

CZIGÁNY ÁKOS

Idő-idő

Tomatsu, Sugimoto, Shibata

J.-nak

Amikor ezt írom, tehát a legjobbkor, a hazai fotóművészet egyik reprezentatív intézményében *Az idő* címmel kiállítás nyílik egy japán fotóművész munkáiból. Lótusz, cseresznyevirág, köd és aranyhalak. A kísérőszöveg fontosnak tartja tudatni, hogy a hölgyet korábban szépségkirálynővé választották országában.¹ Minden együtt van.

*Köd, eső, szálló párák.
Oly jó, hogy nem kell mindig
látni a Fudzsijámát.*

– ad hálát ezzel szemben Macuo Basō az eloldódás ajándékáért a 17. században.² *A jelek birodalma: Japán* című esszéjében Roland Barthes megjegyzi, hogy a japán kultúra tulajdon jeleinek a jelentésétől eltávolodva vívta ki szabadságát. A fényképről is elmondható ugyanez, teszi hozzá Mariko Takeuchi, amennyiben a „fotográfia nem végkövetkeztetés, hanem örök kérdés. Ebben az értelemben Barthes-nak igaza volt, amikor később *A sötétkamrában* a haiku művészetéhez hasonlította a fényképezést.”³

Mégis, sem a klisék, sem a felfüggesztésük, sem a kézenfekvő és közkeletű haiku-metafora nem segít értelmezni azt az érzetemet, hogy a fotográfia fénye Japánból jön. Mintha ennyire egyszerű lenne: ex oriente lux, Keletről kél a fény. Holott Japánba fordítva, rendre Nyugatról érkezett a civilizáció, és valószínű, hogy a japán kultúra sokrétegűsége, amelyben eredeti összefüggéseikből tárgyyszerűen importált elemek élnek együtt úgy, ahogyan forrásaik tájékain aligha

1 Orisaku Mineko: *Az idő*, Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, Budapest, 2009. október 30 – december 6.

2 Faludy György fordítása, in Macuo Basō *Legszebb haikui*, Budapest, 1996, 61.

3 Mariko Takeuchi: *Photography in Japan*, <http://zonezero.com/magazine/articles/takeuchi/index.php>

tehetnék, nem az úgynevezett japán szellem eredendő jegye, hanem inkább a sorsa.⁴

Akár sorsszerű, akár nem, tény, hogy százötven évvel ezelőtt a fotográfia feltalálása és a japán elzárkózás vége gyakorlatilag egybeesett, és a fényképezés szinte azonnal megérkezett a szigetországba. A fotográfia és a történelmi modernizáció itt egyszerre kezdődik, egyfajta új időszámításban. Maga a fotográfia pedig mint technológiai és kulturális importcikk, annak nyugati történetéhez sok szalon kapcsolódva és lényegében hasonló logika szerint alakult Japánban. Erre azonban az autonóm kortárs japán fotóművészet nemzetközi karrierje hívta fel a figyelmet, amely szükségképp viszonylag önálló részfolyamatnak tűnik, hiszen rajta keresztül látunk rá egyáltalán a területre. A japán fotóművészet az 1970-es évektől kezdve vált egyre becsesebb kulturális viszont-exportcikké és márkává. Ezt nyilvánvalóan az az igyekezet tette lehetővé, amely – mindenekelőtt az Egyesült Államokban – általában a fotó elismertetéséért és piaci helyéért küzdött a képzőművészetben. Ehhez képest túlzottan tűnik a megkésetttség érzése, mely a rácsodálkozás minden állomásánál jóformán automatikusan megszólal: miért csak most nyílik meg ez a kiállítás, miért nem dolgoztuk fel értékén az előzőt, miért nem kapott megfelelő visszhangot és folytatást; miért csak most ismerjük meg ezt a nevet, hogyhogy csak most jelenik meg az a könyv.

Természetesen nem tévedünk nagyot, ha a túlreakció okát olyan erőkből és összefüggésekből keressük, amelyek messze túlnyúlnak a fotón és a művészetben. Történelmi komplexusokban, a globalizáció és a nemzeti identitások jelenségeiben; a japán Kelet és a Nyugat sajátosságait és viszonyát szervező gondolati építményekben az egzotizmustól az orientalizmuson át a japán sajátosság (*nihonjinron*) önértelmezéséig és mitizálásáig;⁵ az éppen érintett országok művészeti piacának mozgásaiban, konjunktúrájában, intézményrendszerében és politikájában, és így tovább. Egy-egy konkrét alkotó értékelése e szempontok elhanyagolása esetén, fejt ki a japán fotó amerikai sikertörténeteit elemző Julia Adeney Thomas, jó eséllyel egyensúlyt téveszt. Ha vak az eredet kérdésére, akkor feloldja valamilyen globális, egyetemes vagy épp partikuláris tényezőben; ha túlhangsúlyozza, akkor megkérdőjelezi kapcsolatát a befogadó közeggel, ráadásul valószínűleg leegyszerűsíti és félreérti azt, ami speciálisan „japán”. Egyvalami mozog lebilincselő szabadsággal e fejfájdító problémahalmaz közepette, ismeri be Thomas, az egyéni művészi alkotóerő, amelynek visszavezethetetlen működését – a kortársak esetében – egészen közelről szemlélhetjük.⁶

4 Tanehisa Otabe: *To What Extent Are Japanese Aesthetics Asian? On the Self-Images of Modern Japan*, előadás a Közel-Keleti Műszaki Egyetem XVII. nemzetközi esztétikai kongresszusán, Ankara, 2007, 104. <http://www.sanart.org.tr/PDFler/82a.pdf>.

5 Peter N. Dale: *The myth of Japanese uniqueness*, Croom Helm, London, 1986.

6 Julia Adeney Thomas: *Global culture in question: contemporary Japanese photography in America*, in Harumi Befu – Sylvie Guichard-Anguis (ed.): *Globalizing Japan: Ethnography of the Japanese presence in Asia, Europe, and America*, Routledge, London – New York, 2001, 131–149.

