Ára: 1300 Ft
Előfizetés egy évre: 5200 Ft

9 770017 999000 17004

Folyóiratunknak ez a száma az MTA Könyv- és Folyóirat-kiadó Bizottsága
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.

Nemzeti Kulturális Alap

HELIKON • IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE • 2017|4

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

Fénykép és irodalom

2017

4

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES
DU CENTRE DE RECHERCHE DES SCIENCES HUMAINES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

Földes Györgyi
főszerkesztő / directrice de la revue
Varga László
a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction
T. Erdélyi Ilona
Hites Sándor
Kalavszky Zsófia
Karafiáth Judit
könyvrovat / livres
Rákai Orsolya
Szentpéteri Márton
Szili József
Sőrés Zsolt
technikai szerkesztő / révision des textes

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION
1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876
E-mail: helikon@btk.mta.hu
http://www.iti.mta.hu/helikon.html

2017/4. – LXIII. évfolyam
Megjelenik negyedévenként

2017/4. – LXIII. année
Revue trimestrielle

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1089 Budapest, Orczy tér 1.). Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon: +36-1-303-3440. További információ: +36-80-444-444. Példányonként megvásárolható az *Írók Boltjá*ban (1061 Budapest, Andrássy út 45.), az MTA BTK *Penna Bölcsész Könyvesbolt*jában (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: +36-30-203-1769), a folyóirat korábbi számai beszerezhetők az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: +36-1-485-1040, fax: +36-1-485-1041). Külföldön terjeszti a *Batthyány Kultur-Press* Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: +36-1-201-8891).

Előfizetési díj 2017-re: 5200 Ft
Egy szám ára: 1300 Ft

Fénykép és irodalom

Bár a fotográfia és az irodalom kapcsolódására már az új vizuális médium megjelenésétől kezdve találhatunk példákat, a fénykép és irodalmi jelenléte a 20. század első harmadától válik egyre gyakoribbá és jelentősebbé, a legnagyobb lendülettel pedig a '70-es évektől gyakorolt jelentős hatást – más technikai médiumokkal párhuzamosan – elsősorban a prózai művek poétikájára, narrációs eljárásaira. A képet és a szöveget különféle formációkba rendező „fényképes" irodalmi művek száma azért is növekedhetett olyan lelkesen, mivel a fotográfia létezését, mivoltát a kezdetektől fogva kételyek, kérdések, lelkesedések és aggodalmak kísérték. Ezért a fénykép hova tartozását, besorolását, továbbá létmódját, ontológiáját, esztétikai hatását leíró teoretikus kísérletek szintén a kezdetektől fogva izgalmas, s mondhatni, nyugvópontok nélküli társadalmi, tudomány- és művészettörténeti térben zajlottak, zajlanak. A teóriák végtelenségének érzetét nemcsak az eredményezi, hogy a fénykép használatának, létmódjának, technológiájának, esztétikai hatásának kérdései számos oldalról kaptak megközelítést, vizsgálatot, hanem a fénykép (technológiája, használata, társadalmi és hétköznapi életben betöltött funkciói) maga is számtalan elmozduláson, változáson esett át a kezdetektől napjainkig. A fénykép varázsának okai elsősorban az „ott volt", „ez volt" mozzanatának, a képek realitáshoz, időhöz és az elmúláshoz való viszonyának kérdéseiben ragadhatók meg. A fénykép irodalmi jelenléte pedig egy másik esztétikai kérdést, „vitát" is megkerülhetetlenné tesz: a kép (vizuális műalkotások) szövegbe íródásának lehetőségeit és esélyeit tárgyaló művészetelméleti reflexiókat, kép és szöveg versengését: az ekphraszisz elméletét.

A kötet írásai, tanulmányai ennek a komplex elméleti kérdéskörnek különböző aspektusaira fókuszálnak: a fotóelméletet, a vizuális kultúra kérdéseit nem feledve elsősorban a fényképek irodalmi jelenlétére, és a fényképek szövegbeli reprezentációinak kérdéseire. Ezért az ekphraszisz elméletének egyik legjelentősebb elméleti művéből, Murray Krieger *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. című munkájából a bevezető fejezet, *Kép és szó, tér és idő* hiánypótló szövegét adjuk közre Milián Orsolya fordításában. Szintén az ekphraszisz, ezen belül is jobbára a fénykép és az irodalom viszonyát vizsgálják az elméleti szakirodalom tükrében a Szemle-rovat írásai, ezen belül is a fényképleírás a világlírában, illetve a magyar irodalomban, a fotó és trauma, a fotó és geográfia témái kerültek középpontba. A Műhely részben pedig elsősorban olyan elemzéseket olvashatunk, amelyek a fényképet a szövegek mellett, ún. szkriptovizuális rendszerben szerepeltetik.

A lapszámot Visy Beatrix szerkesztette.

A Szerkesztőbizottság

Photograph and Literature

Connections between photography and literature have been established since (and before) the invention of this new visual medium, and their interrelations became increasingly significant from the early 20th century onwards. From the 1970s, photography's relevance to the narrative features of prose fiction came to be extensively studied, and, accompanying theoretical and classificatory approaches to the ontology and aesthetics of photographs, it created an exciting interdisciplinary field. he overwhelming abundance of theories tackling photography not only reflects the myriad potential ways of approaching the subject but also the fact that photographic technology, its social usage, and everyday functions have changed considerably in history. The magic of the photograph primarily stemmed from the impressions of "it was there", "it was this", capturing the questions of reality and the passing of time, but the significance of photography for literature also highlights aesthetic issues: those of verbally depicting pictures or visual works of art and the conflictual relations of image and text targeted by the various theories of *ekphrasis*. The papers in the volume focus on each of these different aspects, examining a highly complex theoretical landscape.

The issue was edited by Beatrix Visy.

The Editorial Board

Photographie et littérature

Quant aux liens entre photographie et littérature, nous pouvons en trouver des exemples dès l' apparition du nouveau médium visuel , mais c'est à partir du premier tiers du 20e siècle que la présence de la photo dans la littérature devient de plus en plus fréquente. Depuis les années 70, la photo exerce – avec d'autres médias techniques - une influence remarquable sur la poétique et les procédés narratologiques des œuvres en prose. Dès le début, l'existence de la photographie est suivie de doutes, de débats, de questionnements, et les investigations théoriques concernant le statut, la position, l'onthologie, ainsi que l'effet esthétique de la photo se sont toujours déroulées dans un espace continuellement mouvant.

La multiplicité des théories est, d'une part la conséquence des divers aspects de l'explication et de l'examen de l'effet esthétique de la photographie, mais, de l'autre, elle résulte également du fait que la photographie elle-même (sa technologie, son utilisation, ses fonctions sociales et quotidiennes) a beaucoup changé et a subi maintes transformations du début jusqu'à nos jours. La magie de la photo peut être conçue saisie comme l'expérience de « ça a été », « ça a été là », c'est-à-dire dans ses rapports à la réalité, au temps et à la mort. La présence littéraire de la photo implique une autre question ou un autre débat esthétique aussi: les réflexions théoriques concernant les possibilités et les chances de la textualisation de l'image (des œuvres visuelles), la rivalité de l'image et du texte, c'est-à-dire la théorie de l'ekphrasis.

Les études de ce numéro se focalisent sur les divers aspects de cette problématique complexe: sur la présence littéraire de la photo et ses représentations textuelles, ne négligeant jamais la théorie de la photographie ou les questions de la culture visuelle.

Ce numéro contient l'introduction d'une des œuvres théoriques les plus remarquables de l'ekphrasis, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* de Murray Krieger dans la traduction d'Orsolya Milián. Les articles de la rubrique *Revue* présentent des livres sur des sujets comme la description des photos dans la poésie, le rapport de la photo et du traumatisme et celui de la photo et de la géographie. Dans l'*Atelier* nous publions des interprétations traitant les photos et les textes ensemble, dans un système scriptovisuel.

La partie thématique de ce numéro a été réunie par Beatrix Visy.

Le Comité de la Rédaction

TANULMÁNYOK

Visy Beatrix

Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések

Amikor a fotó irodalmi jelenlétéről, irodalomra gyakorolt hatásáról gondolkodunk, és mindennek elméleti hátterét próbáljuk megközelíteni, igen gyorsan, táguló körökben a (nyelvi, majd) képi fordulat, a képelmélet, kép és antropológia vagy a vizuális kultúra (*visual studies*) tágabb kontextusaihoz érkezhetünk, egy olyan interdiszciplináris, tudomány- és elmélettörténeti térbe, amelynek számos vetülete, szempontja, belátása és kritikája, sőt történetisége rengeteg ponton kapcsolódik a fotográfia létmódjához, ontológiájához, kultúrában és művészetekben betöltött pozíciójához. Hasonlóan széles, jelentős elméleti területek és kérdések mozgathatók meg kép és szöveg, vizualitás és nyelv kapcsolatának vizsgálatakor. Ahhoz, hogy a fotográfiának mint nagyjából százötven éves rövid, ám változatos múlttal rendelkező jelenségnek művészetekben, képi reprezentációban, társadalomban betöltött pozícióját megközelíthessük, továbbá fénykép és irodalom viszonyát, inter-, transz- és multimediális együttműködését vizsgálhassuk, érdemes rápillantani arra a tágabb elméleti közegre, amelybe a fotográfia elmélete, esztétikája, antropológiája stb. is behuzalozható. Ez azért is fontos és százötven éve aktuális kérdés, mert a fotográfia létmódjának, entitásának meghatározása, kulturális és társadalmi pozíciója más technológia-kulturális találmányhoz, művészeti ághoz viszonyítva is képlékenyebb, szerteágazóbb, vitatottabb; jól ismert, hogy születését lelkes elköteleződésk és a (képző)művészetet, festészetet féltő aggodalmak kettőssége kísérte.

Vizuális kultúra, képi fordulat

A vizuális kultúra (*visual culture*, *visual studies*) mint új tudományterület kibontakozása és (majd) a képi fordulat mint kulturális-művészeti paradigmaváltás „bejelentésének" összefüggése(i) nyilvánvalónak tűnnek, közös és jelentős előzményként Heidegger *A világkép kora*[1] (1938) című írása, illetve Wittgenstein[2] nyelvfilozófiai vizsgálódásainak a nyelvben rejlő képek és metaforák dominanciájával szembeni fenntartásai, kételyei emelhetők ki. Heidegger jelentéktelennek tetsző „mit jelent a kép" kérdése kapcsán fontos megkülönböztetést tesz tanulmányában, amikor el-

[1] Heidegger, Martin: A világkép kora. = Uő: *Rejtekutak.* Budapest, Osiris, 2006, 70–102.
[2] Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest, Atlantisz, 1998.

különíti egymástól a kép *(Bild)* és a képmás *(Abbild)* fogalmát. Ezzel az elhatárolással a képet egy nagyobb összefüggésbe helyezi, elválasztva azt puszta képmás, másolat mivoltától, és amennyiben a világot képként ragadjuk meg, akkor mindaz, „ami hozzá tartozik és benne összeáll, mint rendszer áll előttünk."[3] Ez nemcsak a kép világnézetté tételének fontos állomása, hanem Heidegger az újkori metafizika szubjektumának születését is meglátja a kép elő-állítottságában, mivel „egy és ugyanazon folyamathoz tartozik az, hogy a világ képpé válik, és az, hogy az ember a létező közepette subjectummá lesz."[4] Heidegger gondolatmenete, amelyben a világkép nem a világ egy képét jelenti, hanem a világ képként való elképzelését és felfogását, a *„reprezentáció* átfogó kritikájához"[5] vezet, ám a 20. század második felében már az is egyre egyértelműbbé válik, hogy a művészi ábrázolástól és az ún. magasművészettől egyre inkább elszakadó reprezentáció sokkal szélesebb és messzebbre vezető jelenségeket és kérdéseket hoz létre, amelyek egy idő után szét is feszítik a reprezentációelmélet hagyományos kereteit. A vizuális kultúra átfogó fogalmát éppen az keltette életre, hogy az indusztriális és posztindusztriális társadalmak embereinek tapasztalata korábban nem látott mértékben vált vizuálissá és vizualizálttá. Ez nemcsak azt jelenti, hogy az élet számtalan területén képek vesznek minket körül, a vizuális kultúra (korszakának) meghatározó vonása az olyan dolgok vizualizálása, amelyek önmagukban nem is azok. A vizuális kultúra nem a festett vagy más módon előállított képeken múlik, hanem a létezés leképezésének vagy vizualizálásának modern tendenciáin. Az új tapasztalásmód, világnézet, *világkép* nyomában létrejövő *visual studies* azt vizsgálja, miképpen kapcsolódnak össze az élet, a társadalom és a különböző médiumok különféle területein, közegeiben létrejött, létrehozott, sőt, magában az emberben mentálisan megalkotott komplex képek. A vizuális kultúra figyelme a kép minden fajtájára kiterjed, és a vizualitás mindennapi tapasztalatát és számtalan fajta felhasználását helyezi előtérbe, kutatásai leginkább arra irányulnak, miként állítanak elő az emberek jelentéseket a tömegkultúra fogyasztásából, illetve hogy milyen társadalmi, mentális vagy akár művészeti következményei lehetnek a mindennapi élet információs és vizuális túlterheltségének, leegyszerűsítve a képdömpingnek, és hogy a mindebből eredő krízissel szemben milyen ellenállási pontokat lehet találni.

A vizuális kultúra elméleti megalapozói, köztük Michael Baxandall,[6] akihez a *visual culture* kifejezés első használatát kötik, majd Svetlana Alpers[7] a képek használatát és jelentését keletkezésük és kulturális közegük időbeli periódusához, korszakához kapcsolják, tehát egy adott időszak művészeti termelését társadalmi

[3] Heidegger: *I. m.*, 82.

[4] Uo., 84.

[5] Bacsó Béla: *Művészet és „világkép": Heidegger művészetfelfogásához.* = Uő: *„Az eleven szép": Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest, Kijárat, 2006, 183–95, 184.

[6] Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford, Oxford University Press, 1972.

[7] Alpers, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

kontextusba helyezve a „kor látásmódját" (*period eye*) próbálják megragadni, ami arra is ráirányítja a figyelmet, hogy az esztétikai érték nem természetes és nem egyetemes érvényű, a vizuális kép (jelentése) tehát nem állandó, hanem a történelem (történelmi változások) meghatározott pillanataiban megváltoztatja a külső valósághoz fűződő viszonyát. A *visual studies* lényege tehát, hogy elhelyezze a képet a kulturális környezetét alkotó jelentésképzés folyamatában, ám ez a törekvés nem vesz tudomást azokról a művészettörténet által működtetett hagyományos biztosítékokról, amelyek a művészet autonómiájának megőrzését célozzák.

Ebből adódik, hogy a vizuális kultúra mint diszciplína (interdiszciplináris tér) létrejöttének igénye, vizsgálódási területeinek meghatározása és kezdeti működése a hagyományos tudományterületek ellenérzéseit, feszültségeit is előhívta. Erre a szemlélet- és viszonyulásmódok eltéréseiből adódó feszültségre, a *visual studies*t ért kritikákra Keith Moxey[8] írása reflektál részletesen. Alapvetően a művészet „intézménye", ezen belül is a művészettörténet érezte magát fenyegetve az új közelítésmód, és a képeket más összefüggésekben vizsgáló tudományterület felől. Moxey a vizuális kultúra védelmében szólal fel, Baxandallra hivatkozva, aki a kor látásmódjának hangsúlyozásával nem törölte el a magasművészet fogalmát, „hanem azt javasolta, hogy a premodern társadalmak művészi termelését ne úgy tekintsék, mint egy autonóm tevékenységet, hanem mint olyat, ami mindig alapvető része volt a mindennapi életet lehetővé tevő és alakító dolgoknak".[9] A vizuális kultúra kapcsán W. J. T. Mitchell is hangsúlyozza, hogy „a művészettörténet önmaga meghatározásakor nem támaszkodhat többé a szépség vagy az esztétikai jelentőség áthagyományozott fogalmaira. Elkerülhetetlen, hogy figyelembe vegyük a hétköznapi és a populáris képi világ területeit is, és az esztétikai hierarchia, a zseni és a remekművek fogalmait újra kell értelmeznünk mint különböző kultúrák téri-idő sajátságait megtestesítő történelmi konstrukciókat."[10] A vizuális kultúra mindemellett nem a művészettörténet mint tudományág felszámolására törekszik, művészet és nem-művészet együttes vizsgálatakor sokkal inkább gyümölcsöző tartja a közelítésmódok heterogenitását fenntartó összehasonlító szemléletet.

Abban a pillanatban azonban, hogy a képeket saját tér-idő helyzetükben, társadalmi, használati kontextusukban vizsgáljuk, még inkább egyértelműbbnek tűnik, hogy a képek nem mozdulatlanul állnak (vannak) önmaguk zártságában és örökkévalóságukban, és amennyiben nem tekintünk el az értelmezési keretek figyelembevételétől, a képi reprezentációk – célja, hatása, értelmezése – a vizuális

[8] Moxey, Keith: Nosztalgia a Valódi után. A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya. Ford. Ferencz Judit. = *Magyar Építőművészet*, 2005/5. Ld. még: http://meonline.hu/vizualis-kultura/nosztalgia-a-valodi-utan/ (Moxey, Keith: Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to Visual Studies. = Uő: *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2003, 103–23.)

[9] Moxey: *I. m.*

[10] Mitchell, W. J. T.: What Is Visual Culture? = Lavin, Irving (Ed.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1962)*. Princeton, Institute for Advanced Study, 1995, 207–17. (Az idézett részlet Ferencz Judit fordítása. – V. B.)

jelrendszerek mellett más kódok, legfőképpen a nyelv jelenlétét is feltételezik. Ahogyan Mitchell is hangsúlyozza, „minden közeg kevert és minden reprezentáció heterogén; nincsenek 'tisztán' vizuális vagy képi művészetek, még ha a modernizmus egyik központi utópisztikus gesztusa is az a törekvés, hogy megtisztítsa a médiumokat".[11] A vizuális kultúrát meghatározó egyik alapfeltevés tehát az, hogy a kép is szavakkal telített, s bár azt Moxey is kiemeli, hogy nem lehet teljes mértékben, kielégítően szavakká formálni a képeket, a jelrendszerek összefonódottsága térben és időben minden egyes kultúrának a jellemzője. A jelentésképzés keretére összpontosító *visual studies* érdeklődésének középpontjában tehát az áll, miképpen érthetők a képek kulturális praxisként, módszerében pedig a diskurzusanalízishez hasonlítható, amely a nyelvhez nem mint a világhoz vezető úthoz, hanem a világot helyettesítő önkényes jelek tárához közelít.

A vizuális kultúra tudományterületének imént ismertetett főbb elméleti-módszertani vonásai a fotográfia és irodalom tematikája szempontjából azért tűnnek figyelemre méltónak, mert egyfelől a fényképek státuszával, létmódjával kapcsolatos hosszú évtizedeken (évszázadon) át vitatott, „gyötrő" dilemmákat is csillapították, és új értelmez(het)ési keretekbe helyezték, a fénykép művészet mivoltával kapcsolatos kételyeket pedig feloldották (feloldhatják) vagy legalábbis zárójelbe helyezik. Másfelől az a belátás/felvetés, hogy a különféle jelrendszerek, kódok, ha nem is azonos arányban, de minden kép – és műalkotás – esetében látensen vagy nem látensen jelen vannak, tovább árnyalják, „enyhítik" a kép szavakká, szöveggé fordíthatóságának kérdéseit, némileg betemetik azt a kép és szó között húzódó (látszólagos vagy felnagyított) szakadékot, amely az ekphraszisz elméletének, miként majd látható lesz, évezredes alapja.

*

Hasonló okokból tűnik fontosnak néhány szót ejteni a W. J. T. Mitchell és Gottfried Boehm által megfogalmazott képi fordulatról, melyről magyar nyelvű összegzést Hornyik Sándor *Képi fordulat* című írása ad.[12] Mindkét teoretikus közel egy időben harangozta be felismerését, Mitchell a „pictorial turn"[13], Boehm az „ikonische Wendung", illetve az „iconic turn"[14] kifejezést vezette be a képekkel és szövegekkel dolgozó tudományos diskurzusba, mindketten Richard Rorty „lin-

[11] Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994, 5.

[12] Hornyik Sándor: *Képi fordulat.* http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417. Mivel nem kívánom megismételni a kérdésről írt alapos összegzés gondolatait, így itt mindössze a leglényegesebb pontokat emelem ki, főként azokat, amelyek a fénykép és irodalom témájára is rávetülnek.

[13] Mitchell, W. J. T.: The pictorial turn. = Uő: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago, University of Chicago Press, 1994. 11–35. A tanulmány először az *Artforum* 1992. márciusi számában jelent meg.

[14] Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. = G. Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild*. München, Wilhelm Fink, 1994, 11–38.

guistic turn"[15] kifejezésének fordulatára is rájátszva. A képi fordulat diagnózisa mögött álló jelenségek, filozófiai, nyelvészeti teóriák szintén nyelv és kép viszonyára irányítják a figyelmet, a nyelvvel szembeni bizalmatlanság fokozódásával egy időben a kép, képiség jelentőségének hangsúlyozása, felértékelődése történt meg.[16] Mitchell egy önálló képelmélet (*picture theory*) fontossága mellett érvel, mivel szerinte világunkat és identitásunkat nemcsak le*kép*ezik, hanem alakítják is az embereket körülvevő képek, így azok egyre fontosabb szerepet játszanak társadalmi és ezen belül egyéni valóságunk, létszemléletünk felépítésében,[17] s ahhoz, hogy a „textuális metaforákkal operáló" értelmezések ne nyomják el a képeket, meglátása szerint szükség van egy olyan képtudományra, amely tisztában van a képek másságával, és nem akarja azokat a korábbi sémák alapján, az irodalmi műalkotások, kultúrák és a tudatalatti mintájára értelmezni.[18] A képek logosztól, nyelvitől való elhatárolása Boehm fejtegetésében is jelen van, ám alapvetően mégis a kép és nyelv viszonyát, közös alapstruktúráját tárgyalja a hermeneutika medrén belül maradva.[19]

Mitchell olyan tudományos, elméleti szerzőkben jelöli meg a képi fordulat előzményeit, akik az értelmezés hermeneutikai hagyományát és uralmát felszámoló, azt megkérdőjelező teóriákat dolgoztak ki, így Peirce szemiotikája és Goodman nyelvfilozófiája is előzménynek tekinthető, mivel azt vizsgálják, milyen kódok és konvenciók képezik a nem-nyelvi szimbólumrendszerek alapját, és nem abból indulnak ki, hogy a jelentés szempontjából a nyelv paradigmatikus.[20] Az európai áramlatokat tekintve a képi fordulatot legkorábban Wittgenstein nyelvfilozófiájában,[21] a vizuális tapasztalat és a képzelőerő fenomenológiai analízisében lehet tetten érni, továbbá Derrida grammatológiájában, amely a nyelvet láthatóvá, térbelivé és anyagivá alakítja, mivel inkább írásként (rögzített írás*kép*ként)

[15] Rorty, Richard: *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago, University of Chicago Press, 1967.

[16] Hornyik Sándor: A képi fordulat és a kritikai ikonológia. = *Balkon*, 2007/11-12, 7-9. továbbá: http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417

[17] Vö. Hornyik: *I. m.*

[18] Vö. uo.

[19] „A kép se nem dolog, se nem nyelvi értelemben vett mondat vagy szó – annál inkább tekinthető egy olyan megjelenítési folyamatnak, amelyben a lét momentumai mindig is jelenségként tűnnek fel. A képnek ezt a kettősségét – amelyre egész kifejezőereje alapul – »képiségnek« (ősképnek, ikoniságnak vagy ikonikus sűrűségnek) nevezzük, s ezzel a képi megjelenítés létaspektusát jelöli. A logosszal analógiában itt is a lét egy sajátos ábrázolásával van dolgunk, de ez a nyelv »van«-kijelentésétől eltérően nem nyelvi módon szerveződik." Boehm: *A kép hermeneutikájához*, *i. m.*, 93.

[20] Vö. Mitchell: A képi fordulat. = *Balkon*, 2007/11–12, 3.

[21] Mitchell legkorábbi előzményként a bevezetőben már említett Heideggert és Wittgensteint emeli ki. Szerinte az utóbbi gondolkozásában a képi fordulat abban a nyilvánvalóan paradox filozófiai karrierben lokalizálható, „amely a jelentés »képelméletével« kezdődött és egyfajta képromboló szellem megjelenésével végződött, a képalkotás kritikájával: »A kép fogva tart bennünket, nem tudunk szabadulni, mert ott van nyelvünkben«." Ez a nyelvünket a vizuálistól óvó kényszer vagy szorongás a képi fordulat legbiztosabb jele. Vö. Mitchell: *I. m.*, 3. [belső idézet Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, *i. m.*, 115.].

mint beszédként viszonyul hozzá. Továbbá Foucault tudásról, hatalomról szóló elméleti és történeti munkásságában, amely éppúgy hangsúlyozza a „látható" és a diszkurziválhatatlan, mint a megfogalmazható és a megérthető fontosságát.[22]

A képi fordulat „bejelentésének" szükségességét mintha a *szembenézés* valamiféle kényszere is táplálná: a „képi reprezentáció problémája mindig is élő volt, most már megkerülhetetlenül és soha nem látott erővel nehezedik rá a kultúra minden rétegére." „A képi fordulat lényege nem az, hogy elérkezzünk a képi reprezentáció erős leírásához, amelyből levezethetők a kultúraelmélet fogalmai, hanem az, hogy a képek sajátos súrlódást és zavart keltenek a szellemi vizsgálódások terepén."[23] Ám Mitchell felvetéseiből az is jól kitűnik, hogy a kép jelenkori aktualitása új elméleti lehetőségeket, irányokat implikál, hiszen e fordulat nem jelent visszafordulást (*return*) a reprezentáció mimetikus elméleteihez vagy a képi „jelenlét" újabb metafizikájához, hanem a kép posztlingvisztikai, posztszemiotikai (újra) felfedezésére nyílik lehetőség, amelynek során a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás komplex összjátékaként tekinthetünk a képre.[24] És ebben az összjátékban nemcsak a képi (kép körüli) és nyelvi (nyelv körüli) jelrendszerek a hangsúlyosak, hanem a különböző médiumoknak is nagy szerepe van, hiszen a képi fordulat kihirdetésének ideje egybeesik a technológiai konvergencia folyamatainak határozott feltűnésével is. Ezt is szem előtt tartva az autonómia és a mediális tisztaság eszménye még nagyobb illúziónak tűnik, a különféle médiumok és különféle reprezentációs formák és eszközök mindig is kevered/t/nek, így a képek és szövegek sem választhatók el egymástól mereven. Mindezen szempontok figyelembevételének ellenére Mieke Bal mégis abban látja a vizuális kultúra kutatásának legnagyobb hibáját, hogy az túlhangsúlyozza a képek és a vizualitás szerepét, és elfeledkezik a képek hangjáról és testéről, azaz az ideológiáról és a matériáról.[25] Holott Mitchell sem állít mást, hiszen meglátása szerint éppen azért kell észrevenni a képeket, meglátni eszközeiket, médiumaikat és azért szorgalmazza nyelvként való megértésüket, mert a képek „nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító, önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát."[26]

A képelmélet nyelvhez (és értelmezéshez) való – ellentétes, párhuzamos, érzékeny stb. – viszonyát azért is fontos kiemelni, mert a (fény)képek narrációs eljárásokba való behatolása, azt módosító, formáló szerepe, transzmediatizációja nem függetleníthető szövegalkotási folyamatoktól, a nyelvi reprezentáció kérdéseitől,

[22] Uo.

[23] Uo.

[24] Uo., 3-4.

[25] Vö., Hornyik Sándor: Az újra testet öltő kép, Képtudomány a képi fordulat után. = *Új művészet*, 2009/1–2, 62–9, 65.

[26] Mitchell, W. J. T.: Mi a kép? Ford. Szécsényi Endre. = Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat, 1997, 339.

lehetőségeitől. A nyelvközpontúsággal kapcsolatos ellenérzések és annak uralmát megkérdőjelező törekvések szintén összefüggésbe hozhatók az ekphraszisz évezredes versengésével.

A világ szavakban való tükröztetésének logocentrikus vágyán (Derrida) továbblépve, és a „valós" nyelvi közvetíthetőségének problematikusságával szembesülve – a 20. század utolsó harmadában – a befogadói oldalon is egyre inkább a kép közvetlenségének látszólagos egyértelműsége hódított,[27] „[í]gy a 19. és a 20. század során a vágyat, hogy a világot szavainkban láttassuk fokról-fokra felváltotta az a könnyen kielégíthető óhaj, hogy a világot perceptív illúziók eljárásainak segítségével jelenítsük meg".[28] A természetes jel áttetszőnek bizonyul, ezért vonzó, hiszen feloldja és meghagyja az olvasót magának a dolgoknak a jelenlétében.[29] A videó, a kibernetikus technológia és az elektronikus reprodukció kora a vizuális szimuláció és az illuzionizmus soha nem látott eszköztárát teremtette meg.[30] Ezzel a fogyasztói vonzalommal szemben mintha hiábavalónak bizonyulnának a képelmélet meglátásai, melyek rámutattak a technikai kép realizmusának számos talmiságára, a totálisan képek által uralt kultúra egykori jóslata „valóra" vált.[31]

A képek, és ezen belül a fényképek, léte tehát önmagában is paradox jelenségeket, viszonyulásokat, érzéseket generáltak, ami valóban termékennyé teheti a kép vizsgálatát mint a Mitchell által javasolt „komplex összjátékot". Barbara Stafford[32] szerint épp ellenkezőleg, olyan képtudományra (*images studies*) lenne szükség, amely a materiális és technikai aspektusokra fókuszálva egységben látja a művészeti és a tudományos képalkotást, nem az ideológia és hatalom, hanem inkább az optika és a biológia felől értelmezné a látást és az ahhoz kapcsolódó technológiákat. Mindez pedig – némileg áthangolva a „médium maga az üzenet" mcluheni terepét – már továbblépés az implantátumok és technikai protézisek irányába, amelyek a médiumokat, ezen belül is a képet egészen új kontextusba, megvilágításba helyezik.

A képi fordulat következtében az anyag szerepe és jelentősége, ahogy ez a szempont igényként, elhanyagolhatatlanként, hiányérzetként már több helyen felvetődött, (ismét) (mégiscsak) középpontba került a teoretikusok közelítéseiben.

[27] Bolter Krieger gondolatára hivatkozik: Krieger, Murray: *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992., 11. Vö. Bolter, Jay David: Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője. Ford Krommer Balázs. = *Helikon*, 2004/3, 360.

[28] Bolter: *I. m.*, 360.

[29] Vö. Uo. „Az eszményi jelölésben a jel nem is létezik, csak a jelölt dolgok, a reprezentáció módozatait aszerint választjuk, hogy mennyivel visznek közelebb ehhez az eszményképhez."

[30] Vö. Mitchell: *A képi fordulat*, *i. m.*, 3.

[31] „A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító, önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát." Mitchell: *Mi a kép?*, i. m., 339.

[32] Stafford, Barbara: *Good Looking. Essays ont he Virtue of Images*. Cambridge, MIT Press, 1996. *A vizuális pragmatizmus egy virtuális világ számára* című bevezető fejezet magyarul: www.magyarepitomuveszet.hu/vizkult.php

A képtudományból korábban „kiűzött" matéria előtérbe helyezése nemcsak a halott anyag életre keltése, a kimerevített, absztrahált és digitalizált kép újra testet öltése a szenzualitás és érzéki testiség hangsúlyozásával, hanem magának a rejtélyes valaminek, a médiumnak újrafelfedezése is.[33] Nemcsak a különféle közvetítőrendszerek, hordozók és a mediális tartalmak vezethetők le egymásból történetileg, hanem az új médiatudomány szerint a médiumok egyben technikai protézisek is. Ennek kapcsán azt is érdemes kiemelni, hogy az anyagra fókuszáló elméletek divergálnak, mert míg egyfelől Belting a test és a kép felől értelmezi újra a médium fogalmát, más elméletek viszont már túllépnek a humáncentrikus elgondolásokon: Virilio azon tűnődik hogy a mediális protézisek milyen mértékben alakítják át magát az embert és az emberi érzékelést, Kittler provokatív elmélete[34] szerint pedig a látás és a megismerés eszmetörténete akár a technikatörténetre is redukálható.[35]

Képelméleti reflexiók

Hans Belting antropológiai megközelítésű képelmélete tehát az anyagi komponens jelentőségét kiemelő vonulatok egyikébe illeszthető, a képek mivoltának, jelentésének megragadásához két, nem-ikonikus szempontot, elemet helyez előtérbe, a testet és a (közvetítő) médiumot. Kiemeli, hogy történetileg mindkét tényező változott, de a változással együtt is megtartották helyüket, jelentőségüket. Belting – antropológiai – megközelítésének lényege, hogy az ember felől közelít a képekhez, a test ebben a kontextusban előadó és észlelő közeg egyaránt; továbbá mindvégig hangsúlyozza a fizikális és a mentális képek kapcsolatát, kölcsönhatását: a kép fogalma nem választható el a külső és belső képek kettős értelmétől, sőt, puszta létezésük helyett/mellett – közvetítés és észlelés általi – (meg)történésüket, térnyerésüket (*happen* / *take place*) és folyamatos változásukat emeli ki.[36] Belső képeinkre hatással vannak a külvilág képei, tehát azok nem mindig individuálisak, ám „ha kollektív eredetűek, akkor is olyannyira belsővé tesszük őket, hogy saját képeinknek tekintjük őket. […] A kollektív kép éppen ezért azt jelenti, hogy a világot nem csak individuumokként észleljük, hanem kollektív módon is, ami észlelésünket az aktuális korszaknak veti alá."[37] Míg Belting a belső és külső képek közös vonásaira, áthatásaira koncentrál, Mitchell képtipológiája a belső és materiális képek (látszólagos) különbségeit is tárgyalja, amikor a mentális képek képlékenységéből, instabilitásából, szubjektív mivoltából indul ki, amelyek nem kizá-

[33] Vö. Hornyik: *Az újra testet öltő kép*, *i. m.*

[34] Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2005.

[35] Vö. Hornyik: *Az újra testet öltő kép*, *i. m.*, 66.

[36] Belting, Hans: Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. Ford. Matuska Ágnes. = *Apertúra*, 2008, ősz. http://uj.apertura.hu/2008/osz/belting/

[37] Belting, Hans: Test-kép-médium. = Uő: Kép-*antropológia*. *Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 23; 24.

rólag vizuális természetűek, mint a „valódi" képek, hanem az összes érzékszervet foglalkoztatják. Ám gondolatmenetében arra jut, hogy a közhiedelemmel ellentétben az „igazi" képek sem szilárdak és statikusak, a befogadói tudat a mentális képekhez hasonlóan eleve bizonytalanul észleli őket,[38] továbbá önmagukban sem kizárólag vizuálisak, hanem több érzékszervet igénybe vevő felfogást és értelmezést igényelnek. „A valódi, igazi képek több közös vonást mutatnak törvénytelen sarjaikkal, mint amennyit bevallani szeretnének."[39]

Visszatérve Belting elméletéhez, nála kép és (közvetítő, befogadó) médium egysége és különbsége egyaránt vizsgálandó a képek megközelítésekor. A kettősségek, vagy a szerző kedvelt hasonlatával az érem két oldala, tehát több viszonylatban is jellemzőek a képek elméleti megközelítésére, egyfelől a belső és külső reprezentáció, tehát a mentális és fizikai képek, másfelől a kép és médium kettősségének viszonylatában. A testben, test által hordozott és közvetített mentális és a digitális képek figyelemben tartása mellett Belting a fizikai képek technikai meghatározottságát, a hordozó felület és kép tényszerű szimbiózisát is kiemeli, hiszen a képekre egyfelől mediális jellemzőikkel együtt emlékezünk, a képek szimbolikus technikák segítségével vésődnek be a kollektív emlékezetbe, tehát a médiumok mégsem tűnnek el észrevétlenül, leleplezik magukat, figyelmet követelnek,[40] s ez a kettősség a fotográfia szempontjából is kiemelt jelentőséggel bír. Ugyanis minél inkább a médiumra figyelünk egy kép esetében, annál inkább *átlátjuk* annak irányító, meghatározó szerepét, ellenkező esetben pedig annál jobban felerősödik a kép ránk gyakorolt hatása, minél kevésbé tudatosítjuk a médium képben való részesedését, mintha a médium *átlátszó* lenne, és a kép mindössze saját hatalmának köszönhetően létezne.[41]

Belting azt emeli ki, hogy a médium kép és test között közvetít, és biztosítja a képek olyan észlelését, hogy sem a valódi testekkel, sem a puszta dolgokkal nem keverjük össze őket. „Kép és médium megkülönböztetésére az indít, hogy tudatában vagyunk testünknek."[42] A test nemcsak mentális képeink médiuma, a testi analógia azáltal is létrejön, hogy a hordozó médiumokat a képek szimbolikus vagy virtuális testeként fogjuk fel, továbbá, és ahogy már érintettük, a médiumok beíródnak testi észlelésünkbe, és változásokat idéznek elő benne.[43]

Történeti szempontot érvényesítve a képek története a médiumok története is egyben, „[k]ép és technológia interakcióját csak a szimbolikus cselekvések fényé-

[38] Már csak azért is, mert a tudat paradox tükre nélkül nem lehet valamit (képet, képen lévő dolgot) egyszerre „ott" és „nem ott" látni. Vö. Mitchell: *Mi a kép?*, *i. m.*, 346.

[39] Uo., 343.

[40] „A képeket azonban olyan technikák és programok teszik láthatóvá, amelyeket történetileg visszatekintve hordozó médiumoknak nevezhetünk, tekintet nélkül arra, hogy mint a festmény esetében az egyediségben, vagy mint a grafika és a fotó esetében a sorozatiságban tűnnek fel." Belting: *Test-kép-médium*, *i. m.*, 15.

[41] Vö. uo., 25.

[42] Uo., 15.

[43] Vö. uo., 16.

ben érthetjük meg."[44] A kép előállítása is szimbolikus aktus, ezért az észlelés szintén szimbolikus aktusát kívánja meg, ami tanulságos módon különbözik természetes képeink mindennapos észlelésétől. A képek technikai feltételekhez kötődnek, s e feltételek hívják elő belőlük azokat a mediális tulajdonságokat, amelyek segítségével észleljük és azonosítjuk őket. „A hordozó médium aktuális jelentéssel és észlelési formával felruházott felületet biztosít számukra."[45] Ám fontos, hogy a történelem folyamán a médiumot mégsem elsősorban technikai megalkotottsága, hanem kulturális használata határozta meg. „A szemlélő nemcsak a saját, világra vetett pillantását gyakorolta, hanem imaginációjának kiterjesztését is."[46] A kép–médium–szemlélő vagy kép–képi apparátus–eleven test (ami ez esetben mediális vagy mediatizált testként értendő) három eleme tehát a kép funkcióját tekintve antropológiai szempontból alapvető jelentőséggel bír, s ennek figyelembe tartása áthangol(hat)ja a képekhez való viszonyunkat.

Míg Belting antropológiai centrumú képelmélete mindvégig a (kép)kereteken (és a testen mint képhordozó területen, felületen, körvonalon) belül marad, és a képek észlelésére és használatára koncentrál, bár alapvetéseinek evidenciájához tartozik a képek természetes képektől való eltérése, addig más teoretikusok éppen a (valóságbeli) látvány és kép másságát, illetve percepciójának különbségét igyekeznek megragadni; a kép valósághoz való viszonya pedig, ahogy az jól tudott, a fotográfia egyik legtöbbet vitatott kérdése. A (fény)kép mint a világra nyíló ablak ismert (és sokáig stabilnak tűnő) gondolata már a 20. század első felében is megingatható (lehetett volna) volt. Husserl és Eugen Fink[47] a tér és az idő aspektusaiból közelít kép és valóságos látvány eltéréseihez, és így jutnak el a kép „többletéhez", autonómiájához. Fink a képvilág nem-valóságát a kép összvalóságához vezeti, amely nem más, nem meglepő módon, mint a képvilág és a hordozó médium egysége, s ez a kettősség Beltinghez hasonlóan a képészlelés aktusát is meghatározza.[48] Meglátása szerint amíg a képtudat egységesen működik, a hordozó „elfedett", anonim szerepben marad. Imdahl pedig a képészlelés, képmeghatározás kapcsán a háromdimenziós látvány képi ábrázolásának azt a fajta dimenzióvesztését tárgyalja, amely a kép korlátozott/adott látottságát-láthatóságát, tehát imaginárius mivoltát, irracionalitását, „identitását" eredményezi. „A harmadik dimenzió irrealitása hozzátartozik a kép identitásához, ahogy a tárgy adott látottságként való expozíciója is."[49]

[44] Uo., 22.

[45] Uo., 23.

[46] Uo., 46.

[47] Husserl, Edmund: Fantázia, képtudat, emlékezet. = *Kép, fenomén, valóság*, *i. m.*, 9–47. Fink, Eugen: Megjelenítés és kép. = *Kép, fenomén, valóság*, *i. m.*, 47–96.

[48] „A képvilág tehát az, ami tulajdonképpen egy képet képpé tesz, az, amire a tematikus érdeklődés irányuk. A hordozó többnyire nem érdekel bennünket, bár implicite állandóan tudunk róla." Fink, uo., 95.

[49] Imdahl, Max: Gondolatok a kép identitásáról. Ford. Babarczy Eszter = *Athenaeum*, 1993. I. 4, 115–6.

A fénykép elmélete és esztétikája

A fotográfia megjelenésétől kezdődően az új technológia és művészeti ág a megszületése feletti reveláció és a „hagyományos" ábrázolóművészetek, elsősorban a festészet pozícióját féltő aggodalmak, elutasítások kereszttüzében állt. A hova tartozását, besorolását, továbbá lényegi mivoltát, esztétikai hatását leírni, meghatározni próbáló teoretikus kísérletek szintén a kezdetektől fogva izgalmas, s mondhatni, nyugvópontok nélküli társadalmi, tudomány- és művészettörténeti térben zajlottak, zajlanak, melynek teljes feltérképezésére itt most nem vállalkozhatunk. A teóriák végtelenségének érzetét nemcsak az eredményezi, hogy a fénykép használatának, létmódjának, technológiájának, esztétikai hatásának kérdései számos oldalról kaptak megközelítést, vizsgálatot, hanem a fénykép (technológiája, használata, társadalmi és hétköznapi életben betöltött funkciói, a [sokszorosított, digitális] képekhez való viszonya) maga is számtalan elmozduláson, változáson esett át a korai „gépparkot" és hosszas beállításokat, több perces exponálási időt igénylő kezdetektől a mobiltelefonokkal készíthető „direct" módozatok rögtön közkinccsé tehető képeiig. Ezért leginkább olyan elméleti áttekintésre vállalkozhatunk, amely néhány, a fotográfia ontológiájával és esztétikájával kapcsolatos lényegi problémakörre koncentrál. Ezeknek tárgyalása során azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni jól ismert teoretikusok enigmatikussá vált munkáit, amelyekhez a későbbi megközelítések többsége – különböző viszonyulásokkal – rendre visszatér, gondolatmenetük kiindulásait, hivatkozásaik alapjait még mindig ezek a munkák adják.

Ezek közül talán a legismertebb és legnagyobb hatású munka Roland Barthes *Világoskamrá*ja,[50] amelynek fotóelméletben betöltött pozíciója azért is érdekes, mert egyáltalán nem tekinthető következetes, teoretikusan rendszerező műnek, „műfaji" besorolása széles skálán mozog: olvasható a szerző anyjának írt emlékműként, emlékiratként, gyászmunkaként,[51] a fotográfiáról szóló szubjektív vallomásként, esszéként, módszertani és metatudományos fejtegetésként és végül, az előbbieknél csak kicsit hangsúlyosabban, fotóesztétikaként. Annak ellenére, hogy a Barthes-ról készült átfogó írások kiemelik a *Világoskamra* érzelmi érintettségét, szubjektív, esszéisztikus vonásait, sőt a legszebb Barthes-műként határozzák meg, a későbbi fotóelméleti munkák leginkább mégis teoretikus írásként, „téziseivel" egyetértve vagy vitatkozva viszonyulnak hozzá. A „rendszertelen" műből – esszészerűen körbejáró gondolatmenetéből, szubjektivitását nyíltan vállaló hangütéséből – mégis olyan heurisztikus megállapítások, meglátások ugranak ki *punctum*szerűen, (hogy rögtön a mű egyik kulcsfogalmára játsszunk rá), amelyek – épp a következetesen végigvezetett gondolatmenet hiányában – zárványszerű

[50] Barthes, Roland: *Világoskamra.* Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 1985.

[51] Anyja haláláról írt naplójában írja anyja fényképe kapcsán: „[Biztos, hogy rosszul leszek, amíg nem írok valamit, *belőle kiindulva* (*Fotó,* vagy valami más).]" 1978. december 15., Barthes, Roland: *Gyásznapló, 1977. október 26. – 1979. szeptember 15.* Ford. Szabó Marcell. Budapest, Kijárat, 2012, 223. (Kiemelés tőlem. – V. B.)

pontszerűségük miatt könnyen kiragadhatók a szövegből, ezáltal a későbbi kép- és fotóelméletek kedvelt pro és kontra citátumaivá válhattak.

Barthes szövegének jelentősége továbbá abban rejlik, hogy miközben az egyik problémaköre a fotográfia alapkérdését vizsgálja, mégpedig azt, hogy milyen viszonyban áll a fotó a valósággal, a lefényképezett tárggyal, így a fotó realizmusa a *Világoskamra* legérzékenyebb és legvitathatóbb területe, addig művének hátterében ott húzódik az a jelelméleti (szemiotikai-szemiológiai) vonulat, amin(ek nyílt vállalásán) ugyan ez a késői mű már túllépett, de amelyre egy későbbi, fajsúlyosnak tekinthető fotóelméleti irány építkezhetett.

A fotó „kód nélküli üzenet", írja Barthes már 1964-ben *A kép retorikája* című írásában, és a rajzolással mint kódolt képalkotási móddal állítja szembe.[52] Ám ugyanebben a szövegben a denotált rétegre épülő konnotációval, a szimbolikus jelentéssel is sokat foglalkozik a reklámfotók kapcsán. A *Világoskamrá*ban némileg más a helyzet. A mű a jelviszonyok szempontjából alig-alig lép túl a fotográfia objektivitásának, denotátum mivoltának tételén. Ennek oka lehet az is, hogy a szemiológiai megközelítésmód ekkorra visszaszorul, elbizonytalanodik Barthes szemléletében. A fotó egyfajta pőreségben, „egysíkúságban" áll előtte, akárcsak André Bazin előtt, aki épp az emberi kéztől, közbeavatkozástól mentes objektivitásban látja a fotográfia eredetiségét és nagyszerűségét.[53] Bár a fotó *punctum*át tárgyalva, a fénykép pillanatnyisága és keretbe zártsága kapcsán, fotó és film szembeállításakor jelentősnek tűnik Bazin hatása, Barthes mégis máshová helyezi a hangsúlyokat, amikor a fotográfia realitását hangsúlyozza, és lényegét keresi. Ezen a ponton azt is fontos hangsúlyozni, hogy a *Világoskamrá*ban leginkább emberekről készült fényképekre, néhány riportfotóra, illetve főként egész alakos képek és portrék szemlélésére, majd művének második felében anyja gyerekkori

[52] Barthes, Roland: A kép retorikája. Ford. Angyalosi Gergely. = *Filmkultúra*, 1990/5., 69. Továbbá: „valamennyi kép közül egyedül a fotó rendelkezik a (szó szerinti) információ továbbításának képességével anélkül, hogy ezt az információt diszkontinuus jelek és transzformációs szabályok segítségével alakítaná ki." Uo., 68. E tézis alátámasztására Barthes a fotót mint kód nélküli üzenetet szembeállítja a rajzzal, amelynek kódolt mivolta három szinten is megjelenik: a reprodukcióhoz szabályozott transzpozíciók együttesére van szükség, amelynek kódjai történetiek (és sohasem természetiek); a rajz nem mindent reprodukál, így művelete a jelentő és a jelentés elválasztására kényszerít; „a fotó, ha meg is választhatja a kép alanyát, kereteit és a felvétel szögét, nem képes változást előidézni a tárgyon *belül* (kivéve a fotótrükköt); más szóval a rajz denotációja kevésbé tiszta, mint a fotografikus denotáció, mivel nincsen rajz stílus nélkül". Uo., 68.

