valójában inkább az ateizmusát⁶³ legitimáló s egyúttal a zsidóságtól való elszakadást megerősítő gesztus volt, semmint tényleges hitváltás. Magyarságához való ragaszkodását az emigrációban is tudatosan fenntartotta, még olyan külsőségekkel is, mint hogy a Bauhaus társas összejöveleiben rendszerint csárdással kápráztatta el a növendékeket és a kollégáit,⁶⁴ mi több: alighanem egy csárdással vette le a lábáról Sibylt is,⁶⁵ vagy hogy a vasárnapi ebéd nem lehetett más, mint paprikás csirke,⁶⁶ amit baráti társaságban ő maga is szívesen főzött.⁶⁷

Az alábbi megjegyzés tehát semmiképpen sem kívánja Moholyt visszaszuszakolni a szándékosan elhagyott zsidóság körébe! Az viszont kétségtelen életrajzi tény, hogy Moholy az elemi iskoláit az adai Izraelita Népiskolában végezte,⁶⁸ ahol a kötelező hittan keretében valamilyen formában találkoznia kellett a zsidó vallás fénykultuszával – ha máskor nem, legalább a Chanuka kapcsán. Ezzel nem azt akarom állítani, hogy Moholy a zsidó miszticizmus kategóriáiban és képzeteiben gondolkodott, ámbár kétségtelen: a Sibyl Moholy-Nagy könyvében közölt vers gondolat- és képzetvilága leginkább így írható le. Mindössze annyit állítok, hogy a gyerek Moholy életében, szellemisége kifomálódásában központi helyet foglalhatott el a Fény, mint valami különös, misztikus, önmagán messze túlmutató dolog.⁶⁹

A középiskolai tanulmányok során ez a misztikus Fény-kép nyilván racionálisabbá vált, ugyanakkor nem szűnt meg érdeklődésének egyik középpontja lenni. Botár Olivér a monográfiájában hangsúlyosan említi, hogy Moholy „Elolvasta Charles R. Gibson *A modern villamosság* című könyvét, melyet a középiskolában tanulmányi eredményéért jutalomként

kapott. Ezenkívül a középiskolai oktatás ötéves természettudományos és kétéves fizikaképzése is segítette abban, hogy kellően tájékozott legyen ezen a területen, ahogy a *röntgensugár* és a *hullámjelenségek* témakörét is jól ismerte.”⁷⁰ Az elektromosság, a röntgen, a modern fizika, csillagászat és technika eredményei később is rendkívüli mód foglalkoztatták, amint ez kiderül például az *Új művészek könyve* illusztrációs anyagából is. S hogy ez az érdeklődés nem pusztán a technikára szorítkozott, hanem ennél jóval mélyebb szférákat érintett meg benne, ezt épp a Sibyl közölte vers vonatkozó passzusai igazolják: „Tér, idő, anyag – vajon egyik ezek a Fénnyel? Az életet adó Fénytől függenek? (...) Tér, idő, rendszer – mindez rend vagy merő káosz?”

Érdekes módon a vers nyitó gondolata – „Fürkészd ki a Fény útjait (...) Látni fogod, hogy más ez, mint a kronológia” – szinte szó szerint visszaköszön egy jó évtizeddel későbbi beszélgetésben. Sibyl elmeséli, hogy amikor az egyik filmtervéről beszélgettek, Moholy – már amennyire ezt húsz év távolából föl lehet idézni – a következőket mondta: „Én nem kronológiai kategóriákban gondolkodom. Legalábbis nem a szokásos értelemben. Ennek a filmnek a ritmusát a fénynek kell megadnia: egyfajta fény-kronológiának kell lennie. (...) A fénynyalábok, ahogy áthatolnak a sűrű légrétegen, egymáson átlapolódnak, leblokkolódnak, megtörnek-elhajlanak, összepréselődnek. A beeső fény szögeltérései mutatják az idő múlását. A látható világ együtt változik a fény keletről nyugatra fordulásával. Az árnyékok és a visszatükröződések a tömör és az átluggatott felületek állandóan változó arányait rögzítik”⁷¹ – majd egy lámpával megvilágította az egyik festményét, s a fényt ide-oda mozgatva az így keletkezett fénytünetemenyeken demonstrálta a mondottakat.

Fény és mozgás

Moholynál a fény elválaszthatatlan a mozgástól. Ezt a tételt Passuth Krisztina az *Üvegarchitektúra* képek kapcsán fogalmazza meg: „Moholy-Nagyot a fényhatások és a mozgás egyszerre érdekelték, mint ahogyan erről a *Fény-tér-modulátor* is tanúskodik, melynek első vázlatai már 1922-ben elkészültek.”⁷² Ez utóbbit, a „mozgó festményt” Passuth nemcsak Moholy, hanem az egész korabeli avantgárd művészet egyik legjelentősebb művének tartja, lévén hogy ez a mű a konstruktivizmus és a szuprematizmus határmezsgyéjén egyensúlyozó *Üvegarchitektúra* „magasabb fokon való, dinamikus princípiummal ötvözött újjáalkotása – a transzparenciából fénylátványt, az architektúrából konstrukciót s a vászonra redukált három dimenzióból valódi, sőt mobil három dimenziót teremtve.”⁷³

Mivel Moholy naplója elveszett, nem tudhatjuk, a fény-mozgás élménye milyen döntő életrajzi elemekre vezethető vissza. De talán nem túl merész feltevés, hogy amikor tízévesen

Szegedre – az akkori Magyarország második legnagyobb városába – költözött, az itt szerzett új érzéki benyomások hatással voltak rá. Ugyanez mondható el, még fokozottabb érvénnyel, Budapestre költözéséről is, mely a nagyvárosi nyüzsgés mellé a szellemi pezsgés, az egyetemi, kávéházi és önképzőköri élet – s az első komoly szexuális kalandok – érzéki élményét hozta el a tizennyolc-tizenkilenc éves Moholy számára. A fény, mozgás és hang különleges élményeit jelenthették később a háborúban szerzett tapasztalatai. Mint Botár Olivér írja, az ekkoriban született rajzaiban kimutatható „a *kommunikációs technikák* iránt megmutatkozó lelkesedése. A *tűzértség* figyelő-felderítőtisztjeként megbízatásának szerves része volt a megfigyelés; az információátvitel és -továbbítás minden formája érdekelte. A vázlatain szereplő katonák könyvet olvasnak, távcsövet és tábortelefont használnak.”⁷⁴

De az igazi, döntő élményt a fények és mozgások tekintetében a Berlinbe költözés jelentette 1920 elején, amint ezt már Kállai Ernő is – mondhatni a legelső pillanatban – pontosan és érzékletesen regisztrálta: „Moholy-Nagy művészetében a nagyváros és a modern technika millió mozgás- és formalehetőségén és valóságán érzett ujjongás egy új világ hirtelen fölfedezése: napra, mindenségre tárult víziók táncoló, nevető ifjúsága.”⁷⁵ S hogy a Berlinnel, ezzel az épp akkor megszülető, 3,8 milliós Metropolisszal való találkozás és ismerkedés valóban nagy és mondhatni állandóan jelen lévő élmény lehetett Moholy számára, arra a *Filmváz. A nagyváros dinamikája* című filmtervezete a legjobb példa.⁷⁶

A nagyváros önként kínálja a montázs és különösen a kollázs elvét, hiszen itt a valóságban is a legkülönfélébb tárgyak, emberek, események kerülnek a legváratlanabb – s ami fontosabb: pillanatonként változó – kapcsolatokba egymással. Nem véletlen, hogy Moholy *Filmváz*ának kulcsszava épp a *tempó* (mi több: *tempó-ó-ó*), hiszen a nagyváros *dinamikája* az, ami elsősorban megragadta a képzeletét. Mint ahogy az sem véletlen, hogy a nagyváros-élménye visszaadására egy verbális-vizuális kollázs formát: a *tipofotót* tartotta a legalkalmasabbnak. S talán ezzel: a „különnemű” elemeket egymás mellé rakó kollázs-elv (vagy intermédia-elv) fontosságával magyarázható az is, hogy Moholy soha nem készített a szó szorosabb értelmében vett – egymás mellé ragasztott fotókból összeállított – montázsokat.⁷⁷ Az ő *fotóplasztikáinak*, a fényképet is fölhasználó, de alapjában véve grafikai műveinek egészen más az esztétikai alapelvük, mint mondjuk Paul Citroën vagy Rodcsenko montázsainak.

Maga Moholy is tökéletesen tisztában volt a nagyváros-élmény és a fotóplasztika összefüggéseivel: „A fotóplasztika olyan koncentrált szem- és agytornán alapszik, mint amiben a nagyvárosi embernek napról napra része van. Például: villamoson utazunk, kinézünk az ablakon. Hátrább egy autó jön. Az autó ablakai is átlátszóak. Azokon át egy üzletet látunk,

megintcsak átlátszó kirakatokkal. A boltban emberek, eladók és vásárlók. Valaki kinyitja az ajtót. Az üzlet előtt járókelők mennek. A közlekedési rendőr megállít egy biciklistát. Mindezt egyetlen pillanat alatt észleljük, mert az ablaküvegek átlátszók és minden [a] tekintetünk irányában történik.”⁷⁸

4. Fotóművész vagy fotót (is) használó festő?

Moholy nem az amatőr fotómozgalomban kezdte „fotográfusi” pályáját, hogy azután – fölismerve vagy megérezve az amatőr mozgalom esztétikai és világnézeti csapdait – a mozgalom disszidenseként érjen fotóművésszé, miként ez sokakkal, például a nála mindössze egy évvel idősebb Kertész Andorral történt. Moholy – szemben André Kertésszel vagy mondjuk Henri Cartier-Bressonnal – valójában nem is fotóművész volt, hanem a *fotográfiát* (sok egyéb mellett) *is fölhasználó képzőművész*. És ez nagy különbség! Persze, nem minőségi, hanem *minéműségi* ez a különbség: nem az alkotók vagy a művek művészi kvalitása, hanem a *kvidditása* volt más. Ha tetszik: más volt magához a fotográfiához mint kifejezési eszközhöz való viszonyuk.

Andreas Haus, aki az első monográfiát írta Moholy fotográfiai munkáiról, ezzel kapcsolatban a következőket mondja: „Az az igazság, hogy Moholy soha nem nevezte magát fotográfusnak. A meglehetősen furcsa szóeleménye erre, a *Lichtner* (fényalakító) egy maga fabrikálta szó arra, ami mindig is volt: festő. Bármennyire ’multimediális’ jellegű volt is az, amit mint grafikus, tipográfus, fotográfus, kiállításrendező, formatervező, filmrendező, tanár vagy író éppen csinált, Moholy mindig is festőként határozta meg önmagát. Festőként emelte a fotográfiát a művészet rangjának magasságába, és kizárólag csak abban az értelemben, hogy egy újfajta festői technikaként alkotta újra. Művészként Moholy festő volt, fotográfusként pedig dilettáns, a szó eredeti értelmében: a számára újonnan fölfedezett technikák lánggra lobbantották benne a kísérletezőt, és elképesztő mértékben eltöltötték teoretikus hittérítői buzgalommal.”⁷⁹

Tökéletesen egybecseng ezzel, amit Hattula Moholy-Nagy ír a visszaemlékezésében: „Amennyire tudom, apám soha nem maga csinálta a sötétkamra-munkát. Chicagóban ezt főleg az iskolában csinálták, talán ezért is tartotta ott a negatívokat. Jól ismert tény, hogy Németországban, a házasságuk idején első felesége, Lucia Moholy hívta elő a képeit, és anyám szerint gyakran később is, amikor mindketten Londonban éltek. Őrzök egy csomó papírtasakot is, német városok mai gyorslaboroknak megfelelő fotóműtermeiből, ami arra vall, hogy apám az átlagos turistához hasonlóan ilyenekbe adta be a képeit kidolgozásra.”⁸⁰

Nos, ha van valami, amit egy fotóművész, de még egy magára valamit is adó fotóamatőr sem tenne soha, az éppen ez!

Késői találkozás a fotográfiával

Kertész 1912-ben, tizennyolc évesen már megalkotta élete egyik főművét (*Alvó fiú a kávéházban*), és 1916-ban a *Borsszem Jankó*, 1917-ben pedig az *Érdekes Újság* háborús témájú fotópályázatán szép sikereket ért el.⁸¹ Moholy ugyanekkor, 1916–18 között szintén megörökítette a katonaelet pillanatait – csakhogy ő nem fényképeken, hanem rajzokon! Ekkortájt tehát még egyáltalán nem érdekelte a fotográfia, legalábbis abból a szempontból biztosan nem, hogy ő maga gyakorolja. „Csak 1919-ből merültek fel olyan adatok, amelyek azt sugallják, hogy Moholy-Nagy érdeklődését felkeltette az a médium, amely döntően meghatározza későbbi munkásságát” – írja Botár Olivér,⁸² de ez is csak félig-meddig igaz: nincsen rá közvetlen, Moholy műveiben vagy írásaiban realizálódott bizonyíték! Maga Botár is – korrekt módon – úgy fogalmaz, midőn elősorolja a magyar fotográfia 1910-es évek végi föllendülésének kétségtelen jeleit, hogy „Nincs okunk azt feltételezni, hogy Moholy-Nagy nem ismerte ezeket a fejleményeket vagy nem érdeklődött irántuk.”⁸³

Kutatói hipotézisként alighanem helytálló ez a megállapítás, ám mégsem tekinthető igazolt kijelentésnek. És ha jobban belegondolunk, nincs is különösebb jelentősége. Mert akár igaz, hogy Moholy 1919-ben mutatott több-kevesebb érdeklődést a fotográfia iránt, akár nem, az viszont tény, hogy *művészként* csak *fél évtizeddel később* találta a fényképezést annyira érdekesnek, hogy maga is használja: az első olyan publikált fényképe, mely „rendesen”, kamerával készült, egy 1924-es (tehát közel harmincévesen készített!) felvétele; *Tükör és tükörkép* címmel először a *Festészet, Fényképészet, Film* első, 1925-ös kiadásában jelent meg.⁸⁴ Ezt megelőzően Moholy mindössze annyi érdeklődést mutatott a fotográfia iránt, hogy a *Művészek könyve* illusztrációi között szerepeltek fényképfelvételek is – ezek azonban hangsúlyozottan *nem* „művészi” fényképek voltak, hanem ipari létesítmények és technikai eszközök, illetve a modern építészet egy-egy alkotásának a bemutatására szolgáló sajtófotók: a szerkesztők, Moholy és Kassák ezeket – tehát a fényképek *témáit* – találták modern művészi alkotásoknak, nem pedig magukat a fényképeket.

Ami pedig a *fotogramokat* illeti, melyekkel Lucia segítségével 1922 őszétől kezdett kísérletekbe Moholy, s ettől kezdve egész élete során az egyik legfontosabb alkotói (és művészetpedagógiai) eszköze lett: nos, ez éppen arra bizonyíték, hogy Moholyt *nem érdekelte a fotográfia* – legalábbis nem a maga kialakult, szokásos formájában. Tegyük hozzá: amikor Moholy – mai ismereteink szerint 1925 nyaratól⁸⁵ – rendszeresebben kezdte használni a

fényképezőgépet, még akkor is tudatosan a fotográfiai *hibák* nyelvén fogalmazott, s ezt az írásaiban is esztétikai elvvé emelte; erre a későbbiekben még visszatérünk.

Az első (privát) találkozások

Egyelőre maradjunk az 1919-es évnél, mely Botár Olivér szerint sok szempontból döntő volt abban, hogy Moholy figyelme a fotográfia felé fordult. Mi is történt ekkor? Botár először is *általánosságban* megemlíti: a korabeli képes sajtóban Moholy *felfigyelhetett* Landau Erzsébet, Máté Olga, Kertész Andor (André Kertész), Székely Aladár, Pécsi József, Rónai Dénes, Balogh Rudolf, Vydareny Iván és Révai Ilka munkáira. Erre azt mondhatjuk, hogy vagy felfigyelt, vagy nem; egyikre sincs bizonyíték. Révai Ilka júliusi portrékiállítását Botár hosszasan is ismerteti, mert – és ebben teljesen igaza van – a *Ma* kiállítóhelyiségében tartott esemény a magyar progresszív fotográfia történetének fontos állomása, mely eddig elkerülte a kutatók figyelmét. Botár nem említi, csupán *evidensnek veszi*, hogy Moholy megnézte a kiállítást – ami vagy így volt, vagy nem: nem lehet tudni. Botár mindenesetre kijelenti: „*Egyértelmű*, hogy a Máté Olga köré csoportosuló magyar női fotográfusok átütő erejű portréművészete fontos forrásként szolgált Moholy-Nagynak az emberi arc közelképére irányuló, későbbi fotográfiai érdeklődéséhez.”⁸⁶ Én ebben a kérdésben óvatosabban fogalmaznék: ez a hatás maximum *feltételezhető*. Szemben ugyanis azokkal, akik valóban hatottak rá, Moholy egyetlen írásában vagy könyvében sem említi a magyar fotográfia nevezett jeles képviselőit.

Moholy és Landau Erzsébet

Az 1919-es év legfontosabb eseménye témánk szempontjából kétségkívül az volt, hogy Moholy ekkor szorosabb kapcsolatba került a kor legjelentősebb műtermi portréfotósával, Landau Erzsébettel.⁸⁷ A kapcsolat jellegét Botár a „szoros barátság”, illetve a „közeli barátság” kifejezésekkel írja körül,⁸⁸ míg Engelbrecht kifejezetten *szerelmi* viszonyról beszél – véleményem szerint (kellő magyartudás híján) túlinterepreálva annak a két rajznak az ajánlását, melyeket Moholy készített Landauról. Az 1919-ben készült rajz jobb alsó sarkában Engelbrecht közlése szerint ez olvasható: „Erzsinek szeretettel [sic!] /1919 Karácsony/Laci”; a másik ajánlás pedig: „Drága Erzsinek/Laci/Berlin 1920 VII/6.” Engelbrecht magyartudásának hiányára vall egyrészt, hogy elírta az 1919-es ajánlás „szeretettel” szavát, másrészt pedig az, hogy az utóbbi ajánlás „drága” kitételét így interpretálja: „egy olyan kifejezés ez, amelyet szeretőik használnak”,⁸⁹ holott ez *jelzőként* a magyarban családtagok és barátok között is teljesen bevett formula; szerelmesek-szeretők (és alkalmasint házastársak) között a „drágám”

birtokos személyragos főnévi alak használatos. Ennek ellenére persze nem kizárt, hogy Moholy és Landau között szerelmi kapcsolat volt ekkoriban – de erre nézvést az idézett ajánlások (különösen félreinterpretálva) nem igazítanak el bennünket.⁹⁰

Ez azonban igazából csak az életrajz szempontjából fontos részletkérdés. Témánk szempontjából ennél jóval fontosabb, hogy Landau még 1919-ben két műtermi felvételt készített Moholyról,⁹¹ majd egy harmadik portrét is 1925 nyarán, amikor Moholy (a felesége, Lucia kíséretében) Párizsba utazott egy kiállítást megnézni,⁹² ahol – Ergy Landau néven – Landau 1923-tól sikeres fotóműtermet tartott fenn. Engelbrecht azt írja, hogy „Moholy mindhárom fényképből szívesen ajándékozott kópiákat a barátainak”⁹³ – de a megjegyzésből nem világos, hogy eleve több kópiát kapott Landautól, vagy időnként „utánrendelt” a képekből, vagy pedig megkapta a negatívokat is, és az újabb kópiákat ezekről készítette; a magam részéről ez utóbbit találok a legvalószínűbbnek, a leginkább életszerűnek.

További fotós vonatkozás, hogy Moholy szerepeltette Landau fotóit az 1929-es nevezetes *Film und Foto* kiállításon,⁹⁴ és hogy a fotóik együtt szerepeltek 1933-ban a *Premier Salon International du Nu Photographique* kiállításon, Párizsban.⁹⁵ Ez mindenesetre azt mutatja, hogy Moholy sokra tartotta Landau munkáit – továbbá azt is, hogy Landaunak hűséges jó barátja volt. Ez utóbbit igazolja az is, hogy Moholy – miként ezt a Sibylnek írott, 1941. szeptember 4-i keltezésű leveléből tudjuk – próbált közbenjárni (valószínűleg Mondriannál) annak érdekében, hogy Landau a fasizmus elől az Egyesült Államokba emigrálhasson,⁹⁶ de erről nem lehet tudni semmi közelebbit; Landau mindenesetre Párizsban vészelt át a második világháborút. Érdekes egyébként, hogy Landau neve nem bukkan föl sem Lucia, sem Sibyl visszaemlékezésében.

Végezetül egy nem lényegtelen megjegyzés: Kincses Károly azt írja a Moholy-életrajzában, hogy „Egyes vélemények szerint Landau is taníthatta fényképezni”,⁹⁷ ám semmiféle forrást nem nevez meg e kijelentése alátámasztására. Egyébként számomra ettől függetlenül sem világos: vajon mire taníthatta volna meg a hivatásos *műtermi* fényképész Moholyt, akiről még azt sem lehet biztosan tudni, hogy ekkoriban egyáltalán volt-e már fényképezőgép a kezében? Sajnos, Kincses e nyeglén odavetett megjegyzését Kürti Emese kritikátlanul átvette,⁹⁸ s így most már a világhálón éli a maga ellenőrizhetetlen életét.

Érdekes adalék ehhez a kérdéshez az, amit Csorba Csilla írt nekem a már idézett emailjében: „Moholy fiatalon jó kapcsolatban volt Back Mancsi szegedi fényképésznővel, aki Bécsben iskolázott technikai tudást és esztétikai tapasztalatot közvetített. 1919-ben Moholy együtt állított ki Gergely Sándor szobrásszal Szegeden, mindkettőjüket ismerte Back Mancsi, Moholy képeit fotózta, ezért cserébe ő is kapott képeket tőle. (...) Nem tudom bizonyítani, de

akár ő is taníthatta a gépkezelésre Moholyt”.⁹⁹ Persze, az ő esetében is fölmerül a kérdés: mit tanulhatott volna Moholy egy hivatásos fényképésztől?

Volt-e fotókamerája Moholynak 1919-ben?

E látszólag mellékes kérdés tétje valójában nem kevesebb, mint hogy Moholy már 1919-ben, vagy csak egy jó fél évtized múlva, 1924–25-ben kezdett-e el (komolyabban vagy egyáltalán) fényképezni. Ezért érdemes kissé részletesebben foglalkoznunk vele.

Ami a saját, állítólag már 1919-ben birtokolt fotókamera kérdését illeti, erre tulajdonképpen egyetlen fénykép és ennek ránk maradt negatívja, a fénykép hátoldalán szereplő feljegyzés, továbbá néhány egyéb adat alapján *következtet* Hattula Moholy-Nagy inspirációja nyomán Botár Olivér és Lloyd C. Engelbrecht – véleményem szerint tévesen.

A kétségtelen tények ezzel kapcsolatban a következők: a fényképen¹⁰⁰ Moholy látható a Lánchíd budai hídfőjénél,¹⁰¹ a rakpart vaskorlátján üldögélve; a fénykép hátoldalára Lucia Moholy valamikor ráírta: „Laci 1919”¹⁰² – a felvétel valóban ekkor készülhetett. Tény továbbá, hogy a felvétel negatívja Moholy haláláig a tulajdonában volt, és szerencsés véletlen folytán túlélte az özvegy, Sibyl mindent kidobáló hevületét.¹⁰³

Innen kezdve azonban már a legkülönbözőbb, egymástól térben és időben is távol eső forrásokból származó tényadatok kombinációján, egymásba csúsztatásán alapuló *spekulációk* következnek. A kombinációk alapját képező tények a következők: 1. A felvétel negatívját Moholy később készült negatívjai között – nem pedig azoktól elkülönítve – találta meg Hattula Moholy-Nagy.¹⁰⁴ Tulajdonképpen ez a legerősebb – s egyúttal szinte az egyetlen – érv amellyel, hogy a felvétel ugyanazzal az Ernemann kamerával készülhetett, amelyet Moholy a húszas évek derekától a harmincas évek derekáig használt. 2. Ezt erősíti meg (legalábbis első olvasatban) az a tény, hogy mind az 1919-es, mind pedig a későbbi negatívok 6 x 9 cm-es, úgynevezett packfilm negatívok.¹⁰⁵ Itt azonban már fennáll a hamis következtetés veszélye: abból ugyanis, hogy két negatív egyforma méretű és gyártmányú, még nem következik, hogy a rajtuk látható felvételek is ugyanazzal a kamerával készültek!

A packfilmek esetében különösen így van ez, ugyanis ezek mérete *kisebb*, mint az őket fogadó kamerák hátlapján lévő ún. fénykapu (az a téglalap alakú kivágat, amelyen át a fény az exponálásakor a filmre jut), ezért a kamera (a fénykapu széle) semmilyen nyomot nem hagy a negatívon – következésképp nem lehet megmondani, hogy egy ilyen filmre milyen (vagy pláne: *melyik!*) kamerával készült a felvétel.¹⁰⁶

Abból tehát, hogy az 1919-es felvétel ugyanolyan méretű és típusú negatívra készült, mint Moholy későbbi felvételei, még nem következik, hogy ez a felvétel is az ő kamerájával

készült. A leglogikusabbnak ható feltételezést sem minősíthetjük át tényé egyetlen adat alapján. Különösen nem, ha vannak olyan tények, amelyekből éppoly logikusan az ellenkezőjére lehet következtetni.

Márpedig abban a kérdésben, hogy vajon volt-e fotókamerája Moholynak 1919-ben, pontosan ez a helyzet. Csak egyetlen tény jogosít fel bennünket rá, hogy azt mondjuk: volt – s ha korrektek akarunk lenni, ezt is csak nagyon feltételesen, megszorításokkal jelenthetnénk ki. De ha netalán feltételesen, a gondolatkísérlet kedvéért elfogadjuk is, hogy Moholynak volt saját kamerája 1919-ben, rögtön következnek az ennek ellentmondó kérdések. Hova lett a többi kép (vagy legalább a többi felvétel negatívja), amelyeket Moholy 1919-ben és utána 1924-ig készített? Az ugyanis képtelenség, hogy Moholy vett magának (vagy kapott ajándékba) egy kamerát, amit 1919-ben egyetlen alkalommal használt: megkért valakit, hogy készítsen róla egy felvételt, majd magával cipelte ugyan a kameráját az emigrációba, de öt évig elő sem vette. Mindez nagyon kevésbé hihető. Márpedig kérdésekre Hattula Moholy-Nagy azt válaszolta, hogy nem tud más 1924 előtti felvételről, csak erről az egyről, de vegyem figyelembe: Moholy negatívjainak csak egy töredéke maradt fenn; nem lehet kizárni, hogy az elveszettek között voltak 1924 előtt – akár még 1919-ben Magyarországon – készült felvételek is.

Ennek viszont, mármint hogy Moholynak – az 1922 szeptemberében elkezdett fotogramkísérleteket leszámítva – lettek volna fényképezési tapasztalatai az 1924 előtti időkből, három tény is ellentmond. Az egyik az, hogy sem Moholy, sem Lucia soha nem említ semmi ilyesmit. A másik, hogy Moholy *A nagyváros dinamikája* első publikálásakor¹⁰⁷ nem használt fotókat, csak az 1925-ös könyvében megjelent változatban. Kétségtelen, hogy ha lettek volna saját felvételei, azokat felhasználta volna: Moholy nem éppen arról volt ismert, hogy eltitkolta, ha valamit produkált.

A harmadik – a legerősebb, véleményem szerint perdöntő – érv azellen, hogy Moholy már 1919 és 1924 között is fotografált volna, Moholynak az 1935. december 16-án Walter Gropiusnak írott levelében olvasható, melyben kétszer is kijelenti: a fotogramkísérletek idején „nem volt semmiféle korábbi ismeretem a fotográfiai technikáról”, illetve „*addig soha nem készítettem egyetlen fényképet sem (azt leszámítva, hogy egyszer megpróbáltam lefényképezni 2 egymásra helyezett fényképet mint a barátom, Carl Koch portróját).*”¹⁰⁸

Véleményem szerint egészen addig, amíg nem kerülnek elő olyan felvételei, amelyek bizonyítottan korábban készültek, azt kell mondanunk: a rendelkezésünkre álló adatok alapján Moholy 1922 szeptembere előtt – egyetlen jelentéktelen próbálkozást leszámítva – semmiféle fotográfiai tapasztalattal nem rendelkezett. Elképzelhető, hogy ekkor – a Luciával együtt

végzett fotogramkísérletekkel párhuzamosan – próbált(ak) kamerafelvételeket is készíteni, de erre vonatkozóan nem rendelkezünk információval. Az első publikált kamerafelvétele, a *Tükrök – tükröződések a Festészet, Fényképészet, Film* első kiadásában, 1925-ben jelent meg, és a kutatók 1924-re, a könyv megírásának idejére kelteznek.

Ha viszont mindaz úgy van, ahogyan most összefoglaltam: mi a helyzet az 1919-es Moholy-portréval? Véleményem szerint erről a ma rendelkezésünkre álló adatok alapján csak annyit állíthatunk biztonsággal, hogy minden bizonnyal egy Moholyhoz közel álló személy készítette a saját kamerájával, aki az elkészült fényképhez, amikor átadta Moholynak, mellékelte a felvétel negatívját is. Erre utal, hogy nincsenek meg az ugyanabból a packfilm dobozból származó további negatívok. Ez a személy lehetett éppenséggel Landau Erzsébet is, de ugyanígy lehetett Moholy bátyja, Jenő, akinek a visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy ekkoriban fotografált:¹⁰⁹ egy fényképe, amelyet a legkisebb Nagyfiúról, Ákosról készített, megvan a fia, Nagy Levente tulajdonában. Nagy Levente úgy tájékoztatott, hogy ez a felvétel is 6 x 9 cm-es packfilm-negatívra készült. Moholy portréját készíthette továbbá egy – ebben az összefüggésben ismeretlen – barát/ismerős is. Végül (ezt sem lehet teljesen kizárni) a felvétel készülhetett önkioldóval is. A rendelkezésünkre álló – illetve nem álló – adatok alapján bármelyik verzió elképzelhető. A magam részéről a Nagy Jenő-verziót tartom a legvalószínűbbnek, és az önkioldós verziót a leginkább valószínűtlennek – ez ugyanis a korabeli technikával a legnehezebb fotografusi feladatok közé tartozott.

MOHOLY ANTI-FOTOGRÁFIÁJA

5. Produkció/Reprodukció és a fotogram

Moholy első önálló, *Produkció – Reprodukció* című, önmagának és művésztársainak egyaránt programadó írása (mely épp ezért többes szám első személyben fogalmaz) a *De Stijl* 1922/7., júliusi számában jelent meg. Ebben Moholy leszögezi: „arra kell törekednünk, hogy az eddig csak reprodukciós célokra használt eszközöket produktív célokra is alkalmazhatóvá tegyük”,¹¹⁰ s három kitörési pontot nevez meg.

A gramofon esetében a „készüléket úgy lehetne produktív célokra kiterjeszteni, hogy (...) maga az ember karcol a viaszlemezbe barázdákat, amelyek lejátszáskor olyan hangeffektust adnak, amely új hangszerek és zenekar nélkül a hangelőállítás alapvető megújítását” eredményezi.¹¹¹ Moholy ehhez – talán a meghökkentő ötlet ellensúlyozására? – a következőket fűzi hozzá: „Ennek a munkának alapfeltétele a laboratóriumi kísérletezés: a

különböző hangok által létrehozott barázdafajták (hosszúság, szélesség, mélység stb.) pontos vizsgálata; magunk előállította barázdák vizsgálata; végül mechano-technikai kísérletek a barázda-kézírás tökéletesítésére. (Esetleg nagyobb barázdaírás-lemezek mechanikus úton történő kicsinyítése.)”¹¹² Épp az utolsó megjegyzés jelzi, hogy maga Moholy is tisztában volt az elképzelése realizálásának technikai nehézségeivel, hogy azt ne mondjuk: abszurd voltával. S valóban: Moholynak ez az ideája a megvalósulatlan utópiák régiójában maradt.¹¹³

Több sikerrel járt a filmmel kapcsolatos elképzeléseivel, amelyekről a tanulmányában még ezt írta: „a fő feladat a *magában vett mozgásnak* az alakítása. Magától értetődik, hogy ez nem valósítható meg *magunk alkotta formajáték* mint mozgáshordó nélkül.”¹¹⁴ Igaz, Moholy ezt is csak jóval később, 1930-ban tudta megvalósítani a gyakorlatban: a *Fény-tér-modulátor* működéséről készített *Fényjáték: fekete-fehér-szürke* című 8 perces filmjével.¹¹⁵

Ami pedig a bennünket közelebről érdeklő fotográfiát illeti, erről Moholy a cikkében a következőket mondja: „Ha itt is véghez akarjuk vinni az átértékelést [értsd: a reprodukív eszköz átalakítását produktív célokra], a brómezüst lemez fényérzékenységét az *általunk tükör- vagy lencserendszerekkel stb. alakított fényjelenségek* (fényjátékmozzanatok) felfogására és rögzítésére kell kihasználnunk.”¹¹⁶

Ezzel kapcsolatban valamit le kell szögeznünk, némiképp korrigálva a szakirodalom megállapításait. Moholynak ez a javaslata nem a fotográfia jelentőségének a felismerése, hanem épp ellenkezőleg: arra szólít föl, hogy a fotográfiai eszközöket *ne a szokásos módon* (adott látványok rögzítésére) használjuk, hanem általunk kreált látványok rögzítésére – ugyanúgy, ahogyan a gramofon esetében is meg kell fordítanunk a dolgot: a barázda ne rögzítse a zenét, hanem teremtsen! Tehát ugyanolyan radikális átalakítása, *nem rendeltetészerű* használata ez a fotográfiának, mint a „barázda-kézírás” a gramofon esetében – azzal a döntő különbséggel persze, hogy míg ez utóbbi a gyakorlatban kivitelezhetetlennek bizonyult, a tükör- vagy lencserendszerek keltette fényhatásokat a gyakorlatban is lehet fotográfiai eszközökkel rögzíteni, akár a kamerába helyezett „fényérzékeny lemezen”, akár fotogram formájában.

Loheland: Bertha Günther

Miután júliusban ez a cikke napvilágot látott, Moholy Luciával a nyaralásuk során ellátogatott Lohelandba, ebbe a Rhön-hegységben, Fuldától keletre fekvő női életreform-kommunába, s itt megismerkedtek Bertha Günther falevelekről és virágokról fotográfiai úton, ún. kimásoló- vagy napfénypapirosra¹¹⁷ készített lenyomataival.¹¹⁸ Bár erre nincs közvetlen bizonyíték, de Moholyt minden bizonnyal nem maguk a levél- és viráglenyomatok ragadták magukkal,

hanem az elkészítési módjuk *demokratikussága*: az, hogy nem kell hozzá semmiféle szakmai tudás és technikai hókuszpókusz, hanem bárki könnyedén készíthet ilyen eszközzel képet.¹¹⁹ Ez rendkívülimód tetszhetett Moholynak, aki – ne feledjük – maga is *autodidakta* művész volt, s akinek egyik legfontosabb jelszava a művészettel kapcsolatban (talán épp ezért) így hangzott: *mindenki tehetséges!*¹²⁰ Egész művészetpedagógiai munkássága arra irányult, hogy a lehető legegyszerűbb eszközökkel kihozza a tanulókból a bennük rejlő tehetséget.

A lohelandi élmény egy időre eltérítette Moholyt a cikkében megfogalmazott előzetes programtól: a nyaralásukból Berlinbe visszatérve, 1922 szeptemberében Luciával tüstént (ma így mondanánk) fotogramkísérletekbe¹²¹ kezdtek – annyiban mégis tartva magukat az eredeti programhoz, hogy a kezdeti próbálkozások után, melyek a Lohelandban látottak pusztán ismétlései voltak, igen hamar áttértek az ennél jóval bonyolultabb, maguk kreálta fény- és árnyékhatások előidézésére és rögzítésére, melyek „olyan szuprematista és ’mechanikus-dada’ kompozíciókat eredményeztek, amiket előtte lino- és fametszetekkel ért el” Moholy.¹²² A cél tehát ugyanaz maradt, csak a hozzá vezető út tért el az eredetitől: a fényjelenségeket nem kamerába helyezett „fényérzékeny lemezen” [értsd: üvegnegatívon], hanem fényérzékeny *papíroson* rögzítették, a fény- és árnyékhatások közvetlen felhasználásával.

Itt érdemes megjegyezni, hogy Lucia kissé rövidre zárva – és az időrendet némileg összezavarva – meséli el a történetet. „1922 nyarán, a Rhön-hegységben egy hosszabb séta alkalmával a *Produkcio versus Reprodukcio* ellentétpárról beszélgettünk. E beszélgetésünk konklúziói vezettek el bennünket fokozatosan oda, hogy fotogramokat készítsünk, mit sem tudva azokról a lépésekről, amelyeket Schad, Man Ray, Liszickij (vagy bárki más) tett meg korábban ebben az irányban.”¹²³

A plágium vádja

Az utolsó félmondatával Lucia azokra a vádakra utal, amelyek már a húszas évek derekán is megfogalmazódtak, és a hatvanas években újraéledtek, nevezetesen hogy Moholy a nevezettektől „lopta el” a fotogram avantgárd célokra való fölhasználásának ötletét. A plágium gyanúja azóta is elő-előkerül a szakirodalomban.

Magukat a vádat Liszickij egy 1925. szeptember 15-i keltezésű levelében fogalmazta meg, melyet későbbi feleségének, Sophie Küppersnek írt. A levél a szélesebb nyilvánosság elé került, miután 1967-ben Sophie Lissitzky-Küppers közölte a férjéről szóló dokumentum-összeállításában. Magyarul is megjelent, Passuth Krisztina monográfiájában.¹²⁴

Liszickij a meglehetősen goromba fogalmazású levélben először is azzal vádolja Moholyt, hogy a „produktív, nem pedig reprodukív teljesítmények programját” tőle „csente

el” 1921-22-ben, továbbá azt állítja, hogy mivel „Moholynak akkoriban még nem volt szakmája, én a fényképészetre hívtam fel a figyelmét”. Magyarán: az ő érdeme, hogy Moholy egyáltalán elkezdett foglalkozni a fotográfiával. Erről csak annyit mondhatunk, hogy Moholyt több, számára különböző fontosságú, de egymást erősítő impulzus érte abban, hogy végül fölismerte a fotográfiában – pontosabban a fotogramban – rejlő művészetelméleti és művészi lehetőségeket. Ezek között ott lehettek a még 1919-ben Magyarországon ért hatások ugyanúgy, mint a Luciával folytatott beszélgetései; a végső lökést ez utóbbiak, illetve a lohelandi élményei adták meg, amelyekhez – mint alább erre visszatérünk – további pozitív impulzusok járultak.

A levél – a bennünket most közelebbről érdeklő szempontból – döntő passzusa így hangzik: „2. 1922 tavasza. Dada-konferencia Weimarban. Tzara a 'Champs délicieux'-ről mesél. Utána Berlinben néhány lapot mutatott, melyek technikája iránt Moholy igen érdeklődött, és Tzaránál tájékozódott is róla.”

Lloyd C. Engelbrecht a monográfiájában minden részletre kiterjedően föltárta ennek az egész áldatlan vádaskodásnak a részleteit.¹²⁵ Ebben az idézett passzussal kapcsolatban a következőket olvashatjuk. 1. Liszickijt három év távolából megcsalta az emlékezete: arra a bizonyos Dada-konferenciára Weimarban (és Jénában) nem 1922 tavaszán, hanem csak 1922 szeptemberében került sor.¹²⁶ 2. „Man Ray portfóliója, a *Les Champs Délicieux*, melyhez Tzara írt előszót, csak 1922 decemberében jelent meg, túl későn ahhoz, hogy Tzara ennek lapjait magával vigye Berlinbe”,¹²⁷ ahol a Dada-konferenciát követően találkozott Moholyval. Engelbrecht ezt azzal egészíti ki, hogy Tzara Berlinbe valóban vitt magával néhány „rayogramot”, és meg is mutatta Moholynak – akiről épp a hónapokkal *korábban*, még júliusban megjelent *Produkcio – Reprodukció* cikke alapján tudta, hogy érdekli a dolog. Ezek a tények és még számos apró adalék azt bizonyítja, hogy Moholynak a cikke megírásakor, illetve a saját első „fénykompozíció” kísérletei idején, tehát *1922 szeptemberében még nem volt tudomása Man Ray ezirányú munkáiról*.

De mi a helyzet Christian Schad fotogramjaival,¹²⁸ vagy ahogyan Tzara később elkeresztelte őket: „Schadograph”-jaival? Tudhatott-e Moholy ekkoriban róluk? Engelbrecht azt írja ezzel kapcsolatban, hogy jöllehet a Tzara szerkesztette *Dada* hetedik száma, mely *Dadaphone* címmel 1920 márciusában jelent meg Párizsban, közölt ugyan egy – ma már így mondanánk – „Schadograph”-ot, csakhogy: 1. Nem valószínű, hogy Moholy, aki egyébként is idegenkedett ekkoriban a dadától, ismerte volna a lapot, ill. ezt a lapszámot. 2. De még ha volt is a kezében a lapszám, mivel Schad képe alatt mindössze annyi szerepel, hogy „Christian Schad (Genève)”, viszont a „Schadograph” szó sehol nem fordul elő benne, nem valószínű,

hogy felismerte volna, hogy itt voltaképpen egy különleges, nem a szokásos fotótechnikával készült képről van szó.¹²⁹

A fotogram avantgárd művészi célokra való (újra)felfedezéséről ugyanaz mondható el, mint magának a fotográfiának a felfedezéséről: valahogy a történelmi „levegőben lógott” – ezért van az, hogy különböző emberek, egymásról mit sem tudva, történelmi léptékekkel mérve egy időben: pár év vagy csupán néhány hónap eltéréssel „felfedezték”. Eltérő indíttatással, más és más utakat követve, de végül a lényegre tekintve ugyanarra az eredményre jutottak.

Beaumont Newhall ezzel fejezi be a *Látás mozgásban*ról írott könyvismertetését: „Logikai értelemben véve a fotogram végső soron nem egyéb, mint a fotográfia lecsupaszítása az ezüstsók fényérzékenységére. A fotográfus számára ugyanazt jelenti ez, mint a festő számára Malevics *Fehér a fehéren* című képe.”¹³⁰ Ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy Moholy (és Man Ray meg Schad és a többi ezzel foglalkozó művész) valami nagyon egyszerű, nagyon *elemi* képkészítési módot keresett, és így jutott el végül a fotogramhoz. Valami *primitív* formát, amiben éppen ezért a maga teljességében és nyersségében megmutatkozik a művészet ősi ereje – ahogyan az akkoriban szintén „fölfedezett” törzsi művészetekben vagy a gyerekrajzokban.

