

SZAKOLCZAY LAJOS

Költői szociográfia – fényírással

KORNISS PÉTER ERDÉLYI-FOTÓIRÓL

A Múcsarnok *Leltár (Erdélyi képek 1967–1998)* című kiállítását szemlélve önkéntelenül adódik a kérdés: készíthető-e Korniss Péterről ennek alapján jellemrajz? Fejlődésének vannak-e fokozatai? A hűség példajaként is említhető alkotó – aki Kolozsvárról elszármazván is gyakran megfordul szülőföldjén – *világfiként* mozgatott, több földrészt bekalandozó masinájának egyetlen titka van. A *szem* készíti elő az érzékeny lemezt (filmet) a befogadásra, de a *kép*, a technikai munkálatokat megelőzve, valahol belül hívódik elő.

A karakteres, sokak által és számtalanszor megközelített fotográfus életművéről nehéz újat mondani. Korniss Péter művészete akként teljesedett ki, hogy a dokumentarista – a néprajz, a hagyományul szolgáló múlt ágas-bogas világának megörökítője – fokozatosan eljutott a „*léters*”-ig. Vagyis ahhoz a ma már munkásságának fókuszát jellemző *fénykép*hez, amely a valóság lázító tényein kívül bizonyos lelki tartalmakat is hordoz. A fotóművész a gép lencséje elé állóba, egy kissé önmagát adva, beleszuggerralja mindazt, amitől a fénykép jóval több lesz, mint *tárgyi* – a szociofotó (Lengyel Lajosék) esetében mindig valamit leleplező – *valóság*.

Mit akar ezzel a „torzítással”? A látható világ mögötti érzelmi univerzumba eljutni, amiben már nem csupán a „társadalmias látomány” első pillanatra ugyancsak jól követhető jegyei – a tájhoz, a (politikai) változáshoz stb. köthető rekvizitumok – jelentik az izgalmat, hanem a képkivágással, komponálással sugallt, a művészet leglényegéhez tartozó emberi tartalmak is. A hűség, az erkölcs, a honszeretet, az élet mint minőség drámai, sokszor az egyedi helyzeten messze túlmutató megélése. A bibliai vagy mitológiai párhuzamok, megnövelve az értelmezhetőség körét, ugyancsak ebbe az irányba hatnak.

Száz kép, az életmű talán legfontosabb „fejezete” után jó lesz tudatosítani: a népszokásokat megörökítő dokumentatív szépségű fotók – jobbára az *Elindultam világ útján...* (1975) darabjai – csak megalapozták, hangulatilag előkészítették az érettebb kompozíciókat. Itt nem is annyira a vándorfotográfus pózának megfelelő, a *beállításban* valamiféle mulya bájt és riadt magamutogatást tükröző, szociográfiailag hiteles, ám a *közlésben* megragadó fotók garmadájára gondolok – jóllehet a táj és életforma, az ember és szokásvilág *változásának* megmutatása sem kis teljesítmény –, hanem az ugyancsak frissebb fényképek azon csoportjára, amelyben a *költő*, odahagyván a fényvel írt szociografikus műveket, átszellemíti a *látható* valóságot. Ha a kép és főszereplője *rendezetten* be is van állítva (mint például a visai gazda a betlehemi áhítatról árulkodó, barmokkal teli istállóban), a köréje „gyűjtött” motívumkincs elégséges arra, hogy a fotó szakralitása (is) megvillanjon.

Korniss ebben mester: az idő és a személyiségképet formáló valóság egymásra montírozásában. Gyakran visszatér korábbi motívumaihoz, ám *az* a pillanat és *ez* a pillanat, bár a képszerző erő (metafora) ugyanaz, gyökeresen más fotót hív elő. A kenyér mint életjelkép, magában foglalva természetesen a magyar néphagyományból ismert búzaszentelés egészen a római Robigaliáig visszautaló liturgiáját, az 1974-es széki felvételen (*Hazafelé tartó öregember*) és a csaknem negyedszázaddal későbbi *Autóbuszra várva* (Kiskapus, 1997) című kompozíción egyként hangsúlyos.

De amíg az elsők méltóságos nyugalom van, hiszen a kaptatón – nekünk háttal – fölfelé ballagó, a hóna alatt kenyeret vivő öreg *fáradt vonulásában* a hazaérés reménye ugyancsak tükröződik, az utóbbin valamilyen izgatott időtlenség, a várakozóra rászakadó bizonytalanságérzés lesz úrrá. (És ezt még az alkalmasint hazaszállítandó kerek *élet*, a szintén a testhez ölelt-szorított kenyér motívuma sem oldja.) Korniss, a romániai helyzet – és nem csak a néplélek – ismerője a képszerkezetet azzal is feszíti, hogy a homályban kanyargó út és a vele éles kontrasztban álló alak drámai csatájába filozofikus

tartalmakat is belelop. Ezzel az élethelyzetet akarva-akaratlan *léthelyzetté* emelő gesztusban – más műfajból véve a példát: ahogyan Harag György a kínai Khao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájának baljós reménytelenségét kiterjesztette hazai (értsd: román) és általánosabb körökre is – Korniss Péter egész lénye megmutatkozik.

