

Markója Csilla

## NOSZTALGIAROMOK ORNAMENTIKÁJA

VANCSÓ ZOLTÁN LEGÚJABB ALBUMA – A FACEBOOK-ÉVEK<sup>1</sup>

„Bevallom, eddig olyan szerencsés életem volt, hogy nem igazán találok rá magamban a félelemre” – posztolta egyik képe alá Vancsó Zoltán fotográfus a Facebookon, 2015. december 1-én. Elég meghökkentő kijelentés, amit nem győztem elhessegetni, miközben csontkovácsom kezelőágyán fekvő a „mitől félsz?” kérdésre próbáltam válaszolni – sikertelenül. Pedig az már rég jó a „győzés” szempontjából, ha az embernek saját csontkovácsa van, aki – az orvosai nagy részével ellentétben – valóban segíteni akar, az enyém ráadásul rögtön a lényegre tapintott ezzel a kérdéssel, annyira, hogy alig álltam meg, hogy fel ne ugorjak rögvest, mert a saját problémámnál máris jobban érdekelt, honnan ered vajon az ő, az embergyógyászatban merőben szokatlan érzékenysége – de a gerincem, ami miatt most is csak fekvő tudok írni, legalább annyira odaszögezett a kezelőfelülethez, mint a meglepetés ereje. És ezt az odaszögezést egészen konkrétan értettem meg, amikor megláttam a gerinc sárcánnyaraját idéző képét a funkcionális röntgenen: megannyi szög áll ki az ember csővázából, amik közül idegek lépnek ki és kerülnek idővel nyomasztó helyzetekbe – az idegrendszerem állapota pedig nem csak a ránehezülő nyomástól, hanem a nyomás felismert idegi eredetétől és az ennek nyomában támadó félelemérzéstől is függ – értsünk bármit is idegen. *Az idegen ideg.* Inkább ezt a címet kellett volna adnom ennek a játékos bevezetőnek, mint ezt a teljességgel érthetetlen és elidegenítő kifejezést, hogy a „nosztalgiaromok ornamentikája”, mert hát mit is jelentsen az, hogy nosztalgiaromok és pláne ornamentikája. Darida Veronikától kölcsönöztem el a nosztalgiaromok szót, jelentése is csak általa érthető igazán,<sup>2</sup> de enélkül is van benne valami erős vizuális megjelenítőerő, amely Vancsó Zoltán képeit is jobban látatni engedi, ezeket a figurativitásuk dacára is absztrakttá válni tudó remekműveket, amelyek mintha a valódi, igaz történet iránti nosztalgiánk romjaiba botlanánk minduntalan, az emberek, a világ, egyáltalán, a szerelem iránt érzett szerelmünk emlékének maradványaiba. És mégis, a romok azt sugallják, mintha ennek a legtágabb értelemben felfogott honvágnak lehetne még bennünk otthona. Ebben az értelemben mélyen humánus művek ezek, pedig paradox módon éppen személytelenségükkel hatnak, de ez a személytelenség korántsem azonos az embertelenséggel, például az

<sup>1</sup> A szerző az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének főmunkatársa. Készült az NKA Vizualis Művészetek Kollégiuma Alkotói Ösztöndíja segítségével.

<sup>2</sup> Darida Veronika: *Nosztalgiaromok*. Ld. jelen számunkban.

orvoslás mai gyakorlatának embertelenségével, sőt, ebben az antihumanista világban, ahol végsősoron a szeretethiány okozta retteneteinkbe rokkannunk bele, a kompromittálódott egó féken- vagy távoltartása minden eddiginél inkább a művészet és a gyógyítás feltételévé válhat és ezt éppen a csontkovácsom kezelőágyán értettem meg újra, finom, de határozott ujjai között, melyek oly személytelenül, mégis olyan erős figyelemmel és odaadással faggatták saját lehetséges jövőjüktől elrémült tagjaimat. És ez a húsbavágó kérdés, a „mitől félsz?“, már túl is lépett egy másikon, a múltba taszító, analitikusabb „miért félsz“ kérdésén, hogy a már valamelyest megoldást, vagy legalábbis enyhületet hozó pragmatikusabb „minek félsz?“ kérdés felé vezessen el. Nem tudom, mindez áfutott-e hajdan komolyabb távokat is futó csontkovácsom fején, amikor egy testi tüneményre reflexszerűen rákérdezett, mint később kiderült, sok esetben nem emlékszik sem a kérdésekre, sem a válaszokra, annyira belefeledkezik a párbeszéd fizikumába, hiszen ahogy ezt mindenki ismeri is a szerelmi praxisából, épp az ilyen párbeszédhez van a legkevesebb szükség a személyiségre. Gyógyítás és művészet – e szavak már rég nem szoktak szalonképes kontaktusba kerülni egymással, legfeljebb olyan ezoterikus honlapokon, amiken egy kritikus gondolkodású ember azonnal hontalanná válik, miközben a megkopásaihoz és a becsontosodott bajaihoz kimozgatási (és/vagy kibeszélési) lehetőséget keres.