[53] „A fényképnek a festészettel szembeni eredetisége maradéktalan objektivitásában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem, illetve az azt alkotó lencserendszer az »objektív« nevet kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. […] Az objektivitás ugyanis a hihetőség olyan erejével ruházza fel a fényképet, amilyet hiába keresnénk a festménynél. Bármilyen erősek legyenek kritikai érzékünk ellenvetései, kénytelenek vagyunk elfogadni az ábrázolást, azaz a térben és időben ténylegesen jelenvalóvá tett dolgok létezését. A fényképezés azzal az előnnyel rendelkezik, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni." Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. = *A film és a többi művészet.* Vál. és jegyzetekkel ellátta Kenedi János. Budapest, Gondolat, 1977, 515.

fotójára[54] alapozza meglátásait. A fotográfia tematikáját, az ábrázoltakat és a fényképészeti stílusokat, létmódokat tekintve egyaránt igen szűknek nevezhető horizontból a szerző ritkán, és akkor is csak pillanatokra tekint ki. Vizsgálódásának köre és menete vállaltan szubjektív, hangsúlyos redukcióiról pedig mintha alig venne tudomást.

A fénykép realizmusa Barthes művének tehát legkényesebb eleme, a kérdés azonban nála is több tényezőből áll össze. A fotón látott esemény szerinte nem lép túl önmagán, visszavezethető a valóságos tárgyra, amelyet megismétel, így tehát természeténél fogva tautologikus. Ez összefügg egyrészt a fotó transzparenciájával, azzal, hogy az ábrázolt „összenő a fényképpel", másfelől azzal, ami a szerző számára a fotográfia megértésének, lényegi megragadhatóságának nehézségét jelenti: a fénykép leginkább csak rámutat valamire, de nem mutat túl önmagán, nem lehet filozófiai értelemben transzformálni.[55] Barthes hiányolja belőle az erős jellé válás képességét, amelynek során „lehetővé válna, hogy egy nyelv méltóságára emelkedjék, de ahhoz, hogy jellé váljon, kiemelésre, megkülönböztető jegyre is szükség van".[56] A fotóval szembeni feloldhatatlan zavart mintha az okozná, hogy a nézőre gyakorolt erős hatás ellenére a fényképen nem érhető tetten olyan sík, szemiózisdimenzió, amely a jelentést kézzelfoghatóan eloldhatná a kép puszta látványától és anyagától, amely a szimbolizációhoz, esztétikai, átvittebb (jelentés)síkhoz szükséges lépést, áttételt „láthatóvá tenné". A fotó esetében ugyanis nemcsak a tárgy anyagával összenőtt látvány, hanem jelentő és jelentett összeforrottsága is ellenáll a szemiotikai vagy bármilyen más, strukturálisan elkülöníthető komponensek feltárásának és értelmezhetőségének. A fotográfiával szembeni zavart az okozza, hogy a fotó nem jut el a „teljesen megszilárdult jel állapotába",[57] ezért esztétikai értékének, művészetként értelmezhetőségének bizonytalansága folyamatosan jelenvaló.

A jelelméleti megközelítések számára nem kis fejtörést okozó fotográfiát tehát zártság jellemzi, amelyet a fotó térbeli (ki)metszetszerűsége (képkeret) és pillanatszerűsége tovább fokoz. Talán ez az akadály vezeti a szerzőt az *Ez volt!* elmélete felé, amelynek során a kép *itt és most* létének jelenvalóságával szemben – eleinte

[54] „Tegnap megjött a mamáról előhívatott kislánykori fénykép, a chennevières-i télikertben, megpróbálom magam elé helyezni, az íróasztalomon. De túl sok, elviselhetetlen ez nekem, túl sok fájdalmat okoz. Ez a kép életem minden apró, lényegtelen, alantas kis csatájával konfliktusba kerül. A kép igazán mérték, ítélkező (most értem meg, hogyan lehet felszentelt egy kép, vezet – nem az *identitás* idéződik fel, hanem az identitásban egy ritka *megnyilvánulás,* »erény«)." 1978. december 29., Barthes: *Gyásznapló, i. m.*, 227.

[55] Ez a gondolat már *A kép retorikája*ban is felbukkant: „jelentettek és jelentők kapcsolata nem »transzformáció«, hanem »regisztrálás«, és a kód hiánya magától értetődően felerősíti a fotó »természeti« voltának mítoszát"; vö. Barthes: *A kép retorikája, i. m.*, 68. Ezt az elgondolását erősíti meg a *Világoskamrá*ban is: „egy fényképet nem lehet filozófiai értelemben (úgymond) transzformálni, teljes egészében annak az esetlegességnek a ballasztja terheli, amelyet áttetszően, könnyedén körülölel." Barthes: *Világoskamra, i. m.*, 9.

[56] Barthes: *Világoskamra, i. m.*, 11.

[57] Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta.* Budapest, Osiris, 1996, 270.

– az idő kategóriáját, a múlt dimenzióját avatja strukturáló, rétegeket képező, *irracionális* elemmé. A fénykép realitását vallók számára a fotó szükségszerűen valóságos dologra utal, és letagadhatatlan, hogy „a *dolog ott volt*. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen".[58] A két fogalom, valóság és múlt társítása viszont mintha már lehetőséget adna a szerző számára, hogy a fotográfia kizökkenthető legyen ebből a zavaró hétköznapiságból, laposságból, hogy lényege egyfajta differenciáltság, strukturáltság alapján váljon megragadhatóvá. Ezt a fotón látható újfajta tér-idő, *itt* és *hajdan* Barthes szerint illogikus összekapcsolódása eredményezi, amely a fotó reális irrealitásának kulcsa: „irrealitása az *itt*ben gyökerezik, mivel a fotót sohasem illúzióként éljük át, a fotó semmiképpen sem *jelenlét,* ennélfogva engednünk kell valamelyest a fénykép feltételezett mágikus jellegéből; realitása az *itt-volt-lét* valósága, mert minden fotóban megvan az *így történt* döbbenetes evidenciája."[59] *A kép retorikájá*hoz hasonlóan, de árnyalatnyi elmozdulással a *Világoskamrá*ban így vall:

> A realisták, köztük jómagam – mert én már akkor realista voltam, amikor azt állítottam, hogy a Fotográfia kód nélküli kép, még akkor is, ha különböző kódok módosíthatják olvasatát – egyáltalán nem a valóság „másolatának" tekintik a fényképet – hanem a *múltbeli valóság* emanációjának, *mágiának,* nem művészetnek. Rossz úton jár, aki azon töpreng, analogikus-e vagy kódolt a fotográfia. Az a fontos, hogy a fényképnek ténymegállapító ereje van, és az, hogy ez nem a tárgyra, hanem az időre vonatkozik.[60]

Barthes a fotón látható pillanat kapcsán azonban nemcsak a múlt felidézését, rekonstrukcióját hangsúlyozza, hanem sokkal inkább a tanúsítást, azt, hogy amit a képen látok, valóban létezett, „*ami* egészen biztos *volt*", a fotó „bizonyítja annak létét, amit ábrázol".[61] A nyelv vagy bármilyen más művészet azonban nem képes erre a bizonyosságtételre, nem tudja hitelesíteni önmagát. A nyelvi és minden más fikcióval, általános gondolattal, elvont jelentésteremtő áttétellel szemben Barthes a hitelesítés mozzanatában találja meg a fotográfia lényegének térhez, de főként időhöz kapcsolódó kulcsát,[62] ami láthatóan nem esztétikai kategória.

Barthes-hoz hasonlóan vélekedik a fotó múlthoz való viszonyáról Susan Sontag, aki szintén bizonyítékként tekint a fényképre.[63] Ám ez nála csak kiindulópont; fotóval kapcsolatos további felvetéseivel – mint például az exponálás, a kép-

[58] Barthes: *Világoskamra, i. m.*, 88.
[59] Barthes: *A kép retorikája, i. m.*, 69.
[60] Barthes: *Világoskamra, i. m.*, 100.
[61] Barthes: *Világoskamra, i. m.*, 96; 98.
[62] „Nem azzal hat rám, hogy rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítja: valóban volt, létezett, amit látok." Barthes: *Világoskamra, i. m.*, 94.
[63] „Egy fotó megfellebbezhetetlen bizonyítéka annak, hogy egy bizonyos dolog megtörtént. A kép torzíthat; mégis mindig megmarad a föltevés, hogy létezik vagy létezett olyasmi, ami a képen látható." Sontag, Susan: *A fényképezésről.* Ford. Nemes Anna. Budapest, Európa, 1981, 13.

keretek, tehát a képkészítés esetlegessége, a szándékos vagy öntudatlan torzítás vagy a fotó interpretációja, politikuma – Sontag összességében a fotográfia objektivitására kérdez rá. Sőt, szerinte a fotó már eleve értelmezése a világnak, a képkészítéshez kapcsolódó számos döntés, de akár az ösztönös lépések következtében is. „Jóllehet a fényképezőgép bizonyos értelemben ténylegesen rögzíti és nem pusztán értelmezi a valóságot, a fénykép éppúgy értelmezése a világnak, mint a festmény vagy a rajz."[64] Sontag, a képkészítés esetlegességeire vonatkozó megállapításai pedig egy másik korai fotóelméleti szöveggel nyitnak párbeszédet. Walter Benjamin *A fényképezés története*[65] (1931) című, szintén nagy hatású írásában a fényképhez egy alapvető véletlenszerűséget társít, ami a fénykép „tökéletes" (előre) megtervezettsége ellenére is létrejön a pillanat itt és mostjának eredményeként: „a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat-mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt."[66] És ebben a véletlenszerű pillanatban (pillanatnál), a szerző szerint, más jelenik meg a fényképezőgép lencséje előtt, mint amit az emberi szem lát, „elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül."[67] Ennek az *optikai tudattalan*nak, a „szándékoktól mentes" látványnak a kitárulkozása, a kamera által felszínre (képre) kerülése a fotográfia lényegéhez – és realitásának képzetéhez – tartozik, ám ennek kapcsán ismét a kép médiumához érkezünk, ugyanis, ha a kép „élesebb pillantással ragadja meg a világot, mint amivel az emberi szem rendelkezik, akkor olyan médiumot reprezentál, melyet saját magunk és a világ közé ékelünk."[68] Más oldalról közelítve az optikai tudattalan gondolatát, a technikai képek megszületésével nem csak a kép egyedi mivolta, aurája veszett el: a látás folyamatának tudatosítása során nemcsak az emberi látás és a gép látásának eltérésével szembesülünk, hanem az emberi látás „hierarchizáló", lényegkiemelő, szelektív értelmező látásával szemben a gép mindent egyenrangúnak lát. „A fotografikus kép egyértelművé tette, hogy az emberi látás nem kizárólag optikai folyamat, hanem egyben szellemi művelet is. A kép leképez, az ember viszont az ábrázolással eleve értelmez is, kontextusba helyez. A látás folyamatában az optikai rész kiegészül az értés műveletével, olyasmivel, amire a gép – ideális tanúként – garantáltan nem képes. Mivel másként lát a gép, az értelmezést más módon, kívülről, a médium működését (látásmódját)

[64] Uo., 14–5.

[65] Benjamin, Walter: A *fényképezés rövid története.* Ford. Pór Péter. = Uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok.* Budapest, Magyar Helikon, 1980, 689–709.

[66] *I. m.*, 693.

[67] Uo.

[68] Belting: *Test-kép-médium*, *i. m.*, 251.

megértve kell a képben létrehozni."[69] Ez a gondolat pedig a képleírás, különösen a fotóekphrasziszok szempontjából tűnik érdekesnek, fontosnak.

A fotó realitásának barthes-i megközelítése több irányból is reflexiókat sürget(ett), ugyanakkor azt is látni lehet, hogy a *Világoskamra* keletkezése (1979) körüli időszakban a fotó realitásának technikai „ténye" és hatásának, értelmezhetőségének, művészet-státuszának feszültsége több teoretikust is foglalkoztatott, és a zavar feloldására késztetett. Barthes mellett nem csak az imént idézett Sontagot (*On Photography*, 1977), hanem Vilém Flussert is, aki 1983-as *A fotográfia filozófiája* című művében a fotó nem-szimbolikus karakterének zavarba ejtő mágiáját[70] tárgyalja. Ez a zavar, Barthes-hoz hasonlóan, a fénykép közvetlen feltárultságából adódik, abból, hogy amit a képen látunk, „nem szimbólumnak tűnik, amelyet meg kellene fejtenünk, hanem a világ szimptomájának, amelyen keresztül a világ, ha közvetve is, megpillantható".[71] Ebből adódik, hogy a fotó arra indítja a nézőt, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse. Flusser fejtegetésében a fényképet mint apparátussal készített technikai képet történetileg és ontológiailag megkülönbözteti a hagyományos képektől, amelyeknek szimbolikus jellegét emeli ki hasonló tényezőkre, átviteli eljárásokra hivatkozva, mint Barthes *A kép retorikájá*ban, fénykép és rajz említett szembeállításakor.[72]

A *Világoskamra* közelítésmódja, redukciója, de leginkább személyes, érzelmi érintettsége következtében a Barthes által hangoztatott realitáselv könnyen támadható, hiszen számos, az apparátusra, kémiai eljárásra, komponálásra, a kép készítőjére és a befogadóra vonatkoztatható, tehát a „valóság" látványának képtelenségére figyelmeztető tényezőt kiiktat, és többek között ő is elfeledkezik – ahogy a fotóelmélet általában – a fotográfia korai, pikturalista, fotómontázsokkal élő vonulatáról, amely viszonylag hamar háttérbe szorult a fénykép valóságtükröző hatásának „csodája", „mágiája" és követelménye mellett. Továbbá az sem elhanyagolható, hogy a fotográfia ténymegállító ereje, a valóság, a múlt emanáci-

[69] Sugár János: Az öntudatos kéz. = *Ex Symposium*, 2000/32–33, 76.

[70] „Miféle mágiáról van itt szó? Nem ugyanaz a mágia, mint a hagyományos képeké. A régi mágia történelemelőtti, régebbi, mint a történelmi tudat; az új mágia »történelemutáni«, a történeti tudat után következik. Az új varázslás nem a külső világot akarja megváltoztatni, hanem a mi világról alkotott fogalmainkat. Ez másodlagos mágia: absztrakt szemfényvesztés." Vilém, Flusser: *A fotográfia filozófiája.*, Ford. Veress Panka, Sebesi István. Budapest, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990, 15.

[71] Uo., 14.

[72] Flusser meglátása szerint „a hagyományos képek szimbolikus jellege könnyen belátható, mivel itt egy ember (festő) tolakszik a kép és jelentése közé. A »fejében« dolgozza ki a képi szimbólumokat, aztán átviszi a képfelületre. Ha meg akarjuk fejteni, akkor dekódolnunk kell azt a kódolást, ami a fejében játszódott le. A technikai kép esetében a dolog nem látható ilyen világosan. Bár egy tényező itt is a kép és a jelentése közé tolakszik, mégpedig egy kamera és az azt kezelő ember (például fényképész), de nem tűnik úgy, hogy ez az »apparátus kezelő« komplexum megszakítaná a kép és a jelentés közötti láncot. Éppen ellenkezőleg: úgy tűnik, hogy a jelentés a komplexum egyik oldalán (input) betáplálódik, és a másik oldalon (output) kijön, és eközben maga a folyamat, a komplexumon belüli történés rejtve marad: tehát egy »black box« (fekete doboz). A technikai kép kódolása tehát ennek a black boxnak a belsejében folyik, s következésképpen a technikai kép kritikájának mindig arra kell irányulnia, hogy ezt a belsőt megvilágítsa." Uo., 14–5.

ójának mikéntje feletti töprengés kapcsán a szerző folyamatosan összeveti a fotográfiát más jelrendszerekkel, művészetekkel, elsősorban a filmmel, színházzal, de még a haiku versformájával is, ez szintén árnyalja, elmozdítja a fénykép objektivitásának teóriáját.

Az újabb fotóelméleti megközelítések amellett, hogy szem előtt tartják a fotó ontológiai értelemben vett realitását, és a fénykép lét(rejött)ét a valósághoz, annak leképezéséhez kötik, már rég leszámoltak a fénykép realizmusának, objektivitásának képzetével.[73] A fénykép valósághoz kötődő, abból eredő ontológiai alapállását ugyanis az adja, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, így a fotó végérvényesen soha nem választható el az őt kiváltó aktustól. A Barthes-hoz viszonyítva a szemiotika közös gyökereitől éppen a másik irányba induló szemiotikai-szemiológiai megközelítés a fényképet jelnek tekinti, fénykép és tárgyának indexikus viszonyát hangsúlyozza, hiszen minden fotó tulajdonképpen „a fényérzékeny felületre rávetülő fény fizikai nyoma."[74] „Vagyis a fénykép egyfajta ikon vagy vizuális hasonmás, amely indexikus viszonyban áll tárgyával. Az igazi ikonoktól fizikai genezisének abszolút volta választja el, hiszen ez a folyamat látszólag rövidre zár, lehetetlenné tesz mindenfajta sematizálási kísérletet vagy szimbolikus beavatkozást, amely legtöbb festmény esetében a grafikus megjelenítés alapja."[75] Ez a legutóbbi meglátás talán megfeleltethető a transzformációnak,[76] amelyet Barthes más művészetekkel szemben hiányol a fotográfiából, amelyeknél éppen e transzformáció során jön létre a szemiotikai értelemben vett Szimbolikus.[77] A Peirce nyomán haladó Rosalind Krausshoz hasonlóan, aki szerint a fotó csak indexként érvényesül, „jelentése pedig az imagináriushoz kapcsolódó identifikációs módozatokban rejlik",[78] Max Bense szintén a fotó szemiotikai besorolhatóságát veszi számba. Ő a fénykép esztétikumát anyagi létéhez (anyagi eszkö-

[73] A teljesség igénye nélkül néhány jelentősebb írás: Flusser: *I. m.*; Mitchell: *Mi a kép?, i. m.*; Belting: *Test-kép-médium, i. m.*; Soulages, Francois: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Ford. Ádám Anikó, Budapest, Kijárat, 2011.; Kracauer, Siegfried: A fotográfia. Ford. Schulcz Katalin. = Bán András – Beke László (Szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1983.

[74] Krauss, Rosalind: Megjegyzések az indexről. Ford. Tímár Katalin. = *Ex Symposion*, 2000/32–33., 8.

[75] Krauss: *I. m.*, 8. Krauss idézi Peirce-t: „A fotográfia, különösen a pillanatfelvételek, nagyon tanulságosak, ugyanis tudjuk, hogy bizonyos szempontból teljesen olyanok, mint az általuk megjelenített tárgyak. De ennek a hasonlóságnak az az alapja, hogy a fénykép olyan körülmények között készül, hogy a természet pontról pontra fizikailag rákényszeríti ezt a hasonlóságot. Ebből a szempontból tekintve tehát a jeleknek egy másik osztályába [az indexekhez] tartoznak, azokhoz a jelekhez, amely fizikai kapcsolat alapján jönnek létre." Uo., 13.

[76] „egy fényképet nem lehet filozófiai értelemben (úgymond) transzformálni, teljes egészében annak az esetlegességnek a ballasztja terheli, amelyet áttetszően, könnyedén körülölel." Barthes: *Világoskamra, i. m.*, 9.

[77] „Amíg a Szimbolikus a megjelenítés formái mögött működő emberi tudat révén kerül a képzőművészetbe, összekötve a tárgyakat és jelentéseiket, addig a fotográfia esetében mindez nem így működik." Uo.

[78] Krauss: *I. m.*, 8.

zök és megvalósító eljárások) köti. A fotó esetében nincs úgynevezett esztétikai *a priori*, az esztétikai információ csakis tapasztalati tény lehet. Ez alapján rekeszti ki ő is a szimbólumot mint jelformát a fotó létmódjából: a fénykép képfelületének minden pontjához tartozik egy képfelületen kívüli pont, „abból az esztétikai megoszlásból, amit a fénykép esztétikai információjaként érzékelünk, reális viszonyokra lehet következtetnünk. Szemiotikailag nézve beigazolódik itt, hogy a fotografikus formálás folyamata elsődlegesen egyszerre »ábrázoló« és »utaló«, »ikonikus« és »indexális« módon megy végbe, de sohasem »szimbolikusan« Egyidejűleg kerül sor »prezentálásra« és »reprezentálásra«, és e jelfunkciók elválaszthatatlansága a fényképezés lényegéhez tartozik; mert a festészetben elválaszthatók egymástól."[79]

François Soulages *A fotográfia esztétikája*[80] című művében szintén a fénykép mint lenyomat szemiológiai meghatározásából indul ki, ám a lefényképezett tárgy és a fotó kettős – szemiológiai és filozófiai – viszonyrendszerét tárgyalja részletesen, az előbbi nála is a fénykép jelként való felfogását és kép és valóság közös „felületét", illetve a fotó valóságot átalakító hatását jelenti, míg a filozófiai megközelítés inkább a fotó és a valóság közötti szakadékra mutat rá. Ez a két szempont Soulages művében a fotó különféle társadalmi használatának aspektusával egészül ki.[81] A francia teoretikus azonban nemcsak a fotó indexikus mivoltát hangsúlyozza, Peirce jól ismert hármas felosztása a fotó három lét- és befogadási módjára utal: az ikon a referenst részesíti előnyben; elsősorban a nem művészi fotográfia, dokumentumfotó, családi kép, önarckép használhatja. A szimbólum az unáris fotográfiák és a művészi szándékkal készült képek esetében lép működésbe, a befogadó tevékenysége kerül előtérbe, az index viszont olyan jel, amely

[79] Bense, Max: Fotóesztétika. Ford. Soltész Gáspár. = *Fotóművészet*, 1974/3, 9. Krauss hasonló módon érvel a szimbólummal kapcsolatban: „Az igazi ikonoktól fizikai genezisének abszolút volta választja el, hiszen ez a folyamat látszólag rövidre zár, lehetetlenné tesz mindenfajta sematizálási kísérletet vagy szimbolikus beavatkozást, amely legtöbb festmény esetében a grafikus megjelenítés alapja. Amíg a Szimbolikus a megjelenítés formái mögött működő emberi tudat révén kerül a képzőművészetbe, összekötve a tárgyakat és jelentéseiket, addig a fotográfia esetében mindez nem így működik. Ez utóbbi csak indexként érvényesül, jelentése pedig az imagináriushoz kapcsolódó identifikációs módozatokban rejlik." Krauss: *I. m.*, 8.

[80] Soulages, Francois: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Ford. Ádám Anikó. Budapest, Kijárat, 2011.

[81] A szemiológiai megközelítés kapcsán Soulages Philippe Dubois-ra (Dubois, Philippe: *L'acte photographique.* Paris, Nathan, 1990), Jean-Marie Schaefferre (Schaeffer, Jean-Marie: *L'image précaire.* Paris, Seuil, 1978), Bourdieu-re és Skullára hivatkozik. Dubois azt hangsúlyozza, hogy minden fotó függ létrehozásának körülményeitől, ily módon a fényképezés átalakítja a valóságot. Schaeffer a „kimenettel" kapcsolatban állítja ugyanezt: a befogadás körülményei határozzák meg a fénykép értelmezését, jelentését. Dubois Metzig és Arnheimig megy vissza. Előbbi a „valós hatás" hiányát emeli ki, utóbbi pedig arra figyelmeztet, hogy a látás a többi érzéklet nélkül nem ugyanolyan információkat közvetít. Továbbá a fotó realizmusának kérdése kapcsán Bourdieu-re is hivatkoznak, aki kimutatja, hogy a fotó mindig ideológiailag strukturált, illetve Skullára, aki arról ír, hogy a fénykép megértése a gyakran nem is tudatos olvasási kód elsajátításával van kölcsönhatásban: tehát a fotó nem a valóság tükörképe, hanem annak átalakítása és értelmezése. Vö. Soulages: *I. m.*, 94–5.

a fotográfia esetében azért jelöli, jelenti a tárgyat, mert valóban kapcsolatban áll(t) vele, a tárgy létezését jelzi, és az ikonnal, szimbólummal ellentétben minden fotográfia esetében működik.[82] Meglátása szerint a fénykép lenyomat jellegének köszönhető a fotók szemléléséhez, varázsához kapcsolódó nosztalgia, a múlt elvesztésének érzete, a fénykép hiányesztétikája is.[83] Ugyanakkor Soulages, bár a *Világoskamrá*t is egyik legfontosabb ihletőjeként nevezi meg, Barthes „ez volt" elméletét mítosznak tartja, és helyette az „ez volt eljátszva" esztétikája mellett érvel.

Belting képelmélete azonban fenntartásokkal él a képek jelelméleti besorolásával kapcsolatban, bár kifogásai nem kifejezetten a fényképre, hanem általában a képekre vonatkoznak, a képek használatának különböző területeire és történeti változására utal, és mintha a képekhez valamiféle többletet, esszenciális tartalmat/jelentést társítana,[84] amely több, más, mint a jelek „racionalitása"; véleménye szerint a képszerűség nem merül ki sem a hasonlóságban, sem a leképezésben[85], s ez a meglátás lehet talán a fotóesztétika évszázados esztétikai keresgélésének alapja is. Belting szerint a képek kivonják magukat a jelhasználatra jellemző ellenőrizhetőség alól. A jel ugyanis az értelmünket, míg a kép a fantáziánkat mozgósítja. „A képek mai félreértése abból fakadt, hogy csupán információk hordozóiként akarunk tudni róluk, amiben a jelekre hasonlítanak. Tegnapi félreértésük abból fakadt, hogy a képeket egyszerűen a valóság leképezésének tekintették, a képzeleti és emlékezeti képeket pedig, amelyeknek a dolgok világában nincsenek megfelelőik, kivonták az elmélet illetékességéből, amikor mesterséges tárgyakban öltöttek materiális alakot. Ha a képek pusztán annak mimézisei, amit képek nélkül is ismerünk, akkor nincs szerepük a világ képzeletünk segítségével történő megtapasztalásában. A mi dolgunk a »belső reprezentáció« és az ő dolguk, a »külső reprezentáció« között olyan cserekapcsolat működik, amely nem korlátozható a dolgok észlelésére."[86]

Többek között a fénykép Krauss által is emlegetett nyomjellege eredményezi azt is, hogy „általánosan a fotónak dokumentarista vonást, kikerülhetetlen igaz-

[82] Vö. Soulages: *I. m*., 95.

[83] „Egyfelől *azt szeretnénk hinni*, hogy segítségével újra megragadhatjuk a tárgyat, az alanyt, a cselekvést, a múltat, a pillanatot stb., másfelől viszont *jól tudjuk*, hogy *soha* nem adja nekünk ezeket vissza: sőt a fotó ezek végleges elvesztésének és titokzatosságának a bizonyítéka; a legjobb esetben átalakítja őket. […] „A találkozások illúziója és a veszteség súlya táplálják a fotográfiát – ezért csinálunk és nézünk fényképeket. […] a fotográfia esztétikája tehát nem lenne más, mint *annak az esztétikája, ami megmarad a veszteség után*?" Uo., 15.

[84] „Képek is használhatók jelként, de a képek valami többletet is nyújtanak a valóság, nevezetesen egy értelmezéstől és torzítástól mentesnek tartott valóság szemléletében, ezért veszélyesebbek és csábítóbbak számunkra: foglyul ejthetik érzékeinket és képzeletünket. A jelek a velük rendelkezők és őket terjesztők nevében gyakorolnak hatalmat, a képek viszont már saját erejükből és a valóság letéteményeseiként is hatalmat mutatnak." Belting, Hans: *A hiteles kép*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz, 2009, 10.

[85] Uo., 193.

[86] Uo., 192–3.

ságértéket tulajdonítanak."[87] Ezt erősíti, hogy a fénykép az első olyan reprezentációs eljárás, amely zavarba ejtő hasonlóságot mutat ábrázolt és ábrázoló között, s ennek a magas „hasonlósági faktornak", illetve az ebben való hitnek[88] minden bizonnyal nagy szerepe volt a fotó népszerűségében, széleskörű elterjedésében.

Hiába számolt le a fotóelmélet számos meghatározó írása a fénykép objektivitásának elvével, az általános társadalmi használat makacsul ragaszkodik a képen látható valóság (vagy valóságszerűség) képzetéhez. Annak ellenére így van ez, hogy a szigorú értelemben vett művészfotóval szemben a fénykép más felhasználási területei – pl. riport-, sajtó-, reklámfotó, családi és műtermi fotográfiák – kapcsolódnak szorosabban kontextusokhoz, előre sugallt vagy megadott értelmezési keretekhez, sőt, ideológiai struktúrákhoz (Bourdieu), ami arra is rámutat, hogy a látvány dekódolása, jelentése nem eleve adott, magától értetődő, és hogy a befogadói oldal, az észlelés, értelmezés irányítható.[89] François Soulages könyvében részletesen tárgyalja a fénykép különféle felhasználási területének, műfajának, használatának területeit (riport, portré, reklám, erotikus fotó), s minden egyes fejezet során arra a következtetésre jut, hogy a fénykép egyfelől mesterségesen megrendezett (vagy látszólagos természetességében, spontaneitásában is társadalmi kódok, konvenciók, szokások rejlenek), kulturálisan és történelmileg meghatározott, öröklött praktikákhoz, technikákhoz és elméletekhez folyamodik,[90] vagy használati területükhöz, befogadásukhoz olyan értelmezői keretek és eljárások kapcsolódnak, amelyek egytől-egyig felszámolják a fénykép realitásának hiedelmeit. A fényképek létmódjához és befogadásához kapcsolódóan ő is beveti a fotóelméletekben gyakori „időtényezőt", amely az *itt* és *most* jelenvalóságával szemben az *ott* és *akkor* irracionalitását fogalmazza meg.[91]

[87] Krauss: *I. m.*, 12.

[88] Továbbá az alkotói kezet, szemet, szubjektivitást – látszólag – kiiktató, „független" technológiába vetett bizalomnak.

[89] További elgondolkodtató körülmény, hogy a dokumentarista fogalom történeti és nem ontológiai kategória, sőt, a szó permutációi bizonyítják, hogy a fotográfia felhasználása, illetve a képekhez rendelt jelentések folyamatos mozgásban vannak. E kategória feltűnése (húszas évek második fele) azt mutatja, hogy amíg ez az elkülönítő besorolás nem jelent meg, a fotográfiára úgy gondoltak, mint ami inherensen és elkerülhetetlenül dokumentarista funkciót tölt be. A 19. század embere számára a dokumentarista fényképészet fogalma is tautológiának tűnt volna. Azután jelenik meg a fogalom, hogy előtte harminc évig a szimbolizmus és esztéticizmus dominált. Vö. Solomon-Godeau, Abigail: Nicsak, ki beszél: Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. Ford. Rádai Gábor. = *Ex Symposion*, 2000/32–33, 65–6. Ennek némileg ellentmond, amennyiben *dokumentarista* és *realista* kifejezések jelentéstartománya között átfedést feltételezünk, hogy a fotográfia létrejöttekor a festészet realizmusvágyának kiteljesítőjeként, helyettesítőjeként tűnik fel, „mert (kezdettől fogva) »realistának« és »objektívnak« tartott *társadalmi rendeltetéseket* jelöltek ki számára". Vö. Bourdieu, Pierre: A fénykép társadalmi definíciója. = Horányi Özséb (Szerk.): *A sokarcú kép, Válogatott tanulmányok.* Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226.

[90] Vö. Soulages: *I. m.*, 90.

[91] Amint exponálunk, a fotó azonnal kezdi elveszíteni az aktualitáshoz kötődő jelentését, hogy intencionális jelentésekkel töltődjön fel, vagyis olyan jelentésekkel, amelyeket befogadásának módozatai határoznak majd meg. Vö. *I. m.*, 82.

A fotográfia esetében a témától való távolság, a kép határainak kijelölése, a nézet irányának, a fókusznak, mélységélességnek, záridőnek, az exponálás pillanatának a megválasztása mindig egy olyan egyszeri kompozíciót hoz létre, amely megismételhetetlen, s amely ezeknek a tér-idő tényezőknek az összjátékából bontakozik ki. Tény, hogy a fotográfiával foglalkozó elméletek inkább a fotó temporalitására fókuszálnak, az idő „bebalzsamozásáról" beszélnek,[92] a fotónak a múltat, az idő múlását felidéző hatásáról,[93] a pillanatról és pillantásról, a pillanat haláláról[94] és az elmúlásról.[95] Nem kétséges tehát, hogy „[m]inden kép belesétál az idő csapdájába, az idő hatalmának már az expozíció során áldozatul esnek".[96] A kép *punctum temporis*a mint a festészettől örökölt, ám a fotóművészet sajátjává vált fogalom pedig a tér aspektusát elfelejtve (szintén) az időhöz társítja a pont fogalmát.[97] A fénykép mágiáját, varázsát kétségkívül a pillanat megállításának, megragadásának képzete, az egymás mellé helyezhető időmetszetek adják, s természetesen ez (is) erősen táplálja a fotográfia realitásának „tételét", téveszméjét.

A tér-idő kategóriák kombinatorikája alapján létrejövő technikai kép esetében a két komponens nem függetleníthető, nem választható szét, a kiszakítás, kiragadás művelete tér és idő kategóriáit egyaránt érinti. A fotó mint lenyomat ugyanis mindig a már jelen nem lévőt ábrázolja. A kép és a valóság különbségét éppen a távolság rejtélyét láthatóvá tévő fotó hordozza, az a térből és időből, vagy a másik irányból nézve teret és időt – vagy ezek darabjait – a valós térből és az idő menetéből kiragadó momentum, amely a fénykép szemlélésekor már *post factum* áll előttünk.[98] Ez a távolság tehát, amely szemantikai távolságot is eredményez, elrugaszkodás a világtól, és a kép ettől kezdve önálló életre kel. „Ezért a referencia […] soha nem rögzített és szavatolható, mindig vitatható és csalóka marad."[99] A fotó tehát térben és időben is éles szakadás, s ennek a kiragadottságnak a ténye

[92] „[A] fénykép […] nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól." Bazin: *I. m.*, 516.

[93] Kibédi Varga Áron festészet és fotográfia eltérő létmódját az időhöz fűződő viszonyukban látja: míg – meglátása szerint – a festmény a dolgokat a jelenbe helyezi, életre kelti, addig a fényképek már nem sokkal elkészülésük után az idő múlását és a halált juttatják eszünkbe. Vö. Kibédi Varga, Áron: A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). Ford. Házas Nikoletta. = Thomka Beáta (Szerk.): *Az irodalom elméletei,* IV. Pécs, Jelenkor, 1997, 144. Kibédi Varga kijelentése részben Susan Sontagra támaszkodik, aki a fényképen látottakat szintén áljelenlétként, a távollét zálogaként határozza meg, s az elmúláshoz, a halálhoz kapcsolja a fotót. Vö. Sontag: *I. m.*, 28.

[94] Pl. Belting: *Test-kép-médium*, *i. m.*, 213.

[95] „Minden fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának." Sontag: *I. m.*, 27–8.

[96] Belting: *I. m.*, 211.

[97] Ebből a szempontból Roland Barthes megközelítése mutat kivételt, akinél a *punctum* a képnek az a részlete, amely megragadja, foglyul ejti a kép szemlélőjét, s amely virtuálisan kiterjesztve önmagát, gyakran teremt metonímiát. Az ő felfogásában a *punctum* képzeletben léptet ki a térből, megteremtve a kép vak terét, kontextust, jelentést implikálva. Vö. Barthes: *Világoskamra*, *i. m.*, 51–2; 66.

[98] Vö. Belting: *I. m.*, 252.

[99] Lüdeking, Karlheinz: Irányok között. Elmélkedés a „képek vitája" aktuális frontvonalairól. Ford. Németh Andrea. = Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, *i. m.*, 339, 297.

megteremti valós valótlanságának paradox létmódját, hiszen *itt*-léte, *jelen*valósága csakis az *ott volt* percepciójaként értelmezhető.[100] Mindez, az *akkor*nak és az *ott*nak a megragadása a keretezésnek köszönhető, a távolság, közelség mértéke, a kompozíció tágítása vagy szűkítése nemcsak a fénykép térbeliségét alkotja meg, hanem a temporalitás létrehozásában is részt vesz. Így például a mélységélesség mértéke, a képkivágásból eredő perspektivikus lépték, térképzet vagy a mesterséges műtermi háttér a kép időbeliségének – időtartam, folyamat, időtlenség érzete stb. – képzetét is formálja.

A keret, a képkivágás jelentősége nemcsak abban áll, hogy a képet mint alkotást, kompozíciót konstruáló határvonal, hanem tér, képtartalom és elrendezés viszonyrendszerét meghatározó, körülölelő, lezáró, nélkülözhetetlen alkotóelem, s ez a megbonthatatlan zártság garantálja a műalkotás szuverenitását, önállóságát, amely mind más alkotásoktól, mind a külvilágtól – tekintsünk rá a referencialitás bármely fokán – elválasztja. „[A] kép kerete a tér megtörésének zónáját hozza létre. A külső széleit szegélyező természetes és tapasztalati térrel a befelé terjedő teret helyezi szembe, a szemlélődés terét, mely csak a kép belseje felé nyitott."[101] Ezen a ponton említhető a hagyományos és technikai képek kontingenciához, esetlegességhez és kompozícióhoz való eltérő viszonya. A fényképek esetében – sokféle létmódja közül természetesen nem mindegyikben – a festményekhez képest másfajta valóságviszonyok is meghatározhatók, hiszen a fotó sok esetben esetleges, váratlan helyzetek és viszonylatok reprezentációs formája, egy véletlenszerű pillanat rögzítésének mechanikai lehetősége,[102] amely a fegyvertelen, laikus szem számára addig nem látott jelenségeket tehet láthatóvá, s ebben az aktusban a képkivágás jelentősége fokozódik. Ennek kapcsán is visszautalhatunk Walter Benjamin „optikai tudattalan" fogalmára[103] vagy Susan Sontag ismert megállapítására, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát a látást változtatta meg, „megérlelte az önmagáért való látás gondolatát".[104] A fénykép keretbe zárt mozdulatlansága a filmmel szemben is eltérő tapasztalatokat, jelentéseket implikál, hiszen a filmvászonról kilépő ember tovább él, a film ugyanis rendelkezik egy vak mezővel, amely a mozgás, cselekvés által mentálisan bejárható, továbbgondolható, a fotó esetében azonban minden elenyészik, ami a kereten kívül

[100] Vö. Krauss: *I. m.*, 15.

[101] Bazin, André: Festészet és film. Ford. Baróti Dezső. = Uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Budapest, Osiris, 1999, 148.

[102] Vö. Eifert Anna: A kép az eltűnés esztétikájában. = Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság, i. m.*, 386.

[103] „Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. […] A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant." Benjamin: *A fényképezés rövid története, i. m.*, 693.

[104] Sontag: *I. m.*, 141.

van, mihelyt kilép, kívül reked a kereten.[105] A képkereten belüli mozdulatlanság „nemcsak azt jelenti, hogy a személyek, akiket ábrázol, nem mozognak, hanem azt is, hogy nem tudnak *kilépni* a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben".[106]

Fénykép és irodalom

Képzőművészet és irodalom kapcsolata az írásos irodalom fennmaradt kezdetei, de Homérosz óta mindenképpen jól ismert jelenség. És éppen ez az összefonódás, viszony keltette életre, szintén a kezdeteknél, azt a művészetelméleti kérdést, hogyan létezhet e kettő egymás mellett, egymásban, egymás által; alapjaiban eltérő jellegzetességeik átfordíthatók-e, hogyan, miként, milyen veszteségek (vagy nyereségek) árán egymásba. Ezek a kérdések, és a kölcsönhatásnak (inter-), átvitelnek (transz-) kérdései önkéntelenül vezettek a különböző művészeti ágak hierarchiájának, alá-fölérendeltségének dilemmáihoz, az eltérő reprezentációs területek, módok versengéséhez, egymással való birkózásához. Mindez, az ekphraszisz elméletében, történetében leginkább nyomon követhető esztétikai gondolat- és problémakör, amely a különböző korszakok során újabb és újabb fellendülést, irányt, impulzust kapott, a 20. században, elsősorban, számottevően a hetvenes évektől, más inter- és transzmediális – filmes, képzőművészeti – jelenségek megnövekedésével párhuzamosan kapott még erőteljesebb figyelmet és teoretikus reflexiót. Ezért, mielőtt fotográfia és irodalom, fénykép az irodalomban általánosabb bemutatására rátérnénk, érdemes elidőzni az ekphraszisz fogalmánál, jelenségénél; nemcsak a fotóekphrasziszok nagy száma és jelentősége miatt, hanem mert ez a művészetelméleti kérdéskör rá-, illetve visszairányítja figyelmünket – ahogy hosszú története során oly sokszor tette – az eltérő médiumok, reprezentációs módok alapvető manifesztációs, működés- és hatásbeli különbségeire, leszűkítve, és témánkra is fókuszálva: nyelv és vizuális kapcsolatára.

Az ekphraszisz történetének minden állomására nincs lehetőség kitérni, a fénykép és irodalom viszonya kapcsán talán nem is szükséges, így az ekphraszisz jelenségének fő problematikájának bemutatása mellett érdemes azokra a jegyekre, elméleti felvetésekre koncentrálni, amelyek a fényképek irodalmi ábrázolásában, képleírásaiban is szerepet kapnak. Bár az ekphraszisz meghatározásában, más fogalmakhoz viszonyítva, talán nem mutatkoznak rettenetesen nagy eltérések, a (történelmileg) is változó hangsúlyok, eltérések ennek ellenére figyelmet követelnek. Az ekphrasziszt legegyszerűbben képleírásként határozhatjuk meg, amely egy képi tartalom nyelvi közvetítését kíséreli meg. Az azonban szintén

[105] „A mozivászon határai […] tulajdonképpen nem képkeretet, hanem pusztán olyan »takarólapot« képviselnek, mely csak a valóság egy részét tudja felfedni. A keret a teret befelé polarizálja, mindaz pedig, amit a mozivásznon látunk, épp ellenkezőleg, az Univerzum meghatározatlansága irányában terjed ki. A keret centripetális, a mozivászon centrifugális." Bazin: *I. m.*, 148.

[106] Barthes: *I. m.*, 66.

meghatározásának kérdéséhez tartozik, hogy a szépirodalomban az ekphrasziszt műfajként (műnemként) közelítik meg[107] vagy inkább alakzatként, trópusként, vagy éppen a narratív megnyilvánulásmódok egyik fajtájaként.[108] A fogalom definíciói kapcsán ezek keveredésével, átfedettségével, zavarával is nem egyszer találkozunk. Kibédi Varga Áron az ismeretközlés, tehát a valóság leírásának alakzatai között tartja számon, amikor megpróbálja elkülöníteni a hüpotüposzisztól (*hypotyposis*), amely olyan módon próbál láthatóvá tenni valamit, hogy a narrációt szakítja meg egy kép kimerevítésének céljából, a történet egy adott pillanatát merevíti ki (állóképpé), ami ezáltal zárványt hoz létre az időben (és a narrációban is).[109] A narratív szünet e fajtájával szemben az ekphraszisz funkciójában is különbözik, mivel nem az „elbeszélés bizonyos pontjára irányul", hanem valóságos vagy képzelt képek nyelvi közvetítését kíséreli meg. Kibédi „intertextuális és parazita metaműfajnak" (is) nevezi, amelynek léte (létrehívása) más művészi formához kapcsolódik.[110] Látható, hogy ez a meghatározás „már" műfajként kezeli az ekphrasziszt, míg érdekes módon a hüpotüposzisz a narratív formák egyik eseteként, a *digressio* egy fajtájaként tűnik fel. Ugyanakkor más szerzőknél az ekphraszisz szintén a narráción belül betöltött szerepe, működése szerint kerül meghatározásra, a *descriptio* mellett a narratív felfüggesztés egyik eseteként vagy éppen annak alfajaként. Bár nem mindegyik elméleti mű tesz különbséget e két leíró technika között, Milián Orsolya a kettő elkülönítése mellett érvel, mivel szerinte „a digressio eljárásán belül az ekphraszisz egy specifikus gyakorlatot képvisel, nem beszélve arról az előfordulási formáról, amikor az ekpraszisz nem narratív betétként, hanem önálló szövegként jelenik meg."[111] A különbségtétel mellett szól az is, hogy a leírás, ábrázolás során az ekphraszisz már eleve képként (vagy vizuális (mű)alkotásként) nevezi meg, vezeti fel tárgyát, amelynek már ezáltal, az explicit tematizálás által is létrejön (verbális) (kép)kerete, körvonala. Ebből a szempontból az ekphraszisz nemcsak egyszerűen *digressio*, az elbeszélés menetének ideiglenes felfüggesztése, kitérő,[112] hanem a hagyományos leíró részektől eltérően

[107] Például Gottfried Boehmnél is műfaji kategória. Boehm, Gottfried: A képleírás. A kép és a nyelv határairól. Ford. Rózsahegyi Edit. = Thomka Beáta (Szerk.): *Narratívák I. Képelemzés*. Budapest, Kijárat, 1995.

[108] Az ekphraszisz meghatározásának a besorolásbeli problémájára Varga Tünde is kitér. Vö. Varga, Tünde: Képtelen képzelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában. = Jeney Éva – Szegedy-Maszák Mihály (Szerk.): *(Tév)eszmék bűvölete*. Budapest, Akadémiai, 2004, 13.

[109] Kibédi Varga Áron: *A realizmus alakzatai, i. m.*, 137.

[110] Uo., 139.

[111] Milián Orsolya: Az arckép reprezentációs csapdái. Ekphraszisz és descriptio. = *Alföld*, 2004/10, 87.

[112] „Aki (meg)mutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit, de egyben megszakítja a mindenkori szituáció meghatározatlan horizontját is. Aki megmutat valamit, az azt kiemeli, láthatóvá teszi, miközben szemléleti beágyazottságában izolálja. A mutató mozdulat távolságérzetet reprezentál, ráutal valamire anélkül, hogy azt meg kellene *fognia*." Gottfried Boehm: *A képleírás,. i. m.*, 35.

az elbeszélés megtorpanásán túl önálló narratív szintet eredményez, a narratív beágyazás esete is.

Az ekphraszisz meghatározásai kapcsán azonban az is fontos, hogy az elméletírók mennyire szűkítik le vagy hagyják tág *keret*ek közt az ekphrasziszt; a hellenisztikus retorikában legáltalánosabban bármilyen valóságos dolog vagy műtárgy leírására használták, később azonban egyre inkább képzőművészeti alkotások szavakkal való „imitációját", megjelenítését értették rajta, de Murray Krieger[113] az ekpraszisz meghatározása kapcsán megemlíti Jean Hagstrum szűk definícióját is, aki csak azokat a verseket tartja ekphrasziszinak, amelyekben a reprezentált műtárgy, mint például Keats görög vázája, „kiszól" az olvasóhoz, a többi „egyszerű" leírást az ikonikus versek csoportjába sorolja. A kérdés ennek kapcsán, és főként a fotó kapcsán az, hogy a különböző művészetek – és ábrázolásmódok – versengését, vagy inkább a nyelv és vizuális látvány erejének párharcát helyezzük az ekphrasztikus elv előterébe. S bár a kettő nem függetleníthető egymástól, hiszen a művészeti ágak versengése egyben a közvetítő médiumok versengése is, de talán mégsem felesleges a kettő között különbséget tenni, mivel az első esetben nemcsak a közvetítés eszközének, közegének transzformációja az ekphraszisz tétje, hanem egy, már „kiérdemelt", megvalósult művészi hatás áttétele is,[114] míg a második esetben a leírt tárgy, kép művészi értékétől, hatásától függetlenül csupán a leírás megjelenítési képessége, ereje, hatása kap kiemelt esztétikai, „művészeti" figyelmet. A fényképleírások esetében ezek a határok, épp a fénykép művészi státuszát övező kételyek miatt, még nagyobb jelentőséget kaphatnak.

Az ekphraszisz elméletének középpontja azonban mégis akörül a lényeges kérdés körül van, hogy a nyelv saját eszközeivel, működésmódjával képes-e az olvasóban előidézni a vizuális látványt, képes-e a képet utánozni, megjeleníteni, megidézni, a néma képnek hangot adni, a halláson keresztül láthatóvá tenni, láttatni azt. Az ekphraszisz kifejezőképessége és a valós ábrázolás iránti igénye az *energeia* trópusával ragadható meg, ez a működési elv, több teoretikus szerint,[115] a közvetlen (érzéki) tapasztalat szolgálatában áll, a nyelvi *energeia* eredményezi az ábrázolás evidenciáját, elevenségét, „quam si rebus ipsis intersimus": mintha ott

[113] Krieger, Murray: Kép és szó, tér és idő. Ford. Milián Orsolya, ld. a jelen kötetben: 501–25. Illetve: Krieger, Murray: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1992, 128.