Látása, még ha az objektív könyörtelenül ítélkezik is, belső látás, s ami táplálja: a mély emberszeretet. Különös, hogy tájszemléletét is ez jellemzi, noha nála nincsen ember nélküli erdélyi táj. Még akkor sem, ha a megidézett, *tájba oltott* figura nemegyszer sokkal inkább emlékeztet keresztre, földbe döngölt cölöpre vagy veszedelmet jelző szélkiáltóra, mint emberi alakra. A fekete-fehér fotó szikár, jóllehet érzelmmel teli némasága – az Erdély-képek között színes felvételt nem találni – valamennyire balladai hangulatot idéz meg ott is, ahol a magába feledkezett öröme (*Húsvéti bál; Táncoló asszony otthoni mulatságban* – mindkettő: Sugatag, 1997, illetve 1998) a legkisebb mértékig sincs gyásszal érezve. Az *arc* az a terep, amin – akár nap süt, akár esik – a föld és minden teremtményének változása azonnal szembetűnő. A komor méltósággal viselt fájdalom éppúgy, mint az öröm. A mára már lassan szétszéledő – magyar és román – paraszti közösség szinte csontjában érezte meg a változást. Bár Korniss kívülállóként sosem fényképezett – miként a kiállítással azonos című fotóalbumában vallja: ezt gondolat- és érzésvilága nem engedte meg –, és legtárgyilagosabb „dokumentum”-fotóját is átlengi a később ismerőssé, barátá vált alany tisztelete-szeretete, „vásári fotói”, amelyeken fölajzott emberei nyíltan szembenéznek a gép lencséjével, bármily szépek is, más kategóriába tartoznak, mint a szociográfiából indult, de azt fényírással átörökítő – átszellemítő – fényképek.

Szék, Magyarvista, Jobbágytelke, Györgyfalva, Méra, Csíksomlyó, Nyárádszereda, Sugatag – az utolsó években eme település kitüntetett helyen – nagyon is fontos szerepet töltöttek-töltenek be a fotográfus gondolatvilágában. A változás évtizedeit megörökítő fotók némelyike, amelyekben erősebb a szociográfia iránti vonzalom (*Kalotaszegi fiatalember otthon, a cifraszobában*, Méra, 1998; *A táncbázisban*, Szék, 1992; *A konyhában*, Desze, 1993; *Ballagó óvodások*, Györgyfalva, 1997; *Férfi, plakátokkal díszített otthonában*, Magyarvalkó, 1997; *Házaspár a verandán*, Szék, 1994 stb.), természetesen hű magyarázói, gyakran megejtő érzelmi azonosulással, a modernitással csapdába szorult-kényszerített falusi ember életformaváltásának.

Egyetlen új „motívum” is elég egy képen, hogy észlelhetővé váljék az illeszkedés furcsasága, melyben már ott vannak a hanyatlás jelei. A hajdan egységében szép, bizonyos tájegységi jelleget is magán viselő tárgyi környezet egy csapásra *hibridde* silányodott. A régi öltözködéskultúrát szinte teljesen elvető ruházati kellékek, a médiából a hétköznapi életbe (a lakás falára) orvul belopakodó hatásadás plakátok, a kegytárgyárus angyal mintájára formázott giccs-ördögei (nyakkendőszületemberei) mint elrémisztő gipszszobrok mind-mind kísérelői a vágyott, mert még csak felszínes bálványokban jelentkező modernségnek.

Az Erdély-fotóknak eme vonulata, noha a fényképek „hőseit” nem magyarázzák, külön reprodukciót kívánva maguknak, az írásos dokumentumok, helyel-közzel köthetők Korniss 1988-as *fényképregényéhez* (*A vendégmunkás*), melyben Skarbit András, a Budapest–Tiszaeszlár-vonalon negyedszázadig ingázó kubikos valósággal megigazul. Még akkor is ezt kell mondanunk, ha ott a szociofotó izzása erősebb – sokszor direktebb is –, s a már korábban *szétroncsolt* táj (a városi környezet) bemutatása nem kelt a nézőben akkora részvétet, mint a bizonyos szempontból *székely apokalipszis*nek is nevezhető hamari változás elesett-tanácstalanjainak az új érdekében elszenvedett vesszőfutása.