A japán fotóművészet nemzetközi elismertségének legutóbbi mérföldköve a világ egyik legnagyobb fotószalonja – évenkénti szakvására, kiállítás- és rendezvénysorozata –, a Paris Photo volt 2008-ban. Ebben az évben Japán volt a program tiszteletbeli vendége; az anyagot az imént idézett Mariko Takeuchi válogatta. Noha nem kerül meg a kérdést, ezen a ponton ironikusan ő sem tudja másban megjelölni a nemzetközi figyelembe ajánlott kortárs japán fotósok közös vonását, mint a sokféleségben. Más alkalommal, egy beszélgetésben azonban mégis kiemeli egy téma feltűnő gyakoriságát: a határokat és azok mindenfajta mozgását, eltolását, átjárását.⁷ Visszafelé haladva mindenképp említendő az a japán fotótörténeti kiállítás az USA-ban 2003-ban, amely alkalmat adott a téma jelenleg mérvadó szakkönyvének kiadására. Ennek előzményeként az 1990-es években már egy sor reprezentatív tárlatot láthatott a nemzetközi publikum.⁸ A sor elején pedig John Szarkowski és Shoji Yamagishi 1974-es válogatása számít a kortárs japán fotóművészet első jelentős külhoni jelentkezésének, amelynek során 15 alkotó műveit mutatták be egyéni kiállítások sorozatán New York-ban.⁹

Poétikai közös nevezőjüket Szarkowski a tapasztalat közvetlenségében vélte felfedezni. Ahelyett, hogy kommentálnák vagy újraépítenék, ezek a fényképek visszapótolják (*surrogate*), „a reflexió bizonyára szándékos hiányával rögzítik” a tapasztalatot. Noha ez a törekvés valóban nyomatékkal szót kért a II. világháború utáni japán fotóban (Ken Domon, Takuma Nakahira), Szarkowski aligha tévedhetett volna nagyobbat. Éppen annak a munkássága mutatott ugyanis teljesen ellentétes irányba, akit – melléfogás után egy találat¹⁰ – az új japán fotóművészet legjelentősebb képviselőjének nevezett. Ez az alkotó Shomei Tomatsu.¹¹

*

7 *Focus on contemporary Japanese photography. Interview with Mariko Takeuchi*, Part I. <http://japan-photo.info/blog/2009/08/26/focus-on-contemporary-japanese-photography-interview-with-mariko-takeuchi-part-i/>.

8 2003 "History of Japanese Photography", Museum of Fine Arts, Houston, Cleveland Museum of Art; kísérőkötetete: Anne Wilkes Tucker – Dana Friis-Hansen – Kaneko Ryuichi – Takeba Joe: *The History of Japanese Photography*, Yale U. P., New Haven – London, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003. Kiállítások a teljesség igénye nélkül: 1996–1997 "Land of Paradox" (kurátor: Noriko Fuku), Boston, San Francisco, Daytona Beach, Charleston, Norfolk; 1995–1997 "Photography and Beyond in Japan" (kurátor: Robert Stearns), Tokió, Mexico City, Vancouver, Los Angeles, Washington, Denver, Honolulu; 1994–1996 "Liquid Crystal Futures" (kurátor: Shinji Kohmoto és Yuko Hasegawa), Edinburgh, Koppenhága, Tokió, Berlin, Budapest (Múcsarnok), Gothenburg.

9 "New Japanese Photography", Museum of Modern Art, New York. – Yamagishi öt évvel később, 1979-ben Cornell Capával társulva újabb kiállítást szervezett *Japan: A Self-Portrait* címmel (International Center of Photography, New York).

10 Az alig két évvel ezelőtt elhunyt Szarkowski (1925–2007) jelentőségére elegendő azzal a ténnyel utalnunk, hogy közel harminc éven át (1962–1991) volt a MoMA fotórészlegének igazgatója. Erre a pozícióra elődje, Edward Steichen jelölte ki. Egy korszak történetének egyik legbefolyásosabb figurájaként Szarkowski felbecsülhetetlen szerepet játszott a fotóművészet legitimációjában.

11 John Szarkowski: *Introduction*, in John Szarkowski – Shoji Yamagishi (ed.): *New Japanese Photography*, The Museum of Modern Art New York, New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut, 1974, 9–11.

Vége egy név. És még kettő: Hiroshi Sugimoto és Toshio Shibata.

*

Jóllehet a jelésszerűen vázolt fotótörténeti és kulturális összefüggéseket nem taglalhatom tovább, korlátként és forrásként fel-felbukkannak még. Bízom abban, hogy hol szabadabban, hol óvatosabban meríthetek belőlük, miközben megpróbálom felderíteni azt a merőben személyes érzetet, hogy a fotográfia fénye számomra elsősorban Japánból jön. Azért merőben személyes, mert tartalma három, történetesen japán alkotó: Tomatsu, Sugimoto, Shibata. És talán a többiek, másutt, máskor. Ha tehát ennyire pontosan néven nevezett az érzet, akkor vajon nem lehetséges-e, hogy válaszra keresek feleletet, és inspirációk inspirációi után nyomozok? Legalább egyvalami után, ami összekapcsolná ezeknek a művészeknek a munkásságát, és feltehetően legalább részben közös, noha nem monolitikus kulturális forrásukat, a hagyományt, amely legalább részben japán.

Ez a valami, ami összeköti őket, paradox módon nem más, mint az, ami elválaszt. A határ, a törés, a köztes mező – mégpedig a Takeuchi által említett pusztán tematikusnál jóval átfogóbb és mélyebb értelemben. Tér- és időbeli dimenziókban, kulturális, esztétikai és tapasztalati szinteken, a megtartás, felismerés, áthelyezés, tagadás és áthágás sokféle módusában. Tomatsu, Sugimoto és Shibata teljesítménye szorosan összefügg azzal, hogy mélyen belemerjenek és magaspontokra juttatják a „japán fotográfia” jelenségébe kezdettől fogva beleírt ellentmondást és konfliktust.