[114] Ezt a kérdést járja körül Belting is az ekphraszisz kapcsán: „A trópus eredeti célja olyan művek leírása, amelyek túl tökéletesek ahhoz, hogy szavakkal visszaadhatók legyenek. Csakhogy ez a helyzet idővel megfordult, és a trópus a műalkotás idealitásának »ábrázolásává« vált: a művészi alkotás végső soron csak a verbális közegben létezhet ideálisként, mert éppen csak ebben a médiumban »tűnhet tökéletesebbnek, mint amilyennek önmagában látszana.« Varga Tünde: *Képtelen képzelet*, *i. m*., 15–6. belső idézet: Belting, Hans: *The Invisible Masterpiece*. London, Reaktion Books, 2001, 24.

[115] Többek között: Alpers, Svetlana: *Ekphrasis an Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*. The Journal of the Warburg and Courtlaud Institutes, 1960.; Krieger: *I. m*.; Boehm: *A képleírás, i. m*.

lennénk maguk a dolgok (vagy folyamatok) között, ahogy Quintilianus is tartja; a szöveg, a leírás *energeiá*ja oly erős, hogy a látvány „testet ölt".[116]

A kép verbális művészetekben betöltött szerepét, a nyelv felidéző erejét, a láthatatlan láthatóvá tételének képességét Krieger mellett Mitchell járja körül a legkörültekintőbben, s bár más-más szemléletű szempontrendszert működtetnek, mindkettőjük a képzőművészetek térbeliségének versus nyelv időbeliségének ellentétéből, továbbá a kép egyidejűségének [*simultaneity*] és a szó megszakítottságának [*discontinuity*], egymásutániságának előfeltételezéseiből indulnak ki. Krieger az ekphrasztikus elvet a költészet azon törekvéseként fogja fel, amely szerint az a képzőművészet térbeli stabilitását, állandóságát, azaz egyfajta létmódját (*being*) a verbális létrejövés [*becoming*] időbeliségének és változékonyságának meghatározottságával egyidejűleg tudja fenntartani a vizuális jelenség leírása által, annak reményében, hogy „a verbális reprezentáció cserében elnyeri imitációja tárgyának térbeli stabilitását és szilárdságát, sőt az majd ennek következtében a tárgyi világ változó érzéki tapasztalatával szemben bizonyos állandóságot képvisel."[117] Ez a remény azonban gyakorta szertefoszlik, és ez adja az ekphraszisz több évezredes kihívásainak alapját, ami tulajdonképpen a (költői, szépirodalmi) nyelv problémája. A nyelvi vágy, az ábrázolás késztetése egyfelől egy már eleve meglévőre, megalkotottra irányul, így a nyelv másodlagos, „követő" pozícióból indul, ugyanakkor a tárgy, műalkotás más módon, formában való újraalkotásának, imitálásának, felidézésének törekvésével felülmúlni is igyekszik azt, és vágyát mindig önnön adottságai ellenében próbálja beteljesíteni, kiélni. Ráadásul tudatában van annak, ahogy erre Krieger is részletesen kitér, hogy a látvány nélküli látás [*sightless vision*] fel/helyreállítása illuzórikus, lehetetlen. Tehát tisztában van saját alkalmatlanságával, *képtelen*ségével.[118]

Mitchell szintén a nyelv tevékenységére, „körtáncára" koncentrál, amikor *Az ekphraszisz és a másik*[119] című írásában az általa „kisebb és viszonylag körülhatárolhatatlan" irodalmi műfajnak tekintett[120] ekphraszisz három felismerési fázisát tárgyalja. Ezek közül az első az „ekphrasztikus szkepszis" [*ekphrastic indifference*], amely annak belátása, hogy az ekphraszisz lehetetlen. „A verbális reprezentáció nem képes reprezentálni – vagyis, meg*jelen*íteni – tárgyát úgy, ahogyan azt a vizuális reprezentáció teszi. Utalhat egy tárgyra, leírhatja, megidézheti, de soha nem állíthatja elénk olyan látható jelenlétként, mint a képek."[121] Ezt a szakaszt az „ephrasztikus remény" követi mint az alakzat tulajdonképpeni hajtóereje. „Ez a

[116] Boehm idézi Quintilianust az ábrázolás egyértelműsége kapcsán. Boehm, Gottfried: *A képleírás, i. m.*, 31.

[117] Krieger: *I. m.*, 8.

[118] Vö. Krieger: *I. m.*, 10.

[119] Mitchell, W. J. T.: Az ekphraszisz és a másik. = Uő: *A képek politikája, W. J. T. Mitchell válogatott írásai.* Szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra. Szeged, JATE Press, 2008.

[120] Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy az ekphraszisz ezen túlmenően egy általános esztétikai probléma neve. Vö. *I. m.*, 194.

[121] Uo.

fázis, amikor a képzelet vagy a metafora legyűri az ekphraszisz lehetetlenségét, amikor felfedezzük, hogy »bizonyos értelemben« a nyelv meg tudja tenni azt, amit olyan sok író várt el tőle, mégpedig, hogy »láthatóvá tegye számunkra a dolgokat«." [122] Ennek a reménynek „mozdulatlan pillanata" Mitchell szerint azonban hamarosan összeütközésbe kerül a harmadik fázissal, az „ekphrasztikus félelemmel". Ez akkor következik be, amikor úgy érezzük, hogy a verbális és a vizuális reprezentációi közötti különbség eltűnik, „az ekphraszisz figuratív, képzeletbeli vágya szó szerint" valóra válhat, vagyis a nyelv legyőzi a képet. Ez a félelem (és Mitchell felosztása) azért lehet kiemelt, mert a vizuális művészetek megidézése, vagyis az ekphraszisz Krieger szerint nemcsak a vizuális tapasztalat reprezentációjának, hanem „a nyelv olyan formális mintákká való átalakításának is metaforája, amelyek a nyelv temporalitásának mozgását egy térbeli, formális elrendezéssé »merevítik« [*still*]".[123] Az ekphraszisz ilyen, általánosabb jelentésének, kiterjedésének, formájának nem pusztán a látvány, hanem a sztázis, a forma, a zártság és a csendes „mozdulatlan" jelenlét is céljává válik. Vagyis „az ekphrasztikus elv nem csak akkor lép működésbe, amikor a verbális a maga behatároltabb lehetőségeivel a vizuális reprezentálására törekszik, hanem akkor is, amikor a verbális tárgy a festmény vagy a szobor térbeli jellegét utánozná azáltal, hogy üres jelekként funkcionálásuk ellenére szavait arra kényszeríti, hogy szilárd konfigurációvá alakuljanak – vagyis gyakorlatilag emblémává változzanak."[124] A kimerevítés, a pillanat rögzítése, a valóság vélt leképezése már eleve fokozottabban jellemzi a fotográfiát, mint más vizuális alkotásokat, így a fényképleírásoknak még erősebb kihívásokkal kell szembenézniük, ha a látványt képként kívánják fenntartani, és a leírást el akarják választani az elbeszélés vagy „hagyományos" leírás „valóságábrázoló" menetétől. Mitchell eleve egy összevarrt [*satured*] szövet, a varrat metaforáját társítja az ekphrasziszok által létrejött verbális ikonokhoz mint képszövegekhez, amely részben az egység létrejöttét érzékelteti, másrészt az ábrázolási mód, a reprezentáció (és/vagy az institucionális metanyelv) problematikusságát is a szövet felszínén tartja.[125]

A fényképleírások a fotó képként való megjelenítése érdekében mintha jóval nagyobb hangsúlyt fektetnének a kép – verbális – keretezésére a képfenomén megnevezése által, esetükben a fotóelméletben szintén sokat emlegetett kivágat, a kép kerete tehát a legtöbb esetben hatással van az elbeszélés vagy regény térkezelésére, térképzeteire, már csak annál az egyszerű oknál fogva is, hogy megszakítva az elbeszélés menetét, teret hasítanak ki maguknak a szövegből. S míg a fotó létmódjával, jelentésével kapcsolatban az idő dimenziója dominál, a fényképleírásoknál

[122] Uo., 194–5.
[123] Uo., 195–6.
[124] Milián Orsolya fordítása, 7.
[125] A két médium összefonódásának varratai rámutatnak arra, hogy egyik ábrázolási mód sem olvaszthatja magába a másikat, a másik jelenléte nem tüntethető el nyomtalanul és nem is küszöbölhető ki." Varga: *I. m.*, 22–3.

felértékelődik a tér szerepe. A képként való azonosíthatóság és a térkomponens szempontjából tekintve a kép önálló, elkülönülő térbeliségét tovább fokozhatja a kép anyagiságának, anyagszerűségének megjelenítése, amely a *descriptio* törekvésétől eltérően (mely nyelvi transzparencia felé igyekszik a látvány felidézésének érdekében) a képen látottakat a hordozófelület anyagi, minőségi jellemzőivel együtt idézi meg, sok esetben, paradox módon, a nyelvi transzparencia eszközeit a képfelület felidézéséig működteti, ám a képen látottakkal kapcsolatban mégis fenn kívánja tartani a közvetítettség, áthatolhatatlanság, a képbe mint anyagi formába zártság képzeteit, s ezeket a kép szemlélőjére gyakorolt effektusok leírásával is érzékelteti. A képek verbális megjelenítésének e háromirányú – a kép tartalmi vonatkozásai, anyagszerűsége és a kép által kiváltott hatás – közelítése és viszonyrendszere nemcsak sikeresnek nevezhető ekphrasziszt eredményezhet, hanem segítségükkel a képleírás mindvégig fenntartja saját narratív szintjét, narratív beágyazottságát, s lehetővé teszi, hogy a képet, az elbeszélő művön belül, mint saját térbeliséggel rendelkezőt gondolhassuk el. Bár a (fény)kép látványa egy másik tér- és időbeli pillanatot tár fel, a képleírások folyamán mintha erőteljesebben érvényesülne a más-terűség[126] – amelyre a leírás fókuszál, többnyire kizárva a szemlélő terét –, mint a más-idejűség, noha elbeszélő művek esetén a narráció megtorpan a leírás idejére, de ennek ellenére (általában) nem lép ki az elbeszélés idejéből, idősíkjából, sokszor éppen a képet szemlélő, leíró jelenléte miatt sem. Emellett magá-

[126] A fénykép e más-terűsége, Foucault heterotópiafogalmával is összefüggésbe hozható. A végső soron minden hellyel kapcsolatba kerülő fotó heterotópiája több aspektusból is elgondolkodtató: egyfelől a fénykép létmódjából társadalmi használata, konszenzusa alapján sosem száműzhető végérvényesen referencialitása, valóságon csüngő realitásérzete, ezért a fényképekhez való viszony a tükörhöz mint legáltalánosabb, legmindennapibb heterotóphoz közelíthető. A fényképen – a tükörhöz hasonlóan – ott látom magamat vagy ismerőseimet, a dolgokat, ahol nem vagyok vagy ahol ők nincsenek, azzal a különbséggel, hogy a tükör esetében virtuális térként nyílik meg az, ahol nem vagyok, míg a fényképen egy kétdimenziós felületen rögzítették azt a valakit, valamit, helyet, aki vagy amely valaha a valóságban létezett, jelen volt, de most már csak eltérésként egzisztál. A tükör és a fénykép egyaránt heterotópiaként működik, mert miközben nézem magam a tükörben vagy a képen, mindkettő „a helyet egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálissá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely »odaát« található". [Foucault, Michel: *Más terekről*. Ford. Erhardt Miklós, http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253.] A társadalmi használat tehát olyan, időben elcsúsztatott tükörképként kezeli a fényképet, amely a kép látványára múltként, lezártként, halottként tekint, s ilyen értelemben a fotó a temető heterotópiájához is kapcsolható, főként ha figyelembe vesszük, hogy az ember személyes fényképek sokaságával igyekszik megsokszorozni létezését, ily módon menekülve saját végességétől, s ily módon ápolva önmaga és hozzátartozói emlékét is. Az eltérő terek nem függetlenek az eltérő időtől, s Michel Foucault alapvetését a fényképekre is rávetíthetjük: a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek, azaz afelé nyílnak meg, amit, pusztán a szimmetria kedvéért, heterokróniának nevezhetnénk; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel; ebből is látszik, hogy a temető igen erősen heterotopikus hely, mert a temető kezdőpontja az a furcsa heterokrónia, ami az egyén számára az élet elvesztése, és az a fajta öröklét, melyben az egyén nem szűnik meg feloszlani és eltűnni". Uo. A fénykép pedig – ebben a megközelítésben – nem más, mint a heterokróniának és a heterotópiának láthatóvá tétele, megjelenítése.

nak a leírásnak az idejével is számolnunk kell, mely a térbeli elemeket is a nyelvi reprezentáció szükségszerű időbeliségébe fordítja át. Ily módon a képleírás, miközben meg tudja valósítani a térdimenziók éles elkülönböztetését,[127] mintha nem, vagy kevésbé lenne képes a kettős (elbeszélés és kép ideje) vagy hármas (elbeszélés, kép és képleírás ideje) idődimenziók izolálására, teljes szétválasztására, így a képleírások temporalitása összetettebb narrációs eljárásnak bizonyul.

Az ekphraszisz a 20. századi prózában mintha önálló utat járna be a fényképleírások által. A fotó elbeszélő művekbe íródásának nagy száma egyfelől a fénykép létmódjának, művészetben és mindennapi életben betöltött státuszának sokféleségével is összefügghet. A fénykép a 20. században vált az élet és a művészet általános, elfogadott részévé. A történelmi, társadalmi események rögzítésében vállalt és kapott szerepe megváltoztatta a történelemhez, múlthoz való viszonyt, s a történetírás, sajtó verbális eszközei mellett képi dokumentumként, „bizonyítékként" tűnik fel. Korábban a képzőművészet jóval kisebb mértékben, illetve a reprezentáció és szimbolizáció más fokán vett részt a történelmi alakok, események (például csaták, zarándoklatok, tűzvészek) rögzítésében. A fotográfia, miközben művészi rangjáért küzdött, egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak, de elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és terepévé is vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így regényekbe, szövegekbe íródása egyszerre töltheti be akár a történelmi, akár az egyéni emlékezet szerepét. Ezért nem is meglepő, hogy a 20. századi irodalom számos műve főként a hetvenes évektől más inter- és transzmediális – filmes, képzőművészeti – jelenségekkel párhuzamosan mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását meghatározó, formáló, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat. A fényképek irodalmat, látásmódot formáló jelentőségéről árulkodik, hogy prózai szövegekben betöltött szerepük, a narráció egészére, esetenként kifejezetten a mű térszerkezetére gyakorolt hatásuk sokszor jóval túlmutat az ekphraszisz puszta határain, mondhatni keretein.[128]

A fotók prózabeli szerepét, amennyiben az vizuális narrációként van jelen, kevésbé valós vagy fiktív létezésük, sokkal inkább különböző lét- és használatmódjuk befolyásolja. A családi vagy privát fotók, a patinás, monokróm, régiségüknek köszönhetően átesztétizálódott felvételek, a történelmi eseményekről tanúskodó

[127] Természetesen arra is találhatunk esetet, például Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényében, amikor a fénykép látványa és leírása szándékoltan átlép a „valós" térbe, a képkeret feloldódik a szerzői intenciónak megfelelően.
A továbbiakban példáimat elsősorban a magyar irodalomból hozom, mivel ennek prózapoétikai változásait vizsgáltam átfogóan a fotográfia hatásának tükrében, ezért ezzel kapcsolatban tudok tenni általános érvényű kijelentéseket.

[128] A magyar prózán belül még az a kérdés is felmerül, hogy a fotó népszerűsége, prózába írásának módozatai, a fénykép esztétikája összefüggésbe hozható-e, s ha igen, miképpen, a szakirodalom által a 70-es évek végére datált – elnevezésében és tartalmában egyaránt további kérdéseket generáló – „prózafordulattal", illetve ezzel összefüggésben, időben némileg később, a posztmodern hazai vonulataival.

kordokumentumok, a sajtófotó argumentumértéke vagy a művészi fotográfiák különböző használata, státusza az irodalmi művekben is sokféle funkciót tölthet be. A fényképek eltérő létmódjai ugyanis a referencialitáshoz való viszonyt is meghatározzák, bonyolítják.

A prózai művekben az elbeszélő vagy a szereplők a referencialitás bármely fokán tekinthetnek választott anyagukra, s úgy tűnik, hogy a fotók műbeli felhasználásai a leghétköznapibb társadalmi,[129] vizuális antropológiai,[130] művészi, illetve kép-reprezentációelméleti megközelítések variációit mutatják. Fontosnak tűnik azonban, hogy a különféle létmódú képek irodalmi közegbe helyezve – szükségszerűen – funkcióváltáson esnek át, átesztétizálódnak, hiszen a szerzők a művészi felhasználás, a szépirodalmi narráció, legtöbb esetben a leírás, ekphraszisz igájába hajtják őket. De nemcsak maguk a képek (látványuk, tartalmuk) és leírásaik kapnak esztétikai funkciót, hanem sok esetben a fotók mint a műben előforduló tárgyak, fényképalbumok, a fototechnikai eljárások (sötétkamra, előhívás, nagyítás) és a fényképészek szerepeltetése is többletjelentéssel bír, a lét tapasztalásának, megismerésének, megértésének, leképezésének és elmondásának másfajta lehetőségeit, jelentéseit nyitva meg.

Nemcsak az a kérdés, hogy milyen hatással van a fénykép a narrációra és a szövegre, hanem mindezt megfordítva az is vizsgálandó, hogy az egyes alkotók, művek prózapoétikai törekvései milyen tartalmi, formai, reprezentációelméleti lehetőségeket fedeznek fel a fotográfiában, s a tematikus jegyek mellett a fotónak milyen, a saját narrációjukra, szövegalkotásukra is érvényes, szövegbe is átfordítható, transzmediálható jegyeit mozgósítják.

A fényképet felhasználó alkotások alapvetően két csoportba sorolhatók. Az egyik, amikor a szöveg a prózai mű témájává, motívumává teszi a fotót mint tárgyat és a képen látottakat, de maga a (fénykép) nincs jelen a könyvben. Ez esetben a fényképnek mint tárgynak is szerepe, története van a mű cselekményében. Mivel a fényképek tárgyként vannak jelen az elbeszélésben, ezáltal *teret nyernek* maguknak, falra függesztve, zongorán, íróasztalon; vagy fényképalbumba, zsebbe, könyvlapok közé helyezve. A fényképek az esetek jelentős részében tehát nem mentálisan idéződnek fel a kép leírójában, hanem a kép az elbeszélés imaginárius közegében jelenlévőként szemlélhető, nézhető, pásztázható a leírás aktusával egy időben.[131] A képleíró, amint tárgyának leírásába kezd, a képkeretbe való belépés

[129] Leghangsúlyosabb írás e területen: Bourdieu, Pierre: A fénykép társadalmi definíciója. = Horányi Özséb (Szerk.): *A sokarcú kép, Válogatott tanulmányok*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226–44.

[130] A vizuális antropológia például sokat bíz a fotóra, és a legalkalmasabb eszköznek tartja emberek, tárgyak, terek és kapcsolataik „megmutatására", rögzítésére, olyan nonverbális kommunikációs csatornának, amely a leginkább képes jelentéseket közvetíteni kultúrák között és kultúrákon belül is. Vö. R. Nagy József: Képek és kultúra, Vizuális antropológiai megközelítések. = *Ex Symposion*, 2000/32–33.

[131] A fotó ilyesfajta szerepeltetése és felidézése figyelhető meg Lengyel Péternél, Závada Pálnál vagy Grecsó Krisztiánnál, Szabó Magda *Régimódi történet*e pedig éppen kivételt képez ez alól, művé-

által egy, az elbeszélés többi részétől eltérő teret és idősíkot tár fel, és ezzel együtt a kép szemlélőjének, leírójának korábbi nézőpontja, témától való távolsága, fókusza is szükségszerűen megváltozik. A tér szempontjából az elbeszélés és a kép tere feszültségbe kerül egymással a képszemlélő percepciójában, mivel „a képi tér […] ütközik a valóságos térrel, ugyanis az egyik kiszorítja a másikat a szemléletből".[132] Tovább bonyolítja a térdimenziók viszonyát, hogy a kép terének tapasztalata, a térképzetek kibontása, vagyis a térdeixisek a kép szemlélőjének origójából indulnak, tehát már egy eleve fiktív, az olvasóétól eltérő térből, ezáltal a deixisek épp valós rámutató funkciójukat vesztik el, ezért állítható, hogy „a mutatószók […] a rámutatás mezejéből, a fikcióban a nyelv szimbolikus mezejébe lépnek át".[133]

A próza menetébe illesztett fotó esetében a két médium közötti hierarchia egyértelműnek látszik, hiszen a szöveg médium- és kódváltásra „kényszeríti" a képet, a képi látvány csak a nyelv közvetítése által idézhető fel. Ugyanakkor ez az alá-fölérendeltségi viszony nem zökkenőmentes, a fotó szövegbeli jelenléte, leírása kimozdítja a nyelvet, a szöveget, a narrációt látszólagos fölényéből. Ráadásul a fénykép mint téma, tárgy, kép beemelése a narrációba éppen a „hagyományos" ábrázolásmódokkal szembeni hiányérzetekből is fakad, s a fotó az új-, másfajta szemléleti, tapasztalati és reprezentációs lehetőségek érzékeltethetősége, elsajátíthatósága, lehetősége felől tűnik érdekesnek, hangsúlyosnak, így az alkotók számára nyelvbe transzponálható, narráció(át)formáló ereje, hatása nem elhanyagolható.

A fotós művek másik csoportjánál kép és szöveg együttes jelenlétéről beszélhetünk, olyan szkriptovizuális rendszerről, amelyben a médiumok hierarchiája, dominanciája jóval összetettebb mozgásokat, bonyolultabb viszonyokat hoz létre. A kérdés mindig az, hogy az egyes médiumok mennyire őrzik meg vagy adják fel autonomitásukat, illetve saját médiaspecifikus jegyeik, narrációs skilljeik hogyan hatnak egymásra, miként irányítják a figyelmet magára az inter- és multimedialitás jelenségére, s hogyan és milyen jelentésekkel bontakozik ki egy médiumközi tér kettőjük kölcsönhatásából. A szkriptovizuális alkotások között találunk négykezeseket, de kép és szöveg ugyanattól az alkotótól is származhat.[134] Ezek, a jórészt kilencvenes évek után keletkezett művek már erőteljesebben mutatnak rá azokra a kép és nyelv viszonyát, sőt, feszültségét is kiemelő reprezentációelméleti kérdésekre, amelyek szövegbe ágyazva már a hetvenes évektől prózapoétikai jelenségekként regisztrálhatók, s keresik egy új-, másfajta ábrázolás- és megnyilatkozásmód lehetőségeit.

---

ben a családtörténet retrospektív felelevenítésű, s a fényképek – elhelyezkedése, ábrázoltjainak ismertetése – ebbe az emlékezetfolyamba illeszkednek bele.

[132] Husserl, Edmund: *Fantázia, képtudat, emlékezet. I. m.*, 24.

[133] Faragó, Kornélia: *Térirányok, távolságok.* Újvidék, Forum, 2001, 29.

[134] A négykezesekre példák: Lengyel Péter – Merényi Endre: *Búcsú két szólamban*; Esterházy Péter – Czeizel Balázs: *Biztos kaland*; Esterházy Péter – Szebeni András: *A vajszínű árnyalat*; Hegedűs László – Esterházy, Péter: *Hegedűs fotó*. Szöveg és kép egyazon alkotótól: Nádas Péter: *Saját halál; Valamennyi fény;* Bartis Attila: *A csöndet úgy.*

A 20. századi próza, ezen belül is a magyar próza tehát bővelkedik fényképekben, fényképleírásokban – ahogy képzőművészeti és filmes utalásokat, eljárásokat mozgósító alkotásokban is. Tehát nem a fényképek uralmát hangsúlyozzuk, hanem más inter- és transzmediális jelenségek társaságában mint (szintén) erősödő jelenléttel rendelkező médiumot vizsgálhatjuk. A fényképek irodalomba íródásának fent tárgyalt általános térhódításán túl a fotó egyes életművekben, művekben betöltött narrációformáló, szemléletmódot befolyásoló szerepéről többféle kép bontakozik ki, ami a fénykép és elbeszélés intermediális áthelyezhetőségének és viszonyának gazdag lehetőségeit sugallja. Jelen írás mindössze néhány változat, irány felmutatására vállalkozik, hiszen a fényképek szerepének, jelentőségének vizsgálata az egyes művekben csakis szoros műelemzések során tárható fel.

A fényképek akár egy egész életmű látásmódjára, narratív technikájának alapjaira is hatással lehetnek, mint például Lengyel Péter esetében,[135] akinek elbeszélésmódját, történetszövését az egymáshoz képest elcsúsz(tat)ott időpillanatok egymás mellé, mögé helyezése jellemzi, szoros összefüggésben a zárt pillanatokkal, emlékképekkel kapcsolatos „korábbi" és „későbbi" tudásnak, ismeretnek mnemotechnikai működtetésével, s az apai örökség mint látásmód átörökítésével. Szintén nála kapcsolódnak a fotók a szereplő identitásának és emlékezetének megtalálásához, ahogy ez a *Cseréptörés*ében látható, de ebbe az irányba mutat Grecsó Krisztián fotóhasználata is. A fénykép a pillanat, az emlékkép előhívásának házi műveleteként vetül Lengyel *Mellékszereplők* című kisregényének elbeszéléstechnikájára is, s *mise en abyme*-ként sűrűsödik össze, ahogy Závada Pál *A fényképész utókora* című művének esetében is, akinél egyetlen, végül „láthatóvá" tett fénykép köti össze a történet szálait, idősíkjait, s a fényképen látható tekintetek szerteágazása társadalmi széttartásként, a kortársak és a nemzedékek közti kapcsok elvesztéseként értelmezhető. A fénykép összesűrítheti egy lehetséges családregény szálait, ahogy ezt Bereményi Géza *Legendárium*ának családi csoportképe teszi; esetleg családfa épülhet belőlük, mint Szabó Magda *Régimódi történet*ében vagy Grecsó *Mellettem elférsz* című regényében; de akár a múlt és az identitás elvesztésével, a valóság bizarr kifordítottságával is kapcsolatban állhat, mint Bartis Attila *A séta* című művében. A fénykép ontológiájával összekapcsolódó tér- és időbeli hiányállapotból, a fotográfia mint fénylenyomat és árnykép jelentésmezőjéből bontakozik ki Márton László *Árnyas főutcá*jának elbeszélői pozíciója.

Az említett művekben a fénykép felhasználásának, szerepének változatossága, a szerteágazó jelentések, irányok abban mindenképpen közösek, hogy a mű világában jelenlévő fényképek az elbeszélők, szereplők sorsához, életéhez kapcsolódó tárgyak, amelyek elsősorban nem fotóművészeti remeklésük, esztétikai

[135] Vö. Visy Beatrix: „Tőle tanultam látni". A fénykép narratív esztétikája Lengyel Péter prózájában. = Radvánszky Anikó (Szerk.): *„Figyeljétek a mesélő embert". Esszék és tanulmányok Lengyel Péterről*. Budapest, Ráció, 2013, 76–91. Ugyanez állítható Závada Pál műveivel kapcsolatban is, a fotós elköteleződés szintéziseként olvasható *Természetes fény* című regénye is, vö. Visy Beatrix: Egy talált tárgy hatványra emelése. Závada Pál: *Természetes fény*. = *Holmi*, 2014/6, 724–30.

kiválóságuk miatt, hanem készítőjük, ábrázolt témájuk, a fényképen látható alakok személyes érintettsége által kerülnek az elbeszélés menetébe, az imaginárius világ kellékei, s jelentőségüket mutatja, hogy a legtöbb esetben megszemlélésük és leírásuk az elbeszélés bizonyos pontjain halaszthatatlanná válik. Úgy tűnik, a fotóekphrasziszokkal élő irodalmi műveknek – különböző okokból – szükségük van egy kézzel fogható, a tér és az idő egy bizonyos konstellációját magába sűrítő *punctum temporis*ra, melynél, az elbeszélés menetét, folyó idejét felfüggesztve, a szemlélés, a leírás idejéig elidőzhetnek.

A képnél való időzés, a látvány leírásának kísérlete egyúttal megértési, értelmezői folyamat is, melynek során feltárulnak a kép pásztázásának irányai, a képet szemlélő tekintetének haladása, megtörténik egyes képelemek kiemelése, mások észrevétlenül hagyása, bizonyos rész(let)ek összekapcsolása. A képleírások vizsgálata során az is láthatóvá válik, hogy az ekphraszisz egyes megvalósulásai esetében valóban érdemes a különböző elbeszélésformákkal való viszonyokat tisztázni, érinteni. E fényképleírások gyakran a *descriptio* sajátos típusaként tűnnek fel, mivel menetük leginkább a tér leírásával mutat párhuzamot – legyen szó portréról, csoportképről, tájképről stb. – a térdeixisek, spaciális viszonyok térképszerű megjelenítése által (amelyekben a *mellett, alatt, fölött,* valamitől *jobbra, balra* stb. helyhatározói viszonyok dominálnak). Ugyanakkor, amennyiben a térbeliség verbális reprezentációjának de certeau-i fogalompárját mozgósítjuk,[136] megeshet, hogy a térképszerű leírások mellett útvonalszerű (kép)bejárásokkal is találkozunk, ha nem is gyalogosan, sétálva, ahogy a valós térben, hanem a tekintet haladását, pásztázását követve, s a látványnak, térnek ez a fajta ábrázolása nem függetleníthető teljes mértékben a narráció elbeszélő, tehát cselekményesítő formájától. Természetesen nem állítható megnyugtatóan, hogy a képleírás ezekben az esetekben a leírás *(descriptio)* helyett elbeszélésnek tekinthető, főleg, hogy továbbra is narratív kitérőként tekintünk rá, s továbbra is őrzi saját narratív szintjét, ám a kép leírásának térképszerű és útvonalszerű – illetve a kettő keveredéséből épülő – elkülöníthetősége nemcsak a befogadói jelenlétnek, aktivitásnak módját és mértékét jelzi (amelyhez még a kép szemlélőre gyakorolt hatását is hozzávehetjük mint narratív cselekményt), hanem mindez az ekphraszisz narráció módbeli besorolhatóságát is bonyolítja.

A befogadás irányait részben a kép szerkezete, részben a néző szándékai alakítják; a jelentés a két fél dialógusából bontakozik ki a visszatérés, visszakérdezés, jelentéstulajdonítás hermeneutikai körforgásának struktúrája szerint, s ez, a képen látható pillanaton és látványon túl, a befogadás menetét, idejét, módját, valamint a kép befogadásban kialakuló szerkezetét, kompozícióját is feltárja. Az egyes elemek között körkörösen létrejövő, létrehozott kapcsolatok, társítások ily módon a kölcsönös jelentések terét rajzolják ki.[137] A tekintet képrészletek közötti haladá-

[136] Vö. De Certeau, Michel: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye,* I. Ford. Z. Varga Zoltán. Budapest, Kijárat, 2010, 122–8.

[137] Vö. Flusser: *I. m.*, 8–9.

sa, a pillantás végigvezetése a különböző képelemeken, amelyet imént de Certeau (be)járásfogalmával vontuk párhuzamba, szintén a keresés, megismerés, megértés vágyát hordozza magában. A kép leírása és tériesítése tehát nem független a megértés, önmegértés folyamataitól, irányaitól, s ennek nyilvánossá tételétől; a képleírás sikere a nyelvi akadályokon túl ezért is válhat kérdésessé.

Minden képleírás ki van téve annak az esendőségnek, hogy sikerül-e vagy egyáltalán lehetséges-e életre kelteni a képet, ahogy erről már sok szó esett. A fényképlírásokkal élő művek esetében úgy tűnik, a kép térbeli stabilitása, anyagisága olyan erőt, biztonságot sugároz át még verbális reprezentációjába is,[138] amelyre a narrációnak szüksége van saját szerkezetének, nézőpontjának, értékrendjének megtámasztása, cselekményének, szereplőinek sorsa érdekében, még akkor is, ha a leírás a nyelv linearitásából adódóan a kép tériségét az időbe, a leírás idejébe fordítja át.

A fényképleírásokra fókuszálva fontosnak tűnik a fotók létmódjának már említett sokfélesége is. Míg az ekphraszisz évezredeken át főként képzőművészeti alkotások, képek, szobrok leírását jelentette, s kép látványának, illúziójának felkeltése a kép és a nyelv művészi versengéséből adódott, addig a fotóekphrasziszok nem minden esetben irányulnak fotóművészeti tárgyra, a fénykép mindennapos használata ezt a művészi versengést is elmozdítja a korábbi képleírások gyakorlatától. A képi látvány felidézésének kapcsán a transzparencia kérdése is problémákat vet fel, hiszen a fotó valósághoz való viszonyának már tárgyalt reprezentációelméleti kérdései hatással vannak/befolyásolják ekphrasziszhoz való viszonyát, leírásbeli működését is. Mindez szorosan összefügg a sikeres képleírások kötelező elemével, a tárgy anyagiságának érzékeltetésével; a fotó esetében az anyag egyszerre specifikus, mégis (gyakran) háttérbe szorítható, ugyanakkor a széleskörű használat következtében jól ismert, ezért mindenki által elképzelhető, sztereotip vonásai miatt vet fel kérdéseket. Még messzebbre vezethet, ha figyelembe vesszük a fotó anyagisága kapcsán azt is, hogy a korszakonként más-más (karton)papír, színvilág, felület, vagy akár a fényképek kerete, albumba rendezése, lakásban, térben való elhelyezése szintén eltérő képzeteket, jelentéseket generál.

Az elméleti diskurzussal párhuzamosan és szoros kölcsönhatásban változott a fénykép művészi megítélése, társadalmi és mindennapi életben betöltött státusza; alkalmi aktusokból, kitüntetett életfordulókhoz kapcsolódó eseményekből egyre inkább a hétköznapi élet részévé, ezáltal elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és eszközévé is vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így regényekbe, szövegekbe íródásuk egyszerre töltheti be akár a történel-

[138] Krieger rendszerében az „ekphrasztikus elv a költészet azon törekvéseként összegezhető, mely szerint a képzőművészet térbeli stabilitásának, azaz egyfajta létmódnak *(being)* és a verbális létrejövés *(becoming)* időbeliségének, illetve változékonyságának követelményét egyidejűleg tudhatja magáénak". A leírás során „a verbális reprezentáció cserében elnyeri imitációja tárgyának térbeli stabilitását és szilárdságát, sőt az majd ennek következtében a tárgyi világ változó érzéki tapasztalatával szemben bizonyos állandóságot képvisel". Varga: *I. m.*, 19.

mi, kollektív, akár az egyéni emlékezet szerepét. Fénykép és emlékezet viszonya tekintetében elég visszautalni Barthes-ra, aki részletesen tárgyalja a megállított pillanatot, ismert alapvetései tehát az *ott* és *akkor* percepcióját emelik ki, mely egy újfajta téridő tapasztalattal szembesít a fényképek szemlélése során: *itt* van, *itt* áll előttem a *korábban*, ami szintén a fotográfia valós valótlanságára mutat rá.[139] Az emlékezéshez és az idő múlásához számos teoretikus felvetés köthető, ezek szerint a fotó tehát védekezés az idő és testünk múlásával szemben, *memento mori*, előgyakorlat a halálhoz,[140] de egyben az én megsokszorozása és rögzítése is a múló időben.

A fényképek az emlékek helyettesítőjeként is funkcionál(hat)nak, átveszik mentális képeink helyét és szerepét. Úgy vélhetjük, hogy az egyéni és a kollektív emlékezet eltűnését kompenzálja, ha az emlékezés anyagát archívumok és médiumok technikai memóriájában halmozzuk fel.[141] A testünkben mint eleven hordozó médiumban keletkező mentális képek mulandóságához, anyagtalanságához, sérülékenységéhez képest a képek, fotók kézzelfoghatók, megbízhatók, kívül(ünk) állnak, a maguk saját médiumában, anyagi hordozójában. A sikeres képleírás ebben a kívülségben, képtartalom és hordozó felület együttesében mutatja meg a képet, s életre kelhet a képleíró azon meggyőződése, hite, hogy a szemlélt képnek ez a bármilyen testtől, tudatállapottól való függetlensége, távolsága biztosítja létét, stabilitását, maradandóságát és jelentőségét, s ezáltal válhat a fotó az elbeszélés menetében affektív argumentummá is. Az ekphraszisz tehát – látszólag – ellentart az elmosódásnak és a felejtésnek, ami a mentális képeket fenyegeti. Amennyiben ez a fejtegetés helyesen ragadja meg a képleírások szerepét és jelentőségét, az érdekes ellentmondást eredményez a képleírás segítségével megjelenített fénykép megőrző, rögzítő funkciója és a fotóesztétika ismert meglátása között, amely szerint a fénykép éppen az emlékezet eltörlését eredményezi. Az emlékkép helyett, helyén a (fény)kép áll, a rögzített látvány szemlélése a keret nélküli, gomolygó, képlékeny emlékképeket törli el, hiszen akárhányszor a képekre nézünk, a kiélesített pillanat az emlékkép helyébe nyomul, s végül a képre emlékezünk, nem az emlékre.[142]

[139] A fotó tehát térben és időben is éles szakadás, s ennek a kiragadottságnak a ténye megteremti valós valótlanságának paradox létmódját, hiszen *itt*-léte, *jelen*valósága csakis az *ott volt* percepciójaként értelmezhető. Vö. Krauss: *I. m.*, 15.

[140] Belting szintén e gondolatot járja körül: „A test újra és újra szembeszegül az idő, a tér és a halál állandó tapasztalatával, amelyeket a priori módon, képekben ragadunk meg." „A pillanatfelvételek, melyekkel az élet feltartóztathatatlan folyamát egy pillanatra megszakítjuk, az illékony én cserélhető tükörképei. Az önmagunkra való emlékezés előgyakorlat, nem pedig a halál fölött aratott győzelem." Belting: *Test-kép-médium, i. m.*, 14, 213.

[141] Belting beszél a mnemotechnika ókori gyökerű gyakorlatának mentális topográfiájáról, kötöttségéről, amely „egy olyan topológiai emlékezésen alapult, amely az agy révén adott volt: az emlékképeknek (*imagines*) az emlékezés helyeivel (*loci*) mint relékkel vagy állomásokkal való összekapcsolásán". Belting: *Test-kép-médium, i. m.*, 76.

[142] A fotóelméletben Kracauer képviseli markánsan ezt az álláspontot: „Nem őrződünk meg semmiben, és a fotó a semmi töredékeit gyűjti. Amikor a nagymama az objektív előtt állt, akkor egy másodpercre jelen volt a tér kontinuitásában, mely az objektívnak kínálkozott. Megörökítve a nagymama

A már valaha látott képek pedig intenzíven vesznek részt minden új észlelésben, tapasztalásban, a „fotókat különösebb erőfeszítés nélkül tárgyakként, dokumentumokként és ikonokként vonatkoztatjuk saját képi emlékezetünkre."[143] Az egyéni és kollektív traumák korszakaiban mintha egyre kevésbé bíznánk mentális képeink megőrizhetőségében, az emlékezet kívülre helyezése, testen kívüli rögzítése még a fényképek referenciális megbízhatatlanságának tudatában is biztonságosabbnak tűnik, így érthető, hogy prózai művek sokasága mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását formáló, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat. A fényképek affektív argumentumként is igen erőteljesek, így nemcsak az emlékezethez, hanem a vele szorosan összefüggő identitáskereséshez is hatásosan bevethetők. A fénykép általi identifikáció, az önmagam más(ik)ban való felismerésének gondolata Lacan tükörstádium-elméletét[144] is előhívja, s mindehhez nem nehéz mozgósítani Ricœur[145] narratív azonosságról írt meglátásait sem.

Az imént összegzett tartalmi vonatkozások mellett a fényképek a narráció menetére, szerkezetére is hatással lehetnek. Ezek közül már többször történt utalás rá, hogy a fényképleírások leggyakrabban a narratív beágyazás esetei, a narratív szintek létrejöttében, rétegzésében vesznek részt. A képleírások a cselekmény, elbeszélés megtorpanását eredményezik, *digressió*k tehát a leírásokhoz hasonlóan, ám ez utóbbiak általában nem képeznek önálló narratív szintet. Ugyanakkor az ekphraszisz jellegzetességeiből adódóan nemcsak a *descriptio*, hanem a *narratio* jegyei is helyet kapnak a fényképek verbalizációjában, hiszen a leírásban a kép befogadóra gyakorolt hatása, a kép befogadójának reakciói, tettei is szerepet kaphatnak; továbbá a képleírások a látvány megelevenítése során a pásztázás különféle „műveleteit" is elvégezhetik, a képek térszerkezetének, kompozíciójának feltárása a tér útvonalszerű bejárásával és/vagy térképszerű (*alatt, fölött, mellett* stb. viszonyok megmutatásával) megjelenítésével is rokonítható, de Certeau elméletét megidézve,[146] s a kettő közül a kép útvonalszerű pásztázása jóval több cselekményesítő, narrációs elemmel rendelkezik, mint a puszta leíró részek általában.

---

helyett ez a szempont lett. Ezért borzong bele a szemlélő a régi fotók nézésébe. Mert nem az eredetit szemléltetik, hanem egy pillanat térbeli konfigurációját; nem az ember lép elő a saját fotóján, hanem mindezen dolgok összessége, mely belőle levonható. A fotó megsemmisíti őt, amennyiben leképezi, és ha egybeesne azzal, akkor nem is lenne." Kracauer, Siegfried: *I. m.*, 174.

[143] Uo., 76.

[144] „A »tükör-stádium« Lacan szerint olyan változást okoz a szubjektumban, amelyet egy kép befogadása vált ki. A szubjektum ebben az aktusban nem csak másikként tapasztalja meg önmagát, hanem csakis az önmagáról alkotott kép külső kontrollja által válik szubjektummá." Belting: *Test-kép-médium, i. m.*, 41.

[145] „[…] identifikáció révén szert tenni egy személyiségalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változások játékának rendeljük alá magunkat, amiből az én képzeleti változatai jönnek létre. E játék által igazolódik Rimbaud híres mondata […]: *Az én az valaki más*." Ricœur, Paul: A narratív azonosság. Ford. Seregi Tamás. = László János – Thomka Beáta (Szerk.): *Narratívák 5., Narratív pszichológia*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 23.

[146] De Certeau: *I. m.*, 122–8.

A fotók leírása számos esetben – a szemlélő jelenléte, aktív tevékenysége miatt is – metalepsziseket, jelen esetben kép és szöveg *közti* határsértéseket, -átlépéseket eredményez,[147] de enyhébb esetekben is narratív szintek feszültségéből adódóan a különféle terek és idősíkok súrlódását, elkülönböződését hozza létre, így, már csak az emlékezet, az identitáskeresés, a múltrekonstrukció ábrázolása érdekében is, a fényképek szerepeltetése is összefüggésbe hozható az elbeszélés linearitásának felszámolásával, a különböző idősíkokat, történetszálakat, elbeszélői szólamokat ütköztető, a korszakra jellemző mozaikos elbeszélésmóddal. Az egyes történetelemeket, képeket kibontó, azokra fókuszáló, közelítő szövegegységek gyakran a hiánnyal, résekkel, nem-tudással állítódnak szembe az elbeszélés menetében, érzékeltetve, gyakran explicite kiemelve az (összefüggő) történetmondás képtelenségét, lehetetlenségét, a nagyelbeszélésekkel szembeni kételyt. Ezek helyett a megszólalók a magánbeszéd, szubjektív nézőpont, egyéni emlékezet mint élet-, létszemlélet egyetlen lehetőségét, érvényét „vallják", ahogy a magánfotográfiák befogadása is a személyes térhez, intim és családi alkalmakhoz, a képbefogadás egyéni, az észlelés, gondolkodás szabadságát felkínáló aktusokhoz kapcsolódik a 20. század második felében.[148]

A fénykép kitüntetett szerepet kap azokban a művekben, ahol a beágyazott rész *mise en abyme*-ként, a műegészben való belső megkettőzésként, tükörként az elbeszélés egészét (vagy egy részét), lényegét sűríti magába. A vizuális önemblléma szintén kép és szöveg bonyolult viszonyára mutat rá, de ezekben az esetekben a nyelvi és a képi dimenziók ütköztetésének, egymásra játszatásának következtében a *mise en abyme* eredeti (címerpajzs) formájának végtelen regresszusa jóval kevésbé érvényesül. A narráció szerkezetét befolyásoló alakzat legtöbb esetben éppen a mű tartalmi jegyeire vagy nyelvezetére vonatkozó önreflexív sűrítésként, esszenciaként értelmezhető, olyan narrációs elem, amely a mű értelmére, jelentésére, lényegére irányuló, a példázathoz, metaforához hasonló jelentésjavaslat, jelentésátvitel.[149] Ugyanakkor a fénykép általi önembléma, öntükrözés a fotó – a fentiekben már részletezett – valósághoz való viszonya miatt tűnik érdekesnek, a valóság objektív tükrözésének, a fotó realitásának „makacs" elve, képzete megint csak feszültségben áll a *mise en abyme* jelképes, (jelentés)sűrítő narrációbeli szerepével. A fényképek létezése azonban már önmagában is felidézheti a *mise en abyme* eredeti, képi ábrázolásának végtelen regresszusát, hiszen a fénykép a másodperctöredékek alatt beengedett fénysugarak segítségével a valóság egy szeletét sűríti össze egy apró négyzeten akár sokszoros kicsinyítésben.

[147] Ld. Lengyel Péter *Cseréptörés* című regénye.

[148] Pl. Lengyel Péter prózája jellemezhető ilyen módon. Továbbá Lengyel és Bereményi fényképkezelése a családregény műfaji „lebontásában" is szerepet kap.

[149] Vö. Kálmán C. György: *Példázat, mise en abyme, metafora – Remix*. = Bedecs László (Szerk.): *Találkozó poétikák, a 70 éves Szili József köszöntése*. Miskolc – Budapest, ME BTK Modern M. Irodtört. Tanszék, MTA Irodtud. Int., 2000, 141–6.

A hetvenes-nyolcvanas évek prózai műveiben gyakrabban előforduló *mise en abyme* szintén jól illeszkedik a tárgyalt korszak prózapoétikai jelenségeihez, hiszen jelenléte, működése kizökkent az elbeszélés, a történet menetéből, ellentétező játéka egyfelől megbontja a szöveg egységét, ugyanakkor a metaforikus elemek csoportosításával egységesíti a fragmentumokat.[150] A fénykép mint *mise en abyme* kiemelt szerepet tölt be Závada Pál *A fényképész utókora* című regényében, de Bereményi Géza *Legendárium*a is ezzel az alakzattal él.

A képleírás nehézségeinek explicite tematizálása, a *digressio*, a narratív beágyazás, a metalepszis és a *mise en abyme* mind az elbeszélés reflexivitásával állnak szoros összefüggésben, a metafikció, metanarráció kérdéskörét érintik. A prózafordulat alkotóinál az állóképekből, állóképek sorozatából formálódó elbeszélések, továbbá ezzel összefüggésben a nézőpontok, távolságok, ráközelítések, fókuszváltások narrációbeli kidolgozásai, megoldásai, gyakori kiemelése – tehát narrációs varratok készítése – szintén a képi fordulat, a fénykép és a film hatásának is betudható. Sontag egyik közismert tétele nyomán, miszerint a fotográfia a látást és a látáshoz való viszonyunkat változtatta meg,[151] állítható, hogy a fotográfia a történetmondáshoz, elbeszéléshez való viszonyt is megváltoztatta.

[150] Ricardou, Jean: *Le Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1990, 83.

[151] Susan Sontag ismert megállapítására, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát „a látást változtatta meg: megérlelte az önmagáért való látás gondolatát" Sontag: *I. m.*, 141.

Murray Krieger

Kép és szó, tér és idő

Az ekphraszisz *témája iránti lelkesedés – és elkeseredés*

„Szent őrületben a költő szeme
Földről az égre, égből földre villan,
S míg ismeretlen dolgok vázait
Megtestesíti képzeletje, tolla
A légi semmit állandó alakkal,
Lakhellyel és névvel ruházza fel."