Moholy hibátlan művészi ösztönnel talált rá a fotogramra mint a fotográfia ősfarmájára – anélkül, hogy igazából ezt kereste volna, vagy hogy ennek tudatában lett volna. Csak a *Látás mozgásban* fotogramról írott fejezetében utal rá, hogy ősrégi fotográfiai technikáról van szó: „1835-ben Fox Talbot készítette az első nyers fotogramot úgy, hogy egy fényérzékeny emulzióval bevont papírra csipkét fektetett.”¹³¹ Tegyük hozzá: a mai ismereteink szerinti legelső fotográfiaiak – amelyek nem maradtak fenn, mert készítőik nem tudták rögzíteni, fixálni őket – részben szintén fotogramok voltak (például üvegfestmények másolatai fényérzékenyített bőrön): Thomas Wedgwood és Humphry Davy készítette őket 1802 előtt.¹³²

De végül is mit keresett – és ami ennél is fontosabb: mit talált meg – Moholy a számára új médiumban?

Moholy a fotogramról

Azt már tudjuk, hogy eredetileg valami olyasmit, ami az alternatívája – voltaképpen az ellentéte – lehet a pusztán az adott látványok (a „valóság”) rögzítésére szolgáló, „reproduktív” fotográfiának. Mondhatnánk egyszerűen azt is, hogy valami *újat* a művészetben – csak hogy ez Moholy esetében nem valami merő, öncélú újat-keresés volt. Nem azért kísérletezett

szüntelen újabb és újabb formákkal, viszonylatokkal, technikai megoldásokkal, hogy ezzel a saját hírnevét öregbítse, vagy legalábbis nem pusztán ezért.

Valóságos és nagyon komolyan átélt hitvallása volt, hogy „az ember a maga korában akkor a legtökéletesebb, ha az őt alkotó funkcionális apparátusokat – a sejtektől a legbonyolultabb szervekig – teljesítőkéességük végső határáig tudatosítja, illetve kiképezi. A művészet ezt a kiművelést azáltal végzi (...), hogy a már ismert és a még ismeretlen optikai, akusztikai és egyéb funkcionális jelenségek között messzemenően új viszonylatok létrehozására törekszik, és a funkcionális apparátusokat ezek befogadására készíti.”¹³³ A művészet és a művész feladata e felfogás szerint tehát nem egyéb, mint hogy a *befogadó* érzékszerveit, illetve az érzékelés-észlelésről való felfogását egyrészt *tudatosítsa*, másrészt újabb és újabb kihívásoknak tegye ki, magyarul *provokálja*. Ahogyan ezt a kettős feladatot az egyik cikkében szinte definíciószerűen egygyé sűrítette: „A művészet (...) az ember öntudat alatti nevelése.”¹³⁴ A fotogram kitüntetett és egyben különleges helyet foglal el ebben a nevelési programban. Ahogyan ezt Moholy egy másik cikkében megfogalmazta: „A fotogram egy saját törvényekkel rendelkező eddig teljesen ismeretlen optikai formálás ígérete számunkra. *A szellemiséggel leginkább átítatott fegyver az új látásért folytatott harcban.*”¹³⁵

Mi teszi a fotogramot különösen alkalmassá rá, hogy muníciót szolgáltatson ehhez a szellemi harchoz?

1. *Újdonsága* és az anyagi adottságaiból eredő finomsága révén az egyik legtökéletesebb eszköz arra, hogy felváltsa a hagyományos piktúrát, a pigmentfestészetet. Pontosabban: hogy fölszabadítsa a fényhatások visszaadásának kényszere alól – hogy így el tudja látni a Moholy szerinti igazi feladatát: a színek problémájával való foglalkozást.

„Eltűnik a durva szemcsés pigment, s létrejön a *fényfaktúra*”, érvel Moholy e gondolat jegyében a Kállai Ernővel folytatott vitában,¹³⁶ aki épp a (hagyományosan értelmezett) faktúra hiánya miatt nem tartotta elég művészinek az új médiumot. Ugyanezt Moholy kicsit összetettebben így fogalmazza meg *A fotogram és határterületei* című cikkében: „A fotogramnál már eltűnik a pigment közvetítette nyersen materiális formálás; a fény eddig másodlagos materializációja közvetlenebbé válik. A fotogram a fényt a maga közvetlen sugárzásában fluktuálva, oszcillálva, szinte áttétel nélkül ragadja meg. És noha maradnak nyomai az anyagi effektusnak – amennyiben a fény a fotogramokon szinte anyagtalan anyagba tevődik át – a fényérzékeny rétegben már megmutatkozik az út, amely a jövőben egy szublimáltabb optikai kifejezőmóddhoz vezet.”¹³⁷

2. A fotogramot a fotográfián belül is különleges hely illeti meg az „új látásért folytatott harcban”, mert segítségével könnyebben *tudatosíthatjuk*, hogy voltaképpen mire is

szolgál a fotográfia mint új művészi médium, miben is áll az újdonsága. Moholy ez utóbbit abban látja, hogy a fotogram segítségével lehet a legkönnyebben elrugaszkodni a fotográfia eredendő ábrázoló (reproduktív, ergo nem művészi) funkciójától.

A fotográfia – fényalakítás című, az új médiumban rejlő kreatív lehetőségeket összefoglaló cikkében a fotogramkísérletekről ezt olvassuk: „Gazdagabb és fontosabb ismeretekre tanítanak a fotográfiai eljárás értelmére vonatkozólag, mint a legtöbb kevésbé tudatosan, gyakran gépiesen készített kamerafelvétel. A fényhatás megszervezése itt szuverén módon történik, úgy ahogy a kép készítője helyesnek tartja, függetlenül a tárgyak kötöttségeitől és esetlegességeitől. A fényérzékeny réteg – lemez vagy papír – tabula rasa, amelyre úgy jegyezhetünk a fénnel, ahogyan a festő [is] a maga szerszámaival, az ecsettel és a pigmenttel szuverén módon dolgozik a vásznán.”¹³⁸

Érdekes egyébként, hogy Moholy a fotográfiában, a fotográfiai munkában is elsősorban azt méltányolta, ami a leginkább hasonlított a festő munkájához. Ez Andreas Haus tételét igazolja – melyet a tartalomelemzéseink is alátámasztottak –, miszerint Moholy mindenekelőtt festőnek tartotta magát.

3. Az előző szemponthoz szorosan kapcsolódik a fotogramnak – legalábbis a Moholy-féle „fényalakítás” változatának – az a varázslatos tulajdonsága, hogy szabadon, az anyaghoz való kötöttségek nélkül lehet vele *teret konstruálni*. Moholynak a fotótól függetlenül is ez volt az egyik központi művészi problémája. Ahogyan ezt Pernecky Géza egy kiállításról írott kritikájában megállapította: „Moholy Nagy az első jelentős kidolgozója (...) a bonyolultabb és több gravitációs központot (vagy éppen egyet sem) éreztető dinamikus tér-illúzióknak.”¹³⁹

Moholy *Az idő-tér és a fényképezés* című cikkében szinte szó szerint ugyanezt írja a fotogramról: „a tér tagolásának teljesen új formáját is jelenti. Ennek már semmi köze a létező tárgybeli (vagy idő-térbeli) szerkezetek rögzítéséhez. (...) *először hoz létre teret meglévő térbeli szerkezetek nélkül*, pusztán azáltal, hogy a teret fekete és szürke féltónusok előre- és hátrafelé mozgatásával, valamint ezek ellentétének sugárzó erejével és rendkívül finom árnyalásuk fokozataival tagolja.”¹⁴⁰

4. A fotogramot a *szürke árnyalatok finomsága* miatt ettől, vagyis a térérzékeltetéstől függetlenül is különleges hely illeti meg a fotográfián mint művészi médiumon belül – s ezzel egyúttal utat mutat a (kísérleti) film számára is.

A Látás mozgásban fényképezésről szóló fejezetében Moholy az elsőként említett témáról így ír: „A fotogramot a fényképezés kulcsának lehetne nevezni, mert minden jó fényképnek ugyanolyan finom, a fehér és fekete szélsőségek közötti fokozatokkal kellene rendelkeznie, mint a fotogramnak.”¹⁴¹ Ami pedig a film és a fotó kapcsolatát illeti, erről csak

címszavakban ugyan, ám részletesen írt *A fényképezés megújulása* című cikkében. Mint axiomatikusan leszögezi: „A fényképezés a filmben éri el tetőpontját. (...) Ritka kölcsönhatás keletkezik: a tanár tanítványától tanul.”¹⁴² A vázlatos fölsorolásban, hogy mit is tanulhat a film a fotótól, könnyű ráismernünk a *fotogramra*: „a tér mozgási változatai fény útján, egész mozgó organizmusok hirtelen megvilágítása és a fény kioltása, organizmusunk, agyunk lappangó tett-készségének feloldása. Világos–sötét. Megfogható fény. Mozgó fény. Fényközelség, fénytávolság. Átható, alakító, építő megvilágítás.”¹⁴³

5. A fejlődés útja a *színes* fotogram, mely az *absztrakt* színes filmben csúcsosodik majd ki.

Moholyt mondhatni a legelső pillanattól kezdve, hogy fotogramkísérletekbe kezdett, nagyon izgatta a színes fotogram mint lehetőség – mely aztán egész életében csak megvalósíthatatlan álm maradt. 1936-ban, *A felszabadult szín-fényképezés felé* című cikkében még úgy ír erről, mint amit némi technikai segítséggel ugyan, de meg lehet valósítani: „Ilyen felvételekre már tettem kísérleteket, de úgy érzem, hogy ezek ma még nagyobb s talán ötletesebb [világítási] berendezések nélkül nehezen vihetők keresztül.”¹⁴⁴ A *Látás mozgásban* című, posztumusz könyvében már a távolabbi jövőbe tolja ki a megvalósítás lehetőségét, amit a megfogalmazás módjával még tovább bizonytalanít: „A színes formák fényvel való (...) megteremtése *valószínűleg* az absztrakt filmművészethez, a statikus színes fotogram kinetikus megfelelőjéhez fog vezetni.”¹⁴⁵

Ahogy arra már Renate Heyne is rámutatott: Moholy számára kezdettől fogva problémát jelentett, hogy a fotogramjaiból hiányoztak a színek, s ezt egy szellemes fordulattal a visszajára: éppenséggel a fotogram *előnyére* fordította.¹⁴⁶ A *Festészet, Fényképészet, Film*ben olvashatjuk: „korunk, különféle tények összjátéka folytán, szinte észrevétlenül tolódott a színtelenség és a szürke árnyalatok felé: a nagyvárosok szürkésege, a fekete-fehér újságok, a fotó és a film felé, egész mai életünk színeket megszüntető tempója felé. A folytonos rohanás, a gyors mozgás minden színt szürkébe olvaszt.”¹⁴⁷

Moholy a legelső önálló cikkétől a posztumusz megjelent könyvéig számos cikkében, tanulmányában és előadásában foglalkozott a fotogrammal,¹⁴⁸ de ezek lényegében a fentebb említett öt szempont variációi. Illetve van még egy – látszólag mellékes – aspektusa a problémakörnek, amellyel mégis érdemes kicsit részletesebben foglalkozni.

Fotogram: copyright Moholy?

Volt már szó róla, hogy Moholy csak 1925-ben, a *Festészet, Fényképészet, Film* első kiadásában használta először a fotogram kifejezést; előtte a „fénykompozíciók” terminust használta.

Andreas Haus a monográfiájában közli Moholynak 1935. december 16-án Walter Gropiushoz írott levelének részleteit, melyben Moholy egyebek közt a következőket írja: „A 'fotogram' nevet minden bizonnyal csak úgy kitaláltam. A könyvemben (...) ennek a fajta fotográfiának ezt a nevet adtam (a 'telegram' kifejezés analógiájára), de még ez a szó is régi keletű. 1860 körül az emberek a fényképekre használták. Mindazonáltal én ezt is¹⁴⁹ csak jóval később tudtam meg, amikor már sokkal többet tudtam ezekről a dolgokról – a történeti háttérükről is. Az én egész munkám addig inkább csak megérzéseken alapuló és kissé kalandor [cavalier] volt, semmint tudományosan megalapozott.”¹⁵⁰

Ami a *telegram* analógiát illeti: ez csak Moholy számára lehetett evidens, mert nemhogy ez az összefüggés, de még maga a szó sem szerepel a könyvben.¹⁵¹ Mindazonáltal nincs okunk kételkedni benne, hogy amikor – azt hitte – „kitalálta” a fotogram kifejezést, valóban a telegram mintája lebegett Moholy előtt. Ez azért (is) érdekes, mert arra világít rá, hogy számára a különböző médiumok mindenekelőtt *kommunikációs eszközök* voltak. Mint Botár monográfiájából tudjuk: Moholyt már középiskolás korában is nagyon érdekelték a technikai kérdések, amit csak elmélyítettek a fronton tüzér felderítőtiszként szerzett tapasztalatai. Később művészként (még a verseiben is!) előszeretettel használt technikai párhuzamokat.¹⁵²

Ami azt a kérdést illeti, hogy Moholy valóban magának vindikálta-e a fotogram elnevezés szerzői jogát, ahogyan ezt például Engelbrecht írja,¹⁵³ úgy vélem, ennek feltételezésére az említett levélrészlet nem igazán jogosít föl bennünket. Igaz: tulajdonképpen az ellenkezőjére sem. De ez igazából nem is lényeges. Ennél jóval fontosabb két dolog. Az egyik, hogy maga a fotogram kifejezés, és különösen az ekként meghatározható fotográfiai képkészítési gyakorlat a fotótörténetben, de még a Moholy „felfedezése” körüli időkben is kifejezetten elterjedtnek volt mondható¹⁵⁴ – csak éppen ezekről Moholy a jelek szerint mit sem tudott, és *művészként* talán nem is kellett róluk tudnia. Más kérdés, hogy a témáról író Moholynak kellett volna-e tudnia róluk – véleményem szerint nem feltétlenül, mert Moholy cikkei és könyvei nem tudományos vagy (művészet)történeti leírások, hanem részben *művészi hitvallások*, részben pedig a Bauhaus-pedagógia *népszerűsítését* szolgáló írások. Legalábbis szerintem így érdemes olvasnunk őket.

A másik fontos kérdés a *fotogram* elnevezés szempontjából az, hogy szemben Man Ray-jel és Christian Schaddal, Moholy az (ebben a kontextusban) új művészi technikát nem önmagáról nevezte el, hanem kifejezetten személytelen nevet adott neki – még a korábbi, a *fénykompozíciók* megnevezéssel is. Ebből persze nem kell rögtön arra következtetnünk, hogy – szemben az említett művésztársaival – Moholy a végtelenségig szerény művészember volt, mert nem ez volt a helyzet. Inkább arról árulkodik ez a személyhez nem kötődő elnevezés, hogy Moholy ezzel is a műfaj *demokratikusságát*, a bárki által kivitelezhetőségét kívánta hangsúlyozni.

Önarckép-fotogram?

A fotogramokkal kapcsolatosan van végül egy kérdés, amely ugyan nem Moholynak a fotográfiával kapcsolatos elméleti nézeteit illeti, mégis vannak fotóelméleti vonzatai. A kérdést Floris M. Neusüss és Renate Heyne exponálta a *Moholy-Nagy László, az új művészi forma vezérsillaga* című cikkükben. A tétel úgy szól, hogy szemben azzal, ami az UHU című népszerű magazin 1928. februári számában megjelent, miszerint „Moholy professzor” lett volna a „fotogram feltalálója” – hiszen a fotogramot már Talbot, Man Ray és Schad korábban feltalálta –, Moholy volt „mindenesetre *a fotogramnak mint az önarckép médiumának a feltalálója*”.¹⁵⁵

Moholynak az a képe, amely az UHU említett számában megjelent, a Heyne – Neusüss szerzőpár szerkesztette rendszerezett katalógusban¹⁵⁶ az *fgm 164* sorszám alatt van nyilvántartva; a 163–167. sorszámok alatt további négy, többé-kevésbé hasonló image-t találunk. Mindegyikük 1926-ban, Dessauban készült, 24 x 18 cm-es fotópapírra. A szerkesztők az említett cikkükben és a katalógusban szereplő szövegeikben (továbbá Herbert Molderings is a katalógusban megjelent tanulmányában) azt állítják, hogy a fotogramok úgy készültek, hogy Moholy egy fotópapírra fektette az arcát, és ezt világította meg.¹⁵⁷ Az UHU szerkesztői ugyanezt állították a fotogramhoz írt kísérőszövegükben.¹⁵⁸

Csakhogy ez teljes képtelenség! – gondoltam, amikor ezeket olvastam. Ugyanis egy átlagos felnőtt fej a maga minimum 25 x 25 cm-es méreteivel egyszerűen nem fér rá egy 18 x 24 cm-es fotópapírra – Moholynak ráadásul, legalábbis a fennmaradt fényképek tanúsága szerint, az átlagosnál jóval nagyobb feje volt. Ha pedig a fej nem érintkezik a papírral, a helyzet ebből a szempontból még rosszabb, ugyanis az általa vetett árnyék még nagyobb, mint a fej fizikai mérete. A fotogramokon „önarcképként” számon tartott képeken viszont a fejforma bőven ráfért a papírra. És mit mondjunk arról a két fotogramról (a katalógusban *fgm 171* és *fgm 172*), amelyeken nem is egy, hanem *két* fej látszik? Az első ilyen képhez

magyarázatként a szerkesztők azt írták, hogy Moholy fordította el jobbra és balra a fejét, tehát hogy kettős expozícióról van szó. A másíkról pedig azt, hogy Moholy és Lucia feje szerepel rajtuk, ami szintén elképzelhető lenne kettős expozícióval. Az azonban már nem, hogy a „fejek” itt még az előzőeknél is jóval kisebbek. És ami a legfurcsább az egészben: az összes „fej” mintegy gömbként, tehát nyak és váll nélkül lebeg a fotópapír üres terében...

Mi történt itt? Nyilván az – gondoltam –, hogy Moholy *megtréfálta* a jámbor szerkesztőket és olvasókat, akik nemigen lehettek járatosak a fotogramkészítés technikai részleteiben. Az *Önarckép* címet adta a fotogramjának, amely valóban egy férfifej formára emlékeztet. (Ámbár hogy éppen Moholyéra-e? Inkább Pinocchiora, legalábbis a hosszú orra alapján.) S ha már ezt a címet adta a képnek, hagyta, hogy a szerkesztők ennek alapján tovább fantáziáljanak arról, hogyan készülhetett maga a kép. Ezt azért is gondoltam így, mert az egyik – az „önarcképekhez” nagyon hasonló – fotogramjának (*fgm 169*) Moholy azt a címet adta: *A gyászoló özvegy*, holott nyilván nem úgy készült, hogy egy gyászoló özvegy fejét ráhelyezte a fotópapírosra. Arról nem is beszélve, hogy az egyik „önarckép” fotogramot *Félhold* címmel publikálta Moholy!

Mindebből arra következtettem, hogy jóllehet Moholy néhány fotogramjának azt a címet adta: „önarckép”, ez nem azt jelenti, hogy ezek valóban, technikai értelemben is önarcképek lettek volna. Két olyan magyar művészt is megkérdeztem ezzel kapcsolatban, akik meglehetősen gyakorlattal rendelkeznek a fotogramkészítés terén: Maurer Dóra és Kerekes Gábor egybehangozóan megerősítette mindazt, amit föntebb előadtam.

Kételyeimet, a fönti érveléssel, előadtam Floris M. Neusüssnek egy emailben, aki viszont a válaszában újból leszögezte: márpedig ezek valóban önarckép-fotogramok! Mivel még mindig hitetlenkedtem, további, a fotogramkészítésben jártas művészeket is megkerestem a problémával, átküldve nekik a Neusüss-szel folytatott levélváltásomat – és legnagyobb meglepetésemre mind Szegedy-Maszák Zoltán, mind pedig Eperjesi Ágnes azt mondta: ők bizony nagyon is el tudják képzelni, hogy ezek valóban fotogramok! Különösen Neusüssnek az az érve billentette el náluk a mérleget ebbe az irányba (a papír- és fejméreték közötti ellentmondásban ugyanis nagyjából igazat adtak nekem, bár Szegedy-Maszák megjegyezte: a fény megvilágíthatja a fej és a papír közötti köztes területet is, így a vetett árnyék kisebb lehet, mint maga a fej), hogy az eredeti fotogramokon látszanak azok a zsírfoltok, amelyeket Moholy arca hagyott a fotópapíroson.

Végül Vékás Magdolnát kerestem föl az ügyben, előadván a pro és kontra érveket, aki elvileg nekem adott ugyan igazat, de praktikus ember lévén azt mondta: „A legjobb, ha kipróbáljuk!” Így is lett. Magdi laborjában próbáltuk rekonstruálni, hogy hogyan is készültek

Moholy „önarckép-fotogramjai”. Először különböző kartonokkal kísérleteztünk, majd megpróbáltuk azt is, ami szerintünk lehetetlen volt: félprofil fotogramot előállítani. Legnagyobb meglepetésünkre a kísérlet (ha nem is művészi, de technikai értelemben véve) sikerrel járt! Az utólagos megvilágítással (a már leexponált részek kitakarása mellett) még a „lebegő fej” hatását is sikerült valamiképp imitálnunk.

Egy szó mint száz: teljesen igaza van a Neusüss–Heyne szerzőpárosnak: ezek a fotogramok valóban „önarcképek”, egész pontosan: önarckép-sziluettek. Abban igazam volt, hogy egy fej sziluettje nem fér rá egy 24 x 18 cm-es papirosban – abban viszont nem volt igazam, hogy egy *arc* sem fér rá! Tehát valóban az a helyzet, hogy a fotogramnak ugyan nem, ám az önarckép-fotogramnak Moholy a „felfedezője”.

Érdekes viszont, hogy maga Moholy ez utóbbi ténynek nem tulajdonított különösebb jelentőséget, pedig amúgy minden „újítást”, a sajátjait és másokét is, gondosan számon tartott.

6. Hibatan

Amikor Moholy arról beszél, hogy az *Új látás* számára hogyan lehet alkalmassá tenni a fotográfiát, lényegében azt javasolja, hogy szándékosan és tudatosan fel kell használni a fotográfiai *hibák* nyelvét ahhoz, hogy új, friss, valóban művészi látásmódhoz jussunk. Tulajdonképpen akkor értjük meg ezt az axiómát, ha a tételt megfordítjuk: ha bármilyen művészi eszközt a szokásos, hagyományos, bevett módon használunk, nem leszünk képesek rá, hogy a saját korunkat kifejezzük. Másképp fogalmazva: a sablonos képek – ide értve a sablonos fényképeket is – nem vezetnek sehova a (művészi) megismerés útján.

Ezt a gondolatot foglalja össze a *Mozgás látásban* egyik passzusa: „A fényképészet ellensége a konvenció, a ’hogyan készítsük’ rögzített szabályai. A fényképészet megváltása a kísérletezésben rejlik. A kísérletezőnek nincsenek prekonceptiói a fotográfiát illetően. Nem hisz abban, hogy a fényképészet csupán az volna, ahogy ma ismerjük, a hagyományos látvány pontos ismétlése és visszaadása. Nem hiszi, hogy a fotográfia hibái elkerülhetők lennének, minthogy a ’hibák’ rendszerint a történelmi fejlődés sablonos szemléletmódjából eredtek.”¹⁵⁹

Az amatőr későpiktoralizmus elutasítása

Azt nem igazán tudjuk, inkább csak sejtjük, hogy a fotográfia területén mit tekintett Moholy sablonos – s ezért elavult – szemléletnek: a húszas évek amatőr mozgalma, a „művészi fotográfia” *későpiktoralista* esztétikáját. Azért nem lehet erről többet tudni, mert Moholy egész egyszerűen nem vett tudomást erről a „fotóművészetről”: úgy tett, mintha ez nem is

létezne. Voltaképpen csak egyetlen-egyszer száll szembe ezzel a „félhivatalos” esztétikával: az *Éles vagy életlen?* című vitacikkének¹⁶⁰ ugyanis igazából nem egy technikai kérdés a tétje, nevezetesen hogy a fotográfiai objektívek éles avagy életlen rajzúak legyenek-e, hanem az emögött meghúzódó *esztétikai* vagy, ha tetszik: világnézeti vagy legalábbis világszemléleti kérdés. Ez utóbbit kissé költőien vagy – Lukács Györgyre gondolván – filozofikusan úgy fogalmazhatnánk meg: megengedhető-e, hogy az igazsághoz úgy jussunk el, hogy keresztülhazudjuk magunkat a valóságon? Moholy vitapartnere, Hans Windisch – a *Das Deutsche Lichtbild* szerkesztője – úgy vélte, hogy igen: megengedhető, mi több, legalábbis a portrék esetében, épp ez a kívánatos. Mivel másképp látunk, mint az objektív, a portrénál a vizuális benyomások egyfajta összegzésére van ahhoz szükség, hogy bennünk újra összeálljon a modellről alkotott kép – s ezt a belső folyamatot a túl éles rajzú optika, mivel épp az *esetleges*et rögzíti, csak megzavarja; ezért kell lágyrajzú optikát használni a portréfelvételekhez.

Érdekes, hogy minderre mit válaszolt Moholy: „A lencse (az objektív) objektivitása és a fény helyes kihasználása ezerszer többet mond egy emberről, mint a lágyrajzú lencse, amellyel a különféle élethelyzetek ’összbenyomását’ próbálják rögzíteni.”¹⁶¹ Ez eddig nem egyéb, mint fotótechnikai érvekbe csomagolt, ámde igen határozott elutasítása a későpiktoralista esztétika legfőbb kameraszintaktikai dogmájának.

A vita következő fordulójában Moholy, ha lehet, még határozottabban utasítja el ezt a dogmát, és egyúttal az egész dilemmát (éles–életlen) elvi szintre emeli: „Ha a kamera képes rá, hogy pontosabban – vagy ha úgy tetszik, másképpen – dolgozzon, mint a szemünk, hát örüljünk neki! Ha valaki úgy véli, hogy a kamera ez esetben nem alkalmas portrékészítésre, hát *ne csináljon vele arcképeket*. A fotográfia nem arra való, hogy a manuális festészet céljainak nyomába szegődjön. Használjuk a kamerát olyan teljesítményekre, amelyek más módon nem hozhatók létre.”¹⁶²

Objektív látás

Moholy teljesen tisztában volt az *Új látás* érdekében alkalmazandó fotográfiai eszközök „deviáns” voltával. Már a *Festészet, Fényképészet, Film* legelején is leszögezi: „még a tárgylencse *torzulási* lehetőségei – alulnézet, fölülnézet, harántnézet – sem értékelhetők semmiképpen kizárólag negatívan, hiszen olyan elfogulatlan optikát teremtenek, amilyenre asszociációs törvényekhez szokott szemünk nem képes.”¹⁶³ Később visszatér ehhez a gondolathoz, és mintegy kibontja a feszesre fogalmazott szentencia szorításából. A passzust teljes terjedelmében közlöm, mert az *Új látás* (New Vision) egész filozófiája benne van:

„Az ilyen képek hatásának titka abban rejlik, hogy a fényképezőgép a tiszta optikai látványt reprodukálja, és így az optikailag hiteles elrajzolásokat, torzításokat, rövidüléseket stb. mutatja, míg a szemünk az általa észlelt optikai jelenségeket intellektuális tapasztalataink alapján asszociációs kapcsolásokkal formailag és térbelileg a *képzet képeivé* egészíti ki. Éppen ezért a fényképezőgép a legmegbízhatóbb segédeszköz az objektív látás elsajátításához. Mindenki kénytelen lesz az optikailag hiteles, az önmagát jelentő objektív valóságot látni, mielőtt még egyáltalában valamiféle lehetséges szubjektív állásfoglalást kialakított volna magában. Ez azután véget vet annak az évszázadok óta uralkodó kép- és képzetszuggesztióknak, amellyel néhány kiemelkedő festőművész látásunkat irányította.”¹⁶⁴

Moholy szerint tehát az új, az objektív látás elsajátítása nem önmagáért, az optikai hatások különössége miatt érdekes és fontos. Ennél jóval mélyebben rejlik értékes – s ezért normatív – volta: *nevelő* hatása van. Hozzájárul a szabad és tudatos emberek kialakulásához, akik inkább a saját szemüknek hisznek majd, nem pedig a „kép- és képzetszuggesztióknak”. Ezzel új alapokra helyezhetjük a társadalmi – és ezen belül a művészi – *kommunikáció* egész folyamatát. A kommunikációs folyamat ettől kezdve nem előre gyártott, kész üzenetek továbbítására szolgál, amelyet a másik oldalon egyszerűen csak *befogadnak*. Vagyis nem úgy működik majd, mint a katonai parancs. A „befogadói” oldalnak az „alkotói” oldallal egyenrangú, *aktív* szerep jut.

A posztmodern Moholy

Eleanor M. Hight mutatott rá a monográfiájában, hogy a marxista (Kállai, Kemény) és a marxista indíttatású feminista (Abigail Solomon-Godeau) kritikusai félreértik Moholy fotófelfogását, mert csupán a modernista és formalista Moholyt látják,¹⁶⁵ és nem veszik észre a művek és a teoretikus írások posztmodern vonásait. Holott Moholy „miközben föltárta, hogy hogyan lehet a fényt mint médiumot kreatív módon használni, ezzel egyszersmind olyan technikát javasolt, amely egybevág a legújabb tudományos elméletekkel arra nézvést, hogy *hogyan mozog az emberi test a térben.*”¹⁶⁶

Anélkül, hogy a kutatási módszerét vagy ennek elméleti előfeltevéseit kifejezetten posztmodernnek nevezné, Botár Olivér a Moholy-életműnek pontosan ezeket a vonásait emeli ki a monográfiájában és a tanulmányaiban: kezdve Moholy világgképének *biocentrikus* vonásain, folytatva a versek *testiségén*, s tovább a technika-központúság *emberközpontú* felfogásáig, a természettudományos fotók beillesztéséig az *Új látás* esztétikájába, egészen a *Kinetikus-konstruktív rendszer* és az óriáskerék, a hullámvasút és a tűzoltórúd közti kapcsolat föltárásáig, és hosszan sorolhatnánk még a példákat.

A közös vonás ebben az új – nevezzük posztmodern – Moholy-percepcióban az, hogy tökéletesen illeszkedik Moholy emberfelfogásának leglényegéhez, miszerint a csupán a távolabbi jövőben posztulált, kiművelendő ember már *teljes ember* lesz, szemben a korabeli kapitalizmus által termelői és fogyasztói szempontokból „fölszabdalt” *szelet-emberrel*. Az emberi teljességhez hozzátartozik, hogy minden sejtje, minden érzékszerve egyenrangú: nem jut az életében (és a nevelésében!) kitüntetett szerep az agyának, a tudatának. A Bauhaus-pedagógia Moholy-féle felfogásának – és ezzel összefüggésben Moholy egész művészi tevékenységének – ez a komplexitás, az egységben látás (holicizmus), a különböző érzéki hatások *maximalizálása* és ugyanakkor harmonikus *rendbe* illesztése a legsajátosabb vonása. S jóllehet nem érdektelen – és nem is értelmetlen – külön is megvizsgálni az alkotói és teoretikus életmű fotográfiára vonatkozó részeit, azt azért mindig szem előtt kell tartanunk, hogy ez csak *egy* – a többivel kölcsönhatásban lévő – összetevője ennek a sokféleségében is oly egységes, erős mágnetsmagvú életműnek.

Ehhez csupán egyetlen adalék: Moholynál a „mindenki tehetséges!” kitétel nem egyszerű és hatásos szlogen: ő valóban hitt benne. Ezt mi sem igazolja jobban, mint hogy szemben a szavak szintjén szintén demokratának tűnő kollégáival (ideértve az iskolateremtő Gropiust is) ő volt az egyetlen Bauhaus-mester, aki a kurzusaiban befogadta, mi több: szívesen látta a női hallgatókat.¹⁶⁷

Hibaleltár

Nem ezekkel a szavakkal ugyan, de Moholy azt mondja, hogy a fotográfia kreatív felhasználásához a fotográfiai „hibák” tudatos fölhasználásán keresztül vezet az út: „hasznosítani kell a fényképezési eszközök lehetőségeiből kinőtt meglepetések kifejezőerejét.”¹⁶⁸ Írásaiból egész kis „hibaleltár” állítható össze, ami valójában nem más, mint az *Új látás* (New Vision) *kamera- és printingszintaktikai kánonja*. Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy mindaz, ami a korabeli, a kezdő vagy haladó fotóamatőröknek kiadott fotós kézikönyvekben elkerülendő hibának számított, az a Moholy-propagálta *Új látás* esztétikájában majdhogynem kötelező előírás volt.

Jóllehet Moholy nem szedte külön-külön pontokba, de a jobb áttekinthetőség kedvéért érdemes az írásai – mindenekelőtt a *Látás mozgásban* című kötet *fényképezési látás* című fejezete¹⁶⁹ – alapján összeállítanunk az általa kreatív felhasználásra javasolt „hibaleltárt”, mely valójában nem egyéb, mint az *Új látás* kamera- és printingszintaktikai kánonja.

1. madártávlat
2. békaperspektíva
3. harántnézet: ferde (átlós) horizont
4. halszemoptika
5. (extrém) nagyítások
6. ultragyors, nagyon rövid expozíciós idővel készült egyes felvételek
7. sztroboszkopikus sorozatfelvételek
8. visszatükrözések
9. megvilágítási torzulások, különös fény-árnyék hatások (pl. portrénál)
10. színtorzulások
11. egymásra helyezett (összemásolt) negatívokról készült fénykép
12. áthatolások: egymásra fotózott kép ugyanazon a negatívon
13. elmozdulásos életlenség (pl. az éjjeli felvételeken az autólámpák rajzolta csík)
14. eltorzítások: görbe tükrök, konkáv és konvex tükrök, egymás felé fordított tükrörendszerek hatása a felvételre
15. prizmákkal felszerelt lencsén keresztül exponált felvétel
16. hullámüveg mögött lévő látvány felvétele
17. szűrő használata (ködön keresztül való látásra)
18. infravörös [értsd: a fény infravörös tartományára érzékeny] emulzió
19. röntgensugár
20. elektronmikroszkópos felvétel
21. szolarizáció: a negatív fényt kapott¹⁷⁰
22. lámpa melegével megégetett film
23. forró vízzel ráncossá tett film
24. hűtőben fagyasztott negatív: a párasodás hatására emulziós zsugorodás következik be
25. hipo [fixír] kikristályosodása
26. ujjlenyomatok a negatívon
27. olaj- vagy szappanfolt a negatívon, ill. az előhívóban
28. negatív fénykép
29. fotogram
30. fotómontázs: „önálló fényképillusztrációk új egységbe rendezése”
31. belerajzolás-belefestés a fényképbe

Mint látjuk: az avantgárd fotográfia, illetve az avantgárd képzőművészeti fotóhasználat az 1910-es évektől – majd a neoavantgárd az 1960-as évektől – épp ezekből a fotónyelvi elemekből építkezett. Moholy a cikkeiben és a könyveiben – tényleg csak egy-két kivételtől eltekintve – szinte *kizárólag* ilyen fotókat használt illusztrációként. Ez az egyik oka annak, hogy a könyvei ma is oly friss szelleműnek és izgalmasnak tűnnek.

7. A gravitáció kiiktatása

A meredek felül- és alulnézet, illetve a kibillentett horizont (harántnézet) nem pusztán azért érdekes, mert így szokatlan fotólátványok keletkeznek. Moholy számára ennél minden bizonnyal fontosabbnak tűnt, hogy ezekkel az egyszerű eszközökkel ki lehet küszöbölni a látványból (illetve a ferde nézet esetén ki lehet billenteni az egyensúlyából) a földet az égtől elválasztó horizontot. Az így készült fényképek különösen erős hatást váltanak ki – éppen azért, mert *fényképek*, tehát képként megőriznek valamit a képen látható tárgyak és emberek valóságosságából. A két dolog – a képen látható látványok valóságossága, ugyanakkor az egész képtérnek a fizikai valóságon kívülsége – együttesen azt az élményt sugallja, mintha olyan világban járnának, amelyben nem érvényesül a gravitáció.

Mondhatnánk éppenséggel azt is, hogy szürreális vagy álomszerű ez a képi világ, de ez nem írja le pontosan, hogy miről is van szó. Moholy ezeken a fényképein nem azzal teremt a „valóságon kívüli” képvilágot, hogy a kép elemeit szokatlan összefüggésben, együttállásban mutatja, mint a szürrealisták (például Cartier-Bresson vagy Kertész), hanem azzal, hogy szokatlan *nézőpontból* mutatja őket, s ezzel voltaképpen a *nézőt* szakítja el az emberi világ egyik legalapvetőbb testi és lelki tapasztalatától: a gravitáció törvényétől.

Építészetkritikus barátja, Siegfried Giedion 1936-ban a következőképp idézi föl a fotografáló Moholy figuráját: „Emlékszem egy Belle-Île-en-Mer-i közös tartózkodásunkra 1925 folyamán, ahol Moholy a normális fényképész-álláspont tudatos tagadásával felvételeket csinál alulról fölfelé, illetve felülről lefelé. A meglepően rövidülő és összeomló vonalak mint művészi érdekesség pár évvel később a legszelesebb népszerűsége tettek szert.”¹⁷¹

Nem kizárt, hogy Rodcsenko, aki épp e szokatlan nézőpontoknak volt a mestere, Moholytól vette át ezt a művészi – nála inkább a sajtófotós propagandában használt – kameraszintaktikai eszközt. Rodcsenko és Moholy meredek perspektívájú fényképeit összehasonlítva egyébként jól lehet demonstrálni, hogy nincs önmagában vett művészi-technikai eszköz: ha ketten csinálják ugyanazt, az soha nem ugyanaz. Érdeemes még

megjegyezni, hogy a magyar fotográfiában Escher Károly élt előszeretettel az itt ismertetett eszközökkel – mind Moholynál, mind pedig Rodcsenkónál jóval szerényebb sikerrel.

8. Fotóplasztika

Tökéletesen igaza van Passuth Krisztinának: „Moholy-Nagy a fotóplasztikán kívül nem fedezett fel újat”¹⁷² – mármint a fotográfián belül. Bár egyébként is, Moholy legfőbb tehetsége abban állt, hogy merészen *összekapcsolta* a legkülönbözőbb művészeti és (népszerű) tudományos területekről származó gondolati/képi elemeket és eljárásokat, nem pedig abban, hogy ilyeneket maga dolgozott volna ki. A fotóplasztika is egy efféle mediális hibrid: a szó szoros értelmében vett *fotó-grafika*.

Moholynak mintegy ötven¹⁷³ művészi fotóplasztikájáról tudunk, de sajnos csak néhány maradt ránk az eredeti formájában. Ezek rendkívül becses darabjai az életműnek, mivel megőrizték a művész Moholy kezevonását: azt a könnyed eleganciát, ahogyan szabályos köröket¹⁷⁴ és nyílegyenes vonalakat rajzolt, vagy ahogy festékekkel lehetőfinoman kitöltött egy-egy részletet. A Lucia által készített fekete-fehér reprotón, bármennyire profi módon készültek is, ezek a finom részletek elvesznek – hogy a korabeli nyomdai reprodukciókról ne is beszéljünk.

Montázs vagy kollázs?

Jóllehet a montázs címszó alatt szokás tárgyalni, a fotóplasztika valójában nem montázs, hanem *kollázs*: különmemű képi (és a címmel együtt verbális) elemek egységes látványegésszé szervezése. Moholy soha nem készített valódi fotómontázsokat – azt lehet mondani, hogy épp ehelyett találta ki magának ezt a műfajt. Az érem másik oldala, hogy a *Látás mozgásban* című könyvében ő maga is a fotómontázs címszó alatt beszél a fotóplasztikáiról¹⁷⁵ – ugyanakkor a saját munkáit gondosan megkülönbözteti az avantgárd klasszikus, dadaista, „nyersen összeragasztott” fotómontázsaitól.

Ez utóbbiakról azt mondja, hogy „az első futurista bruitisztikus (zörej) szimfóniák reminiscenciái voltak”, és hogy a dadaisták a „brutálisan szétszakított és durván kivágott fényképek”-kel az első világháború imperializmusa és a korszak társadalmi ellentmondásai ellen tiltakoztak. Ezzel szemben a „fotómontázs később ’racionálisan’ organizált formává vált”, írja Moholy, „amelyet valamivel könnyebb megérteni” – s bár nem mondja, de nyilvánvalóan a saját munkáiról, a fotóplasztikákról beszél. Ezt az újfajta montázst „az álom

és tudatosság közötti küszöbön lejátszódó események”, továbbá „tréfás és néha blaszfémikus költészet” jellemzi.¹⁷⁶

A futurista-dadaista montázsoktól való megkülönböztetésre szolgált már maga a *Fotoplastik* műfaji megnevezés is: Moholy ezzel azt kívánta jelezni, hogy az ő munkái alapjaikban, a szellemi indíttatásukban mások, mint amazok, tehát hogy ő valami újat alkotott. Maga a név – Lucia visszaemlékezéseiből tudjuk¹⁷⁷ – voltaképpen főhajtás a holland *De Styl* csoport *neoplaszticizmusa* előtt: az azonos hangzású névvel az elragadtatásuknak kívántak hangot adni anélkül, hogy ezzel automatikusan azonosították volna magukat a mozgalommal.

Magát a kifejezést 1929–30-ig használta Moholy: a Franz Roh és Jan Tschichold szerkesztette *Photo-Eye* már nem használja, és az 1930-as *Moholy-Nagy: 60 Fotos*-ban – melynek képanyagát Roh válogatta, és ő írt hozzá utószót is – a szövegben és a képaláírásokban is felváltotta a fotómontázs.¹⁷⁸ Ugyanakkor Julie Saul például úgy látja, hogy a Bauhaus-években készült munkák jól elkülöníthető csoportot alkotnak a fotómontázsokon belül, s ezért indokolt megtartani az eredeti megnevezésüket.¹⁷⁹ E meglátással teljesen egyetértve, én is ehhez tartom magam.

Rodcsenko

Érdekes egyébként, hogy Rodcsenko neve sem itt (pedig a Majakovszkij *Erről* című poémájához készített montázsaival igazán rászolgált volna), sem a meredek alul- és felülnézetéről szóló fejtegetésekben (holott ha valaki, hát ennek igazán ő volt a mestere), és egyáltalán: az egész könyvben sehol nem fordul elő! Az *anyagtól az építészetig* kötetében Moholy még nem bánt vele ennyire mostohán: az egyik faszobráról nagyon szépen írt,¹⁸⁰ és egy másikat is fölvetett a kötet illusztrációs anyagába – igaz viszont, hogy ebben a kötetben sem esik szó Rodcsenko fotómontázsairól és fotóiról. Mint ahogyan hiába keresnénk a nevét a *Festészet, Fényképészet, Film* című kötetben, továbbá a cikkekben és tanulmányokban, ide értve a fotográfiáról írottakat is.