Természetesen a kornissi életműből más párhuzamok is ideemelhetők, főleg ami a képek komponálását illeti. De a dél-jemeni utazás (*Ősi karavánutak földjén*, 1995) fotóinak szándékoltan erős színvilága – például *A Ruba-el-Háli bomoksivatagja*, nem utolsósorban nyugodt szerkezetével, konstruktivista koloritnak is tekinthető –, az így kifejezett érzéki hatás csak intenzitásánál fogva említendő rokon vonásként. Az észak-amerikai indiánok porlódását megrendítően visszhangzó *Vörös Felhő földjén* (1982) – akár egy törzsi táncot mutat, akár a Canyon de Muerto sziklafalain megmaradt rajzokból néhányat, akár egy közösség lelki-vallási kultúráját reprezentáló totemoszlopokat – már több

szállal kötődik az Erdély-barangoláshoz. Itt is és ott is az életéért harcol egy jobb sorsra érdemes kisközösség, amelynek csupán ragyogó múltja, erkölccsé nemesedett szokásvilága a megtartó erő.

Korniss Péter *erre* és *arra* is tekintett több évtizedes fotográfusi pályáján – „Erdély- sétája” szüneteiben gyakran világrészeket átszelő tanulmányutakat is megtett –, de mindvégig megmaradt az élethossziglani feladatánál: szülőföldje minél alaposabb föltérképezésénél. A *Leltár*, a három évtized alatt született Erdély-fotók nagyon is artisztikus válogatása végső soron a szünetlen erkölcsi tisztulást mint igényt fogalmazza meg a *fekete-fehér* kép nyelvén. Az éles szemű vándor szociográfusi bőséggel kutatta – és hozta haza, tette láthatóvá – az *aranyat*: egy etnikai közösség nagy népeknek is például szolgáló lélekerejét.

A Múcsarnok három termének falán nincs olyan kép – a szigorú válogatás esztétikailag is alátámasztott önismeretről tanúskodik –, amely kilógna e hatalmas, végül is *látomás*-sornak ugyancsak nevezhető mindenség-leltárból. A *remekművek* viszont, jóllehet megszületésüket tekintve évtizedek is elválaszthatják őket egymástól, kiugranak. A komponálás tenné, a hatásos „megvilágítás” vagy a tömörségében drámai, gyakran a mitológia felé is nyújtózó képszerkezet, hogy egy-egy fotó képzőművészeti valóságként külön kezd élni? Mikor is tematikus megtámogatottságára nincsen szükség, hiszen a fotográfus lencséje elé került – választott! – téma épp azáltal zseniális, karakteres földolgozásában (képkivágásában) kikezdhetetlen, hogy alkotója csak *így*, meg sohasem ismételve, egyedi módon tárgyasította képzeletét műalkotássá.

A termék szerinti fölsorolás hosszú értékvonulatot eredményez: *Iskoláslányok* (Szék, 1973); *Hazafelé tartó öregember*; *Alvó pásztor a legelőn* (Szék, 1973); *Szövőasszony otthonában* (Szék, 1967); *Bivalyokat terelő pásztrolány* (Hernécs, 1975); *Hadirokkant* (Szék, 1976); *Siető asszony* (Szék, 1971); *Szénaforgatás* (Magyarvista, 1974); *Táncoló csángók* (Gyimesközéplak, 1973); *Imádkozó asszony a templomfalnál* (Sugatag, 1997); *Gazda az istállóban* (Visa, 1998); *Asszony a karámban* (Szék, 1992); *Apa és fia* (Méra, 1993); *Táncoló asszony otthoni mulatságban* (Sugatag, 1998).

Ami közös bennük: minden fotó – ha motívum nem utal rá, akkor nagy áttételek útján – az égiekkel van kapcsolatban. Csupán tanulmányok sora adhatna választ arra, hogy a *Szövőasszony otthonában* hőse (Kali néni, aki Győri Klára néven a *Kiszáradt az én örömem zöld fája* című önéletrajzával íróként is híressé lett) munkaeszköze előtt ülve is miként feszült föl a szoba padozatának közepén világító *fénykeresztre*, a szenvedéstől megigazulva; hogy a havasi tájon bicegő *Hadirokkant* a lelkéből lelkedző jó ellenére is miért lát a letarolt kukoricaföld csonkjában *sírkereszteket*; hogy az *Apa és fiából* kiolvasható összetartozás-érzés, munkaerkölcs, a gyermek előtt munkáló példa mennyire csak *elbeszélői* magyarázat, hiszen a líraiságában is drámai képszerkezet, ha *látó* szemmel nézzük, cssöppet sem igényli a sallangokat. És így tovább.

Aki emez értelmezői munkát megkísérli, az nemcsak Korniss Péter Erdély-fotóihoz jut közelebb, hanem lelke kapuit kitérve birtokolni fogja a nehezen megnevezhető titkot is.