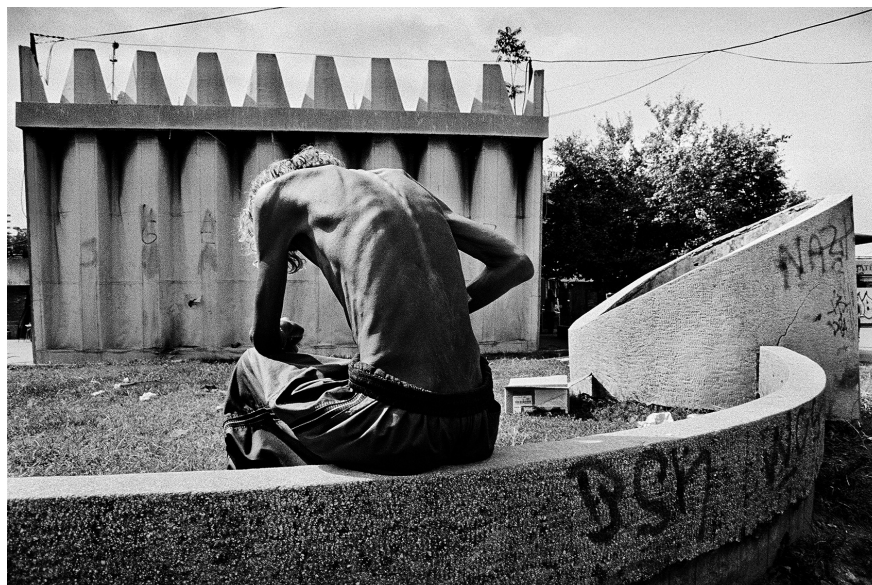
Vancsó Zoltán nem csak a személyiségről, de a (legtágabb értelemben vett) ezotériáról is, úgy sejtem, a csontkovácsomhoz, Attilához hasonlóan gondolkodik, akinek a számára, azt hiszem, ez is egy alternatíva az alternatívák világában, de akinek a fizikumhoz való viszonyát dogmáktól mentes, mélyen átélt spiritualitás jellemzi. Vancsó spiritualitása sem válik soha elvonttá, vagy ideologikussá, ettől megóvja konkrét és szenvedélyes kapcsolata a fényképezhető objektumokkal, ezekkel a nagyonis érzéki testekkel, amelyeket viszont olyan mintázatba képes rendezni, mely minta messze túlmutat önmagán. Ezt a metafizikus mintázatot nevezhetjük Vancsónál – Miltényi Tibor, értő kritikusa nyomában is – ornamentikának, aki így fogalmazott elemzésében: „Zoltán képein az értelemről megfosztott világ ornamentikája olyan vonzó dekoráció, melynek súlyos intellektuális jelentése van: a precíz szerkezet mögötti krónikus valóságborulás metafizikai megrázkódtatása. Az értelmetlen látszatra fájdalmasan hasonlít az értelmeshez (...). Jól azonosítható stílárís frázisainak ismétlődéses variációi oly mértékben zárt univerzumot alkotnak, amelyet a tisztán korstílus és nyelv uralta térben létrejövő alkotásoktól megszoktunk. Pedig a személytelennek tűnő erős nyelvi jelenlét, a *privát érzélem hiánya* (vagyis a szentelen, hűvös előadásmód és az absztrakt-szkepszis), meg kvázi-történetei is (a valóság kudarcának esztétikai újrakonstruálásai), amelyek mind a forma immanens megnyilvánulásainak tűnnek, kizárólag a Szubjektum saját produkciói...”<sup>3</sup> E néhány mondat előszámlálja a Vancsó-univerzum legfőbb jellegzetességeit, köztük is elsődlegesen azt a feszültséget, mely az alkotó egója és egómegvonással tüntető képei között fennáll, s mely feszültség megléte oly vonzóvá, egyszersmind forróvá teszi e különben hűvösen megkonstruált képeket. Talán épp a saját személyiség erős meg-

<sup>3</sup> Miltényi Tibor: *A Semmi költészete*. Bp., 2007. 66., 70-71.



1. Vancsó Zoltán: Pécs, Hungary, 2015 | from the upcoming series *Haikus* | A *Haikus* című készülő sorozatból. © Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

léte, narcizmusa az, melyet a gyógyító vagy az alkotó kompenzálni kénytelen, azonban e szükséglet felismeréséig vagy a praxisig kevesen jutnak el. Csontkovácsom arra a viszontkérdésemre, miszerint ő hogyan áll a félelemmel, zsigerből azt reagálta, hogy úgy hiszi, egyre kevesebb a része benne, amit én viszont úgy fordítottam le magamnak, hogy az, hogy nekem viszont egyre több, az az én felelősségem is, az én (bűn)részességem, olyan felelősség, amivel jobb lesz szembenéznem, amit nem háríthatok. Az, hogy Vancsó nem ismeri a félelmet, nyilván költői túlzás, költői, mondjuk, hiszen hagyományosan azt várjuk a költőtől, hogy az „igazat mondja, ne a valódit”, és bizony Vancsó költő, költő abban az értelemben, hogy nem a valódival foglalkozik, hanem azzal, amit ő igaznak gondol, mindenekelőtt a kompozíció igazságával. Épp ezért nem is hűvös kiszámítottságról van itt szó, hanem sokkal inkább egy költői látásmódról, azaz Vancsó vizuális hasonlatokban, metaforákban, absztrahálható szerkezetekben érzékeli a világot és megpillantván a lehetőséget, azonnal reagál, vérbeli fotográfusként, bármennyire közhelyesnek is tűnjön ez a kifejezés. És e műveletek olyan koncentrációt igényelnek, a „vadászösztön” – ahogy Vancsó nevezi – célrataratottsága, és a vizuális hagyomány beléivódott, öntudatlan használata mellett a komponálókészségnek, a figyelemnek olyasfajta működtetését, mely a félelmet mintegy felfüggeszti – és nem is egyszerűen abban az értelemben, ahogy a habitudósítók beszámolnak róla, hiszen Vancsó jóval békésebb tájakon kalandozik. Inkább az alkotás ontológiai értelmében: létrehozok egy (s) *mást*, tehát magamon kívül vagyok. Márpedig a félelmek bennünk lakoznak, így őket is hátrahagyjuk, ha átadjuk magunkat valaki/valami másnak.