*

Közülük a legfiatalabb, Toshio Shibata (1949) története a legtisztább képlet. Tokiói művészeti tanulmányai után ösztöndíjasként két évig festészetet és nyomtatott grafikát tanult Belgiumban, Ghentben (1975–76). Ám éppen itt, Európában érték azok a hatások, amelyek miatt a klasszikusabb ágaktól elfordulva 1979-ben végleg a fotográfia mellett döntött, és hazautazott. Viszonylag rövid útkeresés – ember- és állatportrék, majd éjszakai felvételek – után mindmáig egyetlen témakört fényképez. Völgyzáró és duzzasztógátákat, hidakat, töltéseket, erózió- és földcsuszamlás-akadályokat és környezetüket. A felvételeket, melyekből ki van zárva a horizont, legfeljebb három összetevő alkotja: víz, építmény, föld (part, hegy, erdő). Általában a beton, e távolról érkezett és soha tovább nem álló idegen vendéganyag a főszereplő. A belőle formált brutális konstrukciók, miközben elterelik az elemeket, emberi törekvéseket védenek a tájtól vagy a tájat tőlük, valójában a tájat védve önmagától, nemcsak elválasztják, hanem egyszersmind összekötik a tartományokat, és fenségesen pontos vizuális egyensúlyt építenek fel. Környezetidegenségük miatt ugyanis csak valami olyasmibe épülhetnek be, ami hatalmasabb a tájnál: ez a peremre helyezett vagy egy nehezen elképzelhető helyen lebegő, esetleg veszélyesen alacsony nézőpontokból látható be.

Japán leglényege (Quintessence of Japan): Shibata művészetének nem annyira ironikusan, mint inkább vállaltan esszencialista főcíme természetes és épített, gondozó és romboló dinamikus egységére utal, amit a japán esztétika a *shakkei* fogalmába foglalt. Ez az a „kölcsonzott tájkép, látvány”, amelyet a házból megpillantott kert pontosan e nézőpont számára komponált látképe szolgáltat a bent-ről kinéző tekintetnek, ablak keretezte képként. Ennek már-már természetes modern folytatása a fotografikus kép, amely egy dimenzióról lemondva valódi képpé válik, a ház szerepét pedig a technikai, illetve a mentális kamera veszi át.¹² Amikor Shibata kortárs *shakkei*-nek nevezi műveit, nemcsak ezt a folytonosságot írja alá, hanem monumentális mérnöki szigorral metszett tájait kertekké változtatja, amelyeket kertészként gondoz. Innen pedig már csak egy lépés e „japán lényeg” univerzalizálása: 1996-ban a Chicagói Kortárs Művészeti Múzeum megbízta Shibatát, hogy folytassa ugyanezt a témát az Egyesült Államokban.

*

Kelet és Nyugat keresztthatása sajátos alakzatot ölt Hiroshi Sugimoto (1948) életútjában, akinek fiatalkora a keresztény neveltetés és a vallásos hit cáfolatának érzett tudomány jegyében telt. A tokiói magánegyetem, ahol közgazdaságot tanult, szintén keresztény intézmény volt – tele marxista és ateista tanárokkal, akik itt találtak állást, miután az amerikai antikommunista politika nyomására elbocsátották őket az állami egyetemekről. Az első fotografiai és modern művészeti hatások még hazájában érték, ahonnan a diáklázadások miatt diplomája nélkül 1970-ben Nyugatra indult – a kommunista tömb felé, átutazva Magyarországon is –, egészen Los Angelesig, ahol 1972-ben művészeti diplomát szerzett, miközben otthonról postán kapta meg a közgazdaságit. 1974-ben átköltözött New Yorkba, és sokáig japán régiségek kereskedésével foglalkozott. Amerikában mélyült el a buddhista kánon tanulmányozásában is. Némileg sarkítva: Japánban döntő nyugati kulturális hatások érték, kivándorolva pedig visszafordult keleti gyökereihez. Jelenleg mindkét országban él és tevékenykedik.

1974–75 körül kezdett dolgozni első három sorozatán, melyekkel alig egy évtized elteltével beírta nevét a kortárs fotográfiába. A *Diorámák* a New York-i Amerikai Természettörténeti Múzeum ősi elővilágot ábrázoló – az 1930-as években festett – jeleneteit reprodukálja megtévesztően eleven tálalással. A világszerte fényképezett *Tengerképeken* nem látni mást, csak vizet és eget, melyeket pontosan középen választ el a horizont. A *Filmszínházak* pedig amerikai mozik belső tereit mutatják, középen szemközt vakítóan fehér vászon, derengő visszfényre sűrölja a sötétbe boruló falakat és néptelen

12 Vö. Leonard Koren: *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Imperfect Publishing, Point Reyes, California, 1994/2008, 93.; Robert Stearns: *Photography and Beyond in Japan: Space, Time and Memory*, Hara Museum of Contemporary Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, N. Y. 1995, 10–13.

széksorokat. Ezt a három sorozatot bővíti Sugimoto mintegy két évtizeden át; újabbakba csak az 1990-es években kezd, és csak ezekben jelennek meg kifejezetten japán tematikák, helyszínek, reflexiók.¹³