(Theseus a *Szentiványéji álom*ban; Ötödik felvonás, 1. szín;
Arany János fordítása)

Amióta csak felkeltette az érdeklődésemet úgy két évtizeddel ezelőtt, egyszerre őrjítően megfoghatatlannak és végtelenül csábítónak tartottam az ekphrasziszt.* Akkor, csaknem egyetlen éjszaka leforgása alatt, az általam valaha készített legkönnyebben elkészített – és azt hiszem, a leglíraibb – tanulmány megírására ösztönzött a témáról, ami valaha felbukkant a szemhatáromon, ennek líraiságát azonban olyan elméleti köntörfalazás övezte, amelyről úgy véltem, hogy megköveteli, hogy könyv terjedelművé bővítsem. Az eredeti tanulmány, amelyet a jelen kötet [*Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*] Függelékében újraközlök, az *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or* Laokoön *Revisited* címet viselte.[1] Attól a pillanattól fogva, hogy 1966 egyik éjjelén – mindössze egy vagy két éjszakával

* A jelen fordítás a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. – A szerk.

[1] Lásd az *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* függelékét (Krieger, Murray: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1992.). A tanulmány első megjelenése: *The Poet as Critic*. Ed. Frederick P. W. McDowell. Evanston, Northwestern University Press, 1967, 3–26. Amikor a *The Play and Place of Criticism* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967) című könyvemben újraközöltem a szöveget, a címében „ekphrasztikus elv"-re cseréltem az „*ekphraszisz*"-t azért, hogy jelezzem, tágabb értelemben fogom használni a kifejezést. Ma sem tudom eldönteni, melyik címváltozatot kedvelem jobban – ez is egy megoldatlan probléma a témával való foglalkozásaimat, vagy inkább a téma velem való bánásmódját illetően. Az eredeti tanulmány éles szemű vizsgálatához, valamint az érintett témák későbbi munkáimban történő tovább tárgyalásához lásd: Raaberg, Gwen: *Ekphrasis* and the Temporal/Spatial Metaphor in Murray Krieger's Critical Theory. = *New Orleans Review*, 1985/12, 34–43.

A tanulmányt nemcsak azért szerepeltetem a jelen kötet Függelékében, hogy a témával kapcsolatos korai kutatásomat dokumentáljam és rámutassak arra, mennyit fejlődtem azóta, hanem azért is, hogy felvessem az ekphrasztikus elv néhány alkalmazási lehetőségét azzal kapcsolatban, amit valamikor elsődleges irodalomnak neveztünk. Végül meg kell jegyeznem, hogy mivel az 1967-es tanulmányom óta számos vonatkozó szakirodalmi munka látott napvilágot, melyek eredményeképpen az ekphraszisz kielégítő mértékben közkeletű kifejezéssé vált, így elhagyható a kurzív szedés, amelyet korábban alkalmaztam. Így tehát innentől kezdve ebben a könyvemben nem fogom kurziválni a szót.

azután, hogy nekiláttam írni –, rohanvást befejeztem a tanulmányt, tervezni kezdtem a könyvet, amelyre ez az ingerlő téma csábított.

A könyv a költői szavak képkészítő képességéről szólt volna, csakhogy ezt a képességet kezdettől fogva kérdőre vonta az a magától értetődő tény, hogy a szavak nagyon sokféle dolgok lehetnek, de nem – méghozzá szerencsére nem – képek, és még csak illuzórikusan sem rendelkeznek „térfogattal". Hogyan kísérelhetik meg a szavak, hogy ellássák a „természetes jel" (a jel, amelyet referenciájának vizuális helyetteseként fogunk fel) feladatát, amikor ők nyilvánvalóan csak önkényes – bár konvencionálisan önkényes – jelek? Témám minden bonyolultsága és megválaszolatlan kérdése abból a szükségletből fakad, hogy ennek a kirakónak mindkét, egymással ellentétes felét játékban tartsam. Mit ábrázolnak, mit ábrázol*hat*nak a szavak a látszólag piktoriális költészetben? Vagy fordítva: hogyan formálhatóak képpé egy vers szavai? Vagy ehelyett a szavaknak valahogyan mégis sikerül a megjeleníthetetlent, vagy legalábbis a „megfesthetetlent"[2] ábrázolniuk? A problémát úgy is elővezethetem, hogy rákérdezek arra, hogyan egyeztethetjük össze egymással azt a sokféle homályos értelmet, amit ennek a bonyolult szónak, a „képnek" [*image*] tulajdonítottak annak során, ahogyan a kritikatörténetben folyamatosan visszatért Platóntól Mazzonin át a modernistákig (Poundig és az „imagistákig"). Ez olyan kifejezés, amelynek számos, a mentális képekre és a szavakra történő egyidejű – kétértelműen szó szerinti és metaforikus – használata egyszerre hordozza és elfedi azokat az elméleti zűrzavarokat, amelyeket magában rejt. Végül, mivel itt nem a költészetet, hanem a kritikai szakirodalmat fogom tanulmányozni, a mindemögött rejlő legfontosabb kérdésem a következő: hogyan értelmezheti az elméleti szakember – hogyan *értelmezték* az elméleti szakemberek – a paradoxonok ilyen halmazát?

Akkoriban még nem tudhattam, hogy a könyvet, ami egy ennyire könnyen megírt tanulmányon alapszik, ilyen nehéz, dacos és időigényes tevékenység lesz elkészíteni. Az elmúlt években az ekphraszisz csábított, ingerelt és elkedvetlenített – az egyetlen makacsul vissza-visszatérő téma volt az ekphraszisszal való első találkozásom előtt és azóta tervezett és megírt könyveimben. Végül elérkeztem a pillanathoz, amelyet az ekphraszisszal folytatott küzdelmeim ideiglenes lezárásának jelöltem ki (nem állítom, hogy elértem volna a fényt az alagút végén itt, ahol a sötétség a sötétségbe folyik). Azt hiszem, mind az olvasóm, mind a magam számára hasznos lehet, ha ismertetem azt, amit ebbe a hektikus szövegbe lepároltam: legyen ez egyszerre összefoglaló és ígérvény.

A következőkben tehát áttekintem azokat a problémákat, amelyekkel az ekphraszisz szisztematikus feldolgozásának foglalkoznia kellene, egy vázlatos összegzést adok a történetről, amit el kellene mondania. Tulajdonképpen ezek a könyvem tézisei. Elismerem, hogy ez alkalommal anélkül fogom befejezni ezek-

[2] A kifejezést Lessingtől kölcsönöztem (lásd az *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* második fejezetét).

nek a végtelen problémáknak a vizsgálatát, hogy megoldottam volna őket; hogy a tudásom határaihoz értem, és otthagyom őket éppen a megértésem határán, bár véglegesen megragadhatatlan jellegük elégedettséggel tölt el, hiszen ez az irodalom erejét tanúsítja arra, hogy dacoljon a kritikusok által teremtett, megszelídítését célzó, diszkurzív kategóriák összes próbálkozásával.

Bármennyire nehéz is volt teljesíteni ennek a régen elkezdett kutatásnak a kívánalmait, úgy gondoltam, folytatnom kell az ekphraszisszal és problémahalmazával való küzdelmet, mert meg voltam győződve arról, hogy ez a vizsgálat a nyelv lényegéhez – vagyis, a metaforák használatához – vezet, ami a története során az irodalomtudományos gondolkodásunkat alakította és irányította. Könnyen beláthatjuk, hogy a formalista kritika legtöbb szakkifejezése térbeli eredetű, már maga a „forma" is; de létezik egy ezzel ellentétes kritikai hagyomány is, amely a térbeliség szempontjának a költészetre mint időbeli művészetre alkalmazása ellen küzd. Így tehát a kritikatörténetünkben látni fogjuk azokat a mozzanatokat, amikor a nyelvben rejlő piktoriális határozza meg, és azokat a mozzanatokat, amikor a tisztán verbális mint nem-piktoriális alakítja; a mozzanatokat, amelyekben a mozdulatlanságot megragadó szavak mellett, és a mozzanatokat, amelyekben a mozgásban lévő szavak mellett köteleződik el; sőt olyan mozzanatokat is, amelyeket a *mozdulatlan mozgás*t [*still movement*] megragadó szavak sokkal nehezebb feladatának szentelnek. Így tehát az itteni vizsgálatom a kritika sokféle gyakorlatának lényegéhez vezet.

Nagyon sokféle elemzés kapcsolódhat az ekphraszisz hívószavához, úgyhogy legelőször talán tisztáznom kellene, hogy a jelen értekezés mire *nem* vállalkozik. Számos ígéretes téma adódik; mindegyikük olyan kérdésre kínál választ, amely az ekphraszisszal, következésképpen a hagyományosan az *ut pictura poesis* formulával összefüggésbe hozott elgondolásokkal kapcsolatban fogalmazódhat meg. Mindenekelőtt tanulmányozhatnánk az irodalmias festményeket vagy a piktoriális verseket – például narratív festményeket és részletes nyelvi leírásokat –, és történeti vagy műfaji vizsgálatot folytathatnánk attól függően, hogy milyen eredményre szeretnénk jutni. Egy specializáltabb vizsgálat során összevethetnénk a képeket a velük összefüggő, velük egyszerre megjelenő szavakkal egy illusztrált verses vagy prózai szövegben. Vagy összehasonlíthatnánk a festményekről alkotott elméleteket a verbális művészetek elméleteivel, szintén vagy történetileg vizsgálva őket, vagy pedig általános esztétikai elvek megfogalmazására törekedve. Szintúgy módunkban áll egy adott korszakban készült valóságos festmény és a korabeli költészet között párhuzamot vonni, és feltárni az alkotások közti kapcsolatokat, ha vannak. Kicsit módosítva ezen a kutatási irányon, akár szemügyre vehetnénk az egyes költők vagy költőiskolák festményekhez vagy a kortárs festőkhöz fűződő viszonyait, vagy fordítva, a festők versekkel vagy kortárs költőkkel való kapcsolatait, nyomon követve a barátságokat és ellenségeskedéseket, az egymásra hatásokat és az idegenkedéseket.

Ezek egytől egyig mind lehetséges izgalmas témák; számos fontos tanulmány elemezte már őket, és további mélyreható kutatások várhatóak. (Az utóbbi évek

vonatkozó szakirodalmában W. J. T. Mitchell és Wendy Steiner munkáit tartom a legjelentősebbeknek.[3]) De a saját kérdéseim más irányba, talán bizonyos értelemben egy általánosabb fejtegetéshez vezetnek, habár reményeim szerint mindig olyan módszeres vizsgálati szempontot érvényesítek majd, ami fontos eredményeket hozhat az elmélettörténet számára. Elsősorban az irodalomelméleti szakemberek által előterjesztett, a vizuális jel munkáját ellátó nyelv képességeivel kapcsolatos fogalmak érdekelnek: vajon képes-e a nyelv ellátni, vajon kell-e ellátnia ezt? Vagyis a fentiekben felsorakoztatott témák helyett az alábbiakban az irodalomtudomány és az -elmélet nyelvét fogom tanulmányozni annak sokszínű nyugati történetében, de csak annyiban, amennyiben ezt a nyelvet a tágan értelmezett *ut pictura poesis* elgondolással összefüggő – pozitív vagy negatív – vonatkozások formálják. Az irodalom kritikai és elméleti diszkurzusaiban kedvelt metaforák sorsát fogom végigkövetni, a metaforákét, amelyeket több évszázadon keresztül főként annak a felfogásnak az alapján formáltak meg, miszerint a tér és a vizuális vonzerő művészeteiként a verbális művészetek osztoznak a képzőművészetek tulajdonságaiban, viszont az utóbbi két évszázadban sokkal gyakrabban alakítják ki ezeket a metaforákat a verbális művészetek olyan elgondolása mentén, amely az idővel és a nem-képi szóval kapcsolatos különleges viszonyuk alapján különbözteti meg őket a többi művészeti ágtól.

Valóban, a dolgot teljesen meg is fordíthatjuk, mégpedig úgy, hogy a többi művészetről olyan kifejezésekkel kezdünk beszélni, amelyeket általában a verbális művészetek számára tartunk fenn. Más szóval, ahelyett, hogy azt várnánk el az összes művészettől – így a verbálistól is –, hogy törekedjen természetes jellé válni, arra buzdítanak minket, hogy lépjünk túl az ilyen naiv szemiotikán, fogadjuk el az *összes* esztétikai – így a vizuális – jel önkényes és konvencionális jellegét, és a lehető legjobban aknázzuk ki ezt, felismerve, hogy a képek, csakúgy mint a nyelvi szerkezetek, emberi találmányok, és mint ilyenek, mesterséges készítési folyamatok termékei. Vagyis ennek megfelelően nem létezhet reprezentációs áttetszőség, és így az összes művészet közvetített tevékenységen alapulónak tűnhet.

Meg fogom vizsgálni azt, amit egyesek a kritikai vagy elméleti diskurzus piktorialista vagy piktorialista-ellenes jellegének neveztek, illetve a tér nyelvének vagy az idő nyelvének ehhez a diszkurzushoz vonzódását a művészeti kritika hosszú történetében, amelynek folyamán, eltérő időpillanatokban hol az egyik, hol a másik művészetnek adtak vezérszerepet azért, hogy mintanyelvet hozzanak létre a tőle eltérő művészeti ágak kritikája számára. Akár kritikatörténetünk áttekintését is meg lehetne írni úgy, hogy azt figyeljük meg – a térbeli és a vizuális uralmában, máskor az időbeli és a verbális uralmában –, hogyan emelkedik fel és hanyatlik le egyik művészet a másik után mint riválisai által majmolandó mintaművészet.

[3] A publikációik közül lásd különösen: Mitchell, W. J. T.: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.; és Steiner, Wendy: *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago, University of Chicago Press, 1982.; és Uő: *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago, University of Chicago Press, 1988.

Be kellene látnunk, hogy ez a két ellentét, a tér és az idő valamint a kép és a szó, nem szükségszerűen alkot egyetlen elméleti problémát, habár nagyon sokszor így kezelték őket. A kritikatörténetben a térbelit és a piktoriálist gyakran, sőt rendszerint az időbelivel és a verbálissal állítják ellentétpárokba, azonban ezeket a párokat különálló ellentétekként is lehet kezelni, amelyek ürügyén néha arról zajlik a vita, hogy az egyik pár nem mindig vonja maga után a másikat. Csakugyan, ezek nem szükségszerűen egymásra utaltak. Például látni fogjuk, hogy Gotthold Ephraim Lessing kizárólag a térbeli és az időbeli közti ellentétre koncentrál, mivel őt a szó kapcsán mindössze az érdekli, hogy ez mennyiben képes mozgó, inkább, mint mozdulatlan képeket érzékeltetni: de nem tárja fel a szó sajátságosan verbális – *mint nem-piktoriális* – jellegét. Elismeri a természetes és az önkényes jelek közt fennálló ellentétet, de lényegtelennek tartja az időbeli költészet mellett és a térbeli költészet ellen folytatott érvelését illetően. Másrészt (ahogyan azt a könyvem Negyedik fejezetében láthatjuk majd), körülbelül ugyanekkor Edmund Burke-öt sokkal inkább a szó szuggesztív – *mert nem-piktoriális* – ereje foglalkoztatja, bár ő maga közvetlenül nem szentel figyelmet az időbeli vs. térbeli reprezentációk problémájának.[4] (Meglehet, hogy Burke „fenségesének" dinamikájában benne rejlik a dermedtségből való elszökés és ilyen módon egy – a térbelit kirekesztő − beleértett időbeli dimenzió, legalábbis a befogadó által adott válaszban. Ennek ellenére értekezése nyíltan hozzászól a két vita egyikéhez anélkül, hogy a másikat is megcélozná.)

Ha itt elmerülnék ezek boncolgatásában, túlságosan előre ugranék az értekezésem célkitűzéseit vázoló bevezető gondolatmenetemben. A fenti gondolatokkal főként azt szerettem volna nyilvánvalóvá tenni már itt az elején, hogy a speciális kérdéseimmel összefüggő kritikai és elméleti diszkurzust, nem pedig magát a művészeti gyakorlatot fogom szemügyre venni, hiszen, ahogyan ezt kezdettől fogva beláttam, az utóbbi egy egészen más történet elbeszéléséhez vezetne. Továbbá, az értekezésem nem kívánja egy teljes körű történeti vizsgálat látszatát kelteni; mindössze néhány, más-más évszázadból származó kiemelkedő, mérföldkőnek számító szöveget fogok kiválasztani, és újra meg újra vissza fogok kanyarodni hozzájuk, hogy még tovább kutassak bennük és közöttük azért, hogy létrehozhassam a saját elbeszélésemet az elméleti és a kritikai nyelv kimagasló fejleményeinek sorozatáról. Bármennyi hiányossággal is bír, remélem, hogy ez a narratíva − akármennyire részleges és szelektív − ki fogja jelölni azoknak a sajátos problémáknak a dimenzióit, amelyek meghatározzák a témámat, és megmutatja az irányt, amerre a megoldásokat találhatjuk, vagy legalábbis kiküszöböl olyan irányokat, amelyek a legkevésbé vezetnek megoldásokhoz.

Az ekphraszisz kapcsán indítom ezt a vizsgálatot, mert az ekphrasziszt az irodalmi médium vizuális és térbeli potenciáljának legszélsőségesebb és legsokat-

[4] Lásd az *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* második fejezetét Lessing bővebb tárgyalásához, a negyedik fejezetet pedig Burke részletesebb tárgyalásához.

mondóbb eseteként tartom számon. Hadd szögezzem le már itt az elején az ekphraszisz-felfogásomat, jobban mondva, hadd határoljam körül azokat a módokat, ahogyan megítélésem szerint a szakkifejezés termékenyen alkalmazható, bár ezek a határok elég rugalmasak lesznek, mivel azt fogom javasolni, hogy egy mindinkább táguló körben nyúljunk az ekphrasztikus elv verbális megnyilvánulásaihoz. Ezt a kutatást úgy kezdtem el, hogy elfogadtam az ekphraszisz Leo Spitzer által adott szűk értelmét (lásd a könyvem Előszavának mottóját), miszerint ez egy irodalmi műfaj, vagy legalábbis egy *toposz*, amely szavakkal próbál imitálni egy képzőművészeti alkotást.[5] Mivel ez a terminus legelfogadottabb alkalmazása, ezt tartom a kifejezés lényegi jelentésének. E meghatározás szerint az ekphraszisz világosan azt feltételezi, hogy az egyik művészet, a költészet, a maga küldetését egy másik művészet – a festészet, szobrászat, stb. – küldetésétől teszi függővé. Az ebben a függő viszonyban létező ekphraszisz kutatása kezdettől fogva a legszélsőségesebb – és leghasznosabb – utat jelentette ahhoz, hogy rákérdezhessek a szavak funkciójának piktoriális határaira a költészetben.[6]

Mindazonáltal a kifejezés használattörténetéről teljesebb képet kapva arra jutottam, hogy szabadon játszadozhatok az ekphraszisz alkalmazásának és jelentésének tágulékonyságával. Az „ekphraszisz" korai, a hellenisztikus retorika (főként az i. sz. 3. és 4. századi „második szofisztika") által adott jelentése teljesen korlátlan volt: a kifejezéssel a legáltalánosabban szinte bármilyen valóságos dolog vagy műtárgy verbális leírását jelölték.[7] Bármi is volt az akár szónoki beszédben, akár költészetben leírni kívánt tárgy, az ekphraszisz következetesen magával hordozta azt a nyelvi eljárást, szabályt, ami a részletekben való tobzódásra és a reprezentáció elevenségére ösztönzött olyannyira, hogy − ahogyan azt néhányszor megfogalmazták – a füleink a szemeinkké válhattak, hiszen „[az ekphraszisznak] a halláson keresztül a látást kell előidéznie"[8]. A „második szofisztika" retorikai

[5] Legyen szabad megjegyeznem itt az elején, hogy a „képzőművészetek" [*plastic arts*] szót az esztéták hagyományos használatának megfelelően alkalmazom: azokat a művészeteket jelölöm vele, amelyekben a művész valamilyen anyagot egy észlelhető fizikai tárggyá, elsősorban szoborrá vagy festménnyé formál, mintáz vagy önt. Lehetséges, hogy az utóbbi időkben a mi kultúránkban megjelenő, a „műanyaghoz" [*plastic*] tapadó, főként lekicsinylő mellékjelentések előbb-utóbb felszámolják majd a „plastic arts" [*képzőművészetek*] semleges elnevezésének használatát, de az esztétikában való általánosan elterjedt, konvencionális alkalmazása olyan hasznos támpontot jelent, amiről egyelőre nem tudok lemondani.

[6] Egy ennél is szűkebb – általam *nem* használandó − jelentést ad az ekphraszisznak Jean Hagstrum. Hagstrum a *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago, University of Chicago Press, 1958.) című könyvében csak azokat a verseket tartja ekphraszisznak, amelyekben a reprezentált műtárgy, mint például Keats görög vázája, „kiszól" az olvasóhoz. Amikor a tárgyakat csak leírják és nincs verbális üzenetük – mint például Homérosz Akhilleusz pajzsa esetén – Hagstrum általánosabb kategóriájába, az „ikonikus" versek csoportjába sorolja őket. Lásd *The Sister* Arts, 18–29.; különösen a 18. jegyzet.

[7] Köszönettel tartozom Paul Davisnek az „ekphraszisz" klasszikus forrásaival kapcsolatban nyújtott segítségéért, valamint az ezekről folytatott hasznos beszélgetésért.

[8] Hermogenészt idézem. Hermogenész: „Ecphrasis", *The Elementary Exercises (Progymnasmata)*. = Baldwin, Charles S.: *Medieval Rhetoric and Poetic*. Gloucester, Massachusetts, Peter Smith, 1959.,

eljárásainál, másoknál kirívóbb módon, az ekphraszisz terjedelmes leírásként azt a célt szolgálta, hogy megzavarja a beszéd áramlását, és hogy addig, amíg tart, felfüggessze a szónok érvelését vagy a költő cselekvését; hogy figyelmünket a leírandó vizuális tárgyhoz szegezze, amelyről gazdag és eleven, gondosan kimunkált részletekben beszél. Vagyis, az ekphraszisz olyan szándékolt eszköz volt, ami megszakította a beszéd temporalitását, megdermesztette azt, miközben elmerült a térbeli felfedezésében.[9]

Habár a képzőművészeti alkotásokat – köztük illusztrált csészéket, vázákat, urnákat, hímzéseket csakúgy, mint festményeket, szobrokat és domborműveket − gyakran említették az ekphrasztikus leírás sokféle tárgya között, de egyáltalán nem utaltak arra, hogy az ekphraszisz csupán ezekre korlátozódna; és valóban, ezeket általában nem részesítették előnyben a többi, végtelenül sokféle, vizuális horizonton feltűnő tárgy között, amelyek a szavakká alakítás várományosai voltak. Az is igaz, hogy idősebb Philosztratosz *Képek* című, a harmadik században keletkezett alkotása festmények leírássorozatából állt, és hogy a maga hasonló, szintén *Képek* című mintakövető leírássorozatában ifjabb Philosztratosz ekphraszisznak nevezte az efféle leírást. De nem valószínű, hogy a kifejezést műfajt jelölő szakszóként használná, ahogyan nem is érvel általánosabb szinten a (beszéd)-tárgyak ilyen korlátozása mellett. Amikor pedig ugyanebben a korszakban Hermogenész a már idézett munkájában[10] tárgyi példákat sorol az ekphraszisz számára, egyáltalán nem említi külön a műtárgyakat.

Az ekphraszisz tárgyainak a képzőművészeti alkotásokra történő leszűkítése azonban végül is bekövetkezik, valószínűleg annak a ténynek a hatására, hogy az ekphraszisz legkiválóbb példái közül néhányat valóságos vagy képzelt képzőművészeti tárgyaknak szenteltek – talán Homérosz Akhilleusz pajzsától kezdődően, de hozzávéve számos más, Homérosztól gyakran idézett példát és sok utána következő klasszikus költőt és szónokot. Az „ekphraszisz" műfaji szakkifejezéssé válása a terminus jelentéstartományának leszűkülésével jár együtt, mégpedig azért, hogy igazodjon azokhoz a példákhoz, azokhoz az elterelő leíró közjátékokhoz, amelyeket a kommentárok szokásszerűen jelentős ekphrasziszoknak[11] ne-

35–6. Ebben a tág értelmében az ekphraszisz szinte teljesen egybeesik az *enargeia* retorikában bátorított erényével; ezt szintén olyan eleven leírásként határozták meg, amely a lelki szemeinket célozza meg. A későbbiekben vissza fogok térni a jelen fejezetben az *enargeia*ra; továbbá az *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* Harmadik fejezetében a fejezetcímtől kezdve az *enargeiá*t kiindulópontként használom ahhoz, hogy nyomon követhessem azt a kritikai hagyományt, amelyik a verbális festmény (*ut pictura poesis*) támogatása által határozta meg önmagát.

[9] Miként a könyvem Ötödik fejezetében látni fogjuk, a „második szofisztika" ilyen retorikai hagyománya jelentős szerepet kap az előzmények hosszú listájában, amelyet Jacopo Mazzoni említ azért, hogy alátámassza a költészetről mint „képről" [*image*] vagy „idolumról" [*idol*], a szavak térbelivé alakításáról alkotott meghatározását.

[10] Lásd a 8. jegyzetet.

[11] Mivel a kurziválás megszüntetésével felvettem az „ekphrasziszt" az angol nyelvbe, az eredeti görög többes számot, az *ekphraszeis*zt nem fogom használni.

veztek. Az ekphraszisz és a vizuális műalkotások összekapcsolása tehát fokozatosan, a modern korba nyúló érvénnyel megszilárdul.

Ha az ekphraszisz tárgya egy műalkotás, ez nyilvánvaló előnyökkel jár. Ha a szerző fel szeretné függeszteni a beszédet egy terjedelmes, vizuálisan ingerlő leíró közjáték kedvéért, vajon nincs-e jobb helyzetben akkor, ha egy olyan tárgyat kell leírnia, amely térbeli kiteljesedettségével már megszakította a lét áramlását, amelyet már eleve mozdulatlan reprezentációként hoztak létre, ahelyett, hogy a természetben mozgó, változó tárgyat írná le? Biztosan így van: ha a nyelvi *létrejövés* képlékeny világának közepére szeretné helyezni a *lét* egy tömör, a képzőművészetektől kölcsönzött megnyilatkozását, akkor a már dermedt képi reprezentációt kell előnyben részesítenie. Ekphrasztikus szándékát hatékonyabban szolgálná, ha olyan műalkotás lenne a tárgya, ami nemcsak, hogy összhangban áll ezzel a törekvéssel, hanem közvetlenül visszatükrözi azt, amit megcéloz. Továbbá, ha a nyelvi leírás létrejöttének egyik indoka, hogy – szavaink és olvasatainknak minden bizonytalansága ellenére – versengjen a leírandó vizuális tárggyal, akkor a tárgy rögzítésével az összehasonlítás az utóbbi javára dől el, hiszen ehhez, mint valóságos műalkotáshoz, maradandóságként fordulhatunk, nem úgy, mint a világ tárgyaira vonatkozó változó észlelési tapasztalatainkhoz.

Azért méltányoltam a műtárgyak ekphrasztikus tárgyakként való használatának különleges teoretikus értékét, hogy a szavak képközvetítő képességét a legvégletesebb formájában vizsgálhassam meg. A verbális művészet piktoriális képességeit firtató kérdésnek azonban újra nyitnia kell az ekphraszisz tágabb, művészeti vagy azon kívüli bármilyen vizuális kép keresett verbális megfelelőjeként való felfogása felé. Vagyis a történeti előzményekre támaszkodva meg szeretném idézni az ekphraszisznak ezt az eredeti, egyetemesebb jelentését. Még ha el is ismerem az ekphraszisz és a képzőművészeti tárgyak közti különleges kapcsolatot, ki fogom tágítani a lehetséges ekphrasztikus tárgyak körét azáltal, hogy az ekphrasziszt újra összekapcsolom az összes „festői leírással". Nyomon szeretném követni az ekphrasztikust mindenütt, ahol csak felbukkan a szavak által folytatott térbeli és vizuális versengés teljes spektruma mentén.

De az ekphrasziszban rejlő összes dimenzió vizsgálata érdekében még az ilyen versengéseket – és történeti előzményeket – is meg kell haladnom. Mivel a kérdéseim arra juttatnak, hogy a szó szoros értelmében vett ekphraszisz vizsgálatát kiterjesszem az ekphrasztikus elv lehető legszélesebb körű kipróbálására, olyan elméletet kell keresnem, amely a költészet médiumán belüli minden szpaciotemporális lehetőségre magyarázattal szolgál. Így tehát, még a piktoriális nyelvi reprezentációjának elemzésénél is hangsúlyosabban kell kitérnem a költészet térbeli impulzusának olyan egyéb megnyilvánulásaira, amelyek a verbális művészetek nyugati történetében az eredeti ekphrasztikus indíttatást kísérlik meg megvalósítani, feltéve, hogy az ekphrasztikus magába foglal minden olyan, a szavak művészetén belüli törekvést, ami azt az illúziót keltené, hogy olyan feladatot lát el, amelyet általában a természetes jelek művészetével hozunk összefüggésbe. Az

ekphrasztikus elv efféle kiterjesztésének másik oldalára reflektálva: az ekphrasztikus elv akkor is munkálkodik, amikor olyan irodalmi alkotás készül, amelyet szavai egy térben érzékelhető műtárgy nyelvi megfelelőjévé formálnak. Vagyis, az ekphrasztikus elv nem csak akkor lép működésbe, amikor a verbális a maga behatároltabb lehetőségeivel a vizuális reprezentálására törekszik, hanem akkor is, amikor a verbális tárgy a festmény vagy a szobor térbeli jellegét utánozná azáltal, hogy üres jelekként funkcionálásuk ellenére szavait arra kényszeríti, hogy szilárd konfigurációvá alakuljanak – vagyis gyakorlatilag hatásukban emblémává változzanak. Az ekphraszisz ilyen sokféle kísérletének mindegyikében a tér és a vizuális szemiotikai státusza forog kockán a verbális művészet reprezentációs – végső soron hiábavaló – próbálkozása során, amellyel a teret és a vizuálist igyekszik foglyul ejteni a maga időbeli folyamatában, amiből viszont a saját költői tárgya fog megformálódni.

Az ekphrasztikus törekvés azt a rendkívüli feladatot rója a nyelv művészetére, hogy a szó szoros értelmében vett megjeleníthetetlen megjelenítését kísérelje meg. De azért a nyelvi folyamatosság minden olyan tendenciájához, ami valamilyen alakba dermesztené magát – akár a „formát" vagy a „mintát" is használhatnánk, vagy valamilyen egyéb, a térbeli művészetektől kölcsönzött metaforát –, elkerülhetetlenül társul egy ellentendencia, amelynek révén a folyamat kiszabadítja magát a dermedt, észlelhető kép korlátozott, körülzárt helyéről a korlátlan időbeli áramlásba. Csoda-e, hogy kitartok a „megfoghatatlan" és a „csábító" szavak mellett akkor, amikor az ekphrasziszt a teoretikus leírás tárgyaként jellemzem? Miből fakad az alkalmatlanság, a határozatlanság, a tökéletlenség ilyen érzése, a kihívás, amely ellenáll a próbálkozásaimnak, hogy olyan kritikai nyelvre találjak, ami földre teperné az ekphrasziszt? Úgy vélem, a nehézségek az ekphrasztikus törekvés alapját képező megoldhatatlan feszültségből, kölcsönös elzáródásból származnak.

A költő és az olvasó ekphrasztikus ambíciójának a nyelvvel kapcsolatosan két ellentétes impulzussal és két ellentétes érzéssel kell kiegyeznie: az egyiket lelkesíti, a másikat elkeseríti az ekphraszisz képzete. Az ekphraszisz az elsőből, a térbeli rögzítésre vágyakozóból ered, míg a második az időbeli áramlás szabadsága után sóvárog. Az első azt várja el a nyelvtől, hogy – önkényes jellege és időbelisége ellenére − térbeli formává dermessze magát. De mégis tudatosítja a szavak képtelenségét arra, hogy hirtelen (*tout à coup*), az érzéki közvetlenség egyetlen pillanatára összeálljanak, mintha egy közvetítetlen [*unmediated*] becsapódásban vennének részt. Pontosan a *képtelenség*üket kell hangsúlyoznunk: a szavaknak nem lehet (felvevő)*képes*sége, nem lehetnek tágasak, mivel szó szoros értelemben véve nem rendelkeznek térrel. A lelkesedés így egy olyan nyelv megálmodásából – és kereséséből – fakad, amely korlátozottságai ellenére vissza tudná szerezni a vak látás közvetlenségét, amit Platón óta az észleléssel kapcsolatos vágyainkban hordozunk. Ez az a romantikus nyomozás, ami a testi jelenlét eredeti, bukás előtti nyelvének nosztalgikus álmát igyekszik megvalósítani, habár csak a minket

körülvevő bukott nyelv által férhet hozzá. És az ekphrasztikus költő feladata lenne, hogy a mágikus átalakulást végrehajtsa.

Ezzel szemben a második impulzus egy szerény, egyszerű, demisztifikált nyelvet vesz alapul, ami nem tart igényt a mágiára, amelynek önkényessége és időbeli folyamata elszökhet abból a pillanatnyi dermedt látványból, ami a nagy jelentőségű keresése során egy piktoriális-ellenes homállyal cáfolná meg a pillanat mulandóságát. Az ilyen impulzus számára az ekphraszisz fogalma mint a nyelv időbeli ígéretére és a kritikus hasonló törekvéseire irányuló fenyegetés, csakis elkeserítő lehet. A két impulzus közti konfliktusban, az ekphrasziszhoz való vonzódás és idegenkedés közt egyfelől azt tapasztaljuk meg, amit a természetes jel utáni szemiotikai vágynak nevezek, másfelől pedig minden ilyen, a „természetesre" való igény elutasítását azért, mert a belső mozgásunk szabadságának, a képzeletünk szabadságának és önkényes jelekben való áramlásának korlátozásától tartunk.

Ez a nyelv, a verbális művészetek médiumának egyik kettőssége. De létezik egy másik kettősség is: a költői nyelvet felfoghatjuk úgy, mint ami áttetszően működik, referenciájáért áldozva fel önmagát; meg úgy is, mint ami érzékien működik, saját redukálhatatlan ottlétéhez ragaszkodva. Úgy vélem, hogy amikor a nyugati képzelet birtokba vette és használta az ekphrasztikus elvet, a nyelv, a verbális művészetek médiumának kettőssége révén arra törekedett, hogy megértse a verbális alakzatban rejlő rögzítettség és áramlás, egy megragadott, de a nyelv repedésein át mégis elillanó kép egyidejűségét. Az egyidejűség ilyen érzetét az a képességünk kelti, hogy a nyelvi képre egyszerre mint korlátozottan referenciálisra és titokzatosan önmagában létezőre válaszoljunk. Kultúránk esztétikai álmában régóta ott kísért a csoda, ami lehetővé tenné, hogy ezek az ellentétes impulzusok az ekphraszisz paradox közvetlenségében egyesüljenek, akár úgy, hogy egy vizuális kép verbális helyetteseként lép porondra, akár úgy, hogy önnön verbális emblémájaként tűnik fel, ami a saját szerepének eljátszása közben a vizuális kép szerepét is eljátssza. A csoda álma mindkét esetben megmarad, még ha illuzórikus alapozása miatt mindössze csak délibábnak tűnik. Ez a csodára várás talán pusztán csak egy módja annak, hogy közelebbről meghatározzuk Coleridge nézetét, miszerint a költészetben a képzelet „az egymással ellentétes vagy disszonáns tulajdonságok egyensúlyba hozására vagy kibékítésére" szolgál, vagy Wolfgang Iser „az egymást kölcsönösen kizárók egyidejűségének" esztétikájára irányuló vizsgálatát, ami rokon a Louis Marin által, illetve általam „metonimikus metaforának" nevezett kettősséggel kapcsolatos kutatásokkal. Mégis fontos megemlítenünk ezeket az ekphraszisz kapcsán, elkerülhetetlenül paradox jellege ellenére is: ugyanis azzal, hogy a térbeli-ellenes impulzushoz alkalmazkodik, miközben a térbeli tárgyért nyúl, segíthet elfedni a modern és a posztmodern közti törést.

Most már rátérhetek azokra az utakra, amelyeken a következő fejezetek haladni fognak, és arra az alakra, amelyet témámnak adni fognak. Az ekphrasziszról, vagy legalábbis az ekphrasztikus impulzusról beszélve rámutattam arra, hogy ez

a természetes jel utáni szemiotikai vágyból fakad, azaz a vágyból, hogy a világot szavakkal ragadjuk meg, szavakkal, amelyek hozzá tartoznak, vagy helyesebben fogalmazva, szavakkal, amelyekhez *ő* tartozik. Derrida óta ezt a vágyat, ami a világot szavakban látná, logocentrikus vágynak nevezzük. Ez a naiv vágy juttat minket arra, hogy a kép közvetlenségét részesítsük előnyben a kód közvet(ít)ettségével szemben akkor, amikor azt a kézzelfogható, „reális" referenciát keressük, ami a jelet áttetszőként mutatná fel.[12]

Így az ekphraszisz, e vágynak a nyelvi művészetekbe történő végső átültetése, a legnyilvánvalóbb változatában egy verbális piktorializmuson alapszik – a meggyőződésen, hogy az összes művészet természetes jeleken alapul –, és akkor volt a legnépszerűbb eljárás, amikor az irodalomelméletben virágzott a piktorializmus. De akkor sem hanyagolták teljesen el, amikor a piktorializmusellenesség vált uralkodóvá, habár ekphrasztikus jellemzőit radikálisan átalakították és mesterkéltté tették. Az ekphrasztikus csábítás egész történetében érzékeljük a vágyat a szavak és a verbális művészet, e pusztán önkényes jelek hátrányának leküzdésére azáltal, hogy azoknak a természetes jeleknek és természetes jel alapú művészeteknek az utánzására kényszerítik őket, amelyekké nem tudnak válni. Olvasókként a szavak *értelemmel felfogható* jellegével kell szabadon játszanunk azért, hogy az az illúziónk támadjon, hogy ezek egy *érzékelhető*, bár persze csakis egy értelemmel felfogható módon – és ennélfogva csakis átvitt értelemben − érzékelhető tárgyat teremtenek.

Története során mindvégig, az ekphraszisz poétikáinak középpontjában a természetes és az önkényes jelek közti ellentét kapott helyet. (Szemügyre fogom venni a lépéseket, amelyek révén ez az ellentét lassacskán tarthatatlanná vált; manapság ezt közmegegyezés övezi.) Ez az ellentét sok évszázadon át döntően fedte a Platóntól származtatott, az úgynevezett érzékelhető és értelemmel felfogható jelek közti hasonló ellentétet (ennek elemzésével kezdem a Második fejezetet). Az ekphraszisz poétikájában egy ambivalenciára bukkanunk egy defenzív engedmény és egy dölyfös bizalom között: az előbbi szerint a nyelv – ami önkényes és az érzéki hiányával bír – olyan hátrányos helyzetű médium, amelynek a képzőművészetek természetes és érzékelhető médiumának utánzására van szüksége, míg az utóbbi szerint a nyelv – az értelemmel felfogható miatt kiváltságos – médiuma megnyitja az érzéki világot a szabadon szárnyaló képzelet előtt anélkül, hogy az érzékinek a vizuális területén megtapasztalható korlátai akadályoznák ebben. A szemünkkel befogadott érzéki világhoz jobban hozzáférő természetes jelekkel szembehelyezhetjük a belső látásunk által, képletesen szólva a „lelki sze-

[12] Zárójelben meg kell jegyeznem, hogy a kép [*picture*] mint természetes jel fogalma a festmény és az általa utánzott tárgy közti problémamentes viszony naiv, „realista" feltételezésén alapul. Mivel ez a felfogás nem számol azzal, hogy az ábrázoló jellegű festmény festékből és vászonból készül, figyelmen kívül hagyja ezeknek az anyagoknak a használatát, amelyek megteremtik a tárgyak és személyek optikai illúzióját Az ekphraszisz szűk, szó szoros értelemben vett jelentése mintha ezt a primitív, a piktoriálist mint naiv módon való ábrázolást követelné meg.

meinkkel" befogadott értelemmel felfogható világhoz jobban hozzáférő, mesterséges jelekből álló nyelvet. Ezek lennének azok az ellentétcsoportok és az őket meghaladni próbáló nyelvi kísérletek, amelyek segítségemre vannak az ekphraszisz vagy legalábbis az ekphrasztikus tárgykörének körülhatárolásában úgy, ahogyan ez Platóntól fogva a nyugati esztétikában működött.

A fenti problémák mögött ott ólálkodik a központi kérdés: milyen reprezentációelméletre, milyen szemiotikára van szükségünk ahhoz, hogy kijelentsük, az imitáció ugyanaz a működés a vizuális és a verbális művészetekben? Amióta csak Platón a *Kratülosz*ban, akármennyire játékosan is, de először megkülönböztette egymástól a természetes és a mesterséges jeleket, ám tette ezt egy teljesen a mimézis elvén alapuló esztétika – sőt metafizika − határain belül, a nyelv művészeteinek hosszú küzdelmet kellett folytatniuk azért, hogy megszabaduljanak a nekik tulajdonított nem-természetes reprezentációjuk másodlagosságától, amit vizuálisan fogyatékos médiumuk miatt róttak fel nekik. Ennek a küzdelemnek a története, ami először a nyelv kiszabadításában kulminálódott, a vizuális jelek igája alól, amelyeket hiábavalóan próbált utánozni, majd pedig a nyelv ábrázoló médiumok közti mindenekfelettiségének gondolatában tetőzött, rendkívül fontos annak megértésében, ahogyan az ekphrasztikus elv a nyugati poétikában működött és működhet.

Mielőtt azonban rátérnénk erre a történetre, meg kell értenünk a természetes jel alapú esztétika terhét, amely alatt a szavak művészetei olyan sokáig roskadoztak. Olyan esztétikáról van szó, amelyben – egy „vizuális episztemológia" iránti elköteleződésen belül – a reprezentáció csakis szó szoros értelemben vett utánzás lehet, és így nem okoz problémát.[13] Ennek az esztétikának az égisze alatt, és amikor a szem a legfőbb érzékszerv (mint Platón számára), természetesen a festészet lesz a „mintaművészet", amelyhez a verbális művészetek programjainak igazodniuk kell. Következésképpen a poétikát a festészet térbeli és vizuális nyelvéből építik fel, habár, amikor a *verbális* művészetekre alkalmazzák, ez a nyelv csakis durván és kritikátlanul metaforikus lehet az arra való törekvésében, hogy ha csak analógia révén is, de a verbális művészeteket idegen (azaz térbeli és vizuális) jellegzetességek felöltésére késztesse.

Platón anti-esztétikai, puritán szándékai ellenére a jelek problémamentesen mimetikus jellegéről alkotott alapvető és megingathatatlan elképzelése kiváltságos helyzetbe hozta a természetes jel alapú művészeteket; mintha ezek a készítési folyamat egyenetlenségei nélkül lennének képesek reprezentálni imitált tárgyaikat (mint korlátozott észleléseink tárgyait). Ahogyan Platón követői évszázadokon át kinyilvánították, egy ilyen elméleti keretben a szavak élhettek ugyan a legjobb mimetikus készségükkel, de nem kerülhették el, hogy a hűséges ábrázolás

[13] A „vizuális episztemológia" kifejezést a következő könyv alapján használom: Robinson, Forrest G.: *The Shape of Things Known: Sidney's Apology in Its Philosophical Tradition.* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1972. Lásd különösen: 1−59. Ennek a reprezentációelméletnek a következményeivel a könyvem harmadik fejezetében foglalkozom részletesen.

alacsonyabb rendű eszközeinek ne tartsák őket. Nem meglepő, hogy ez a szemiotika hozza létre az *enargeiá*nak nevezett eljárást, az egyik jelentős erényt, amelyet a nyelv művészeteinek el kell érniük. *Enargeiát* teremteni annyit tesz, hogy a szavakkal olyan eleven leírást hoznak létre, mintha – bátorkodjunk kijelenteni, hogy szó szoros értelmében? – az olvasó (hallgató) lelki szemei elé helyeznék az ábrázolt tárgyat. Ez minden, amiben egy verbális művész reménykedhet: majdnem olyan jó, mint egy kép, amely viszont a maga részéről majdnem olyan jó, mint a dolog maga. Az *enargeia* retorikai eljárását eredetileg arra használta az ügyvéd a bíróságon, hogy a hallgatói elé állítsa, elképzeltesse velük azt a jelenetet vagy eseményt, amellyel meggyőzhette őket, hogy aztán ügyét kedvezően bírálják el. Miként a korábbi történeti fejtegetésemben jeleztem, az *enargeia* fejlődése során költészeti alapelvként egyre inkább eggyé fog válni az ekphrasztikus elvvel. Tökéletesen összhangban van a Plutarkhosz által eredetileg Szimonidésznek tulajdonított formulával, miszerint a költészet „beszélő kép", vagy Horatius sokkal későbbi *ut pictura poesis*ének sajnálatos, bár általánosan elfogadott félreértelmezésével. A művészetet általában véve olyan mnemonikus eszköznek tartják, amelynek egy hiányzó valóságot kell újraalkotnia, érzékiségtől megfosztottsága miatt a költészet pedig egy olyan művészet, amely még egy szinttel odébb található.

Ahogyan a Második fejezetben rámutatok, a dráma csak azért mentesül a nyelv érzéki képtelensége alól, mivel a drámai reprezentáció, mint nyilvánvalóan valódi emberek interakciója a maga illuzórikus közvetlenségében szintén egyféle természetes jelnek minősül. Lessing emlékeztet minket a dráma mint vizuális művészet (egyféle „mozgó kép") speciális, „természetes jel"-szerű működésére, és hallgatólagosan elismeri a nem-drámai költészet nagyobb mimetikus távolságát. Hiszen a lírai vagy a narratív műnemmel ellentétben a drámai reprezentáció nem függ teljes mértékben a nyelv láthatatlanságaitól.

Tekintettel a nem-drámai költészet mimetikus céljára és médiumának fogyatékosságaira azt illetően, hogy annyira közvetlenül valósítsa meg ezt, mint a magától értetődőbben mimetikus rivális művészeti ágak, nem csoda, hogy a költészet, mint a nyelv egyik művészete, ekphrasztikus ambíciókat fejlesztett ki, azokat akarta kiteljesíteni, arra törekedve, hogy utánozza azokat a művészeteket, amelyek természetességük miatt a valóság helyettesítőinek látszanak. Ez az ambíció, az *enargeia* iránti elköteleződés nagyon sokféleképpen nyilvánul meg az ókori Görögországtól a reneszánszig terjedő időszakban. Az epigrammától az ekphraszisziszon át az emblémáig ívelő narratívában szeretném követni ezeket a fejleményeket. Az ekphrasztikus elv ez utóbbiban, az emblémában valósul meg a legteljesebben, magánál az ekphraszisznál is erősebben. Az epigrammától az ekphraszisziszon át az emblémáig történő haladással nem egy kronológiai folyamat felvázolása a célom, mint inkább az, hogy felhívjam a figyelmet azokra az alternatív hangsúlyokra, amelyek az efféle különös hibrid termékekben a vizuális és a verbális interakciója folyamán állandóan a motívumok és az episztemológiák bonyolult, és talán zavaros keverékéről árulkodnak.

Korai görög változataiban, főként szoborra vagy sírkőre vésett feliratként, sokszor alig több mint verbális feliratként az epigramma burkoltan elismerte és megszabta, hogy szavai mellékes viszonyban álljanak az általa kísért képzőművészeti tárggyal (*epi-gramm*, azaz 'rávésett'). De olykor, megelégelve a mellékszerepet, az epigramma arra használta szavait, hogy vitassa a vele felékesített fizikai tárgy elsődlegességét. Azaz, nem pusztán csak térbeli tárgyának verbális reprezentációjaként – mi több, verbális megfelelőjeként − igyekezett funkcionálni, hanem olyan módokon is működött, melyek tárgya számára elérhetetlenek voltak:[14] mint mozdulatlan, változatlan emlékműre tett ellentmondásos kommentár, tudatosíthatta a múló időt – ahogyan csak a szavak képesek rá; beszéltethette a tárgyát, nyíltan vagy burkoltan hangot adva neki; rámutathatott a síremlék vagy a szobor művésziségének illuzórikus hatásaira; vagy interpretációs aktusként allegorizálhatta a halhatatlanná tevő emlékhely hatását. Az epigramma ily módon megbonyolíthatta a látszólag egyértelmű materiális reprezentációt, amelyet eredetileg csak ki kellett volna egészítenie; éket verhetett az emlékmű és referenciája közé, aláásva annak látszatát, hogy a materiális tárgy természetes jel.