Nagyon furcsa, hogy Moholy úgyszólván teljesen negligálta a vele sok szempontból hasonló pályát befutó művészkollégáját. Különösen érthetetlen ez azok után, hogy Moholy még 1923-ban, a Bauhaus-könyvek tervezetével kapcsolatban, levélben megkereste Rodcsenkót, és a konstruktivizmusról szóló brosúra megírására föl is kérte¹⁸¹ (amiből aztán semmi nem lett, de ez most nem tartozik ide). Passuth Krisztinától úgy tudom: a későbbiek során is leveleztek, és Rodcsenko könyvtárában megvoltak Moholy könyveinek neki dedikált példányai, egyszóval kifejezetten barátságos volt a kettőjük közötti viszony.

Szellős terek

Esztétikai szempontból a fotóplasztikák legjellegzetesebb vonása az, hogy a papírlapon érzékeltetett tér meglehetősen szellős, magyarán: a kép felülete jó felében-kétharmadában üresen marad, a fotók fekete-szürke foltjai ebben az ürességben csak itt-ott, hangsúlyos helyekre elpötytyintve jelennek meg, s a képtér többi részét pedig épp-csak-szürke összhatású, párhuzamos egyenesek és/vagy körök határolta formák töltik ki. Mindezek hatására a fotóplasztikákon – miként egyébként Moholy más műveiben is – nagyon finom vizuális egyensúlyi helyzetek alakulnak ki.

Érdekes módon ennek a „szellős” kompozíciós elvnek a megfelelőit a fotogramokban találjuk meg. Ez utóbbiakról Moholy a következőket mondja *A fotográfia – fényalakítás* című cikkében: „Egy parányi fehér is képes arra, hogy aktivitása által nagy mélyfekete felületeket világítóan egyensúlyban tartson, ami nem annyira a forma képzésén múlik, mint inkább az egyes fényjelenségek mennyiségén, irányán és helyzeti viszonylatain.”¹⁸² Tulajdonképpen semmi mást nem kell tennünk, mint mindezt átfordítani negatívba (a „parányi fehérét” a fotók parányi feketéjébe), s máris megkapjuk a fotóplasztikák kompozíciós alapképletét.

Vizuális viccek

A fotóplasztikák már első ránézésre is teljesen elütnek akár a dada, akár a Rodcsenko vagy mások összeállította fotómontázsoktól, amelyek összbenyomása inkább sötét, fotókkal telezsúfolt. Moholy számára nem az volt a fontos, hogy minél több fényképkivágatot préseljen össze a kép felületén, hanem épp ellenkezőleg: az, hogy csak a legszükségesebb elemek szerepeljenek rajta, s a vizuális elemek között a lehető legegyszerűbb, már-már didaktikus módon, de a legegyszerűbben teremtdjék meg a gondolati kapcsolat.

Moholy ezt a törekvését *A fotográfia – fényalakítás* című cikkében fejtette ki a legrészletesebben: „A fotomontázshoz hasonlóan a fotóplasztika is különböző fényképekből van összemontírozva, ragasztva, retusálva, egy síkra tömörítve. De a szimultaneitás ábrázolásában *mértéktartásra törekszik*. A fotóplasztika világos és áttekinthető, a fényképzési elemeket koncentrált, minden zavaró mellékhatástól mentes állapotban alkalmazza. Összetömörített szituációkat mutat, amelyek asszociáció útján rendkívül gyorsan továbboszóhatók.”¹⁸³

Moholy abban látta a legfőbb különbséget a fotómontázs és a fotóplasztika között, hogy az előbbi túlságosan részletező, mondhatni *epikus*: „Túl sokat akart: a síkon, statikus állapotban már olyan kinetikát akart megjeleníteni, amire csak a film volt képes. Túlméretezett a feladat, a látás csütörtököt mondott.”¹⁸⁴ A fotóplasztika ezzel szemben

„könnyebben felfogható”, és inkább *lírai-drámai*, semmint epikus. Moholy ezt sehol nem mondja ki ugyan, de a fotóplasztika jellemzésére felsorolt jellemzők azt mutatják, hogy e műfaj előképe a cirkuszi jelenet, a *bohóctréfa*. A műfaj leírásából kiemelt kulcsszavak is erre utalnak: „felvidítő”, „megható”, „leverő”, „szatirikus”, „látomásszerű”, „forradalmasító”, „legkeserűbb tréfa”, „blaszfémia”, „a teremtmény [értsd: az ember] gonosz oldala”, „a gyarlóság elleni lázongás”, „clown és szellemes”, „tragikus és komoly”.¹⁸⁵ A cikk lezárásaként azt jóslja: „A jövőben a *viccet* valószínűleg nem grafikus illusztrációkkal, hanem fotóplasztikai művekkel fogják közölni.”¹⁸⁶ Ez a jóslata nem vált be: bár vannak rá példák, és manapság, a számítógépes üzenetváltások korában nagyon is elterjedtek az efféle tréfás fotókollázsok, ám a vicclapok és a viccet is közlő nyomtatott sajtó többnyire mégiscsak megmaradt a rajzos vicc műfajánál. Viszont az a másik jóslata már nagyon is bevált, hogy a fotóplasztikai megoldások rövidesen elterjednek majd a moziplakátokon.

Segédvonalak

A fotómontázsaikba más művészek is bele-beleraajzoltak vagy festettek, mint például Hannah Höch az *Államférfiak* (1918–1920)¹⁸⁷ vagy Hans Bellmer a *Géppuskanő kegyes hangulatban*, (1937)¹⁸⁸ című képébe, de ezek a rajzok vagy inkább firkák figurálisak, és leginkább dekoratív, az üres képteret kitöltő s ezzel az egész képet fölcicomázó funkciójuk van. Az azonban szinte egyedülálló, ahogyan Moholy a beleraajzolásival „föltuningolja” a fotóplasztikáit.

Egyrészt a hangsúlyozottan mérnöki, konstruktivista jellegű segédvonalakkal, egyenesekkel, körökkel, téglalapok vetületi képével stb. mintegy újabb és újabb tereket, „ablakokat” nyit a képtéren belül. Eleanor Hight mutatott rá – részben Irene-Charlotte Lusk kutatásait fölhasználva –, hogy jóllehet korábban Raoul Hausmann, George Grosz és Max Ernst is használt hasonló képi megoldásokat, ám ezek még a „doboz-tér” képzetén belül mozogtak, Moholy megoldásai viszont inkább a Bauhaus-színház (Kurt Schmidt és Oskar Schlemmer propagálta) *mozgatható díszleteire* emlékeztetnek.¹⁸⁹

A segédvonalak másrészt arra szolgálnak, hogy – már-már szájbarágó módon – irányítsák a néző tekintetét: direkt összefüggéseket teremtsenek a képen látható figurák között. Jó példa erre *A csirke mindig csirke marad* (1924–25)¹⁹⁰ megoldása, ahol párhuzamos egyenes vonalak kötik össze a kép bal felén látható, bizarr módon *álló* helyzetű tyúkcsontváz¹⁹¹ és a jobb oldalon látható, szétterpesztett lábakkal mélyen behajoló tornász nő bekarikázott végtagjait. De persze ugyanígy említhetjük azt az egyenes vonalat is, amely a *Féltékenység* (1925)¹⁹² fehér férfiárnának belsejében („lelkében”) elhelyezett vadász

puskáját köti össze a nő szívével. Moholy természetesen a legnagyobb tudatossággal alkalmazta ezt az eszközt, és verbálisan is megfogalmazta a lényegét: „a fotográfiai elemeknek vonalakkal és más kiegészítésekkel való összeillesztéséből váratlan feszültségek keletkeznek, melyek messze túlnőnek az egyes részek jelentésén.”¹⁹³

Perspektíva-illúzió érzékeltetése a méretekkel

A fotóplasztikák jellegzetes vonása az is, hogy szemben a dadaista-konstruktivista, többnyire zsúfolt montázsokkal, amelyek mintegy összepréselik a teret, Moholy a montázsain egy pofonegyszerű vizuális eszközzel *valóságos térillúziót* teremt. A különböző nagyságú fényképkivágatokat úgy helyezi el, hogy a perspektivikus rövidülés illúzióját keltsék: „elől” vannak a nagyobb fotók, majd utánuk sorban (nem feltétlenül lineáris sorban!) a kisebbek. Szép példája ennek az *Új berendezés a múzeumokban: mindenki meglőheti a maga képét* (1927)¹⁹⁴ című fotóplasztikája, amely mintegy fölszeleteli a teret, vagy az *Ég és föld között* (1926 k.) című, variációkban is fennmaradt kép,¹⁹⁵ mely a téri rövidülés méretekkel való érzékeltetése és a segédegyenesek kombinációjával szinte örvényként húzza le a néző tekintetét valamiféle fiktív mélységbe.

Beszélő címek

Moholy számára rendkívül fontos volt a fotóplasztikai azon jellegzetessége, hogy szerinte a tér- és egyéb vizuális élményeket *tudatosítják*. Ahogyan a *Fotográfia – fényalakítás* című cikkében írja: szemben egy tárgy nélküli, absztrakt képpel, amelyet bárki megérthet, „hiszen nem ismeretekre, hanem a tiszta optikai élmény biológiai, minden emberben jelenlévő törvényszerűségeire épül”, egy fotóplasztikát nem érthet meg például egy eszkimó, mert nincsenek meg hozzá az előzetes kulturális ismeretei. Sőt: „Lehetséges, hogy eleinte némely városi ember is csak nehezen tudja majd felfogni a fotóplasztikát. Sokkal könnyebben fognak reagálni azok, akiknek mindig szellemi készenlétben kell lenniük, például gyakran vezetnek autót nehéz helyzetekben, mint azok, akik nem szoktak hozzá, hogy a körülöttük folyó életet éberem figyeljék”.¹⁹⁶

Mivel a fotóplasztika „egész színházi vagy film-történetek jelenetekben való *tömörítése*; egyetlen ilyen lapon egész drámákat vagy filmforgatókönyveket lehet összefogva ábrázolni”, ezért célszerű „*összefoglaló címmel* segíteni a megértést. Az egyes lapok címmel, sokszor *több címmel* vannak ellátva. Gyakran *maga a néző találja meg a legtalálhatóbb címet*. A jó cím gyakran az egész groteszk vagy abszurd képet értelemmel teli, ’meggyőző igazsággá’ teheti.”¹⁹⁷ S valóban: szemben az egyéb műfajban született munkáival, amelyeknek többnyire

semleges, pusztán a műfajt megnevező vagy a leltári kódokra emlékeztető – tehát a nézőt verbálisan magára hagyó, a figyelmét a tiszta látványra irányító – címet adott, a fotóplasztikákat mindig „beszélő címekkel” látta el: a cím keltette asszociációkat mintegy beemelve a kép *verbális* (a nézőben keletkező, a látottakat tudatosító) asszociációs terébe.

A címadásban 1929-ig, amíg együtt éltek, kulcsszerepet játszott a németül anyanyelvi szinten beszélő Lucia Moholy, aki a visszaemlékezéseiben ezt írja ezzel kapcsolatban. „Amikor egy montázs kompozíciója elérte a tömörségnek azt a szintjét, hogy a kép ebből a szempontból már megállt a maga lábán, akkor érkezett el a képi üzenet verbális kiegészítésének vagy kiemelésének a pillanata. Ha a cím alatta maradt a kép keltette várakozásnak, vagy csak egyszerűen nem illett rá, mindig a szavakon változtattunk, illetve ezeket egészítettük ki: a vizuális elem mindig elsőbbséget élvezett.”¹⁹⁸ Lucia ugyanitt konkrét példákat is említ rá, hogy egy-egy fotóplasztika hogyan nyerte el a maga végleges címét. A *Militarizmus* (1924) című képnek¹⁹⁹ eredetileg egy Lucia szerint is lefordíthatatlan szójáték volt a címe: *Wüsterüste*. Egy másik kép a Bauhaus színházáról írott könyvben még *A jóakarató úr (cirkuszi jelenet)* beszélő címmel jelent meg,²⁰⁰ alig egy év múlva, a *Festészet, Fényképészet, Filmben* pedig már ezzel a magyarázó címmel: *Cirkusz- és varietéplakát*.²⁰¹

Közérthető viccek?

Moholy azt gondolta, hogy a fotóplasztikával egy új *populáris* műfajt teremtett meg, mely egyszerre közérthető és szórakoztató, hiszen nem egyéb, mint a „vizuális és szójátékok sűrített áthatása”; ezért tehát a fotóplasztikák „verisztikusabbak lehetnek, mint ’maga az élet’”.²⁰² Az érvelés logikusnak tűnik – a kérdés csak az, hogy nincs-e hiba magukban az előfeltevésekben. Igaz-e, hogy a vizuális, illetve a címekben megfogalmazott viccek közérthetőek?

Ami a címeket illeti: lehetséges, hogy a maguk korában mindenki számára egyértelmű volt, hogy mire utaltak, de ma már némelyikük inkább valami feladványnak hat, amit ha meg lehet is fejteni, közérthetőnek azért még erős jóindulattal sem lehet nevezni. Ilyen például *A csirke mindig csirke marad (Huhn Bleibt Huhn)* cím is, amiből – miután háttérinformációkból megtudjuk, hogy a csirke vagy tyúk szónak az argóban ’lány’, illetve ’nő’ jelentése van – némi fejtörés árán kikövetkeztethetjük, hogy valami olyasmi lehet a jelentése, hogy „a nő nem bújhat ki a bőréből; egész életében az marad, aminek született: nő”. Ezt aztán – pontosabban a vonatkozó fotóplasztikát, illetve az ennek alapján írt filmforgatókönyvet²⁰³ – ki-ki minősítheti „rendkívül szuggesztív”-nek, mely Moholy „belső bizonytalanságát, szorongását árulja el” (Passuth)²⁰⁴ vagy „bizarr elbeszélés”-nek, mely „ismét bizonyítja Moholy szokását, hogy a

nőkhöz állatokat társítson” (Saul)²⁰⁵, illetve Moholyhoz „méltatlan, nyíltan szexista” műnek (Hight)²⁰⁶ – vagy éppen ellenkezőleg, ahogyan Haus látta: „ez a mű [a filmforgatókönyv] meglehetősen kíméletlen kritikát mond az emberi viselkedés azon felfogása fölött, mely ezt tisztán funkcionalista, behaviorista mechanizmusnak tartja, amelyet az ingerek és az ezekre adott válaszok kormányoznak.”²⁰⁷ Hogy stílszerű legyek: mindenki meglőheti a maga értelmezését.

Mindezt annak érzékeltetésére hoztam föl, hogy Moholynak ezek a művei – hiába volt ez minden ambíciója a szerzőnek – mind vizuálisan, mind pedig verbálisan nagyon távol álltak attól, hogy valami populáris, könnyen értelmezhető műfajjá nőjék ki magukat. Hight fogalmazta meg, hogy miben is rejlik ezt a kettősség: Moholy „fotómontázsai egyfelől a legötletesebb munkái, ugyanakkor – mivel a tartalmuk gyakran kétértelmű, és szerfelett személyes – a legkevésbé érthetők s a leginkább szürreálisak”.²⁰⁸

9. Negatív képek

Moholy a negatív fényképeket – épp a szokatlanságuk, a bizarr különösségük miatt – külön műfajként kezelte. Volt, amikor önálló képnek tekintette, és volt, hogy párba állította a pozitívjával. S ha belegondolunk: voltaképpen sokkal több negatív fényképet publikált, mint azt számon tartjuk, hiszen a fotogramok eleve negatív fotók – csak ez nem mindig tudatosul bennünk, mivel az ilyen képek többnyire nem ábrázolnak semmit, tehát nincs róla előképünk, hogy milyenek kellene lenniük a pozitív, a „valóságnak megfelelő” formájuknak.

A negatív fotogramot azonban át lehet fordítani pozitívba. Ez történhet például direkt kontakt másolással, tehát úgy, hogy a fotogramot egy fényérzékenyített papirossal minél szorosabban összepréseljük, ezután – a fényérzékeny papiros típusának megfelelően: szórt napfényvel vagy lámpafényvel – megvilágítjuk, majd előhívjuk, fixáljuk, mossuk stb. Moholy *újraértékelés*nek nevezte ezt az eljárást, és mai tudásunk szerint az általa készített 421 fotogramból 33-ról készített „újraértékelt” (tehát az eredeti negatív tónusokat a negatívjukba, vagyis pozitívba átfordító) kópiákat – közülük 9-et képpárként (a negatívjukkal együtt) publikált vagy állított ki.²⁰⁹

A negatív képek és a negatív/pozitív képpárok problematikája Moholyt a kamerafelvételek esetében is foglalkoztatta: több képét ilyenként publikálta.²¹⁰ Érdekes viszont, hogy a dolog elvi, teoretikus oldalával nem nagyon foglalkozott: a könyveiben és cikkeiben alig fordul elő a negatív szó ebben az értelemben. Így a legtöbb esetben csak

következtethetünk rá, hogy egy-egy negatív képben vagy negatív-pozitív képpárban voltaképpen mi volt számára a fontos vagy érdekes.

Van például egy cicáról készült negatív képe, amelyet *Az anyagtól az építészetig* című könyvében ezzel a képaláírással adott közre: „textúra – egy macska szőrméje (negatív)”.²¹¹ Tulajdonképpen akkor értjük meg, hogy Moholy számára miért volt fontos, hogy ezt a felvételt negatívban közölje, ha a negatív képet átfordítjuk a negatívjába, vagyis visszaállítjuk a helyes tónusrendet: ekkor egy macska képét látjuk fekete-fehérben, de amúgy nincs a képen semmi különösebb látnivaló. Moholy számára tehát alighanem azért volt fontos, hogy negatívban közölje ezt a képet, mert így valamennyire elvonatkozathatott attól, hogy a képen egy konkrét cica látható, és a néző figyelmét afelé terelhette, ami a számára ennél fontosabb volt: a macskaszőr textúrájára.

Ezt az értelmezést erősíti meg egyébként az ugyanennek a könyvnek egy egészen más helyén és egészen másról írott passzusa: „archipenko volt az első, aki a domborműformák helyén üreges formákat alkalmazott. abból az ismert optikai csalódásból indult ki, amely a relief negatívjánál mutatkozik: az öntőminta mélyített (negatív) formái a megvilágításnak megfelelően olykor domborúnak (pozitív) látszanak. archipenko kísérlete világosan megmutatja, miként fordul el a szobrászat a *megszokott naturalista felfogástól* a pozitív-negatív formaviszonylatok *elemi lehetőségei* felé.”²¹²

A következő példánkhöz nem áll ugyan rendelkezésünkre Moholy kommentárja, még annyira áttételes sem, mint a fentiek voltak, viszont született róla egy kitűnő elemzés. Eleanor Hight azt írja az 1931-es keltezésű *Akt* pozitív-negatív képpárról,²¹³ hogy Moholy szándékosan összezavarja a néző várakozásait azzal, hogy a női figurát átlósan helyezi el a képen, ráadásul 90°-ban elforgatja, mintegy erőszakkal kibillenti a szexuális aktusra hívogató, fekvő pózból. További elidegenítő elem, hogy – és számunkra a most tárgyalt szempontból ez az igazán lényeges – a fények és árnyékok játékaival elválasztja a női testet a heverőtől. „Egy csábítóan érzéki szexuális tárgy helyett egy olyan image van előttünk, amelyben a valóság és a konstrukció közötti választóvonalat a fotográfus tartja kézben, feszes kontroll és dominancia alatt.”²¹⁴ A negatív képre mindez természetesen fokozottan érvényes.

Ugyancsak Hightól származik a Luciáról készült negatív-pozitív képpár²¹⁵ érvényesnek tűnő értelmezése is, melynek ráadásul van egy érdekes kiegészítése. Hight értelmezése szerint „az arc fölszabdalása, a szemek és a száj részleges eltakarása és a börtönrácsként ható fénypázmák a fotográfus egyfajta zsarnoki manipulációjára és kontrolljára utalnak. A negatív portré az emberi lélek még ennél is sötétebb oldalát mutatja. Az egyik szem és a száj szoborszerűen merev, hideg és mozdulatlan, míg a másik szemet

fehér vonalak kusza gomolyaga mögé rejti.”²¹⁶ Ezt egészíti ki az az adalék, hogy Moholy a két képet nem együtt, képpárként publikálta az 1930-ban (tehát röviddel a Luciától való elválását követően) megjelent *60 Fotos* című albumában, hanem a pozitív tónusú képet a nyitó fotóplasztika, *A darabjaira hullott házasság* szemközti oldalán, míg a negatív képet az *Isten háta mögött* című fotóplasztikával²¹⁷ szemközt. „Míg az első egy feszültséggel teli kapcsolat fölrobbanása utáni rombolást idézi föl, a másik sötét tépelődései a szexizmus, a rasszizmus és az elnyomás körül örvénylenek.”²¹⁸

Összegezve az eddigieket, azt mondhatjuk: Moholy a negatív képekben olyan médiumra talált, amellyel teljesen el tudott rugaszkodni a fotográfia alapvető, automatikusan ábrázoló jellegétől a művész-teremtette absztrakció, az elvontabb vizuális nyelv felé. Ez azonban feltételezhetően nem pusztán esztéticizmus volt Moholynál. Alighanem úgy vélte, hogy a negatív képek – az ősmintájukhoz: a röntgenképekhez hasonlóan – képesek rá, hogy föltárják a látottak belső, rejtett összefüggéseit.

Erre enged következtetni egy passzusa, amelyben már-már misztikus erővel ruházta föl a negatív képeket – igaz, csupán a fotogramokat, de talán nem követünk el nagy hibát, ha ezt a negatív kameraképekre is kiterjesztjük. A passzus így szól: „A fotogram (...) megfordítja a fotografikus látványok fekete és fehér értékeik alapján való kiválasztásának a szokásos útját. A szokásos megfigyelésnek ezzel a megfordításával *új, titkos világ születik* éjszakai jelenetekből, kontrasztokba rögződésekből, nagyszerű pompával ragyogva, a tárgyakat aurával borító sugárzó fényforrások játéka, mely a lírai vagy drámai kvalitás új lehetőségeit adja nekik.”²¹⁹

Azért nem érzem jogosulatlannak a kameraképekre is kiterjeszteni a mondottak érvényét, mert maga Moholy is mondhatni együtt, egységben látta a különböző médiumokban született képeit, köztük a fotogramokat és az absztrakt kameraképeit is. *Az idő-tér és a fényképész* című cikke egyik illusztrációjának jegyzetében például ezt írja: „A rádiótoronyból. Madártávlati kép, 1928. A fekete-fehér és a szürkék csökkenő és növekvő tónusértékei és textúrái itt nagyon hasonlítanak a fotogramhoz.”²²⁰

10. Moholy és a fotóoktatás

Moholyról sokan úgy vélik, hogy a Bauhausban töltött évei (1923–28), majd az általa vezetett chicagói New Bauhausban (1937–38), a School of Design-ban (1939–44) és az Institute of Design-ban (1944–46) ő irányította a fotóoktatást. Ez – tekintettel Moholy elkötelezettségére – logikusnak tűnik ugyan, ám mégis téves elképzelés.

Először is, amíg Moholy ott tanárkodott, a Bauhausban nem volt önálló tantárgy a fotográfia; ez – a tipográfia- és reklámműhely keretében – csak 1929-ben, Moholy távozása után indult el, a profi fotográfus Walter Peterhans irányításával, aki éppenséggel „elvetette a Moholy-szorgalmazta kísérletezést, s ehelyett a precíz kivitelt, a mesterségbeli tudást és a fotográfiának a reklámban való gyakorlati felhasználását követelte meg”.²²¹ Korábban, Moholy tanárkodása idején a Bauhaus hallgatói széles körben gyakorolták ugyan a fotográfóaszt – részben a különféle munkáikat dokumentálandó, részben az alapozó (ma úgy mondanánk: anyagismereti) kurzus „tapintási gyakorlatai” során,²²² és emellett természetesen csak úgy, a tananyagon kívül is –, s ebben Lucia és Moholy minden bizonnyal segítette és bátorította őket, azonban Moholy formálisan nem tanított fényképezést. Ezt már csak azért sem tehette volna, mert a labormunkáról, a voltaképpeni fényképkészítésről úgyszólván semmit nem tudott.²²³ De a legnagyobb ösztönzést minden bizonnyal az jelentette a hallgatók számára, hogy Moholy előszeretettel használta a fotóikat illusztrációként a cikkeihez és a könyveihez.

Önálló fotóoktatás – a Fényműhelyen belül

Ami a chicagói iskolákat illeti, ezekben eleinte teljes egészében a Moholy-féle elképzelések alapján folyt az oktatás. Ennek – és persze a Bauhausból való távozása óta eltelt, a fotó népszerűsége szempontjából rendkívül fontos évtizednek – tudható be, hogy Moholy a fotográfiát (a fény, film és reklám kérdéseivel foglalkozó tanulmányokkal együtt) a hat önálló műhely egyikeként szerepeltette az Új Bauhaus számára 1937-ben kidolgozott tantervében.²²⁴ Ez tehát egyszerre három újdonságot is jelentett a fotográfia korábbi, a Bauhausban betöltött státusához képest: egyrészt *formálissá vált* az oktatása, másrészt immár *nem* a tapintási gyakorlatok, illetve az egyéb munkák dokumentálására szolgáló *segédeszközként* tekintettek rá, hanem – s ez a harmadik új elem – a *fénnyel* kapcsolatos elméleti és gyakorlati stúdiók keretében, önállóan foglalkoztak vele.

Moholy az európai alkalmazott művészeti munkájában segédkező asszisztensét, a nála tíz évvel fiatalabb, ekkor mindössze harmincegy esztendőes Kepes Györgyöt kérte föl a Fényműhely vezetésére, s ezen belül a fotográfia oktatására, de a Londonban élő Kepes nem tudott azonnal átköltözni Chicagóba, így végül a huszonnyolc esztendőes professzionista fotós, Henry Holmes Smith²²⁵ lett az Új Bauhaus első fotóoktatója, majd Kepes segédje és a fotólabor vezetője. Smith a School of Designban már nem tanított, Kepes viszont 1942 végéig maradt az iskolánál; legismertebb asszisztense az ekkoriban még iskolai hallgató Nathan Lerner volt.

Fotogram, kimásolópapír és fénymodulátor

Maga a fotóoktatás – megfelelő laborfelszerelések híján – leginkább fotogramok és fénykísérletek *kimásolópapírra* való rögzítéséből állt. Ez a felvételi nyersanyag különösen alkalmas a kísérletezésre, hiszen a hallgató a saját szemével látja a kép kialakulását, és mivel eléggé érzéketlen: módot ad *mozgó* fényforrások/látványok állóképként való rögzítésére is.²²⁶

A felvételi szűrőkkel, különböző fényforrásokkal és egyéb eszközökkel folytatott kísérletek sorából ki kell emelnünk a *fénymodulátorokkal* folytatott kísérleteket, melyeket Moholy annyira fontosnak tartott, hogy a témának külön alfejezetet szánt a *Látás mozgásban* című könyvében. Mint írja, a fénymodulátor a fotogramok készítése után „a második lépés a fényképezés elemeinek elsajátításában”.²²⁷ De mi is az a fénymodulátor? Lényegében minden olyan felület, mely a ráeső fény egy részét visszaveri, irányát, intenzitását, színösszetételét stb. módosítja. Leginkább kézre eső változata egy kartonlap, melyet különböző módokon meghajtogatva, illetve bevagdalva szinte tetszésünk szerint módosíthatjuk a rá vetülő, majd róla visszaverődő fényt.

Moholy a fénymodulátort – derítő lapként – a saját portréfelvételei készítésekor is előszeretettel alkalmazta: „A napfényen zajló modellülésekkel kapcsolatban emlékszem, hogy mindig ablak mellé ültetett, arra felerősítette kedvenc fotografiai segédeszközét, a nagy ív fehér rajzpapírt, s azt úgy irányította, hogy a lehető legoptimálisabban tükrözze vissza a fényt az arcra.”²²⁸ Moholy sajátos észjárására mi sem jellemzőbb, mint hogy ezt az egész jelenséget – miszerint az arc látványa (s így a róla készült fotó) attól függően változik, hogy a derítőlappal hogyan manipuláljuk a rá eső fényt – egy szellemes fordulattal az ellenkezőjére, stílszerűen: a *negatívjára* változtatja: „Az emberi arcot fel lehet fogni fénymodulátorként. Egy arc néhány egyenes, sima felületből áll. A felületek csaknem mind összetett görbületek. Egy arc felülete, textúrája és színe változik a személy korával, egy kisbaba bőrétől egy öregemberéig, s a közöttük lévő különbségek számtalan fokával. Azután itt vannak a szemek, a szakáll, a bajusz, a haj, a szemöldök és a szempillák, az ajkak és fogak, a fül gazdag fény- és árnyékvariációi – valamennyi problémát jelent a fénymodulációban.”²²⁹ Ugyanaz az észjárás ez, amellyel a reprodukcióra szolgáló gramofonban és fényképezésben meglátta a produkcióra alkalmas eszközt.

Moholy (és persze Smith, Kepes és az iskola többi oktatója) tisztában volt vele, hogy a portrékészítés az egyik legnehezebb fényképészeti feladat – éppen ezért ezt nem is nagyon erőltették, hanem ehelyett a kezdőkkel kreatív világítási gyakorlatokat végeztek, a különböző fényhatások megfigyelésére és előidézésére. „Miután a fénymodulátorral minden

aspektusában dolgozott, a hallgatónak nem lesz nehézsége akármilyen portré, tájkép vagy ipari jelenet fényképezésében.”²³⁰

A fénydoboz

A modulátorokkal végzett gyakorlatok során született meg az iskola hallgatója, Nathan Lerner leleménye, egy oktatási/művészeti segédeszköz: a *fénydoboz*.²³¹ Az egyik oldalán nyitott kartondoboz belülről feketére van festve; oldalain számos luk van, melyek kettős célt szolgálnak: egyrészt apró spotlámpákkal rajtuk keresztül lehet bevilágítani a doboz belsejébe, másrészt a lukakon keresztül a legkülönbözőbb irányokban zsinégeket lehet kifeszíteni, ezekre apró tárgyakat fölerősíteni, illetve ezek térbeli helyzetét a zsinégek mozgatásával változtatni stb. Arra is van mód, hogy a doboz nyitott oldalát üveglappal lezárjuk, valamelyik lukon (vagy több lukon) füstöt vagy valami gázt vezessünk be a dobozba, majd a bent gomolygó füstöt/gázt megvilágítva készítsük el a felvételt.

Mint a festőből lett fotográfus Lerner írja: „a fény egy elem; az anyagi tárgy egy másik, és a kettő közötti kapcsolat teszi ki vizuális világunkat. A fénydobozban ezek a vizuális kommunikáció könnyen felfogható elemeivé válnak. Ezért a fénydoboz jelentős minden művész számára. A munka vele mélyebb bepillantást adhat a művésznek azokba a vizuális-pszichológiai elemekbe, melyek fontos szerepet játszanak bármelyik kép izgalmassá és jelentőségteljessé tételében.”²³² Moholy sem hagy kétséget aziránt, hogy a fénymodulátorokkal és a fénydobozzal végzett kísérleteknek nem pusztán a fényképezés fogásait elsajátítani vágyó hallgatók számára van jelentőségük; ennél jóval szélesebb és mélyebb: általános optico-pedagógiai célt szolgálnak.

Nem fotósoknak tanultak

Itt a helye elmondani, hogy a New Bauhaus és a School of Design hallgatói, jóllehet a német Bauhaushoz képest rendszeresebb és elmélyültebb fotóoktatásban részesültek, nem kívántak professzionális fotósok lenni. Igazság szerint az ezekben az iskolákban folyó képzés erre nem is volt alkalmas – és nem is ez volt a célja. Nem véletlen, hogy a Fényműhely keretében folyt a fotóoktatás: a cél az volt, hogy a hallgatók minél többet tudjanak meg magáról a fényről mint médiumról. Az, hogy a kísérleteik során érdekes fényképek (főleg kimásolópapírra készült fotogramok) is születtek, pedagógiai szempontból volt érdekes: másokkal megosztható, alkalmasint publikációban realizálódó sikerélményt adott. Nemcsak Moholy, hanem Kepes is szívesen illusztrálta írásait a hallgatónak e műhelymunka során született munkáival: lásd *A látás nyelve* képanyagát.

Moholy iskolái a *tanfolyam* és a *műhelymunka* oktatási formáit ötvözték: a hallgatók ennek révén alapos elméleti és gyakorlati ismeretekre tehettek szert, kiváló tanárok/oktatók irányításával, akik messzemenően támaszkodtak a hallgatók kreativitására – pontosabban: épp az volt a legfőbb céljuk, hogy ezt a kreativitást előcsalogassák a hallgatókból. És ezt a hallgatók szívesen is vették. A műhelymunka legfőbb hozadéka az volt, hogy a hallgatókat „a kompetitív versengés helyett kooperációra ösztökélje”.²³³ Hattula visszaemlékezése szerint apja szigorú követelményeket állított a hallgatók elé – ezek azonban nem a teljesítményre, hanem a tanuláshoz való *hozzáállásra* vonatkoztak. Moholy a diszciplína iránti teljes odaadást várt el, továbbá azt, hogy a hallgatók fejezzék is be – mégpedig határidőre! – a munkát, amibe belekezdtek. Az is határozott elvárás volt, hogy a lehető legtöbb médiumban tegyenek szert jártasságra és ismeretekre. Moholy, bár szigorú volt a követelményeiben, szívesen beszélgetett el a hallgatókkal az iskola helyzetéről, az ott folyó munkáról, a sikerekről és gondokról, de akár egy-egy folyamatban lévő, konkrét munkáról is.²³⁴ Moholy – miként ezt Hattula fölidézi – emellett odafigyelt a hallgatók anyagi helyzetére is: nemcsak az iskolái fenntartására próbált pénzt előteremteni, hanem igyekezett a hallgatóinak is ösztöndíjat szerezni.

Moholy iskoláinak két kulcsszava: közösségi szellem és kreativitás. Legalábbis így emlékeznek vissza rá az egykori hallgatók és a tanárok/oktatók, akik többnyire maguk is hallgatóként kezdték iskolai pályafutásukat, s alig voltak idősebbek a diákoknál. Kepes például meg is jegyzi a vele készült pályakép-interjúban, hogy némely hallgató idősebb volt nála.²³⁵ Arthur Siegel úgy emlékszik vissza rájuk, hogy „a legizgalmasabb diákcsoport volt, amellyel valaha találkoztam. (...) Ez a talán harminc emberből álló kis csoport (...) olyan volt Chicagóban, mint valami sziget.”²³⁶ A visszaemlékezések közül számunkra különösen fontos H. H. Smith azon megjegyzése, hogy – minként ezt Engelbrecht összefoglalja – „egy közös vonás volt bennük: igazából egyikük sem akart fotós lenni. Alighanem ezért dolgoztak prekonceptiók nélkül, s így fölfedezték a fotográfiában rejlő óriási kreatív lehetőségeket. Tényleg úgy közeledtek a fotográfiához, mint a kutató, aki egy éppen felfedezett bolygón találja magát.”²³⁷

Léptékváltás: ID

Igazság szerint a fönti kép csupán az első két iskola: a New Bauhaus és a School of Design mondhatni családias légkörére volt jellemző. Ezeknek a viszonylag kis hallgatói létszáma²³⁸ ugyanis lehetővé tette, hogy Moholy szinte minden egyes hallgatót személyesen ismerjen, s emellett azt is, hogy a műhelyekben közösségi munka folyjék. Ez a helyzet 1945 őszére

teljesen megváltozott: 461 diák iratkozott be²³⁹ az 1944 márciusában újjászervezett iskolába, mely új nevet is kapott: Institute of Design (ID). A hallgatói létszám ugrásszerű megnövekedése elsősorban annak volt köszönhető, hogy a kormány anyagilag is támogatta a háborúból hazatért, illetve leszerelt veteránok továbbtanulását és szakmai képzését: közülük sokan épp a háború miatt megszakított tanulmányaikat kívánták folytatni, de sokan voltak olyanok is, akik csak nem tudtak mit kezdeni magukkal, és számukra a művészeti tanfolyam vonzó esti időtöltésnek tűnt.

Akárhogy történt is, ez a léptékváltás, a hallgatók mennyiségének ugrásszerű megnövekedése minőségi változásba csapott át: egyszerre megváltozott az oktatás szerkezete és részben – jórészt ebből adódóan – a szelleme is. Az ID-ben jóval formálisabb, a hagyományos formákhoz igazodó volt az oktatás. Ami a bennünket közelebbről érdeklő fotóoktatást illeti: ez kikerült a Fényműhelyből, és a korábbi New Bauhaus-hallgató, majd a professzionális reklám- és riportfotós Arthur Siegel irányításával 1946 tavaszán Fotó tanszék alakult, ahol *négyéves önálló szak* keretében folyt ettől kezdve a képzés – melleleg olyan kiváló fotóművészek irányításával, mint Harry Callahan (1946–1961) és Aaron Siskind (1951–1971). Ez azonban, bármennyire korszerű és magas színvonalú volt is, formájában és ami döntő: pedagógiai szellemében már nagyon messze volt attól, ahogyan Moholy a vizuális művészetek (s ezen belül a fotográfia) oktatását elképzelte.²⁴⁰

Azt lehet mondani, hogy Siegel, Callahan és később Siskind a Moholy-féle New Vision teóriából voltaképpen csak az *esztétikai* elveket vette át, annak is inkább csak a *formai* jegyeit – így a (majdnem) ugyanazon absztrakt formák náluk már egészen más szellemiséget hordoznak, ami persze az időközben eltelt bő két évtized miatt teljesen természetes is. Illetve még valamit átvettek, ami tulajdonképpen az esztétikai szemlélet továbbviteléből szinte automatikusan adódik: azt, hogy a fotográfia történetét is esztétikai (nem pedig fotótechnikai) szemmel nézték, és az így felfogott fotótörténetet szervesen beépítették az ID Fotó tanszék tananyagába és promóciójába.

A stafétabot átadása

A promóciós munka szinte már az új tanszék indulásakor elkezdődött: 1946 nyarára Moholy és Siegel hathetes nyári szemináriumot szervezett az ID hallgatóinak, „Új látásmód a fotográfiában” címmel.²⁴¹ A július 8. és augusztus 16. között zajló program részben elméleti előadásokból és azok megvitatásából, részben terepmunkából, képbírálatból és délutáni filmvetítésekből állt – egy-egy instruktor irányításával, aki két vagy négy napra vette szárnyai alá a mintegy hetvenfőnyi hallgatóságot.²⁴² A nyári szeminárium rendkívül izgalmas és

sikeres eseménysorozatként maradt meg a résztvevők emlékezetében. A sikert már az előadó instrukturok igazán impozáns névsora is garantálta: Paul Strand, Berenice Abbott, Beaumont Newhall, Roy Stryker, Erwin Blumenfeld, Weegee (Arthur Fellig), hogy csak az igazi nagyágyúkat említsük.

És persze maga Moholy, akitől minden bizonnyal a szeminárium ötlete is származott, ahogyan azt már a rendezvény címe is sejteti: Moholy ugyanis ekkoriban – a *Látás mozgásban* írása mellett – épp a *New Vision* negyedik kiadásának előkészületein dolgozott.²⁴³ A nyári szeminárium előkészítése és lebonyolítása viszont jórészt Siegelre hárult – nemcsak a tizennyolc évnyi kor- és a rangkülönbség miatt, hanem részben azért is, mert (ahogyan azt a krónikás finoman megjegyzi) Moholynak „erősen korlátozottak voltak a fotográfusok közösségéről való ismeretei, ezért az instruktorok toborzását Siegelre bízta”.²⁴⁴

Volt még egy oka, hogy Moholy magában a szervezésben nemigen vett részt: az egyre súlyosabbá váló betegsége.²⁴⁵ Moholy 1945 novemberében összeesett; kórházba szállították, ahol kiderült: nem kimerültség és/vagy szívroham volt a baj, hanem leukémia. Két hét múlva kiengedték, majd tíz alkalommal sugárkezelést kapott, melynek hatására – akkor úgy tűnt – tavaszra sikeresen fölépült. Moholy nemigen vette komolyan a betegségét, pontosabban: fáradhatatlan munkával próbált úrrá lenni rajta; még bent a kórházban is a készülő könyvén dolgozott. A nyári szemináriumon egy hétig úgy tartotta meg az előadásait, hogy reggel elment a sugárkezelésre, ezt követően 10-től délután 5-ig az elsötétített szobában pihent, majd 6-tól megtartotta az előadását, válaszolt a kérdésekre, úgyhogy többnyire este tíz után érkeztek csak haza Sibyllel.²⁴⁶ Az előadások során Siegel mindenhol követte egy székkal, hogy legyen mire lerogynia, ha netalán elájulna.²⁴⁷

Moholy az előadásaiban szokása szerint mindenekelőtt elmondta a hallgatóságának, hogy nem tartja magát fotográfusnak; őt elsősorban a világ dolgai és a formatervezés érdekli, s csak ezek összefüggéseiben a fotográfia: a szemet meg kell tanítani rá, hogy – ahogyan kifejezte magát – „me glássa a lényegeset a lényegtelenben”.²⁴⁸ A bevezető után Moholy négy témakörben tartott előadást, s vezette az ezeket követő beszélgetéseket: „Máig” címmel egy fotótörténeti összefoglalót tartott, „Új látásmód” címmel a fotográfia grafikai vonásait foglalta össze, „Kollázs, fotogram, fotómontázs” címmel e technikákat ismertette, elsősorban John Heartfield példáján keresztül, s végül „A tér – a művészetek örök problémája” címmel a tér és az idő elvi és művészeti kérdéseit feszegette.²⁴⁹

Moholy emberi, művészi és főként pedagógusi nagyságára vall, hogy nagybetegen is vállalta a részvételét ezen a rendezvényen, mi több: igen aktív – az instruktorok közül a legaktívabb – szerepet játszott benne. A korabeli felvételek azt mutatják: nagyon élvezte az

értő közönség figyelmét; meg sem látszik rajta, hogy mennyire meggyötörte a betegség.

Nagyon szép búcsú volt ez egy termékeny művészetpedagógiai élettől.

Moholy mintegy negyedévvvel a nyári szeminárium után: 1946. november 24-én hunyt el, leukémiában. Mindössze ötvenegy éves volt. November 27-én búcsúztatták az Institute of Design-ban; a búcsúbeszédet Walter Gropius mondta.²⁵⁰

Mérleg

Összességében azt mondhatjuk: Moholy életében a művészetpedagógusi szerepkör legalább annyira fontos volt, mint a művész és művészeteteoretikus szerepe; az utóbbi kettőt többnyire nem is lehet elválasztani az előbbitől. S ma már szinte magától értetődik, pedig a maga idejében valóban forradalmi újdonságnak számított, hogy Moholy a pedagógiai munkásságában mennyire fontos szerepet szánt az új, technikai médiumoknak: a fotográfiának és a filmnek. Ma már alig tudjuk elképzelni, mennyire fontos, hiszen semmi mással nem pótolható bátorítást jelentett ez azon emberek (fiatalok és felnőttek, lányok-nők és fiúk-férfiak) százai, talán ezrei számára, akik éreztek ugyan magukban művészi tehetséget és elhivatottságot, de ezt szociokulturális okokból a kor adott művészi keretei közt nem tudták kibontakoztatni.