Az első sorozatokban tehát épp az elegáns fesztelenség a feltűnő, ahogyan Sugimoto a történelem, a természet és a kultúra, vagy más olvasatban a tudomány, a spiritualitás és a művészet jó érzékkel általánosított szféráit átjárhatóvá teszi a valóság/illúzió és érzelés/konceptió kapuin, határain, átjárásaiban és cseréiben. Hamar kiviláglott, hogy vezérfonaluk az idő, melynek konceptuális ereje és jelenléte inkább valamiféle keleti, semmint a nyugati időszemlélet alapján értelmezhető, Sugimoto saját életidején belül pedig mindenképpen otthoni tapasztalatokra megy vissza. „Amikor először láttam az óceánt, olyan volt, mint egy ébredés. Persze bizonyára már azelőtt is láttam, de ez a legkorábbi és legelevenebb emlékem róla. A Tokaido vasútvonalról néztem, amint balról jobbra suhan a tenger látképe. Ősz lehetett, ilyenkor ragyog ilyen hatalmas, szemnyitogató fényben az égbolt. Magas sziklán haladtunk, mélyen alattunk pedig mozifilm kockáiként villogott a tenger, el-eltűnve a szirtek mögött. A horizont, ahol az azúrkék tenger a ragyogó éggel találkozott, borotvaéles volt, mint egy szamurájkard pengéje. Rabul ejtett ez a különösen ismerős jelenés, úgy éreztem, mintha egy ősi tájat néznék. Furcsának tűnhet, hogy egy gyereknek születése előtti emlékei legyenek, melyek kifejezésére nincsenek szavai. Az élmény eltörölhetetlen nyomot hagyott bennem.” Rövid memoárjából ezenkívül kiderül, hogy már középiskolás korában fényképezett moziban, hogy a filmvászonról megőrizhesse magának a szépség nyugati eszményét, Audrey Hepburn arcképét.¹⁴

Az 1980-as évek elején, amikor Sugimoto az első jelentős elismerésekben részesül, Japánban nagy feltűnést keltett egy film (Yoshimitsu Morita: *Family Game*, 1983), amely a családi étkezést a szokásostól eltérően egyvonalba ültetve ábrázolja, mint egy bárban. Nincs szemkontaktus, a párhuzamos tekintetek a végtelenben sem találkoznak. Valóban, ez az az időszak, amikor az emberek egyre több időt töltenek egymás társasága helyett egy irányba nézve: a televízió felé.¹⁵ Az amerikai *Filmszínházak* metaforája átlépi a határokat és szétterjed.

*

A három fotóművész közül a rangidős Shomei Tomatsu (1930) az egyetlen, aki átélte a háborút, melynek tapasztalatát – a yokohamai légitámadást az 1923-as tokiói földrengéssel társítva – Sugimoto csak

13 Ezzel együtt előbb volt az első egyéni kiállítása Japánban (1977), mint az USA-ban (1981).

14 Hiroshi Sugimoto: *The times of my youth: Images from memory*, in Kerry Brougher – David Elliott: *Hiroshi Sugimoto*, Hatje Cantz, 2005, 14., 18.

15 Munesuke Mita: *Reality, Dream and Fiction: Japan, 1945–1990*, trans. by Stephen Suloway, in *Tokyo: A City Perspective / Regards sur la ville*, Paris Audiovisuel – Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1990, 149–151.

családi elmesélésből élte át újra meg újra.¹⁶ Tomatsu jelentősége visszaidézi és mozgásba hozza a japán modernizáció és a japán fotográfia közös kezdőpontját. Ez az alakzat a nyugati behatolás, átalakítás, nyomhagyás és törlés két ősjelenetét hordozza, amelyek egyszermind a japán fotográfiai kultúra ősjelenetei. Az egyik az ország megnyitása a szabad kereskedelem előtt, a másik az atombomba. Az alakzat neve Nagasaki.

Nagasaki öblében 1636-ban fejezték be Deshima mesterséges szigetét, amelyet a külföldi kereskedők egyetlen engedélyezett székhelyének szánt az országot zárva tartó Tokugawa shogunátus (1603–1868). Rövidesen csak kínaiakat és hollandokat túrtek meg itt.¹⁷ Noha a realiztikus megjelenítésnek megvoltak a maga hagyományai a japán művészetben,¹⁸ ezen a részen érkezhettek azok a nyugati hatások, amelyek nyomán a 18. század végétől a perspektivikus ábrázolás – a fénykép logikai és technikai előzménye – első jegyei mutatkoztak Japánban.¹⁹ Nagasaki volt tehát Japán egyetlen kapcsolata a külvilággal mindaddig, amíg 1853-ban az amerikai Matthew Perry hajóparancsnok flottájának megjelenése nem győzte meg a szigetországot az egyenlőtlen katonai erőviszonyról. A következő évben aláírt japán–amerikai egyezmény nyomán 1854–59-ben megnyíló három kikötő között, Hakodate és Yokohama mellett, természetesen Nagasaki is ott volt. Itt importálhatta Japánba az első fényképezőgépet Shinnojo Ueno, akinek fia, Hikoma Ueno (1838–1904) 1862-ben nyitotta meg fotóstúdióját Nagasakiban. Ugyanitt született a korai japán fényképészet másik ismert alakja, Kuichi Uchida (1844–1875), aki közvetve ugyanattól a holland orvostól, Johannes L. C. Pompe van Meerdervoorttól tanulta az eljárást, majd vásárolt kamerát, mint Ueno.

A fénykép tehát szintén kívülről, a megszületéséhez vezető nyugati tradíció kontextusából kiszakadva érkezett Japánba. Noha említettem a *shakkei* fogalmát mint a fotográfia elsajátításának egyik lehetséges, diszkontinuus alapját, e folyamat esztétikai és művészettörténeti részletezésére nem vállalkozhatok. Ugyanígy az atombomba fotográfiai vetületére is csak töredékek tükrében pillanthatunk itt.

Yosuke Yamahata hivatásos fotós 1945. augusztus 10-én, egy nappal a bomba után kapott megbízást a japán hírügynökségtől Nagasaki fényképezésére. Bár a pusztulás mérete minden addigit

16 Hiroshi Sugimoto: *The times of my youth: Images from memory*, i. m. 12., 14.

17 Terry Bennett: *Early Japanese Images*, Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan, 1996, 29–62.; Sebastian Dobson: *Reflections of the Rising Sun: Japan in the Bakumatsu and Meiji Eras*, uo. 15–27.

18 John W. Dower: *Ways of Seeing, Ways of Remembering: The Photography of Prewar Japan, in A century of Japanese photography*, Japan Photographers Association, Hutchinson, London – Melbourne – Sydney – Auckland – Johannesburg, 1981, 3–20.