Másrészt az epigramma, talán az előbbinél gyakrabban – és helyesebben is − arra szorítkozott, hogy a háttérben maradva felhívja a figyelmet képzőművészeti kísérője, a természetes jel illuzórikus hatásosságára („épp, *mint* egy élő személy"), ekként a puszta nyelvi magyarázat szerepét játszva, és a saját önkényes jelfunkcióját mindössze a tapintható és sikeresen illuzórikus elsődleges tárgyra tett kommentárnak minősítve. Ebben az elismerten másodlagos szerepben az epigramma alátámasztotta az irodalom hátrányos helyzetét, amelyet, mint láthattuk, a miméziselmélet írt elő a számára.

Mégis, az epigramma mindkét irányba kifejthette hatását: különösen temetői funkciójában hangsúlyozhatta a mozdulatlan és változatlan materiális tárgy megtévesztő következményeit, az illúziót, ami dermedtségével és látszólagos örökkévalóságával rácáfolt az emberi élet és halál múlékonyságára. Paradox módon ez a hangsúly az epigramma által dicsőítendő, halhatatlanná tevő emlékmű és immár halott referenciája valószerűtlenségére utal, egyben az állítólagos természetes jel látszatának csalóka voltát is jelzi. Ahol tudatosítják az időt, ott a nyelvi univerzum bonyodalmai is megjelennek, és aláássák a magát természetesnek mutató jel által különben nyújtott közvetlen bizonyosságokat. Platón szelleme tér itt vissza a színpadra, amennyiben szerinte az anyagi világ a látszat csalóka birodalma, a valóság pedig az érzékeken túli láthatatlan ideák szférájában található. Az epigramma az emberi önteltség metafizikus allegóriájává vált. Mihelyt a valóságot eloldozzák az érzékelhetőtől, hogy az értelemmel felfogható birodalmába lebegjen át, az állítólagos természetes jel és materiális tárgya minden elsőbbségét elveszíti, és a transzcendentálisan „reális" reprezentációja csakis a nyelv kitalált kódjaiba öltöztetve

[14] Témám egyetlen kutatója sem lehet eléggé hálás Jean Hagstrum *The Sister Arts...* című munkájáért. Itt ismét ki szeretném fejezni köszönetemet, bár ebben a fejezetben és másutt is sokszor fogom még említeni.

valósulhat meg. A természetes jel alapú reprezentáció tekintélyébe vetett kikezdhetetlen hitnek meg kell várnia a 17. és 18. századot, amikor az imitáció tana biztos alapozást talál az anyagi világ térbeli szilárdságában, a világében, amelyik szilárdan álló, utánzandó tárgyakat teremt, amelyeket a legkevésbé sem fenyeget az időbeliség enyhülő sodrásának tudata.

Eltekintve a bonyodalmaktól, amelyeket okozhatott, az epigramma korai változatában főként arra szolgált, hogy rámutasson a kísérő emlékműre, többnyire elfogadva a nyelv önkényes jeleinek másodrendű szerepét. (Természetesen az epigramma folytatja saját kétértelmű szerepét, amikor független nyelvi alkotásként önállósul.) Amikor az epigrammától az ekphrasziszhoz érünk, és elveszítjük a kísérő tárgy jelenlétét, megállapíthatjuk, hogy a nyelv többé nem ad semmiféle elsőbbséget (a látszólag) vizuális tárgyának, hanem egyenértékűségre – és annál is többre – tör. Az ekphraszisz tulajdonképpen egy kísérő tárgy nélküli epigramma; voltaképpen mindenféle tárgyat nélkülöz, kivéve azt, amit nyelvileg létrehoz. Az ekphraszisz által szavakba fordítandó vizuális kép természetesen elvész az átültetés közben, ahogyan a verbális reprezentáció – többé nem támaszkodva egy másik, szövegen kívüli, tapintható reprezentációra − fokozatosan egy magában álló entitás hatalmára tesz szert.

Miként az ekphraszisz nyilvánvaló példáiból, így az *Íliász* Akhilleusz pajzsának leírásából (*Tizennyolcadik ének*) vagy – hogy a legismertebb, bár kései példát említsem – Keats görög vázájának leírásából (*Óda egy görög vázához*) kitűnik, az ekphraszisz tárgya gyakran nem létezik, illetve csakis a nyelvi leírás által kitalálttan létezik, és alárendelődik annak a különleges jellegnek, amit csakis nyelvi formája képes kiaknázni.[15] Véleményem szerint az ilyen esetekben a költő előnyben részesíti a fiktív tárgyat azért, hogy szabadon kezelhesse állítólagos nyelvi leírását. Csakugyan, mind a pajzs, mind pedig a váza verbális reprezentációjában az ekphraszisz úgy tesz szert különleges jelentésre, hogy többféleképpen túlszárnyalja fiktív térbeli tárgyát.

A legnyilvánvalóbb módja annak, hogy bármely nyelvi leírás túlszárnyalhassa tárgyát, az az általa biztosított nyitottság – méghozzá feltehetőleg valami térbeli konstrukción belül −, amelynek köszönhetően az emberi idő birodalma felé képes elmozdulni. Van egy alapvető különbség Homérosz pajzsa és Keats vázája mint a mágikus mesterségét gyakorló költő számára kínálkozó tárgyak között: az előbbi egy fiktív, „lehetetlen" tárgy, amelyet csakis egy költő írhat le,[16] míg az utóbbi egy fiktív, *lehetséges* tárgy, amelyen túlra csak és kizárólag a költő léphet. Vagyis a ki-

[15] Még ha találnánk is egy olyan vázát, amely Keats versének állítólagos ihletője lehetne, az minden szépsége ellenére szegényesnek tűnne, hiszen azt várnánk el, hogy adjon számot mindenről, amit a vers a vázával kapcsolatban elmond. A váza sokrétű „csendjének" paradoxonát kiaknázó keatsi nyelv eleve túlléptet minket a váza kör alakú formáján.

[16] A „lehetetlen" szót az M. C. Escher megtévesztő építményeket ábrázoló képeire vonatkozó diszkurzusból veszem kölcsön (és torzítom el); festményei a térbeli viszonyok két egyidejű, egymásnak ellentmondó felfogadásmódjára késztetnek. Különösen értékesnek találtam E. H. Gombrich elemzését Escher „vizuális paradoxonjairól". Lásd Gombrich, E. H.: „Illusion and Visual Deadlock." = Uő:

talált pajzs feltehetőleg olyan időbeli folyamatokat ábrázol, amelyek nem jelenhetnének meg rajta (ezért van szükség a természetfeletti készítési folyamatra, amit csakis egy istenség végezhet el), és így csak egy állítólag mimetikus verbális narratíva közvetítheti *nekünk* őket; ezzel szemben a kitalált váza elfogadja ábrázolt jeleneteinek dermedt térbeli határait (amelyek a metafizikai vagy legalábbis esztétikai sztázist is képviselik), és így a költőn múlik – akinek nyelve összhangban van az egyetemes emberi temporalitás nyomorúságával („a bús, halandó gyötrelemmel" [Tóth Árpád fordítása]) –, hogy áttörjön és áthaladjon a halandó idő feltáruló tökéletlenségébe. A két ekphraszisz különbözőképpen valósítja meg a törekvést, hogy azt reprezentálják, amit a fiktív műtárgy képtelen megjeleníteni, de az eredmény hasonló: ahogyan a homéroszi sorok százai megengedik, hogy befogadjuk az antropológiai és narratív részletek felhalmozott sokaságát, ami nem is férne rá egyetlenegy pajzsra, úgy Keats verse hangot kölcsönöz mindannak, amit a váza nem képes elmondani. A beszédet arra használva, hogy áttörjön a váza körkörösségének „csendjén", azt sejteti velünk, aminek a fiktív tárgyon ábrázolt, dermedt pillanatokon túl történnie kell; a pillanatoknak, amelyeket a váza és (a vázához hasonlóan) a vers is magába foglalna, de amelyeket (a vázával *ellentétben*) a versnek fel is kell olvasztania.

Azáltal, hogy az emberi idő véletlenszerűségeire vonatkozó ismeretünket a formai sztázis rögzített teljességére helyezik rá, mindkettő, a nyelvileg meg*kép*zett váza és pajzs – a paradoxon adta megengedésnek köszönhetően – az egzisztenciális és az esztétikai szükségszerű keveredését szemlélteti. Keats folyton emlékeztet minket azokra a sajnálatos előttekre és utánokra, amelyek nem jelenhetnek meg az általa állítólag leírt váza dermedt képein: az udvarlás jelenetén túli ábrázolatlan pillanatokra, a második jelenet keretein túl az ábrázolatlan múltra – a távoli és elhagyott városra – és az ábrázolatlan jövőre, vagy éppen az áldozati „zöld oltárhoz" vezetett üszőre. A lineáris történetet és a körkörös művészetet egyaránt érvényben lehet tartani a versben, hiszen egyikük sem lehet rajta a vázán. Hasonlóképpen, a pajzson látható dolgok leírása során Homérosz egyszerre állítja elénk a gazdagon díszített fémtárgyat és az antik Görögország hétköznapi anyagi világát (a mitológia isteni gondviselőivel együtt), miközben egyszerre reprezentálja és *félre*reprezentálja ezeket: „Az feketéllt hátul, valamint a valódi puhult föld, / bárha aranyból volt bámulnivalón remekelve" (Devecseri Gábor fordítása). A föld egyszerre fekete és aranyból vert: inkább a *szavak* kovácsolásának alkímiai csodája formálja arany művészetté az időt és a teret, a megélt anyagias életet és isteni átváltoztatását ebben az ekphrasziszban. Ez a két ekphraszisz tehát nem egy aranypajzs vagy egy váza vizuális képével, hanem egy verbális pajzssal és egy verbális vázával, *valamint* az ezeken túli létezőre tett burkolt textuális célzásokkal szolgál: az arra való célzással, amit csak a szavak tudnak adni nekünk

Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art. London, Phaidon Press, 1963, 154–6. A fogalom verbális művészetekre történő alkalmazásához lásd a könyvem hetedik fejezetét.

azáltal, hogy egyszerre fedik fel mindkettőt. Ezt az esztétikai alkímiát élesztette újjá a mi korunkban Yeats *Bizánc*ának arany madara.

Így tehát a naiv utánzás kritériuma többé nem érvényes, még az ekphraszisz műfajában sem, amit pedig feltehetően kifejezetten mimetikus célok miatt hoztak létre. A műfajt jóval inkább az ekphraszisz *fikció*jának megteremtésére használják, egy színlelt imitációra, ami tulajdonképpen nem létezik a vers verbális teremtett világán kívül. A szavak hatalma által a szó szoros értelemben vett ekphraszisz az ekphraszisz illúziójává alakult át. Az ekphrasztikus elv megtanulta nélkülözni az egyszerű ekphrasziszt azért, hogy szabadabban fedezhesse fel a nyelv illuzórikus erőit.

A reneszánsz emblémaköltészethez érve felfedezzük, hogy a vizuális kép és a szó közti viszony, amelyet az epigramma hozott létre és ásott alá, teljességgel megfordult. Az embléma, a vers vizuális kísérője, ami többé egyáltalán nem emlékeztet mimetikus reprezentációra, rejtélyesnek tűnik és magyarázatra szorul, éppen ezért egy olyan szövegre támaszkodik, amelynek nyelvi teljessége immár lehetővé teszi *számára*, hogy elsőbbségre formáljon jogot. Vizuális jellege ellenére az embléma olyan titokzatos bonyolultságra tesz szert, ami sokkal inkább egy értelmezésre váró szövegként, és jóval kevésbé imitációként működteti, úgyhogy örömmel támaszkodunk a szavakra, a szó szerinti kódra, hogy sajátjaként sillabizáljuk ki azt, amire a másik, megmintázott kód homályos képi jelei csak utalnak.

Ahogyan reményeim szerint az Ötödik fejezetben majd rámutatok, a reneszánsz neoplatonizmus nyomása egyre kifogásolhatóbbá tette az érzékelhető világgal vagy ennek imitációival való művészi foglalatosságot. Ehelyett az ezoterikus szimbólumok allegorikus kódját kellett használni a célból, hogy hozzáférjünk a csakis az értelemmel felfogható, egyedül az elme által hozzáférhető valósághoz. Például Marsilio Ficino misztifikációi szerint a dolgok szimbolikus közvetlenségére és a dolgok reprezentációjára, nem pedig az üres szavak közvetítésére van szükségünk; de ezek a reprezentációk – annak az ontológiai hermeneutikának köszönhetően, amely alapján esszenciális szimbólumokként értelmezhetjük őket – egy értelemmel felfogható valóság küszöbét jelentik a számunkra.[17] Vagyis ez egy kép, de nyelv is, sokkal inkább nyelv, mintsem természetes jel alapú reprezentáció. Ezzel együtt nem egy önkényesen kialakított nyelv, hiszen a jelek az ebben az ontológiai hermeneutikában gyökerező, megváltoztathatatlan allegorikus rendszeren keresztül szorosan kötődnek referenciáikhoz.

Ficino szerint bár az egyiptomi hieroglifák egy képnyelvet alkotnak, de inkább emblematikus kódnak, mintsem feltételezhetően ábrázolt tárgyak közvetlen imitációjának kell tartanunk őket. Vagyis egyfelől azért utasítja el a képeket mint természetes jeleket, mert azok szerinte alantas érzéki imitációik; másfelől viszont

[17] Gombrich egyedülállóan színvonalasan elemzi ezeket az anyagokat. Lásd Gombrich, E. H.: Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and Their Bearing on Art. = Uő: *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. London, Phaidon Press, 1972, 123–95. A jelen gondolatmenethez lásd elsősorban 157–72.; a rövidesen következő Ficino-idézet a 158–9. oldalakon található.

elveti az értelemmel felfogható felé törekvő nyelvet mint szavak halmazát üres szimbolikussága miatt. A kettő között a képekként-értett-nyelv – a jelenlét szent nyelve – kap helyet, ami lényegileg az ontológiai hermeneutikába zártan, közvetve feltárja az értelemmel felfogható valóságot a számunkra Isten közvetlen nyelvén, a platóni ideák egyetlen lehetséges érzéki reprezentációján beszélve. Ebből a nézőpontból a szavaktól függésünk annak az átoknak a része, ami minket, bukott teremtményeket sújt, akik csak mesterséges és konvencionális − Ficino szavaival „sokrétű és változó" − jelekhez férünk hozzá, mivel megtagadtatott tőlünk a hatalom, hogy Isten közvetlen nyelvén beszéljünk.

> Amikor az egyiptomi papok isteni misztériumokat kívántak jelölni, nem az írás apró betűit használták, hanem növények, fák vagy állatok egész képeit; mivel Isten nem többszörös gondolkodás útján ismeri a dolgokat, hanem maguknak a dolgoknak a tiszta és határozott alakjában.
>
> Az időről alkotott gondolataitok sokrétűek és változóak, amikor azt mondjátok, hogy az idő gyors, vagy hogy egyfajta forgó mozgással a kezdetet a véghez köti, hogy megfontoltságra nevel, és hogy dolgokat hoz, majd el is visz. Az egyiptomi azonban ezt az egész gondolatsort egyetlen határozott képben felfogja, midőn egy szárnyas kígyót fest, melynek a farka a szájában van, s ugyanígy van ez a többi, Horus leírta képpel is. (Novák György fordítása)

Tehát a vizuális emblémát „egyetlen határozott képként" gondolják ki azért, hogy egy zárt, mindent magában foglaló jelentést közvetítsen – ami annyira zárt, mint „a szárnyas kígyó" képe, „melynek farka a szájában van". Ez a zártság szokványos képe, habár (Ficino szerint) az egyiptomiak számára ez maga az időbeliség, amely szárnyai révén képes elszökni a zártságból, amit ebben az emblémában − bármennyire paradox is ez − a végső zártságként mintáztak meg.[18] Ennek a mágikus *uroboros*znak (vagy az „önmaga farkába harapó kígyónak") az esetében a kép emblémaként, kódként viselkedik, amit értelmezendő nyelvként kell kezelnünk, nem pedig olyan „természetes jel"-szerű imitációként, amelyen keresztül kell néznünk azért, hogy tárgyára láthassunk.[19] Ez akkor is így van, ha a kódot

[18] A lineáris idő szárnyainak és kör alakú lezártságának ilyen paradox együttlétezését előlegeztem meg a korábbiakban Akhilleusz pajzsáról és Keats vázájáról beszélve. Az idő lineáris vagy körkörös felfogásai közti konfliktust a könyvem Hetedik fejezetében elemzem részletesen. Ott vizsgálom meg az ekphrasztikus hagyomány ragaszkodását a körkörösséghez, amelyen mégis áttör a lineáris érdekében. Ez az egyik javítás, amellyel korrigálni igyekeztem azt, amit ma a körkörös stabilitás túlhangsúlyozásának tartok a korábbi tanulmányomban (lásd a Függelékben) és forrásában, Spitzer írásában, ahonnan az Előszavam mottóját vettem, és ami a hetedik fejezetet záró fejtegetéseim alapjául szolgál.

[19] Hórapollón – akit Ficino a fenti idézetben Horusként említ –, a reneszánsz idején használt, legnagyobb hatású emblémaazonosító jegyzék, a *Hierogliphika* feltételezett (bár vitatott) szerzője eltérő, kozmikusabb jelentést társít a saját farkába harapó kígyóhoz. Szerinte ez magát a világegyetemet jelképezi, az égboltot, a négy őselemet és az emberi életet a fiatalkor és az időskor, a fejlődés és a fogyatkozás körkörösségében (lásd *The Hieroglyphics of Horapollo*. Translated by George Boas. New York,

egy metafizikai egyenletnek köszönhetően előálló ontológiai lehorgonyzottság folytán inkább hermeneutikailag (és hermetikusan) megkerülhetetlenné, mint önkényessé tették.

A vágyakozás, hogy a művészet a reprezentálandó tárgyak helyett az értelmezendő kóddal foglalkozzon, elősegítette, hogy az összes művészetet interpretálandó szövegként fogják fel, még ha – a metafizikai alapjaiban biztos világban – az interpretáció előre meghatározott is volt. Ez a vágy összefügg a puritanizmus bálványimádás ellen indított harcával, ami az evilági dolgok álnok csábításának, és ezáltal a vizuális reprezentációknak, a művészet áttetsző bálványainak az elutasításához vezetett. Mihelyt valaki, mint a neoplatonisták, inkább a lelki szemeinkkel látható ontológiai tárgyak platóni vizsgálatát kívánja folytatnia testi szemeinkkel látható fenomenális tárgyakkal való foglalatoskodás helyett, az értelmezhető – és következésképpen értelemmel felfogható – vizuális vagy verbális szimbólumokat a közvetlenül ábrázoló művészeteknél magasabb rendűnek fogja tartani. Ahelyett, hogy a vizuális vagy verbális nyelv mesterséges, bár konvencionális jelei a mi érzéki világunkra korlátozódnának olyan vizuális és természetes jelként, amelyen keresztül ennek a világnak a tárgyai észlelhetők, egy létező tárgy alig észrevehető illúzióját nyújthatják nekünk, miközben valójában szabadon átköltözhetnek az érzékeken túli, az értelemmel felfogható birodalmába.

Láthattuk, hogy Ficino nem bízott a szavakhoz hasonló önkényes jelek szimbolikus erejében, és a vizuális szimbólumok nyelvét részesítette előnyben. Ficino kételyei ellenére is – azzal, hogy a szimbólumok értelmező rendszerét támogatta (habár rejtélyesen sokrétű jelentésekkel bíró szimbólumokat), segített megtisztítani a terepet ahhoz, hogy a verbális művészetek magasabbrendűségének gondolata felbukkanhasson. A neoplatonista érvelés vezetett ahhoz, hogy a verbális művészeteket a szimbolikus struktúra legtisztább változataiként – az érzékektől legkevésbé függőkként – fogják fel úgy, hogy a vizuális művészetek minden előnyére igényt tarthassanak, miközben megszabadulnak azok korlátaitól: végeredményben a természetes jel lenézett művészeteinek magasabb rendű, bár nem evilági analógiáiként funkcionálnak. Mégis, a természetes jel idilljéhez való visszatérés álma, a természetes jelre epekedő szemiotikai vágy készteti a költőt arra, hogy az értelemmel felfogható birodalmában a verbális analógiához folyamodjon, azért küzdve, hogy a szavakból emblémát teremtsen.

A nyelv művészének tehát jogában áll mindkét irányban eljárni: a világ szavaival foglalatoskodni, és értelemmel felfoghatóságukat kiaknázni azért, hogy az

---

Pantheon, 1950, 57–8.). A saját farkába harapó kígyó egy másik, moralista allegorikus jelentéssel is bír, amelyet olykor a keresztény neoplatonizmus által uralt középkori és reneszánsz alkimista irodalomban használtak. Itt még mindig az egymást kölcsönösen kizárókat kifejező paradox képként szerepel, de immár magába foglalja a jó és a gonosz, a méreg és a gyógyír egyidejűségét is, a higany mágikus átalakuló tulajdonságainak köszönhetően (természetesen Hermésszel és az isteni mesterrel, Hermész Trimegisztosszal is összefüggésben). A hermetikus irodalomban az Édenkert kígyójának megváltó metamorfózisaként az *uroborosz* a saját mérgét fogyasztja el, majd csodás hatású gyógyírrá alakítja azt (lásd Seligmann, Kurt: *The History of Magic*. New York, Pantheon, 1948, 134–5.).

evilágon túli birodalomba jusson. Néhányan azok közül, akik korábban a természetes jel elsőbbségét állították, nosztalgikusan édeni eredetűnek vélték ezt, úgyhogy a szavak közvetítésére utaltságunkat a bukás következményének könyvelték el; ám azok, akikhez most fordultunk, a nyelv értelemmel felfogható hatáskörét részesítették előnyben a „természetes jel"-szerű képekhez képest, a bálványimádás és az érzékelhető világba zártságuk miatt utasítva el ez utóbbiakat. A végső trükk az, hogy a nyelv azzal igazolja totális fölényét, hogy a képzőművészetek itt-létére tesz szert, olyan formát öltve, ami azt az illúziót kelti, hogy saját emblémájává válik, egy belső ekphraszisszá, végül is *csaknem* érzékivé, bár anélkül, hogy akárcsak érintené is a földet. Persze pontosan ez a *csaknem* adja összetett, paradox vonzerejét.

Amikor a természetes jelként felfogott képtől a kódként felfogott képhez való elmozdulás bekövetkezik, akkor már csak egy kis lépés van hátra a szavak olyan konfigurációjához, olyan formába rendeződéséhez, ami egy embléma önmagában zárt megfelelője, tulajdonképpen egy verbális embléma lesz. A vizuális embléma és a verbális embléma egymást kiegészítő nyelvek, amelyek a megjeleníthetetlen megjelenítésére törekszenek. Az ekphraszisz pedig a kettő verbális művészeten belüli összeházasítása a költő által. Ahogyan majd látni fogjuk, az ekphrasztikus impulzus összetettebb megnyilvánulásaiban egy olyan nyelv paradox keresésére bukkanhatunk, ami a „térbeli forma" iránti igény kielégítésére kényszeríti önmagát. Egy szent, a szómágiába vetett hittől függő ikonografikus hagyomány szellemiségét követve a vers egy emblematikus zártságba fordítja a nyelvét, annak dacára, hogy a szavak általában véve tünékenyen működnek. Dacolni próbál a nyelv mediáló tulajdonságaival és időbeliségével azáltal, hogy olyan képlékenységre talál a nyelvben ami, akárcsak a képzőművészetek esetében, médiumát a közvetítetlen dologgá alakítja át, mintha csak Isten szava (Igéje?) volna. A vers mint embléma, ami tulajdonképpen kiszorítja vizuális kísérőjét, válik az ekphrasztikus elv utolsó vetületévé úgy, hogy egy rögzített tárgyat, önmagát reprezentálja. George Herbert vizuális költeményeinek szélsőséges példája pusztán e tendencia barokk eltúlzása.

Az epigrammától (ahol a szó mellékszerepet játszott az általa kísért tárgyhoz képest) a legszűkebb értelemben vett ekphrasziszhoz (ahol a szó egyenértékűségre törekedett a leírt tárggyal) vezető mozgás a vers-mint-emblémában (ahol a szó lesz az elsődleges tárgy) teljesíti be végső célját. Az ekphrasztikus elv ez utóbbiban valósul meg a legtökéletesebben. Azaz úgy vélem, hogy az ekphrasztikus elv, amelyet a platóni „vizuális episztemológiától" és az *enargeia* ebből következő követelésétől kezdtem el követni, a reneszánsz verbális emblémában teljesedik ki. A platóni *enargeiá*tól a reneszánsz emblémáig ívelő fejlődés képezi a témámat tárgyaló narratíva első nagyobb kiterjesztett – és legösszetettebb − mozzanatát.

Ahogyan korábban már említettem, a 17. század végén és a 18. század első felében a változatlan tükör jól szervezett szemiotikája (amelyet a racionalizmus és az empirizmus különbözőképpen támasztott alá) visszaállítja a szó szerinti imitá-

ció tanának uralmát, és ezzel együtt – a „vizuális episztemológiára" való folytatódó apellálásnak köszönhetően – az *ut pictura poesis* tekintélyét is. Ez témám narratívájának második, az előbbinél sokkal kevésbé bonyolult mozzanata, ami verbális festményként fogja fel a költészetet – ezt a Harmadik fejezetben tárgyalom részletesen. A verbális művészetek médiumát a tökéletes áttetszőségig fogják vékonyítani az arra irányuló erőfeszítések által, hogy egy előnytelen viszonyban a természetes jel alapú művészeteket utánozzák, amelyek ekkor újra visszakapják elsőbbségüket, újra az összes művészet modelljévé válnak.

Amikor például Joseph Addison, John Locke hűséges híve, felvázolja a művészetek spektrumát – vagy inkább fogalmazzak úgy, hogy rangsorát? – a szobrászattól, a „legtermészetesebb", „az ábrázolás tárgyához leginkább hasonló művet" létrehozó művészettől a kétdimenziós képfelületet illuzórikusan használó festészethez jut, és csak ezután említi a verbális „leírást", „betűit" és „szótagjait", amelyek a képpel szemben „csöppet sem hasonlítanak az eredetijükhöz".[20] Végül a zenéhez, a nem-természetes jel legszélsőségesebb változatához, a mimetikus reprezentáció minden nyilvánvaló fajtájától legtávolabbihoz fog elérkezni. Ezzel szemben az irodalomban még mindig van némi esély arra, hogy vizuális jelentéseket utánozzanak verbális képek készítése által, különösen, mivel Addison az irodalom szerepét a „leírásra" korlátozza azt illetően, hogy fogyatékos mesterséges jeleivel ellássa a vizuális feladatát.

Nem csoda, hogy miután a verbális művészetekre rótta a képek nem-piktoriális jelekkel való festésének lehetetlen feladatát, Addisonnak feltételül kell szabnia, hogy ezek a jelek az áttetszőségre törekedjenek, elhárítva minden olyan játékot a betűkkel vagy a szavakkal, amelyekkel betű vagy szó *mivoltuk*ra hívhatnák fel a figyelmet ahelyett, hogy önmagukat kitörölve, minden beavatkozás nélkül a jelentéseikre mutatnának. A szónak tehát olyan médiumként kell viselkednie, ami a természetes jel áttetszőségének hiábavaló keresése során elkendőzi az összes mediális tulajdonságát, és ezzel igyekszik minket megfeledkeztetni ottlétéről.[21] Ilyen kikötések mellett minden ekphraszisznak a másikra, (a leírás által) imitált „természetes jel"-szerű tárgyra kellene szolgaian irányulnia: nemcsak mint tárgyát kellene imitálnia a természetes jelet, hanem a tárgy szemiotikai intencióját is imitálnia (azaz utánoznia) kellene.

De ez a neoklasszicista mozzanat, ami a „testvérművészetek" koncepcióját dicsőíti és az irodalmat tartja a hátrányos helyzetű testvérnek, egy második, ellentétes (a Negyedik fejezetben elemzett) tendenciát is elindíthat, ami elismeri, sőt bátorítja a verbális médium sűrítését, valamint nagyra becsüli homályosságát. Ün-

[20] *Spectator*, 416. szám. 1712. június 27. Ezt a bekezdést egészében idézem és hosszabban elemzem a könyvem harmadik fejezetében.

[21] Lásd a *Spectator* 62. számát (1711. május 11.), ahol Addison az „igazi szellemességet", a „hamis szellemességet" és a „vegyes szellemeséget" határozza meg és hasonlítja össze egymással, főként arra alapozva, hogy mennyire aktívak vagy passzívak a verbális médium szerepét illetően, következésképpen pedig láthatóságának tudatosításában. Ezt a hatodik fejezetben fejtem ki bővebben.

nepli a szavak kép*telen*ségét arra, hogy természetes jelekkel szolgáljanak, és ehelyett a költészetet belső életünk időbeli feltételezettségével hozza összefüggésbe. Erre az irányvonalra még Addison is utal ugyanabban a *Spectator*-cikkében, amikor – miután rangsorolta a műalkotásokat a természetességük, illetve a referenciáikhoz való hasonlóságuk alapján –, még ha ellentmondásosan is, de a másik nézőpontból kezd érvelni: az alkalmakról, amikor a nyelv, mintegy felfedezve és kihasználva más-mint-természetes-jel funkcióját, lehetővé teszi a költőnek, hogy a festő birodalmán túli hatásokat érjen el, sőt azt, hogy bár „a természetből merít", de „fölerősítse annak hatását".

Láthatjuk majd, hogy Edmund Burke ki fogja szélesíteni ezt a vonulatot azért, hogy megfordítsa a művészetek rangsorát, az irodalmat helyezve vezérszerepbe. Burke szerint a természetes jel alapú reprezentáció rendelkezik fogyatékosságokkal, mivel imitált tárgyának fizikai korlátai határokat szabnak neki, míg a nyelv önkényes jeleiből fakadó bizonytalanság, kiszámíthatatlanság – és sokértelműség – épp azért lehet érzelmileg végtelenül vonzó, mert a nyelv nem tud képeket festeni. Azzal, hogy a „fenségest" felértékeli a „széphez" képest, Burke arra ösztönöz minket, hogy a pusztán piktoriális véges dimenzióin hatoljunk át a megfesthetetlen érzelmek végtelen lehetőségeihez. Ha megelőlegezhetem egy nagyobb hatású – e különbségtevésében Burke-nek is adós – későbbi gondolkodó szavait, a „dionüszoszinak" kell az „apollóni" helyébe lépnie. Ez a kívül-levőre irányuló természetes jelről a belső emberi érzésekre történő hangsúlyváltás képezi narratívám harmadik, egy antiformalista indíttatásból eredő mozzanatát.

Amint Burke a reproduktív képről a szavak affektív folyamatára tereli a figyelmet, készen állunk arra, hogy az irodalomelmélet átfogó jelleggel elmozduljon a temporalitás birodalma irányába, a vizuális forma kárára. Ezentúl – ahogyan Burke is javasolja – többé nem a festészet vagy a szobrászat, hanem a zene lesz a mintaművészet, amely felé az irodalom hibrid művészetének törekednie kell. Az Addison által bevezetett, a szobrászattól a festészeten át az irodalomig, végül pedig a zenéig ívelő spektrumot megfordítják akkor, amikor a hang kérdése a vita részévé válik, és véget ér az időszak, amikor a költészet teljes mértékben egy vizuális episztemológiára támaszkodik. Véget ér az olyan ekphrasziszokban való tobzódás is, amelyek vizuálisan mimetikus alapokkal rendelkeznek. Ha a költészetet olyan kétkulacsos művészetnek tartjuk, ami az ábrázoló vizuális művészetek és a zene között helyezkedik el, az előzőhöz hasonlóan referenciális jelentéssel és az utóbbihoz hasonlóan időbeli hangzással bírva, akkor felismerhetjük, hogy e két mintaművészet közül csak az egyiktől (bármelyiküktől) metaforákat kölcsönző esztétikák részrehajló és ellentmondásos jellegűek. Ezek ketten ellentétesen viszonyulnának az ekphrasztikus elvhez. A vizuális művészetekkel való analógia egyszerű mimetikus eljárásként támogatná az ekphrasziszt, de teljesen figyelmen kívül hagyná a verbális reprezentáció problematikus jellegét, míg a zenével való analógia eleve teljesen kizárná az ekphrasziszt mint a reprezentáció hatékony eszközét.

De a fentiekben már említettem egy másik esztétikát, ami lerombolná ezt az ellentétet, és a természetes jel alapú esztétikán belüli működésen túlnyúló lehetőségeket kínálna az ephraszisz számára. Ahogyan korábban felvetettem, a reneszánsz szorgalmazott egy kifinomultabb lehetőséget, ami magába foglalhatta a költői nyelv többértelműségét és egyes versek emblematikus törekvéseit. Annak köszönhetően, hogy a késő 18. század elmozdul a természetes jel alapú esztétikától, ez a változat jóval szofisztikáltabb, ontológiailag kevésbé függő formában bukkan fel újra. Fejlődését a Hatodik és Hetedik fejezetben fogom végigkövetni – ez a negyedik mozzanatom, ami új alapon tér vissza a formához, másként gondolkodva arról, hogy mit jelent az immár természeti folyamatként felfogott természetet utánozni.

Néhány romantikus elmélet a 20. századba nyúlóan kutatja az antiformalista irodalmi fenségest Burke nyomán, a nyelvet piktoriális-ellenes – és térbeli-ellenes –, a zenével rokonítható jellegében csodálva. Továbbá a 19. században bekövetkező eltolódás a térbeli modellektől az időbeli modellek, a precíz világgép metaforáitól a fejlődés metaforái felé szabad mozgást biztosított az időbeli művészeteknek, mintha nem léteznének formára vonatkozó tilalmak, amelyeket a nyelvre adott válaszaink szétszóródó irányzatai számára el kellene rendelni. Bizonyos mozzanatok Burke-nél erre látszanak utalni. De szinte egyidejűleg módosítások is napvilágot látnak, és az egyik legjelentősebb formalista hagyományt fogják alakítani Herdertől Coleridge-en át az amerikai Új Kritikáig. Az új tendencia a nyelv dinamikájának szabadságát igyekszik kamatoztatni egy új emblematika megteremtése érdekében. Így tehát alig szabadul meg az irodalom a neoklasszicista térbeliségtől és mozdul el az időbeli felé, máris megjelennek azok a kritikusok, akik az irodalom nevében újra a térhez kanyarodnak vissza, habár csakis új és ingatag, sosem igazán megszilárduló talajon állva.

A nyelv hangzósságára fektetett hangsúly, különösen ahogyan ez a főbb költészeti hagyományokban jelentkezik, elősegíti, hogy az ilyen kritikusok kijelentsék, miszerint az irodalmi médium, amit régóta értelemmel felfoghatónak tartottak, a többi művészet médiumaihoz hasonlóan mégiscsak érzékivé is tehető. Ismét előbukkan a régebbi érvelés, miszerint a nyelv mindkét lehetőséggel élhet: igényt tarthat az érzéki művészetek előnyeire, de értelemmel felfogható mivolta miatt mégsem kell elviselnie a fenomenális világ korlátait. Ha a költői szavak arra használhatják auditív dimenziójukat, hogy alakot adjanak a folyamatnak, amit megformálnak, akkor hangjaik kölcsönhatása által elmélyíthetik vagy akár meg is változtathatják a szöveg jelentéseit. Az ilyen lírai manipuláció által az érzéki – mivel inkább auditív, mintsem vizuális, és így hagyja szabadon kóborolni az elmét – az értelemmel felfoghatót szolgálja és gazdagítja ahelyett, hogy kiiktatná ezt.

Az ilyen megerősítések miatt reménykedhettek a nyelv művészetei abban, hogy képesek megjeleníteni azt, ami a pusztán az érzékire vagy a természetes jelre alapozott nézőpontból megjeleníthetetlennek tűnt. Vagyis az egyszerre jelentésként és hangként felfogott médiumot használó, kétkulacsos költészet itt ismét

olyan előjogok megszerzésére tör, amelyek által *ő* válna a mintaművészetté. Ahogy közeledünk napjainkhoz, nemcsak azt tapasztaljuk, hogy a szó és az idő művészeteinek adták az elsőbbséget (a kép és a tér művészetei helyett), hanem azt is, hogy a textualitás terjedőben levő szemiotikai modellje elnyeli az összes művészetet, mindegyiket a temporalitásnak és az olvasásnak vetve alá. Ez az irodalom és az irodalomtudomány végső imperialista lépése azt illetően, hogy az összes művészet és az összes értekező próza az ő feltételeinek legyen alávetve.

Az érett irodalmi modernizmushoz és a késői Új Kritika végső organicizmusához vezető irányzatban tükröződnek a formalista kritika erőfeszítései arra, hogy a szövegekben olyan dinamikus egységet teremtsen, ami kibékíti az időbelit és a mesterségest a térbeli forma teremtett szükségszerűségeivel. Ennek az irányzatnak az égisze alatt a belső ekphraszisz paradoxona újra virágkorát élheti egy olyan térbeli forma nyomaként, ami a szavak áramlásával egyidejűleg, esztétikai médiumként létezhet.[22] A formalista akármilyen fonémákat, szótagokat, szavakat, bekezdéseket, trópusokat, szereplőket, cselekedeteket vagy témákat térbeli egymás mellé rendelésként ismer fel, ha ezek sorozatosan ismétlődőnek tűnnek, figyelmen kívül hagyva, hogy folyamatszerű jellegük miatt egyszerre mindkettő lehetnek. Az ekphrasztikus elvnek alárendelve, a vers mint embléma a saját tárgyaként kívánja megteremteni önmagát.

Csakhogy még sincs tárgy: jóllehet bővelkedik az értelemmel felfoghatóban, de a mesterséges jelek ilyen tárházában semmi nincs. Pontosan ebben áll sebezhetetlen kétkulacsossága, ami éppen azért támaszthat igényt olyan sok mindenre, mert végső soron ilyen keveset állít. Példái, így Keats vázája vagy Stevens Tennesseebeli korsója kapcsán, a verbális reprezentációkat úgy írják le, mintha formájukban tartalmaznák azt, ami ugyanakkor elillanni látszik. Stevens korsójához hasonlóan rá kell cáfolniuk a térbeli zártság igényére, amelyet a formalista szerint létük (azaz verbális reprezentációjuk) színre visz. Ennyiben ezek a saját farkába harapó szárnyas kígyó alakváltozatai, mindegyikük olyan verbális embléma, amely saját ekphrasziszává – és saját felbomlásává – vált.

Könyvem utolsó fejezetében napjainkra térek rá; ez narratívám ötödik, egyben utolsó mozzanata, ahol a posztmodern szkepticizmusnak az efféle ambiciózus költészeti törekvésekre adott negatív reakcióját vizsgálom. A sokféle – és *tényleg* igazán változatos − posztmodernnek tartott irodalomelméleti irányzat, amelyek közül egyesek a még mindig kárhoztatott Új Kritika elméleti örököseinek tartják magukat, a saját antiformalizmusuk propagálásán buzgólkodva világosan kinyilvánították, hogy az efféle törekvések megtévesztő, egy hosszú ideje tartó reakciós mozzanat szakralizáló és fetisizáló impulzusából fakadó önmisztifikációk. Paul

[22] A fősodorbeli Új Kritika elveinek nyílt kiterjesztése a térbeli formára Joseph Frank eredeti, *Spatial Form in Modern Literature* című háromrészes tanulmánysorozatának (1945) érdeme. Újraközölve: *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington, Indiana University Press, 1963. A tanulmányokat és az általuk felvetett problémákat a könyvem hetedik fejezetében tárgyalom részletesen.

de Mannál erőteljesebben senki sem érvelt a temporalitás olyan retorikája mellett, ami felolvasztaná az állítólagos emblémát – ezt az ekphrasztikus gesztust –, és engedné, hogy az allegóriák szála, az élet megismételhetetlen pillanataihoz hasonlóan továbbfusson, legalábbis addig, míg egy mesterséges megállóhoz nem ér. De Man azonban csak egy a sok közül. Ők inkább figyelmen kívül hagyták az elődeik (az ellenfeleik) által megnyitott összetett lehetőségeket: azaz, inkább mellőzték az ekphrasztikus poétika nehezen megfogható változatát, ami olyan nyelvi játékot indítványoz, amely elismeri az idő és a tér összeférhetetlenségét, miközben a saját érzéki hiányával fémjelzett tárgy illúziójába tereli őket össze.

Így tehát az utóbbi évtizedekben számos különböző és gyakran csatarendbe állított interpretációs nézet vált egyre meghatározóbbá; ezeket egytől egyig különféle, saját antiesztétikai rangsorokat proponáló metaforikus kölcsönzések alakítják. Közös nevezőjük azonban, hogy a művészetek más konstellációját vetik fel, olyan szemiotikai modellt juttatva érvényre, amely az idő dominanciájának jegyében mindegyik művészetet a textualitásra redukálja. Továbbá, a jelben vagy az ideológiában tévesen „természetesnek" tartott működés megvetése – annak bizonygatásával együtt, hogy a „természetes" a szociopolitikai hatalom által megszabott konvenciók megtévesztő projekciója – a térábrázolás minden nyelvi kísérletét a rosszhiszeműséggel átitatott gyanú retorikájának szolgáltatta ki.

A térbelihez kötődő ilyen türelmetlenség aligha segíti elő az ekphraszisz poétikáját. Így tehát az ekphrasztikussal kapcsolatos elkeseredés lépett a századközép kritikusai által érzett lelkesedés helyébe – őket még inspirálta a formai zártság, valamint ennek illúziója, tudniillik, hogy egyszerre reprezentál egy tárgyat és ő maga is tárgy. De még ennek az újabb keletű ellenségeskedésnek a láttán is felmerül bennem a kérdés, hogy vajon – a fogalom megkopottsága és napjaink hevesen dekonstruktív jellege ellenére – a természetes jel utáni szemiotikai vágyat teljesen le lehet-e küzdeni? Ámbár meglehet, hogy az ekphrasztikus impulzus mostanság csakis magára a megjeleníthetetlenre – egy szakadékra vagy egy szakadékon túli szakadékra – irányulhat. Egy szakadék vagy egy szakadékon túli szakadék: a verbális művészet korai önmegtagadó törekvései óta, amikor megkísérelte elég hosszan megállítani időbeli folyamatát ahhoz, hogy sikerüljön – és kudarcot valljon – a reprezentálás, volt-e vajon a verbális művészetnek, mint annak az egyiptomi kígyónak, egyáltalán más tárgya?

(Murray Krieger: Picture and Word, Space and Time. The Exhilaration – and Exasperation – of Ekphrasis as a Subject. = Uő: Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign. Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1992, 1–28.)

Fordította: *Milián Orsolya*

SZEMLE

Sándor Katalin

Művészetről írni. Az ekphraszisz esztétikája

Stephen Cheeke: *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis.* Manchester, Manchester University Press, 2008, 224 l.

Bár a műtárgyakat, festményeket, szobrokat (tágabb értelemben pedig a nem nyelvi reprezentációkat) leíró ekphrasztikus szövegek kapcsán gyakran felmerül a verbális reprezentáció meg*jelen*ítő képességével kapcsolatos szkepszis vagy kétely, ez korántsem jár együtt sem az ekphrasziszok, sem a róluk szóló elméleti, történeti írások megfogyatkozásával. Erre Stephen Cheeke is utal némi finom iróniával 2008-as kötetében, amelyben az ekphraszisz esztétikájára és medialitására, illetve történeti kontextusaira reflektál.[1] A kérdő mondatokkal kifejezetten „rokonszenvező" könyv árnyalt, összetett szempontrendszerrel kapcsolódik be a téma gazdag és széttartó kutatástörténetébe. A művészet- és médiumközi viszonyok szinte obligát történeti toposzai (például az *ut pictura poesis* és a *paragone*, azaz a testvérmúzsák és a művészetközi versengések különféle alakzatai, ideológiái) mellett Cheeke kérdésfelvetése hangsúlyosabban érinti az ekphrasziszkutatás nagyhatású elméleti előzményeit, többek között Jean Hagstrum, Murray Krieger, James Heffernan, John Hollander, W. J. Thomas Mitchell írásait.[2] Ezek eredményeihez is kapcsolódva, a szerző az ekphrasziszt nem csupán formai, esztétikai kérdésként tárgyalja, hanem olyan diszkurzív képződménynek tekinti, amelyben a látható és a mondható viszonyát történeti, társadalmi, intézményes, ideológiai, politikai feltételek és ambivalens hatalmi viszonyok (például a beszélő szubjektum és a „néma" kép vagy a férfitekintet és a feminizált kép aszimmetrikus kapcsolatai) is alakíthatják.

A szerzőnek a *Bevezetés*ben bejelentett szándéka, hogy kiterjessze a vizsgálódás tárgyát (7.): ezt egyrészt annak kapcsán teszi, hogy mit gondolunk/fogadunk el ekphrasztikus írásnak. Cheeke például nemcsak a műfajszerű, az elméleti dis-

[1] Cheeke, Stephen: *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester, Manchester University Press, 2008.

[2] Hagstrum, Jean: *The Sister Arts*. Chicago, University of Chicago Press, 1958. Krieger, Murray: *Ekphrasis. The Illuson of the Natural Sign*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992; Heffernan, James A. W.: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, University of Chicago Press, 1993; Hollander, John: *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art.* Chicago, University of Chicago Press, 1995; Mitchell, W. J. Thomas: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994; *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* Chicago, University of Chicago Press, 2005.

kurzusokban szinte prototipikusként megképződő „festményről-szóló-költeményt" („poem-about-a-painting" 36.), hanem a prózában megjelenő leírásokat is ekphrasztikusnak tekinti, azaz az ekphrasziszt nem feltétlenül önálló és/vagy lírai műfajként gondolja el. A kötet nem valamiféle általános műfajelmélettel vagy ekphraszisztеóriával kíván előállni, inkább az egyes ekphrasztikus szövegekben megjelenő sajátos „esztétikai és morális kérdésekre" fókuszál (36.), a morálist ideológiai és nem normatív kategóriaként értve. A kiterjesztés szándéka a vizsgálódás elméleti, esztétikai irányultságára is vonatkozik: Cheeke a kutatást történeti, társadalmi, ideológiai kontextusok felé nyitja meg úgy, hogy esztétika és ideológia, művészet és intézményesség összefüggéseire próbál rámutatni.

A szerző a téma történeti áttekintésének bejárt nyomvonalaitól némiképp eltérve „szövegek és szerzők váratlan társítását" (7.) kísérli meg. A *Beauty and Truth* (*Szépség és igazság*) című fejezetben például John Keats *Ode to a Grecian Urn* (*Óda egy görög vázához*) és Wallace Stevens *Anecdote of the Jar* (*Anekdota a korsóról*) című versének értelmezéséhez[3] Samuel Beckett *Play* (*Játék*) és *The Unnamable* (*A megnevezhetetlen*) című műveit is hozzákapcsolja. Így a szerző a „vázákat", „urnákat", „korsókat" különféle kontextusban tematizáló szövegekben „divergens perspektívákat" (54.) kísérel meg nyomon követni a Keats *Ódá*jában megfogalmazott szépség és igazság gondolata, ennek történetisége és átalakulása, illetve az óda által felvetett esztétikai kérdések kapcsán.

A kötet az ekphrasziszok medialitásával, pontosabban a leírás nyelvi átlátszatlanságával, megalkotottságával is foglalkozik. William Carlos Williams 1962-es *Brueghel-képek* ciklusából a sokat elemzett *Tájkép Ikarosz bukásával* című vers kapcsán Cheeke arra mutat rá, hogy bár a szöveg poétikai stratégiái (például soráthajlás, központozás hiánya) által, illetve a moralizáló vagy allegorizáló kommentárok hiánya által a festmény „csendjéhez," materialitásához, ambiguitásához próbál közel kerülni, a nyelv médiuma mégis tapinthatóvá, érzékelhető válik. A látszólag semleges leírásnak, a nyelvnek a teljesítménye, hogy az ekphraszisz újraszerkeszti, újrakomponálja, „olvassa" a képet. Olyan szavak, szókapcsolatok, mint „unsignificantly" („insignificantly" helyett) vagy „concerned with itself" ('önmagával betelten'[4]), amelyek nemcsak a festményen ábrázoltakra, hanem magára az ekphrasziszra is vonatkozhatnak, a nyelv médiumának átlátszatlanságát fedik fel, és a szöveg többféle tagolhatóságával együtt egyfajta ambiguitás feltételeit teremtik meg. Cheeke szerint így „arra invitálnak, hogy lássuk, Williams hogyan olvassa a festményt" (110.). És – tehetnénk hozzá – a soráthajlásokkal, strófaszerkezettel együtt arra is, hogy a kép nyelv általi közvetítettségét, megalkotottságát kitapintsuk.