Talán itt a helye leszögezni, hogy a „mindenki tehetséges” jelszó *nem* a dilettantizmust bátorította; ellenkezőleg: épp azért hirdette meg Moholy, hogy a dilettantizmust – a „magas” művészet majmolását – egyszer s mindenkorra száműzze a művészeti oktatásból: azzal, hogy újradefiniálta magát a művészetet. Ennek legfontosabb feladatát ugyanis ő nem abban látta, hogy évezredek, évszázados vagy akár csak évtizedes kulturális eredményeket újrafogalmazzon s ezzel megőrizzen, hanem abban, hogy *új érzéki tapasztalatokkal* gazdagítsa – s ezzel az érzékszervei megismerésére és finomítására tanítsa – az embert. Az *egész* embert.

A művészet Moholy-féle felfogása így elkerüli mind az osztály-, mind pedig a kultúrharci csapdáit. Ez a felfogás egyszerre totálisan *közösségi*, mert hiszen a normái *minden* emberre érvényesek – és ugyanakkor totálisan *individuális* is, mert hiszen ezek a normák minden *egyes* emberre érvényesek. Moholy ugyanis sem a társadalmat, sem az egyént, sem magát a művészetet nem „szeletelte fel” részekre, de még magát a létezést sem emberi-társadalmi és természeti részre. Lényegében ez Moholy „biocentrikus” világképének a magva, melynek legmélyén ez a holisztikus, minden létezőt egységben látó szemlélet húzódik meg.²⁵¹ E beállítódás révén Moholy gyökeresen szakít a 19. század ember- és társadalomképével, illetve egyszerűen túllép rajta: úgy közösségi és individualista, hogy se nem

szocialista/kommunista, se nem liberális,²⁵² és bár emberképében a biológikum alapvető fontosságú, ez nála nem determinizmust jelent, mint a fajelméletekben, hanem lehetőséget, melyet ki kell bontakoztatni. Röviden szólva: Moholy pedagógiai és társadalmi „utópiája” *szabadságelvű*.

Ezt a szabadságot, a kísérletezés szabadságát (és mellesleg örömét) szolgálja Moholy fotópedagógiájában az a gondolat, hogy az új tartalmakhoz, új fotólátványokhoz a *hibákon* keresztül vezet az út.²⁵³ Innen nézve a fotópedagógia másik óriása, Ansel Adams felfogása kissé konzervatívnak számít: igaz, ő is szakított ugyan az amatőr mozgalom későpiktoralizmusával, és szemlélete a Tiszta fotográfia (Straight Photography) *modernista* esztétikájához²⁵⁴ köthető, ám mégiscsak a fotográfia *mesterségbeli* fogásait (Craft) próbálja megtanítani a könyveiben.²⁵⁵ Mint ahogy kissé konzervatív, még a 19. századi, romantikus esztétikához kötődik Adams azon felfogása is, hogy a fotográfiát *önkifejezésnek* tekinti: a mesterségbeli fogások ismerete nála azt szolgálja, hogy az előre elképzelt (previzualizált) fotólátvány, illetve majd a kész fénykép minél hívebben tükrözze mindazt, amit a valóságos látvány során *érzünk*. Moholy ezzel szemben *önértéknek*, minden mögöttes érzelmi és gondolati tartalomtól független értéknek tekinti a fényképen tárgyiasult fotólátvány érdekességét és főleg: *optikai újdonságát*.

A paradox az egészben az, hogy ha komolyan vesszük Moholynak azt a felfogását, miszerint a fotópapír voltaképpen ugyanaz, mint a festő számára az üres vászon, amire a fény segítségével „festhetünk”: ennek *mikéntjét* igazából nem az ő, hanem Adams tanításaiból sajátíthatjuk el. Tulajdonképpen a két felfogás ellentéte tükröződik abban, hogy amikor a Bauhausban, majd később az ID-ban „komolyra” fordult a fotográfia oktatása, ez lényegében a Moholy-féle módszer kritikájaként jelentkezett: most már végre ideje lenne a hallgatókat tényleg megtanítani fényképezni!

Véleményem szerint azonban jobban járunk, ha nem szembeállítjuk a két, egyébként valóban ellentétes fotópedagógiai módszert, hanem megpróbáljuk őket ötvözni: Moholy módszeréből átvesszük a kísérletezést, a fotográfiai eszközök szokatlan, újszerű használatának szabadságát és bátorítását – Adams módszeréből pedig a rendszerességet: azt, hogy a fényképkészítés minden egyes részlemét a lehető legteljesebb mértékben ismerjük meg, és ezeket tudatosan használjuk fel munkánk során. A doktrinér moholyizmus ugyanis könnyen dilettantizmushoz, a doktrinér adamsizmus viszont technicista manírokhöz vezethet.

Egyébként – s egyáltalán nem mellesleg – a fotópedagógia és a fotóművészet e két kimagasló figurája nem állt szemben egymással: amikor 1940-ben Moholy a kaliforniai Oaklandben népszerűsítette a fotópedagógiai és a modern művészetről vallott nézeteit, az

előadásainak és a fotóinak többek között Adams adott teret az általa létrehozott vagy legalábbis a befolyása alatt álló művészeti intézményekben.²⁵⁶ Ezen túlmenően is volt egy közös tájékozódási pontjuk: mindkettőjüket szoros barátság fűzte a korszak kiemelkedően fontos fotótörténéhez és kurátorához, Beaumont Newhallhoz.

Moholy optico-pedagógiai munkásságának – pontosabban az ezt népszerűsítő cikkeinek és könyveinek, továbbá a művészeti oktatáshoz pénzt szerző lobbizásának – volt egy közvetett hozadéka is, mely legalább annyira fontos, mint az, hogy az iskoláiból mennyi tehetséges és sikeres művész került ki. Ez a közvetett hatás abban állt, hogy munkássága révén sikerült „térképre tennie” Chicagót, az Amerikai Egyesült Államok akkori második legnagyobb városát mint *modern művészeti központot*. Korábban ugyanis – különösen a fotográfia tekintetében – csupán New York és San Francisco környéke élt úgy a köztudatban, mint ahol eleven, az akkor élenjáró európai példához fogható művészeti tevékenység zajlik. Moholy nyolc év szívós munkájával elérte, hogy Chicago és környéke fölzárkózzék hozzájuk harmadikként.²⁵⁷ A Siskind és Callahan (meg a tanítványaik) által ezeken az alapokon megteremtett stílust máig „Chicagói iskola” néven emlegeti a művészet- és fotótörténet.

Mindent összevetve azt mondhatjuk: bármennyire fiatalon szólította is el a sors, Moholy teljes életet, egy gazdag és lezárt életművet hagyott maga után örökségül.

FÜGGELÉK

11. Ecsetfaktúra vagy fényfaktúra?

Kállai Ernő cikkének vitája – a fotó felől nézve

Hiánylista

Moholy és a műkritikus Kállai Ernő kapcsolata a Moholy-irodalom majdhogynem fehér foltjai közé tartozik. Igaz, szinte minden Moholy-kutató megemlíti, hogy a művész első méltatója Kállai volt,²⁵⁸ továbbá a szakirodalom előszeretettel emlegeti Kállai Ernő, Kemény Alfréd, Moholy-Nagy László és Péri László 1923-as közös *Nyilatkozatát*,²⁵⁹ ezzel azonban a viszony taglalása úgyszólván ki is merül.

A Kállai és (többek között) Moholy részvételével kibontakozott vitáról²⁶⁰ például, mely egyebek közt akörül folyt, hogy van-e a fényképeknek faktúrájuk, tehát hogy magukon hordozzák-e a fölhasznált nyersanyag megmunkálásának nyomait, néhány fontos kivételtől

eltekintve – melyekre alább visszatérek – nem esik szó a szakirodalomban, még a kifejezetten a faktúráról értekező tanulmányokban sem.

A téma alapirodalmának számító Buchloh-tanulmányban²⁶¹ például sem Moholy (pedig ő a vitától függetlenül is foglalkozott a faktúra témakörével), sem Kállai neve nem fordul elő. Mezei Ottó az általa összeállított *A Bauhaus* című kötetben²⁶² közli ugyan Kandinszkij *Pont – vonal – sík* című tanulmányát, melynek egy rövid részlete a faktúráról szól, továbbá a bevezetőben idézi Moholy egyik faktúra-definícióját is, de magával a témával – pláne a vitával! – nem foglalkozik.

Hasonló a helyzet Forgács Éva Bauhaus-könyvével is: itt mindössze egyszer szerepel a faktúra kifejezés, Itten tapintásgyakorlataival kapcsolatban,²⁶³ de a könyvben nem esik szó sem arról, hogy Moholy a saját művészetpedagógiai munkájában továbbvitte és továbbfejlesztette ezeket a gyakorlatokat, s hogy elméleti szinten is foglalkozott a kérdéssel, sem pedig arról, hogy Kállai, Moholy és mások között épp e kérdés körül vita zajlott.

Különös, hogy ez utóbbiról nem esik szó az általa tíz évvel korábban összeállított Kállai-kötet bevezető tanulmányában sem, melyben leszögezi ugyan, hogy Kállai „kritikáiban más művészeti íróknál sokkal nagyobb teret szentel a faktúra elemzésének”,²⁶⁴ majd ezt részletesen taglalja is, de a Moholyval (és a többi hozzászólóval) folytatott vitát meg sem említi – a vitát kiváltó *Festészet és fényképezés* című cikkhez tartozó jegyzetben is mindössze annyi olvasható erről, hogy „E tanulmányára sokan reagáltak”, majd közli Kállai válaszát a reagálásokra. Igaz viszont, hogy később Forgács Éva írta a tudomásom szerint egyetlen olyan tanulmányt, mely kifejezetten a Kállai cikket követő vitáról szól. A tanulmányra rövidesen visszatérek.

Még mindig a hiánylista: Passuth a monográfiájában itt-ott érinti ugyan a faktúra kérdését, és Kállai neve is többször előfordul a szövegben, de magával a Kállai cikket követő vitával nem foglalkozik – illetve csak annyiban, hogy közreadja Malevics hozzászólásnak szánt, ám végül anno nem publikált, Moholynak írott levelét.²⁶⁵ Lucia Moholy-Nagy a Moholyról szóló könyvében egy helyütt említi a faktúrát, a fotogramok fotografiai úton történő reprodukciójával, illetve nagyításával kapcsolatban: „Kár lenne tagadni, hogy a kamera, amennyiben körültekintően használják, olyan eredményt produkál, mely alig marad el az eredeti fotogramtól, sőt, ha a képet megnagyítják, még erőteljesebb is lesz annál. Egy hozzáértő szem talán látja a különbséget közöttük, ismervén – ahogyan Moholy valószínűleg nevezné ezt – az egyik és a másik 'faktúrát' (felszíni struktúrát).”²⁶⁶ Kállai neve viszont nem fordul elő a könyvben.

Végül meg kell jegyeznünk, hogy Botár Olivér a doktori disszertációjában és több tanulmányában²⁶⁷ kifejezetten azokat a szellemi kapcsolódási pontokat, párhuzamokat és különbségeket mutatja be, amelyek Moholy Új látásmódjának (New Vision) biocentrikus alapjait Kállai ekkoriban formálódó bioromantika-elképzeléséhez kötik, s e kapcsolódási pontok között természetesen számon tartja a Kállai tanulmánya körüli vitát is. Ezeknek az írásoknak azonban nem kifejezetten a Kállai–Moholy viszony bemutatása a céljuk, továbbá a választott témáikat rendkívül széles eszmetörténeti összefüggésben tárgyalják, ezért a Kállai-vita értelemszerűen csak periférikus szerepet játszik bennük.

Forgács Éva interpretációja

Mint említettem, tudomásom szerint Forgács Éva tanulmánya²⁶⁸ az egyetlen a Moholy-szakirodalomban, mely a Kállai cikket követő vitával, pontosabban annak Moholyt érintő vonatkozásaival foglalkozik. A tanulmány eredetileg egy olyan kötetben jelent meg, mely a 20. századi avantgárd esztétikája és a politikai utópiák kapcsolatát tárgyalja²⁶⁹ – alighanem ezzel magyarázható sajátos megközelítésmódja és fogalmi köre.

Forgács erősen leegyszerűsítő, s így a valós helyzetet eltorzító értelmezésében a vita két intellektuális modell,²⁷⁰ illetve a mögöttük meghúzódó kétféle emberi alkat összeütközésének lenyomata volt. Moholy eszerint még 1927-ben, „túl az utópiák tarthatóságának utolsó idején”²⁷¹ is ragaszkodott ifjúkora konstruktivista és forradalmi-utópista eszméihez, így testesítvén meg azt a szellemi magatartást, melyben „a feltétlen hűség egy gondolathoz lehatárolja a horizontot, s az ilyen áron megőrzött integritás konzervativizmussá aszalódik, és sivárabbnak bizonyul” a másik, a Kállai megtestesítette intellektuális-emberi modellnél, a „kalandok és kitérők labirintusában megőrzött integritásnál”.²⁷²

Miközben Forgács leszögezi, hogy „ennek az írásnak nyilvánvalóan nem célja állást foglalni két műfaj [ti. a festészet és a fotográfia] vitájában”,²⁷³ minden mondatával és szavával mégiscsak ezt teszi: egyértelműen állást foglal a vitában – és pedig Kállai (szerintem félreinterpretált) álláspontja mellett. Ugyanis az egész vitát nagyon egyoldalúan: szinte kizárólag Kállai 1921–27 közötti szellemi fejlődése felől nézi, és így is mutatja be.

Ezen túlmenően Moholyról olyan – szinte már paródiaszámba menő – torzképet rajzol, mely mint karakter eleve nem lehet a komoly intellektus Kállai ellenfele. Szó szerint egyetlen pozitív mondata, jelzője, megjegyzése sincsen Moholyról – sem mint művésztől, sem mint teoretikusról, de még mint emberről sem.

Moholy *intellektuális* karakterét, illetve horizontját egyrészt korlátoznak, másrészt militánsnak mutatja be: „a leghaladóbb eszmék frontharcosa” volt; „az avantgárd küldetéstudat” és „az emigráns lét foglyává” vált;²⁷⁴ „sosem tanult meg jól németül”; „egyszerű és könyörtelen logikával” fejtette ki nézeteit, melyeket „hideg racionalitás”, a „festészettől megérintetlen logika” jellemez. „Eszméi az egyenesvonalú, technikán alapuló fejlődésről” híján voltak „az érzelmekről és minden emberiről való tudásnak”.

Forgács szemében Moholy *művészként* is könnyűnek találta: „felfedezte [magának] a fotózást, a technika könnyű tökélyét”; „absztrakt, a világot az eljövendő áttetszően ésszerű rend jegyében megfogalmazó” képeket festett; a Bauhausban a „simavonalú használati tárgyakká szelídült geometrikus formavilág” eszményét hirdette, s ő maga „sima, átlátszó, behízeglően és könnyen tetszést arató” díszleteket készített.

Leírásában a *művészeteteoretikus* Moholy pedig egyrészt erőszakos, másrészt egocentrikus: „brutális fanatizmussal fordul a festészet ellen”; ezt könnyen megtehetette, hiszen „rendkívül rövid festői karriert tudott maga mögött, (...) így őt nem érte volna jelentős személyes veszteség azzal, hogy a festészet, mondjuk egyik napról a másikra, egyszerűen eltűnik a tevékenységek széles köréből”; „Militánsan áll ki a fotográfia gazdagsága, korszerűbb és értékesebb volta mellett”.

Mielőtt továbbszövegnék, szeretném leszögezni: egy művészettörténésznek, kritikusnak, bárkinek joga van ahhoz, hogy így lássa Moholyt. Más kérdés, hogy ezt a képet el kell-e fogadnunk.

A végére hagytam a tanulmány azon megjegyzéseit, amelyek Moholy szerkesztői magatartására, illetve ezzel összefüggésben a morális, emberi karakterére vonatkoznak. Úgy érzem – és ebben nem állok egyedül –, hogy ebben Forgács végképp elvetette a sulykot. Nem kevesebbet állít ugyanis, mint hogy Moholy „Kállai írását eleve azzal a szándékkal bocsátotta vitára, hogy a hozzászólók véleményei a maga álláspontjának győzelmében összegeződjenek. Erről árulkodik az a körülmény is, hogy (...) Malevicset is felkérte hozzászólásra, (...) válaszáat azonban nem közölte”, mert „nem kívánta ezt a vélekedést, különösen nem olyan tekintélytől, mint Malevics, a maga teljes súlyával közzétenni”.²⁷⁵

Lloyd Engelbrecht a monográfiájában foglalkozik Moholy és Malevics kapcsolatával, és eközben kitér a szóban forgó levél/hozzászólás sorsára is.²⁷⁶ Az ő elmondása szerint Moholy egy – dessauai vagy berlini – személyes találkozás alkalmával kérte föl Malevicset a vitában való részvételre,²⁷⁷ ám Malevics levele – valószínűleg valami közelebről nem tisztázott postai fennakadás miatt – nem érkezett meg időben, és ezért nem közölte a folyóirat. E feltételezésre Engelbrechtet az jogosítja föl, hogy más hozzászólók esetében is voltak postai

fennakadások; ezt a folyóirat 1927. májusi számában megjelent szerkesztői közleményből lehet tudni, melyben bejelentik, hogy emiatt egy hónappal elhalasztják a hozzászólások és Kállai viszontválasza közlését.²⁷⁸

Engelbrecht reflektál Forgács feltételezésére is, miszerint Moholy azért nem közölte Malevics hozzászólását, mert nem értett egyet annak a festészet fennmaradó érvényességét leszögező egyik kulcsmondatával. Engelbrecht ezzel szemben úgy véli: „figyelembe véve Moholy nagyrabecsülését Malevics iránt, továbbá hogy [a vita idején] ő volt a *Tárgynélküli világ* szerkesztője, ezt a megjegyzést nehéz elfogadni”.²⁷⁹ Jóllehet nem hozza ezzel összefüggésbe, de adalék lehet erre a nagyrabecsülésre, hogy Moholy a vitával egy időben ajánlotta közlésre Malevics két képét az *i 10* építészeti cikkekért felelős szerkesztőjének²⁸⁰ – nem valószínű, hogy ugyanekkor egy másik ügyben viszont inkorrektül járt volna el vele szemben.

Forgács tanulmányára visszatérve: ez a fentebb kifejtett okok miatt véleményem szerint Moholy nézeteire vonatkozóan nagyon kevés tanulsággal szolgál ugyan, s magát a vitát is teljesen eltorzítja a „kétszereplős” interpretáció, viszont a tanulmányban Kállai szellemi fejlődéséről fölvezetett kép elég meggyőzőnek tűnik. Igaz, még ez utóbbiban is valószínűleg jóval kisebb szerepet játszott a Moholyval folytatott belső, *cikkekben nem realizálódott* polémia annál, mint ahogyan ezt most Forgács „kétszereplős” tanulmánya sejteti. Forgács ugyanis úgy állítja be a történeteket, hogy Kállaiban, aki a kezdeti közös forradalmi lelkesedéstől fokozatosan, ámde egyre határozottabban eltávolodott, ezzel párhuzamosan egyre nőtt az ingerültség Moholy iránt, aki valahogy egyre jobban belemerevedett a konstruktivista-forradalmi utópiák eszmekörébe: Kállai korán, már 1923 körül fölismerte a megváltozott idők szavát, míg Moholy egyre anakronisztikusabbá vált. Ez utóbbinak Forgács szerint a *Festészet*, *Fényképészet*, *Film* technicista szemlélete volt a legfőbb bizonyítéka, és „amikor 1927-ben a második kiadás is megjelent, Kállai recenzióként, de legalábbis a könyvvel kapcsolatos reflexióit rögzítendő” írta meg a *Festészet és fényképezés* című írását.²⁸¹

Nem tudom, Kállai hogyan fogadta 1925-ben Moholy könyvét: tudomásom szerint nem írt róla recenziót; azt viszont kizártnak tartom, hogy a szóban forgó cikke azért született volna, hogy ezt utólag pótolja. Ha ugyanis Kállai valóban recenziót akart volna írni Moholy könyvéről, vagy vitairatot a benne kifejtett nézetekről, ahogyan ezt Forgács gondolja, akkor a cikke elején nem *Franz Roh* mondatait idézi,²⁸² majd kezdi ezt ízekre szedni, hanem Moholy valamely mondatát vagy passzusát. Mert ugyan vajon mi szüksége lett volna Kállainak holmi „lányomnak mondom, menyem is értsen belőle” áttételre? Ebből az is következik, hogy

Kállai kritikai megjegyzéseinek címzettje nem Moholy, ahogyan Forgács véli, hanem történetesen Franz Roh.

Kállai cikkében egyébként Moholy neve négyszer, a *Válaszában* pedig egyszer²⁸³ fordul elő, s mindannyiszor kifejezetten *pozitív* példaként szerepel – igaz, Kállai „csak” mint művészt, nem pedig mint teoretikust említi. Az is igaz, hogy vitapartnerként nem említi, illetve vele – szemben a vita más résztvevőivel – közvetlenül nem polemizál. Csakhogy emellett ott áll az a tény is, hogy a *Válaszában* nem kevesebb, mint *tizenegy* alkalommal használja a „fényfaktúra” kategóriáját!²⁸⁴ Ez ha nem is teljes kapituláció, mindenesetre elég jelentős meghátrálás Moholy (és persze mindenekelőtt a kategóriát fölvető Behne) álláspontja előtt. Ezt Kállai korrekt módon – két szöveghelyen – ki is mondja: „Elismerem, hogy miközben a festői faktúra *kézzelfoghatóságának* (...) a bemutatására törekedtem, (...) elmulasztottam a fénykép fény meghatározta faktúrájának közelebbi tárgyalását”; „Csak a festészet faktúráját mutattam be pozitív módon, [a] fényképfaktúrával kapcsolatban beértem annak megállapításával, hogy milyen sajátosságok *hiányoznak* belőle”.²⁸⁵ A későbbiekben igyekszem majd részletesen bemutatni, hogy Kállai végül is milyen közbülső álláspontot foglalt el az eredeti, a „fényképből hiányzik a faktúra” álláspontja és a vita hatására módosított, illetve pontosított, a „fénykép fény meghatározta faktúrája” gondolat között.

Összegezve az eddigieket: elképzelhető ugyan, akár még feltételezhető is, hogy Kállainak rossz véleménye volt Moholy teoretikus ténykedéséről vagy egyik-másik teorémájáról, erre nézvést azonban a *Festészet és fényképészet* című tanulmánya és a vitában elhangzottakra adott *Válasza* nem igazít el bennünket, lévén ezekben egészen másról beszél és mással vitatkozik.

Kékesi Zoltán értelmezése

Közelebb visz Kállai tanulmányának és Moholyval (meg a többi hozzászólóval) folytatott vitájának megértéséhez, ha Kékesi Zoltán *Képszövegek* című doktori disszertációjának²⁸⁶ vonatkozó fejezeteiből indulunk ki.

Jóllehet Kékesi is „két szereplőre” redukálja és ezzel eltorzítja a vitát, de ő legalább abban a zsidongó, sokhangú diszkurzusban helyezi el Kállai, illetve Moholy álláspontját, amelyben teoretizáló művészek (ide értve a szóművészeket: írókat, költőket is) és művészeti írók a 20. század első harmadában, a klasszikus avantgárd korszakában azt kutatták: mi újat hoztak (és hozhatnak még!) a technikai médiumok a művészetekbe és az életünkbe. A különböző művészeti ágak, műfajok, stílusok és eszközök (médiumok) elegyítésével, illetve ennek kapcsán a hatásukat – és ami a döntő: a *hatékonyságukat* – föltárni igyekvő, ezen

eszközöket még tökéletesebbé tenni vágyó művészi-teoretikus kutatásokat Kékesi a reneszánsz *paragone*, vagyis a művészetek közti versengés műfajának mintájára értelmezi, s Kállai és Moholy vitáját, illetve az ezzel kapcsolatba hozható egyéb írásaikat is efféle *paragoné*knak fogja föl.

Azért szerencsés ez a megközelítés, mert szakít a korábbi – nevezzük röviden romantikus, hegelianus – szemlélettel, mely az egyes művészeti ágak stb. „lényegét”, esszenciáját igyekezett definiálni, elsősorban filozófiai kategóriákkal meghatározni. Az új, modern szemlélet ugyanis egyfelől inkább *pszichológiai*, másfelől – és ezzel összefüggésben – természettudományos megfigyelésekkel, ismeretekkel vagy (teoretizáló művészek esetében) ötletekkel operált. A modernista szemlélet abban is szakít a romantikussal, hogy jövőképe középpontjában nem az egyén, hanem a *társadalom* megváltoztatása, jobbra, igazságosabbá, élhetőbbé tétele áll, s ebben a művészek és a teoretikusok egyaránt kitüntetett szerepet szántak a művészeteknek – fontosabbat, mint a politikának és a gazdaságnak. Éppen ezért tartották magukat ez utóbbi területek avantgárdjának, élcsapatának.

Ha ebben a szélesebb művészeti-társadalmi kontextusban olvassuk újra Kállai és Moholy (meg a többiek) polémiáját, s ezen belül különösen Kállai szövegét, teljesen igazat kell adnunk Kékesinek: „Moholy-Nagy munkásságát éppúgy nem lehet a technoid utópiáhitre redukálni, mint ahogy Kállai gondolkodására sem a médiatechnikai újítások értetlen elutasítása, hanem működésüknek elég mélyre nyúló megértése volt jellemző.”²⁸⁷ Magyarán: hamisan leegyszerűsítő az a kép, hogy e polémiában Kállai *a* festészet, míg vele szemben Moholy *a* fotográfia „védelmében” szállt volna ringbe. Ennél, ahogyan ezt az alábbiakban igyekszem majd részletesen bemutatni, *mindkettőjük* álláspontja árnyaltabb volt, de ami ennél is fontosabb (és ami fölött egyébként Forgács és Kékesi is elsiklott): Kállai álláspontja a vita során – Moholy és a többi hozzászóló érveinek hatására – részben árnyaltabbá, pontosabbá vált, részben pedig változott is.

Itt szeretném leszögezni: jóllehet Kékesi megközelítésmódja szerintem valóban termékeny, ám ebből nem következik, hogy minden megállapítását kritikátlanul el kellene fogadnunk. Néha ugyanis e kiváló szerző a saját logikája foglya lesz, és olyan következtetésekre jut, amelyeket szövegszerűen nem tudunk igazolni. Erre a maga helyén még visszatérek.

Álláspontok

Mielőtt a Kállai és Moholy felfogása közötti különbségeket közelebbről is megvizsgálánk, érdemes röviden áttekintenünk a vita egészét: mik voltak azok az állítások, amelyeket Kállai

tanulmányában a vita résztvevői bíráltak? És persze érdemes Moholy álláspontját e kritikai megjegyzések, vagyis a vita egészének kontextusában elhelyezni.

A Kállai tanulmányát követő vita lényegében öt kérdés, pontosabban öt fogalompár körül bontakozott ki:

- festészet vs film
- festészet vs fényképészet
- ábrázoló vs absztrakt festészet
- festészetutánczó vs absztrakt fotó
- ecsetfaktúra vs fényfaktúra

Ezt az öt kérdéskört mintegy átszővi egy hatodik, módszertani vagy inkább szemléleti kérdés, melyet az előzőek mintájára így lehetne formulázni:

- vagy vs és

Ez utóbbi azt jelenti, hogy – ahogyan az már az efféle vitákban lenni szokott – a vitapartnerek nem (feltétlenül) az egyes megállapítások igazságát, hanem annak túlfeszítését, abszolút voltát bírálják. Kállai előszeretettel fogalmaz végletes, sarkított kijelentésekben, s így szinte kiprovokálja, hogy az efféle bírálatok céltáblája legyen.

Festészet vs film

Kállai *Festészet és fényképezés* című írása valóban *paragone*, valóban két műfaj „versengéséről”, konkurenciájáról szól, azonban e két műfaj – bármennyire ezt sugallja is a tanulmány címe – nem a festészet és a fotográfia, hanem a festészet és a *film*! Ez világosan kiderül a tanulmány záró soraiból: „*Festészet vagy film*: ez korunk optikai formaalkotásának sorskérdése. Ebben az alternatívában szellemiségünk történelmi fordulata fejeződik ki. A határon állunk egy *társadalmilag hatástalanná vált statikus kultúra és világképünk új, kinetikus megformálása* között, mely már ma hallatlan méretekben képes meghatározni a tömegek érzékelésmódját.”²⁸⁸

Kállainak ezt a tételét, tanulmányának végkövetkeztetését nem Moholy, hanem történetesen *Kandinszkij* vitatta a legélesebben. A „festészet vagy film?” kérdését *éretlennek* nevezi, és elutasítja ennek azt az átfogalmazását is, mely ezek helyébe a „statikus kultúra” vs „kinetikus világkép” ellentétét helyezi. Egyáltalán, *Kandinszkij* magát a sarkított szembeállítást mint gondolkodási módszert utasítja el: „Amíg a kérdéseinket kizárólag a ’vagy’ bázisán tesszük fel, addig nem tudunk kikecmeregni a tegnapi múlt pszichológiájából.”²⁸⁹ *Kandinszkij* ezzel szemben leszögezi. „Úgy vélem, mi, akik a ’napnyugati’ országokban lakunk, a Kelet egy tipikus tulajdonságát áthozhatnánk magunknak:

a koncentráció képességét, amely mindenekelőtt a statikához kötődik.” Ez a megállapítása egy korábbi megjegyzésére utal vissza, miszerint „egy táblakép kinetikus ereje nem a kép falon vagy máshol található mozdulatlanságában rejlik, hanem a ’kisugárzásnak’ az időbeli módjában, vagy a kép emberekre gyakorolt hatásában, azaz az időbeli ’megélésben’ keresendő.”²⁹⁰ Végül egy szemléletes hasonlattal világítja meg, hogy miért utasítja el Kállai tételét, miszerint a statikus kultúrát hamarosan fölváltja a kinetikus szemléletmód: „Ne jöjjön senki azzal az ellenvetéssel, hogy a postakocsit kiszorította a gyorsvonat, és a gyorsvonatot hamarosan kiszorítja a repülő. Minden képesűjságban és nemritkán az utcákon embereket látunk, akik – gyalognak. Ugyanazok az emberek nem gyalognak mindig. Néha vonatra is szállnak – attól függ. A *cél* a döntő, és a vele járó mozgás fajtája.”²⁹¹

Kállai a válaszában reflektál Kandinszkij ellenvetéseire – ám szinte csak azért, hogy kis módosítással megismételje tanulmányának végkövetkeztetését. „Nem a festészet szellemi és művészi kompetenciájáról van szó. Kandinszkij ez irányú észrevételeiből arra következtetek, hogy félreértette tanulmányomat. A festészet *társadalmi hatástalanságáról* és a film elképesztő népszerűségéről beszéltem. (...) Amíg a festészet ecsetfaktúra, illetve tapintási faktúra révén történő formaalkotás marad, addig a legextrémebb ellenpólusai is csak változatok, de nem alapvetően mások. A táblaképtől a falmozaikig és a falképig, a hagyományos akadémikus festőktől az abszolút festészetig és a konstruktivistákig minden egy frontba tartozik. A valóban alapvetően új a másik oldalon van, és a neve: fényképészet és film.”²⁹²

A vita résztvevői közül Kandinszkijon kívül csak Moholy foglalkozott Kállai tanulmányának a filmre vonatkozó passzusával – mégpedig mintegy közbülső álláspontot foglalva el Kállai és Kandinszkij nézetei között: „Véleményem szerint a ’sorskérdés’ nem úgy hangzik, hogy ’festészet vagy film’, hanem: az optikai alakítás megragadása minden ma jogosult ponton és irányból. Ma ilyen a fényképészet és a film, valamint az absztrakt festészet és a színes fényjáték.”²⁹³

Egyvalami biztosan elmondható a vitáról: nem lehet úgy interpretálni, hogy „egyfelől a *régi*, a festészet megmentésének az ügye, érvényességének elfogadtatása, másfelől az *új*, a fotó kizárólagos érvényességének az elismertetése” lett volna a vitázó felek „stratégiai célja”²⁹⁴ – még akkor sem, ha csak Kállai és Moholy nézeteire szűkítjük le a vitát. Mint láttuk, Kállai a cikkében éppenséggel a *film* áttörését szorgalmazza, mi több: *Válaszá*nak záró mondatában ehhez hozzáveszi még a *fotót* is – szemben a festészetrel, melyet alapjában véve a *múlt* letűnt rekvizitumai, a „társadalmilag hatástalanná vált statikus kultúra” körébe utal. És másfelől láthattuk azt is, hogy Moholy egyáltalán nem tekintette a fotót a progresszív, a jövő

felé mutató művészet kizárólagos eszközének, hiszen emellett *három* másik médiumot (film, absztrakt festészet, színes fényjáték) is megnevez, melyek szerinte „az optikai alakítás” (értsd: a vizuális művészetek) éppoly „jogosult” kitörési pontjai.

Festészet vs fényképészet

Kállai tanulmánya tehát nem a festészet és a fényképészet *paragonéja*. Ellenkezőleg: ebben a tekintetben éppenséggel arról szól, hogy a fényképezés (szemben a filmmel) miért *nem lehet* a festészet versenytársa. Kállai szerint azért, mert „A faktúra révén történő anyagi tárgyiasulás, e faktúra optikai és érzelmi értékei, a faktúrához kötődő felületi feszültség és a statikus kifejezőerő elérhetetlen a fényképezés számára. E hatástényezők területén *a festészetnek nem kell félnie a fényképezés konkurrenciájától*”.²⁹⁵

Kállai tanulmányában sok olyan helyet találunk, mely első olvasatra úgy tűnik, mintha ő *általában* beszélne a festészet és a fényképezés alapvető jellegzetességéről, illetve a kettő alapvető (érték)különbségéről. Ám a figyelmesebb olvasáskor kiderül, hogy nem egészen ez a helyzet: Kállainak ezek a kijelentései kizárólag a faktúra megléte/hiánya kontextusában íródtak (amire alább visszatérünk), és túl azon a – vitatható és vitatott – tételén, miszerint a fényképből hiányzik a faktúra, *nem fejeznek ki értékrangsort* egyik médium javára sem! Ezt egyébként ő maga is fontosnak tartotta leszögezni a *Válaszának* legelején: „teljességgel távol állt tőlem a festészet és a fényképezés összehasonlító értékelése. Semmiképpen sem téveszttem szem elől a fényképezés művészi szempontból teljes értékű formai lehetőségeit. Csak annyit állítok, hogy ezek más jellegűek, mint a festészetéi.”²⁹⁶ Ugyanez a visszajáról: amikor viszont a fotográfiával kapcsolatban értékítéleteket is megfogalmaz, ezt mindig konkrét, egy bizonyos fajta fotográfiával kapcsolatban teszi, melyeket legalább a műfaj vagy a stílusirányzat szintjén – de többnyire még művészekre lebontva is – meg is nevez.

Kállai tanulmánya tehát, ismétlem, a festészet és a fényképészet szempontjából *nem paragoné!* Ennek ellenére a vita során két (illetve Maleviccsel együtt három) művész-teoretikus is szembeállította egymással *a* festészetet és *a* fotográfiát. Egyikük megjegyzésére Kállai a vitazárójában még röviden reagál is: „Mondriannak az az önmagában véve helyes megállapítása, miszerint nem az anyag, hanem a művész ’teszi’ a művet, nem szorul további magyarázatra.”²⁹⁷ A gond csak az, hogy Mondrian nem egészen ezt írta, hanem a következőket: „a művész dönti el a [mű] lényegéről, hogy *tisztán plasztikus*, nem pedig utánzó jellegű. Mindazonáltal úgy tűnik számomra, hogy a fotográfia inkább utánzó, mintsem plasztikus természetű. A szó szokásos értelmében vett fotográfia adekvát eszköz az objektivitás *reprodukálására*, a művészet viszont *teremtés*.”²⁹⁸ Nem nagy gondolat, kicsit

ódivatú, illetve közhelyes is: szerintem ebben az eredeti (nem pedig az általa átfogalmazott) formájában Kállai már nem is értett annyira egyet velem.

Malevics levele nem tartozik bele ugyan a szó szoros értelmében vett vitába, hiszen végül nem jelent meg, de épp a mostani témánk szempontjából nagyon is figyelemreméltó megállapításokat tartalmaz: arra világít rá, hogyan látta a kor egyik legjelentősebb festőművésze a fotográfiát. Malevics először is leszögezi: „A cikk tartalmából látom, hogy főleg a festészet védelméről van szó, és nem a fotográfia és a festészet szembeállításáról.”²⁹⁹ Ezek után viszont mégiscsak *paragoné*nak tekinti Kállai cikkét, és ennek kapcsán többször is megfogalmazza a maga teljességgel elutasító álláspontját a fotográfiával szemben: „Sohasem voltam a fotográfia objektív mechanikus *holt játéka* mellett, és ezt *nem is fogadhatom el*.”³⁰⁰ A levélben még két helyen fordul elő a 'holt', illetve a 'halott' kifejezés, mindkettő a fotográfiával, illetve – ami ebből a szempontból szinte egyre megy – a fotómontázssal kapcsolatban.

Malevics levele nem pusztán azért figyelemreméltó, mert hűen tükrözi az idősebb generáció³⁰¹ teljességgel értetlen és elutasító hozzáállását a technikai médiumok – jelesül a fotográfia – iránt, hanem elsősorban azért, mert szinte a kvintesszenciáját adja annak, ahogyan a festők-grafikusok tekintettek (s tekintenek néha még manapság is) a fotográfiára; még olyan művészek is, akik egyébként használták a fotográfiát. „A fotoapparat nem más, mint technikai segédeszköz, akár az ecset vagy a ceruza” – mondja Malevics, majd hozzáfűzi: „egy gép semmiféle szellemi észlelést sem fejezhet ki, míg az ecset, a ceruza mint technikai segédeszközök jóval magasabban állnak, mert az észlelések teljes erővel folynak át rajtuk.”³⁰² Ez utóbbi megjegyzésének némileg ellentmond a következő kijelentése: „a fotográfia és a film csak technikai eszközök, amelyeket a festőnek feltétlenül használnia kell, mint ahogy a disznósörtét, a grafitot vagy a színt (festéket) már régóta használja. A fotográfiát és a filmet egyébként éppen úgy alkalmassá kell tenni az észlelések pontos közlésére, ahogy a ceruzával, a szénrel vagy az ecsettel már régebben megtörtént.”³⁰³ Hogy ez utóbbin mit is kellene értenünk, az – számomra legalábbis – rejtély.

Kállai tanulmányát Kassák is *paragoné*ként értelmezte (vagy csupán ürügyként használta?); mindenesetre fontosnak tartotta, hogy ennek apropóján kifejtse álláspontját abban a kérdésben, hogy melyik a *művészi(bb)* műfaj: a festészet vagy a fotográfia? „A festészet a kultúrindividuum *művészete*. Egy bizonyos ponttól kezdve a fotográfia is képes *produktív ábrázolásra*, de az egzaktásra és objektivitásra való törekvés miatt sosem lehet művészet a szó *klasszikus* értelmében.”³⁰⁴ Ez szinte szó szerint ugyanaz, mint amit Mondrian is mondott, különösen, ha hozzávesszük a következőket: „A festő lefesti, amit lát, a fotográfus rögzíti,

amit a készüléke lát. (...) A festő szeme *birtokában van* egy szubjektív látási képességnek, a fényképezőgép pedig *maga* az objektív látási képesség.”³⁰⁵ Ha kiragadjuk az összefüggéseiből, e kijelentések simán besorolhatók lennének a fotográfia „művészi rangját” elvitató, a festészet kézműves jellegét mindenek fölé helyező, művészeti és akár politikai szempontból is konzervatív nézetek sorába.

Csakhogy ezután jön az intellektuális csavar! Kassák ugyanis így folytatja a főnti gondolatot: „Ez az objektív látás és a felvevőapparátus antipszichikai jellege – ebben a mi korunkban, amikor kollektivitás és szigorú konstrukciók elérésére törekszünk – a fotográfiát a festészet fölé helyezi.”³⁰⁶ Kassák tehát éppenséggel egy *radikálisan új*: az individualista, polgári, énközpontú és szubjektív művészetet elutasító, az objektív és kollektív „művészi termelést” igenlő esztétika nevében *nem elvitatja* a művészet rangját a fotográfiától, hanem épp fordítva: a festészetet mintegy *megbélyegzi* azzal, hogy az elavult „művészet” körébe utalja. Ez a gondolat, mint láttuk, nem áll messze Kállai tanulmányának végkövetkeztetésétől, pontosabban annak egyik elemétől, mely a festészet *társadalmi hatástalanságát* állapítja meg.

Mint ahogy nem áll távol Moholy álláspontjától sem, aki – egyebek mellett – szintén a *jövő*, az új esztétika egyik ígéretes szereplőjének látja a fotográfiát, ahogyan ezt a sokat idézett passzusában megfogalmazta: „a jövő analfabétája az lesz, aki nem ért a fényképezéshez. A fényképezés a közeljövőben ugyanolyan *tantárgy* lesz, mint ma az ábécé és az egyszeregy. A fényképezés kifinomult művelőinek mostani vágyai akkor magától értetődővé válnak majd, ha ugyan nem automatikus teljesítménnyé.”³⁰⁷ A kiemeléssel azt kívántam érzékeltetni, hogy nem az utópista teoretikus, hanem a némi tapasztalattal rendelkező – meglehet: túlságosan optimista – *pedagógus* beszél itt.

Moholy és Kassák azonban nem általában *a* festészetrel szemben, hanem egy bizonyos festészetrel szemben favorizálta a fotográfiát – ráadásul nem is *a* fotográfiát, hanem bizonyos fajta fotográfiá(ka)t. Ez azonban már átvezet bennünket a következő kérdéskörökhöz.