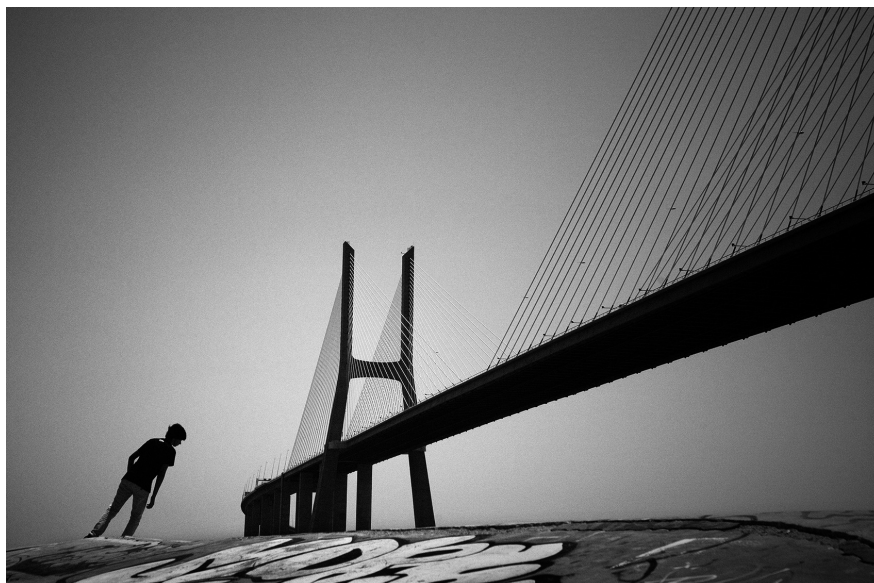


2. Vancsó Zoltán: Budapest, Hungary, 2001 | from the series  
*Still Movies – Townfolks* | *Az Állófilmek – Városlakók* sorozatból.  
© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016

Mert igen, a Zoltán elsősorban vérbeli fotográfus. És mint ilyen, mélyen benne áll a hagyományban, még akkor is, ha elődei közül hangsúlyosan csak néhány nevet emel ki: „Ha neveket kell mondanom, akkor Bresson és Koudelka mellett André Kertész és Lucien Hervé tudom még idevenni. A 80-as évek végén és a 90-es években sokkal nehezebben lehetett hozzáférni a nemzetközi életművekhez. Alig ismertem valakit, ami egyébként nem baj, mert az a pár kép, amit tőlük láttam, az pont elegendő volt ahhoz, hogy a katalizátor szerepét betöltsék. Hozzám a magnumos fotográfusok képi világa, gondolkodása áll a legközelebb (Paolo Pellegrin, Carl de Keyser, Alex Webb, stb.), de bevallom, nem túlzottan figyelem már a mai fotográfiát. Ha valami szellemi táplálékra vágyom (gyakran megesik), akkor a zene, a klasszikus festészet, a színház vagy az irodalom, a filozófia világába indulok, a fotográfia érdekel legkevésbé. Évek óta nem láttam olyan fotókiállítást Budapesten, ami igazán lázba hozott volna. Nincs rosszabb, mint azzal szembesülni, hogy valaki *akar* valamit, de végül nem mond semmit, csak az akarást látni. Kiábrándító. Manapság a legintenzívebb feltöltődést a zazen meditáció jelenti számomra, ahol csak az üres padlót bámulom hosszú ideig. Elérkezett bennem a tényleges csend iránti vágy.”<sup>4</sup>

Ha végiglapozzuk Koudelka *Exiles* albumát, melyre Vancsó konkrétan is hivatkozik a vele készült beszélgetésben (mely elé ezt a pár szót szánjuk), látjuk is a

<sup>4</sup> Vancsó Zoltán: *Zoltán. Pictures. Facebook. The Debut Years 2010–2015. Az első évek.* Budapest, 2016. 14.