19 Robert Stearns: *Space, Time and Memory*, i. m., 50–97. – Ekkoriban hozták be holland kereskedők a camera obscurát (Timon Screech: *Mechanical Viewing in Edo Japan: Problems of Painting and Viewing in the Eighteenth Century*, előadás a Berlini Művészetek Akadémiáján, 2000. november 24. <http://www.richardwoodfield.org.uk/archive/dasbuild/Berlin%20legends.htm>).

meghaladott, a sugárzásról sem ő, sem a felvételei nem tudnak. Húsz évvel később halt meg rákban, fotói pedig jóformán ismeretlenek voltak Amerikában azok kiadásáig a tragédia 50. évfordulóján. A rejtegetés Japánban azonban sokkal konkrétabb formát öltött, ahol az ellenőrző amerikai megszállás 1952-ig minden fényképet betiltott az atombombákkal kapcsolatban. A paradox amerikanizálódásra belső elfojtásokkal reagáló emlékezet fotografikus metaforákat termelt.²⁰ Egy hirosimai túlélő szavaival:

*Bizonyos ponton többé-kevésbé telítetté kellett válnom, nem voltam már érzékeny többé, hanem ténylegesen érzéketlen arra, amit körös-körül láttam. Az emberi érzelmek, azt hiszem, elérhetnek egy végpontot, ami után nincs tovább – olyasmí ez, mint a fotografiai eljárás. Ha bizonyos körülmények között fénynek teszel ki (expose) egy fényérzékeny lapot, megfeketedik; de ha tovább kint hagyod, egy ponton fehér lesz... Csak később ismerjük fel, hogy elértük ezt a maximumot.*²¹

Tíz év sem telt el, és a japán társadalom rémulten értesült a hidrogénbomba 1954-es kísérleti robbantásáról a Bikini Atollon. Két évre rá Japánba érkezett minden idők egyik legambiciózusabb fotókiállítása, Edward Steichen *Az ember családja* (*The Family of Man*) című válogatása, mely több mint 270 fotós félezer felvételével, a fénykép demokratikus nyelvén hivatott propagálni az általános humanitás üzenetét abban a 68 országban, ahol körbeutaztatták. A tárlatot, amelynek csak Japán számára négy változata létezett, 1956 végére közel egymillióan látták, ami a világon összesített látogatószám mintegy 10 %-a. Itt udvariasan kihagyták belőle egy gombafelhő nagyméretű felvételét, és Yamahata egyik fotójával helyettesítették Nagasaki pusztulásáról, mely élesen elütött az édeskés összképtől. Amikor a japán császár meglátogatta a kiállítást Tokióban, ezt a darabot letakarták, majd rövidesen végleg eltávolították. Sem ez, sem a gombafelhős fotó nem szerepel a tárlat katalógusában.²²

A helyi változat számára a modern japán fotográfia nagyhatású alakja, Yasuhiro Ishimoto (1921) válogatott és ajánlott japán fotókat. Életútját látványosan megjelöli a két civilizáció közötti drámai kölcsönhatás. Amerikai japán szülők gyermeke, akivel 3 éves korában családja Japánba költözött, hogy ott járjon iskolába, majd egyetemre visszatért az Államokba. Ezt azonban megszakította az a kevésbé ismert körülmény, hogy 1942-ben az USA kitelepítőtáborokba zárta

20 Azon a gyakran emlegetett szó szerinti effektuson túl, amellyel a hatalmas villanófény emberalakokat „exponált” a földre. Ikko Narahara ezzel a tudattal készítette fotósorozatát Európa ehhez fogható mementójáról, Pompejiről (*Where Time Has Stopped*, 1967).

21 Robert Jay Lifton: *Death in Life* (1967), idézi Rupert Jenkins: *Introduction*, in *Nagasaki Journey*, Pomegranate Artbooks, San Francisco, 1995, 17.; in David L. Jacobs: *Nagasaki Journey: The Photographs of Yosuke Yamahata*, Afterimage, Summer 1996 <http://www.americansuburbx.com/2009/11/theory-nagasaki-journey-photographs-of.html>

22 John O'Brian: *The Nuclear Family of Man*, http://www.japanfocus.org/articles/print_article/2816

saját japán származású állampolgárait az esetleges polgári incidensek megelőzésének ürügyével. A súlyos alkotmány sértés áldozatait nevük helyett számok azonosították az összeterelés során, amit egyébként olyan fotósok dokumentáltak, mint Dorothea Lange vagy a teljesen más karakterű munkásságáról ismert Ansel Adams.²³ Miután kiszabadult az armachi táborból (Colorado), Ishimoto az Institute of Designra vette az irányt, ahol Harry Callahantól és Aaron Siskindtől sajátította el a chicagói Új Bauhaus fotóesztétikáját. Ezt érvényesítette a hagyományos japán építészetről készült fényképeiben, ahova visszatérve végül 1961-ben felvette az állampolgárságot.²⁴

A koncepció mindazonáltal természetesen kizárta, hogy akár egy is bebocsátást nyerjen *Az ember családjába* azok közül a progresszív fotográfusok közül, akik három évvel később, 1959-ben a VIVO ügynökségbe tömörültek. Tomatsu is alapító tag volt,²⁵ de 1961-ben, amikor megbízást kapott egy atomfegyver-ellenes japán szervezettől, hogy fényképezze Nagasakit egy leendő könyvhöz, a VIVO már fel is oszlott.