Ábrázoló vs absztrakt festészet

Kállait (a festői faktúra jelentőségének túlértékelése mellett) a vita során azért érte a legtöbb bírálat, mert tanulmányában az Új tárgyilagosság³⁰⁸ (Neue Sachlichkeit) ábrázoló, természetutánzó festészetét propagálta. Bírálói úgy érezték, hogy ezzel egy már túlhaladott állapotot kíván visszaállítani; magyarul: egyfajta konzervativizmust sejtettek amögött, hogy Kállai – vitába szállva Franz Roh-val, aki „óva inti a posztexpresszionizmust attól, hogy a tárgyak külsőleges utánzásához térjen vissza”³⁰⁹ – éppenséggel ezt: a „valóságközeliséget” glorifikálja. Valóban: lehetetlen nem kiérezni Kállai írásából egyfajta konzervativizmust –

vagy ha úgy jobban tetszik: értékőrző humanizmust –, mely nemcsak az érvelését, de még a szóhasználatát is meghatározza. Az Új tárgyilagosságról – már-már giccsbe hajló szentimentalizmussal – például így ír: „szigorúan a tárgyhoz kötődő ábrázolásmódjuknak új, teremtő életet ad a valóság közeli, apró dolgai iránt *újra feltámadó szeretet*.” Érvelését is arra alapozza, hogy „a festői alkotás élő hajtóereje lehet még ma is az, hogy az ember a természet legszerényebb megnyilvánulását is *alázatos csodálattal szemléli*”.³¹⁰

A vita résztvevői közül azok, akik egyáltalán szóba hozzák az Új tárgyilagosság festészetét, enyhén szólva nem osztják Kállai elragadtatását. Willi Baumeister hozzászólásának végkövetkeztetése: „A ’Tárgyilagosság’-ból születő eredmények, vitathatatlan irodalmi és szociálpolitikai értékük mellett, ködösek maradnak.”³¹¹ Kassák – miután leszögezi, hogy „az objektív látás és a felvevőapparátus antipszichikai jellege (...) a fotográfiát a festészet fölé helyezi” – fontosnak tartja hozzátenni: „Éspedig nemcsak a múltbéli naturalisztikus festészet fölé, hanem az újonnan forszírozott festészet fölé is, az ’Új tárgyilagosság’ értelmében.”³¹² Kassák nem éri be ennyivel: egy epés mondatban megfogalmazza teljes elutasítását az irányzattal szemben: „Nem áll módomban itt részletezni az ’Új tárgyilagosság’ alaphibáit. Valójában azonban a felvevőgép teljesítőképessége mellett a festészet majommiriggyel beoltott [értsd: megfiatalított] új irányzata nem más, mint olyan emberek kínlódása, akik jobban is használhatnák a képességeiket.”³¹³ Georg Muche hasonlóan elítélő módon nyilatkozik az Új tárgyilagosság festészeti irányzatáról. Miután leszögezi, hogy a valódi tárgyilagosság az érzékelési folyamatból a szubjektumot kiiktató tudományos és műszaki fényképezés, hozzászólásának konklúziójaként ezt írja: „Az Új tárgyilagosság a festészetben a kispolgár reakciója a festészetnek az impresszionizmustól a tisztán absztrakt alkotásokig történt bátor fejlődésére. Festészet által nincs tárgyilagosság, nincs objektív természetértelmezés, mivel ez a látszólagos objektivitás mindig a szubjektum objektivitása.”³¹⁴

Moholy álláspontja tökéletesen beleillik ebbe az egyöntetű, jóllehet többhangú kórusba; még a hangvételével sem rí ki a társaságból. Teljes joggal állítja Kállai cikkéről, hogy „burkolt kísérletet látok benne a *manuális*, ábrázoló festészet megmentésére”.³¹⁵ E megállapításban egyébként az *ábrázoló* jelzőn legalább akkora hangsúly van, mint a manuálison. Moholy ugyanis nem a manuális festészetet utasítja el *en bloc*, és nem is az ábrázolást mint olyat, hanem anakronisztikusnak tartja a kettő *összekapcsolását*. Mint írja: „Nincs kifogásom az ábrázolás ellen. Közlési formának tekintem, mely milliókhoz szól. Ma a fényképezéssel és a filmmel példátlan pontosságú optikai ábrázolás érhető el. A manuális eljárások nem képesek versenyre kelni ezekkel a technikákkal”.³¹⁶ Ez a gondolat nemcsak a

főntebb idézett véleményekkel, de – mint láttuk – még Kállai cikkének végkövetkeztetésével is egybecseng! (A mondat faktúráról szóló folytatása már különbözik Kállai álláspontjától, de erről majd később.) Végül a főntebb idézett, az Új tárgyilagosság festészetét elutasító álláspontokba illeszkedik Moholy erre vonatkozó – kissé homályos, bár a kortársak számára bizonyára könnyen dekódolható – kijelentése is: „a biológiai tényezőkből kifejlődő és ezáltal *magától értetődő kifejezőmód* felismerése, illetve *újrafelfedezése* nem tekinthető különleges teljesítménynek”.³¹⁷ Az idézetben egyértelműen a hagyományos, vonalperspektivikus piktúráról, illetve az ezt föléllesztő Új tárgyilagosságról van szó.

A vita résztvevői közül tehát Baumeister, Kassák, Moholy és Muche egybehangozva elutasította Kállai fő tételét, amiért az egész tanulmányát írta, hogy tudniillik „az új tárgyiasság legjobb műveinek egész sora”, melyekben „a természet 'kivágott' részletei mindenfajta megkomponálás szándékos kerülésével, perspektivikusan vannak ábrázolva”³¹⁸ lenne a festészet megújulásának korszerű, érvényes formája. Még Malevics is szükségesnek tartotta leszögezni: „harcolok a festészetért, mint a művészet egyik eleméért, (...) de *természetesen kitarok a tárgy nélküli festészet mellett*”.³¹⁹ Moholy pedig az egyértelmű elutasítás mellett fontosnak tartotta leszögezni: „Ezzel nem azt akarom mondani, hogy az absztrakt, tehát nem ábrázoló festészet mostani formáját kötelező bázissá kellene nyilvánítani az elkövetkező korok számára is. Hiszen ez a fajta festészet egyelőre sokkal kevesebb: nagy intenzitású *tapogatózás* egy olyan optikai kifejezésnek a biológiai szinten megalapozott elemei irányába, amely egyértelműbben és őszintébben tükrözne bennünket, mint egy unostig ismert, elcsépelet megnyilvánulási forma.”³²⁰

Természetesen abból, hogy a vita résztvevőinek fele elutasította Kállai tanulmányának fő mondanivalóját (a másik fele pedig nem foglalkozott vele), még nem következik, hogy nekik volt igazuk. Könnyen lehet, hogy – ahogyan ezt Forgács Éva gondolja – éppenséggel Kállai érzekelte jól a kor lényegét: „a tiszta megfogalmazás igényét, a gomolygó fenyegetést és fenyegetettségérzést”³²¹ – vagyis azt, hogy az Új tárgyilagosság visszatérése az ábrázoló (közérthető) festészethez a küszöbön álló fasizmus elleni harc művészi és szellemi eszköze lehet. De még ha ez így volt is, nagyon méltánytalan – és mint láttuk, a valóságnak sem megfelelő – az ezt elutasító álláspontot *kizárólag* Moholy számlájára írni, mint ahogyan ezt ő teszi: „1927-ben (...) Kállainak lényegesen összetettebb és ellentmondásosabb képe volt a realitásokról, mint – a jelek szerint – Moholy-Nagynak.”³²² És persze még azt sem zárhatjuk ki, hogy az Új tárgyilagosság festészetének esztétikai megítélésében mégsem Kállainak volt igaza, hanem történetesen Baumeisternek, Kassáknak, Malevicsnek, Muchének és Moholynak...

A vita ismertetésének ezen a pontján érdemes elmondani, hogy Kállainak van egy – a *Festészet és fényképezéssel* szinte egyszerre született – írása, amelyben homlokegyenest az ellenkező következtetésekre jut, mint a vitát kiváltó tanulmányában. A *Tendencművészet és fotográfia* záró mondata így hangzik: „az új szociális és politikai rendért való és képekben folytatott harc igazán korszerű, mert ésszerűen tárgyilagos, fölvilágosító és tiszta fegyvere nem a művészet, hanem a fotográfia.”³²³ Kállai ráadásul épp az Új tárgyilagosság három kulcsfigurája: Otto Dix, George Grosz és Georg Scholz művészetével szemben jut erre a következtetésre, s az említettekről és a munkáikról meglehetősen éles, mondhatni lesújtó ítéletet mond. Ezt tudva sajnálatos, hogy a vitát kiváltó tanulmányában nem árulja el: mire gondol, amikor „az új tárgyiasság legjobb műveinek egész soráról” beszél. A föntebb idézett cikkben egyébként nem a művészet igényével készült, hanem a háború borzalmait bemutató, dokumentatív fényképekről van szó.

Festészetutánzó vs absztrakt fotó

A vita résztvevői közül azok, akik egyáltalán foglalkoztak a fotográfia kérdéseivel, egyvalamiben teljesen egyetértettek: elutasították vagy teljesen ignorálták a korabeli ún. „művészi fényképezést”, a (késő)piktoralista, festészetutánzó fotográfiát, és vele szemben valamiféle absztrakt, nem ábrázoló fotográfiát tartottak követendőnek.

Will Grohmann kicsit döcögősen ugyan, de egyértelműen fogalmazza meg a fönteket.³²⁴ Először is leszögezi: „egymást metsző körök egy kis metszetében művészet és fotográfia egymással azonos lehet”, majd sietve hozzáteszi: „Nyilvánvalóan nem következik ebből alkotás és reprodukció azonossága” – értsd: a fotográfia feliratú körnek a nagyobbik része, mivel puszta látványreprodukció, eleve kívül esik ugyan a művészi alkotáson, ám ennek ellenére *létezik* olyan fotográfia, amely jóllehet reprodukció, mégiscsak alkotás: „a fotográfia szóba jövő része, a fotogram, alapjában véve csak a teremtő preformálás [Vorgestaltung] eredményét ábrázolja, és a kompozíció, a fénydifferenciálás és az intuitívan szándékolt véletlenszerűség által létrejövő, többé vagy kevésbé művészi hatása képes pótolni a faktúra értékeit.” Tiszta beszéd: a fotogram nem reprodukálja a látványt, hanem az alkotói szándék által meghatározott véletlenszerűség eredményeként létrejövő értékeivel a művészi produkcióval egyenértékű látványt produkál (ahogyan ezt Moholy mindig is vallotta, tehetnénk hozzá). Még egyértelműbb Grohmann álláspontja a festészetutánzó fotográfia elutasításában: „Az ún. ’művészi’ [értsd: piktoralista] fotográfia mint sportszerűtlen versenyző magától kilép a vitából, mert még a legrafináltabb eszközei bevetésével is csak

törekszik arra, amit a szem által meghatározott szabad formaalkotás a szubjektív hangsúlyú ábrázolás lehetőségeként megvalósított. (Impresszionista természetfotók és portrék.)”

Kassák is a fotogram mellett tör lándzsát abban a kérdésben, hogy miféle fotográfia lehet egyáltalán vetélytársa a festészetnek, sőt: ő a fotogramot (sajátos szóhasználatával a „produktív fotográfiát”) még az absztrakt festészet fölé is helyezi. „Még ha a festészetet nem ábrázoló, hanem abszolút festészetnek tekintjük is, megállapíthatjuk, hogy a fotográfia produktív irányzata, a *tiszta fényalkotás*, nem művészi nézőpontból, hanem az objektív ábrázolás nézőpontjából, nem marad el a festészet mögött. (...) az abszolút festészetrel szemben a produktív fotográfia *fény- és árnykompozíciói* hatványozottan mutatják a produktív teremtés egzakt tisztaságát és esztétikai nagyszerűségét.”³²⁵ Persze, mint láttuk, Kassák nem holmi „művészi” szempontból, hanem az „objektív ábrázolás nézőpontjából” mondja, amit mond. Mindenesetre a mondandója elég fontos lehetett a számára, ha épp ezzel zárta a hozzászólását.

Nyilván nem meglepő, hogy Moholy is a fotogramban látja a vizuális művészetek – az ő szóhasználatával az „optikai alakítás” – egyik lehetséges, mi több: követendő útját, hiszen ennek a (fotográfiai?, művészeti?) műfajnak elismerten épp ő volt akkoriban az egyik fő művelője és teoretikus propagálója. „[A]z előítéletek ellenére a fényképezés nem csupán reprodukív technika rangjára jogosult, hiszen már eddig is hozott létre produktív teljesítményeket. A lehetőségeivel az eszközhasználat finomítására tanít. (...) A fényérzékeny réteg a fekete-fehér hatásával – ábrázolás nélkül is (fotogramok) – gazdag eredményeket ért el.”³²⁶

De mi a helyzet Kállaival? Kékesi a doktori disszertációjában azt írja: „Nem véletlen, hogy Kállai Ernő, aki *Festészet és fényképezés* című 'paragonéjában' a festményt 'ecsetfaktúrával rendelkező képként' (Bild mit Pinselfaktur) határozta meg, *idegenkedett Moholy-Nagy László fotogramjaitól*, amelyek (...) épp eme utolsó, médiatechnikai eszközökkel még nem meghódított területétől fosztották meg a festészetet.”³²⁷ A kijelentés logikusnak tűnik – csak az a baj vele, hogy nem igaz. Kállai ugyanis nem idegenkedett – sőt! – sem általában a fotogramtól mint műfajtól, sem pedig különösen Moholy fotogramjaitól. Tanulmányában ezt írja: „Ismerünk olyan fényképészeti képmásokat, tájképeket, melyek szépségüket a létrehozásuk mechanikájába és kémiájába való óvatos és gyöngéd behatolásnak köszönhetik, és magukat a műveket magasrendű művészi kultúra műves alkotásaiként értékelhetjük. Különösen érvényes ez olyan művészek fotogramjaira, mint Man Ray, Moholy-Nagy, Spaemann-Straub. E művek a motívum kötöttségétől eljutnak a teljes tárgynélküliségig, és természetfölötti fénykisugárzásként hatnak.”³²⁸

Teljesen elutasító álláspontra helyezkedik viszont Kállai az avantgárd fotográfia azon irányzatával szemben, mely ábrázoló ugyan, de a fotólátványt – ma így mondanánk – különböző kameraszintaktikai eszközökkel igyekszik eltávolítani a „szokásos” képi, vonalperspektivikus ábrázolástól. Tanulmányában – anélkül, hogy nevekhez vagy művekhez kötné, de nyilvánvalóan Moholy efféle fotóira is értendően – így ír ezekről: „Leszűkítik a természetes látászöveget, egymást keresztező, a kép szegélyének ütköző diagonálisokkal vagy a képmezőn keresztbe húzott párhuzamosokkal dolgoznak, melyek a kép függőleges vagy vízszintes határvonalai mentén futnak. Közben pedig minél inkább azon fáradoznak, hogy síkbeli kompozíciót hozzanak létre, és a képsíkkal szerkezeti összefüggést teremtsenek, annál világosabban látjuk, hogy az egész fáradozás a semmibe markol, mivel a fényképnek nincs faktúrája”.³²⁹

Meglehetősen doktrinér álláspont ez – mert mi történik, ha kiderül, hogy a fényképnek mégiscsak van faktúrája? Akkor egyszeriben kiváló képek lesznek ezek? Vagy mi van akkor, ha e képek esztétikai hatása épp abban rejlik, hogy fényképek³³⁰ – *függetlenül* attól, hogy a fényképnek mint olyannak van-e faktúrája, vagy (horribile dictu) netalán *épp azért*, mert nincs neki faktúrája? A félreértések elkerülése végett: Kállainak szíve joga, hogy ne tessenek neki az efféle képek, és még az is szíve joga, hogy ellenérzését a fénykép (állítólagos) faktúranélküliségével magyarázza; csupán annyit állítok, hogy ez utóbbi mint az elutasítás magyarázata nem elégséges, mert ugyanannyi joggal az ellenkezője is következhet belőle, és – mint alább láthatjuk – ráadásul nem is helytálló.

Nem kevésbé doktrinér, bár megengedőbb álláspontot foglal el Kállai egy másik népszerű avantgárd műfajjal, a fotómontázssal kapcsolatban – melyet egyébként, legalábbis a szokásos formájában, Moholy sem tartott sokra.³³¹ „Vitathatatlan az a magasfeszültség, mellyel e ragasztott fotómontázsok a síkban és statikai kapcsolataikban rendelkeznek. Itt is megmarad azonban részben az ellentmondás a részmezők fényképészetileg meghatározott lényegtelensége és az összhatás között, mely a tényleges anyagi tagozódásból, a felragasztott fénykép kivágások rétegéből adódik. Az ilyen fotómontázsok a festészet és a fényképezés között álló felemás képződmények.”³³² Meglehet. De ismét egy logikai csúsztatással van dolgunk: mert mi van, ha az esztétikai hatásuk épp ebben, a műfajilag köztes állapotban rejlik? És még valami: Kállai egy kalap alá veszi „Heartfield, Grosz, Hausmann, Moholy-Nagy, Hanna Höch, Citroën és mások” montázsait, holott Moholy *fotoplasztikai* mind technikai, mind esztétikai szempontból egészen más logikán fölépülő képek, mint a ragasztott montázsok.³³³

A végére hagytam, mert az indokait tekintve voltaképpen már átvezet bennünket a következő témakörünkhöz, hogy Kállai a vita többi résztvevőjéhez hasonlóan szintén elutasítja a festészetutánzó, piktorialista fotográfiát. Tanulmányában több ilyen szöveghely is van, de a legegységelműbben ezt a következőképpen fogalmazza meg: „Megpróbálkoztak már azzal is, hogy a fényképnek a szemcsés papír és a kifinomult másolótechnika [értsd: az ecsetet használó olaj- és brómolajnyomat, illetve más manuális fotótechnikák] révén a faktúra anyagi szempontból élettelibb látszatát adják, és ezt a látszatot főleg a rembrandti és az impresszionista festészethez közelítsék, de ezek a látszatformák éreztetik csak igazán a látszólagos azonosság mögött ásitó semmit.”³³⁴ A tanulmány egy másik helyén ugyanerről ezt mondja: „ezek a kísérletek [ti. „a festői és a fényképészeti alkotásmód külsődleges összemosására”] szembekerülnek anyagukkal, s ezen első és végső okból egyúttal *stílustalanná* válnak.”³³⁵

Ecsetfaktúra vs fényfaktúra

A vita e központi kérdéskörével kapcsolatban mindenekelőtt azt kell leszögeznünk, hogy – szemben a szakirodalomban elterjedt beállítással – a 'fényfaktúra' nem Moholy szóleleménye, hanem történetesen Adolf Behne használta a vita során, Kállai 'ecsetfaktúra' kategóriájának frappáns ellentétéként. Moholy, aki az *i 10* szerkesztőjeként abban a helyzetben volt, hogy a hozzászólása megírásakor már ismerte a többiek szövegét, csupán fölcsapott Behne kifejezését – s aztán rögtön el is ejtette: később sem a cikkeiben, sem a könyveiben nem fordul elő. Ez egyébként különös, mert a kifejezés – bármit jelentsen is konkrétan, ha egyáltalán lefordítható erre a szintre – valóban frappáns. De úgy látszik, Moholy ezt az egész vitát igyekezett úgy, ahogyan volt, mindenestül elfelejteni: bár lett volna rá alkalma bőven – ha máskor nem, például *Az anyagtól az építészetig* faktúráról szóló részeiben,³³⁶ vagy éppenséggel a Kállai tanulmányának címét szó szerint megismétlő, *Festészet és fényképészet* című írásában³³⁷ –, soha nem tért vissza rá.

Ikon, index, faktúra, transzparencia

Mielőtt belemerülnénk az ecsetfaktúra/fényfaktúra dichotómia boncolgatásába, magáról a faktúra terminusról annyit el kell mondanunk, hogy karrierje a vita idején immár másfél évtizedes múltta tekintett vissza: az 1910-es évek első felében került be az orosz avantgárd szótárába,³³⁸ majd innen átvette az európai avantgárd művészeti szaksajtó is. A kifejezést, melynek jelentése egyfelől 'technikai kivitelezés, ecsetkezelés', másfelől 'megmunkált felület', először az újrafelfedezett orosz ikonok művészetére használták: annak a hatásnak a

leírására, ahogyan „a színek rezonanciája, az anyagok hangja, a textúrák összeillesztése (*faktúra*) révén az embereket a szépséghez, a valláshoz, Istenhez szólítjuk”.³³⁹ A fogalom később szekularizálódott (már amennyire az orosz avantgárd szekuláris tudott lenni), s a szerzők lassacskán elkezdték a korabeli kortárs művészeti irányzatok – kubofuturizmus, szuprematizmus, konstruktivizmus, produktivizmus stb. – kontextusában is használni: a *faktúra* Malevics, Tatlin, Rodcsenko és mások művészi hitvallásaiban, illetve a róluk írt szövegekben az egyik központi kategória lett.

Ezzel kapcsolatban már Buchloh is utalt rá,³⁴⁰ de Kékesi Zoltán – részben az ő, részben Krauss, Kittler és más szerzők munkáira támaszkodva – részletesen bemutatja azt a folyamatot, ahogyan a 20. század első harmadában az európai és az orosz művészet egyre inkább maga mögött hagyta az ábrázoló képiséget, s a művészekben egyre inkább tudatosodott a mű és az alkotói folyamat lenyomatszerűsége, *indexikus* volta. Passuth Krisztina tanulmánya³⁴¹ ugyanezt a visszája felől mutatja meg: azt, ahogy a művészek éppenséggel szabadulni igyekeztek a mű anyaghoz kötöttségétől, a festői eszközök – a vászon, a festék, az ecset stb. – faktúrájától, s arra törekedtek, hogy a műük minél inkább *transzparens*, kvázi anyagtalán legyen. Többek között ezért is használtak szobraikban, reliefjeikben üveget, és ezért festettek vászon helyett üvegre vagy éppenséggel a film hordozójára: celluloidra. Ezzel tökéletesen egybecseng Kékesi megállapítása: „A 'fényfaktúra' gondolata (...) elképzelhetetlen a 'dematerializáció' [Liszickij propagálta] elve nélkül.”³⁴²

Reprodukció vs eredeti mű

Különös, hogy Kállai, aki természetesen tökéletesen tisztában volt a föntebb épp csak jelzett folyamatokkal, a *faktúrát* a lehető leghagyományosabb formájában: *ecsetfaktúraként* határozta meg, és – mint már volt szó róla – az *ábrázoló* festészethez való visszatérést szorgalmazta. Valószínűleg úgy gondolta: a festészetnek ez az egyetlen és az utolsó esélye rá, hogy fölvegye a harcot a film (és a fotó) példátlan népszerűségével.

Csakhogy ezzel szemben teljesen igaza van Grohmannak: „A művészettel foglalkozó közönség szélesebb körei számára a műalkotással versengő fotográfia mindazonáltal tökéletesen kielégíti az ábrázolás iránti igényt, kivált, hogy ez a közönség 80%-ban *reprodukciókkal él, és [ezért] érzéketlen a faktúra értékei iránt.*”³⁴³ Grohman itt nem kevesebbet tesz, mint hogy Kállai alaptételének a tökéletes ellentétét fogalmazza meg: fölösleges és meddő dolog a festői *faktúra* művészi értékeire hivatkozva az ábrázoló festészetet erőltetni, mert a művészetre egyáltalán figyelő szélesebb rétegek érzéketlenek a

faktúra értékei iránt, hiszen nem az eredeti műalkotásokkal, hanem csupán azok nyomdai reprodukcióival találkoznak, melyekben – sok egyéb: így a méret megváltozása, a színek torzulásai, a tónusok elszegényedése mellett – értelemszerűen eltűnik, semmivé foszlik a faktúra. Ezért aztán a szélesebb közönség „a fotogramban ugyanazt az önkényességet fogja látni, mint az absztrakt művészetben, így a festészet és a fotogram esélyei arra a csekély számú publikumra korlátozódnak, amely a szabad alkotást minden köntösben [értsd: a reprodukcióban is] felismeri”.³⁴⁴

Nagy kár, hogy ezek a fontos megkülönböztetések – egyfelől a szélesebb értelemben vett közönség, mely többnyire a folyóiratok és albumok reprodukcióiból tájékozódik, illetve a művészetpártolók és értők szűkebb köre, mely a kiállításokon látható *eredeti* művek alapján teszi ugyanezt – elsikkadt a vita során. Nem kevesebb következik ugyanis belőlük, mint hogy *a fotográfiai műalkotásoknak is van eredetijük*: nevezetesen a szerző által készített vagy legalább jóváhagyott, *autorizált kiállítási példány*. És ennek nemcsak a műkereskedelemre nézve, hanem a befogadásesztétika vagy akár a befogadás pszichológiája szempontjából is messzemenő következményei vannak. Aki látott már (hogy messzebb ne menjek) eredeti Moholy-Nagy fotogramot vagy fotót, az pontosan érti, miről beszélek.

Faktúra és tapintási érték

Kállai tanulmányában és a vitazáró *Válaszában* összesen 84 helyen fordul elő a 'faktúra' kifejezés, vagy így önmagában, vagy valamilyen szóösszetételben. Nyilvánvalóan képtelenség lenne sorra vennünk az összes szöveghelyet, de nincs is rá szükség, mert Kállai – leszámítva a már említett 11 'fényfaktúrát' – a faktúra kifejezést következetesen, minden előfordulásakor a *festői anyagkezelés* értelmében használja; az 'ecsetfaktúra' ebben a formában csak négy alkalommal fordul elő ugyan a szövegben, de a mondottak miatt nyugodtan helyettesíthetjük vele a többi előfordulást is.

Az 'ecsetfaktúra' kifejezés Kállai szótárában azt jelenti, hogy a művet a kép és a képet hordozó felület, a mű optikai és a taktilis jellemzői *feszültségeként* éljük át: „Egy kompozíció legfinomabb látási értékei döntő módon faktúrája tapintási értékeiből következnek: az anyag, a tömeg, a plasztikai struktúra és az anyagfelhordás alkotta felületből.”³⁴⁵ Ez a feszültség *eredendően drámai* jellegű: a kép felületén a szemünkkel mintegy kitapintjuk s így újra átéljük azt a folyamatot, ahogyan a művész megküzdött a festői anyagokkal annak érdekében, hogy a vízióját megvalósíthassa, elének tárhassa. Maga a küzdelem nem feltétlenül tragikus: a régi festmények faktúráját például „az anyagi kitöltöttség és az érzéki élvezettel végigjárt materiális tárgyiasodás *öröme* feszíti”³⁴⁶ – de a feszültség, a művész drámai küzdelme a

rendelkezésre álló anyagokkal itt is jelen van: a kész mű mintegy ennek a küzdelemnek a tárgyiasult lenyomata, *indexe*, melyet a kép faktúrája közvetít nekünk befogadóknak. Szép, romantikus – Kékesi szavaival: „lényegében hegeli szerkezetű”³⁴⁷ – felfogása ez a műalkotás mibenlétének.

Kállai felfogásának romantikus vonása leginkább egyfajta *animizmus*ban nyilvánul meg. Afölött érzett lelkesültségét, hogy a kész – az alkotói folyamat felől nézve immáron halott – mű anyagságában képes meglátni a mű születésének eleven folyamatát, úgy próbálja meg átadni az olvasónak, hogy magát a művet, illetve annak faktúráját „lelkesíti”: szinte *élőlénynek* tekinti. A faktúra „*érzéki-organikus megtestesülés, élő érzékelési központ*” (124), melynek révén „még a szellemileg legmagasabbra törő festői víziók is (...) *létünk vérébe ivódnak*” (124); a faktúrának „optikai *elevensége*”, „optikai *ereje*” van, „az *önálló optikai életerő* tereként lép fel” (125); a képfelületnek „optikai *ellenállóereje*” van, s ennek segítségével „*szembe tud szegülni* az illuzionisztikus mélységek áttörésével és az ellaposító kibővítéssel” (126).

Kállainak ezt a – szó kettős értelmében vett – lelkesítő hevületét azzal magyarázhatjuk, hogy az ő esztétikai felfogásában és műkritikus gyakorlatában a mű *indexikus* jellege minden másnál fontosabb volt; meghatározóbb – mert az alkotó szándékairól, világlátásáról többet eláruló –, mint a mű *ikonikus* volta: témája, kompozíciója, szín és vonalkezelése stb. Ebből a szempontból: a mű indexikus voltának hangsúlyozásában messze, évtizedekkel megelőzte korát – legalábbis ami a hagyományos, manuális képkészítési technikákkal készült képek értelmezését és esztétikai értékelését illeti. De igaza van Kékesinek: „Kállait nem az optikai és a taktilis tapasztalás mediális összekapcsolódása, hanem látvány és tapintás *festői* egysége foglalkoztatta.”³⁴⁸ Részben innen ered értetlensége a technikai képek, különösen a fotográfia mint technikai állókép iránt.

De ezen túlmenően – számomra legalábbis – meglehetősen problematikus a „látvány és tapintás festői egysége”, magyarul az 'ecsetfaktúra' Kállai-féle felfogása is. Tanulmányában központi helyet foglal el az a gondolat, hogy a képeknek, azok faktúrájának mindenekelőtt „tapintási értékkel” kell rendelkezniük: ez a befogadói élmény alapja. E felfogás szerint egy mű befogadása, szemlélése során – ma így mondanánk – egy komplex látványba, pontosabban e látvány időben zajló észlelési folyamatába belevetítjük a már meglévő haptikus, tapintással szerzett élményeinket³⁴⁹ – s az újdonságélményt, a *szenzációt* épp az ezektől való (intrapolált) eltérések adják. Látunk egy művet, mely egyszerre ajándékoz meg bennünket a primér képi illúzió és az alkotói illúzió*teremtés* eszközeinek az érzéki örömeivel. Igaza van Kékesinek: „Kállai elgondolásában keveredik a művészeteknek az

érzékelés alakítójaként és érzéki látszásként történő értelmezése”.³⁵⁰ Ezt azonban magyarázhatjuk azzal, hogy Kállai felfogásában a mű szemlélése indexikus voltának dekódolásával, interiorizálásával, értő újratereemtésével azonos.

Számomra az igazi gondot nem is ez, hanem maga a „tapintási érték” kitétel jelenti. Ugyanis bármennyire ezt sugallja is maga a kifejezés,³⁵¹ ezt nyilvánvalóan nem lehet szó szerint venni, hiszen a műalkotásokat nem szokás az ujjunkkal letapogatni; a kifejezésnek inkább a „szemmel való letapogatás” lenne a megfelelője – nagyjából úgy, ahogyan a magyar szlengben (igaz, nem éppen erre a helyzetre) a ’stírölés’ kifejezést használjuk. Márpedig egy kiállításon a fotókat, fotogramokat és egyéb fotó alapú munkákat éppúgy „végigstíröljük”, mint a festményeket. Mászt látunk meg bennük persze, de a két befogadói folyamat között messze nincs akkora különbség, mint amekkorát a két médium merev szembeállítására sugall.

A fényfaktúra is index

Moholy a vitacikkében mindenekelőtt leszögezi, hogy „a faktúra nem egyenlő a tapintási értékkel”, majd a fényképezést a következőképp írja le: „Kémiai folyamat révén a legfinomabb tónusfokozatok alakulnak ki egy homogén rétegben. Eltűnik a durva szemcsés pigment, s létrejön a *fényfaktúra*.”³⁵² A két idézet között hangzik el Moholy jövődöleése arról, hogy a fényképezés iskolai tantárgy lesz. Nem szokás idézni az ezt követő mondatot, mellyel Moholy lezárja az egész gondolatkört, pedig a most tárgyalt szempontból különösen fontos: „A fényképezés kifinomult művelőinek mostani vágyai akkor *magától értetődővé* válnak *majd*, ha ugyan nem automatikus teljesítménnyé.”³⁵³ Ez tehát azt (is) jelenti, hogy a „fényképezés kifinomult művelőinek” a jövőben – szemben a mával – *értő közönsége* lesz. Erre az olvasatra Moholynak az a kijelentése jogosít föl, hogy a fényképezés – mivel „már eddig is hozott létre produktív teljesítményeket” – „a *lehetőségeivel az eszközhasználat finomítására tanít*”.³⁵⁴

Moholy tehát azért utasítja el a faktúra „ecsetfaktúraként” való felfogását, mert az ő számára – szemben Kállaival – evidens, hogy a fotografiai eszközökkel készült művek is *indexikusak* a fenti értelemben: ugyanúgy magukon hordozzák létrejöttük, a rendelkezésre álló (fényérzékeny) anyagok és optikai eszközök *lehetőségei* közötti választások lenyomatait, ahogyan a festmények. Ezt világosan ki is mondja hozzászólásának legelső mondataiban: „Az előállítási folyamat módja megmutatkozik a kész tárgyon. *Ahogy megmutatkozik, azt faktúrának* nevezzük.”³⁵⁵ A fotografiai eszközökkel létrehozott művek esetén ez értelemszerűen nem ecsetfaktúra – de azért faktúra: *fényfaktúra*, mely többek között a képen látható látvány tónusrendjében (és sok minden másban) mutatkozik meg. A jövőben

ugyanúgy meg kell majd tanulnunk a fényfaktúra „olvasását”, ahogyan tettük ezt évszázadokon át a manuális képek ecsetfaktúrája esetében.

Kétféle faktúrafelfogás

Sokan leírták már, hogy a vita során Moholy másképp határozza meg a faktúrát, mint Kállai. Azzal viszont még nem találkoztam a szakirodalomban, hogy ennek egyebek mellett lehet egy kézenfekvő magyarázata is: Kállai máshonnan, nevezetesen a kritikus-befogadó pozíciójából tekint a művekre, míg Moholy az *alkotó* dilemmái felől gondolja végig a már kész műveket is. Mint láttuk, a festmények és grafikák, vagyis a manuális képalkotás esetében Kállai is érzékeli az alkotói dilemmákat, mi több: a befogadói élmény (s így a kritikusi ítélet) alapjává teszi, hogy a művön fizikai módon is megjelenjenek az alkotói folyamat nyomai. A fényképek esetében azonban már más a helyzet.

Kállai szerint a fotográfiai eszközökkel készült képek másképp működnek, mint a manuális képek. Magyarán: kettős mércével mér a festmények és a fotók értékelésében. E kettős mércére a vita során már Adolf Behne is fölhevítve a figyelmet: „Ha Kállai ki akarja zárni a fotográfiában az elrendezés momentumát [Ordnungsmoment], akkor ki kell zárnia a festészetben is ahhoz, hogy a kettő összevetése használható eredménnyel járjon. Ez esetben így kell fogalmaznia: ecsetfaktúra egyfelől – fényfaktúra másfelől.” Indoklása (mely megegyezik Moholy felfogásával): „Mert a fotográfiának ténylegesen van faktúrája is – csak hogy ez technikai természetű a kézműves helyett, ahogy a gépsoron előállított fémkupának is van faktúrája, csak éppen nem egyedi, kézműves jellegű.”³⁵⁶

Kállai esztétikai felfogása tökéletesen zárt, logikus rendszer – és éppen ez az, ami hamis következtetésekre vezet! Nevezetesen az, hogy – miként erre Behne és Moholy is rámutatott – *hamis premisszából indul ki: a faktúra tapintási érzékhez való kötöttségéből*. Ebből a hamis premisszából következtet aztán logikusan, ámde szükségképpen tévesen arra, hogy a fotográfiai képalkotás „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, *fényképpé szublimálják*.”³⁵⁷ Innen aztán még egy „logikus” lépéssel egy újabb téves következtetéshez jutunk: „Itt van a *döntő ellentmondás: a festészet össze tudja egyeztetni az eszközök nyers anyagságát a vízió legtörékenyebb szellemiségével, a fényképészet rendelkezik a legkifinomultabb alkotóeszközökkel és mégis csak a legnyersebb valóság képzeteit tudja felkelteni bennünk*.”³⁵⁸

Semmi nem tükrözi szebben Kállai esztétikai felfogásának alapvetően hegeli vonásait, mint éppen ez a paradoxon. Ebben ugyanis világosan megmutatkozik, hogy Kállai alapjában véve a 19. századi fogalmakban és elképzelések alapján gondolkodott a fotográfiáról – mintha mi sem történt volna a fotográfia (egyik) feltalálója, Henry Fox Talbot 1844-ben napvilágot látott definíciója óta, miszerint a fotográfia: *a Természet irónja*. Ez az elképzelés úgy tekint a már elkészült fényképre, mint az embertől, a kép készítőjétől független és általa nem is befolyásolható természeti erők produktumára. Az elképzelés bizonyos értelemben helytálló; a fotográfia alapvető jellegzetessége valóban az, hogy az általa létrehozott kép nem pusztán ikon, hanem egyúttal index is: optikai és fotókémiai törvényszerűségek által leírható folyamatok lenyomata. A manuális kép ikonja ebben az értelemben nem index; csupán a kép *hordozója*, a kép faktúrája index. Kállai ezt fogalmazza meg az ecsetfaktúra kategóriájában.

A fénykép mint másodlagos index

Kállai (és vele együtt a mai napig sokan mások) tévedése ott van, hogy a fénykép indexikus jellege nem merül ki abban, hogy a képen látható látvány egyszerre ikon és index. A fénykép indexikus jellegű abban is – ahogyan ezt Moholy pontosan megfogalmazta –, hogy „az előállítási folyamat módja megmutatkozik” rajta, tehát hogy lenyomatként rögzíti és tárolja létrejöttének fizikai, optikai és fotókémiai paramétereit. Ezt nevezte ő (Behne nyomán) úgy, hogy fényfaktúra.

Olyan jellemzőkre kell gondolnunk, mint például a *téma megvilágításának* jellege (napfény/műfény; szórt/éles megvilágítás); a felvételi *nyersanyag megvilágításának* időbeli terjedelme (normál/alul-/túlexpozíció; pillanatfelvétel/hosszú expozíciós idő); a *felvételi nyersanyag* és a *hívó* fotókémiai *karaktere* (mindkettő lehet kemény/normál/lágy; maga az eljárás lehet színes/fekete-fehér); a *nyersanyag felbontóképessége*; a felvételhez használt *objektív optikai adottságai* (nagylátósögű/normál/teleobjektív; kemény/lágy rajzú); a felvétel *nézőpontja* (normál/békaperspektíva/madártávlat); a felvételi *távolság* (pl. a közeli felvételek „torzításai”); volt-e vagy sem *perspektívakorrekció* a felvétel során (az objektív/hátlap eltolása/döntése/elforgatása). A felvételi paraméterekhez járulnak továbbá magának a fényképkészítésnek a paraméterei: a választott *másolási/nagyítási technika* („normál” fekete-fehér nagyítás/történeti technikák, mint például a sópapír, albumin, cianotípia, argentotípia stb., ezeken belül is számos variáció); a *fényképpapír fizikai karaktere* (normál/matt/fényes); történt-e a másolás/nagyítás során valamilyen *beavatkozás* (a papír előzetes/utólagos megvilágítása; különleges vegyszeres/fizikai megdolgozás); a már kész fénykép átesett-e valamilyen *utólagos megdolgozáson* (kémiai tónusmódosítás; hőkezelés;

belerajzolás/belefestés), és így tovább. Ha nem is a végtelenségig, de sokáig lehetne még sorolni azoknak a *fotográfiai változóknak* a sorát, amelyek *kombinációjaként* születik meg egy-egy fénykép.

Minden fénykép a fotólátvány mellett a létrejöttéhez alkalmazott fotográfiai eljárások adott kombinációjának az indexe is. A fényképeknek erre a – nevezzük így – *másodlagos indexikus* voltára az esetek túlnyomó többségében nem figyelünk föl, mert számunkra többnyire a hiteles vizuális dokumentumként megőrzött látvány, az ebből kiolvasható információ, tehát a fénykép elsődleges index volta a fontos. Az ilyen fényképeknél csak akkor tűnik föl, hogy a képi információn kívül van itt még valami más is, ha a számunkra megszokottól eltérő technikával készült képről van szó (pl. a föltűnően kék színű cianotípiáról, vagy egy dagerrotípiáról – pláne, ha ezen mondjuk a World Trade Center kigyulladt ikertornyait látjuk), vagy valami hiba van a képen (pl. hogy a portrén elmozdult-elmosódott az arc, vagy amikor az alulexponált felvétel miatt szinte teljesen elvesznek a részletek stb.).

Van még egy eset, amikor a fényképek másodlagos index volta előtérbe kerül: amikor a fényképeket *kiállításon* látjuk. A kiállításnak ugyanis épp az a célja, hogy kiszakítsa a fényképeket az eredeti kontextusukból, s ezzel és az együttes szerepeltetésükkel új jelentéseket adjon nekik. Nyilvánvaló ez például a kultúrtörténeti (vagy akár fotótörténeti) kiállítások esetében, ahol egykori emlékképek, stúdiófelvételek, dokumentumfotók stb. szinte „művészi fotókká” lényegülnek át. De ugyanez a helyzet a World Press vagy a természetfotósok kiállításával is, vagy például Robert Capa eredetileg a képes sajtó számára készült felvételeinek utólagos „fotóművészetté” stilizálásával. Ezeknek a képeknek ugyanis mint kommunikációs médiumoknak nem a kiállítás a valódi közegük – a kiállítási szituációban az eredetihez képest új tartalmakat vesznek föl.

Természetesen van egyfajta fotó, amelynek viszont épp a kiállítás a „természetes” közege: a műalkotás szándékával, a *művészi kommunikáció médiumaként* megalkotott fotó. A fotográfiai eszközökkel létrehozott műalkotás esetében a fénykép másodlagos indexikus jellege, „fényfaktúrája” legalább annyira fontos, talán még fontosabb is, mint maga a fényképlátvány, a tulajdonképpeni kép. Az ilyen műalkotás szerzője ugyanis a kép témáján túl elsősorban azzal tud a művészi kommunikációban részt venni, értelmes és érvényes művészi „kijelentéseket” tenni, ha a művével a saját médiumáról is mond valamit – olyasmit, amit őelőtte még senki nem mondott. Ezért értékelődik föl ezekben a műalkotásokban a fénykép másodlagos indexikus jellege.

De nem is csak fölértékelődik, hanem *átértékelődik*. Tulajdonképpen arról van szó, hogy a kiállítási (majd az azt követő műkereskedelmi) kommunikációs helyzet azt feltételezi, hogy a műnek értő közönsége van. Olyan közönsége, mely nem csupán arra képes, hogy konstataálja: az adott mű így és így készült (ami gyakran nem is olyan könnyű), hanem tisztában van azzal is, hogy *miért* éppen így készült. Másképp fogalmazva: a fotóműalkotás a másodlagos indexikus elemeivel előhívja a szemlélőben *az elvetett megoldásokat is*, amelyek többnyire – különösen az avantgárdban! – a bevett, szokásos megoldások. Hogy is lehetne ez másképp, ha valaki valami *újat* akar mondani? A művész abból indul ki, vagy legalábbis erősen bízik benne, hogy a közönsége – beleértve a műkritikusokat is – megérti, hogy a lehetséges variánsokból miért épp azt az egyet választotta, amit. Még akkor is – vagy különösen akkor –, ha az ő megoldása *provokatívan új*. Ezért van az, hogy a művész-fotográfusok, mint például Moholy is, oly előszeretettel fogalmazzák meg üzeneteiket a fotográfiai „hibák” nyelvén. A művészi közegben ugyanis ezek többé már nem számítanak hibának – legalábbis akkor, ha a művész ezt el tudja fogadtatni a közönségével és a kritikusaival.