Az utolsó, *Prose ekphraszisz* (*Próza-ekphraszisz*) című fejezet akár a kötet első felébe is kerülhetett volna: ebben ugyanis a szerző átfogó történeti kontextualizá-

[3] Ennek már van előzménye W. J. T. Mitchell 1994-es *Picture Theory* című kötetének *Ekphrasis and the Other* (*Az ekphraszisz és a Másik*) című fejezetében.

[4] Mihálycsa Erika fordítása.

ció nyomán tárgyalja a prózai, művészettörténeti ekphrasziszok kérdését, és arra mutat rá, hogy az esztétikai szempontok mellett a művészet intézményesülésének, muzealizációjának milyen történeti és ideológiai feltételei alakíthatják a műalkotások leírásának létrejöttét, illetve a leírásokról szóló elméleti és művészettörténeti diskurzusokat. A múzeumkorszakként („museum-age"[5]) is aposztrofált 18. század vége és a 19. század első fele Európában az a történeti időszak, amikor a magángyűjtemények kontextusából, illetve egyházi tulajdonból és közegből a múzeumok kontextusába és egyben új (esztétikai, művészettörténeti) jelentésösszefüggésekbe áthelyezett alkotások fokozottan szükségessé tették a művek és a nézők/látogatók közötti (intézményes) közvetítést. Ez a művészetkritikust és magát a műtárgyleírást is egyfajta mediátorszerepbe helyezte, a múzeumot, a galériát pedig a művészet mondhatni vallásos-misztikus csodálatának szekuláris helyszínévé tette. A művekkel való találkozást leíró korabeli szövegekben is láthatóvá válik „az esztétikai tapasztalat misztikus reprezentációja" (Bourdieut idézi Cheeke, 168.).[6] Viszont, amint Cheeke megjegyzi, az esztétikai élmény miszticizálása gyakran éppen ezen élmény privilegizált voltának történeti-társadalmi feltételeit és egyenlőtlenségeit fedi el (például az oktatáshoz, képzettséghez és szabadidőhöz való hozzáférés egyenlőtlen, a polgári rétegeknek kedvező eloszlását). A szerző szerint a művészettörténet mint akadémiai diszciplína alakulása többek között azt az igényt is láthatóvá teszi, hogy a pontos történeti kontextualizáció és a művészeti technikákra való reflexió által eloszlassák a 19. századi művészetkritika miszticizmusának egy részét (171.). A fejezet alapos körüljárását nyújtja annak a jelenségnek, ahogy bizonyos 19. századi műtárgyleírások fantomszerű kísérőjévé válnak maguknak a műtárgyaknak, és alakítják az egyéni befogadástapasztalatot vagy a mű (intézményesülő) befogadástörténetét, akár olyan értelemben is, hogy kritika vagy elutasítás célpontjává válnak. John Ruskinnak a William Turner *Rabszolgahajó* (1840) című festményéről 1843-ban (a *Modern festők* című kötetben) megjelent rendkívül érzékletes leírása olyannyira széles körben vált ismertté és idézetté, hogy hozzájárult a (főként amerikai) közönség azon vágyához, Cheeke szerint „éhségéhez" (177.), hogy láthassák magát a festményt. Turner alkotásának 1877-es bostoni kiállítása kapcsán a sajtóban olyan vélemény is megjelent, hogy a kép világhírneve nem kizárólag Turner festői géniuszának, hanem Ruskin festményleírásának[7] is köszönhető. A leírás a festmény vizuális percepciójának és befogadástörténetének alakítójává vált, és egyszersmind (későbbi) kritikák célpontjává is amiatt, hogy a tenger, a fények, árnyékok és színek lenyűgöző, megérzékítő leírása mellett a festménynek az a politikailag (is) releváns része, amely a hajó-

[5] Cheeke Germain Bazintól kölcsönzi a kifejezést, akinek a *The Museum Age* című kötetében a 19. századról szóló fejezet a könyv címét viseli (Cheeke: *I. m.*, 186, 9. lábj.).

[6] Cheeke 2016-ban megjelent kötetében az irodalom, művészet és vallás viszonyát vizsgálja a 19. század kontextusában. Cheeke, Stephen: *Transfiguration. The Religion of Art in Nineteenth-Century Literature before Aestheticism*. Oxford, Oxford University Press, 2016.

[7] Ruskin volt a festmény első tulajdonosa.

ból kidobott rabszolgák tetemeit ábrázolja, mindössze egy rövid jegyzetben kapott helyet (174.) A fejezet meggyőzően mutatja meg, hogy a művészettörténeti műtárgyleírások funkcióját és hatástörténetét miként alakítják esztétikai, történeti, illetve társadalmi, ideológiai és intézményes feltételek.

A *Photography and elegy* (*Fotográfia és elégia*) című fejezetnél jelen folyóiratszám tematikus iránya miatt is érdemes hosszabban elidőzni. A szerző itt olyan szövegeket vizsgál, amelyekhez nem minden esetben vagy nem egyértelműen kapcsolható valamilyen létező fotográfia. Így ez a fejezet mondhatni „képtelen" / kép nélküli része a kötetnek, és ezáltal is jelzi, hogy a ténylegesen létező (mű)alkotásokhoz kapcsolódó ekphrasziszokban is csak figuratív értelemben – a hiány egyfajta alakzataként, a leírás és értelmezés létesítő aktusának „eredményeként" – beszélhetünk festményről, szoborról, képről.

A kötet koncepciója szerint a fejezet különállását a fotográfia mediális „mássága" és a „valósághoz" való sajátos, „privilegizált" viszonya is indokolja.[8] Pontosabban az, hogy a fotográfia történetileg egy „új reprezentációs rendszert" (143.) jelent: a fotó nem csupán kép, és ilyenként a valóság egyfajta értelmezése, hanem annak indexikus, lábnyomszerű lenyomata is. Cheeke számol azzal, hogy a digitalis képtermelés megváltoztatta egyrészt a fotográfiának a „valóshoz" való viszonyát, másrészt a nézőnek a fényképekhez való viszonyulását (azaz már nem gondoljuk, hogy a fotó „természeténél" fogva azt ábrázolja, ami akkor és ott úgy volt). Mégis (főként Roland Barthes *Világoskamr*a és Susan Sontag *A fényképezésről* című szövegeire utalva) az eleven mozgást megdermesztő fényképet elégikus „természetűként" tételezi. Számára a fotográfia elégikussága és halálhoz való nyugtalanító viszonya többek között azzal függ össze, hogy a valóság lenyomataként értett fényképen valami múltbelinek a hiányával szembesülünk. (A szeretett vagy a nézővel valamilyen kapcsolatban lévő személyről készült fotók nézése például a szentimentalizmus vagy a nosztalgia különféle formáit hívhatja elő. 153.)

Cheeke a fotográfiát a festészettől az alapján különbözteti meg, hogy az előbbinek a „valóshoz" való viszonya látszólag közvetlenebb. Bár mindvégig hangsúlyozza, hogy a fotón a „valós" közvet(ítet)len hozzáférhetősége illuzórikus, úgy véli, hogy a technikai kép személytelensége, látszólagos transzparenciája nagyobb kihívást jelent az ekphrasziszokban a nyelvi leírás számára, mint egy festményé: a fotográfiát kísértő „valós" (illúziója) ugyanis elnyomhatja, kiolthatja, érvényteleníthetí az írott szó erejét. Az ekphrasziszokban ezért lehet ambivalensebb, nyugtalanítóbb a fénykép médiumáról való beszéd (146.).

A fotóekphrasziszok gyakran rámutatnak arra a temporális, időbeli krízisre, ami a fényképben rejlő felejtéssel, elhomályosulással, a lenyomat sérülékenységével (és, tehetnénk hozzá, kontextusból való kiragadásával, keretezettségével) függ össze. A fénykép így a megbízhatatlan emlékezés és a felejtés médiumává válhat. Cheeke értelmezésében például Ted Hughes Sylvia Plathnak, egykori feleségének

[8] Vö: „the priviledged relationship photography enjoys with »reality«" (143.).

írt *Birthday Letters* (*Születésnapi levelek*, 1998) ciklusának *Fulbright Scholars* (*Fulbright-ösztöndíjasok*) című darabja Plath alakjának felidézését kísérli meg egy (éppen érkező ösztöndíjasokról készült) fénykép nyelvi letapogatása, megalkotása által, ám valójában az emlékezés megbízhatatlan, kérdésekkel és hezitálással teli folyamatát írja meg. A vers így voltaképpen azt példázza, ahogyan egymásra rétegzés, kitalálás, hézagok kitöltése és különféle elképzelések által mindannyian megkonstruáljuk az emlékezetet (155.).

A kortárs irodalomban Cheeke szerint megfigyelhető egyfajta „antifotografikus", a „fénykép elégikusságának zsarnokságát" (158.) megbontó esztétika. John Ashbery *City Afternoon* (*Városi délután*) című 1972-es versében a névtelen embereket és a már elfelejtett városi délutánt felidéző fotó materiális elkopása, homályos felülete, átlátszatlansága az emlékezés folyamatának (tágabb értelemben a történelmi emlékezetnek) a metaforájává íródik (159.). A személyes és a kollektív történelmi múlt megragadhatatlan időbeliséggé és felejtésnek kitett, megfejthetetlen emlékképpé válik. A fotográfia így nem a múlthoz való közvetlen és illuzórikus hozzáférésnek, hanem a felejtésnek, a (történeti, kulturális) emlékezet részlegességének, a múltat elfedő, homályos reprezentációnak a médiumává válik.[9] Cheeke gondolatmenetét úgy is folytathatnánk, hogy Ashbery versében a materiálisan elkopó, sérülékeny fotón nem lehet átnézni: a kép ködössége a fotográfia felületére, materialitására és a közvetítés, a látás, illetve az emlékezés mediális és történeti feltételeire irányítja a figyelmet.

Cheeke kötete figyelemre méltó munka az ekphrasziszkutatás kontextusában. A kötet egyik erénye, hogy különféle szövegeket (például Keats, Stevens és Beckett fentebb említett írásait) és az egyes kötetfejezeteket egymásra vonatkoztatja, újrakontextualizálja, és felnyitja történetileg eltérő kapcsolódási felületek felé. Egy másik erőssége az ekphrasztikus szövegek és gyakorlatok történeti, társadalmi, ideológiai, intézményes kontextusainak bevonása a vizsgálatba, amely, amint a *Prose Ekphrasis* (*Próza-ekphraszisz*) című fejezetben is láthattuk, igen termékeny lehet (esztétikai szempontokkal is kiegészülve). A kevésbé kutatott fotóekphraszisról szóló fejezet pedig különösképpen releváns az ekphrasziszt nem csupán festmény- vagy műtárgyleírásként tételező átfogó vizsgálat kontextusában. Ám némiképp esszencializálónak tűnhet az az elgondolás, miszerint a fotográfia médiuma elégikus „természetű." Amikor Cheeke az elégikusságot kimozdító iróniáról vagy anti-fotografikusságról beszél, akkor is valamiképpen azt feltételezi, hogy létezik olyan, mint a „fénykép elégikusságának zsarnoksága"[10] (158.). Valójában viszont azt látjuk, hogy nem minden esetben, hanem csak bizonyos témájú, főként emberekről vagy emberekhez is köthető környezetről készült fotók kap-

[9] „If one could seize America / Or at least a fine forgetfulness / That seeps into our outine / Defining our volumes with a stain / That is fleeting too" (Ashbery, idézi Cheeke 159–60.). Mohácsi Balázs fordításában: „Ha valaki meg tudná ragadni Amerikát / vagy legalább azt a finom feledékenységet, / Amely beszivárog vázlatainkba, / Pecsétjével köteteinket meghatározza, / Múlandó az is…"

[10] Vö. „the elegiac tyranny of the photograph" (158.).

csán lehet elégikusságról beszélni, és ez sem annyira (vagy nem csupán) magához a fényképhez, hanem inkább a tekintet, a képnézés és a képhasználat gyakorlatához, illetve kontextusához köthető. A fénykép elégikussága nem magának a médiumnak a természete, eleve adottsága, hanem éppen a fotográfiáról szóló személyes, irodalmi vagy elméleti, művészetfilozófiai és művészettörténeti diskurzusok által képződik meg. Izgalmas lehet ezt a kérdést James Elkins 2011-es (Cheeke kötete után megjelent) *What Photography Is* (*Ami a fotográfia*)[11] című, Barthes *Világoskamrá*jával vitázó könyve felől továbbgondolni. Elkins olyan nem-humán és/vagy nem (csak) antropocentrikus nézőpontból szemlélt környezetről, dologról készült fényképekre reflektál, amelyek bizonyos mértékig ellehetetlenítik a jelentésalkotást, az ismerős azonosulási és azonosítási stratégiák által vagy emocionális úton történő képbefogadást.[12] Elkins szerint amikor egy fotón nincs arc vagy azonnali vigasz és gyönyör a nézés számára, akkor a fotográfia nem egy másik élet nyugtalanító vagy boldog felfedezését jelenti, hanem valami olyanra emlékeztet, ami kívül van a személyes és a közös emlékezeten.[13] Amikor Elkins átlátszatlan máriaüveg-ablakról, fekete jégről vagy sókristályról készült fotókat vizsgál, az érdekli, hogy ezeken hogyan válik a „világ" töredezetté, halvánnyá, „megbízhatatlanná", láthatatlanná, „romossá", jelentéstelenné.[14] A fényképet néző tekintetnek azzal az ismerős gyakorlatával szemben, amikor átnézünk a fotográfia felületén, és embereket, tájakat keresünk „mögötte" („looking through"), Elkins a fénykép materiális felszínére való ránézés tapasztalatára („looking at") reflektál.[15] A kép fizikai, sérülékeny felületére való ránézés nem csupán lenyomatként tételezi a fotót, amely (illuzórikus) hozzáférést biztosít valami elmúlt valóságtöredékhez, hanem elismeri a fotónak mint objektumnak és mint médiumnak az időbeli-történeti és fizikai, „testi" valóságát is. Ha Ashbery *Városi délután* című versét Cheeke és Elkins írásai felől olvassuk újra, akkor úgy tűnik, hogy a szöveg egyaránt színre viszi a fotón átnéző és a fotóra ránéző pillantást: az egykori délután és az elmosódott emberalakok képét (továbbá a kollektív múlt valamilyen töredékét) kereső fürkésző nézést, illetve a fotó korporealitását, homályos („a veil of haze"), átlátszatlan felületét letapogató haptikus, testi tekintetet. E tekintetek között válik érzékelhetővé a fénykép ambiguitása, elmozdulása a látható és az átlátszatlan, az azonosítható és a kibetűzhetetlen, a fotográfia által mutatott test és a fotográfia teste között.

[11] Elkins, James: *What Photography Is*. New York and London, Routledge, 2011.
[12] Uo., 50.
[13] Uo., 55.
[14] Uo., 34.
[15] Uo., 19–20.

Földes Györgyi[1]

Anyuska régi képe

Líra és fotóekphraszisz

Andrew D. Miller: *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to Present.* Liverpool, Liverpool University Press, 2015, 256 l.

Andrew D. Miller a Koppenhágai Egyetem Angol, Német és Romanisztika Tanszékén írta meg komoly, nagy terjedelmű könyvét, a *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations from the 19th Century to the Present* című munkáját, amelynek újdonsága nem az ekphraszisz műfajáról általában mondottakban áll, még csak talán nem is a fotóekphraszisz szűkebb területét illetően kifejtett koncepciójában, hanem hogy kifejezetten lírai fotóekphrasziszokra szűkíti le vizsgálódását, ezekre vonatkoztatva tesz revelatív felfedezéseket – egyedi lírai darabokat, verseket kiválasztva, s alapvetően irodalmi-poétikai elemzésüket nyújtva. Hiszen tudjuk: az ekphraszisz szakirodalma önmagában több évszázadra tekint vissza, gondoljunk Lessing *Laookón*jára (nem is beszélve arról, hogy az „ut pictura poesis", a festészet és irodalom összehasonlíthatóságát érintő elv már az ókorban, Arisztotelész, Plutarkhosz és Horatius műveiben is felmerült);[2] a közelmúltban, a modern szakirodalomban pedig Murray Krieger,[3] John Hollander,[4] illetve Stephen Cheeke[5] jegyeznek az ekphraszisz témájában szövegeket. Fotográfia és irodalmi szöveg – a vizuális és verbális médium – kapcsolatáról szintén csak szólnak más könyvek is, e területen Mitchell meghatározó jelentőségű munkásságán kívül Françoise Meltzer, Jefferson Hunter, Michael North, François Brunet[6] nevét említhetjük, de ezek nem kifejezetten a költészetre fókuszálnak; márpedig a líra – különösen, ha egy viszonylag szűkebb időintervallumát vesszük a műnem történetének, a premodern és modern költészet időszakát, hiszen ez volt párhuzamos a fotográfia történetével – nyilván specifikusan működik éppen generikus jellemzői

[1] A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa. – A szerk.

[2] Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, PannonKlett, 1997, 39.; *Poétikák (Arisztotelész, Horatius, Boileau).* Ford. Muraközy Gyula et al. Budapest, Európa, 2007. Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokón. Hamburgi dramaturgia*. Ford. Vajda György Mihály. Budapest, Akadémiai, 1963.

[3] Krieger, Murray: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

[4] Hollander, John : *Gazer's Spirit*. Chicago, University of Chicago Press, 1995.

[5] Cheeke, Stephen: *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis.* Manchester, Manchester University Press, 2008.

[6] Meltzer, Françoise: *Salome and the Dance of Writing*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987; Hunter, Jefferson: *Image and the Word: Interaction of the Twentieth Century Photographs and Texts*. Cambridge, Harvard University Press, 1987; North, Michael: *Camera Work: Photography and the Twentieth-Century Word*. Oxford, Oxford University Press, 2005; Brunet, François: *Photography and Literature (Exposures)*. London, Libris, 2001.

okán. Továbbá nem foglalkoznak Miller azon, a bevezetőben megfogalmazott általánosabb jellegű állításával sem, hogy a fotó ekphraszisza nem csupán egy másik vizuális médium leírása, hanem mintegy szinekdochikusan „magában hordozza a posztfotográfiai időszakban az egész irodalmi leírás természetét" (némileg hiányolom, hogy a szerző ezen valóban érdekes állítását nem fejti ki bővebben sem itt, sem máshol, legalábbis explicit módon egészen biztosan nem); illetve, jegyzi meg Miller, e téma tárgyalása a modernség természetébe is belátást nyújt, hiszen a könyv vizsgálatát képező vizuális kultúra, az emlékezet fogalmának alakulásai, illetve tapasztalat és tudás milyensége alapvető fogalmai ennek.

Miller – Bahtyin „kronotoposz-fogalma", illetve Walter Benjamin 1931-es esszéje, *A fényképezés rövid története*[7] alapján – kilenc típusát különíti el az ekphraszisznak, amelyek egymást követő bemutatásával egyfajta műfajtörténetet is felvázol, mivel ezek a típusok némileg követik is egymást az időben, alapvetően a fotográfia és líra történeteinek különböző időpontjaihoz kapcsolódva (voltaképpen így épül fel Miller könyve). Ezek – melyek ugyanakkor nem tiszta kategóriák, *crossover*jeik léteznek, s nem csupán elvben, hanem az elemzett költemények esetében is – sorrendben a következők: „az idegenvezető ekphraszisza", a „pillanatfelvétel elégiája", „az eltüntetett ekphraszisz", „az ikonikus fotó", „az ekphrasztikus kalligramma", „az antiekphraszisz", „a beszélő fotó", „az előző én árnyékai", „a photoshoppolt kép".

A Miller által „az idegenvezető ekphraszisza" névre keresztelt típus a médium megszületését követően alakult ki, vagyis alapvetően egy 19. századi koncepció. Eszerint a fotó egy esszenciálisnak tekinthető kép, amely azért képes dokumentálni a dolgokat, mert egyszerre alkalmas a tárgy felszínének és mélységének a leírására; az e gondolat jegyében alkotott költemények gyakran platóni retorikával íródnak, sőt, a platonizmus a fotográfiáról szóló diskurzus része lesz – legalábbis a versekben, s ez az elv egészen a 20. század elejéig intakt módon kitart a szerző szerint (miközben a kötet végéig odáig jut, hogy bár megváltozott eszköztárral, lehetőségekkel, alapfeltevésekkel, de a fotósok még a 21. század első felében sem tesznek mást, mint ennek lehetőséget kutatják.) Mindenesetre itt Miller négy olyan, 19. század végi, 20. század eleji szövegben tekinti végig ezen alapállás változatait, amelyeknek a költői a fényképleírás közben valamiféle platóni eszszencializmust visznek színre: XIII. Leó pápa: *Ars photographia*, Herman Melville: *On the Photograph of a Corps Commander*, Lewis Carroll: *Hiawatha Photographing*, Walt Whitman: *My Picture Gallery*.

A „cicerone", az idegenvezető úgy magyarázza el a látványt, mintha múzeumban lennénk, és a fotó előtt állnánk: lírai beszélőként végigvezeti az olvasót a képen. Ennek az attitűdnek – vagy Miller megközelítésében: kronotoposznak – az egyik jellemzője, hogy aposztrophéval él, az amúgy általában nem is identifikált

[7] Benjamin, Walter: A fényképezés rövid története. Ford. Pór Péter. = Benjamin, Walter: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 689–709.

olvasóhoz szól, tartalmilag pedig meghatározó tulajdonsága, hogy a fotó igazságáról beszél, értelmezőként azt mondja el, miként kapta el a fotós a lényeget (végső soron: a beszélő hozzánk fordul, majd a kép felé, hogy megvilágítsa egy eszszenciális vonását, végül vissza, hogy elmagyarázza ezt a részletet). A római szónok nevéből képzett – ma már régiesnek ható – elnevezés arra a Ciceróra jellemző etikai hozzáállásra utal, miszerint a retorika helyes használata képessé tehet valamely felsőbbrendű igazsághoz való eljutásra.

S ezen a ponton érdemes visszanyúlni a fejezet előtti bevezetőig, a könyv érdemi tárgyalása ugyanis Walter Benjamin *A fényképezés rövid története* című esszéjének felidézésével kezdődik: Miller – bár nem is versről van szó – ezt a szöveget tekinti a legrevelatívabb megnyilatkozásnak a fotó lírai ekphrasziszát illetően. A német teoretikus egy halaskofa, a New Haven-i Mrs. Elizabeth Hall portréját interpretálva néhány olyan részletre mutat rá, amelyek megőrzik a nő jelenlétének valóságát; eközben egy olyan narratívát fedez fel, amely nem a kép keretein belül történik, a nő jelenlétének történetét azon kívül kell ugyanis keresnünk (mégis belefoglalva). Itt a legkevésbé sem a nő konkrét, tényleges élettörténetéről van szó, arról, hanem valami másról, amit Benjamin *Begegung*ként (összetalálkozásként, összeütközésként) emleget. A történet inkább abban áll, hogy mindaz, ami temporális volt eredetileg, a fotón spaciálissá válik (Siegfried Kracauer szerint: egy olyan erő, amely „átváltoztatja" a megfoghatatlan pillanatot térré).[8] Egyfelől: ami múlt volt, (örök) jelenné változik, de át is alakítja a természetes, háromdimenziós jelenséget laposssá, elmetszi a kapcsolatait a környezetével, és fekete-fehér-szürkével helyettesíti a színeket. Ez okozza a fénykép látszólagos idegenségét, és ezért lesz érdekes a halaskofa „előélete" is, tudniillik abból a perspektívából, hogy a portré mely pontokon ütközik a „valósággal". Ez a valami ihlette meg ugyanis Benjamint: összetalálkozva ezzel a kétdimenziós térrel inspirálódik az író, hogy legalább képzeletben elgondolja a halaskofa múltját, s hogy az térben miképpen vághatott egybe az övével. Miller szerint innen eredeztethető a „kibeszélés" vágya (hiszen már a görög *ekphraszisz* szó is „kibeszélést" jelent), az a vágy, hogy a személyek és a dolgok ideje fotós térré alakuljon.

Ezek után érdemes visszatérni az „idegenvezető ekphrasziszához": Miller e típusnál, e „kronotoposznál" a reprezentációs törés hiányára hívja fel a figyelmünket: feltalálásának idején ugyanis azt gondolták, a fotó nem annyira „megalkotja", hanem „megfogja", „megragadja" a dolgokat, ugyanis az *acheiropoesis*szel kapcsolták össze, a „nem kézzel megalkotottság" elvével. Mint William Henry Fox-Talbot is kifejti, a fénykép minden külső gondolattól levetkőztetett, emberi közreműködés nélkül kizárólag a fény alkotja meg, és alapanyaga sem releváns ebből a szempontból. Minthogy a dolgok a fény hatására maguk hagyják lenyomatukat a hordozón (egy kicsit Platón barlanghasonlatának mintájára), a fénykép

[8] Kracauer, Siegfried: *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*. Translated by Edmund Jephcott – Harry Zohn. Oxford, Oxford University Press, 1960, 259.

nem hordozza magán a más képzőművészeti ágakban szokásos, esetleges emberi közvetítést (amiért pedig, mint tudjuk, az *Állam*ban Szókratész el is ítélte a festőket és szobrászokat, hiszen így a másolat másolatát hozták létre, három szintnyire távolították el művüket az igazságtól).[9]

A fotó ezen acheiropoietikus tulajdonságát fogalmazza meg XIII. Leó *Ars Photographica* című rövid, latin nyelvű ódája,[10] e médiummal kapcsolatban elsőként hangoztatva annak metafizikai jellegét (a vers szerint „a nap megmunkálta", „az ég varázslatát" felhasználó fotó felfedi tárgyának spirituális természetét). A versíró pápa megközelítésében a fénykép, e *vera-icona* párhuzamba állítható a későókor és a kora középkor ikonikus hagyományával (szemben a reneszánsz művek individuális, konkrét alkotóhoz kötöttségével), sőt, hasonlítható akár a torinói lepelhez is. Az amerikai szerzők egyébként is gyakran vélekedtek Leó pápához hasonlóan a fotográfiáról, méghozzá nem csupán a 19. században, mint tette azt Poe *The Daguerreotype* című szövegében (1840),[11] de még Susan Sontag is 1977-ben *A fényképezésről* című esszégyűjteményében.[12] Herman Melville *On the Photograph of a Corps Commander* című versében[13] hasonló módon spirituálisként tekint az új médiumra, ráadásul két régi irodalmi műfajt-trópust kapcsol benne össze egy reneszánsz „receptet" követve: vagyis nem csupán az *ekphraszisz* hagyományát, hanem a hős személyét dicsőítő trópusét, az *epideixisz*ét is felhasználja (Melville a verselést tekintve is antik formát alkalmaz, hogy verse formailag mindenképpen egybevágjon a nemzeti hérosz méltatásának patetikus hangvételével).

A reneszánszban divatos epideixisszel ötvözött ekphraszisz sokszor hivatkozik a megfestett személy „szentségére", amelyet frenológiai és fiziognómiai alapon, azaz az arc sajátosságaiból leszűrt pszichológiai, morális tulajdonságok, szellemi képességek alapján tekintettek egyértelműnek; s ez Melville verse esetében is így van, az olvasó megszólíttatik, hogy a látványból kikövetkeztesse a hadtestparancsnok nemességét. A vers mondatai is ezt a struktúrát követik, a konkréttól az absztrakt felé, a fenomenálistól az esszenciális felé mozdulnak el, illetve a rímek is (például: „this" – „remiss") ezt az ismétlést, utánzást, párhuzamosságot erősítik. (Mindez visszafelé: a lélek, a szellem tökéletessége nemesíti át a testet, illetve ez a kapcsolat kettős: párhuzam mutatkozik az ember fizikuma, szelleme, illetve a természet tökéletesnek vélt erői között is.) E költemény elemzésénél utal

[9] Fox-Talbot, William Henry: *Henry Fox-Talbot, Selected Texts and Bibliography*. Edited by Mike Weaver. Boston, G. K. Hall & Co., 1993, 77–8.

[10] Pope Leo XIII.: *Poems, charades, inscriptions of Poe Leo XIII: including the revised compositions of his early life in chronological order, with English translation and notes*. Translated by H. T. Henry. New York, Dolphin Press, 1902, 44–5.

[11] Poe, Edgar Allen: *The Daguerreotype* (1840). Edited by Alan Trachtenberg.. New Haven, Leete´s Island Books, 1980.

[12] Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest, Európa, 1981.

[13] Melville, Herman: *Complete Works.* Edited by Raymond W. Weaver. London, Constable and Co., 1924, XVI, 76.

Miller egy fontos szempontra, a műfaj azon sajátosságára, amelyet Murray Krieger *ekphraszisz*-elvnek nevez: nevezetesen, hogy a nyelv esetében is fontos a korporalitás, az, hogy a szavak, a versstruktúra is testiessé váljék, vagyis hogy a verbális médium transzparenciáját igyekezzen a vizuális médium térbeliségéhez igazítani.[14] Vagy Mitchell megfogalmazása szerint: az ekphrasztikus kép a verbális szerkezetben „megközelíthetetlen és bemutathatatlan fekete lyukként" viselkedik, valami olyanként, ami egészében hiányzik ugyan belőle, mégis képes alapvetően megformálni.[15] Melville-lel szemben Lewis Carroll – aki műkedvelő fotósként értett a fotográfia műszaki aspektusaihoz is – *Hiawatha´s Photographing* című költeményében[16] nem egy képet néz/nézet meg az olvasóval, hanem a fényképezés aktusát örökíti meg (bár nem túlzottan sok technikai részletet közölve). Szövege remek paródiája Longfellow *Song of Hiawatha* című lírai darabjának, s miközben ő eredetijét „imitálja" (követi például verselését, stilisztikai ismétléseit stb.), a vers figurái – a Hiawatha által fényképezett család tagjai – különböző élő személyiségeket igyekeznek utánozni – mindannyian pozőrök, a beállást, esetleg kultúrájukat vagy eleganciájukat tekintve (Napóleon kéztartását, John Ruskint mint a „kultúra emberét", a Szépség – La Belle – passzivitását). Azonban „rossz", vagyis éppen hogy túl jó fényképészt választanak, ugyanis a portré túlságosan is sikerül, miközben persze maguk az alakok furcsák, csúnyák, groteszkek a felvételen: a gép az igazi természetüket ragadja meg (arról ebben a fejezetben nem értesülünk, hogy vajon Hiawatha tehetsége abban áll-e, hogy átengedi a kezdeményezést a gépnek, pontosabban a fény munkájának – mint az a fentebbi versek esetében érvényes volt, de műve „misztikus" és „borzalmas" lesz). Mint Miller megállapítja, e családi csoportkép versbeli megjelenésénél a szinekdoché győzedelmeskedik a metafora felett, amennyiben a szereplők „kellemetlenségét" sikerül megragadnia, azt mutatja meg, amik és amilyenek. Carroll esetében inkább egyfajta pozitivisztikus spiritualizmusról beszélhetünk, írja a szerző, szemben Leó pápa vagy Melville megközelítésével, akiknek versében a lírai én a fotóalany legbensőbb, titkos természetébe nyer betekintést: Hiawatha csak felületesen teszi ezt; a lírai beszélő, bár úgy tesz ő is, mint egy idegenvezető, csak a felszíni igazságot mondja el. Graham Ovenden[17] állítása szerint Carollnek szinte rögeszméje a fotográfia mimézise, az a szükséglet, hogy a vizuális tapasztalatot egy potenciális fotografikus képzeletre fordítsa át, s ezt a feladatot mintegy a kompozíciós elemekre bízta.

Walt Whitman *My Picture Gallery* (*Képtáram*) című költeménye[18] – amely elemzésének (nehezen érthető okokból) kétszer fut neki Miller, a lírai én elméjének képtárát mutatja be egyfajta cicerone-ként, idegenvezetőként leírva azt – a cole-

[14] Krieger, Murray: *I. m.*

[15] Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995, 158.

[16] Carrol, Lewis: *Complete Works* (1939). London, The Nonesuch Press, 1973, 768.

[17] Ovenden, Graham: *Lewis Carroll.* London, MacDonald, 1984, 2.

[18] Whitman, Walt: *Leaves of Grass* (1881). New York, Bantam, 1983, 322. Magyarul: Whitman, Walt: *Fűszálak*. Ford. Babits Mihály et al. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955, 288.

ridge-i „költői képzeletet" mint az „egységet" költői beszédbe önteni képes erőt másodrendűnek feltételezve ahhoz méri, ami a képben igazságként eleve rögzítve van. A vers nem kapcsolódik egyetlen konkrét fényképhez sem, a képtár inkább „életképek" összességeként, „halálcsoportozatként" helyezkedik el a költő fejében, mint egy kis „házban": így a szöveg minden bizonnyal az első irodalmi leírása a fotografikus – eidetikus – memóriának (a 19. században bevett orvosi metafora volt az emlékezetet fotólemezként elképzelni, bemutatni). Miller Whitman galériáját egy korai irodalmi és filozófiai elképzeléssel veti össze, Szent Ágoston *Vallomásai*ban ugyanis „palotaként"[palace, a magyar fordításban: „csarnok"] jellemzi a memóriát, azaz mindkét szerző építészeti struktúrával szemlélteti azt, az építmény közepébe helyezve egy figurát (Whitman ciceronénak nevezi, Ágoston viszont egyes szám első személyben beszélteti ezt a levéltárosszerű, az emlékezet őrzőjeként szerepeltetett alakot). Whitman útikalauza nem válogat, nem szelektál, leír mindent, amit lát; hozzáállásának megfelelője egy kis ház, egyfajta demokratikus ideál a múzeumi térről, Szent Ágostonnál viszont a római birodalom nemes családjainak palotacsarnoka. Mindenesetre az amerikai költő „ciceronéjének" hozzáállása ellentmondásosnak tűnik Miller argumentációjában (mintha ő maga sem tudott volna igazán határozni elemzés közben, mire következtessen belőle): egyszer felteszi, hogy a „megfigyelő, csodáló és betolakodó" idegenvezető, s a falon függő vagy talapzatra helyezett műalkotásokat – múzeumlátogatóként – mint esztétikai tárgyat némi távolságtartással szemléli (kimozdítva a történeti vagy a megalkotás kontextusából); ugyanakkor később elmondja, hogy Whitman galériája mégsem múzeumi tér, sokkal inkább egy újság képes rovatához hasonlítható: nem tudjuk ugyanis, a „cicerone" képmutogatása közben behatol-e az életképek spirituális mélyére, vagy csak a felszínről ad számot.

A fotóekphraszisz következő típusa vagy még pontosabban kronotoposza a „pillanatfelvétel elégiája" nevet viseli (Miller költészeti példái Ivor Gurney *Photographs*, Thomas Hardy *The Photograph* és Philip Larkin *Lines of a Young Lady's Photograph Album* című versei). E műtípus funkciója, hogy a költő vagy éppen a lírai én elérjen a halotthoz a fotón keresztül, s a képleírás segítségével feltámassza őt (ez a feltámasztás nagyon gyakran a gyász érzéséhez kapcsolódik, és kifejeződése az elégikus hagyományon keresztül történik).

A fotóról mint médiumról való gondolkodásban az egyik paradigmatikus váltás az volt, hogy míg a 19. század derekán – minthogy csak friss vagy a közelmúltban készült képekkel lehetett találkozni – a leírások nemigen törődtek a képek múltidejűségével, addig később – például Proustnál a 20. század elején – a múltidézés aspektusa meghatározóvá vált. Ez nem feltétlenül nosztalgikus élmény, a múlt visszatéréssel is fenyegethet, rátámadhat a jelen biztonságára, vagy akár – mint Barthes-nál, amikor a fotó eidoszáról beszél – az elhunyt személyen keresztül a halállal, a saját halállal is szembesülhetünk. Miller az elégia műfajának egy sajátos alcsoportját írja körül a fotóekphrasziszok területén is, csakhogy, mint felfedezi, itt a halott személy behelyettesítése – egyfajta vigaszként vagy akár a

gyászmunka részeként – nem virágokkal történik, mint a hagyományos lírai darabokban, hanem fényképekkel – amely stratégia ekként már nem metaforikus, hanem metonimikus eljárást feltételez, s nem távolságot, hanem közelséget sugall.

A költő és zeneszerző Ivor Gurney *Photographs* című, 1917-es verse[19] egyfajta hiánykatalógusként működik, még ha az általa bemutatott, katonákat és egy halott nőt szerepeltető albumban vagy fényképkötegben mindenféle formájú, színű s méretű képeket találunk is. Az első világháborús költeményben a veszteségek a szintaxis réseiben, sérüléseiben mutatkoznak meg, s e nyelvi hasadtságban a fotók mint fragmentumok, vagy akár mint srapnelszilánkok tűnnek fel. A képek színei (holott a színes eljárás nem volt jellemző az első világháború idején) és a vers zeneisége egymást támogatják, sőt, Miller ez utóbbit tekintve Sosztakovics, Sztravinszkij és Gurney saját kompozícióinak a háború zajait felidéző sajátosságaival emeli párhuzamba. Csakhogy – és itt már az alapozó tétel továbbgondolásánál tartunk – a vers a könyv szerzője szerint itt az elégia kettős természetét tárja fel, mivel a szöveg zárlatában valójában nem helyettesítés megy végbe: abban, mint valami kísérteties tükörben, a katona és halott szerelme képe együtt tűnik fel, vagyis éppen hogy belemerülést jelent a gyászba, a gyászoló nem tudja magát leválasztani a halottról

Thomas Hardy *The Photograph* című tragikomikus hangoltságú versében[20] a lírai én elégeti a lelki békéjét és az identitását fenyegető, mert a múltfeltámasztására képes fényképet. (Mint Mitchell megfogalmazza, az ikonoklazmusnak van kreatív funkciója is, amennyiben az arcrombolás vagy a megsemmisítés képét megteremti – ez esetben egy vers megírását eredményezi, egy verbális alkotás születik belőle: amely viszont következésképpen nem ekphraszisz, nem a leírás lesz benne elsődleges.) Ráadásul az első médium vizuális természetét ez a szöveg is erős zeneiségbe váltja. A *Lines on a Young Lady' s Photograph Album* című Philip Larkin-vers[21] egyszerre tartalmaz aposztrophét egy petrarkai módon csak a meszsziből sóvárgott, s közben már el is hunyt fiatal nőhöz és magához a fotó médiumához – és a nyelvi regiszterek használatában is kettős, az episztolaműfaj tradicionális eszközeit alkalmazza együtt a brit középosztály csevegési stílusával.

„Az eltüntetett ekphraszisz" néven elkülönített kronotoposz olyan versek sajátja, amelyeknek alapja egy vagy több fotó volt, de ezekre – legalábbis fénykép voltukra – a szöveg konkrétan nem utal, nem tér ki; olyan verbális leírás, amely a fotón alapszik, de nem ismeri el azt forrásának. A 20. század fordulóján a fotózás egyre elterjedtebbé, már-már hétköznapivá válik: ennek egyik következménye lesz, amit Miller a fotótörténet „logikus következő lépésének" tart, nevezetesen, hogy a befogadó már másképp néz „túl" a fotón, mint tette azt XIII. Leó pápa vagy Melville: nem transzcendenciát vél benne felfedezni, hanem szinte észre

[19] Gurney, Ivor: *Collected Poems*. Edited by P. J. Kavanagh. Manchester, Carcanet, 2004, 26.
[20] Hardy, Thomas: *The Complete Poems*. Edited by James Gibson. New York, MacMillan, 1976, 47.
[21] Larkin, Philip: *The Less Deceived*. London, Marvell Press, 13–4.

sem veszi azt mint médiumot. Ez persze mit sem von le az értékéből, sőt, ez teszi rendkívüli fontosságúvá: a médium beépül a modern gondolkodásba és esztétikába, sőt minden kétséget kizáróan hatással van a modern írók percepciójára is (gondolhatunk itt Ezra Pound vortex-szerű képfogalmára, vagyis amelyet mintha egy mentális kamerával vettünk volna fel, vagy Moholy-Nagytól az „optika higiéniájára", amely szerint a látást a kép megtisztítja – s érthetjük ezt akár tágabb értelemben politikára, művészetre, irodalomra). Ráadásul a világot eleve többnyire képek alapján ismerjük, helyeket, ahol sohasem jártunk, de már láttuk őket fotókon, egzotikus állatokat, amelyekkel állatkertekben sem találkozhattunk, idegen bolygók felszínét műholdas felvételekről stb. Ez a tapasztalat a szerzők írásmódját is alakította, ugyanis már nem volt elegendő a leírásokban sztereotípiákat néhány jellemző részlettel felsorakoztatni, s általános követelménnyé vált fotószerű pontossággal realistának lenni (például a viktoriánus regényekben).[22] Ennek egy következő fázisa az a McLuhan által az *Understanding Media*ban emlegetett pszeudoesemény fogalmára épülő elgondolás (azaz amikor az eseményt nem megélt tapasztalat, hanem egy technikai médium teremti meg), miszerint a pszeudoesemény a modern tudás *modus operandija*, a modern írás mint olyan pedig ennek megfelelően egy „eltüntetett ekphraszisz".[23] Magától értetődő példa erre, amikor a történelmi regény írója fotókat nézeget, hogy elképzelje valamilyen csata helyszínét és lefolyását; vagy ilyenek Marianne Moore állatversei, amelyekhez fényképeket használt fel segítségül, de a médiumra való utalást – mint egy segédegyenest – kitörölte a leírásból. A Miller által elemzett *Paper Nautilus*[24] egy olyan mélytengeri állatot mutat be, a csigáspolip egy fajtáját, amilyet a költő élőben sohasem tanulmányozhatott, fényképeket használt fel hozzá; a költemény – noha nem csak biológiai leírás, tartalmaz hosszabb lírai részeket is – az empirikus esszencializmus egy jellemző példája, amikor az ismertető csak a leírt tárgy felszínét „olvassa" dokumentarista módon.

Miller morális összehasonlítást tesz az általa idézett két költemény között: míg Marianne Moore úgy iktatta ki az ekphrasztikus forrást verséből, hogy az inkább a látás „praxisának" megváltozására utal, amikor is a fotográfia által közvetített képek egyre természetesebbnek tűnnek, azok alakítják tudásunkat a világról, addig Heaney verse (*The Grauballe Man*)[25] viszont arra példa szerinte, hogy valaki közvetlenül általa megélt eseménynek állít be egy, az eltüntetett képen ugyan látott, de amúgy nem átélt eseményt. Az ő versértelmezése szerint Heaney a szövegében – főként testtartás alapján – a grauballe-i múmiának a Globe-ban látott fotóit hasonlítja egy hellenisztikus korból származó szoborhoz, *A haldokló gall*hoz,

[22] Armstrong, Nancy: *Fiction in the Age of Photography*. Cambridge, Harvard University Press, 1999, 26.

[23] McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extension of Man*. London, Sphere Books, 1968, 212.

[24] Moore, Marianne: *Collected Poems*. London, Faber and Faber, 1951, 122–3.

[25] Heaney, Seamus: *Selected Poems 1966–1986*. London, Faber, 1990.

majd Észak-Írország bosszúgyilkosságainak áldozataihoz, s ezzel az a gondja, hogy szerinte a költő saját élményeként állítja be az észak-írországi zavargások során elesett embereket látványát, holott csak fényképen találkozott velük. Millernek talán ez a legproblematikusabb elemzése az egész könyvben: merthogy először is Heaney nem beszél nyíltan még csak a konkrét politikai eseményről sem, ő csupán annyit mond, hogy ez a halotti-haldokló póz eszébe juttat minden hasonlóképpen fekvő áldozati testet – Miller társítja meglehetősen önkényesen ezt a megjegyzést egy konkrét fotóval, Gilles Peress *Northern Ireland, Londonderry, Bloody Sunday* című 1972-es felvételével. Ráadásul Miller már csak azért is kritikusnak mutatkozik Heaney hozzáállásával szemben, azért sem találja elég hitelesnek, mert szerinte valójában a költő rejtett célja ezzel a „csúsztatással", hogy pantheont emeljen a gall–kelta áldozatoknak a történelem során (véleményem szerint már a kiindulópont is sántított, mármint az ennyire határozott célzás az ír áldozatokra, illetve azon bizonyos kép pszeudoesemény volta; de azért sem logikus az érvelés, mert a grauballe-i ember minden bizonnyal egy vallási rítus áldozataként halt meg, saját népe ölte meg. Egyébként is, miért ne helyezkedhetne bele a lírikus egy ismert szituációba – az irodalom alapvetően fikció...).

A vizuális kultúra szerepe – s ezen belül az ikonikus képeké – a kulturális emlékezetben rendkívül meghatározó, mint ahogy történeti és szimbolikus funkcióik is (a kultúra – mint tudjuk – szimbólumok, képek, medialitások rendszereként vagy mátrixaként értelmezhető). A következő típus (kronotoposz) az „ikonikus fotográfia ekphraszisza" lesz tehát: világszerte ismert képek jelennek meg a különböző versekben, olyanok, amelyeknek nyilvános jellege egyértelmű: híres személyekről, eseményekről, a történelem jelentős pillanatairól készült, gyakran traumatikus vagy sokkoló felvételek leírásai. Az ikonikus fotók ekphraszisza, mondja Miller, ezen képek hatalmát erősíti abban, hogy összekössön bennünket, hogy megtaláljuk másokkal a közösséget – miközben a beszélő rajtuk keresztül azt is megtanulja, hogyan kötheti saját személyes tapasztalatait például történelmi eseményekhez, ismert sorsokhoz, illetve a közösen „használt" fénykép bensőleg az egyéni gyászhoz is igazítható. Az egyik legismertebb 20. századi háborús fotó Nick Ut *The Horror of the War* című felvétele, amelyen napalmtól sérült vietnami gyerekek futnak a kamera felé, közöttük egy meztelen, sírva kiabáló kislány, akiről leégett a ruha. Miller szerint e fotó hatása hasonlatos ahhoz az élményhez, melyet Susan Sontag ír le saját magával kapcsolatban, amikor először látott Bergen-Belsenben és Dachauban készült fényképeket. Nemcsak hogy mélyen megérintették, hanem meghatározó szerepet játszottak az életében: mintha az élmény kétfelé metszette volna azt, egy olyan időszakra, amikor még nem találkozott ezekkel a felvételekkel és a későbbi szakaszra, amikor már igen.[26] Ut fényképe azért ennyire hatásos – és azért vált ikonikussá –, mert nem egyetlen jól megragadott háborús pillanat, hanem olyasvalami, ami „az egész háború termé-

[26] Sontag, Susan: *On Photography*. New York, Anchor Books, 1989, 19–20.

szetét" illusztrálja,[27] vagy ahogy Koetzle fogalmaz, „az absztrakció diadala".[28] A világhírű fotó több költőt is megihletett, lásd Sharon Olds *Coming of Age, 1966*, Kate Daniels *War Photograph*, Louis de Paor *Changeling című* verseit. E szövegek közül az első (Sharon Oldsé)[29] annyiban lesz Miller számára érdekes, amennyiben a szerző – minthogy nem hivatkozik a belsővé tett, a kollektív emlékezetbe beleágyazódott képnek eredetére, fotó voltára – eltünteti a tényleges ekphraszisz-elemeket: inkább az válik fontossá, hogy a lírai én 1966-ban kamaszfejjel hogyan építette be mindennapi életébe a tőle messze zajló háborút, szerelmi élményei és iskolai feladatai körül járó gondolatai közé hogyan férkőzött be ez a nagyon erős kép, s miként vált érlelődésének részévé: olyannyira, hogy onnantól kezdve kötelességének érezze a békepárti „menetelést". A második, Kate Daniels versének[30] a beszélője egyfelől mintha a fotós helyén állna, másfelől a „mi" nevében szólal fel, egyfajta klasszikus görög kórusvezetőként (koripheusz): ugyan a kollektivitás részeként, mégis mint aki ékesszólóbb a többieknél. Ezért érezzük – olvasóként – mi is azt, hogy a kislány – a fotós felé szaladva – „mifelénk", *hozzánk* is közeledik – előbb a fotós összeolvad ezzel a „mivel", aztán már csak a „mi" marad, akiket – s itt a költő megfordítja a nézés irányát – a sebesült gyermek „oly szörnyen emberinek" [so terribly human] lát, ezzel újraértékeltetve velünk saját magunkat mint az emberiség tagjait.