Tomatsu pályája 1950 körül a riportfotó felől indult, amelynek kötött részlegességét rövid idő alatt elhagyva egy egyszerre személyesebb és általánosabb megközelítésre fókuszált, miközben pár év alatt keresztülment az önelvű képköltés kiváltotta szakmai polémikákon. Mire Nagasakihoz ért, már kialakult finom aszimmetriákkal és billenésekkel, sötéten csillogó felületekkel és apró szimbolikus részletekkel, tárgyatlan árnyékok nagy sötét területeivel operáló poétikája, tematikailag az amerikai jelenlét katonai és civilizációs hatásait, elhagyott objektumokat és természeti katasztrófákat vizsgáló sorozatai. Shibatától, Sugimotótól vagy Ishimotótól eltérően Tomatsu művészetét az országhatárokon belül maradván, szinte bensőségesen járta át a visszavonhatatlanul felsértett Kelet-Nyugat határ megannyi aspektusa. Nagasakit megbízatása után is tovább fényképezte, és mintha mind ez utáni, mind korábbi munkái e sötéten ragyogó centrum kiterjesztései lennének; mintha ebbe az öbölbe térnének vissza a szigetre érkező kamerák és bombák új időszámításainak hordalékai.

Az ország, a nemzet bőre (Skin of the Nation) – Tomatsu 2004–2006-os nemzetközi (USA, Kanada, Svájc) retrospektív kiállításának címe mindent elmond az ország felsértett határa és a kultúrák közötti felületek, érzékenység, allergia és anesztézia, tapintat és behatolás, fényérzékeny film, legyalult föld és égett bőr közötti áthatásokról. E

23 *Szabadnak és egyenlőnek születünk (Born Free and Equal)* címmel 1944-ben állították ki Adams fotódokumentumát a MoMA-ban. Amennyire lehetett, háttérbe szorították Steichen két háborús-hazafias tárlata között, aki tengerész katonai rangja miatt szívesen vette, ha kapitánynak szólítják a múzeumban. (Ansel Adams: *An Autobiography*, Little, Brown and Company, Boston – New York – London, 1985, 1996, 217–222.)

24 Dan Friedman: *Yasuhiro Ishimoto*, in Lynne Warren (ed.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography vol. 2: G–N*, Routledge, New York – London, 2006, 806–808.

25 A VIVO név az eszperantó 'élet' szóból ered. Tagjai: Shomei Tomatsu, Kikuji Kawada, Akira Sato, Akira Tanno, Ikko Narahara, Eikoh Hosoe, később Daido Moriyama.

szoros érintkezés modellje a Nagasaki-anyag két csoportjának, a túlélő áldozatok portréinak és a tárgyi maradványrészletek nyomrögzítésének egymásra vonatkozása. A pikkelyesre perzselte vagy megolvadt felületek és a bőrre égett hegek; a villanófényben alulexponált kertes faház és a zuhanórepülésből megpillantott éjszakai város éles derengése; a romok és a széttört életek közös magánya.

Kétségtelen, hogy a portrék bravúrja a legszembeszökőbb, ahol oly nyilvánvalóak az elkerülhetetlen buktatók, a példázatoság, az indiszkrécio, az elretentés és így tovább. 16 évvel a robbanás után az atombomba túlélői (*hibakusha*) és leszármazottaik stigmatizálva, kitzsítva, erre szakosodott intézmények és magánlakásaik mélyére rejtve élnek; másod- és harmad-leszármazottaiknak is elég ez ahhoz, hogy ne találjanak házastársat. Tomatsu azonban nem akarja feltörni és feltárni titkukat, hanem megőrzi; meghagyja nekik, mint vas-tag és mély hegek árkaiban a sötétséget. Az eljárás háttérben bizonyára ott rejlik a japán társas személyiség kétrétűsége, a *tatamae*, a másoknak mutatott arc és a *honne*, a valódi szív, melyet gondosan rejtnek, fenntartva külső és belső egyensúlyát. Ami nyugati szemmel képmutatásnak tűnik, az az integritás záloga és játékszabálya.²⁶ Míg azonban az arc és az emberalak elfordul, bezárul vagy csak részben mutatkozik, a fényekkel történik valami a felszántott és hólyagos bőrfelületen, *tatamae* és *honne* szoborszerűvé exponált határán túl is. Elég, ha követjük annak az asszonynak a tekintetét, aki mintha kivételesen a kamerába nézne, de mégsem, kicsit feljebb, igen, a Napba hunyorog, mely bármikor lezuhanhat az égből; amely tehát, ha hiszünk tekintete irányának – itt van Tomatsu végső hitele –, a képen kívül, tulajdon hátunk mögött helyezkedik el. S talán még fontosabb az a derengés a túlélők körül, amely nem annyira az erre hasonlító sugárzás jelképe vagy a glória vigasza,²⁷ mint inkább a *sugárzás sugárzása*.

*

11:02. Tomatsu egyik leghíresebb felvételén egy karórát látunk, amely a Nagasaki atombomba robbanásának pillanatában állt meg. Sugimoto egyik korai, reklámcélú, de konceptuális megközelítését már jelző sorozatán (1972) képről képre lassan mozdulnak egy asztali óra mutatói. Amikor 2005–2006-os, Tokióban és Washingtonban megrendezett retrospektív kiállításának címén gondolkodott a

²⁶ Andrew Juniper: *Wabi Sabi: the Japanese art of impermanence*, Tuttle Publishing, Boston – Rutland, Vermont – Tokyo, 2003, 57.

²⁷ Nagasakiban pontosan arra a városra esett az atombomba, ahol – évszázados nyugati kapu szerepe folytán – Japán legnagyobb keresztény közössége élt. Egy összeomlott templom romjai között Tomatsu lefényképezett egy letört fejű Krisztus-szobrot. Rongált ujjai reliefként megformált szívére – kőből való bőrének mintázatára – mutatnak, amelyből fénysugarak áradnak. A felvételt kiegészíti egy másik, ahol oszlopfőkre faragott testetlen szárnyas angyalfejek nyugodnak a fűben. Nem a templomhajóba néznek le többé, hanem fel az égre. Tomatsu olykor kifejezetten utal az áldozatok krisztusi mártíriumának lehetséges értelmére (Ian Jeffrey: *Shomei Tomatsu*, Phaidon Press, London – New York, 2001, 84–87.).