Kállai a szó fönti értelmében nem volt értő kritikus a fotóműalkotásoknak, mivel úgyszólván teljesen *érzéketlen volt a fénykép másodlagos indexikus jellege iránt*. Tulajdonképpen csak kétféle fotó esztétikai létjogosultságát ismeri el: a fotogramét és a fotódokumentumét; ami a fotográfia e két szélső pontja közé esik, azt mint – *a festészet felől nézve!* – köztes, átmeneti, stílustalan formációt elveti. A fotogramokat azért tudja elfogadni, mert „a motívum kötöttségétől eljutnak a *teljes tárgynélküliségig, és természetfölötti fénykisugárzásként hatnak*”³⁵⁹ – mintha nem is fényképek lennének. Esetükben tehát sem az elsődleges, sem a másodlagos indexikusság nem jön számításba mint értékelési szempont. A másodlagos indexikusság a dokumentumként fölfogott fényképnél sem jön számításba, mivel itt csak a kép elsődleges indexikus jellege: vizuális dokumentum volta a döntő. Az első esetben nem számít, hogy fényképek, a második esetben pedig elég annyit tudni róluk, hogy fényképek. Egyik esetben sem kell tehát velük mint *sajátos* fotográfiai eszközökkel létrehozott képekkel foglalkozni.

Kállai fotótechnikai ismeretei

Kállai a *Válaszában* – szinte szó szerint megismételve Moholy hozzászólásának első mondatait – kijelenti ugyan, hogy „Mondhatni már a pusztá létezése, az a tény, hogy a fényképet valamiféleképp előállítják, csinálják, annyit jelent, hogy van faktúrája. Hiszen a képnek felületén kell viselnie keletkezése jegyeit”,³⁶⁰ ám rögtön hozzáfűzi: „a festészet faktúrája ecsetfaktúraként *tapintási faktúra*. (...) ebből a tényből döntő következmények

származnak a festészet egész optikai sajátosságára, a szem egész specifikus életerejére nézve. Olyan következmények, melyeket (...) a fényképezés fényfaktúrájánál *hiába keresnénk.*”³⁶¹ Meglehet – bár korántsem biztos: mint föntebb láttuk, a „fényfaktúrának” is megvannak a fénykép anyagi mivoltában rögzülő, s így a szemlélő számára ezekben megjelenő sajátosságai. A hozzáértő szem ezeket ugyanúgy képes meglátni, ugyanúgy képes belőlük az alkotói szándékokra, lelkületre következtetni, ahogyan az ecsetfaktúra esetében.

Kállai valószínűleg nem tudott eleget a fotográfia technikai lehetőségeiről ahhoz, hogy a fényképeket ugyanazzal az értő figyelemmel szemlélje és értékelje, mint a festményeket. Erről árulkodik az előszeretettel idézett – és szerintem tévesen Moholy fejére visszaolvasott – passzusa: „Hamis dolog volna a festő kézi munkája iránti *fogékony szeretet* okán semmibe venni a fényképezés művészi lehetőségeit. Az 'elragadtatásnak' ez a formája teljesen távol áll tőlem. De éppoly helytelen az a doktriner technománia, amely úgy véli, hogy mindenestül elutasíthatja a *kézi munkát.*”³⁶² Ebben a passzusban van egy vaskos csúsztatás, ugyanis a korabeli fotográfia ugyanúgy *manuális* – jóllehet technikai – képalkotás volt, mint a festészet vagy a grafika! A fotográfusnak ugyanúgy meg kellett dolgoznia a rendelkezésére álló (fényérzékeny) anyagokat, mint festő kollégájának – csak éppen az „anyaggal való elbánás” az ő esetében nem fizikai-mechanikus, hanem *optikai* és *kémiai* természetű beavatkozásokat jelentett. Ezek a beavatkozások részben szó szerint is kézzel történtek: a felvétel során az élességállítás és (ha volt) a perspektívakorrekció, a negatív és a fotópapír előhívása során a vegyszerben való lögybölés (melynek konkrét manuális fogásai, például a mozgatás gyakorisága és technikája, jelentősen befolyásolta a negatív és a fénykép tónusrendjét), a nagyítás során a kép egyes részeire jutó fény kitakarásai, a kész kép hibáinak retusálása és/vagy tónusainak utólagos, vegyszeres módosítása stb. Ez azonban kevésbé lényeges. A fotográfia elsősorban nem ezért, hanem azért volt ekkoriban manuális képkészítési technika, mert a képalkotás minden egyes összetevőjének meghatározása a kép készítőjének *személyes* beavatkozását: az előzetes tudásán vagy intencióján alapuló *döntését* igényelte. A fotográfiai képet soha nem a gép, hanem a felvételt, illetve az ennek segítségével fényképet készítő *ember* hozza létre!

Egy nagyon elvont szinten Kállai is tisztában volt a korabeli fotográfia – legalábbis a fotogram – manuális jellegével. „Ismerünk olyan fényképészeti képmásokat, tájképeket, melyek szépségüket a *létrehozásuk mechanikájába és kémiájába való óvatos és gyöngéd behatolásnak* köszönhetik”, írja, majd kicsit lejjebb ugyanezt megismétli: „utaltunk arra, hogy a fényképezés milyen sok kézműves lehetőséget kínál.”³⁶³ Ám a jelek szerint épp ezekről a manuális lehetőségekről úgyszólván semmit nem tudott.

Tanulmányából és *Válaszából* az derül ki, hogy Kállainak úgyszólván csak *alapismeretei* voltak a fotografiai technikákról, ráadásul – nem győzöm hangsúlyozni – még ezeket sem önmagukban, hanem a festői eszközökhöz viszonyítva vette számításba az esztétikai ítéletei során. Újabb ráadásként némi fogalmi tisztázatlanság is társul ezekhez az alapismeretekhez. „Kétségtelen, hogy [a fényképezés] a valóságnak olyan másolatait teremti meg, melyek sokszor káprázatosan tiszták és érthetőek. De ennek a gazdag érzéki csalódásnak a való anyaghoz kötött érzékelési szubsztrátuma nagyon is szegényes, majdhogynem lényegtelen; a lemez vagy a film fényérzékeny rétegének *matt árnyalatára* és a másolópapír zománcosan csillogó vagy *árnyalt textúrájára* korlátozódik.”³⁶⁴ Kállai, mint látjuk, sajátos kifejezéseket használ ugyan a bevett fotografiai terminusok helyett, de azért meg lehet érteni, hogy valójában mire gondol. Az első kiemelés az üvegnegatív vagy a film *szemcsésességére* vonatkozik: arra, hogy a fényképen a nagyítás miatt láthatóvá válnak a felvételi nyersanyag ezüstszemcséi; a második pedig a fotópapírok fényes, illetve matt felületére utal. Ez utóbbi mint „szegényes” eszköz más összefüggésben is előkerül: „hátrányos a tapintási értékeket egyszerűen papírtextúrával vagy fotomechanikus nyomással helyettesíteni, még az olyan reprodukciók minőségét tekintve is, melyek az eredetihez való optikai hasonlóságukban egyébként kiválót nyújtanak.”³⁶⁵

Körülbelül ez minden, amit Kállai e két szövegében előad a fotografiai ismereteiről. Ehhez járul még az a meghatározása, hogy „Minden fotó a fény képe”.³⁶⁶ Ezekre alapozza azt a teóriáját, hogy a fénykép anyagtalan, s ezért faktúra nélküli kép, mely csak a nyersanyagai *textúrájával* próbálja meg úgy-ahogy pótolni a faktúrát – mely próbálkozás persze eleve kudarcra van ítélve. S a kézzelfogható faktúra hiányának teorémája vezeti el egy nagyon különös elképzeléshez arra nézvést, hogy a fotografiai eszközökkel készült kép hol jelenik meg a fényképen.

A Semmiben lebegő kép?

Kállai tanulmányának van egy hosszú passzusa, melyet érdemes szinte mondatról mondatra górcső alá venni, ha meg akarjuk érteni: miben is látta ő a fénykép mint médium alapvető jellegzetességét, a festészettel szembeállított, megkülönböztető sajátosságát. Persze, megtehetjük azt is, hogy a passzusba foglalt állításokat újrafogalmazva értelmezzük, ahogyan ezt Kékesi teszi disszertációjának „*Anyagérzés*” vs „*fényfaktúra*” fejezetében, ahol így interpretálja Kállai felfogását: „A fotografikus kép felülete ’optikailag semleges’, és azt a zavaró hatást kelti, mintha a kép ’meghatározatlan mélységbe, a képfelület mögé nyúlna’, összezavarva ezzel az optikai-tapintásos folytonossághoz szokott érzékeket.”³⁶⁷ Az

interpretáció alapján véve korrekt: Kállai valóban ezt állítja a fotografiai képről. Csak éppen az nem derül ki belőle, hogy a Kállaitól idézett mindkét félmondat – s így az egész kijelentés – igazságtartalma erősen megkérdőjelezhető.

Kállai ugyanis a következőket mondja: „A fényérzékeny réteg leheletnyi nyoma, a papír textúrája nem fejt ki olyan ellenállást, melyre a képszerkezet támaszkodhatna, vagy amellyel szembefeszülhetne. A fénykép formasíkjá egy makulátlan, áteresztő tükörfelület, melyen minden forma és árnyalat ellenállás nélkül megjelenhet (...). A fénykép anyaga által nyújtott kapcsolatok teljes optikai semlegességének az a következménye, hogy még a legközvetlenebb fotografiai közelkép is mintha meghatározatlan mélységbe, a képfelület mögé nyúlna.”³⁶⁸ Ennek az egésznek a valóságban, a fotografiai képalkotás technikája felől nézve csak akkor van bármiféle értelme, ha azt mondjuk: amikor Kállai a „fénykép formasíkjá”-ról, illetve a „fénykép anyagá”-ról beszél, ezen valójában a fénykép *felületét* érti. Azt a zselatin (vagy más kolloid) réteget, melynek az a szerepe, hogy a fényérzékeny ezüstsókat (vagy bikromátot) a papírhoz vagy más szilárd felülethez kösse.

Ez a zselatinréteg önmagában valóban olyan, mint egy „áteresztő tükörfelület”, valóban „optikai semlegesség” jellemzi – csak hogy *nem ez a fénykép anyaga*, hanem a benne elkevert *ezüstsók*, melyek éppen hogy *nem semlegesek* optikailag, hanem a fényre (és persze bizonyos kémiai hatásokra) érzékenyek: ezen tulajdonságukon alapul a fényképezés. A leexponált és kémiai hatásoknak kitett, előhívott fényérzékeny *ezüstsó* (nem pedig ezek hordozója: a zselatin) alkotja a fotografiai képet – pontosan ugyanúgy, ahogyan a festészetben is a festék alkotja a képet, nem pedig a festéket a vászonhoz (majd az előzőleg föl vitt festékrétegekhez) kötő lazúr vagy a festék felületét lefedő firnisz. A képi látvány ennek megfelelően ugyanúgy nem tud (vagy csak annyira tud) a réteg „mögé” nyúlni, ahogyan egy lazúrozó technikával fölhordott vagy firnisszel kezelt festmény esetében.

Kállai tehát téved: ebben a tekintetben az égegyadta világon semmi *elvi* különbség nincsen a festészet és a fényképezés, az „ecsetfaktúra” és a „fényfaktúra” között. Optikai különbség persze a már kész fénykép esetén lehet: nem azt állítom tehát, hogy a lazúrral fölhordott vagy a firnisszel lefedett festékréteg és a zselatinban (vagy más kolloidban) elkevert, leexponált és előhívott fényérzékeny ezüst- vagy vassó, illetve bikromát réteg optikailag *pontosan* ugyanúgy viselkedik, mint az említett festészeti technikák. Annyit állítok csupán, hogy a képet a szem számára közvetítő réteg a fotográfia esetében is ugyanúgy *fizikailag, anyagilag* meghatározott entitás, mint a festészet esetében.

Az előzőek miatt az idézet folytatásaként előadott egyetlen mondat sem felel meg a fénykép különös valóságának, specifikus tulajdonságának. „A fényképezésnél [a] legszűlső

határig vitt előtérbe hozás [értsd: a legextrémebb közelkép³⁶⁹] és a képfelület között mindig ott marad egy levegős közbenső tér megfoghatatlan matt vagy csillogó fénye” – ez ugyanilyen joggal elmondható a lazúr vagy a firnisz esetében is. „Magán a képfelületen semmilyen fényképészeti alak sem jut kiterjedéshez” – a zselatin (vagy más kolloid) réteg felületére igaz ugyan, de a képet hordozó fényérzékeny rétegre már nem. „Az ezzel a felülettel történő optikai egyesülés csak a forma teljes elmosása és feloldása árán lehetséges” – itt valószínűleg a piktorialista fotó elmosódó kontúrjaira és matt textúrájára gondolt Kállai. „A fénykép képfelületének épp az az egyetlen felhasználási lehetősége, hogy a térbeli fénykisugárzások akadálytalan közege legyen” – ez ismét csak a zselatin rétegre igaz, de magára a benne lévő fényérzékeny rétegre már nem. „Saját optikai megjelenése, leküzdhetetlen anyagi okok folytán, nélkülöz minden tömörséget és feszültséget” – úgyszintén.

Összegezve az eddigieket, azt kell mondanunk, hogy „a fényképből hiányzik a faktúra”, vagy akár „a fénykép fény meghatározta faktúrája alapvetően más, mint az ecsetfaktúra” tétele, illetve az ezekből levont következtetés, miszerint a fotográfiai kép nem kötődik anyaghoz, s így „bármilyen behatóan lopja is elénk a valóság látszatát: ez a látszat lényeg nélküli, súlytalan marad, mint az üveg és a víz tükörképei”,³⁷⁰ tetszetős ugyan, de közelebbről megvizsgálva nem állja meg a helyét. Különösen azért fontos ezt leszögeznünk, mert Kállai ezekkel és a fentebb idézett megállapításaival az avantgárd (konstruktivista) absztrakt fotóval szembeni fenntartásait kívánta teoretikusan megalapozni.

12. Szép fotók, olcsó fotók

Kállai a FiForól

Ezzel a címmel Kállai 1929-ben vitriolos hangú kritikát³⁷¹ írt a Német Ipartestület rendezte *Film und Foto* kiállításról. A cikkben nem fordul elő ugyan a 'faktúra' kifejezés, mégis: két szempontból is a főnti vitához kapcsolódik. Először is azért, mert e bírálatában sorra visszaköszönnek a modernista fotográfiával szembeni ellenérzései, melyeknek már a tanulmányában és a vitazárójában is hangot adott, de most jóval sarkítottabban fogalmazza meg őket: véleménye sokkal pörébb. Másodszor pedig egy éles kontraszt köti a vitához: szemben a két évvel korábbi, kifejezetten elismerő szavaival, ebben az írásában Moholyról és a munkáiról bántó, lekicsinylő hangon beszél, ami valamiféle személyes (vagy belső) konfliktusról árulkodik. Olyan konfliktusról, amelynek a tanulmánya írása és a vita során, ismétlem, még nyoma sem volt.

Azt persze nem zárhatjuk ki, hogy Kállai épp a vita miatt orrontott meg Moholyra: végül is, mint láttuk, a tanulmányában írottakat úgyszólván mindegyik – akkoriban komoly szaktekintélynek számító – hozzászóló elutasította, és ennek, érthetően, egy szerző sem örül. De valószínűbb, hogy a hangnem és a kritikai megítélés megváltozása mögött inkább a Bauhaus vezetésében időközben beállott – Kállait is érintő – személyi változások húzódnak meg. Ezek címszavakban:³⁷² Walter Gropius az egyre élesebb jobboldali nyomás hatására 1928. február 4-én lemondott a dessau Bauhaus igazgató posztjáról; utódjául Hannes Meyert ajánlotta, aki meg is kapta a posztot. A Bauhausból – a Gropiusszal való szolidaritás gesztusaként – távozott Moholy, Herbert Bayer és Breuer Marcell is. Ahogyan Moholy volt Gropius jobbkeze, legfőbb teoretikus és promóciós segítője, úgy lett az új érában Meyer legfőbb ideológiai támasza Kállai, aki egyebek mellett a *bauhaus* folyóirat szerkesztését is átvette Moholytól. A félreértések elkerülése végett: mindez nem valamiféle „jobboldali” fordulatot hozott a Bauhaus életében; épp ellenkezőleg: „Kállai, múltó történelmi vaksággal, újraélte a korai húszas évek konstruktivista látomásait, elhitte Hannes Meyernek, hogy a szocialista-kommunista társadalmi egyenlőség gondolatában még valódi élet dobog.”³⁷³ Kállai ennek jegyében írt bíráló cikkeket Gropius építészeti koncepciója ellen – gyakran szinte szó szerint azonos érvekkel, mint amelyeket Moholy művészi és művészetpedagógiai gyakorlata ellen felsorakoztatott.

Mielőtt közelebbről is szemügyre vennénk Kállai kritikáját, valamit előre kell bocsátanom. Ha valaki csak ebből a cikkből alkotna képet a *Film und Fotó*ról, azt kellene gondolnia, hogy ez egy jelentéktelen, ráadásul félresikerült kiállítás volt. Ezzel szemben a szakirodalom egyértelműen úgy tartja számon, hogy a *FiFo* a modernista fotográfia és film legjelentősebb nemzetközi seregszemléje volt a korszakban. Már impozáns tér- és idődimenzióival is kitűnt a hasonló kiállítások sorából: a fotó szekcióban 218 szerző közel 1000 művét vonultatta föl,³⁷⁴ ráadásul vándorkiállításként másfél év alatt bejárta fél Európát, és még Japánba is eljutott.³⁷⁵ De az igazi jelentősége nem is ezekben a pusztá adatokban rejlik, hanem mindenekelőtt a koncepciójában, melynek kialakításában és megvalósításában Moholynak kulcsszerepe volt.³⁷⁶ Egyrészt abban, hogy szemben a korábbi hasonló kiállításokkal, itt fölvonult a modernizmus teljes szellemi és földrajzi kínálata: orosz konstruktivizmus, német Bauhaus és Új tárgyilagosság, francia szürrealizmus, amerikai Tiszta fotográfia, természetesen sajátos helyi (kelet-európai, belga, holland stb.) színekkel kiegészítve a főbb vonulatokat. Másrészt abban, hogy – szemben az avitt, festészetutánzó „művészi fotográfia” szépelgő esztétikájával – a művészi célú fotográfia kategóriájába beemelték a tudományos, sajtó- és reklámfotót, és hogy a modernista szemléletet átvitték a

fotótörténeti anyagra is, s ezzel mintegy újraértelmezték a fotográfia (korábban merőben technikai szempontú) történetét.

Mindebből Kállai úgyszólván semmit nem vett észre – illetve amit mégis, azt teljes elutasítással fogadta. A kiállítás egészéről ennyi a mondanivalója: „egy esztétikai végkiárusítás hangulata. A fotó olcsó hete.”³⁷⁷ Szerinte az alkotók „meg akarnak elégedni a ’magában vett optika’ tisztán formális, gyakran bizonyára szellemes és jól kihegyezett ötletével”; az eredmény: „optikai szórakozás, (...) sztereotíp ragyogás. (...) olcsó, mint a kirakati bábuk mosolya, és giccses, mint az illatszerboltok pacsuliszaga.”³⁷⁸ Mindez persze lehetne akár ízlés dolga is, de Kállai egy helyütt kimondja, hogy az elutasítása voltaképpen *ideológiai* indíttatású: „ami ebből kijön, az persze nem annyira a *valóság tükröződése*, mint inkább egy hiú, új technikával felszerelt esztétáskodás öntükrözése. Egy új, hideg l'art pour l'art.”³⁷⁹

Kállai a dokumentumként, ismeretterjesztésként felfogott fotó és legfőképpen az Új tárgyilagosság „valóságát” kéri számon ezeken a fotókon: „Semmi kifogásunk a valóban dokumentáris fényképészet ellen, amely a képes hetilapokban, mozihíradókban és ismeretterjesztő filmekben³⁸⁰ és különösen a százakhoz és ezrekhez szóló, részben ismeretterjesztő tudományos publikációkban látható. A tárgy eme ’optikai szolgálata’ folytán a fényképész egy *magasrendű világ- és alkotásszemlélet igenlőjévé* válhat. Elég ha Renger-Patzsch nevét említjük.”³⁸¹ Ez nem a „szocreál” eszménye ugyan, de azért ugyanúgy valamiféle társadalmi-politikai *elkötelezettség* igényének a bejelentése.

Ezzel magyarázható, hogy Kállai idegenkedéssel fogadta a sajtófotó szerepeltetését is. „Fotóriportok annak az újságnak a politikai-szociológiai hogyan-ja és miért-je nélkül, amelyben megjelentek, alapjában véve megint csak megmaradnak egyfajta látványosságnak, a *látóidegek izgalma*nak, melyek elé a szemlélő tetszés szerint a legkülönbözőbb színű szemüveget teheti fel. A legkönnyebben beszerezhető és hozzáférhető tájékoztató vagy *meztévesztő* eszköz mindenki számára.”³⁸² Kállai kritikájának intellektuális szempontból kétségkívül ez a legmélyebbre hatoló megállapítása, ugyanis a modernizmus – melyet szinte automatikusan baloldaliként szokás elkönyvelni – legsebezhetőbb pontjára tapint rá, kíméletlenül. Arra, hogy a leghatékonyabb (a „tömegekhez szóló”) kommunikációs eszközök szinte laboratóriumszerű kikísérletezése bizony könnyen félreviheti a művészt: a „lélek mérnökéből” a politikai, üzleti és ki tudja még, miféle érdekek szimpla technikusává degradálhatja. Az eszközök, a művészi „fogások” ugyanis önmagukban párt-, érdek és világnézeti szempontból abszolút semlegesek – gondoljunk csak Leni Riefenstahl abszolút modernista eszközökkel operáló, annak szellemiségétől azonban mégiscsak távol álló

művészetére. De ezen a ponton megállok, mert túl messzire vezetne – a témánktól mindenképpen túlságosan távol.

A cikke visszatérve: Kállai kritikája Moholyval szemben a legkíméletlenebb, hangvétele már-már bántó. Így ír például a fotogramjairól: „Itt tetőzik a véletlennel folyó játék: rafinált és gyerekesen primitív is egyben, tolakodóan hatásos és szívtelen. Hideg, hideg, mint a fényes papír. Sima, olajozott játszadozás a fénnel a fotópapír fényérzékeny rétegén. Fényaffektáció.”³⁸³ Emlékszünk? Két évvel korábban Kállai még szinte elragadtatással emlegette, hogy Moholy fotogramjai „természetfölötti fénykisugárzásoként hatnak.” Mostanra meg már oda jutott, hogy Moholy megnövekedett alkotói kedvét így nyugtázza: „olcsó recept szerint, mennyiségre dolgozik”.³⁸⁴

Összefoglalóan csak azt mondhatjuk: sajnálatos, hogy Kállai mindössze ennyit látott meg a *FiFoban*. Bár talán pontosabb, ha azt mondom: kínos. Nagyon kínos.

A FELHASZNÁLT IRODALOMRÓL

13. A magyar nyelvű szövegkiadások

Passuth monográfiája

Alapvetően nem állunk rosszul Moholy műveinek és írásainak publikálását illetően. Először is rendelkezésünkre áll Passuth Krisztina *Moholy-Nagy* című monográfiája, melyben Passuth a pályakép ismertetése után közli Moholy legfontosabb munkáit (köztük 40 fotó alapú műalkotást), válogatást ad Moholy cikkeiből és tanulmányaiból (a közölt harmincegy írás közül tíz fotós témájú) és a róla szóló egykorú kritikákból, továbbá közli a Moholy munkásságával kapcsolatos legfontosabb dokumentumokat is. Ha valaki átfogó képet akar kapni a művésztől és a gondolatairól, ezzel a könyvvel érdemes kezdenie az ismerkedést: ez a kályha, ahonnan érdemes elindulni.

Moholy könyvei magyarul

Moholy-Nagy László könyvei – igaz: negyven-ötven év késéssel – magyarul is megjelentek. A '70-es években a Corvina Könyvkiadó két önálló Moholy-kötetet jelentetett meg, továbbá egy gyűjteményt, amelyben Moholynak egy fontos írása olvasható. Bár csak az egyikben tüntetik föl felelős szerkesztőként, valójában mindhárom kiadás mögött Körner Éva főszerkesztői munkája áll, ide értve a fordítók és az utószót írók gondos megválasztását is.

Az anyagtól az építészetig

Az első 1972-ben *Az anyagtól az építészetig* (1929) kiadása volt, Mándy Stefánia fordításában. A könyvben Moholy a Bauhausban eltöltött fél évtizednyi művészetpedagógiai munkájának elvi tanulságait foglalja össze. Amerikai változata, a *The New Vision*, sztenderd egyetemi tankönyv.

Véleményem szerint nem volt szerencsés átvenni Moholynak (illetve általában a Bauhausnak) azt a tipográfiai ötletét, hogy csupa kisbetűkből álljon a szöveg, ide értve a mondat- és névkezdő betűket is, mert ezek nagyon zavaróak. Lehetséges, hogy kisebb szövegekben, mondjuk plakátokon vagy hirdetésekben ez a tipográfiai megoldás „működik”, mert megakasztja a néző tekintetét, és így figyelmét odaszögezi a plakátra vagy a hirdetésre (nem feltétlenül magára a szövegre!). Nagyobb és struktúrált, egymásra épülő mondatokból álló szövegekben azonban, mint amilyen egy tanulmány vagy könyv, kifejezetten zavaróan hat. A *The New Vision* nem is követi a német kiadást ebben.

Még egy negatívumot szóvá kell tennem: a kötet Tárgymutatója témánk szempontjából sajnos pontatlan, illetve hiányos. A Tárgymutató szerint a fotográfia összesen öt oldalon szerepel a könyvben: a fényképezés a 15., 24., 39., 68., illetve a fotogram a 89. (helyesen: 90.) oldalon. A mutató összeállítója nem vette figyelembe a fénykép tárgyszót, mely a 41., 44., 56., 89. és 90. oldalakon, illetve a fotó tárgyszót, mely az 59., 68., 156. és 236. oldalakon fordul elő.

Festészet, Fényképezés, Film

1978-ban jelent meg – az eredetileg 1925-ben kiadott, majd 1927-ben átdolgozott – *Festészet, Fényképezés, Film 2.* kiadásának tipográfiai szempontból hasonló kiadása, szintén Mándy Stefánia fordításában, Bíró Yvette kitűnő, vibrálóan okos utószavával. Moholy-Nagynak ez a huszonkilenc évesen írt, lendületes munkája tulajdonképpen a művészetpedagógiai programját foglalja össze, egy évvel a Bauhausba kerülése után. Rendkívül éles, friss szem és hihetetlen merészség (a harmincévesek pimaszsága!) kellett hozzá, hogy Moholy ezzel a címmel és ebben a szellemben adja ki könyvét – 1925-ben, amikor Rodcsenko (a Majakovszkij *Erről* című poémájához készített fotómontázsai, 1923 után) épp csak elkezdett fényképezni, Edward Weston épp csak az első modern szellemű (tehát már nem piktorialista) fotóit készítette, és három évvel *azelőtt*, hogy Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst* és Albert Renger-Patzsch *Die Welt ist schön* című albumai megjelentek volna – hogy a filmművészet gyerekcipőit most ne is említsük.

A Buhaus színháza

Ugyanebben az évben, 1978-ban adták ki magyarul az eredetileg szintén 1925-ben megjelent *A Buhaus színháza* című kötetet, melyet Kemény István fordított; a magyar utószót Kocsis Rózsa írta. Ebben a kötetben olvasható Moholy *Színház, cirkusz, varieté* című írása, melyben megfogalmazza a „totalitás színháza” követelményét – részleteiben elég sok vicces (legalábbis ma már viccesnek ható) elemmel.

Látás Mozgásban

A főműnek számító, posztumusz – 1947-ben megjelent³⁸⁵ – *Látás Mozgásban* című kötet magyarországi kiadására is félévszázadot kellett várni, így az előzőekhez képest jó két évtizednyi csúszással, 1996-ban jelent csak meg, pedig a kiadását például Beke László már 1980-ban szorgalmazta.³⁸⁶ A szöveg, melynek fordítója ismeretlen, a rendszerváltás előtti gépiratban, kvázi művészeti „szamizdatként” terjedt; a Műcsarnok és a Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszéke végül ezt adta ki 1996-ban, tipográfiaiailag az eredeti könyv hasonmásaként. Bár a kötet nem tünteti föl őket szerkesztőként, de a kiadás nyilvánvalóan az utószót jegyző Beke László és Peternák Miklós közös munkájaként jött létre.

A Kriterion-válogatás

1979-ben *A festéktől a fényig* címmel a bukaresti Kriterion a Téka zsebkönyv-sorozatában válogatást adott ki Moholy azon írásaiból, melyeket magyar nyelven – többnyire a Gaál Gábor-szerkesztette kolozsvári Korunkban – publikált, illetve a róla szóló írásokból, Sugár Erzsébet szerkesztésében és Mezei József bukaresti művészettörténész előszavával. A kis kötetben öt olyan írás olvasható, amely nem szerepel a Passuth-féle összeállításban – közülük egy fotós témájú. A kötet közli továbbá *Az anyagtól az építészetig* első fejezetét, mely Gaál Gábor fordításában és jegyzetével a Korunk 1930/2. számában jelent meg, *A szelet-embertől az egész emberig* címmel, melyet szerencsésebbnek érzek, mint a Mándy Stefánia fordította címet (*A sektorszerű ember*). Kicsit idéltlen szerkesztői megoldás viszont, hogy a Kriterion szerkesztői a Gaál Gábor-féle szöveghez függelékként, a lábjegyzetekben hozzátették a fejezet hiányzó részleteit is – Mándy Stefánia fordításában.

14. A magyar nyelvű szakirodalom

Passuth Krisztina

Passuth a monográfiája megjelenése után is foglalkozott a Moholy-életmű egyes részletkérdéseivel: a *Tranzit* című kötetében hat fontos tanulmányt olvashatunk többek között Moholy és Walter Benjamin nézeteinek „találkozásáról”, Moholynak a fotó alapú és az egyéb technikai médiumokat használó munkái kapcsolatáról, a művész helyéről a korabeli nemzetközi avantgárd mozgalmakban, és így tovább. Az *Avantgarde kapcsolatok...* című kötetének a bécsi *MA* folyóiratról írott fejezetében³⁸⁷ külön is foglalkozik Moholyval, akinek a neve ezen kívül is számos helyen fölbukkan a könyvben. Passuthnak ez a kötete önmagában is nagyon érdekes, de a Moholy-életmű szempontjából különösen fontos, mert a művészlől írott monográfiák és tanulmányok rendszerint csak a magyar, a német, a szovjet/országi és az amerikai párhuzamokat és hatásokat tartják számon, s így elsikkadnak a kelet-, közép- és dél-európai párhuzamok és alkalmasint konkrét kapcsolatok. Ilyen mindenekelőtt a Moholy-életmű és a cseh Devětsil csoport (Karel Teige, Jaromír Funke, Zdeněk Pešánek és mások) művészeti és teoretikus munkássága közti párhuzam.

Botár Olivér

Passuth monográfiája harminc éve jelent meg, tehát előbb-utóbb szükség lesz egy új, ennél részletesebb és főleg az azóta született szakirodalmat is figyelembe vevő, továbbá saját kutatásokon alapuló monográfia megírására. Ennek első, igen jelentős lépése már meg is történt: magyarul 2007-ben jelent meg Botár Olivér *Természet és technika* című részmonográfiája, mely a Bauhaus-évek előtti időszak kitűnő, alapos és szakszerű, a könyvtári mellett levéltári kutatásokra is alapozó feldolgozása. Nagyon fontosak Botár kutatásainak azon eredményei, melyek során föltárta Moholy „ideológiájának” *biocentrikus* alapjait: a magyar származású természettudós, Raoul H. Francé munkáinak hatását Moholy szemléletére.

Témánk szempontjából sajnálatos viszont, hogy a könyv csupán az 1923-ig terjedő időszakot tárgyalja, hiszen Moholy életében ez épp csak a fotóval való ismerkedés időszaka volt. Nem tudom, Botár érdeklődéséből és energiáiból futja-e majd a folytatásra, mindenesetre ha igen, a művészet- s ezen belül a fotótörténet-írás egyértelműen csak nyerne vele.

A folytatáshoz egyébként Botár már úgyszólván el is végezte a szükséges kutatásokat, amint ez kiderül a Moholyval foglalkozó angol nyelvű publikációiból, melyek ismertetésére alább visszatérek.

Beke László

Beke László, jóllehet nem Moholy-kutató, immár három évtizede propagálja Moholy nézeteit, 100%-ig azonosulva velük; ő állt amögött is, hogy Moholy összefoglaló munkája, a *Látás mozgásban* fél évszázaddal az angol nyelvű megjelenés után végre a szerző anyanyelvén is olvasható legyen. Sajnos, az eddigi publikációiból viszont épp az nem derül ki, hogy *pontosan* mit is gondol Moholy nézeteiről, mert erre az efemer műfajok (két recenzió, egy előszó és egy utószó) nem alkalmasak, hiszen az ezekben fölvetett gondolatait és ötleteit – épp a műfaji sajátosságok miatt – sem a tényekkel, sem a szakirodalom eredményeivel nem kellett szembesítenie.

További gondot jelent, hogy Beke teljességgel kritikátlan Moholy művészeti nézeteivel szemben. A már a címével is erről árulkodó recenziójában (*Beteljesült prófécia*k) például (és ez igazán csak egy a példák sorából!) többek között ezt olvashatjuk: „A kézzel karcolt gramfonlemez gondolata, melyet Moholy-Nagy már 1922-ben papírra vet, gyakorlatilag mindenfajta szintetikus hangképzés egyik elvi előzménye lesz.”³⁸⁸

Nos, Moholynak ez a „prófécija” egészen biztosan nem a beteljesült, hanem inkább a megmosolyogni való ötletei közé tartozik.³⁸⁹ Ugyanis ő *valóban* úgy képzelte a dolgot, hogy a művész-alkotó kézzel belekarcolja a barázdákat a viaszlemezbe, amiről a sokszorosított hanglemezek készülnek, s ebből születik meg majd az új zene – a félreértések elkerülése végett: mindezt nem valamiféle művészi akciónak, performansznak gondolta el, hanem ténylegesen ebben (s ami kínosabb: *kizárólag* ebben) látta a zene megújulásának az útját.³⁹⁰ Nincs róla tudomásom, hogy valaha bárki is megpróbált volna oly módon zenét előállítani, hogy a hanglemezre saját kezűleg karcolta volna bele a barázdákat; de még ha netalán akadt is rá példa: az egészen biztos, hogy *nem ez* lett a zene megújulásának útja.³⁹¹

S hogy a kaptafámnál maradjak: bármennyire ezt propagálta is Moholy, a fotóművészet megújulása sem azon az úton történt, ahogyan ő ezt elképzelte, nevezetesen a fotogram, a kamera nélküli „fényképezés” útján. Mint ahogyan a festészet sem oldódott föl a szín- és fénypiktúrában, a szobrászat sem a kinetikus fénymodulációkban, az építészet sem a merő látványokban és a mobilitásban, az irodalom sem a csoportköltészetben, és így tovább. Ha tehát valami elmondható Moholy „próféciairól”, az éppenséggel az, hogy úgyszólván *semmi* nem valósult meg belőlük – legalábbis nem úgy, ahogyan ő ezt elképzelte és propagálta. Ettől persze még ezek a gondolatok rendkívül inspirálóak lehetnek akár az ő, akár a tanítványai, akár a későbbi avantgárd művészek munkáira, illetve ez utóbbiakkal – a tudatos visszanyúlások mellett – jócskán lehetnek véletlenszerű párhuzamok és egybeesések is. A magyar fotográfiában is akad néhány ilyen véletlen egybeesés. Legszembeszökőbb példa erre a Türk Péter *Osztályátlag* és Moholy A „jó fiú” című kompozit képe (több negatívról

egybe másolt fotója) közti tematikus és formai hasonlatosság, holott Türk a saját koncepciója – mely egyébként csak hasonlít a Moholyéra, de nem ugyanaz! – kidolgozásakor még nem ismerte Moholynak ezt a művét.³⁹² Ugyanez mondható el az idézett könyv *Fényrajzok* fejezetében (202–229) tárgyalt szerzők közül Jokesz Antal, Vető János, illetve a Szalai Tibor – Vincze László szerzőpáros egyes munkái és Moholynak az éjszakai Chicago autóforgalmát „fényfirkaként” rögzítő képei közötti párhuzamokról.³⁹³

Forgács Éva

A kritikai hozzáállás szükségességére figyelmeztet Forgács Éva is a *Látás mozgásban* magyar kiadásáról írt ismertetésében: „soha ne legyen rosszabb tankönyvük a Főiskola hallgatóinak. Mégis, fontosnak vélem, hogy kritikával is közeledjenek ehhez a könyvhöz. Értelmezzék a maga kulturális beágyazottságának és meghatározottságainak kontextusában, és vegyék észre, hogy a labilis gondolati megalapozottság minden érzékeny és képzeletdús felismerést az utópiák senkiföldjére futtat ki”.³⁹⁴ Forgács viszont – mintha csak Beke diagonális ellentéte volna – túlságosan is kritikus a művészetet teoretikus Moholyval szemben; az *Egy utópia lebomlása és lebontása: Kállai Ernő és Moholy-Nagy László konfliktusa* című tanulmánya kapcsán erről elmondtam, amit szerintem el kellett mondani.

Néhány további példa erre a hiperkritikus hozzáállásra az imént említett könyvismertetőből: „erősen hajlok arra, hogy a szöveget töredékes és sokszor *korrekcióra szoruló lábjegyzetanyagnak* tekintsem a képek gazdag, sok irányba mutató, a lehetőségek végtelenjét felvonultató sora mellett. Inkább tekintem a *Látás mozgásbant szöveggel kísért képkönyvnek*, semmint fordítva.” (Az én kiemeléseim – Sz. S.) Forgács olvasatában tehát a könyv képanyaga érdekesebb, mint maga a szöveg, melyet mintegy verbális illusztrációvá, a képekhez fűzött lábjegyzetekké minősít vissza – véleményem szerint félreértve a könyv küldetését, megírásának célját. Mint írja: „a könyv nehezen definiálható műfaja (...) madártávlatból előadott legújabbkori kultúrtörténet”, s egy másik helyen leszögezi: „problematikus vállalkozás, ha művészek teoretikus munkát írnak”.

Az utolsó idézetről némi malíciával azt mondhatnám: Malevics, Kandinszkij, Gropius és mások esetében Forgácsot ez nem szokta zavarni – de maradjunk most Moholynál! Igaz-e, hogy a *Látás mozgásban* „teoretikus munka”, illetve „madártávlatból előadott legújabbkori kultúrtörténet”? Véleményem szerint egyik sem, hanem egyrészt a Bauhaus művészetpedagógiai elveinek és gyakorlatának összefoglalása (természetesen Moholy felől nézve), másrészt – és persze ezzel összefüggésben – a saját és a tanítványai művészi gyakorlatának a megideologizálása: egy kicsit bő lére eresztett (és mások nevében is beszélő)

artist's statement, művészi hitvallás. Ugyanígy látja ezt Andreas Haus is: „Moholy írásai inkább egy művész elmélete, semmint művészetelmélet, s így a saját munkáit hivatott rendszerbe foglalni és elhelyezni őket a jövő perspektívájában”.³⁹⁵

15. A fotómunkák magyar kiadásai

Ami Moholy-Nagy László fotómunkáinak magyarországi publikálását illeti, itt már nem annyira kedvező a helyzet, mint az írásai esetében. Szinte azt kell mondanunk: e publikációk alapján alkothatunk ugyan valamiféle *vázlatos* képet Moholy fotós munkáiról, de magukat a műveket nem ismerhetjük meg belőlük. Ez részben a magyar nyomdaipar fejletlenségének, illetve a kiadók pénztelenségének, részben pedig – ami a képekhez tartozó adatok közlését illeti – a közreadók több esetben szakszerűtlen munkájának tudható be.

Passuth monográfiája

Passuth Krisztina monográfiája ebből a szempontból is példamutató. Passuth negyven fotómunkát közölt könyvében: 9 fotót, 11 fotóplasztikát, 5 negatív-pozitív képpárt, 14 fotogramot és egy negatív-pozitív fotogram-képpárt. A válogatás jó: Moholy legfontosabb, legismertebb fotó alapú munkáit öleli föl, és arányban áll a többi Moholy-mű könyvében történt publikálásával is. A reprodukciók minősége is – az 1982-es magyarországi nyomdai színvonalhoz képest – viszonylag jónak mondható. Továbbá rendkívül fontos, hogy Passuth a képjegyzékben a fotós munkákat a többi műtárggyal egyenrangúnak kezelte: a cím és keltezés mellett közli a kép elkészítésének technikáját, a méretét, továbbá a kép lelőhelyét is – ez utóbbi adatokról fotó esetében még manapság is meg-megfeledkeznek a szerzők.

Beke: Corvina

A Corvina kiadásában megjelent *Moholy-Nagy László munkássága* című kis könyvről sajnos már nem mondható el, hogy példamutató volna. A képekhez kapcsolódóan ugyanis csupán (nem tudni, honnan származó) képcímeket és évszámokat közöl, illetve néhány esetben zárójelek közötti megjegyzéseket, amelyek a 16. oldalon olvasható tájékoztató szerint vagy Franz Rohtól, vagy Moholytól származnak – de sem azt nem lehet tudni, hogy a megjegyzés szerzője mikor Roh, és mikor Moholy (holott ez azért, ugye, nem mindegy!), sem pedig azt, hogy a Moholytól származó megjegyzéseknek az adott esetben mi a forrásuk.

Az említett oldalon ugyanis csak általánosságban nevezik meg a képek forrásait: „A kötet fotóit a bibliográfiában felsorolt *kiadványokból*, valamint a magyar Fotóművészek Szövetsége

Fotóművészeti Gyűjteményéből vettük át”. Ezek szerint – ami egyébként meg is látszik a könyvön! – többnyire *nyomdai reprodukciók nyomdai reprodukcióit* láthatjuk a kötetben. Nem közli továbbá a kiadvány, hogy a képanyagot ki válogatta, de talán nem tévedek, ha úgy vélem: a kötet előszavát író Beke László, mint ahogy a Képjegyzék összeállítása is minden valószínűség szerint az ő munkája. Maga a válogatás egyébként szintén elég jó, bár ebben az összeállításban már több az olyan kép, mely inkább a válogató érdeklődését tükrözi, semmint a szerzőét.

Kincses: 100 fotó

A Magyar Fotográfiai Múzeum 1995-ben kiadott *100 fotó* című válogatása egy szempontból példamutatóan járt el. A kötet anyagának összeállítója, Kincses Károly ugyanis jelzi a képalírásokban, hogy az adott reprodukált fénykép a felvétellel (nagyjából) egykorú nagyítás/másolat-e (vintage kópia), vagy pedig a fénykép utólag készült: ekkor a dátumnál először a felvétel időpontját, majd ezután – perjel mögött – a nagyítás készítésének időpontját adja meg. Ha eltekintünk az általa közölt dátumok megbízhatatlanságától, igazából minden esetben így kellene eljárni, hiszen a fotográfia médiuma – különösen, ha művészi céllal készült – nem a puszta felvétel, a negatívon rögzített fotólátvány, hanem az erről készült *fénykép*.