3. Vancsó Zoltán: Lisbon, Portugal, 2012 | from the series *Between Nothingness and Eternity* | *A Nemlét és örökkévalóság között* című sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

hagyományelemeket, melyek a számára is fontossá váltak. Egy olyan taktilis, anyag-szerű fotózásról van szó, mely erős kontrasztokkal, clair-obscurrel dolgozik, merész, sokszor disszonáns képkivágatokkal, sok mindent örökölt ez a látásmód a fotográfiai modernizmustól, elsősorban a konstruktív szerkesztés metódusait, de míg Koudelka közel megy alanyaihoz, addig Vancsónak inkább tárgyai vannak, mondhatni az alanyai is tárgyai, és tőlük is távolodóban van. Így is feltűnnek közös elemek, absztrahálódó, ismeretlen lényekké váló emberalakok vagy kuttyák, bizonyos fogékonyság a kép elemeinek a valóságtól való elemelésére, de míg Koudelkánál mindez az „emberi, nagyonis emberi” szociálisan érzékeny, empátiával teljes dimenziójában marad, addig Vancsónál a vizuális hasonlatok iránti szenvedély valóban felülír mindent, empátiát, humánumot, félelmet – ez azonban paradox módon mégiscsak a néző empátiáját hívja elő: egy gyerek, aki egy pocolyában fekszik, egy felhő vizuális hasonlatává válik: a vizuális tükröződések megteremtik ég és föld egy olyan metaforikus megfelelését, ahol a földi elemekben való dagonyázás a legmennyeyebb foglalatossággá szellemül – de mindezt vizuális elemek, az erősen központosított szerkesztés, a fekete és fehér ellenpontjai, és a vizuális metafora azonnal azonosítható összetevői felelnek, nem más – az empátiát nekünk kell működésbe hoznunk, és pedig nem a kép tárgyával, hanem az alkotói műveletekkel való együttérzés útján.

Az alkotói műveletek között szerepelnek rejtett ikonográfiai utalások is, így pl. a *Fatima, Portugal, 2003* adatsorral azonosítható képen nem csupán a kép-a-képben

megoldás hív elő művészettörténeti asszociációkat, de a szoba falán csupán a tükörben, merész rövidülésben látható fekvő férfi Mantegna híres *Halott Krisztus*ára is emlékeztet, és a férfi egyértelműen pihenő tartása dacára az előtérben látható csipke-terítős virágváza memento mori jelképpé válik. (XXIV. tábla) André Kertész ikonikus fotóját, a Szigetbecsén őrzött *Szabadban táncoló férfit* hívja elő az az arnyjátékra emlékeztető kompozíció, ahol a Krisztus-korpusz kontúrja egy ugró mozdulattal kerül vizuális összefüggésbe. (1. kép) A kép alá írt mottó, „Nem is annyira a bűn, mint inkább az önfelmentés vágya választ el Istentől”, aláhúzza, de nem értelmezi a mozdulatok analógiájára épülő profán vizuális hasonlatot. A képek témája igen gyakran egy egyszerűségében sokatmondó formai megfelelés, így például Brassai csigavonalait is idéző, de jóval brutálisabb vizuális hasonlat képződik meg a budapesti hajléktalan hátának íve és a pihenésre használt betonperem íve, illetve a bordák rajzolata és a háttérben látható építmény „bordái” között, a kép jelentését nem tudni, hogy fixálja vagy éppen elbizonytalanítja a graffiti szövege. (2. kép) Ugyanígy konstruktív formai megfelelés, a lisszaboni hídszerkezet acélhuzalainak szögében, azokkal párhuzamosan bedőlő fiú sziluettje eredményez a *Lisszabon, Portugália, 2012* című kép esetében lenyűgöző kompozíciót, ez esetben a jelentésséget a szilárdnak hitt konstrukció (a híd és az ember teste) kibillentése, a balanszírozás, mint létállapot definiálása hozza létre – a kép egyben a Hervé-féle épületfotók klasszikusan nyugodt, stabilitást és erőt sugárzó kompozíciós sémájának kibillentése is. (3. kép) A vizuális metafora egy egyszerű, de nagyszerű esete a 2015-ben Balatonedericsen készült kép: a magányosan fekvő széttárt lába és a vízbe vezető lépcső széttárt korlátjai éppen úgy rímelnek egymásra, ahogy az égen látható felhőpamacs a fű világos foltjára (XXII. tábla), a szöveg ez esetben Weörestől származik és igen jól illik a kép finom iróniájához: „A magány nagy társaság, az elhagyatottsághoz legalább kettő kell” – a képen két láb, két korlát látható, s a magányos fürdőző kettesben van a lépcsővel, amelynek kitárt „combjai” a vízbe (női matéria) vezetnek. Még összetettebb metafora a 2003-ban az Adrián készített kép tárgya: a fehér hajótest a távolban látható fekete sziget fordítottja formailag, de miközben a hajótestnek támaszkodó férfi mintegy a kép tengelyeként épp középvonalában osztja a szigetet, az égen látható fehér felhő éppen addig tart, mint a fehér csónak, annak analógiája, miközben testén viseli a fekete sziget formáját kicsinyítve is, egy kopás vagy festéshiba formájában: így a kép formai megfelelések, vízszintes és hosszanti tengelyek, fekete és fehér sávok és vizuális hasonlatok ritmikus mintázatává válik, olyan képszőnyeggé, melynek ornamensei valóban nosztalgia-romok (4. kép): a Miltényi megnevezte „valóságborulás” nem hiányként jelenik meg, hanem hajdan evidens alkotói műveletek és világdarabok tűnnek fel vágyott, de eltűnt otthonként, a valóság darabokban, s e darabokat az alkotó úgy rázza össze a számunkra új képekké, akárha kaleidoszkóppal – a honvágy képei ezek, vágy egy nem létező fix valóság iránt.

Innét e képek erős metafizikai töltete is – az *Álomvölgy* sorozat képein a természet válik a nosztalgia tárgyaként efféle metafizikus ornamentikává, sok esetben a hangsúly ténylegesen is a fény rojtjaira, a fából szótt szőnyegre, a textúrára kerül (XXV. tábla).