Louis de Paor gall nyelven írott költeménye (*Iarlais*; *Changeling*)[31] az ír folklór egyik régi rítusát köti össze a modern kultúrával: benne a lírai én meztelen – s minden bizonnyal elhunyt – lánya és a ruháját vesztő Kim Phúc hasonlatosságuk révén egybeolvadnak, és a vietnami kislány félelme előhívja a beszélő félelmét (az ír rítus – melyről Yeats is beszámol – a kora gyermekkorukban a túlzott szülői büszkeség büntetéseképpen a tündérek által elragadott szép gyermekek legendáján alapul).

Nem egészen világos, hogy Miller miért tekinti Ernesto Cardenal *Prayer for Marilyn Monroe* című versét[32] ikonikus fotóekphrasziszsnak: hiszen az sem utalást nem tesz a médiumra, sem ekphrasziszelemeket nem tartalmaz, még annyira sem, hogy beazonosítsuk bármelyik képet is (Miller kettőt említ: a fiatal, még barna hajú Norma Jeane Mortensonról készült háborús propagandaképet 1945-ből, illetve 1962-ből Arnold Newman fotóját a távolinak tűnő, kimerült, befelé forduló színésznőről). Bár az kétségtelen, az első fotó Monroe hétköznapiságát, a második a szomorúságát és elszigeteltségét jeleníti meg, ami végül is az öngyilkosságához

[27] Alabiso, Vincent (Ed.): *This Critical Mirror: Photojournalism since 1950s*. New York, Thames and Hudson, 1996, 172.

[28] Koetzle, Hans-Michael: *Photo Icons: The Story Behind the Pictures*. London, Taschen, 2001, 7.

[29] Olds, Sharon: *Blood, Tin, Straw*. New York, Knopf, 1999, 85.

[30] Daniels, Kate: *Niobe Poems*. Pittsburg, Pittsburg University Press, 1989, 50.

[31] De Paor, Louis: *Cré is Cloch / Sentences of Earth & Stone*. North Filtzroy, Black Pepper Press, 1997, 60–1.

[32] Cardenal, Ernesto: *Marilyn Monroe and Other Poems*. Translated by Robert Pring-Mill . London, Continuum, 1975, 85.

vezetett – viszont abban valóban kevéssé vagyok biztos, hogy ezek éppen Monroe ikonikus fotói lennének (főként az elsőt illetően vannak fenntartásaim): szerencsésebb lett volna talán ezt a fejezetet az „eltüntetett ekphrasziszok" között felsorolni. Mindenesetre Miller érvelésében a szerencsétlen sorsú színésznőt egyszerű „bolti lányként", bolti eladóként *[shopgirl]* emlegeti, azaz az olvasóéhoz hasonló társadalmi státuszban: valaki, aki olyan, mint mi, mégis más. A költeményt, lévén egyúttal elégia is egy elhunyt, öngyilkosságba menekülő, a felszíni csillogás ellenére is boldogtalan nő fölött, a második típusba is lehetett volna sorolni, de úgy tűnik, itt némileg más kontextusban kerül elő a műfaj (kicsit az előző elemzés folytatásaképp): a temetési rítus részeként érthető szeparációs rítusként. Az elégia leválasztja az elhunyt személyt a többiek csoportjáról: „mi" nem vagyunk halottak, ezért imádkozhatunk az üdvözüléséért. Hogy a Monroe álmait látszólag kiteljesítő „Technicolor reality" miként működik valódi világként, csak a költemény felszíni rétegét adja; inkább az a tétje – főként hogy Marilyn Monroe korai életére fókuszál kezdetben –, hogy érthetővé váljon a vers azon demokratikus aspektusa, hogy nem egy kivételes személyiséget gyászolunk alakjában, hanem a közénk tartozó „eladólányt" is.

A következő fejezetben viszont olyan esetekről beszél Miller, ahol kép és szöveg együtt, kölcsönhatásban szerepel. Az „ekphrasztikus kalligramok" – lásd Apollinaire megalapozó kötetét és elnevezését, illetve Foucault meghatározását ezek alapján (ahol is a két médium, kép és szöveg egybeolvad),[33] a szavak a képpel szembesülnek (találkoznak, rivalizálnak, akár szembe is fordulnak, ellen is állnak neki). Nem véletlen, hogy Foucault példája (és esszéjének a címe) Magritte *Ceci n'est pas une pipe* című műve. Mint Miller kifejti, itt valójában a szöveg és a kép ellentéte másképp merül fel, mint amit Lessing magyaráz híres *Laokoón*jában leírás és festmény kapcsolatáról, hiszen ott – bármennyire is pillanatnyi a befogadás – a festőnek mégiscsak egy interpretációjával, magyarázatával, átiratával [gloss] találkozhatunk, míg a fotós egy termékeny pillanatot ragad meg. Miller egyik példája egy négykezes mű, egy testvérpár, a költő Thom és fotós Ander Gunn *Positives* című 1966-os könyve,[34] amely egyszerre olvasható külön-külön képenként, illetve egyben, egyetlen hosszú asszociatív versként is – viszont ahogy a könyv előrehalad, a fotósorozat kategóriákba sorolja és fókuszokba rendezi a szöveget. Olyannyira, hogy Miller szerint a képeket – például egy idős hajléktalan asszonyról készült felvételeket – nem nézve, a vers elveszti a deixist, azt, hogy mire utal (én ugyan ebben nem vagyok biztos: tény, hogy biztosabbá teszi a látvány az elmondottak referenciáját, de azért nélküle is pontosan belőhetjük a vers témáját, a „cselekményben" történteket). A fotók közötti távolságot azonban, amelyek képzeleti pólusokként viselkednek, a narráció – például a két végpontot egységesítő metaforával – mintegy keresztülmetszi. (A szóban forgó részlet azért

[33] Foucault, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*. Paris, Fata Morgana, 2010.
[34] Gunn, Thom: *Positives*. London, Faber, 1996.

is érdekes, mert egy ponton a költő Thom bevezet egy szereplő „Tomot" a szövegbe, aki „elcsen" valamit; s ez, legalábbis Miller interpretációja szerint, arra rímel, amit a szerzőpáros másik tagja, Gunn tesz valójában: „elcsen" egy pillanatot, egy momentumot az asszony életéből.)

A második példa a *Charles Baudelaire* című darab Richard Howard Nadar művészfotóihoz írt két versciklusának egyikéből.[35] E versben a költői én a fotográfiák alanyaival „versen belüli" társalgást folytat – megszólítottja, a „te" szinte mindig a fotó tárgyaként szereplő művész, bár néha elcsúszik az aposztrophé, és általánosabbá, meghatározhatatlanná válik. Az óda műfaji elemeit involváló – egyébként mély és magas stílus- és kulturális kódokat egyfajta kollázsban egymás mellé pakoló, tehát Miller szerint rapszódiaként is működő – szöveg kalligramként egy csavart hordoz magában. Baudelaire – bár Nadarral jó barátságban volt – nem éppen volt az új médium, a fotográfia híve (lásd például *Le public moderne et la photographie* című cikkét), merthogy az a pillanat, az idő rövidségének a művészete, és a művészet, szerinte, egyfelől sziszifuszi türelmet igényel (*Le Guignon*), másfelől időtlen víziókba kell lefordítani a valóságot, mint ahogy a festészet teszi, s nem „idézni" belőle, mint ahogy a fényképezés. Nadar, a fotózás egyik legnagyobb alakja képet készít Baudelaire-ről, a fotózás egyik legnagyobb ellenfeléről, Howard tréfája pedig, hogy ezt a paradoxont úgy húzza alá, úgy erősíti fel, hogy „verbális fényképészként" ő is „idéz" a francia költő életéből, életművéből.

Míg Howard beszélője a fénykép tárgyával való beszélgetés során nem testiesítődik, John Logan *On a Photograph by Aaron Siskind* című, úgyszintén „kalligramként" működő versében[36] – mely a fotós *Gloucester 114* című képe mellé készült – fontos lesz a fizikai kontaktus megszólító és megszólított között. Miller elemzésében több elméletet felvonultat és együtt működtet interpretációjában: Eckhart mester miszticizmusát Bataille erotikakoncepciójával, Mondzain ikonfogalmával, Lacan vágy-teóriájával, Barthes justesse-évl, Eliade szent-elképzelésével, Bahtyin „legnagyobb mérvű belső *közelségével*".[37] Hosszabb kifejtésre e Szemlében nincs tér, de a három részből álló költeményben Logan a fényképet – melyen mindössze egy összecsukódó kezet látunk, talán kesztyűben – Marie-José Mondzain fogalmával„élő kapcsolatnak" *[living-linkage]* tekinti, azaz egy olyan „szentképnek", ikonnak, epifániának, amellyel a jelen nem levő Istenhez lehet eljutni. Minthogy nem látni, a kéz kihez tartozik (egy dózséhoz, szenthez, Isten-

[35] Howard, Richard: *Misgivings*. New York, Atheneum,1979, 40–1.

[36] Logan, Paul: *Only The Dreamer Can Change the Dream: Selected Poems*. New York, Ecco Press, 1981, 86–8.

[37] Lásd többek között: Bataille, Georges: *Az erotika*. Ford. Dusnoki Katalin, N. Kiss. Zsuzsa, Somlyó György, Vargyas Zoltán. Budapest, Nagyvilág, 2001; Mondzain, Marie José: *Image, Icon, Economy: The Bizantyne Origins of the Contemporary Imaginery*. Stanford, Stanford University Press, 2005. Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 1985; Eliade, Mircea: *A szent és a profán.* Ford. Berényi Gábor. Budapest, Helikon, 2014; Bakhtin, M. M.: *The Dialogic Imagination* (1938). Translated by Caryl Emerson, – Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981, 2006.

hez, Ádámhoz, a Halálhoz, Keatshez, magához Siskindhez), hogy egyáltalán, nem kesztyű-e inkább, s minek lehet a szimbóluma (előbb Istenre, aztán a Halálra, végül megint Istenre következtethetünk), a lírai én pedig többféle választást biztosító, „vagy" kötőszavas szerkezetekkel operál, voltaképpen szabadon marad az értelmezés: Miller szerint a „vagy"-okon alapuló „katalógus" nem kényszerít egzisztenciális döntésre, inkább a helyettesíthetőség, a multiplicitás a lényege. Ami viszont enélkül is választásként áll elénk, hogy a „kesztyűt" (kezet) materialitásában fogjuk-e fel, vagy a numinózus hatalmát, a szentséget lássuk-e benne, márpedig az utóbbihoz – ahogy Kierkegaard fogalmaz – a hitet megalapozó „ugrást" kell megtennünk. Ami még fontos a versben, az Istenhez való eljutás érdekében a testi kontaktus szerepe szent kép és a hívő között: ezért is csókolják meg a keleti kereszténységben a hívek az ikont. Tekinthető ez a fizikai kapcsolat „a legnagyobb mérvű belső közelségnek" (Bahtyin), vagy „metonimikus kielégülésnek" (Logan úgy dicsőíti a fotót mint magának Istennek a látványát, a lírai én ideje és tere ekként beleolvad Istenébe), vagy a vers végén inkább szerelmi egyesüléshez hasonlít Bataille erotikafogalmát követve.

Az „antiekphraszisz" még érdekesebb viszonyt feltételez: itt a vers tagadja a kapcsolatot maga és ekphrasztikus forrása között, illetve arra hívja fel a figyelmet, hogy a reprezentációs mód nem-reprezentációként is használatos lehet. Josef Koudelka cím nélküli, egy lehajtott fejű lovat és egy mellette guggoló, talán hozzá beszélő férfit ábrázoló fotója kapcsán írta meg Larry Lewis *Sensationalism* című versét (1985).[38] Bár aprólékos részletességgel elmagyarázza, mit látunk a fényképen (amelyet egyébként nem mellékel a kötetben), verse nem ekphraszisz, mert egy metafikciót alkotva „összezavarja" az olvasót: egy kitalált, semmivel nem alátámasztható történetet mesél el róla (a férfi szomorú, mert feleségét és gyermekeit megölték a második világháborúban a nácik, s mivel másnak nem tudja, a lónak önti ki a lelkét – a szereplők mögött álló fal szerinte a háború borzalmait takarja ki a képből). A beszélő célja egyfelől nem más, mint hogy szenzációhajhászásával – ez a vers címe is – fenntartsa az olvasó figyelmét (bár utána a másik opcióra is tesz allúziót, mármint hogy a férfi mégsem gyászol, hanem éppen boldog). De a valódi tét nem ez: hirtelen, látszólag teljesen indokolatlanul, a lírai én belekezd egy valójában teljesen független történetbe, saját szerelmi kudarcáéba – Miller magyarázata szerint ez a második történet az első helyettesítője, metaforája, traumatikus parabolája (voltaképpen mégiscsak reprezentációja) lesz: mivel a költemény beszélője képtelen a saját traumájának elbeszélésére, egy „protézisszторival" váltja ki.

A következő kategória, a „beszélő fotó" esetében a költő felveszi fényképtárgyának personáját és az olvasóhoz beszél közvetlenül. Ez a kronotoposz a *prosopopeia* trópusát működteti, hangot ad a néma képnek, vagy éppen „arcot" egy fotografikus képnek – és persze egy rendkívül ravasz csavarral is él: saját magának

[38] Levis, Larry: *Winter Stars*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1985, 84–6.

adja az ekphraszisz megalkotásának lehetőségét –, ami által össze is kapcsolja (hogy ismét Lessingre hivatkozzunk) a verbális művészet temporális és a vizuális művészet spaciális jellegét. Bertold Brecht *Kriegsfibel* című kötetében[39] nácikat szólaltat meg a költő, a legutolsó gyalogoskatonától egészen Hitlerig mindenféle rangban. A beszélők a háborúban betöltött szerepüket tárják elénk, az életükről adnak hírt: ám nem természetes módon szólalnak meg, hanem hasonlatosan Dante *Pokol*jának árnyaihoz, mintha szellemi sorsuk beteljesítését egyfajta testamentumként hagynák ránk. Brecht – ahogy drámaátiratai, például az *Antigoné* vagy a *Coriolanus* esetében is – deperszonalizálja a szereplőket, lenyesi róluk családi és személyes motivációikat, csak a társadalmi kontextust hagyja meg; itt a fotók szereplői mintegy magukat elemzik társadalmi vetületben. Két konkrét fényképre és a mellette álló szövegre hivatkozik Miller: egyrészt Goering és Goebbels kettősének fotójára, illetve képzelt, legkevésbé sem realisztikus beszélgetésükre, amelyben ők is mint spirituálisan befejezett egészként foglalnák össze bűnös életüket; továbbá egy földön fekvő, elhagyott német sisakokat ábrázoló felvételre és szövegezésére: a katonai sisakok gazdái – ezt sejthetjük – a kép keretezésén kívül, halottan fekszenek, kórusuk egyfajta univerzalizált pátosz hangján s némileg didaktikusan szólal meg. „Beszélő fotó" Adam Thorpe *Navahó*ja is (1988),[40] amelyben – igencsak invenciózus módon – a lovon ülő indián asszony azt beszéli el, hogyan került rá a képre: elbeszéli útját a sötétkamrán keresztül, azaz magának a fotóelőhívásnak a technikai folyamatát. Ennek az utazásnak azonban van egy másik, misztikus aspektusa is, *metempszichózis*nak tekinthető, akárcsak Platónnál az *Ér mítosza* vagy Dante *Isteni színjátéka:* a lélek útja a halál után (illetve az elemzés végén Miller odáig jut, hogy mint halhatatlan, az asszony *memento mori*vá lényegül a halandó olvasó-néző előtt). A fotóra kerülés lehetősége azonos a halál utáni élettel, melynek megjelenítéséhez Thorpe a keresztény és a pogány hagyományok egy különös pastiche-át teszi össze. Miller véleménye, hogy a navahók tragikus sorsa éppen e résben, hasadásban érhető tetten: a navahó nő egy európai teológus hangján beszél, s ebből az idegenségből bontakozik ki a befogadó számára kultúrája kiirtásának tragikus története.

A nyolcadik típus „az előző én árnyéka", amelynek különös pszichológiáját Miller úgy fogalmazza meg, hogy a lírai beszélő menekülni látszik a fotótól, ugyanis úgy véli felismerni rajta saját képeit, hogy azok halandósággal fenyegetik. Miller itt, illusztrálandó a problémát, az „árnyék" és a „tükör" metaforáit veti össze: az előbbi lényegét Lacan tükörstádium -fogalma szemlélteti legjobban (az a fázis, amikor az Én identifikálása kialakul), a másikat Stoichita erre rímelő árnyékstádium-koncepciója[41] (az a stádium, amikor a másik identifikálása megtörténik). Ez utóbbit egy Andersen-mesére (*Az árnyék*), illetve Nietzsche Zarathustrá-

[39] Brecht, Bertolt: *Werke* (1955). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

[40] Thorpe, Adam: *Mornings in the Baltic*. London, Secker & Warburg, 1998, 79.

[41] Stoichita, Victor I.: *Short History of The Shadow*. Translated by Glasheen, Anne-Marie. London, Reaktion Books, 1997.

jának panaszaira is visszavezeti Miller. Tehát míg a tükör (metonímiát és metaforát keverve, de a metafora dominanciájával) az „ez én vagyok"-kijelentésre inspirál minket, azaz hasonlatosnak találjuk hús-vér valónkat a kétdimenziós tükörképhez, „átvitelt" találunk a kettő között, addig az egyébként metonimikusnak tételezhető árnyékunkat – amelyet pedig mindenhová magunkkal cipelünk – általában elhanyagoljuk, tudomást sem veszünk róla, nem igazán a miénk. Ellentmondásos a viszonyunk hozzá, s az, hogy félig-meddig a másikként nézünk rá, metaforikusan megmutatja, hogy miként viszonyulunk fotográfiáinkhoz (például régi, gyerek- vagy ifjúkori képeinkhez): egyfajta távolságtartással, félve, hogy kikezdi, esetleg lerombolja énképünket. Az ebben a fejezetben felsorakoztatott elemzések ezt az aspektust érintik, azt, hogy kép és szöveg miként rivalizál egymással, azt, hogy a versben a lírai én a szavak erejével akarja semlegesíteni a fotó – mint az én árnyékának – pusztító erejét. Robert Penn Warren éppen ezt a taktikát alkalmazza *Old Photograph of the Future* című versében,[42] melyet amúgy a „pillanatfelvétel elégiája" című fejezetbe is sorolhatott volna a szerző: az idősödő költő saját régi, csecsemőkori fotójáról szóló ekphrasziszának szatirikus és megvető tónusával az utána következő élet veszteségeire és végtelen lassúságára irányítja rá a figyelmet. Holott a fénykép teljesen hétköznapi, rajta a kisbabával, illetve a két szép és büszke szülővel, s voltaképpen az őket leíró jelzők is inkább pozitív kicsengésűek; ám az anya és az apa látszólagos boldog ártatlansága valójában naivitás, a szomorú jövőt érintő tudatlanság. Ezt a kényelmetlen befogadói érzést Warren úgy éri el, hogy egyrészt személyteleníti hangját – szabad függő beszédet használva, amely Ann Banfield szerint „az elbeszélhetetlen, mert nincs »igazi« beszélő",[43] egy személytelen, testetlen hang – és így leválasztja magát a képen lévő emberekről; másrészt a fotó materialitásáról nem tudja leválasztani önmagát: annak kopottsága nyilván szoros összefüggésben áll azzal a ténnyel, hogy hatvanöt éve készült, olyan öreg tehát, mint a lírai én maga.

A második versértelmezés – Zbigniew Herbert: *Photograph* (1985)[44] – sok szempontban hasonló szövegről szól: Herbertnél a beszélő szintén egy fotó leírását adja gyermekkorából, gyermekkori énjét a *másik*ként láttatva; azonban, szemben a másik vers személyes világával, itt tágabb az utalások tere, kulturális, vallási és történeti allúziók helye a szöveg. Miller szerint ez az intertextualitás nem csupán az elveszett gyermekkor, hanem egy elveszett kor jele is egyúttal; bár tegyük hozzá, nem közvetlenül, az utalások ténylegesen inkább a klasszikus görög kultúrából és az Ótestamentumból valók. A vers egyfelől Ábrahám és Izsák történetét írja újra, csak itt az apa nem fia feláldozása mellett dönt, hogy „generációk atyjává" (egy nép ősévé, pátriárkájává) válhasson, hanem lefotózza fiát, így őrzi meg

[42] Warren, Robert Penn: *New and Selected Poems 1923–1985*. New York, Random House, 1985, 55.

[43] Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences: Narrative and Representation in the Language of Fiction*. Boston, Routledge, Wales, 2001.

[44] Herbert, Zbigniew: *Report from the Besieged City*. Translated by John Carpenter. New York, Ecco Press, 1985, 34.

az örökkévalóságnak (mentve a második világháború veszélyeitől is). A fiúhoz inkább kapcsolódó klasszikus kultúra, amely egyfelől mintha a fiatalság ártatlanságát, s a kierkegaardi értelmezésben a görög gondolkodást testesítené meg (abszolútum, időn kívüliség, illetve logikai leírhatóság és közvetíthetőség), míg az apa a felnőtt tapasztalatot és az Ótestamenum világának személyes Isten-ember kapcsolatát reprezentálja, mely viszony és az ehhez kapcsolódó gondolatok azonban nem közvetíthetők más számára (ezúttal: Ábrahám nem tudja elmagyarázni motivációit – a fotografálás indítékait –, így Izsák a saját logikai hozzáállásával nem is képes megérteni azokat, s ezért talán hárít is). A klasszikus kultúrához köthető a vers kezdő sora is, ahol a fiú Zénon nyílvesszejéhez hasonlíttatik: ahogy a preszokratikus filozófus paradoxonában leírt nyíl a levegőben, a fiú is mozdulatlanná rögzül a felvételen. Ekképpen Herbert Ábrahámja generációk atyjává válhat, a fia túléli a háborút, s apja nyomdokaiba lépve ő is megörökíti a múltat, ezúttal nem egy fotó, hanem egy vers – voltaképpen a poszthábórús szellemet, merthogy a nyugati kultúra vallási, filozófiai és irodalmi hagyományait képviselő lírai darab – formájában. John Ashberry *The Picture of Little J. A. in a Prospect of Flowers* című, három részre tagolt, bonyolult utalásrendszerből és önkényesnek ható képekből kakofóniát teremtő verse[45] viszont – bár ennek hosszú elemzését e keretek között nem áll módunkban kifejteni – éppen az előbbi két szöveg ellentéte: vagyis a vers beszélője üdvözli gyermekkori fényképeit, egyrészt elfogadva akkori énjét, még ha azzal a látszólagos fenntartással is, miszerint „énem e komikus változata / az igazi" [This comic version of myself / is the true one]; másrészt a fotót mint médiumot az igazság forrásának, „az elveszett szavak fényének" [the light of lost words] tekintve.

Végül a legutolsó, a kilencedik kronotoposz a „photoshoppolt kép", egy viszonylag új fejlemény a fotózás történetében: amikor a digitális képalkotásnak köszönhetően a figyelmet a fotó tárgyáról a fotó megalkotásának vagy megváltoztatásának folyamataira helyezi át. A kép manipulációja többek között a tradicionális fénykép esetében még lehetségesnek vélt „igazság" ideáljának megkérdőjelezését vagy akár radikális megszűnését vonja maga után (bár természetesen a hagyományos fotográfia is manipulálható, s ezt a lehetőséget gyakran ki is aknázták, a digitális eljárások még hangsúlyosabban lehetővé teszik, hogy eltüntessünk valamely tárgyat, hogy a képet alapvetően átalakítsuk; s hogy megszüntessük, esetleg csak homályossá tegyük azt a jelentést, amelyet a fotós megjeleníteni igyekezett a képen). Mary Warner Marien mindezt a fotó médiuma számára mint „az ártatlanság elvesztését" értékeli, hiszen a befogadók kevésbé bírják már a fotó igazságának elfogadásához szükséges „illuzórikus hitet".[46] S míg a 70-es években John Berger még határozottan elkülönítette a fotót és a festészetet egymástól, az előbbit „idézetként", az utóbbit „fordításként" meghatározva,[47] Mitchell 1992-ben

[45] Ashberry, John: *Selected Poems.* London, Penguin, 1956, 1985, 12.

[46] Marien, Mary Warner: *Photography: A Cultural Study*. 2nd, London, Laurence King, 2006, 399.

[47] Berger, John: *Another Way of Telling*. New York, Vintage, 1995, 111.

már eltemeti a fotográfiát a régi értelemben, pontosabban új definíciójában a festészet százötven évvel korábbi státuszába helyezi[48], – ami azt eredményezi, hogy a digitális képalkotás korában az ekphraszis is jelleget vált, „idézetek leírása" helyett „fordítások leírásává" lesz. Az e fejezetben következő két szöveg költője – Tadeusz Dąbrowski és Klara Nowakovska – számára az általuk leírt digitális fotó manipulativitása segítségül szolgál egzisztenciális és spirituális identitásuk kereséséhez, s ennek érdekében a kép által hordozott igazságtartalmat sem tekintik semmisnek, csak változékonynak – sőt, ennél tovább menve, Miller azt állítja, a két szerző a digitális manipulációt mint témát éppen a realitás tökéletesítésének eszközéül használja fel. Tadeusz Dąbrowski *I scanned my photography from the first year*[49] című versében saját valós testét hasonlítja a különböző effektek által átalakított fotóhoz, bár a technikai részekre koncentrálva leginkább. S a tét nem is az esztétikusabbnak vagy fiatalabbnak tűnés, hanem inkább annak felmérése, mondja Miller, hogyan viszonyul a virtuális test (és a digitalizált halál) a fizikai testhez (és a valóságos halálhoz): a lírai én egy iskoláskori fotón állítgatja a Photoshop kontrasztskáláját a nullponttól, ahonnan a fiú – fiatalkori önmaga – elődereng a fehérlő ködből, majd eljut a középső – reális – értékig, s onnan egészen a teljesen elsötétült, fekete – plusz itt-ott nagyon világos – képig. Miller ezt a trükköt és metaforát visszavezeti a meglehetősen tradicionálisnak mondható „az élet egy gyertya"-képhez, továbbá a *23. zsoltár* „halál árnyékának völgye"-fordulatához is. Klara Nowakovska *Low Resolution* című versében[50] épp ellentétes hozzáállást követ, mint Dąbrowski: vagyis számára a fotografikus kép átalakítása nem csupán annak eszköze, hogy kontrollálni tudja a valóságot, hanem egy olyan képet hoz létre, amely – s ez voltaképpen szintén egy csavar – a fotó befogadója számára inkább korrelálni tűnhet azzal, amit a világból fontosnak vél. Ha lecsökkenti a felbontást, a pixelszámot, azzal elhomályosítja a tájképet, „petrifikálja" a természetet; a kép ebben a formájában, akár egy álom vagy egy hallucináció, elmosódottabbá teszi, letompítja a realitást: márpedig a lírai én szerint a világ összeszövődöttsége, minden-mindennel való kapcsolata csak így látható (mintha hunyorognánk). Miller szerint voltaképpen – és ez akár meglepő is lehet, hiszen posztmodernként határozta meg Dąbrowski szemléletét, ami ennek a gondolatnak némileg ellentmond – a két lengyel költő is esszencialista a maga módján, akárcsak az első típusban emlegetett 19. századi ekphrasziszok alkotói: csak itt nem a „kéz nélkül megalkotottság" lesz a feltétele ennek, hanem éppen a szoftverek hordozta lehetőségek, digitális eszközök. (Ezek felhasználása mint a test átalakításának

[48] Mitchell, William J.: *The Reconfiguring Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MIT Press, 1992, borító.

[49] Dąbrowski, Tadeusz : *I scanned my photograph from the first year* (2008). Boston University, 2009. http://www.bu.edu/agni/poetry/online/2009/dabrowski-scanned.html

[50] Nowakowska, Klara: Low Resolution. = *Ny Polsk Poesi*. Edited by Anna Mrozewicz - Elisabeth Friis – Translated by Judyta Preis,, Jørgen Herman Monrad. Copenhagen, Arena, 11.

eszköze – szemszíncsere, ajkak szélesebbé tétele stb. – Fred Ritchin[51] szerint rokon a génmanipulációval, ennek posztmodern jellegét inkább érteni vélem, és nyilván kapcsolni lehetett volna mindezt egyéb transzhumán elméletekhez is).

Összefoglalásul: Andrew D. Miller komoly terjedelmű szakmonográfiája valóban hiánypótló, nagyon fontos mű, szerzője alapos és szerteágazó felkészültsége kétségtelen lehet az olvasó számára. Rendelkezik az lírai művek interpretációjához szükséges kreativitással is, többnyire releváns olvasatokat nyújt a költői fotóekphrasziszokról, s kétségkívül elismerendő, hogy ennyire sokatmondó alkategóriákat is el tudott különíteni egymástól. Ha valamiben olykor – nagyon ritkán – problematikusnak éreztem némely állítását, az azért lehetett, mert időnként hajlamos „odahajlítani" az érvelését, példáit saját – talán túl határozott, de kétségkívül rendkívül revelatív – alapértelmezéséhez, tipológiájához. De legyen ez egy könyv – vagy egy elméletalkotó – legnagyobb hibája.

[51] Ritchin, Fred: *After Photography*. New York, Norton, 2009, 25.

Jablonczay Tímea

A tanúság krízisei

Ulrich Baer tanulmányai a trauma fotográfiájáról

Milyen viszonyban áll egymással a fotográfia és a traumatikus emlékezet? Az idő és a tanúságtétel hogyan lépnek kapcsolatba egymással a fotografikus emlékezetben? Mi az, ami „igazságként" állítható a múltat rögzíteni kívánó reprezentációs eljárásról, a fotográfiáról, amikor a múlt egy reprezentációját teszi meg saját rögzíteni kívánt múltjaként? Ulrich Baer szerint „az egyetlen, vitathatatlan igazság a fotóról nem a jelentése, vagy az igazsága, hanem az időre vonatkozó tanúságtétele"[1]. „Ez volt egyszer"- mondja minden fotó – „és te abból az időből nézed, amikor a lefotózott tárgy vagy személy már nem él."[2] Mindazonáltal a fotó abban az esetben is a múlt jele, egy visszahozhatatlan pillanat megragadásáé, amely mindörökre elveszett számunkra, amennyiben posztfotográfiai korból tekintünk rá.[3] A fotográfia mint médium születésétől fogva össze van kötve nem csak a múlt megragadhatóságának problémájával, a jelen és múlt viszonyba állításának, de a trauma és látás kérdéseivel is.

Ulrich Baer[4] ugyan nem az egyetlen, aki a vizualitást és traumát összeköti egymással, de értelmezési szempontja új megvilágításba hozza a vizsgált területet. Nem akarja a trauma okozta rést betölteni az emlékezetben, és a világ által elfeledett traumatikus képeket sem szeretné újra felszínre hozni, hanem sokkal inkább a fotográfia és a trauma közötti strukturális hasonlóságokra koncentrál.[5] Ahogy a

[1] Baer Ulrich: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002, 7.

[2] Baer utal Roland Barthes idézetére (pontos hivatkozás nélkül) = Baer: *I. m.*, 7. „A Fotográfia noémája tehát: Ez volt. Visszavonhatatlanul. (...) amit látok, ott volt, azon a helyen, amely a végtelen és az alany (Operator vagy Spectator) között van; ott volt, de azonnal ki is vált onnan: tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott." = Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985, 88.

[3] Baer: *I. m.*, 146–7.

[4] Ulrich Baer a New York University német és összehasonlító irodalom professzora, számos könyv szerzője, fordítója, szerkesztője, munkáját számos díj ismeri el (kétszer részesült New York's Golden Dozen Teaching Awardban; Guggenheim Fellowship for Humanities). Kutatási területe a költészettörténet, az irodalomelmélet és a fotográfia. Fontosabb publikációi: *The Dark Interval. Rilke's Letters on Loss, Grief and Transformation* (fordító és szerkesztő, 2018-ban fog megjelenni); *Rainer Maria Rilke. Prosa* (szerkesztő); *We Are but A Moment* (regény, 2017); *The Rilke Alphabet* (2006; 2014); *Beggar's Chicken. Stories from Shanghai* (2013); *Hannah Arendt Between the Disciplines* (Amir Eshel-lel közösen, 2014); *The Claims of Literature. A Shoshana Felman Reader* (Emily Sun, Eyal Peretz, Ulrich Baer); *Rainer Maria Rilke. Letters on Life* (fordító, szerkesztő); *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* (2002); *Remnants of Song. Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan* (2000).

[5] Vö. Spicer, Jakki: *Reviewed work: Spectral Evidence. The Photography of Trauma by Ulrich Baer*. = *Cultural Critique* 57 (2004) Spring, 187., és utalásszerűen néhány fontosabb publikáció a témában: Hirsch, Marianne: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1997; 2002; Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Cutlure after the Holocaust*. New York, Columbia UP, 2012; Bal, Mieke – Crewe, Jonathan – Spitzer, Leo (Eds.): *Acts*

trauma rutin mentális folyamatokat lehetetlenít el, amelyek nem teszik lehetővé az események emlékezetbe vagy felejtésbe alakítását, a fotográfián is a megjelenített mellett különös lesz az, ami nem látható, de elrejtettként az ismétlés aktusán keresztül felszínre kerül.

Ulrich Baer *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* (Cambridge, Mass., 2002) könyve négy fotóelméleti, elemző tanulmányból áll. Az első fejezetben Jean-Martin Charcot-nak a Salpêtrière klinikán, hisztériás betegekről készült fotográfiáit elemzi, majd három nagy tanulmány következik, melyekben a Holokauszt emlékezetét is alakító, de már átdolgozott, konvenciókat átformáló, a másodlagos tanú pozícióját, etikai felelősségét kikényszerítő fotográfiákkal foglalkozik.[6] A Soá – mely „vízválasztó esemény" – az emlékezet elvesztését is magával hozta. Azonban a megemlékezés aktusa során, amikor a múltat feldolgozható formára hozzák, a néző hajlamos rá, hogy kikerülje a fájdalmas szembesülést, az „emlékezetünk poklát".[7] A Holokauszt eseménye minden magyarázó kontextus radikális lerombolása és érvénytelenítése volt, minden referenciapont érvénytelenítése.[8] Elvesztettük a tapasztalás és emlékezés képességét, mondja Baer, olyan talajvesztettséggel találtuk szembe magunkat, melynek következménye a tudás, a történelmi magyarázatok hiábavalósága és lehetetlensége.[9] A fotográfiát a történelem krízisének vonatkozásában értelmező tanulmányok alapvetően foglalkoznak a tanúság krízisével is, és a médium új megértésével.[10] Ezért ezekben az értelmezésekben alapvető fontosságú a néző pozíciójának a tisztázása a traumatikus emlékeket konstituáló fotográfiával szemben. Mi lesz a befogadó nézőpontja, amikor olyan fotókkal találkozik, melyeken a tekintetet egy uralmi perspektíva irányítja, illetve hogyan játszható ki ez a perspektíva – milyen eljárásokon keresztül? Mi történik a néző helyzetével, amikor a fotókon megjelenő események, helyszínek a borzalmakhoz, a katasztrófa eseményeihez képest másodlagos feldolgozás alá kerültek? Mi lesz a másodlagos tanú helye, pozíciója, jelentősége az elsődleges traumatikus helyekkel szemben? Baer szándékosan olyan másodlagos tanúságtevő, traumatikus emlékezetet működésbe hozó fotográfiákat elemez, melyek nem engedik, hogy a néző saját múltbeli fájdalmas tapasztalatával azonosuljon a képek nézése során, de azt sem, hogy a megidézett traumatikus múlt elől kitérjen.

---

of Memory. Cultural Recall in the Present. Hanover, NH, UP of New England, 1999. Kuhn, Annette – McAllister, Kristen Emiko (Eds.): *Locating Memory. Photographic Acts*. New York, Oxford, Berghahn Books 2006; Zsófia Bán – Hedvig Turai (Eds.): *Exposed Memories. Family Pictures in Private and Collective Memory*. AICA, Hungarian Section, CEU Press, 2010.

[6] Magyarul a tanulmány első, a Representation 69 (Winter 2000) folyóiratban megjelent változata *Helyet az emlékezetnek. Holokauszt-fényképészet és tájképi hagyomány* címmel olvasható. Ford. Révész Ágota. = *Enigma*, 2003/38–39. szám, 133–56.

[7] Derridát idézi Baer. = Baer: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 140–1.

[8] Baer: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 141.

[9] Baer: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 142.

[10] Baer: *I. m.*, 81.

Az Egyesült Államokban kutató német irodalomtudós-esztéta fotóelemzése a csak történeti és csak formalista elemzést egyaránt elveti, vagyis mindkét perspektívát kritikával illeti. Számára az az érdekes, hogy a fotók hogyan lépik át a képen kívüli meghatározottság szempontját, hogyan találjuk a többletet a képen belül, mely rámutat valami olyanra, ami nem kívül van, és megzavarja a kép és kontextus viszonyát. A vizsgált képek nem a valóság képi megjelenítései, hanem egy elsődleges megjelenítés jelentésének a visszatérései; sokkal inkább reprezentálják a feloldhatatlan vitát a trauma megnyilvánulásairól, okairól, a megértésnek való ellenszegülésről, hiszen „úgy foglalkoznak a múlttal, hogy nem voltak ott".[11]

A tudás, a látás, a tapasztalat krízise

„Auschwitz és a népirtás jóvátehetetlen. Nincs olyan büntetés, amely fölérhetne velük, és a büntetés valószínűtlensége valószínűtlenné teszi a tényeket is."[12] Baudrillard radikálisan fogalmazza meg: „Ezeket a dolgokat nem értettük meg akkor, amikor még megvoltak az eszközeink a megértésükhöz. Ma már nem is fogjuk megérteni őket. Nem fogjuk, mert olyan alapfogalmak, mint a felelősség, az objektív ok, a történelem értelme (vagy értelmetlensége) eltűntek vagy eltűnőben vannak. Az erkölcsi tudat, a kollektív tudat kihatásai teljes mértékben médiahatások (…)."[13] Baer a traumatikus emlékezet és fotográfia összefüggéseit kutató tanulmányainak értelmezési keretét a krízis filozófiája adja. A múltbeli események uralhatósága lehetetlenségének, korlátainak alaptapasztalatához a történelem válságán keresztül jutottunk. A 20. század katasztrófái mint a Holokauszt, olyan „történelmi krízist" okoztak, „amelyet nem lehet megragadni a történelem által korábban tanúsított kategóriákkal."[14] A történelem terhével foglalkozó kutatásokból világosan látszik: a múlt túlságosan jelen van, ugyanakkor mind a feledés, mind az emlékezés elé akadály van gördítve. A jelen és múlt új viszonyba állítása a tanúság, a krízissel való szembenézés a tanúságtétel módjainak újragondolását eredményezik.

A könyvben elemzett fotók a történelem krízisére való reflexiót artikulálják, olyan tapasztalatot közvetítenek a néző számára, mely nem integrálható nagyobb kontextusba, nem lehet folyamatos narratívába asszimilálni, vagyis a történeti megértés kudarcával szembesítenek. Baer a tényeket, bizonyítékokat narratívába integráló történészi és kritikusi tudással szemben azt állítja, hogy a trauma fotográfiáit nem lehet a kontextus, történeti meghatározottság felől vizsgálni. A történeti valóság indexikussága ezeken a képeken ugyanis nem érhető el egysze-

[11] Baer: *I. m.*, 12.

[12] Baudrillard, Jean: *Nekrospektív*. Ford. Klimó Ágnes. = Uő: *A rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről*. Budapest, Balassi, Intermedia, 1997, 81.

[13] Baudrillard: *I. m.*, 80.

[14] Baer: *I. m.*, 87. idézi Soshana Felmant és Dori Laubot. = Felman Soshana – Laub Dori: *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psyhchoanalysis, and History*. London, Routledge, 1992, xviii.

rűen. Mikael Levin *War Story*[15] című fotóalbumának képeit elemezve (2. és főként 3. fejezet) például arra a következtetésre jut, hogy olyan képeket látunk, melyeken a látás és tudás szétválasztásából következő szakadék krízist eredményez, de egy olyan válságot, mely már ráépül egy azt megelőző krízisre. Az egyes értelmezésekben újra- meg újra visszatér az a válság kiváltotta tapasztalat, mely a látás és tudás közötti hasadással jellemezhető, és ez a hasadás nem szüntethető meg. A néző pedig rákényszerül, hogy ezzel a szakadékkal szembesüljön.

Baer a flusseri fotóelmélet újragondolását a traumatanulmányok beépítésével végzi el. Alapvetése, hogy a fotó ahhoz a tapasztalathoz juttatja a nézőt, melyre sem ő, sem a fotó nem emlékezett, de a nézővel való kapcsolat dinamikája a felejtés és emlékezés dialektikáját tudja működtetni. Ebben a dialektikus viszonyban a múlthoz való viszony is új megvilágításba kerül, de a néző pozíciója is újrakonstituálódik. Egy olyan dinamikus folyamat alakul, mely egyszerre a kinn és a benn pillanatában jön létre. A fotó medialitására való reflexió már az értelmezések elengedhetetlen feltétele: Baer a fotó nyugtalanító hatását nem a realista hagyományhoz való tapadásban látja, hanem a média által raktározott mentális képekben; a néző a fotó megpillantásakor, szemügyre vételekor annak a mechanikusan rögzített instanciának lesz a tanúja, melyet az emberi tudat nem szükségszerűen regisztrált. Vagyis azok a meg nem tapasztalt események – a képek vakfoltjai – kerülnek az elemzések fókuszába, melyeket a fotó kamerája gépiesen rögzít, de a fotós nem (s első pillantásra a néző sem) lehetett tudatában. Ez a kameramunka pedig éppen a traumatikus emlékezet struktúrájához hasonlít.[16] Ahogy Walter Benjamin optikai tudattalan fogalma is a fotó azon képességére utal, mely „a néző számára lehetővé teszi a valóság azon dimenzióját, mely egyszerre megkérdőjelezhetetlenül »ott« van abban, amit nem tudunk felfogni".[17]

Amennyiben a fotót kizárólag kontextuson keresztül vizsgáljuk, szem elől tévesztjük a fotó alapjának tekintett strukturális hasonlóságát a traumával. Ugyanis a trauma, mely a képek terét, idejét, valóságát konstituálja, törést, összeomlást és hiányt iktat a kép terébe. A trauma mint a „valóság lenyomat" modelljének értelmezésére ennek a fotóesztétikának azért van szüksége, mert azt szeretné láttatni, hogy a tapasztalat, valóság, és annak reprezentációja közötti viszony feloldhatatlan marad.

Trauma és fotográfia. Charcot fotói – a médium eljárása felől olvasva

Baer traumafotográfiával foglalkozó kötetében az első tanulmány Jean-Martin Charcot, 19. századi francia neurológus hisztériában szenvedőkről készített fotóit helyezi értelmezése középpontjába. Charcot egyszerre a hisztéria orvosa és a fotográfia egyik első felhasználója. Fotóival arra tett kísérletet, hogy dokumentálja a

[15] Levin, Mikael: *War Story. text by Meyer Levin*. Munich, Gina Kehayoff, 1997.

[16] Baer: *I. m.*, 8.

[17] Baer: *I. m.*, 87.

hisztériát mint olyan betegséget, melyet fel lehet tárni, meg lehet érteni. Nem véletlen, hogy a Charcot-tól tanuló Freud a kamera-metaforát használja korai írásaiban, mégpedig a tudattalan helyének értelmezésére: a tudattalanban tárolódó emlékek darabjai úgy hozhatók elő a tudatba, mint ahogy fekete-fehér negatívokról előhívhatók a kópiák. Későbbi munkájában Freud a kamera-metaforát nem tartotta elégségesnek, hogy leírja vele a traumatikus emlékek „felszínre törését".[18] Baer szerint, amikor Freud a „tudat mint kamera"-metaforát módosítja, a fotó és a trauma összefüggésbe hozását adottnak veszi, de nem tudja megoldani. A trauma akadályt gördít a rutin mentális folyamatok elé, nem engedi, hogy a traumatikus esemény átformálódjék az emlékezetbe vagy a felejtésbe. A trauma olyan enigmát teremt, amely nem valóságosabb, mint a tapasztalat, de a trauma krízise szétrobbantja a valóság tapasztalatáról, azok reprezentációs modelljeiről való tudásunkat. A trauma rejtélye nem magyarázható kizárólagosan az esemény partikuláris karakterével, hanem a struktúrából származik. A szerző Cathy Carutra hivatkozva úgy jellemzi a traumát, hogy az nem az esemény során válik valóságossá, hanem a tapasztalat struktúrájában vagy annak befogadásában. Az esemény nem asszimilálható, és nem fogadható be teljesen akkor, amikor megtörtént, hanem csakis az ismétlés alkalmával, egy megkésett helyzetből.[19] Barthes a fotóval kapcsolatban mondja, hogy az „gépiesen megismétli azt, ami valóságban soha nem ismétlődhetnék meg".[20] A traumatikus tapasztalat visszatérése során olyan jelentés jön létre, mely a megkésett ismétlésben konstituálódva a nézőt arra kényszeríti, hogy az emlékezet és valóság közötti viszonyt újragondolja.

A trauma kihívja a referencia működésének hagyományos megértését, a látás és tudás problematikáját. A trauma és látás összekapcsolása a fotográfiai médiumon keresztül, a látás és tudás közötti hasadás alapvető Charcot képein is. Több Charcot-fotográfia értelmezését olvashatjuk, de a tanulmány célja nem azok tudományos rendszerezése, hanem a tudás és látás szétválasztásának műveleteire mutat rá. Charcot nem csak elsőként teoretizálta a traumát, mondja Baer, hanem felismerte, hogy a fotó többet mutat, mint amit akár a fotós vagy a fotó alanya gondolt, szándékozott.[21]

Baer saját koncepciója eltér a korábbi történeti alapú tanulmányokétól: allegorikus olvasatot kínál, a fotografikus eljárást magát a médiumot vizsgálja, vagyis a fotografikus eljárás poétikáját.[22] Charcot képei olyan tapasztalatról árulkodnak,

[18] Freud kamera-metaforájáról fontos diszkurzus alakult. Lásd jegyzetét (Baer: *I. m.*, 184.): Batchen, Geoffry: *Burning With Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1997, 187. Kofman, Sarah: *Camera Obscura of Ideology*. Translated by Will Straw. Ithaca, Cornell UP, 1999, 21–9.; Silverman, Kaja: *World Spectators*. Stanford, Calif., Stanford UP, 2000, 75–101.

[19] Vö: Caruth, Cathy: *Introduction*. = Cathy Caruth (Ed.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore. John Hopkins UP, 1995, 4.

[20] Barthes: *I. m.*, 8.

[21] Baer: *I. m.*, 14.