Egyébként viszont – sajnálom, de kénytelen vagyok ezt mondani – a kötet oktatási és tudományos célokra használhatatlan. Kincses *Moholy-Nagy László élete és fotográfiai munkássága* című írása azért, mert a benne közölt életrajzi és egyéb adatok pontatlanok, illetve hiányosak. Vegyük mindjárt a tanulmány második bekezdését, az első olyan szövegrészletet, melyben adatok is szerepelnek. Szemben azzal, ami itt olvasható, Moholy apja, Weisz Lipót nem 1860-ban, hanem 1859. október 12-én született, és – szemben az itteni kérdőjellel – lehet tudni a halálának adatait is: 1917. december 15, Baja; Moholy anyja, Stern Karolin nem 1872-ben, hanem 1869. december 2-án született; továbbá a legidősebb fiú, Jenő az életrajz megjelenésekor – mely ezt a tényt nem közli – már közel tíz éve halott volt: 1986. március 30-án húnyt el, Budapesten.³⁹⁶ Az életrajz filológiai megbízhatatlanságához tartozik az is, hogy Kincses Sibyl Moholy-Nagy nevét³⁹⁷ az első említéskor (18: 4. jegyzet) még helyesen írja, majd a többi lábjegyzetben a Sybil, míg a főszövegben a Sybille hibás alakokat használja – igaz, ebben legalább következetes. Kincses emellett előszeretettel közöl olyan véleményeket és feltételezéseket „tényként” beállítva, amelyeknek épp ez utóbbi státuszuk teljességgel bizonytalan: mivel nem lehet tudni az információ forrását, mert Kincses nem adja meg a forrásait, ezért nem lehet eldönteni, hogy mennyire megbízható az információ.

Oktatási és tudományos célra használhatatlan a kötet *Moholy-Nagy László fotográfiái* című, szintén Kincses által írt fejezete is. Először is nem világos, hogy milyen fotográfiákról van szó: a fejezetcím azt sugallja, hogy valamilyen szempontból az „összes”-ről, és erre a törekvésre utal a felsorolt gyűjteményi kör viszonylagos szélessége is – mely viszont egyrészt nyilvánvalóan nem teljes (például a japán gyűjteményeket nem tartalmazza), másrészt következetlen, mert egy magángalériát is felsorol a közgyűjtemények között, de nem világos, hogy miért épp ezt az egyet, továbbá megnevezi a művész lánya, Hattula Moholy-Nagy magángyűjteményét, más magángyűjteményeket viszont nem említ.

Pontatlanok a kötet *képalírásaiban* megadott adatok is. Egyrészt általános hibájuk, hogy szemben a bevett művészet- és fotótörténeti gyakorlattal, mely a képek méreténél először a függőleges, majd a vízszintes méretet adja meg, Kincses – a 48., 49. és a 128. oldalakon szereplő képeket leszámítva, aminek egyébként nem lehet tudni az okát – épp fordítva jár el; a 77. oldalon közölt képnél megadott adatok ezen kívül nyilvánvalóan, első ránézésre is tévesek, mert szembeszökő ellentmondásban vannak a kép oldalarányaival. Következten, illetve pontatlan az adatközlés abban is, hogy a méreteket hol milliméter pontossággal adja meg, hol pedig centiméterekben (ez utóbbiak feltétezhetően csak közelítő adatok).

Önkényes, illetve a bevett gyakorlattal ellenkező az a mód is, ahogyan Kincses a listában (és a kötetben) szereplő képeknek *címet* adott. Néhány esetben közöl ugyan német vagy angol nyelvű, „eredeti” képcímeket is, de nem világos, hogy ezeket honnan vette, mert itt sem közli az információi forrását. Így nem lehet tudni, hogy a listában szereplő „eredeti” cím magán a fényképen található-e, vagy egy publikáció alapján közli Kincses: az utóbbi esetben jó lenne tudni, hogy mely publikáció alapján, ha pedig netalán a képen szerepel az idézett cím, de a listában Kincses több példány adatait is közli, akkor melyikükhöz tartozik, továbbá hogy a kép alján vagy a hátoldalán található-e, Moholy kézírása-e – és sorolhatnám még a kérdéseket, amelyekre nem kapunk választ. Az pedig végképp nem világos, hogy ahol nem szerepel „eredeti” cím, ott ugyan vajon mi alapján kapott Kincsestől címet a kép.

A szakirodalomban a forrás megadása mellett az is bevett gyakorlat, hogy a művész által adott (vagy legalábbis jóváhagyott, még az életében publikált) címeket valamilyen tipográfiai eszközzel megkülönböztetik a róla író által utólag adott címektől, vagy valamilyen más módon hívják föl a figyelmet rá, hogy utólagos, nem autorizált címről van szó. Kincses ezt vagy nem tudja, vagy nem tartja fontosnak: mindkettő helytelen, mert így megtéveszti az olvasót.

Az említett listában többnyire szerepelnek képméretesek is, de nem lehet tudni, hogy ahol viszont hiányoznak, ennek mi az oka. Továbbá a listában megadott képméretesek sok esetben nem azonosak azzal, mint ami a kötet illusztrációs anyagában a megfelelő képnél szerepel. Ugyanez a helyzet az évszámokkal is. A kötetben közölt első Moholy-fotográfia (*Maszkok*) esetében például a képalírásban (44. o.) „1935–37” szerepel, a listában (150. o.) „1936 k.”, ami tartalmilag nagyjából azonosnak tekinthető ugyan, de mégiscsak következetlenség. Az 54. oldalon találunk egy *Virág* című képet, é.n. megjegyzéssel, melynek a (fordított sorrendben) megadott mérete itt 30x40 cm; a listában két kép adatai szerepelnek ezzel a címmel: „Cím nélkül ([virág], 1926, 24x18 cm, HMN)” (151), illetve „Cím nélkül ([virág], 13x18cm, HMN)” (152. o.); mint látjuk, minden szempontból: a cím, a keltezés, a képméretesek és végül a formátum (álló vagy fekvő?) tekintetében is teljes zűrzavar az egész adatközlés. Az *Átlátszó lemez* címet viselő kép (50. o.) egyáltalán nem szerepel a listában. Bőséggel sorolhatnám még az efféle anomáliákat.

Összegezve az elmondottakat: a Kincses Károly szövegeiben szereplő adatokat, ide értve a képekre vonatkozó adatokat is (cím, évszám, méret), maximális kritikával kell kezelni, mert a szerző filológiai szempontból megbízhatatlan.

16. A külföldi alap szakirodalom

Az alábbiakban a külföldi szakirodalom alapmunkáit ismertetem röviden – azokat a munkákat, amelyekre munkám során bizton támaszkodhattam; a lábjegyzetekben néhány további írás is szerepel, melyek egy-egy részletkérdés tisztázásához nyújtottak segítséget. Az irodalomjegyzékben ezeken kívül megadtam olyan munkákat is, amelyeket végül nem használtam föl a dolgozatom megírásában – rendszerint azért, mert (számomra legalábbis) túl sok vitakérdést vetettek volna föl, s most elsősorban nem abban láttam munkám célját, hogy ezeken pontról pontra végigmenjek.

Életrajzi adalékok, a szellemi háttér

Az életrajzi adalékok tekintetében mindenekelőtt a családtagok: a két feleség és Moholy lánya visszaemlékezései igazítanak el bennünket – természetesen csak akkor, ha szem előtt tartjuk a minden történelmi forrásnál, de a visszaemlékezésnél különösen kötelező forráskritikát.

Egyrészt azt, hogy a visszaemlékező szerepe az előadott történetekben – a narratív alaphelyzetből adódóan – szinte szükségszerűen fölértékelődik. Ez, ismétlem, úgyszólván automatikus jelenség: abból adódik, hogy a visszaemlékező (jó esetben) igyekszik épp arról

beszélni, aminek szem- vagy fültanúja volt. A másik forráskritikai alapszabály, amelyet a visszaemlékezéseknél különösen figyelembe kell vennünk, röviden így szól: egy adat nem adat! Ezt persze épp a memoároknál nem mindig lehet maradéktalanul érvényesíteni, mert sok esetben az adott kérdésben nem áll rendelkezésre más forrás, csak a szóban forgó visszaemlékezés. De éppen ezért az ilyen adatokat és tényeket mindig csak feltételesen igazoltakként kell kezelni!

Természetesen a memoárok történelmi és személyes hitele nagy mértékben különbözik a visszaemlékezők karaktere, illetve szakmai hozzáértése alapján. Lucia Moholy könyve például – mely valójában nem is memoár, hanem az addig publikált téves adatok vagy feltételezések korrigálásainak füzére – témánk szempontjából alapvetően hiteles forrásmunkának tekinthető, bár a forráskritika természetesen itt is kötelező. Ugyanez mondható el Moholy lánya, Hattula visszaemlékezéseiről is: ő csak arról beszél, aminek személyes tanúja volt.

A második feleség, Sibyl könyve filológiai szempontból már jóval megbízhatatlanabb: inkább egy hollywoodi irodalmi forgatókönyvre emlékeztet, semmint egy személyes hangú, de mégiscsak tárgyilagos visszaemlékezésre. Sibyl számos olyan jelenetet ad elő a könyvében – érzékletesen, színesen elmesélve –, amelynek valójában nem lehetett a szem- és fültanúja, hiszen akkor még nem is ismerte Moholyt. Természetesen emellett olyan információkat is közöl, amelyeknek viszont csak ő lehetett a koronatanúja. Az olvasó akkor jár jól, ha elsősorban a megismerkedésüket (1931 vége) követő időszakra tekinti forrás értékűnek, és próbálja lehántani róluk a szerző stílusából eredő színes elemeket.

Szerencsére az életrajz vonatkozásában – ide értve a szellemi életrajzot is – rendelkezésünkre áll egy abszolút megbízható munka: Lloyd C. Engelbrecht kétkötetes monográfiája. A szerző hihetetlen aprólékossággal összegyűjtött, egymással összevetett és rendszerezett minden apró adatot és adalékot, amely Moholy életére és pályájára nézve relevánsnak tekinthető. Nem éppen a legolvasmányosabb mű, amely Moholyról megjelent, de a kutatók, a főiskolai-egyetemi oktatók és a szakdolgozatukat vagy doktori disszertációjukat író hallgatók számára a téma abszolút alapmunkája.

Ugyanez mondható el Botár Olivér kiterjedt kutatásainak eddig publikált eredményeiről is: a már említett könyve mellett különösen a PhD-disszertációjáról³⁹⁸ és a Moholy fotófelfogását tárgyaló tanulmányáról.³⁹⁹ Az előbbi teljes áttekintést ad a 20. század első harmadát-felét meghatározó modernista, avantgárd művészetszemlélet világnézetének *biocentrikus* alapjairól: arról a felfogásról, hogy az élővilág egy és oszthatatlan, s hogy ebben az embert nem illeti meg valamiféle különleges, kitüntetett hely – az ember is a természet, a

biologikum része. Botár bemutatja, hogy a Nietzsche, Haeckel, Bergson és mások filozófiájából leszűrt felfogás, mely „lecsúszott kultúrjav”-ként átította a legkülönbözőbb német ifjúsági és életreform-mozgalmakat, ezeken keresztül hogyan hatotta át olyan alkotók szemléletét, mint Edvard Munch, Otto Dix, Adolf Behne, Bruno Taut, Paul Klee, Vaszilij Kandinszkij, Herbert Bayer, Oscar Schlemmer és Johannes Itten, hogy csak a témánk szempontjából legfontosabbakat említsük. Ezen túl természetesen részletesen foglalkozik a Moholyra különösen ható Raoul Francé nézeteivel, illetve ezek bekerülésével Moholy reformpedagógiai rendszerébe. Az említett tanulmány pedig – mely a doktori disszertáció 4. fejezetének továbbfejlesztett változata – azt mutatja be, hogy Moholy épp az új ember- és természetfelfogás jegyében dolgozta ki a „fotóművészet” új értelmezését: az *Új látás* (New Vision) esztétizálja, a művészet rangjára emeli a tudományos fotográfia eredményeit, s ezzel mintegy eltörli a művészet és az élet egyéb területei közötti merev választóvonalakat. Nagyon fontos megállapítása Botárnak, hogy ez nemcsak a művész és teoretikus Moholy felfogását határozta meg, hanem a kiállításszervező Moholyét is.

Főntebb nem említettem ugyan, de a Moholyról szóló magyar szakirodalom hibája az is, hogy – különösen ami a fotográfusi kísérleteket-eredményeket illeti – nem nagyon vesz tudomást Moholy amerikai korszakáról. Erről – és épp ebből a szempontból – kitűnő áttekintést ad a *Taken by Design...* kötetben Lloyd C. Engelbrecht tanulmánya és Hattula Moholy-Nagy írása.⁴⁰⁰

A fotós munkák monografikus áttekintése

Moholy rendkívüli munkabírású és nagyon szorgalmas művész volt: rengeteg műve maradt fenn, a legkülönbözőbb médiumokban. Számukat legfeljebb csak megbecsülni tudjuk, bár amikor erre kértem Hattulát, tulajdonképpen kitért a kérdés elől.⁴⁰¹ Oeuvre-katalógusa nem készült.

Becslések szerint Moholynak mintegy ezer fotója – s emellett körülbelül hétszáz negatívja – maradt ránk.⁴⁰² Ha valakit kifejezetten a fotográfus Moholy érdekel, elsőként Andreas Haus monográfiáját⁴⁰³ érdemes kézbe vennie: a kitűnő és alapos szerző szinte minden releváns kérdést érint a témával kapcsolatban a viszonylag rövid, tömör szövegében, illetve a közölt fotókhoz írott megjegyzéseiben. Haus könyvének egy-egy megjegyzése inspirálta többek között Botár Olivér kutatásait,⁴⁰⁴ és sok szempontból meghatározta Eleanor M. Hight kitűnő monográfiájának⁴⁰⁵ tárgyalásmódját is: Hight, aki Moholyban igyekszik megmutatni a *posztmodern* szerzőt, kimondva-kimondatlanul gyakran száll vitába Haus megállapításaival, aki éppenséggel a modernista Moholyt igyekezett bemutatni.

A fotómunkáknak csupán egy része: a *fotogramok* jelentek meg külön kötetbe összegyűjtve és rendszerezve, Renate Heyne és Floris M. Neusüss szerkesztésében, világos, áttekinthető (Moholy életének színtereit követő) szerkezetben, és alapos filológiai apparátussal ellátva.⁴⁰⁶ A Moholy „montázsairól” – vagy ahogyan ő nevezte őket: a *fotóplasztikákról* – írottakban elsősorban Julie Saul kis katalógusára⁴⁰⁷ támaszkodtam.

Ismétlem: a rendkívül gazdag Moholy-irodalomnak ez csupán egy része – az a része, amit a Moholy fotómunkái iránt érdeklődő olvasónak elsősorban tudok ajánlani mint megbízható tájékoztató pontot.

17. Kutatási perspektívák

A Moholy-kutatás paradoxona, hogy miközben Moholyról valóban könyvtárnyi szakirodalom született, ha egy kicsit megkaparjuk ezt az irodalmat, kiderül: a tetszetős felszín mögött óriási lukak tátonganak. A kutatók egyike-másika időnként meg-megpendít ugyan egy-egy földolgozandó témát, ám rendszerint valahogy mégsem lesz a dolognak folytatása, s végül épp a földolgozás marad el. Nézzünk erre néhány példát!

Címszavakon túl alig tudunk valamit Moholy 1918–19-es éveiről, beleértve olyan alapkérdéseket is, mint Moholy viszonya Landau Erzsikehez, viszonyulása a forradalmakhoz, még az emigrálása részleteit (például a pontos időpontját) sem ismerjük. A Moholy-Kassák viszonyról is inkább csak címszavakban esik szó, de a földolgozás mind terjedelmében, mind mélységében messze elmarad a kívánatostól. Nincs földolgozva (csak megpendítve) Moholy és Hevesy Iván barátsága, a *Jelenkor* története. Nincs földolgozva Moholy 1930-as magyarországi látogatásának története és ennek itthoni visszhangja. Csupa olyan téma, amely alapvető lenne az életmű belső összefüggéseinek megértése szempontjából, ráadásul a magyar anyanyelvű kutatók vagy a szakdolgozatokat-disszertációjukat író hallgatók helyzeti előnyben lennének külföldi társaikkal szemben – e témák mégis mindmáig a Moholy-irodalom többé-kevésbé fehér foltjai közé tartoznak. Vegyük ezekhez hozzá, hogy Moholy fotómunkái magyar közléseinek van egy alapvető hiányosságuk: a magyar olvasó számára, ha csak ezekből próbál tájékozódni, teljesen ismeretlenek maradnak Moholy *színes* fotói, és egyáltalán maga a tény, hogy Moholy rengeteg színes fotót készített. A másik alapvető hiányossága a magyar szakirodalomnak, hogy – Passuth monográfiáját leszámítva – hiányzik a fotómunkák elemzése és beillesztése az életmű egészébe.

Remélem, dolgozatommal sikerült kedvet csinálnom egy-egy ilyen téma földolgozásához. Ha igen, akkor elértem célomat.

Jegyzetek:

¹ A magyar és a nemzetközi szakirodalomban egyaránt használatos a Moholy-Nagy és a Moholy megnevezés; ő maga képaláírásként a Moholy formát használta. Tekintettel erre, továbbá hogy a szövegek olvasását a Moholy-Nagy verzió gyakran megakasztaná, dolgozatomban a Moholy formát használom.

² Erről, illetve a későpiktoralista fotográfiáról bővebben lásd Szilágyi Sándor: Fotográfiai látásmódok. *Beszélő*, 2002 július–augusztus, 198–201. [a továbbiakban: Szilágyi: *Fotográfiai látásmódok*]; A magyar paradoxon. *Beszélő*, 2002 november, 116–118.

³ Kassák Lajos – Moholy-Nagy László: *Új művészek könyve*. [Az 1922-es kiadás facsimile kiadása.] Európa Könyvkiadó – Corvina Kiadó, Budapest, 1977.

⁴ Moholy-Nagy László: *Festészet, Fényképészet, Film*. Corvina Kiadó, Budapest, 1978. Mándy Stefánia fordítása. [Az 1927-es, második kiadás magyar nyelvű hasonmása. A továbbiakban: *Festészet, Fényképészet, Film*.]

⁵ Moholy eredetileg *Film és fotográfia* címmel tervezte megjelentetni. Vö. Lloyd C. Engelbrecht: *Moholy-Nagy: Mentor to Modernism*. Vol. I. Flying Trapeze Press, Cincinnati, 2009, 291: 493. jegyz. és 304 – Engelbrecht az utóbbi helyen tévesen a 495. jegyzetre utal vissza. [A továbbiakban: Engelbrecht: *Mentor to Modernism*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]

⁶ Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Műcsarnok – Intermédia, Budapest, 1996. Ismeretlen fordítása. [A továbbiakban: *Látás mozgásban*.]

⁷ Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy*. Corvina, Budapest, 1982. [A továbbiakban: Passuth: *Moholy-Nagy*.]

⁸ Moholy-Nagy László: *A festéktől a fényig*. Összeállította és jegyzetekkel ellátta: Sugár Erzsébet. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979. [A továbbiakban: Moholy: *A festéktől a fényig*.]

⁹ Moholy-Nagy László: Egy művész összegezése. [Uő: *The New Vision and Abstract of an Artist*. George Wittenborn, Inc., New York, 1964 (reprint), 65–86.] Zádor Ágnes fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 340–348. [A továbbiakban: *Egy művész összegezése*.]

¹⁰ A The Moholy-Nagy Foundation bibliográfiája (http://www.moholy-nagy.org/Bibliography_1.html – 2009. június 17-i állapot) az 1924–1946 közötti évekből további 74 írást sorol föl; a címek alapján közülük 24 fotós témájú, ezeket az írásokat azonban nem ismerem. Az alábbi elemzések és a belőlük levont következtetések tehát *csak a magyar*

nyelven is olvasható szövegekre vonatkoznak – ezek egyébként a nemzetközi Moholy-irodalom sztenderd hivatkozási forrásai is.

¹¹ A tizenegy fotós témájú írás, időrendben:

- Produkció – Reprodukció. [*De Stijl*, 1922/7 (július), 98–100.] Zádor Ágnes fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 290–291. [A továbbiakban: *Produkció – Reprodukció*.]
- A fény, mint a képzőművészeti kifejezés új eszköze. [*Broom*, 1923 március.] Zádor Ágnes fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 292–293. [A továbbiakban: *A fény, mint a képzőművészeti...*]
- Hozzászólás Kállai Ernő: festészet és fényképészet című cikkéről folytatott vitához. [*i 10*, 1927/6, 233–234.] Miklósi Judit fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 300–301. [A továbbiakban: *Hozzászólás*.]
- A fotográfia – fényalakítás. [*Bauhaus*, 1928/1.] Zádor Ágnes fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 305–308. [A továbbiakban: *A fotográfia – fényalakítás*.]
- A fényképezés megújulása. [*Munka*, 1928/2, október.] In Moholy: *A festéktől a fényig*, 45–47. [A továbbiakban: *A fényképezés megújulása*.]
- Éles vagy életlen? [*i 10*, 1929/20.] Zádor Ágnes fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 302–305. [A továbbiakban: *Éles vagy életlen?*]
- A fotogram és határterületei. [*i 10*, 1929/21–22, 190–192.] Zádor Ágnes fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 301–302. [A továbbiakban: *A fotogram és határterületei*.]
- Festészet és fényképészet. [*Korunk*, 1932/2, 104–105.] In Passuth: *Moholy-Nagy*, 317. [A továbbiakban: *Festészet és fényképészet*.]
- A fotográfia: napjaink objektív látási formája. [*Korunk*, 1933/12, 911–913.] In Passuth: *Moholy-Nagy*, 323–325. [A továbbiakban: *A fotográfia: napjaink objektív látási formája*.]
- A felszabadult szín-fényképezés felé. [*Korunk*, 1936/12, 1014–1017.] In Passuth: *Moholy-Nagy*, 325–327. [A továbbiakban: *A felszabadult szín-fényképezés felé*.]
- Az idő-tér és a fényképész. [*The American Annual of Photography*, 1943. 152. sz.] Zádor Ágnes fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 336–340. [A továbbiakban: *Az idő-tér és a fényképész*.]

¹² Ebből épít 38, építészet 35, építő 12, építész 10, építkezés/építkezik 5 (átvitten is).

¹³ Ebből festő 31, festészet 25, festék 13, fest 12, festés 11, festmény 1.

¹⁴ Ebből színpad 33, színház 22, színész 2, a cirkusz, operett, varieté (ebben a felsorolásban) 1.

¹⁵ Ebből rajz 16, grafikus (jelző) 6, grafika 3.

¹⁶ Ebből *plasztikus* 8, *szobrász* 2, *plasztika* 1, *szobrászat* 1; a *szobor* szó nem szerepel a szövegekben.

¹⁷ Elég egy pillantást vetni például Kállai Ernő írásainak címjegyzékére.

¹⁸ A *fotográfia* 330%-a.

¹⁹ Ebből *színes* 44.

²⁰ Ebből *mozgó* 16.

²¹ Ebből *mozi* 15.

²² Ez persze azon a feltételezésen alapul, hogy az extrapolált közel háromszoros terjedelmen is megmaradnának a belső említési arányok – ami persze korántsem biztos. Az ebből származó torzításért viszont kárpótol, hogy egyáltalán van mit mivel összevetnünk.

²³ Ebből *festészet* 38, *festő* 9, *festék* 5, a *festmény*, *festés*, *fest* 1-1 alkalommal.

²⁴ Ebből *grafikus* (jelző) 4, *grafika* 3, *rajz* 1.

²⁵ Ebből *építészet* 12, *építész* 3, *építő* 2.

²⁶ Ebből *színház* 1, *színpad* 1.

²⁷ Az *Egy művész összegezésében* említett nevek:

Archipenko, Arp, Braque, Cézanne, Eggeling, Ehrenburg, Gabo, Gropius, Grosz, Hausmann, Josephson, Kiesler, Kokoschka, Liszickij, Loeb, Lonberg-Holm, Lozovick, Malevics, Marc, Michelangelo, Mondrian, Munch, Oud, Peters, Raffaello, Rembrandt 3, Renoir, Richter, Rodcsenko, Schiele, Schwitters 2, Tihanyi, Tzara, van Doesburg, van Eesteren, Van Gogh 2, Vantongerloo, Walden.

²⁸ A nem fotográfiai témájú írásokban előforduló nevek:

Avramov, Barta [Sándor], Blum, Braque, Breuer, Bunuel, Cavalcanti 2, Cézanne 2, Chaplin, Citroën 2, Clair, Czizek, Dalton [-rendszer], Delaunay, Disney, Duchamp, Edison, Eggeling 3, Feyder, Fischinger 5, Fratellini, Fries, Gáspár [Béla], Giedion, Gilbrech, Giotto 2, Gleizes, Goethe 3, Gris, Gropius 4, Gutenberg 2, Hindemith 2, Horta 2, Humphries, Ivens, Jacoby, Janovszkij, László [Sándor], Léger 2, Leitz, Leonardo 2, Lichtwark-iskola, Lloyd, Lumière, Man Ray [filmsként], Manet 2, Metzinger, Michelangelo 3, Mondrian 2, Montessori, Morris, Pfenninger 6, Picabia, Picasso 14, Piscator, Raffaello 3, Rembrandt, Renoir, Richter 2, Ruskin, Ruttman 3, Schwitters, Semper, Solpo, Sullivan 2, Taylor [-rendszer], Thompson, Toch 4, Turin, Vertov [Wertoff] 2, Vojnov, Wendekreis, Wilfred, Worpswede, Wyneken.

²⁹ A róla szóló passzus legalábbis elnagyoltnak mondható: „A fényképezés felfedezése óta jóformán semmi újat nem találtak fel, ami a folyamat elveit és technikáját illeti. Minden újítás a Daguerre korából (kb. 1830-ból) származó és a modern művészek munkája következtében

ma már elavult esztétikai ábrázoló koncepciókon alapul, amelyek szerint a természetet a kamera segítségével, a perspektíva mechanikus reprodukálásával másolják.” *A fény, mint a képzőművészeti...*, 292.

³⁰ Moholy-Nagy korrekt módon ezt írja róla: „Harold Edgerton, a Massachusetts Institute of Technology professzora a sztroboszkóp segítségével újfajta sebességfelvételeket készített.” *Az idő-tér és a fényképész*, 337.

³¹ A fotós cikkekben előforduló nevek:

Balla, Bernal [professzor], Boccioni, Breuer, Carlu 2, Cézanne 11, Daguerre, Duchamp, Edgerton, Gropius, Kállai [Ernő], Keck, Nelson 2, Neutra, Seurat, Toulouse-Lautrec 2, Van der Rohe, Windisch (Schaja professzor) 9, Wright.

³² Legalábbis magukban a szövegekben – a képillesztrációkban viszont, legalábbis a szokásos művészettörténeti és művészetelméleti munkákhoz képest, mondhatni túltengenek a fénykép alapú, nem pedig a festészetből, grafikából, szobrászatból vett illusztrációk. Ez is része lehet az említett általános összbenyomásnak.

³³ Előbbi az eredeti és a magyar kiadásban is Hoech-nek, utóbbi Schade-nak írva, ráadásul öt mindkét kiadásban a Névmutatóból is kifejejtették. Nagyon úgy fest, hogy a magyar kiadás kontrollszerkesztése elmaradt, vagy nem a megfelelő ember végezte.

³⁴ Sibyl Moholy-Nagy: *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*. The MIT Press, Cambridge – London, 1969. [2. kiad.], 11–12. [A továbbiakban: Sibyl: *Experiment in Totality*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]

Itt jegyzem meg, hogy Sibyl nevét, akit eredetileg Sibylle – egész pontosan, az anyakönyve szerint: Dorothea Pauline Maria Alice Sibylle (lásd Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 421: 463. jegyz.) – Pietzsch-nek hívtak, de a *Sibyl* alakot használta, gyakran tévesen: Sybil, Sybill vagy Sybille alakban írják a szerzők.

³⁵ A véletlenül megmaradt fotók kapcsán lásd Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 81–82.

³⁶ Hattula Moholy-Nagy emailje Szilágyi Sándornak, 2010. január 2. – Szilágyi Sándor fordítása.

³⁷ Sibyl: *Experiment in Totality*, 11.

³⁸ Mindenekelőtt Péter László és Lengyel András írásaira gondolok – adataikat lásd az irodalomjegyzékben.

³⁹ Lengyel András egy 2010. április 28-i keltezésű, nekem írt emailjében megerősítette ezt a feltételezést.

⁴⁰ „23 éves korában verset ír a fényhez, vágyik utána, lényegét keresi – azonos lenne térrel, idővel, anyaggal? –, a totális ember megteremtőjét látja benne.” Beke László: Moholy-Nagy László (1895–1946). In *Moholy-Nagy László munkássága*. Fotóművészeti Kiskönyvtár.

Corvina, Budapest, 1980, 13. [A továbbiakban: Beke: *Moholy-Nagy*.]

⁴¹ Botár Olivér: *Természet és technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy, 1916–1923*. Vince Kiadó, Budapest – Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2007. [A továbbiakban: Botár: *Természet és technika*.]

⁴² Botár Olivér: Four Poems of 1918 by László Moholy-Nagy. *Hungarian Studies Review*, Spring-Fall, 1994, 103–112.

⁴³ Botár Olivér emailje Szilágyi Sándornak, 2009. október 14.

⁴⁴ Herbert Molderings: Light Years of a Life: The Photogram in the Aesthetic of László Moholy-Nagy, 15–25, különösen 20–22. [A továbbiakban: Molderings: *Light Years*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.] In Renate Heyne – Floris M. Neusüss (szerk.): *Moholy-Nagy: The Photograms*. Catalogue Raisonné. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009. [A továbbiakban: Heyne – Neusüss: *The Photograms*.]

⁴⁵ Molderings: *Light Years*, 25.: 65. jegyz.

⁴⁶ Molderings: *Light Years*, 20.

⁴⁷ Molderings: *Light Years*, 20.

⁴⁸ Molderings: *Light Years*, 20.

⁴⁹ Molderings: *Light Years*, 21.

⁵⁰ Molderings: *Light Years*, 20. – a kifejezést Molderings tette idézőjelbe.

⁵¹ Molderings: *Light Years*, 20.

⁵² Molderings hivatkozásul Sibyl könyvének 30–31. oldalait adja meg, holott a cikk a 19. oldalon jelent meg. A cikket – szintén Moholy-Nagynak tulajdonítva – újraközölte Richard Kostelanetz: *Moholy-Nagy. Documentary Monographs in Modern Art*. Allen Lane The Penguin Press, London, 1971, 185–186. [A továbbiakban: Kostelanetz: *Moholy-Nagy*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.] Más kutatók is – mint például John Willett, majd rá hivatkozva Abigail Solomon-Godeau – tévesen mint Moholy-cikket idézik. (A tanulmányok adatait lásd az irodalomjegyzékben.)

⁵³ *Festészet, Fényképészet, Film*, 5.

⁵⁴ Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig. [*Korunk*, 1933/10.] In Passuth: *Moholy-Nagy*, 321–323.

⁵⁵ *Egy művész összegezése*, 343.

⁵⁶ B. Gy. [Bálint György]: *Beszélgetés a modern német iparművészet magyar apostolával. Az Est*, 1930. október 22., 10.

⁵⁷ Moholy-Nagy László: Színház, cirkusz, varieté, 53–54. Kemény István fordítása. [A továbbiakban: *Színház, cirkusz, varieté.*] In Oskar Schlemmer – Moholy-Nagy László – Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*. Corvina Kiadó, Budapest, 1978. A fordítás idézett első mondatában „síkfilmekhez” szerepel, de ez félrefordítás: a „síkfilm” egy terminus technicus, és itt nem erről van szó – Sz. S.

⁵⁸ Kitűnő összefoglalás erről Gerald Köhler: Here Light becomes Space: László Moholy-Nagy's Dramatic Theater Cosmos. In Ingrid Pfeiffer – Max Hollein (szerk.): *László Moholy-Nagy: Restrospective*. Schirn Kunsthalle Frankfurt – Prestel, Munich – Berlin – London – New York, 2009, 96–100. [A továbbiakban: Pfeiffer–Hollein: *Rectrospective.*]

⁵⁹ A magyar nyelvű szakirodalomból úgyszólván egyáltalán nem derül ki, hogy Moholy zsidónak született. Passuth Krisztina – elmondása szerint Nagy Jenő kifejezett akaratának engedve – a monográfiájában csak nagyon áttételes, kódolt formában utal rá: „Családi háttere nehezen tisztázható: *polgári származású* apja igen korán Amerikába megy, s attól kezdve nyomavész.” (Passuth: *Moholy-Nagy*, 14 – kiemelés: Sz. S.) A mondat második fele, mint erre lejjebb visszatérek, nem felel meg a valóságnak.

Kincses Károly Moholy-életrajzában a következőt találjuk: „Születési anyakönyvi kivonata: Bajai izraelita hitközség 1895. évi anyakönyve, 10”. (Kincses Károly: *Moholy-Nagy László élete és fotográfiai munkássága*, 17. In Kolta Magdolna (szerk.): *Moholy-Nagy László: 100 fotó*. Magyar Fotográfiai Múzeum – Pelikán Kiadó, Budapest, 1995. A kötet összeállítója és a benne szereplő szövegek szerzője Kincses Károly. [A továbbiakban: Kincses: *100 fotó.*] Nem világos, hogy a hivatkozásban a „10” kitétel az oldalszámot vagy a bejegyzés sorszámát jelöli-e.) A *Fotográfusok Made in Hungary...* című könyvének Moholyról szóló fejezetében a szóban forgó kérdésről mindössze annyit ír, hogy a Weisz-fiúk „1909-ben felvették a nagybácsi nevét, így lettek Weiszből Nagyok”. (Kincses Károly: *Fotográfusok. Made In Hungary. Aki elment, aki maradt*. Magyar Fotográfiai Múzeum – Frederico Motta Editore, [Kecskemét], 1998, 24.)

Botár Olivér a könyvében csupán két utalást tesz Moholy zsidó származására: „a liberális Magyarországra jellemző asszimilációs folyamat részeként Moholy-Nagy testvéreivel együtt, 1909-ben a Weisz nevet Gusztáv nagybátyjuk után Nagyra magyarosította.”; „1918. május 2-án ki is keresztelkedett, és a magyar református egyházhoz csatlakozott.” (Botár: *Természet és technika*, 22, 35.)

A családi háttér legteljesebb, s az adatokat egyúttal a korabeli magyarországi zsidó asszimiláció kontextusában elhelyező leírása: Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 1–11.

Jóllehet nem tartozik szorosan ide, viszont mivel később nem foglalkozom a családi háttérrel, itt kell elmondanom, hogy Engelbrecht kutatásai cáfolják azt a családi szóbeszédben élő – s innen a szakirodalomba is bekerült (Passuth monográfiájának idézett helye mellett lásd Péter László: Moholy-Nagy László pályakezdéséhez. *Tiszatáj*, 1971/11, 1039; Kincses: *100 fotó*, 17.) – legendát, miszerint Moholy apja kivándorolt volna Amerikába, s ott nyoma veszett. Az igazság ezzel szemben az, hogy 1897 derekán, miután a család Bácsborsódról Adára költözött, Weisz Lipót elhagyta a családot, és a Tisza túlszárnyán fekvő Padé (Padej) helységbe költözött; 1907-ben a szülők hivatalosan is elváltak, és Weisz Lipót 1917. december 15-én hűnyt el tüdőbajban, Baján. (Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 5–7.)

⁶⁰ „Miután elhagyta Magyarországot, Moholy semmi jelét nem adta annak, hogy valaha is köze lett volna a zsidósághoz; még Hattula Moholy-Nagynak sem volt tudomása apja zsidó származásáról, csak jóval a szülei halálát követően. Az anyjától, ellenkezőleg, apja kálvinista háttéréről hallott csak.” Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 54.

⁶¹ A Moholy előtag kvázi nemesi előnév hatását kelti. Moholy 1918 tavaszán választotta magának ezt az új nevet: „Míg a *Jelenkor* 1918. februári számában még a 'Nagy' nevet alkalmazta, a Garami László költeményeiről szóló kritikáját a *Jelenkor* 1918. áprilisi számában már Moholy-Nagy néven írta alá.” Botár: *Természet és technika*, 35.

⁶² Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 54; Botár: *Természet és technika*, 35.

⁶³ „Hattula (...) nem tud fölidézni semmilyen emléket, hogy bármiféle egyházi szertartáson részt vettek volna.” (Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 54.) Engelbrecht ezzel kapcsolatban idézi a Bauhaus-mester Lothar Schreyer visszaemlékezését, aki 1923-ban megkérdezte Moholyt, hogy hisz-e a lélek hagyományos felfogásában, mire ő azt válaszolta: „Amit léleknek neveznek nem egyéb, mint a test egy funkciója.” (Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 54.)

⁶⁴ „Mo [Moholy] csárdástáncos volt, és a legkülönlegesebb figurákat járta, ha felcsíphetett egy Bauhaus-bálon egy magyar nőt.” *Xanti Schawinsky levele Sybill [sic!] Moholy-Nagynak*. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 396. Zádor Ágnes fordítása. [A továbbiakban: *Xanti Schawinsky levele*.]

⁶⁵ Sibyl: *Experiment in Totality*, 67.

⁶⁶ Hattula Moholy-Nagy: Chicagói emlékek. In Kincses: *100 fotó*, 8. Kolta Magdolna fordítása. [A továbbiakban: Hattula: *Chicagói emlékek*.] A szövegben „sült csirke tejfölös

mártással” szerepel ugyan, de nyilvánvalóan paprikás csirkéről van szó – ezt Hattula kérdésemre egy emailjében (2011. június 5.) meg is erősítette.

⁶⁷ „Asconában a komoly Moholyból kibukkant a vidám bonviván: paprikás csirkét és gulyást főzött az egész társaságnak”. *Xanti Schawinsky levele*, 396. A „gulyás” itt minden bizonnyal valamilyen paprikást vagy pörköltet jelent.

⁶⁸ Az 1901, 1902 és az 1903-as beiratkozásáról maradtak fenn adatok; az 1904/1905-ös tanévre nincs adat. Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 11–12.

⁶⁹ Még egy adalék ehhez: Moholy öccse, Ákos állítólag az orvosi mellett héber és judaisztika tanulmányokat is folytatott. Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 11 – a forrás megjelölése nélkül.

⁷⁰ Botár: *Természet és technika*, 32, valamint 76: 37, 38. jegyz.

⁷¹ Sibyl: *Experiment in Totality*, 69–70.

⁷² Passuth: *Moholy-Nagy*, 27.

⁷³ Passuth: *Moholy-Nagy*, 56–57.

⁷⁴ Botár: *Természet és technika*, 26.

⁷⁵ Kállai Ernő: Moholy-Nagy. [Ma, 1921. szeptember 15., 119., Mátyás Péter álnéven.] In Uő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Szerk. Forgács Éva. Corvina Kiadó, Budapest, 1981, 46. [A továbbiakban: Kállai: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*.]

⁷⁶ *Festészet, Fényképészet, Film*, 118–137. Részletes elemzésére magyarul lásd Passuth: *Moholy-Nagy*, 38–40; Passuth Krisztina: *Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgarde művészet témaköréből*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1996, 74–80. [A továbbiakban: Passuth: *Tranzit*.]; Botár: *Természet és technika*, 181–182.

⁷⁷ Moholy idegenkedett ettől a műfajtól. 1920. április 5-én kelt levelében ezt írta haza barátjának, Hevesy Ivánnak az első berlini benyomásairól: „ostoba kis férctyúkok állítgatnak ki, most meg ez a ragasztós ember. (Kurt Schwitters).” A levelet közli Lengyel András: Hevesy Iván és Moholy-Nagy László. *Életünk*, 1981/12, 1103.

⁷⁸ *A fotográfia – fényalakítás*, 308.

⁷⁹ Andreas Haus: *Moholy-Nagy: Photographs & Photograms*. Thames and Hudson, London – Pantheon Books, New York, 1980, 7. [A továbbiakban: Haus: *Photographs & Photograms*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]

⁸⁰ Hattula: *Chicagói emlékek*, 11-12.

⁸¹ Sarah Greenough – Robert Gurbo – Sarah Kennel: *André Kertész*. National Gallery of Art – Princeton University Press, Washington, D.C., 2005, 8–10, 248.

⁸² Botár: *Természet és technika*, 27.

⁸³ Botár: *Természet és technika*, 73.

⁸⁴ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 305. A képet lásd *Festészet, Fényképészet, Film*, 97.

⁸⁵ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 305–306.

⁸⁶ Botár: *Természet és technika*, 73.

⁸⁷ A kapcsolattal csak két kutató foglalkozik érdemben: Botár: *Természet és technika*, 72–73, Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 79–81. Passuth sem a monográfiájában, sem a *Tranzit* című tanulmánykötetében nem említi Landaut, mint ahogy Haus sem. Hight a könyve belső címlapján közli ugyan Landau 1919-es portréját Moholyról, de ezen kívül csak egyetlen alkalommal említi: Moholy 1925-ös párizsi látogatásával kapcsolatban. Eleanor M. Hight: *Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*. The MIT Press, Cambridge – London, 1995, 104. [A továbbiakban: Hight: *Picturing Modernism*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]

⁸⁸ Botár tévesen úgy tudja, hogy Landau Szegeden született, s így azt feltételezi: „Moholy-Nagy Szegedről ismerhette Landaut”. Botár: *Természet és technika*, 79: 150. jegyz.

⁸⁹ Az eredetiben: „is a term often used between lovers” – Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 80.

⁹⁰ Csorba Csilla, miután megkérdeztem, hogy tud-e valamit a Moholy és Landau közötti feltételezett „liezonnról”, a következőt válaszolta: „minden jegyzetemben csak azt találok, hogy 'barátságban' volt Landau Moholyval, ennél mélyebb vonzalmat nem látok reálisnak. Sajnos nem találtam meg azt a forrást, amely arról szól, hogy [Landau] lesbikus lett volna, de ezt nekem egész biztos, hogy szóban mondták...” Csorba Csilla emailje Szilágyi Sándornak, 2010. augusztus 1.

⁹¹ A felvételek egyazon alkalommal készültek: Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 80.

Kincses Károly csak egy felvételtől tud: Kincses: *100 fotó*, 22.

⁹² Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 279.

⁹³ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 80.

⁹⁴ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 454.

⁹⁵ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 463.

⁹⁶ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 80, 674.

⁹⁷ Kincses: *100 fotó*, 22.

⁹⁸ Kürti Emese: *Moholy-Nagy és a feministák*.

http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/384/moholy-nagy-laszlo-fotografiaiak-vintage-galeria/?label_id=33&first=0.

⁹⁹ Csorba Csilla emailje Szilágyi Sándornak, 2010. augusztus 1.

¹⁰⁰ Közli Botár: *Természet és technika*, 73.

¹⁰¹ A helyszínt Moholy unokaöccse, Nagy Levente azonosította. Botár: *Természet és technika*, 79: 149. jegyz. Botár egyébként tévesen Pestet ír. Engelbrecht helyesen Budát ír ugyan, viszont egyúttal tévesen azt is, hogy „a Duna bal partján”. Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 81.