kurátorokkal, többek között tréfásan ezt javasolta: *A nem döntő pillanat (The Indecisive Moment)*.²⁸ Ez a célzás attól a felfogástól határolódik el, amely Henri Cartier-Bresson gyakorlati fotóriporteri tanácsai közül nőtte ki magát a nyugati fotográfiai kultúra mindmáig uralkodó elvévé.²⁹ Eszerint, mivel a riporter feladata egy történet illusztrációja, egyetlen eszköze pedig a pillanatfelvétel, az esemény-sor döntő pillanatát (*The Decisive Moment*, 1952) kell elkapnia, amely sűrít és kifejezi annak előzményeit és kifejeletét. Noha Cartier-Bresson nem szándékozta általános érvényre emelni munkamódszerét, pontosan ez történt. Az elgondolás karrierjének bizonyára sokrétű okai közül szorítkozzunk arra, hogy 1. megfelel a maximális információhatékonyság igényének; 2. egybeesik mind a legtágabb értelemben vett sajtó (média), mind a tömeges magáncélú fényképezés, azaz a képterelés és -fogyasztás tipikus céljaival; 3. praktikus reprezentációs keretet biztosít a nyugati egyenesvonalú időszemlélet különféle válfajainak a nagy elbeszélésektől a mikrotörténetekig, valamint a pillanat magas- és tömegkulturális kultuszának. Kérdés, vajon Sugimoto felől nézve milyen időfogalom szempontjából minősülhet inautentikusnak a pillanatképre bízott történetmondás.

Feltűnő, hogy a zavarbaejtő *koanok* tanulmányozásával elérhető hirtelen megvilágosodás (*satori*) könnyen összefésülhet a pillanat nyugati elvével, és valószínű, hogy ezért lett népszerű Nyugaton a zen buddhizmusnak ez az iskolája, az úgynevezett rinzai zen. Érdekes, hogy más iskolákhoz képest a rinzai zen nyugatosnak ható vonásokkal bír. Ilyen például a nyelv eszköz szerepe és külsődlegessége épp a koanok felhasználásában, vagy az az egyértelmű különbség, amelyet a megvilágosulatlanság és a megvilágosodás, az érthető és az érthetetlen között tesz, egyszóval maga a megkülönböztető gondolkodás.³⁰ Feltehetően nem erre található tehát az a szellemi háttér, amelyet keresünk.

*

Pontosítsuk Sugimoto *Filmszínházak* sorozatának korábbi futólagos bemutatását. Ez ugyanis úgy keletkezett, hogy Sugimoto egész estés filmeket fényképezett le teljes hosszúságukban. A vetítés elején

28 David Elliott: *Hiroshi Sugimoto: The faces of infinity*, in Kerry Brougher – David Elliott: *Hiroshi Sugimoto*, i. m., 39.

29 Egy példa: „Végül mégiscsak azok lettek a XX. század fotótörténetének a klasszikus nagymesterei, akiknek a tekintete inkább maradt meg emberinek, és ezek általában az igényes riportfotó (néha pedig a divatfotó) műfajában tevékenykedtek, és onnan kiemelkedve váltak a művészi fotó általánosan elismert reprezentánsaivá: André Kertész, Robert Capa, Cartier-Bresson, Diane Arbus és társaik.” (Pernecky Géza: *A magyar fotóművészet emancipációja. Szilágyi Sándor: Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984* [2007], *Holmi*, 2008/2, 273.)

30 Toby Avarid Foshay: *Denegation, Nonduality, and Language in Derrida and Dogen*, *Philosophy East and West* (44) 3 (Jul. 1994), 550–551.

kinyitotta a rekeszt, és csak a film végén zárta be. Mivel a vetítóból sokáig a vászonra áradó fény ezalatt túlságosan soknak bizonyult a kamerában levő filmnek, a kész felvételen a vászon teljesen fehérre kiégett téglalapként jelenik meg. A róla visszaverődő gyengébb fény ugyanakkor éppen elég volt arra, hogy halványan megvilágítsa a mozi belső terét, a mennyezet, a falak és a széksorok egy részét.

Tovább lépve azonban egyre nagyobb nehézségekbe ütközik annak leírása, mit is látunk, mert elvalótlanítja a képromboló fényhasználat – kezdi Hans Belting a *Filmszínházak* lépcsőzetes olvasatát³¹ –, a filmidő és az expozíciós idő egyenlővé tétele. A vásznon egy láthatatlanná vált film látható, amelynek fotóba oldott ideje teszi láthatóvá a teret. Ha hihetünk a film létezésében, vagyis a fotózás kerettörténetében, akkor egy olyan bölcséleti allegória bontakozik ki belőle, amely tér és idő szembeállítás helyett kimeríthetetlen összetartozásukra utal. Az időbeli esemény feloldódik egy időtérben, ahol az emlékidő rengeteg rétege van együtt egyidejűleg: az európai színházépítészet stílusait a moziépületekben imitáló amerikai építészet időszakai, a filmes és színpadi illúzióteremtés története, a filmnézés itt-és-mostja és a filmbeli világ akkor-és-ottja, a filmre és a fényképre emlékezés ellentétes – virtuális kontra tanúskodó – módozatai, valamint saját életidőnk, saját időképeinkkel és a fotók szemlélésére szánt idővel együtt. Az üres vászon pedig – Malevics fekete négyzetének ellentett egyenértékeként, mely először egy színielőadás függönyén jelent meg³² – minden lehetséges kép mátrixává válik, amelyre kivetíthetjük saját illúzióinkat. Magunk vagyunk a filmszínház, semmi és minden felcserélhető, és kölcsönösen egymást hozza létre.

Ami azonban valóban maradandó, vonja le a végkövetkeztetést Belting, az magának a fénynek a képe, mely már nem közege vagy eszköze sem a fotónak, sem a filmnek, hanem tulajdon létrejöttétől függetlenedő téma. Önmaga képe, s ennyiben elvontnak is nevezhetnénk, ha nem lenne oly érzéki. Ezért inkább abszolút fény, amelyet nem visszaver az ernyő, hanem *sugároz*. A fotósorozat egyes darabjainak változó épített környezetein keresztül változatlanul, időtlenül, örökké.