4. Vancsó Zoltán: Adria, Croatia, 2003 | from the series *Still Movies – Mediterraneans* | *Az Állófilmek – Mediterráneum* sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

Nádas Péter író, aki maga is fotográfus, így írt egy másik fotográfus, Mikael Olsson fényképei kapcsán: „Ha nem mondaná el, hogy kitől vette kölcsön a beépített tájakat és mire szolgálnak az azonosíthatatlan tárgyak és a rejtélyes felületek, akkor is nagyon jól ellennénk velük, mert egy képen nem a tárgyismeret vagy a tárgyi tudás, hanem az empátia tartja karban a figyelmet. A láthatóság szélén folt van. Amikor már nem tudjuk megmondani, hogy minek a foltja ez, akkor az azonosulás útja is zárva van. Ekkor kezd működni a képzelet, mert az asszociációs sorokon tapasztalati háttérrel keres.”<sup>5</sup> Vancsó nagyonis tisztában van a láthatóság szélén lévő foltok, vagy a vakfoltok jelentőségével. Akár elmosódottan, mint az *Álomvölgy* sorozat esetében, (5. kép) akár kristálytisztán ábrázolja tárgyait, a hangsúly soha nem azon van, amit látunk, hanem azon, hogy a látott dolgok milyen konstellációban vannak, illetve, hogy mi az, amit nem látunk. A látvány rétegzettségét olykor konkrétan is egymásra helyezett síkokkal demonstrálja. (6. kép) Képei metafizikai hangsúlyait sok esetben ezek a vakfoltok, avagy hiányok adják, ahogy a képeket kísérő szövegek esetében is elsősorban a kép és a szöveg közötti elcsúszás, a *rés* érdekli: „Az idézetek képekhez párosítása hasonló alkotói élményt jelent számomra, mint a képek elkészítése/megtalálása. Ugyanúgy egy fontos jelenség/gondolat szöveges felismeréséről, egy *rátalálásról* van szó, mint amikor képként

<sup>5</sup> Nádas Péter: *Kölcsönzött tájak, kölcsönvett tárgyak. A kép tere és a tér képzete Mikael Olsson fotográfiáin*. Ld. jelen számunkban.



5. Vancsó Zoltán: Budapest, Hungary, 2010 | from the series *Landslides – Exploring the Void* | *Az Álomvölgy – Az üresség felfedezése* című sorozatból.  
© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016

fedezek fel valamit a világból. Arra is törekszem, hogy ez a kép-szöveg párosítás hasonlóan nagy szellemi kaland legyen a befogadó számára, mint amilyen nekem volt. Kép és szöveg passzoljon is – de ne egyértelműen. Legyen egy kis rés a kettő között.”<sup>6</sup> Vancsó honlapján, a Facebook-oldalán, és az albumaiban mind megtalálhatók a képek mellett ezek a kis idézetek, azonban ki is kapcsolhatók és a fotográfiaik önállóan is működnek: az idézet nem hozzájuk tartozik, hanem, ha a befogadó akarja, hozzájuk tesz. Vancsó a Facebookot olyan üzenőfalaként fedezte fel, ahova néhány naponta feltűzhet egy képet és egy szöveget, aznapi elmélkednivalóként, követői pedig lelkesen kommentálják is ezeket a képes feljegyzéseket, interaktívva téve a befogadás élményét. Új albumában az *Enigmában* közölt képekhez posztolt idézeteket is megtalálhatjuk, a könyv a Facebook-posztok kronológiáját követi, így az alkotó minden korszakából, nagyobb sorozatából találkozhatunk fotográfiaikkal, ahogy sok képnél a közösségi háló volt az első megjelenési helye is.

A vakfoltok, vagy az efféle értelmezői rések, azaz a nem látható dolgok iránti szenvedélyes figyelem az egyik összetevője annak, amit a Vancsó-képek egyik legfőbb jellegzetességének, művészete metafizikai irányultságának tarthatunk. E metafizikai irányultság másik eszköze a centrálperspektíva váltogatása a multacentralitással. „Míg a nem kevésbé koros japán festészet ismerte ugyan a centrálperspektíva pozícióját,

<sup>6</sup> Vancsó 2016. i. m. 9–10.





6. Vancsó Zoltán: Unknown Place, Bulgaria, 2011 | from the upcoming series *Haikus* | A *Haikus* című készülő sorozatból.

© Vancsó Zoltán © HUNGART, 2016.