¹⁰² Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 81.

¹⁰³ Ennek részleteit lásd Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 81–82.

¹⁰⁴ Lásd erről a nekem írt, 2010. május 7-én kelt emailjét.

¹⁰⁵ Ezek gyárilag előre csomagolt dobozok (packok) voltak, amelyekben 12 vagy 16 db., a későbbi síkfilmeknél vékonyabb negatívkočka volt elhelyezve, egymástól elválasztva (tehát nem tekercsben). Európában – így Magyarországon is – az Agfa gyártotta és csomagolta packfilmek voltak forgalomban.

¹⁰⁶ Mindezt a téma két, Magyarországon a legelismertebb szakértője állítja, egybehangzóan: Gadányi György, aki a fotótörténeti eszközök gyűjtője és szakértője, illetve Flesch Bálint fotókonzervátor, a fotográfiai nyersanyagok és technikák szakértője. (Telefonbeszélgetések az említettekkel, 2010 első felében.)

¹⁰⁷ *Ma*, 1924 szeptember. Lásd Passuth: *Moholy-Nagy*, 154–155.

¹⁰⁸ Haus: *Photographs & Photograms*, 51 – kiemelés: Sz. S.

¹⁰⁹ Passuth: *Moholy-Nagy*, 357.

¹¹⁰ *Produkción – Reprodukció*, 290 – a fordításon kicsit igazítottam: Sz. S.

¹¹¹ *Produkción – Reprodukció*, 290.

¹¹² *Produkción – Reprodukció*, 290.

¹¹³ Engelbrecht kutatásaiból az derül ki, hogy történtek ugyan bizonyos erőfeszítések a realizálás irányában, de ezek végül nem vezettek semmilyen eredményre. E kudarcba fulladt próbálkozások közül az első az volt, hogy Moholy és az akkor Berlinben élő zeneszerző, George Arntheil 1923 áprilisa előtt már közel állt ugyan hozzá, hogy a *Vox Gesellschaft* lemezkiadó laboratóriumában konkrét kísérletekbe kezdjenek, ám erre végül Moholy Weimarba, illetve Arntheil Párizsba költözése miatt nem került sor. (Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 191–192.) Hans Heinz Stuckenschmidt zeneszerző-kritikus 1976-ban megírta,

hogy Moholyval azzal kísérleteztek, hogy visszafelé játsszák le a lemezt, illetve hogy tüvel szabályos közökben összekaristolják, így érvén el bizonyos hangeffektusokat – de a „barázda-kézírás” kipróbálásig ők sem jutottak el. (Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 252.) A témával egy 1927-ben írt cikkében foglalkozott Paul Hindemith is, aki a „barázda-kézírással” kapcsolatban határozottan leszögezte: „Nem gondolom, hogy az efféle kézírás valaha is alkalmassá tehető lesz a zenei gyakorlat számára.” (Idézi Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 252.)

¹¹⁴ *Produkción – Reprodukció*, 290. – kiemelések az eredetiben.

¹¹⁵ Renate Heyne: *Light Displays: Relations So Far Unknown*. [A továbbiakban: Heyne: *Light Displays*] In Heyne – Neusüss: *The Photograms*, 31.; Passuth: *Moholy-Nagy*, 58.

¹¹⁶ *Produkción – Reprodukció*, 290 – kiemelés: Sz. S.

¹¹⁷ A technikai és fotókémiai részletekre lásd Flesch Bálint: *Technikatörténeti (Egészen) Kis Lexikon. Kimásolópapír, napfénypapír* címszó. <http://archfoto.atSPACE.com/klexframe.html>. [A továbbiakban: Flesch: *Technikatörténeti (Egészen) Kis Lexikon*.]

¹¹⁸ A történet különböző részeleteire lásd Botár: *Természet és technika*, 185–186; Molderings: *Light Years*, 17–19; Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 175–176. Érdekes, hogy Haus, aki könyvében részletesen foglalkozik Moholy(ék) fotogramjaival, a lohelandi döntő epizódot meg sem említi.

¹¹⁹ Voltaképpen semmi más nem kell hozzá, csupán egy keretbe foglalt üveglap, mellyel az előre fényérzékenyített papirosra helyezett, lehetőleg áttetsző tárgyat (ez rendszerint egy fotónegatív, de lehet bármi egyéb is: például falevél, virág, lepke- vagy madárszárny stb.) összepréselik, és az egész „szendvicset” kiteszik a napfényre, majd miután a fény hatására a papír kellően elsötétedett azokon a részeken, ahol a másolandó tárgy vagy negatív áttetszőbb volt a többi részénél, a papírt kivesszük a keretből, fixálják, utána kimossák, végül megszáritják. Ennyi az egész: nem kell hozzá fotólabor, sem szaktudás, sem különösebb felszerelés; s ami alkalmasint a legfontosabb szempont lehet: nem kell hozzá negatív sem. Nem véletlen, hogy a lohelandi nők is ezzel a fotótechnikával – nem pedig az amatőr körökben akkorra már elterjedt nagyítós eljárással – múltatták az időt. Valószínűleg Moholyék is ott helyben kipróbálták ezt a számukra új képkészítési technikát, de erre nincs adat.

¹²⁰ A gondolat a zenepedagógus Heinrich Jacobytól származik, de Moholy írásai (és ezek idézése) tették közismert szlogenné. Lásd Botár: *Természet és technika*, 189-190.

¹²¹ Moholy csak 1925-től, a *Festészet, fényképezés, film* első megjelenésétől kezdve használta e módszerre/műfajra a fotogram megnevezést; előtte a „fénykompozíció” kifejezést használta.

Molderings: *Light Years*, 19.

¹²² Molderings: *Light Years*, 19.

¹²³ Lucia Moholy: *Moholy-Nagy, Marginal Notes. Documentary absurdities...* Scherpe Verlag, Krefeld, 1972, 59. [A továbbiakban: Lucia: *Marginal Notes*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]

¹²⁴ El Liszickij levele Sophie Küppersnek. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 362. Zádor Ágnes fordítása.

¹²⁵ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 169–177.

¹²⁶ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 173.

¹²⁷ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 171.

¹²⁸ Érdekes, hogy ezeket Liszickij meg sem említi.

¹²⁹ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 177.

¹³⁰ Beaumont Newhall: Review of Moholy's Achievement. In Kostelanetz: *Moholy-Nagy*, 71.

¹³¹ *Látás mozgásban*, 187. Henry Fox Talbot egyébként 1834 tavaszán készítette az első képeit, köztük falevelekről és csipkékről, de azt nem lehet tudni, hogy melyik volt a legelső képe. Az említett képet lásd Henry Fox Talbot: *A természet irónja*. Ford. László Ágota és H. Gy. F.né Enyedi-Prediger Éva. Hogyf. Editio, Budapest, 1994, o.n. [15.]

¹³² Beaumont Newhall: *The History of Photography from 1839 to the present*. [Az 5. kiadás reprintje.] The Museum of Modern Art, New York, 1997, 13.

¹³³ *Produkción – Reprodukció*, 290.

¹³⁴ *Festészet és fényképészet*, 317.

¹³⁵ *A fotográfia: napjaink objektív látási formája*, 323. – kiemelés: Sz. S.

¹³⁶ *Hozzászólás*, 301.

¹³⁷ *A fotogram és határterületei*, 302.

¹³⁸ *A fotográfia – fényalakítás*, 306.

¹³⁹ Perneczky Géza: Moholy Nagy kerestetik. *Kritika*, 1969/12, 29.

¹⁴⁰ *Az idő-tér és a fényképész*, 338 – kiemelés: Sz. S.

¹⁴¹ *Látás mozgásban*, 188. A tétel egyébként nem általában a fotogramra mint eljárásra, hanem (vagy főképp) a *kimásolópapírra* készült fotogramra igaz. „A másolás során az önmaszkolás révén a tónusok kiegyenlítődtek, ezért a keletkező képen minden árnyalat átmásolódik, viszont az anyag igen lágy, tehát kemény negatívot igényel. (Az önmaszkolás

azt jelenti, hogy a negatív világos részein keresztül több fényt kap, az emiatt besötétedő réteg egyre kevésbé engedi át a fényt, így további feketedését lassítja, míg a kevesebb expozíciót kapott részekben a folyamat változatlan intenzitással folytatódik, mintegy beérik egymást az eltérő denzitású részek).” Flesch: *Technikatörténeti (Egészen) Kis Lexikon. Kimásolópapír, napfénypapír* címszó.

¹⁴² *A fényképezés megújulása*, 47.

¹⁴³ *A fényképezés megújulása*, 47.

¹⁴⁴ *A felszabadult szín-fényképezés felé*, 326.

¹⁴⁵ *Látás mozgásban*, 173.

¹⁴⁶ Heyne: *Light Displays*, 27.

¹⁴⁷ *Festészet, Fényképészet, Film*, 13.

¹⁴⁸ Érdekes módon *Az anyagtól az építészetig* kötetben mindössze egyszer szerepel a fotogram: azzal kapcsolatban, hogy Malevics fehér négyszöge lényegében a fény kivetítésére szolgáló vászon, illetve „ha a vetületet fényérzékeny felületen rögzítjük, akkor jön létre a fénykép vagy a fotogramm.” Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*. Corvina Kiadó, Budapest, 1972. Mándy Stefánia fordítása. [A továbbiakban: *Az anyagtól az építészetig*], 90 (a Tárgymutatóban tévesen 89 szerepel).

¹⁴⁹ Miként azt is, hogy Man Ray is kísérletezett fotogramokkal – visszautalás a levél egy korábbi, itt nem idézett részletére.

¹⁵⁰ Haus: *Photographs & Photograms*, 51.

¹⁵¹ Legalábbis az 1927-es 2. kiadás alapján magyarul megjelent szövegben.

¹⁵² Botár: *Természet és technika*, 180.

¹⁵³ „Moholy also claimed originality for the term 'photogram'” – Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 177.

¹⁵⁴ Jó összefoglalást ad erről Molderings: *Light Years*, 16–17, 19.

¹⁵⁵ Floris M. Neusüss and Renate Heyne: László Moholy-Nagy as the Lodestar of a New Art Form: A „Photogrammed” Self-Portrait. In Bauhaus Archive Berlin – Stiftung Bauhaus Dessau – Klassik Stiftung Weimar (szerk.): *bauhaus. a conceptual model*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009, 212. [A továbbiakban: *bauhaus. a conceptual model*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]

¹⁵⁶ Erre és a továbbiakra lásd Heyne – Neusüss: *The Photograms*, 146–153.

¹⁵⁷ Heyne – Neusüss: *The Photograms*, 149.

¹⁵⁸ Heyne – Neusüss: *The Photograms*, 148.

¹⁵⁹ *Látás mozgásban*, 197.

¹⁶⁰ Adatait lásd a 11. jegyzetben.

¹⁶¹ *Éles vagy életlen?*, 304.

¹⁶² *Éles vagy életlen?*, 305 – kiemelés: Sz. S.

¹⁶³ *Festészet, Fényképészet, Film*, 5 – kiemelés: Sz. S.

¹⁶⁴ *Festészet, Fényképészet, Film*, 26.

¹⁶⁵ Hight: *Picturing Modernism*, 10.

¹⁶⁶ Hight: *Picturing Modernism*, 6 – kiemelés: Sz. S.

¹⁶⁷ Ingrid Pfeiffer: "The future demands the whole person": László Moholy-Nagy's universal understanding of art and media. Pfeiffer– Hollein: *Retrospective*, 21.

¹⁶⁸ *Látás mozgásban*, 198.

¹⁶⁹ *Látás mozgásban*, 206–208.

¹⁷⁰ A jelenség neve helyesen *Sabatier-effektus*: a negatív vagy a fotópapír utólagos megvilágítása során a különböző megvilágítottságú részletek határai átfordulnak negatívba. Ezt használta fel például Man Ray is, amit tévesen szolarizációnak szoktak nevezni. A szolarizáció valójában egy másik jelenség: a *fényforrások* képének átfordulása negatívba, pl. ha a Napot fényképezzük, vagy egy villanyégőt. Vö. <http://unblinkingeye.com/Articles/Solarization/solarization.html>.

¹⁷¹ Siegfried Giedion: Moholy-Nagy László. [A Telehor (Brno) Moholy-Nagy különszámának utóirata. Korunk, 1936, 625–628 – ismeretlen fordítása.] In Passuth: *Moholy-Nagy*, 412.

¹⁷² Passuth: *Moholy-Nagy*, 36.

¹⁷³ A kommersz, reklám célokra készült efféle munkákat leszámítva. Hight: *Picturing Modernism*, 150.

¹⁷⁴ Nem ebben az összefüggésben ugyan, de ezt Hattula is említi a visszaemlékezésében: „El voltunk bűvölve rajztudásától, attól, hogy egyetlen lendülettel pontos köröket tudott rajzolni.” Hattula: *Chicagói emlékek*, 9.

¹⁷⁵ Maga a „fotóplasztika” szó elő sem fordul a könyvben. Ennek okairól lásd e fejezetben lejjebb.

¹⁷⁶ *Látás mozgásban*, 212.

¹⁷⁷ Lucia: *Marginal Notes*, 70.

¹⁷⁸ Lucia: *Marginal Notes*, 70.

-
- ¹⁷⁹ Julie Saul (szerk.): *Fotoplastiks: The Bauhaus Years*. The Bronx Museum of Arts, New York, 1983, , 9. [A továbbiakban: Saul: *Fotoplastiks*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]
- ¹⁸⁰ *Az anyagtól az építészetig*, 122.
- ¹⁸¹ Moholy-Nagy levele Alekszandr Rodcsenkónak. Bakos Katalin fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 363–364.
- ¹⁸² *A fotográfia – fényalakítás*, 306.
- ¹⁸³ *A fotográfia – fényalakítás*, 307.
- ¹⁸⁴ *A fotográfia – fényalakítás*, 307.
- ¹⁸⁵ *A fotográfia – fényalakítás*, 308.
- ¹⁸⁶ *A fotográfia – fényalakítás*, 308 – kiemelés: Sz. S..
- ¹⁸⁷ Matthew Witkovsky: *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*. National Gallery of Art, Washington, 2007, 30. [A továbbiakban: Witkovsky: *Foto*.]
- ¹⁸⁸ Witkovsky: *Foto*, 193.
- ¹⁸⁹ Hight: *Picturing Modernism*, 153.
- ¹⁹⁰ *Látás mozgásban*, 285.
- ¹⁹¹ Julie Saul kétszer is azt írja, hogy *hattyú* csontvázáról, pontosabban röntgenfelvételéről van szó (Saul: *Fotoplastiks*, 33). Ugyanitt megemlíti azt is, hogy ez a fotó az *Egy nagyváros dinamikája* filmforgatókönyv záróképeként korábban már megjelent a *Festészet, Fényképészet, Film* című kötetben – ami stimmel, viszont a kép címe, illetve leírása, melyet a 137. oldalon található táblázat közöl: „*Tyúk (röntgenfotó: AGFA)*”. Vö. *Festészet, Fényképészet, Film*, 133, 137. A kép itt átlós irányban el van forgatva, a csontváz mintegy hanyatt döntve, ami halálmetaforává lényegíti.
- ¹⁹² Passuth: *Moholy-Nagy*, 167.
- ¹⁹³ *A fotográfia – fényalakítás*, 307.
- ¹⁹⁴ Passuth: *Moholy-Nagy*, 164.
- ¹⁹⁵ Passuth: *Moholy-Nagy*, 162–163.
- ¹⁹⁶ *A fotográfia – fényalakítás*, 308.
- ¹⁹⁷ *A fotográfia – fényalakítás*, 308 – kiemelések: Sz. S.
- ¹⁹⁸ Lucia: *Marginal Notes*, 71.
- ¹⁹⁹ *Festészet, Fényképészet, Film*, 105.
- ²⁰⁰ *Színház, cirkusz, varieté*, 64.
- ²⁰¹ *Festészet, Fényképészet, Film*, 104.

-
- ²⁰² *Festészet, Fényképészet, Film*, 33.
- ²⁰³ *Látás mozgásban*, 285–288.
- ²⁰⁴ Passuth: *Moholy-Nagy*, 65.
- ²⁰⁵ Saul: *Fotoplastiks*, 33.
- ²⁰⁶ Hight: *Picturing Modernism*, 165.
- ²⁰⁷ Haus: *Photographs & Photograms*, 37.
- ²⁰⁸ Hight: *Picturing Modernism*, 147.
- ²⁰⁹ Heyne – Neusüss: *The Photograms*, 37, 90.
- ²¹⁰ Passuth: *Moholy-Nagy*, 172–176; Beke: *Moholy-Nagy*, 26, 27 és 29. sz. képek; Kincses: *100 fotó*, 135.
- ²¹¹ *Az anyagtól az építészetig*, 40.
- ²¹² *Az anyagtól az építészetig*, 117 – kiemelés: Sz. S.
- ²¹³ Hight: *Picturing Modernism*, 148–149; Kincses: *100 fotó*, 136–137 (fordított sorrendben).
- ²¹⁴ Hight: *Picturing Modernism*, 146.
- ²¹⁵ *Moholy-Nagy László munkássága*, 26 és 27. sz. kép.
- ²¹⁶ Hight: *Picturing Modernism*, 138.
- ²¹⁷ Magyarul *Ég és Föld között I.* címen: Passuth: *Moholy-Nagy*, 162.
- ²¹⁸ Hight: *Picturing Modernism*, 138.
- ²¹⁹ *Látás mozgásban*, 197 – kiemelés: Sz. S.
- ²²⁰ *Az idő-tér és a fényképész*, 340.
- ²²¹ Laura Muir: The Dynamics of Bauhaus Life. T. Lux Feininger's *Sports at the Bauhaus*. [A továbbiakban: Muir: *Dynamics*.] In *bauhaus. a conceptual model*, 228. Lásd még Lucia: *Marginal Notes*, 66; Forgács Éva: *Bauhaus*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 192. [A továbbiakban: Forgács: *Bauhaus*.] Mezei Ottó ezzel szemben – tévesen – úgy véli: Peterhans fotóoktatói „tevékenysége voltaképpen Moholy-Nagy elképzeléseire épül.” Mezei Ottó: A Bauhaus elmélete és gyakorlata. In Uő (szerk.): *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Gondolat, Budapest, 1975, 21. [A továbbiakban: Mezei: *A Bauhaus*.]
- ²²² Kincses Károly ezzel kapcsolatban – forrásra való hivatkozás nélkül – azt írja, hogy „Lucia és Moholy-Nagy példája nyomán a legtöbb mesternek és hallgatónak volt egy Leicája, amivel mindent megörökítettek, ami munkájukkal összefüggött”. (Kincses: *100 fotó*, 35.) Mindez légből kapott állítások füzére, hiszen még azt sem lehet tudni, hogy a saját fényképezőgép valóban ennyire elterjedt volt-e a Bauhaus hallgatói és tanárai között, azt pedig végképp nem,

hogy akinek történetesen volt kamerája, az valóban Leica volt-e. Lux Feininger például, aki a húszas évek második felében a legtehetségesebben fotografáló hallgató volt a Bauhausban, 9x12 cm-es üvegnegatívokra fotografált. (Muir: *Dynamics*, 227.) Arról nem is beszélve, hogy „semmilyen adattal nem lehet alátámasztani, hogy Moholy 1936 (!) előtt Leicát használt volna”. (Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 306.)

²²³ Lásd a *Fotóművész vagy fotót (is) használó festő?* című fejezetet.

²²⁴ Lloyd C. Engelbrecht: *Educating the Eye: Photography and the Founding Generation at the Institute of Design, 1937–1946*, 17–18. [A továbbiakban: Engelbrecht: *Educating the Eye*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.] In David Travis – Elizabeth Siegel (szerk.): *Taken by Design. Photographs from the Institute of Design, 1937–1971*. The Art Institute of Chicago – The University of Chicago Press, Chicago, 2002. [A továbbiakban: Travis – Siegel: *Taken by Design*.]

²²⁵ A *Látás mozgásban* 185. és 198. oldalán, továbbá a Névmutatóban is tévesen J. J. Smith-ként szerepel, az angol és a magyar nyelvű kiadásban egyaránt.

²²⁶ Engelbrecht: *Educating the Eye*, 22, 24.

²²⁷ *Látás mozgásban*, 197–198.

²²⁸ Hattula: *Chicagói emlékek*, 12.

²²⁹ *Látás mozgásban*, 198.

²³⁰ *Látás mozgásban*, 202.

²³¹ Moholy a könyvében részletesen ismerteti a fénydobozt, egy ábrát is közöl róla, és közzéteszi Lerner leírását, illetve „művészi hitvallását” is ezzel kapcsolatban. Vö. *Látás mozgásban*, 198–200.

²³² *Látás mozgásban*, 200.

²³³ Hattula Moholy-Nagy: *László Moholy-Nagy: An Appreciation*, 15. [A továbbiakban: Hattula: *Appreciation*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.] In Travis – Siegel: *Taken by Design*.

²³⁴ Utóbbira több visszaemlékezést is idéz Engelbrecht: *Educating the Eye*, 26, 29.

²³⁵ Engelbrecht: *Educating the Eye*, 26; az interjú adatai ugyanitt: 30. jegyzet.

²³⁶ Engelbrecht: *Educating the Eye*, 26; az interjú adatai ugyanitt: 44. jegyzet.

²³⁷ Engelbrecht: *Educating the Eye*, 26–27; az interjú adatai: 51. jegyzet.

²³⁸ Engelbrecht a tanulmányában – bár nem minden évre – pontos adatokkal is szolgál (zárójelben közlöm a hivatkozott oldalszámot). Eszerint a New Bauhausnak az indulásakor, 1937 őszén 32 hallgatója volt; a tavaszi évfolyamra már 52 nappali és 16 esti tagozatos

hallgató iratkozott be (26). A School of Design 1939 februárjában 18 nappali és 29 esti hallgatóval indult; az őszi szemeszterre már 28 nappali és 53 esti hallgató járt (29). 1942 őszén majdnem háromszorosára nőtt a létszám a maga 20 nappali és 188 esti hallgatójával; 1945 tavaszán hasonló volt a helyzet: összesen 212 hallgató, akik közül csupán 29 volt nappali (31).

²³⁹ Engelbrecht: *Educating the Eye*, 32.

²⁴⁰ Finoman Hattula Moholy-Nagy is utal erre, bár konkrétan csak a létszámnövekedésből fakadó személytelenséget említi. Hattula: *Appreciation*, 15.

²⁴¹ Részletes áttekintését lásd Mark B. Pohlád: A Photographic Summit in the Windy City: The Institute of Design's 1946 'New Vision in Photography' Seminar. *History of Photography*, 2000/2, 148–154. [A továbbiakban: Pohlád: *Seminar*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]

²⁴² Pohlád: *Seminar*, 150.

²⁴³ Pohlád: *Seminar*, 148–149. Mindkét könyve 1947-ben, posztumusz jelent meg.

²⁴⁴ Pohlád: *Seminar*, 149.

²⁴⁵ Sibyl: *Experiment in Totality*, 220–223, 225–226.

²⁴⁶ Sibyl: *Experiment in Totality*, 228–229.

²⁴⁷ Pohlád, *Seminar*, 148.

²⁴⁸ Pohlád, *Seminar*, 148.

²⁴⁹ Pohlád, *Seminar*, 148.

²⁵⁰ Engelbrecht: *Educating the Eye*, 33.

²⁵¹ A téma legteljesebb feldolgozását Botár Olivér végezte el. Lásd *Prolegomena to the Study of Biomorph Modernism: Biocentrism, László Moholy-Nagy's "New Vision" and Ernő Kállai's bioromantik*. PhD disszertáció, 1998.; *The Origins of Moholy-Nagy's Biocentric Constructivism*. In Eduardo Kac (szerk.): *Biotechnology, Art, and Culture*. The MIT Press, Cambridge, 2007, 315-344.

²⁵² Mivel Moholy társadalmilag inkább a harcosabb baloldalhoz kötődött, nézeteinek liberális vonásai gyakran homályban maradnak. Botár sem tér ki rá a hivatkozott tanulmányaiban.

²⁵³ Lásd a *Hibatan* című fejezetet.

²⁵⁴ Szilágyi: *Fotográfiai látásmódok*, 198–199.

²⁵⁵ Ezek összefoglalását lásd Szilágyi Sándor: *Ansel Adams Zóna-rendszere. Felvétel, negatív- és nagyítástechnika középhasaladóknak*. Pelikán Kiadó, Budapest, 1995.

²⁵⁶ Engelbrecht: *Educating the Eye*, 30.

²⁵⁷ Engelbrecht: *Educating the Eye*, 17.

²⁵⁸ A cikk adatait lásd a 75. jegyzetben.

²⁵⁹ Melynek megfogalmazója minden bizonnyal Kemény volt. Szövegét lásd Passuth: *Moholy-Nagy*, 289.

²⁶⁰ A vita magyarul megjelent szövegei: Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés*. [Malerei und Photographie, *i 10*, 1927, No 4, 148-157.

http://www.dbnl.org/tekst/_int001inte01_01/_int001inte01_01_0041.php. A továbbiakban: Kállai: *Malerei und Photographie*.] Kerékgyártó Béla fordítása. In Kállai: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, 122–128. [A továbbiakban: Kállai: *Festészet és fényképezés*.] Kállai Ernő: Válasz. [*i 10*, 1927, 237–240.] Kerékgyártó Béla fordítása. In Kállai: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, 369–371. [A továbbiakban: Kállai: *Válasz*.] Moholy *Hozzászólásának* könyvészeti adatait lásd a 11. jegyzetben.

A vita eredeti szövegét lásd *Diskussion über ernst kallai's artikel 'Malerei und Fotografie'*.

http://www.dbnl.org/tekst/_int001inte01_01/_int001inte01_01_0059.php. [A továbbiakban: *Diskussion*. A vita idézett szöveghelyeit Tréfás Krisztina fordította, akinek ezúton köszönöm meg a segítségét.]

²⁶¹ Benjamin H. D. Buchloh: From Faktura to Factography. In Richard Bolton: *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. The MIT Press, Cambridge – London, 1990, 49–80. [A továbbiakban: Buchloh: *Faktura*. Az innen vett idézeteket Szilágyi Sándor fordította.]

²⁶² Mezei: *A Bauhaus*, 110.

²⁶³ Forgács: *Bauhaus*, 63–64.

²⁶⁴ Forgács Éva: Bevezető. In Kállai: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, 30–31.

²⁶⁵ Malevics levele Moholy-Nagynak. 1927. Zádor Ágnes fordítása. In Passuth: *Moholy-Nagy*, 383–384. [A továbbiakban: Malevics: *Levél*.]

²⁶⁶ Lucia: *Marginal Notes*, 62–63.

²⁶⁷ Lásd a 251. jegyzetet.

²⁶⁸ Forgács Éva: Egy utópia lebomlása és lebontása. Kállai Ernő és Moholy-Nagy László konfliktusa. In Uó: *Az ellopott pillanat*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994, 154–161. [A továbbiakban: Forgács: *Egy utópia lebomlása*.]

²⁶⁹ Hubertus Gassner – Karlheinz Kopanski – Karin Stenge (szerk.): *Die Konstruktion Der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in Den 20er Jahren*. Documenta Archiv – Jonas Verlag, Marburg, 1992, 197–202.

²⁷⁰ A vitában – ha Malevics levelét is hozzászámítjuk – tíz művész-intellektüel mondott véleményt a Kállai írásában foglaltakkal szemben, mindegyikük más és más szempontból és főleg: más és más érvekkel bírálva a cikket. Még azt sem mondhatjuk, hogy a vita Kállai és Moholy nézeteinek különbözősége körül kristályosodott volna ki, vagy hogy ez a különbség markánsabb lett volna a többinél: vitázárójában Kállai nem is említi Moholyt mint vitapartnerét.

²⁷¹ Forgács: *Egy utópia lebomlása*, 159.

²⁷² Forgács: *Egy utópia lebomlása*, 154. – kemelés: Sz. S.

²⁷³ Forgács: *Egy utópia lebomlása*, 160.

²⁷⁴ Az utóbbi két megjegyzés Kállaival kapcsolatban, tagadó formában, kvázi dicséretként szerepel a szövegben – ezt fordítottam vissza.

²⁷⁵ Forgács: *Egy utópia lebomlása*, 159–160.

²⁷⁶ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 300–301.

²⁷⁷ Ennek ellentmondani látszik ugyan Malevics levelének első mondata, mely írásos fölkérésre utal – a kettő azonban nem zárja ki egymást.

²⁷⁸ Forgácsnak ismernie kellett ezt a szerkesztői közleményt, hiszen ha a tanulmánya megírásakor ezt nem tette volna meg, a Kállai-válogatása összeállításakor mindenképpen kézbe kellett vennie az *i 10* vonatkozó lapszámait. De még ha elkerülte is a figyelmét a közlemény, legalább gondolhatott volna rá, hogy Malevics válasza esetleg valami külső ok miatt nem került közlésre.

²⁷⁹ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 300: 546. jegyzet.

²⁸⁰ Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 301.

²⁸¹ Forgács: *Egy utópia lebomlása*, 157–158.

²⁸² A *Veszélyes csillagzat* alatt 371. oldalán a Franz Roh-idézethez fűzött szerkesztői jegyzet befejezetlenül maradt: mindössze egy vessző van a csonkán és pontatlanul megadott cím végén. Roh könyvének címe: *Nach-Expressionismus–Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

²⁸³ Forgács azt írja, hogy Kállai Moholy „nevét egyáltalán nem említi” a válaszcikkében (*Egy utópia lebomlása*, 161). Ez ebben a formában nem felel meg a tényeknek.

²⁸⁴ Hat alkalommal ebben, két alkalommal a „fényképfaktúra” formában, egy-egy alkalommal pedig a „fénykép fény meghatározta faktúrája”, „fényképészeti faktúra”, illetve a „fényképezés faktúrája” körülírásokkal.

²⁸⁵ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 369 – kiemelések az eredetiben.

- ²⁸⁶ Kékesi Zoltán: *Képszövegek. Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban*. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Doktori disszertáció, Budapest, 2008. [A továbbiakban: Kékesi: *Képszövegek*.]
- ²⁸⁷ Kékesi: *Képszövegek*, 11.
- ²⁸⁸ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 128 – kiemelés (az első kivételével): Sz. S.
- ²⁸⁹ *Diskussion*, 231.
- ²⁹⁰ *Diskussion*, 230–231.
- ²⁹¹ *Diskussion*, 231.
- ²⁹² Kállai: *Válasz*, 370–371.
- ²⁹³ *Hozzászólás*, 301.
- ²⁹⁴ Forgács: *Egy utópia lebomlása*, 154.
- ²⁹⁵ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 128. – kiemelés: Sz. S.
- ²⁹⁶ Kállai: *Válasz*, 369.
- ²⁹⁷ Kállai: *Válasz*, 369.
- ²⁹⁸ *Diskussion*, 235 – kiemelések az eredetiben.
- ²⁹⁹ Malevics: *Levél*, 383.
- ³⁰⁰ Malevics: *Levél*, 383 – kiemelések: Sz. S.
- ³⁰¹ Malevics 1878-ban született; Kassák 1887-ben, Kállai 1890-ben, Moholy 1895-ben.
- ³⁰² Malevics: *Levél*, 383.
- ³⁰³ Malevics: *Levél*, 384.
- ³⁰⁴ *Diskussion*, 231 – kiemelések az eredetiben.
- ³⁰⁵ *Diskussion*, 231–232 – kiemelések az eredetiben.
- ³⁰⁶ *Diskussion*, 232.
- ³⁰⁷ *Hozzászólás*, 301 – kiemelés: Sz. S.
- ³⁰⁸ Kállai tanulmányának magyar fordításában „új tárgyiasság” szerepel, mely a szakirodalomban szintén használatos formula, de én inkább az eredetihez közelebb álló változatot használom.
- ³⁰⁹ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 122.
- ³¹⁰ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 122 – kiemelések: Sz. S.
- ³¹¹ *Diskussion*, 227.
- ³¹² *Diskussion*, 232.
- ³¹³ *Diskussion*, 232.
- ³¹⁴ *Diskussion*, 236 – Muche az eredetiben kis betűvel kezdi a mondatait.

-
- ³¹⁵ *Hozzászólás*, 301 – kiemelés az eredetiben.
- ³¹⁶ *Hozzászólás*, 301.
- ³¹⁷ *Hozzászólás*, 301 – kiemelések: Sz. S.
- ³¹⁸ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 122.
- ³¹⁹ Malevics: *Levél*, 383 – kiemelés: Sz. S.
- ³²⁰ *Hozzászólás*, 301 – kiemelés: Sz. S.
- ³²¹ Forgács: *Egy utópia lebomlása*, 160.
- ³²² Forgács: *Egy utópia lebomlása*, 160.
- ³²³ Kállai: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, 135.
- ³²⁴ Az idézetek: *Diskussion*, 229.
- ³²⁵ *Diskussion*, 232 – kiemelések: Sz. S.
- ³²⁶ *Hozzászólás*, 301.
- ³²⁷ Kékesi: *Képszövegek*, 41 – kiemelés: Sz. S.
- ³²⁸ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 123.
- ³²⁹ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 126.
- ³³⁰ Bővebben lásd erről *A gravitáció kiiktatása* című fejezetet.
- ³³¹ Lásd a *Montázs vagy kollázs?* című alfejezetet.
- ³³² Kállai: *Festészet és fényképezés*, 127–128.
- ³³³ Lásd a *Fotoplasztikák* fejezetet.
- ³³⁴ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 127.
- ³³⁵ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 123 – kiemelés az eredetiben.
- ³³⁶ *Az anyagtól az építészetig*, 21–68, különösen 33, 59.
- ³³⁷ Passuth: *Moholy-Nagy*, 317.
- ³³⁸ Buchoch azt írja, hogy először a Burljuk, Hlebnyikov és Majakovszkij fogalmazta „Pofonütjük a közízlést!” című, 1912-es kubo-futurista kiáltványban bukkant föl, majd a következő évben bekerült a Mihail Larionov és Natalja Goncsarova fogalmazta „Rayonista kiáltványba” is. Buchloch: *Faktura*, 51.
- ³³⁹ Vladimir Markov: *Ikonfestészet*, 1914. Idézi Buchloh: *Faktura*, 51 – kiemelés az eredetiben.
- ³⁴⁰ Főleg Rodcsenko kapcsán ír erről. Lásd Buchloh: *Faktura*, 53.
- ³⁴¹ Passuth Krisztina: Pevsner és Gabo: faktúra és transzparencia. In Passuth: *Tranzit*, 26–32.
- ³⁴² Kékesi: *Képszövegek*, 53.
- ³⁴³ *Diskussion*, 230 – kiemelések és beszúrás: Sz. S.

-
- ³⁴⁴ *Diskussion*, 230. Beszúrás: Sz. S.
- ³⁴⁵ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 124.
- ³⁴⁶ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 123.
- ³⁴⁷ Kékesi: *Képszövegek*, 77.
- ³⁴⁸ Kékesi: *Képszövegek*, 77.
- ³⁴⁹ A mai pszichológa inkább e folyamat ellenkezőjét tartja számon: „A haptikus érzékelés emlékeztet a látás (...) térbeli formáira”. Bárdos György: *Testérzékelés és fájdalom*, 424. In Csépe Valéria – Györi Miklós – Ragó Anett: *Általános pszichológia I. Észlelés és figyelem*. Osiris, Budapest, 2007.
- ³⁵⁰ Kékesi: *Képszövegek*, 77.
- ³⁵¹ Az eredetiben: *Tastwerte*. Ernst Kallai: *Malerei und photographie*, 151.
- ³⁵² *Hozzászólás*, 301 – kiemelés az eredetiben.
- ³⁵³ *Hozzászólás*, 301 – kiemelések: Sz. S.
- ³⁵⁴ *Hozzászólás*, 301.
- ³⁵⁵ *Hozzászólás*, 300 – kiemelések az eredetiben.
- ³⁵⁶ *Diskussion*, 227.
- ³⁵⁷ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 124 – az első kiemelés: Sz. S.
- ³⁵⁸ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 124–125 – az első kiemelés az eredetiben.
- ³⁵⁹ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 123 – kiemelések: Sz. S.
- ³⁶⁰ Kállai: *Válasz*, 369.
- ³⁶¹ Kállai: *Válasz*, 369 – kiemelés: Sz. S.
- ³⁶² Kállai: *Válasz*, 370 – kiemelések: Sz. S.
- ³⁶³ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 123 – kiemelések: Sz. S.
- ³⁶⁴ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 124 – kiemelések: Sz. S.
- ³⁶⁵ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 124 – a fordítás „az eredeti optikai megközelítésben” kitételét a német szöveg („die an optischer Angleichung an das Original”) alapján javítottam. Kállai: *Malerei und Photographie*, 151.
- ³⁶⁶ Kállai: *Válasz*, 370.
- ³⁶⁷ Kékesi: *Képszövegek*, 75.
- ³⁶⁸ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 126 – kiemelések (az utolsó kivételével): Sz. S.
- ³⁶⁹ Az eredetiben: „äusserster photographischer Vordergründigkeit”. Kállai: *Malerei und Photographie*, 154.
- ³⁷⁰ Kállai: *Festészet és fényképezés*, 124–125.

³⁷¹ Kállai Ernő: Szép fotók, olcsó fotók. [Schöne Photos, billige Photos. *Die Weltbühne*, 1929/46 (November 12.), 736–738.] Kerékgyártó Béla fordítása. In Kállai: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, 136–138. [A továbbiakban: Kállai: *Szép fotók, olcsó fotók.*] A kötetben tévesen 1928 szerepel a megjelenés éveként, ráadásul három helyen is: tartalomjegyzék, jegyzetek, bibliográfia.

³⁷² Részletesen lásd Forgács: *Bauhaus*, 186–210.

³⁷³ Forgács: *Bauhaus*, 199–200. Itt jegyzem meg, hogy ez némiképp ellentmond Forgács Kállai és Moholy konfliktusáról írt tanulmánya alaptételének.

³⁷⁴ Eskildsen, Ute – Horak, Jan-Christopher (szerk.): *Film und Foto der zwanziger Jahre*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1979, 6.

³⁷⁵ A kiállítás – különböző változatokban és néha megváltozott címmel – a következő helyeken került megrendezésre: Stuttgart, München, Essen, Dessau, Berlin, Wrocław, Zürich, Bécs, Gdansk, Zágráb, Tokio és Oszaka. Lásd Witkovsky: *Foto*, 58.

³⁷⁶ Ennek, illetve a FiFo szellemiségének legteljesebb feldolgozását lásd Botár Olivér: László Moholy-Nagy's New Vision and the Aestheticization of Scientific Photography in Weimar Germany. *Science in Context*, 2004/4, 525–556.

³⁷⁷ Kállai: *Szép fotók, olcsó fotók*, 137.

³⁷⁸ Kállai: *Szép fotók, olcsó fotók*, 136.

³⁷⁹ Kállai: *Szép fotók, olcsó fotók*, 136 – kiemelés: Sz.S.

³⁸⁰ Kállai már a *Festészet és fényképezés* című tanulmányában és a vitazáró *Válaszában* (128, illetve 370) is tanújelét adta, hogy számára a film és a fotó lényegében ugyanaz, csak az előbbi éppenséggel mozog. Ennek a felfogásnak a kritikája azonban túlmutat témánkon.

³⁸¹ Kállai: *Szép fotók, olcsó fotók*, 136–137 – kiemelés: Sz.S.

³⁸² Kállai: *Szép fotók, olcsó fotók*, 137 – kiemelések: Sz.S.

³⁸³ Kállai: *Szép fotók, olcsó fotók*, 137–138.

³⁸⁴ Kállai: *Szép fotók, olcsó fotók*, 138.

³⁸⁵ A magyar kiadás kolofonjában tévesen 1946 szerepel.

³⁸⁶ Beke: Moholy-Nagy, 5. ³⁸⁷ Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig, 1907–1930*. Balassi Könyvkiadó, Budapest, 1998, 82–106, különösen 87–94; jegyzetek: 263–264.

³⁸⁸ Beke László: Beteljesült prófécia. [Recenzió Moholy-Nagy László: *Festészet, Fényképészet, Film c. könyvről.*] *Filmkultúra*, 1978. szeptember–október, 87.

³⁸⁹ Ettől persze „elvi előzmény”, miként Beke írja, még lehet – de pontosan mit is kellene értenünk ezen? Az előző bekezdésben az efféle tetszetős, nyelvi értelemben véve korrekt, ugyanakkor gondolatilag tisztázatlan ötletekre utaltam.

³⁹⁰ *Festészet, Fényképészet, Film*, 27–28, lapalji jegyzet.

³⁹¹ A „barázda-kézírásról” bővebben lásd a *Produkción/Reprodukció és a fotogram* című fejezetet.

³⁹² Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965–1984*. Fotókultúra – Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2007, 340, 378–379.

³⁹³ Utóbbiakat lásd Jeannine Fiedler – Hattula Moholy-Nagy: *Color in Transparency. Photographic Experiments in Color, 1934–1946*. Steidl – Bauhaus Archiv, Göttingen – Berlin, 2006, 135–138, 151–165.

³⁹⁴ Forgács Éva: Moholy-Nagy László: Látás mozgásban. *Metropolis* 1997/4.

<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9704/forgacs.htm>.

³⁹⁵ Haus: *Photographs & Photograms*, 12.

³⁹⁶ Kincses: *100 fotó*, 17. Vö. Engelbrecht: *Mentor to Modernism*, 5–6. Engelbrecht olyan levéltári forrásokra hivatkozik, amelyeket Kincses is megtalálhatott volna, ha utánanézt az általa közölt – hiányos vagy bizonytalan eredetű – adatainak.

³⁹⁷ Lásd a 34. jegyzetet.

³⁹⁸ Botár Olivér: *Prolegomena to the Study of Biomorph Modernism: Biocentrism, László Moholy-Nagy's „New Vision” and Ernő Kállai's bioromantik*. Department of the History of Art, University of Toronto, 1998.

<https://www.tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/16578?mode=full>.

³⁹⁹ Lásd a 376. jegyzetet.

⁴⁰⁰ Adataikat lásd a 224. és 233. jegyzetben.

⁴⁰¹ A kérdésre, hogy tudna-e legalább közelítő adatokat mondani arra, hogy Moholynak mennyi festménye, rajza, szobra és fotója maradt ránk, a következőket válaszolta: „Fogalmam sincs, hogy Moholy mennyi műalkotást és fotót produkált élete során. Érzésem szerint ez a szám igen magas lehet, mivel oly energikus ember volt.” Hattula Moholy-Nagy emailje Szilágyi Sándornak, 2010. március 2. – Szilágyi Sándor fordítása.

⁴⁰² Kincses: *100 fotó*, 42.

⁴⁰³ Adatait lásd a 79. jegyzetben.

⁴⁰⁴ Például a Francéra vagy a röntgenfotókra vonatkozó megjegyzések a könyv 13. oldalán.

⁴⁰⁵ Adatait lásd a 87. jegyzetben.

⁴⁰⁶ Adatait lásd a 44. jegyzetben.

⁴⁰⁷ Adatait lásd a 179. jegyzetben.