Belting elemzése tökéletesen összefoglalja, miért tekinthető a *Filmszínházak* a fotóművészet összefoglaló művének. Különös érdekessége, hogy ezt jóformán mindenféle kulturális háttér és segédlet nélkül teszi egészen a konklúzióig. Mondandóját mégsem zárja le itt, hanem rövid, finoman ironikus epilógust fűz hozzá, megjegygezve, hogy a *Filmszínházak* konceptuális mozgásai figyelemre méltó összhangban állnak egy 13. századi zen mester, Dogen Zenji tanaival idő és létezés azonosításáról, a belső kivetítés nyugvó és suhanó időt

31 Hans Belting: *The theatre of illusion*, előadás a Berliini Művészetek Akadémiáján, 2000. november 25. <http://www.richardwoodfield.org.uk/archive/dasbuild/corpuschristi.htm>

32 Victor I. Stoichita: *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, London, 1997, 188.

egymásban tükrözött, öntranszcendáló tapasztalatáról, valamint az élet-halál szembeállítás túllépő létezésről.

*

A rinzai zent imént említett vonásai miatt bíráló Dogen egy másik iskola, a soto zen alapítója. Az az elképzelés, hogy a pillanat a múltba röppen és az idő eltelik – végső soron az, hogy az idő történeti jellegű –, Dogen szerint törést okoz az időben, mégpedig épp a jelenben, ahonnan kihullik a lét. A múlt így valóban az elrepülni vélt s ezáltal felstilizált pillanatok megragadására irányuló igyekezet tülekedő és gyorsan elhalt nyomaival telik meg. Holott, így Dogen, minden egyes egyén és tárgy egy-egy pillanat, a világ ezért pillanatokban létezik, amelyek „sorozatokban telnek” avagy „folyva-lépnek”,³³ azaz mozgásuk egyszerre folytonos és szaggatott. Belső dinamikája szerint a pillanat eseményszerű megjelenés, ami „sosem mulasztja el feltárni a póre bőrt, húst, csontokat és velőt”, összeszedett, „komponált” és valós.³⁴

A létezéssel azonosított idő teljességének látomásában tehát, ami talán nem más, mint a jelenlét,³⁵ a létezővel azonosított pillanat az idő egyfajta ősfenomenje lesz, amely abból nyeri autonómiáját, hogy egyidejűleg nem tartozik az időhöz; szó szerint az idő ideje. Az ugyanis, amit a „pillanat” szóval fordítanak, Dogen szövegében úgy hangzik, hogy „idő-idő”. Belőle táplálkozik az összefüggő pillanatiság egyedülálló lüktetése.³⁶

Dogen ugyanakkor tud egy vizuális mozzanatról, amely egy pillanattal megelőzi a pillanatot és időben-térben előtte van. Ez egy „felület előttem”, mely arc, felszín, jelenet vagy eset.³⁷ A pillanat jelene ehhez képest egy pillanattal utóidejű, az idő ideje mindig érkezőben van, és érkezése azzal a hirtelenséggel hat, ami a fény

33 Dogen *Uji (Létezés-idő)* című fejezetének (*Shobogenzo* 20. fejezet) kétféle fordítása nyomán. *Shobogenzo: The true Dharma-eye treasury*, trans. Gudo Wafu Nishijima – Chodo Cross, Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2007, Volume I. 143–155.; *Uji: Some Moments*, trans. Bob Myers, 2004. http://www.thezensite.com/ZenTeachings/Dogen_Teachings/uji.doc

34 *Kai-in-zanmai: Samadhi, Tengerhez hasonló állapot* című fejezet, in *Shobogenzo*, Volume II. i. m. 231.

35 „Az idő alapjában véve cirkuláris, és a valóban reális tér időbeli, azaz tartalmazza az időt. Így pl. a fizikai tér is négydimenziós. Ha nem így volna, akkor geometrikus tér volna. De hol kapcsolódik össze a tér és az idő, mint ellentmondásos egység? Úgy gondolom, hogy a jelenben kapcsolódnak össze. A jelennek tágassága van, és azáltal, hogy időbeli, egyúttal térbeli is. A jelen nemcsak négydimenziós, hanem sokdimenziós. [...] A pillanat olyan valami, ami nem tartozik az időhöz. Amikor működünk, valaminek, ami egy bizonyos irányban megelőzi az időt, meg kell változtatnia irányát. Emellett egyidejűleg létezik a múlt és a jövő. Ahhoz, hogy működjünk, támaszt kell találnunk a jelenben. Különösen akkor vagyunk az abszolút jelenben, amelyben az idő elmúlik és keletkezik, amikor kifejezés-szerűen működünk.” (Kitaro Nishida: *A világ önazonossága és folytonossága*, ford. dr. Grád Gusztávné, Athenaeum II. 1994/3, 50., 89.)

36 Kenneth K. Inada: *A theory of oriental aesthetics: A prolegomenon*, *Philosophy East and West* (47) 2 (April 1997), 122.

37 *Kai-in-zanmai: Samadhi, Tengerhez hasonló állapot* című fejezet, in *Shobogenzo*, Volume II. i. m. 233. és 239. 34. jegyzet.

kiváltsága. „[A kifejezés], mely a fényt magyarázza és a ragyogást magyarázza, ez lehet: »Hogyan lehetséges, hogy hirtelen hegyek, folyók és föld jelennek meg?«” A létezés ennél fogva azonosulhat a fénnel is. „Vannak buddhák, melyek fénnel bírnak; vannak fénylő buddhák, amelyek nélkülöznek; van Buddha fénye annak nélkülözésében; és van Buddha fénye, ami létezés.”³⁸ Ha tehát a létezés nemcsak az idővel, hanem a fénnel is azonosulhat, akkor idő és fény is azonosulhat.

³⁸ *Komyo: Ragyogás* című fejezet, in *Shobogenzo*, Volume II. i. m. 296., 298.