előtérre, középtérre és háttérre bontotta a legalább négy dimenziós világ három ismert dimenzióját, csak hogy egyetlen tematikus kép terén belül többször és többféle centrumot hozott létre. Az egyidejű többféleség pedig nem csupán jelként működött, hanem elég korán és elég közel férközött a látás és a gondolkodás többszörösen központosított, egyszerre centrális és periférikus realitásához. Az emberi látás valóban képes arra, hogy időlegesen válasszon magának centrumot, de ettől még a periférikus látás mindkét különálló centruma megmarad. A korai japán térképészletben a különböző dimenziók centrumai úgy működnek, mint az egymást takaró és feltáró díszletfalak. (...) Az európai művészet a maga centrálperspektivikus látásával nem hagy üroket a dimenziós díszletfalak között. Minden négyzetcentiméternyi helyet kitölt a tárgyakon tükröződő fény és a tárgyak által képzett árnyék élesen követhető gradációival. Azt mondja, hogy a világ egy, azaz elegendőnek találja egyetlen szempontból szemlélni a dolgokat és a jelenségeket.<sup>7</sup> Vancsó képein viszont a világ olykor nyugtalanítóan megosztott. Nádasnak igaza van abban, hogy „a fotográfia még a festészetnél is kevésbé látja úgy a teret, amilyen a világ tere lehet, hiszen látószöge bármiként legyen is kiszabva, lehet akár békalencse vagy széleslátószögű, *perifériás látással nem rendelkezik*.”<sup>8</sup> (kiemelés tőlem – M. Cs.) E revelatív észrevétel fényénél tűnik fel, hogy Vancsó vagy nagyon dominánsan

<sup>7</sup> Nádas Péter: *Kölcsönzött tájak, kölcsönvett tárgyak*, i. m. ld. jelen számunkban. 129.

<sup>8</sup> Uo.

középre szerkeszt és mintegy az európai látási konvenció, a doboztér esszenciáját nyújtja, vagy épp ellenkezőleg, mintha csak a perifériás látás elemeit próbálná be-csempészni a képbe, a figurákat gyakran kisodorja a szélre, amit technikai értelemben sem könnyű kivitelezni. Miközben a maga perfekcionista, és elsősorban az analóg fotográfián edzett tudásával szinte bármire képes, amit a fényképezőgép lehetővé tesz, a hagyomány és a technika ismeretének birtokában mégis folyton a hagyományos fotográfiai látásmód, azaz a perifériás látás nélküli képalkotás tradíciójával megy szembe. Nádas igen kritikusan mutat rá az emberi látás, és az objektívnek nevezett fotográfiai látás közötti különbségre, azaz a fotográfus kompromisszumaira: „Legfeljebb nem állít élesre, s akkor a foltlítás realitását imitálja. Vagy hosszú expozíciós idővel fényképez gyors mozgásokat, s ilyenkor a bemozdulás lesz az imitáció eszköze. Ezek a jelek azonban többet mondanak el a masina technikai adottságairól, mint az emberi látás realitásáról, s még csak meg sem tudják vele közelíteni a perifériás látás és a centrálperspektivikus látás embertörténeti együttesének adományát. Pedig általában úgy szokás tartani, hogy a fotográfia a látási konvenciókhoz és a személyes ítéletekhez képest ad objektív képet. Ami azonban inkább egy technicista elképzelésektől megittasult korszak uralkodó hiedelme, túlzása. (...) Abban ezek a látásmódok ugyan megegyeznek, hogy lencséken át közvetített realitást látnak, a lencsék által képzett kép pedig látóidegek nyalábjaihoz kapcsolódik, de élőlények vagy masinák szerint másként vannak megszerkesztve képeik és ezért egymás realitását nem láthatják egyazon időben, bár bizonyos empátiával bizonyos fókig fel tudják fogni, hogy miként érzel a másik. Azaz nincs egyetlen autentikus képünk. Sokféle autentikus képünk van ugyanarról a nem tudjuk miről. (...) A fotográfiai látás feltételeit nyilvánvalóan egy olyan centrálperspektívára épített optikai eszköz és egy olyan több ezer éves ábrázolási konvenció szervezi, amelyben az előteret, a középteret és a háttérrel a gyújtóponthoz mért távolságok alapján, élességi fokozatok szerint választjuk el egymástól, holott a látás valójában a centrum és a periféria viszonyával, a foltok és a tömegek relációival, és ezen belül a mozgások észlelésével foglalkozik; mindez két szemünk pozíciójának különbözőzésén és a decentráció adottságán van megalapozva. A fotográfia viszont csak koncentrálni tud. Egy élő ember számára iszonytató képzet. A görögök erre vonatkozó rémképzetét a pillátlan, örökkön-örökké néző Gorgó viselte, akinek a nézésben nem volt pihenése.”<sup>9</sup>

A fotográfiai látás iszonyú koncentrációját Vancsó hol a végsőkig feszíti, amikor egy-egy erős hasonlatot mutat be, lecupaszítva, mintegy felkínálva a műveletet az elemző tekintetnek, hol éppen ellenkezőleg, megpróbálja ezt a koncentrációt minden lehető módon eloldani a tárgytól, olyannyira, hogy magát a tárgyat is felszámolja. E műveletről a katartikus *Álomvölgy*-sorozat kapcsán egyszer így írtam: „Vancsó Zoltán legújabb, erdőben készített színes fényképeinél szintén egy hibát, egy balesetet aknáz ki, amikor bemozdítja a képet. Ez az *Álomvölgy* sorozat. A régebbiek, például az *Állófilmek* analóg felvételei, inkább

<sup>9</sup> Nádas i. m. 130.

virtuozitásukkal tüntettek.<sup>10</sup> Jóllehet már ezeknél is szembeszökő volt a szándékos elkomponálás, a kép szélére sodródott figurák, a képmezőbe belógó kezek, tárgyak, lények. Túl nagy dolgok az előtérben, meglepően osztott terek. A szándéktalanság szándéka a kompozícióban. Ősképek Brueghel híres festménye, az *Ikarosz bukása* lehetne a gondosan kidolgozott földművessel és méretében is heroikus munkájával, míg a háttérben Ikarosz parányi figurája szinte észrevétlen zuhan a tengerbe. Azzal a különbséggel, hogy Vancsónál a mellékesnek sincs a többinél nagyobb jelentősége. Művei egészen meghökkentő módon mellérendelő szerkezetűek. Ezek a fekete-fehér fotográfiák gyakran több olyan képet egyesítenek, melyek önmagukban is szokatlanul erős együttállásokat jelenítenek meg. Iskolázott szem tulajdonosa meg is tudja mondani, ezekben mi a bravúros, mit irigyelne meg bármelyik élő és holt nagymester, s akkor Vancsó még rátesz. Ha a két figura együttesével a kép már tökéletes, belekomponál egy harmadikat, az majd az egészet kibillenti, kimozdítja. Van műve, melyben mintha több kép is benne lenne, miközben nemhogy nem halmozza, inkább redukálja az elemeket. Ettől a sűrű ritkasságtól igen nagy a potencialitása a műveinek: tág teret nyit elképzeléseinknek. Autonóm riport helyett tréfásan metafizikus riportot mondanék, hiszen a téralfogása, melyet Parti Nagy Lajos az *Állófilmek* album előszavában akvárium-szerűnek nevezett, valójában nagyon hasonlít a metafizikus festők, Chirico, Carrà és mások térélményeihez. Van e terekben valami szürreális, valami olyannak csinálnak helyet, amit a realitás elfed, ami azon túl van, amit egyezményesen értünk ezalatt. Visszas helyzet, hiszen már ketten nem látjuk a világot ugyanolyannak, s a harmadikkal a helyzet fonákságai is sokasodnak. Mindig valami átlátunk a kamerájával, valami ürességre látunk rá, ám ez az üresség érzelmekkel telített. Mintha mindig ébren álmodna, s még a rémálmai is szebbek lennének, mint mások legszebb ébrenlétei. Emberei nem bábok, nem is csak bábészködő, akváriumlakó lények, habár kétségtelenül van bennük valami a létezés meditatív aspektusából. Inkább figurák vagy alakzatok a szó retorikai értelmében. A fotográfus nem az arcukra kíváncsi. Kis gyűjtőlencsék ők a képeken, amelyek nagy ismeretlen energiákat foglalnak össze. Locusok, beláthatatlan történések helyei. Ezek a helyeken fordulatok várhatók, a kép ezekre a fordulatokra várakozik. Ott van, tapintható a sötétség, vakít a világosság, minden képe sivatagként kerül ki, vagy felfalja az erdő mélye, de a képek a várakozástól különös zamattal telnek meg, valami olyan gazdagságról tudósítanak, ami egy karnyújtásnyira van, aminek a léte éppen bontakozóban. Vancsó fotográfiái nem tudnak olyan sötétek lenni, hogy ne lennének alapvetően világosak. Pedig mintha feketére alapozott vászrokra készültek volna: mégis ragyognak.”<sup>11</sup>

Vancsó a félelemmel kapcsolatos kérdésemre így válaszolt: „Látatlanban azt tudom mondani, hogy épp a képeimben megfogalmazott esetleges félelmek vezetnek rá arra, hogy ezeket nem kell újra átélnem, azaz nincs félnivalóm. Ez persze nem

<sup>10</sup> Vancsó Zoltán: *Still Movies - Állófilmek - Cinemage - Standfilme*, Budapest, 2007.

<sup>11</sup> Markója Csilla: *A mérleg nyelve*. Bp., 2016. 86-88.

volt mindig így, de a fotográfia szüntelen gyakorlása eloszlatja a félelmeimet.”<sup>12</sup> Ugyanez a lényege az ornamentikának is, az ismétlődő motívum tulajdonképpen egy mantra, szüntelen gyakorlása valaminek, egy elvonatkoztatás, ami átmenetileg távol tartja túlságosan is konkrét problémáink képviselőjét, a személyiség oly stabilnak és véglegesnek tűnő (valójában a pánik pillanatában azonnal összeomló) konstrukcióját. A mai világban a legbüszkébbek a személyiségünkre vagyunk, nem csoda, hogy a történelmi és egyéni vészhelyzetek épp ebben frusztrálnak a leginkább: az ornamentika sokkal ősbibb világában a személyiségnek nem sok szerep jut. Vancsó képein vannak ismétlődő alakzatok, pl. a földön fekvő gyermek (XVII. és XXIII. tábla) motívuma, de a dolgok billenésre hajlamos finom egyensúlyi konstrukcióit sok képén felfedezhetjük, így például a XVII. táblán is, ahol a képet átszelő, önmagában is instabilitást mutató deszka-tengely, rajta a törekeny üvegpohárral, a földön fekvő gyermek ellentett átlójával és a háttérben látható pár mikrojelenetével egy olyan világot tár elénk, amiben látszatra minden stabil bár, de épp a főszereplő gyermekre látva ez a stabilitás megkérdőjeleződik: a gyerek a látványnak ráadásul háttal van, ezzel is nyomatékot nyer elesettsége. A kompozíció zsenialitása abban áll, hogy minden hivalkodás nélkül, spontán leplezi le a szilárdnak hitt konstrukciók (vö. személyiség, vagy bármely más narratíva) borulékonyságát, s hogy ehhez Vancsó ösztönösen gyermeki nézőpontot talál, jelzi az ő öntudatlan tudatosságát, a félnéesség és a határozottság keverékét, az erős személyiség egyidejű jelenlétét és mégis eltávolítását az aktusból, ezt a különös gráciát, amit csontkovácsom gyógyító működésében is felfedezni vélek.

A grácia forrását semleges tekintetnek kellene neveznünk, ha lenne olyan, hogy semleges tekintet. A semlegesség követelménye, ami az orvosokat védeni hivatott a mérhetetlen szenvedésben való osztozástól, gyakran fordul részvéttelenségbe. Úgy részt venni, hogy közben ne merülj el, hogy megőrizd, a másik vagy a műved érdekében a distanciát: ez az a bűvészmutatvány, amit véghezvinni talán a legnehezebb. A tekintet mindig preformált, előre meghatározott, tehát sem filozófiai értelemben, sem érzelmileg nem lehet semleges, viszont fent kell tartani a nyílást, a Vancsó megnevezte rést az idegennek, az ismeretlennek, ahol beléphet az, amit mi magunk sem értünk, ami alkotóként is meglep. Különös módon a ráolvasás, a mantra, az ornamentika, amiről azt hinnénk, hogy teljességgel kitölti, beszövi hagyománnyal a rendelkezésre álló teret, azaz maga az ismétlés az, ami váratlanul az újnak, a meglepőnek nyitja a rést, készíti a helyet.

A gerincbetegségek nagy része ideggyulladásokkal, gyógyszeresen nehezen vagy egyáltalán nem csillapítható neuralgiákkal, idegfájdalmakkal jár. A fájdalom fokozatai végtelennek tűnnek, ahogy azt magam is megtapasztalhattam egy budapesti kórház neurológiai osztályán fekve, ahol - minden kedvességük dacára - még a kézenfekvő diagnózisig sem jutottak el, nem is beszélve a gyulladás meglétét

---

<sup>12</sup> Vancsó 2016. i. m. 20.

igazoló nyirokcsomó felfedezéséről, amiből pedig aztán később egy másik budapesti kórházban biopsziás mintát is vettek, egy szögbelövő pisztoly méretű és jellegű eszköz segítségével. Több hónapnyi szenvedéssel később – az életem egyik színteréül is szolgáló – Lukács gyógyfürdő egy kiváló reumatológus professzora, emblematis orvosegyénisége, Bálint Géza és egy keleti küzdősportokkal is foglalkozó csupaszív gerincsebész, Erbszt András egymástól függetlenül – és a szabályt erősítő kivételként valódi humánummal kísérve egy darabig állapotomat – occipitális neuralgiát és kisízületi gyulladást diagnosztizáltak nálam. A diagnózis ugyan nem vitt a gyógyuláshoz sokkal közelebb, de a lelki kínokat valamelyest enyhítette. Hosszan tűnődtem rajta, az említett kórházban miért nem jutottak el ideáig és végül arra jutottam, hogy talán a viselkedésem is akadályozta őket ebben. Amikor a koponyámat kívülről beborító idegek hálózata egyszerre begyulladt, a fájdalom olyan mértékűvé vált, hogy órákig csak zokogtam vagy magatehetetlenül hevertem, viszont ahogy egy kicsit mérséklődött a fájdalom, azonnal rohantam ki a kórház kertjébe a napra, és hosszan róttam a téglapületek körül a monoton köröket. A krónikus fájdalommal élőknek senki nem tanítja arra, maguktól kell rájöjjenek, hogy a fájdalmat a jaktálás, a körözés, ugyanazoknak a mozdulatoknak, mozdulatsoroknak a rituális ismétlése, a meditáció és az aktív figyelemelterelés egyes formái enyhíteni képesek. A fájdalom annál erősebb, minél inkább ellenállunk, a befogadás, az elfogadás megtanulásában pedig jelentős szerep jutott nálam Vancsó fotográfiáinak. Írnom kellett volna ezekről a képekről épp azokban a hónapokban, de erre nem voltam képes. Nézni viszont addig néztem őket, míg megláttam bennük az ornamens, a meditáció lehetséges tárgyát. A gerincem testi-lelki értelemben egyaránt gyötrelmes kikalapálása egy másik tevékenység miatt is égetően fontossá vált a számomra. Szabadidőmben asztaliteniszezem. Ez a sport rituális, ismétlődő mozdulatok különös koreográfiája, aminek ornamentális jellegére az edzőm – szintén Attila, Szosznyák Attila – lenyűgöző játékát figyelve döbbsentem rá. Az edzések iskolázással kezdődnek, az alapvető – tenyeres, fonák – ütések, nyesések és pörgetések hosszas ismétlésével, amit a gerinc, a fej kigyózó, már-már révült mozgással követ. A koncentráció és az önkívület sajátos, felszabadító tánca ez, ami mintegy előkészíti a terepet a dinamika hirtelen megváltozásának, a váratlannak, a robbanékonynak, a meglepetésnek, amit ebben a sportágban poénok neveznek. A meccseken mindez esszenciális formában jelentkezik, a poénokra kihegyezve. Vancsó fényképész működése, játéka az ebben az értelemben vett ismétlések és poénok művészete, egy olyan látomás-szövet, melynek mintázatában a jól ismertre minden esetben valami merőben ismeretlen következik.