[22] Baer szerint sok tanulmány, amely történetileg meghatározott perspektívát használ, kritikus közelítés helyett, inkább Charcot-nak a képekre vonatkozó megközelítését ismétli. Lásd. Baer: *I. m.*, 29.

mely potenciálisan minden fotón jelen van, a tapasztalat maradékával szembesítenek. Ugyanis ezek a képek soha nem sajátíthatók ki teljesen az időben, és így – Baer szerint – a barthes-i értelemben vett hússal vannak összekötve.[23] Charcot hisztérikus nőkről készített fotói a trauma felkavaró tapasztalatával konfrontálják a nézőt. A képen szereplő hisztérikus nők nem egyszerűen el vannak választva a környezetüktől (a sötét háttértől), de radikálisan külön vannak választva a saját tapasztalatuktól és világuktól. Charcot a fotóba és színházi látványba helyezte alakjait, kontrollálni és keretezni akarta a tapasztalataikat, amelyben a nők nem tudtak magukért cselekedni. A kamera létrehozta a valóság mesterséges keretét, amely valóságból nem tudtak visszatérni saját világukhoz. Charcot „a képeivel a valóságba vág lyukat", a jelenlét és távollét közötti viszonyt idézi meg. A kamerája a birtokló tekintetre hasonlít, de a pszichoanalízis későbbi módszerére is – a pácienseket mint hieroglifákat ábrázolta, akiket meg kell fejteni, felszínre kell hozni az igazságot. A képek mintha lehetővé tennék, hogy „megőrizzék az eltűnő nyomát" a hisztériának, a betegség szimptómáit, mielőtt eltűnnének az időben.[24] A képeken kétféle idő jelenik meg: a trauma hiányos ideje és a szimptóma jelenléte a roham során, megteremtve a kapcsolatot a hisztéria és a fotográfia között.[25] Baer Walter Benjamin *A fényképezés rövid története* című tanulmányára hivatkozva utal a kétféle idő megjelenésére a fotókon – mely a Holokauszt-reprezentációk értelmezésénél is kulcsfontosságú lesz: „A fényképész tökéletes felkészültsége, a modell beállításának tökéletes megtervezettsége ellenére a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette a képjellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt."[26]

A tanúság krízisei (Meyer Levin és Mikael Levin Holokauszt-reprezentációi)

Baer könyvének 2. és 3. tanulmánya – *To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition*; *Meyer Levin: In Search / Mikael Levin: War Story. Secondary Witnessing and the Holocaust* – hangsúlyosan foglalkozik két egymásra épülő Holokauszt-reprezentációval, az apa és fia, Meyer Levin és Mikael Levin traumatikus múltat feldolgozni szándékozó munkáival. Meyer Levin felszabadító amerikai katonaként 1945 tavaszán találkozik először a náci bűncselekmények mérhetetlen borzalmával. Elsődleges tanúként ahhoz a sokkoló tapasztalathoz jutott, melyet a háború után sem tudott feldolgozni. Levin 1945 tavaszán és nyarán újságcikkekben beszámolókat közöl az atrocitásokról, 1950-ben kiadja az *In*

[23] Baer: *I. m.*, 16.

[24] Baer: *I. m.*, 53.

[25] Baer: *I. m.*, 51.

[26] Baer: *I. m.*, 53. és Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter. = Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, M. Helikon, 1980, 687–709.

Search című memoárgyűjteményét, melyben túlélőkkel készített interjúk, visszaemlékezések, levelezések találhatók.[27] Levin a háború utáni életét a Holokauszt emlékezetének szentelte, és alapvetőnek tartotta, hogy az Egyesült Államokban „az események iránti különlegesen funkcionális amnézia" ellen lépjen fel (Sidra Ezrahi kifejezése). Levin az egyik első háború utáni író, mondja Baer, aki a népirtást nem úgy értelmezte, mint a háború egy eseményét, hanem különösen jelentős eseményét, amikor még az „emberiség elleni bűncselekmény" fogalmát nem ismerték fel általánosan.[28]

Levin prózájában a sokkoló tapasztalat kiváltotta krízis a látás és tudás közötti szakadékban kulminálódik. Noha szemtanúként utólag próbálja megérteni narratív módon az első benyomásokat, azzal szembesül, hogy a látás a megértéstől, a tapasztalat a tudástól erőszakos módon szétválik. A történetírás megpróbálja feloldani az elsőnek érkezők elmondhatatlan tapasztalatát, megpróbálja elhelyezni az „elsőt" egy „előtte és utána" tapasztalatban. Levin feljegyzésében arra utal, hogy ez az első tapasztalat asszimilálhatatlan, nincs hova integrálni: „nincs mindig jelentősége elsőnek lenni, elsőként érkezni valahova, azért hogy egy pillanattal másokat megelőzzünk a hírekkel; de ma valahogy megértettem, hogy úgy kellett megtudnom és megtapasztalnom, hogy bárki is elmondta volna, hogy ez milyen lenne."[29] Az „először" paradox élménnyé válik, a tanú rájön, hogy nem fogja tudni sem az emlékezetébe integrálni, sem teljesen elfelejteni, amit látott, és ez a tapasztalat mindig megmarad teljesen szinguláris nak. A következő bejegyzés és a rá tíz évvel született reflexió ugyancsak a megértés lehetetlenségével való szembesülésről szól: „Párizstól Łódźig ugyanazok voltak a történetek: az első borzalom érkezett ide, az első válaszfal a gyűlöletben." „Megjöttek és azt mondták a zsidóknak, hogy szervezzék meg magukat, regisztráljanak mindenkit a közösségükben", tíz év múlva ezt írja: „katalogizáltuk a borzalmat, a kínzásokat, a parancsnok és őrök szadisztikus találékonyságát, de nem találtunk semmilyen magyarázatot a rendezett emberi viselkedés mintázataiban levő rettenetes szakadékra".[30] Meyer Levin a tanúságtétel aktusában levő jelentőség eróziója ellen küzdött. Nemcsak a felelősség, de a másodlagos tanú korlátait is elismeri: „Kezdettől fogva megértettem, hogy soha nem fogom tudni megírni az európai zsidók történetét. Ezt a tragikus eseménysort a tapasztalathoz képest idegen ember nem tudja megírni, a túlélők számára egy nagyobb perspektíva tárult fel, amelyet mi nem tudunk elérni; annyira hosszan éltek a halállal együtt, hogy morális síkon olyan emberek lettek, akik olyan hallás birtokába jutottak, hogy meghallják a normális emberi halláson kívüli tónusok egész skáláját."[31] Levin, fogalmaz Baer, ráeszmélt

[27] Levin, Meyer: *In Search, An Autobigraphy*. Paris, Author's Press, 1950.

[28] Baer: *I. m*., 91.

[29] Baer: *I. m*., 91. Idézi: Levin, Mikael: *War Story. I. m.,* 127.

[30] Baer: *I. m*., 92, Az idézet helye: Levin, Meyer: I Witnessed the Liberation. = *Congress Weekly* (April 18, 1955), 3–4. ML Collection.

[31] Baer: *I. m*., 92.

megelőzve a filozófusokat, történészeket és pszichológusokat is, hogy a túlélő megpróbáltatása nem ér véget a háborúval, hanem folytatódik tovább, és saját tapasztalatának tanújává kell válnia.[32] Levin nem akarta a túlélők bemutatását az érzelmesség felé elvinni (még ha olyan tudásuk is van, amely máskülönben elérhetetlen), és felismerte, hogy ha ez a tudás a traumatikus túlélésben van, olyan tudás ez, amelyet a traumatizált egyén soha nem akarna birtokolni. Az *In Search* jelöli a hasadást a tanúságtevés és az archívum között, tudja, hogy az esemény tényszerű tudása között és szenvedővel való sokkoló találkozás között óriási szakadék tátong. Feloldhatatlan az a különbség is, ami a túlélő és a tanú között, az esemény és annak reprezentációja között feszül; Meyer Levin a távolság felmérésre sem tesz kísérletet – mindezek morális kérdések és a szövegek jellegzetes komplexitását is eredményezik. A szövegekben levő hasadások, a tanú tanúsításának nehézsége mutatják azt a küzdelmet is, hogy a tanúnak el kell választania a saját pozícióját a túlélőétől. Baer szerint Meyer Levin az egyik első, aki a helyreállítás, a hasadás átlépésének a lehetetlenségét ragadja meg, a Holokauszt előidézte tanúság krízisét.

Meyer Levin fia, Mikael Levin ötven évvel később visszamegy a háború helyszíneire, azokra a helyekre, ahol az apja a leírhatatlan sokkoló tapasztalattal szembesült. Mikael Levin a megkésettség tudatával megpróbál egy olyan pozíciót keresni, ahonnan a Holokauszt tanúsága a krízisek sokaságával számolva jelenítődik meg. A *War Story* – mely a másodlagos, megkésett tanú pozícióját kutatja – visszatér az apa által is tapasztalt szakadékhoz, azonban az apa tudatában és munkáiban levő szakadék további hasadásokkal, válságokkal tetéződik. Fotográfiáival Mikael Levin azt mutatja meg, hogy a múlt nem előfutára a jelennek, de valami olyan, amit még meg kell tanulni látni.[33] Fotói két krízissel függenek össze: a referencia krízisével, melyet a fotó az állandó jelen illúziójával kelt, és a tanúság krízisével, melyet a Holokauszt történeti traumája konstituál. Mikael Levin traumareprezentációi az apa küzdelmére is válaszolnak, mely küzdelem a traumatikus emlék feldolgozhatatlanságára irányult. Az apa még bizonyítékokat keresett, a fiú azokat az eseményeket mutatja meg képein, melyek az elsődleges tanú bizonyítékainak reprezentációin keresztül nem tudtak „felszínre" kerülni, de kísérteties módon visszatértek.

Baer több fotót értelmez a *War Story* fotográfiáiból. Mindegyik kép többszörös utaláshálóban vesz részt, a Holokauszt eseményének reprezentációs krízisét ezen a többszörös átvitelen keresztül tudja megjeleníteni. Egyfelől a 90-es években készült fotográfiák az apa által bejárt helyeken készültek, mindegyiknek van valamilyen verbális vagy fotográfiai előzménye a múltból. De a múltbeli traumatikus esemény feldolgozhatatlan maradt, és a jelen nézője nem ért semmit, falakba, a megértés akadályaiba ütközik. A traumatikus múlt képi reprezentációi még to-

[32] Baer: *I. m.*, 94.
[33] Baer: *I. m.*, 95.

vábbi képi előzményekkel számolnak – beágyazódnak egy képi hagyományba, ráutalják magukat azokra a vizuális kódokra, melyek a késő romantikus festészeti konvenciókat és a fotográfiai múltat jellemezték. Az egyik fotó képmezőjében – a 3. tanulmány egyik fotója[34] – egy (helyi) gazdálkodó áll a kezében egy háborús képpel, egy tájjal szemben, azzal a tájjal, amely a kezében levő kis képen le van fotografálva. A kis képen jól kivehető, hogy a kép a háború vége előtt közvetlenül készülhetett tavasszal; a fotón tankot, második világháborús sisakot viselő katonát látunk. Levin képe, ugyanabban a tájban ötven évvel később a háborús képet maga elé tartó férfi képéről az emlékezet működésének allegóriájaként viselkedik: megvéd a lokalizálástól, de olyan emlékeket idéz fel, melyek eddig ismeretlenek maradtak a tudat számára. Baer rámutat arra, hogy Mikael Levin képe allegorikus reprezentációja annak, ahogy a fotó a jelen tájat mint az olvasás helyszínét az emlékezet számára felmutatja. A képen kettős perspektíva vetül egymásra, a néző azt látja, amit a férfi lát, ugyanakkor magát a nézés aktusát is nézzük. Figuratív módon idézi azt az eljárást, amit Meyer Levin háborús riporterként látott, és ahogy Mikael Levin az apja történetét nézi.[35] A fotó alján egy fehér sáv van, mely egy hiányzó feliratra – a hasadásra, hiányra – közvetlenül utal, egyfelől az apa hiányzó szövegére, és annak elmeséletlen és elbeszélhetetlen helyeire, s tegyük hozzá, általában véve a Holokauszt traumájának megérthetetlenségére és elbeszélhetetlen aspektusaira. A kép úgy mutatja be a múltat, mint ami még mindig jelen van.

Egy Frankfurtban készült képen a néző egy épületnek a parkolóját látja, a saroképület fehér falát, befalazott ablakokat, tűzlétrát, kábeleket, melyek vertikálisan futnak a tető sarkától, ahol a képmezőt az ég két háromszöge vágja ketté.[36] Levin a perspektívát úgy használja, hogy a néző rákényszerül egy olyan testtartás felvételére, mely kényelmetlenné válik, vagyis a sebezhetőség a néző pozícióját fogja érinteni. Az épület fala vászonként működik, graffitik, feliratok, fény-árnyék nyomai hagynak kísérteties jeleket a falon. Az egyik felirat egy befejezetlen mondatot tartalmaz. A töredék – Last uus die nidut geweinten – az el nem sírt könnyek ontására szólít fel, a megkésett gyász elvégzésére. Ahogy tovább pásztázunk a ház falán, a bevakolt ablakok mellett beleütközünk egy olyan ablakba, melynek egy része van csak befalazva, háromnegyed része szabadon maradt, és kirajzolódnak a Dávid-csillag körvonalai, a négyzetek finom mintázatai. A befejezetlenség, a megértés és tanúság végetérhetetlensége, a vakablakok – melyek a veszteségre emlékeztetnek – kinyitják az emlékezet és felejtés dialektikáját. „Amikor a zsinagóga ablakát nézzük, mint emlékművet" – fogalmaz Baer – „nem lehetünk biztosak abban, hogy mire emlékezünk. A háború előtti zsidó közösségre,

[34] 3.1. Cím nélkül. Levin, Mikael: *War Story*, *i. m.* = Baer: *I. m.*, 98.
[35] Baer: *I. m.*, 99.
[36] 3.2. Cím nélkül, Levin, Mikael: *War Story*, *i. m.* = Baer: *I. m.*, 102.

annak a háború alatti elpusztítására, vagy arra a módra, ahogy a pusztítás olyan sebeket hagyott, melyek nem gyógyíthatók be." [37]

Az elpusztított frankfurti zsinagógáról készült kép összekapcsolódik a Judengasse-t megjelenítő fotóval,[38] mely ugyancsak a történeti erőszaktevést tükrözi. Baer nemcsak Mikael Levin képét elemzi, hanem két olyan képpel is kapcsolatba hozza, melyek a traumatikus memória vonatkozásában különös fontossággal bírnak. Az 1990-es évek elején Frankfurtban a Judengasse sarokházának a falára emlékműplakátot helyeztek, melyen az elhurcolt és lemészárolt zsidó, szinti és roma gyermekek neveit sorolták fel, kiemelt betűkkel pedig alul a felirat: Heute morden Nazis schon wieder [A nácik ma újra gyilkolnak]. Levin képén kívül két másik fotó is bekerül az értelmezési tartományba. Klaus Malorny 1993-ban készített képei kétféle történelemképet tükröznek, az egyik képen a város zsidó, cigány közösségének képviselői emlékeznek a fal előtt, a másik képen a város vezetésének határozata alapján eltávolítják (letépik) az emlékműplakátot.[39] Mikael Levin 1995-ös képén a plakáton levő hasadás látható, mely többféleképpen olvasható. Baer utal az egymás mellé kerülő versengő múltértelmezésekre, a két kép azt mutatja meg, hogy kétféle történelem létezik ugyanabban a pillanatban. Levin fotójához nyomként szolgál az apa leírása a frankfurti gettóról – 1945-ben néhány gettóbeli házban talált néhány ott maradt embert (40 ezerből 106 maradt életben) –, a kirekesztésről, gettósításról, a pusztításról, így a Levin fotóján levő hasadás, hogy „seb került az emlékműbe", mintegy vizuálisan az apa szövegében levő hasadást tükrözi.

Holokausztemlékezet és a tájképi hagyomány átkódolása

Dirk Reinartz Sobiborról (1995) készült fényképe[40] és Mikael Levin Nordlager Ohrdruf-fotója (1995)[41] Holokauszt utáni képek, de mások, mint a legtöbb poszt-holokauszt-fotográfia. Baer elemzése[42] rávilágít arra, hogy ezek a képek a trauma ábrázolhatóságának, a tanúlétnek, a kép megbízhatóságának, státuszának a problematikáját a tájképi hagyományhoz való visszatéréssel, de annak átkódolásával vetik fel. A tájképi hagyomány több tekintetben fontos: „helyet ad a hiányzó emlékezetnek", de olyan helyet jelenít meg, amely a hely érzetét nem tudja megte-

[37] Baer: *I. m.*, 108.

[38] 3.3. Cím nélkül, Levin, Mikael: *War Story*, *i. m.* = Baer: *I. m.*, 106.

[39] 3.4. Az emlékmű-plakátot Frankfurt hivatalosan eltávolítja. 1993 nyár, Klaus Malorny fotója. = Baer: *I. m.*, 110. és 3.5. Az emlékmű-plakát ünnepsége, németországi zsidó és cigány közösségek képviselőivel. Klaus Malorny fotója.

[40] Reinartz, Dirk – Graf von Krokow, Christian: *Deathly Still. Pictures of Former German Concentration Camps*. Translated by Ishbel Flett. New York, Scalo, 1995.

[41] Levin, Mikael: *War Story*, *i. m.*

[42] Magyarul a tanulmány első, a Representation 69 (Winter 2000) folyóiratban közölt változatának fordítása jelent meg *Helyet az emlékezetnek. Holokauszt-fényképészet és tájképi hagyomány* címmel. Ford. Révész Ágota. = *Enigma*, 2003/38–9., 133–56.

remteni. A megidézett lakatlan tájak – a fotók ugyan csak címükkel utalnak arra, hogy a Holokauszt helyszínei voltak – a néző számára nem kínálnak fel látnivalót: vagyis arra kényszerítik a nézőt, hogy a semmit lássák.[43] Utalnak arra, hogy a Holokauszt katasztrófája olyan mérhetetlen, hogy van valami, amit soha nem lehet sem a történeti, sem a kontextuális olvasatba asszimilálni, nem tudnak azzal az ígérettel sem szolgálni, hogy ezt az ürességet át tudjuk lépni, hogy elérjünk valami megérhető, vigasztaló jelentést.[44] Ezért Baer visszautasítja mind a történeti, mind a formalista elemzést, mindkettőt dekonstruálja, mert a fotók a látás új módját igénylik. Olyan módját, mely a fotografikus múltra irányul, és ez a látás a tanúság módjának kérdéséhez van közelebb, nem a vizuális elemzéshez. A fotók tehát nem a múlt raktárai, mechanikusan archivált részei, vagyis nem a realizmus kódjai szerint olvashatók, hanem arra az eljárásra kérdeznek rá, hogyan lehet előhozni a gépiesen megragadott múltat, az elemző olyan dimenzióját keresi a képeknek, melyeket éppen nem a bizonyítékokon keresztül lehet bemutatni. A fényképek a kontextus nélküliséget teszik meg jelentésként, jelentőségként.

A hagyományos tájképfotó műfaján belül elhelyezve a Holokauszt szörnyű emberfelettiségét[45] Reinartz és Levin hangsúlyozzák a néző pozíciójának problematikusságát. Mint megkésett tanúk a bűncselekmény eseményéhez, helyszínéhez kell viszonyulniuk – emlékezni, gyászolni, megérteni, tanulni.[46] Helyet kell találni az emlékezésnek, olyan helyet, ahonnan a teljes pusztítás *abyss*ával nézünk szembe. A koncentrációs táborok mint megfoghatatlan helyek – jellegétől és színeitől megfosztott tér, éjszaka, köd – „mindenen túli [szimbolikus] túl".[47] A hely, melyet nézünk, a hiányt árasztja, a halálos csenddel szembesítve bennünket. A néző a „pusztulás belseje" felé tart, olyan hiány felé, amit nem lehet betölteni, miközben a hely nélküli helyet, a semmit, az ürességet, a hiányt jelenítik meg, a néző pozíciójára utalnak vissza. Az önreflexiónak megvan a romantikus hagyománya – a táj önvizsgálatra kényszerít – „a táj helyez el bennünket saját szubjektumunkban".[48] Ezek a fotók egyszerre megidézik, de módosítják is ezt a hagyományt, ellenállnak az integrációnak, nem tudunk azonosulni a látvánnyal, a néző nem tud önmegértéshez jutni az azonosuláson vagy projekción keresztül. A Ho-

[43] Baer: *Helyet az emlékezetnek*, *i. m.*, 138.

[44] Baer: *I. m.*, 67. (magyarban hiányzó).

[45] „A Heimat fogalmának népirtásig menő újradefiniálásában" a nácik előszeretettel sajátították ki a tájkép műfaját is, mondja Baer: „Ami csekélyke bukolikus ártatlanság lehetett még a tájképfotográfiában, az is nyomtalanul eltűnt, amikor a nácik kisajátították a műfajt, és a »vér és rög«, a Lebensraum mítoszait egy olyan ideológia részévé tették, amely embermilliók értelmetlen elpusztításához vezetett." A két poszthokauszt-képen az idilli nyugalom leleplezése is történik, nem dramatizálnak, és nem giccsek. A fák az eltűnt tömeget is szimbolizálják, de maguk is bizonyítékok és bűnrészesek, hiszen azért telepítették őket a nácik, hogy a tömegmészárlást és annak nyomát takarják velük (Baer: *Helyet az emlékezetnek*, *i. m.*, 141., 148–9.).

[46] Baer: *I. m.*, 68. (magyarban hiányzó)

[47] Baer: *Helyet az emlékezetnek*, *i. m.*, 143.

[48] Baer: *Helyet az emlékezetnek*, *i. m.*, 139.

lokauszt-reprezentációk során a néző kapcsolata a reprezentációval megváltozik, maga a nézői pozíció, az alanyiság változik meg, mondja La Capra. Az alanyi helyzet megváltozását, még pontosabban a saját identitás szétroncsolását, a Soá katasztrófájával való szembesülés idézi elő.[49] A képek helyeivel nem lehet azonosulni, nem fogadnak be senkit, ugyanakkor a néző nem tud megszökni az ürességtől, és nem is tudja gyarmatosítani azt. A mentális topográfia – „a nem birtokba vett tapasztalat" (Cathy Caruth)[50] – a tudat számára nem elérhető, de beszabadulnak néha a köznapi emlékezetbe a hely emlékeiként.

Mikael Levin fotójának „eredete" visszamegy az apa, Meyer Levin „elsődleges tanú" tapasztalatához. Meyer Levinék csapata még a nácik kapitulációja előtt fedezik fel Ohrdrufot – de mint tanú nem tudja feldolgozni a látottakat. A felszabadító katonák az SS távozása után egy nappal érnek a helyszínre. A nácik megpróbáltak minden nyomot eltüntetni, így a katonák csak később fedezik fel a tömegsírt. „Levin narratívája két semmi között mozog: az első a türelmetlenség és a félelem semmije […] ez adja át a helyét a semmi látványának, azaz a beszámolóban szereplő gödörnek. […] a gödör továbbra is hiányt jelez, keret- és lezárás nélküliséget, hiszen a tónyi iszap semmiképpen sem sír. Ez a nyílás a földben nem adhat nyugodalmat annak a sok ezer áldozatnak, akik név és arc nélkül mentek el."[51] Levin 1945-ös találkozása a végletesen kiürült térrel, ezzel a sokkolóan üres „semmivel" – legmeghatározóbb élménye lesz. Az apa fiának, Mikael Levinnek a fényképén a néző a felmérhetetlen ürességgel találkozik – saját tehetetlenségével szembesül –, olyan tájképpel, ami ember, néző nélküli, és a semmi felmutatása is, ahogy az Meyer Levin tanúvallomásában is megjelenik. A referens helyére ezeken a tájfotókon a hiány lép. A képek a dokumentumok bizonyító erejének határait feszegetik, mégis „elmondják az igazságot", „a megrendezett, tudatosan felmutatott információhiányt – magát az ürességet – nyilvánítják az óriási bűn bizonyítékának".[52]

A łódźi gettó színes fotói; Dáriusz Jablonski: Fotóamatőr

Hogyan értelmezhetők azok a dokumentumok, mennyire bizonyító erejűek, mit bizonyítanak, melyeket egy totalitárius uralmi (náci) tekintet hozott létre? Walter Benjamin híres megállapításai a győztesek perspektívájából írt történelemről – „Még a halál sem ment meg az ellenségtől, ha győzött", „ez az ellenség mindig győztes marad" – különös hangsúlyt kapnak, amikor a nácik által dokumentált „valóság"-reprezentációkat (megtévesztő információikat, cinikus eufemiz-

[49] Vö. La Capra, Dominick: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca, Cornell UP, 1994. = Baer: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 154–5.

[50] Caruth: *I. m.*, 14.

[51] Baer: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 145.

[52] Baer: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 148. és 153.

musaikat) olvassuk, nézzük.[53] A nácik által készített dokumentumok közül 1987-ben egy bécsi antikváriumból véletlenül került elő egy ritka, egyedülálló fényképgyűjtemény. Az osztrák Walter Genewein halála (1974) után Bécsben az özvegy és családja árverésre bocsátott egy fotósorozatot, mely az elhunyt után örökségként maradt hátra. A fotókat maga Genewein készítette 1941 és 1944 között a łódźi gettóban, ahol magas rangú náci tisztként, a gettó főkönyvelőjeként dolgozott; a háború után nem tartóztatják le.[54] Baer tanulmánya (a könyv 4. fejezete) hosszan tárgyalja a képek sorsát, történészek, kritikusok megközelítéseit, melyek azt mondják ki, hogy a képek a náci tekintet által irányított reprezentációk, az európai zsidóság elpusztítását rideg távolságból, a tömeggyilkosságot adminisztráló mentális és egzisztenciális attitűdből ábrázolnak. Baer megpróbál ezen az interpretáción túllépni, a „rasszista etnografikus tekintet uralmát" , a „gonosz banalitását" kijátszó részleteket keresi, amelyek túlmennek a náci konstrukción és a traumatikus valóság felé nyitnak. Baer ahhoz, hogy rámutasson azokra a részletekre, melyek eltérítik a fotós és a történész perspektíváját, egy dokumentumfilmmé való átdolgozást hív segítségül, melyet Dariusz Jablonski 1998-ban készített.[55] A film médiuma, Jablonski *Fotóamatőr* című filmjében abban segít, hogy az áldozatokat a halál, a tárgyiasítás és áldozattá tétel aktusa alól kivonja, és a náci tekintetet hatástalanítsa.

Genewein łódźi gettóról készült képei hátborzongatóak. A kísértetiességhez a fotó mediális tulajdonsága is hozzájárul, a „megszokott" képi ábrázolástól eltérően nem fekete-fehér, hanem színes képekről van szó, melyek elvileg a valósághűséget, a képek indexikusságát és ikonikusságát hivatottak fokozni. A fotókkal kapcsolatban az egyik alapprobléma, hogy nem tudják a gettó lakóinak a „megélt valóságát" ábrázolni. Baer idéz néhány túlélőt, akik megnézték a képeket, és megdöbbentek. Arnold Mostowicz azt mondta el, hogy nem tudja magukat elhelyezni az ábrázolt valóságban, helyen és időben. A képek noha valóságosak, de nem mutatják az „igazságot". Vagyis a fotók „valósága" nem illeszthető össze a túlélő tapasztalataival sem. Minthogy minden a náci tekintetnek van alárendelve, nem

[53] „Mindig tudatában kell lennünk annak, hogy a nácik példa nélküli hadjáratai a brutális hódítás, népirtás érdekében annyira alaposak voltak, hogy azon kívül, hogy emberi létezők millióit pusztították el, részben abban is sikeresek voltak, ahogy az áldozatokra emlékezünk vagy elfelejtjük őket." Baer: *I. m.*, 128.

[54] Baer leírja, hogy Genewein 1941 és 1944 között a fotóit egy zsidó származású fotóstól eltulajdonított, Movex 12-es kamerával készítette. A łódźi gettóból újra profitot szerezni vágyó család elgondolása sokakban az ellenszegülés és a bosszú aktusát váltotta ki.

[55] Jablonski, Dariusz: *Fotoamator* (*Photographer*, 1998) írta és rendezte: Andrzej Bodek, Arnold Mostowitz és Dariusz Jablonski. A film „Amszterdamban fesztiválnagydíjat, Berlinben Európa Díjat nyert, megkapta a franciaországi Pessac *Mozi és történelem* elnevezésű fesztiváljának különdíját, Biarritzban az Audiovizuális Programok nemzetközi Fesztiváljának nagydíját." A magyar közönség a filmet egy egyszeri vetítés során láthatta Budapesten, a Puskin moziban. = Deák Gábor: Páratlan dokumentumfilm. „A mi egyetlen utunk a munka". = *Szombat,* 1995/5, http://www.szombat.org/archivum/a-mi-egyetlen-utunk-a-munka-deak-gabor-1352774071

tudják a kommemoráció feladatát sem ellátni.[56] Baer azonban elemzésében több szempontot is felvet, amelyek a łódźi gettó traumatikus történetének újabb megközelítéséhez járulnak hozzá. Az egyik fontos dimenzió a képek időhöz való viszonya. A megélt idővel kapcsolatos elvárásunk feladására kényszerülünk a képek láttán, a fotó – tartalomtól függetlenül – nem tudja a másik megélt valóságát portretírozni, csak azt a pillanatot tudja megmutatni, amelyben a szereplők megjelentek, és nem azt, amelyet megéltek. Baer arra próbál utalni, hogy az emberek élete Łódźban a jövőhöz, az utániság pillanatához volt kapcsolva, számukra a gettóélet az utánisággal fonódott össze, egyedül csak az időben tudtak bízni. A „megélt valóság" itt olyan dimenzióval egészült ki, amely túlmutat a mindennapi élet keretein: a vég tudatával és túlélésért való küzdelemmel. Genewein képein kettős időbeliség jelenik meg. A fotó állandósít, *akkor és ott*-ja jövő időbe kerül, a Holokauszt pusztításának, az elkerülhetetlen végnek a tudatával kapcsolódik össze.[57] A képek főként a munkagettóban – a „Polish Manchester"-ben – robotoló lakók életét jelenítik meg munkavégzésük közben. A munka maximalizálása a nácik megtévesztő stratégiájának a részeként működött, de az emberek számára is a túlélés egyik legfontosabb lehetősége volt, a normalitás és az élet meghosszabbításának az illúzióját keltette. Ami a képeken megjelenik, így nem csupán a nácik bitorló, pusztító tekintete által uralt áldozati pozíció. A képek ezen dimenziója – a jövőnek való kitettség, mely alapvetően határozza meg az áldozat életét – nem értelmezhető a történész számára, és kicsúszik a náci fotográfus uralmi tekintete alól is. A fotókon megjelenő arcokkal és tekintetekkel való találkozás etikai kérdéssé válik. A kamera lencséjén keresztül a jövőbe tekintető szemek belső története feltáratlan marad. „A felvételek az események súlyának a tanúivá válnak", mondja Baer, de az emlékezés és felejtés hétköznapi tudatba integrálhatatlan eljárását működtetik, a múlt bizonyítékának kísérteties változatát hozzák létre. Az értelmező etikai felelőssége is, hogy a képeken megjelenő arcokat és tekinteteket ne csak mint a halál jeleit lássuk, a nácik tervének megvalósulását, vagyis a képek a vakság különböző formáival szembesítik a mindenkori nézőt.

„Nem az érdekel Genewein képein, hogy mit mutatnak meg, hanem hogy mit rejtenek el", mondja Jablonski egy interjúban.[58] A *Fotóamatőr*ben – melynek címe utal a náci amatőr fotós szenvedélyére – Genewein színes képei keverednek Łódź jelenbeli fekete-fehér képeivel, a hangzó és írott anyaggal: Arnold Mostowicz visszaemlékezésével, Chaim Rumkowski beszédrészleteivel, Genewein bíróság előt-

[56] Lanzmann nácik által létrehozott képekről szóló megjegyzésére utal: elősegítették és megerősítették a látásnak a sztereotip módját, nem tudják a kommemoráció feladatát szolgálni, nem hagynak semmit a képzeletnek. Baer: *I. m.*, 138.

[57] Roland Barthes nagyon hasonlóan értelmezi Alexander Gardner fényképét az akasztásra váró merénylőről: „Szép a fénykép, szép a fiú is; ez a studium. A punctum viszont: ez a fiú meg fog halni. Egyszerre olvasom le a képről azt, hogy ez lesz, és azt, hogy ez volt; elszörnyedve gondolok a halált hozó közeli jövőre. A fotográfia azzal, hogy abszolút múltba (aorisztoszba) teszi a felvételt, a halálról szól jövő időben." Barthes: *I. m.*, 108.

[58] Idézi Baer: *I. m.*, 154.

ti tagadó nyilatkozataival, jiddis kommentárokból, a Gestapo dokumentumaiból vett részletekkel.[59] „A fotó" ugyan „képes visszahozni a halottat",[60] de a tárgyiasítás eljárása a médium tulajdonsága is. Jablonski az archívumokból egy olyan múltat akar kimenteni, mely nem a képek bizonyító erejéből következik. A néző felelősségére is apellál, mert a befogadó képtelen lesz függetleníteni magát attól, amit lát. A film önreferenciálitásának egyik következménye, hogy a Holokauszt-reprezentációk medialitásával is számol, azaz utal arra, hogy a Holokauszt-emlékek tárolását és közvetítését mennyire befolyásolják (befolyásolta) a csatorna átvitelének kódjai, a média technikai aspektusai.[61]

A film fő állítása, mondja Baer, a hitetlenség, a túlélő (Arnold Mostowitz) megdöbbenése, hogy a képek valósága nem esik egybe „igazságukkal", valamint, hogy az emberek „élnek a képeken". A képek filmtechnikai eszközökkel való átformálásához a hang, vágás, szövegek beiktatása, kameramozgás járul hozzá. Az élőszerűvé tétel egyik eszköze, hogy képekből szekvenciák lesznek, hangot kapnak, a járkálás, a munka, sürgés-forgás zörejeivel, hangjaival hozzájárul a képek megelevenítéséhez. A filmmé alakítás által a képek a gettót olyan helyként és időként mutatja be, mely ellenáll az emlékállítás és felejtés konvencionális formáinak.

Baer több szekvenciát elemez a filmből, ebből csupán két részletre térek ki. A két elemzés tétje ugyanis kettős: megmutatja, hogy a film a maga mediális eszközeivel, a kamerával a náci tekintet számára objektivált, áldozattá tett embereket hogyan tudja kiszabadítani, másrészt azt, hogy ez a kamera a néző helyét átformálja, a másodlagos tanúság pozíciójává alakítja. A film közepe felé az egyik filmszekvencia egy olyan férfialakot helyez a középpontba, aki borbélyként dolgozik egy műhelyben.[62] A többi alak közül – akik állnak, ülnek, várakoznak – a kamera a férfire zoomol, a férfi a kamerába néz. Közben a kamera ide-oda mozog, keres, kutat valamit, mindent meg akar mutatni, ne maradjon ki egyetlen részlet sem. A néző tekintetét – amely nem tudja, mire számítson – ez a kameramozgás irányítja. A kinagyított férfi arca sovány, tekintete beesett, ruházatát a munkájának

[59] Jablonski, írja Deák Gábor Szombatban megjelent cikkében, „megtalálta a város – az egykori gettó – lehámlott falait, sötét kapubejáróit, szűk sikátorba torkolló lepusztult lépcsősort, s hogy a kontraszt még teljesebb legyen, a mai képeket fekete-fehérben, a fények és az árnyékok, a szürke tónusok és a reménytelenség falai között úgy fényképezte, mintha az egy ötven évvel ezelőtti dokumentumfilm lenne. A színes diákon ábrázolt, könyvelői precizitással beállított, idealizált lét egy perc alatt lelepleződik, amikor a rendező egy-egy állóképet kinagyítva közel hozza hozzánk a lesoványodó arcokat, a szenvedő tekinteteket, a beszélő szemeket Az éles kontraszt, amely a valóság és a diákon feltűnő „boldog zsidó élet" között feszül, maga is drámai. A rendező narrátorként megtalálta a szűkszavúságában is szenvedélyes túlélőt – Arnold Mostowiczot – a gettó egykori orvosát. A német parancsokat és jelentéseket – arról, hogy hány sapkát és cipőt termeltek a zsidók – megszakítják a gettó orvosának kegyetlenül őszinte visszaemlékezései." = Deák Gábor: *I. m.*

[60] Barthes: *I. m.*, 14., 20.

[61] Ehhez lásd, pl. Baudrillard: *I. m.*

[62] 4.5. „L'Stadt – Getto Frisur" (Ghetto Lódz Barber), color side, no. 183. Collection of Jüdisches Museum, Frankfurt = Baer: *I. m.*, 157.

megfelelő fehér köpeny fedi. A kamera az arcra fókuszál, egyre közelebb hozza a nézőhöz, míg az betölti az egész vásznat. A korábbi, idegesen pásztázó mozgás megáll, és a néző szemtől szembe kerül a férfi tekintetével, a félig nyitott szájjal – mely nem tud sem beszélni, sem sikítani. A kimerevített és közel hozott arc képe azt az illúziót nem keltheti, hogy beléphetünk a férfi tudatába, de olyan megszólításra kerül sor, ahol „a férfi jogot kap arra, hogy kérjen, visszanézzen vagy vádoljon". Jablonski megtöri az azonosulás lehetőségét, vágás helyett szétoldja a képet, de az arc kiszabadul a náci uralom alól, a náci és áldozata közötti mérhetetlen hatalmi távolságot eltörli.

A kamera pásztázó mozgása és a nagyítás lehetővé teszi, hogy megmutasson valamit, amit szabad szemmel nem láthatunk – ahogy azt a fotós sem vehette észre. A nácik által berendezett valóság illúziója, hogy nem lehet „megélt valóság", amit látunk, vagyis a náci terv lepleződik le a képeken. Az alakok úgy vannak ábrázolva, mintha a munkájukat végeznék, és a munkavégzés során kerültek volna a kamera lencséje elé. Miközben mindent és mindenkit a nácik uralnak, megfosztva saját egzisztenciájuktól, akaratuktól, életüktől. Genewein fotója azt szeretné bemutatni, hogy a férfi épp egy vendéget borotvál. A borbély mögötti tükörre fókuszáló kamera azonban leleplezi, hogy a kép beállított; ha a „borbély" vendéget borotválna, az egyik keze nem a zsebében lenne, hanem a vendég fején. A tükör – és a kamera – egy rejtett pozíciót mutat be, és a képhez a kulcs ebben a pozícióban van – nem a mögöttes értelemben vagy a tudatban rejtve. Amint viszont Jablonski kamerája mozgásba hozza a jelenetet, és kinagyítja a kockát, a férfi már nem passzív, úgy néz, „mintha saját akaratából mozdulna," „kiszabadul a náci brutalitás vizuális bizonysága alól," abból a helyzetből, hogy a genocídium ikonja legyen. A kamera lehetővé teszi az áldozatoknak, hogy visszakapják az élethez való jogot, az egzisztenciától való megfosztást hatástalanítja, a néző pedig a kinn és benn metszéspontjára kerülve felelőssé válik, hogy az arcra reflektáljon.[63]

Genewein „piaci jelenetet" lefotografáló képének elevenné tétele, mozgásba hozása, nagyítása ugyancsak fontos tapasztalathoz juttatja a nézőt.[64] Baer interpretációja több rétegre épül, az uralmi tekintet és a fotó perspektívájának összefüggéseiből bomlik ki fokozatosan, hogy mit látunk. Ahogy a „fény kihántolja magát a homályból", [65] a néző egyre közelebb kerül valami olyan tudáshoz, amelyet a fotó közvetlenül nem közvetít a látás számára. A képen azt látjuk, hogy egy jól öltözött, világos ruhát viselő német férfi – Hans Biebowként, a gettó polgári parancsnokaként azonosították – egy szegényes öltözetű, sötét ruhát és sárga csillagot viselő férfi mellett ragyogóan színes selyem nyakkendők közül válogat, amelyek a kerítésre vannak felfűzve. A német lefelé néz, a fotósnak pózolva a vásárlásjelenetet szimulálja. A kép témája a náci terv alapelemére épül: bemutat-

[63] Baer: *I. m.*, 160.

[64] 4.7 „Getto L'Stadt der „Handel" (Ghetto Lódz „Commerce") color slide no. 172. Collection of Jüdisches Museum, Frankfurt = Baer: *I. m.*, 161.

[65] Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*, *i. m.*, 698.

ni, hogy a gettólakók összes tulajdona, ahogy ők maguk is, az övék. A fotó perspektívája hozzásegíti a kép készítőjét, hogy láttassa, a nácik totálisan elsajátítják a gettó valóságát. Genewein képfelirata is megjelenik a szekvenciában: „Getto L'stadt der 'Händel'", „Lódzi Gettókereskedelem", mely felirat (végtelenül cinikusan) utal arra, hogy ebben a maximálisan egyenlőtlen, kizsákmányoló kontextusban létrejövő „kereskedelem" nevetséges, és a filmbe kerülve megidézi a fotó történetét is (ahogyan „kereskednek" vele). A néző nem tudja, hogy a nyakkendők honnan származnak, hogy kerültek oda, de annyit elsőre is ért, hogy nincs tulajdonosuk. Baer szerint nem csak metonimikusan utalnak a hiányzó tulajdonosukra, de az „emberi fejek sorának hiányát" is megidézik, hiszen a nyakkendők tulajdonosai hurokban érzik magukat, mely napról napra egyre jobban szorul nyakuk körül. A filmszekvencia szöveges tartalmából a néző megtudja, hogy a nyakkendők azoké az embereké voltak, akiket 1941/42 telén deportáltak Łódźba. A nézőre is rázáródik az a pozíció, ahonnan a jelenetet bemutatják, egészen addig, amíg a kamera el nem kezdi követni a német gettóparancsnok tekintetét. A kísérőszöveg a nyakkendők korábbi tulajdonosaik sorsáról beszél, Chelmnóról, ahol megölték őket. Ahogy a kísérőszöveg véget ér, Jablonski kivágja a német fejét és arcát, a kamera követi a náci tekintetet, a nyakkendők irányában, a kerítésen túl, Chelmno felé. Miközben a kamera folytatja a kutatást, a nézőnek olyan jelenetet kell néznie, ahol a nácik csak halált diktálnak. A kamera a pásztázást abbahagyja, és megáll a felvétel bal oldalánál, ahol váratlanul a kerítés mögül egy fiú arca néz vissza a nézőre. A fiú a kerítés mögül mereven néz. A kameramunka keresése a náci totalitárius tekintet kutató mozgását is megidézi, ugyanakkor megsemmisítésre, felejtésre ítélt embert tud az emlékezetbe hozni, és eltéríti a náci tekintetnek való alárendelődést. A fotós és a néző uralmi tekintete mozdul ki, és a kamera a náci terv vakfoltját lokalizálja: a kerítés és a kép átlátszóvá válik, a kerítés eltéríti a náci tekintetet, a szereplőt nem lehet objektiválni, és visszanéz. A film, mondja Baer, nem keltheti a kiszabadítás és felszabadítás reményét, azonban bemutatja a művészetnek azt a lehetőségét, hogy konfrontálódik a halállal, de az élet oldalán marad. Olyan filmes technikát használ, mellyel nem akarja megkerülni a borzalommal való szembenézést, de a múltat meg akarja menteni, „mind a felemelő, de hamisító reprodukciók alól és a totalitárius náci tekintet alól, melyek láthatatlanul kortárs látásmódunkat is tovább alakítják".[66]

A néző tanúsága

Az elemzések rámutatnak arra, hogy a traumatikus emlékezetet megidéző fotókat nem lehet csupán kontextuálisan értelmezni. A könyv elemzett fotói olyan tapasztalatokat közvetítenek, melyek kívül vannak az emlékezeten, hiszen akik átélték a traumákat, nem a közvetlen tulajdonosai a jeleneteknek, mégis a képek

[66] Baer: *I. m.*, 170.

az emlékezet alakításában jelentékeny módon tudnak részt venni. Láttuk, hogy Baer a fotó és a trauma közös eljárását a strukturális hasonlóságban jelölte meg, és utaltunk rá, hogy elemzéseinek másik fő fókusza a néző helyzetének átpozícionálása volt. Vagyis a képek elemzései kiemelték, hogy a trauma és fotó összefüggéshálójában a néző pozíciója legalább olyan súllyal vesz részt, mint a képen megjelenített (traumatikus) ismétlő mozzanat. Baer szerint ugyanis a fotó és a traumatikus tapasztalat másik hasonlósága abban mutatkozik meg, a vizsgált fotók nem engedik a nézőnek, hogy saját múltját vetítse bele a képekbe, és azzal azonosuljon.[67] A kontextuális elemzés tehát már csak azért sem járhat sikerrel, mert a fotók nem engedik meg a nézőnek a könnyű azonosulást, empatikus nézést, nem vetíthetik bele magukat abba a térbe, amit látnak. A trauma fotóinak tapasztalatai a néző számára tehát nem közvetlenül befogadhatók. Bár a képek különböző válaszokra várnak, de rá is kényszerítik a nézőt, hogy reflektáljon arra, amit *lát*/*nem lát*. Baer magukat a fotókat is azon keresztül vizsgálja, hogyan néznek arra a résre, amely a látható és tudható között van, a néző helyét is egy olyan résben képzeli el, amely a kinn és a benn határán, annak dialógusában értelmezhető csupán. Soshana Felman Lanzmann Shoahjával kapcsolatban mondja – idézi Baer –, hogy ez a pozíció nem más, mint a tanúságtevés pozíciója, mely nem belső, sem nem külső, hanem paradox módon a kettő közötti dialógusban jön létre.[68]

Azok a képek, melyeket Baer elemez, rákényszerítik a nézőt, hogy a tanú pozícióját vegye fel. Így az elemzések a néző mint tanúságtevő pozíciójával foglalkoznak: mit jelent a nézőpont és a hely felvétele, hol van a néző helye az ábrázolt helyszínhez képest? A nézőnek le kell mondania a kényelmes, uralmi perspektívájáról, saját előzetes diszpozíciójáról, és egy új nézőpontot kell felvennie. Ez a nézőpont – a tanúsítás helyzete – egyszerre bevisz a kép terébe, ugyanakkor ki is rekeszt onnan. Utaltunk már arra, amit Dominick La Capra mond: a Holokauszt eseményével szembenézve az alanyiság és így a néző helyzete is megváltozik. A néző, minthogy az ürességgel találkozik, nem tud identifikálódni, de megszökni sem tud a szakadék elől.

Baer a 3. fejezetben, melyben Meyer Levin és Mikael Levin egymásra íródó, fényképeződő reprezentációit elemzi, van egy Buchenwaldot megidéző kép.[69] A fotón, melyet szemlélve a néző egy nyitott ajtón egy sötét szoba belsejébe tekint, tulajdonképpen nem lát semmit (vagyis újfent a semmit látja), csupán a szemközti fal világító szűk ablakrését. A képet Baer a többszörös átvitelen, beágyazódáson keresztül vizsgálja: hogyan hagyatkozik egy korábbi képre – melyet Schwab készített 1945-ben, a felszabadítás pillanatában ugyanerről a raktárépületről, az apa prózájára, melyben az *abyss* jelenik meg, a modern építészeti konvenciókra és a náci építkezésre, a fekete doboz mint a kamera belseje hasonlóságára, egészen

[67] Baer: *I. m.*, 13.

[68] Baer: *I. m.*, 119. Magyarul lásd. Lanzmann, Claude [Cathy Caruth szerk.]: A megértés obszcenitása. Egy este Claude Lanzmann-nal. Ford. Babarczy Eszter. = *Thalassa*, 1994/1–2, 274–87.

[69] 3.6. Cím nélkül, Levin, Mikael: *War Story, i. m.* = Baer: *I. m.*, 116.

Henry Fox Talbot *Nyitott ajtó* című (1844) képéig, mely a képi iterációk sorában szintén fontos helyet foglal el. Baer elemzésében arra mutat rá, hogy a történelem krízisében létrejött hiány a poszthолokauszti emlékezetben a képek egymásra hagyatkozását tudja csak megteremteni, hogy szembesítsen bennünket a referencia erőszakos eltüntetésével, hiányával. A sötét belső térre való rálátást blokkoló képi alakzatok a néző tudásának és látásának a feszültségét fokozzák, de nem engedik a voyerizmust, az identifikációt, de a krízistől való szabadulást sem. Az 1945-ös, bizonyítékkép helyett Mikael Levin a sötétséget nagyítja fel, hogy a Schwab-képen levő hiányra mutasson rá, arra a sötétségre, mellyel az apa is folyamatosan harcolt. Az elképzelhetetlen, felfoghatatlan halál, mely új borzalommá alakult Auschwitzban (Adorno), a fotó felszíni vásznával találkozva a néző számára a külső és belső perspektíva dekonstrukcióját hozza el, itt, és csak itt – a hiány poétikájában – képzelhető el a tanúságtevés aktusa.

Levin a már bemutatott *Judengasse* című fotóján, a néző szintén egy passzív helyzetből válik tanúvá, résztvevővé, de a tekintet hiányával találkozik, amivel nem lehet azonosulni. Levin fotóival az apa szövegét is felforgatja (mely eredetileg fotók nélkül jelen meg). A fotósnak saját tanúságtevő pozícióját kell megteremteni; az apa, elsődleges tanú nézőpontjához képest új nézőpontot kell keresnie. A szemtanú beszámolójának komplexitása a szöveg és a tanúsítás nehézségeivel való konfrontációjából származik. Meyer Levin tanúként azt tanúsítja, hogy amit látott, azt nem tudhatta, és megérti, hogy olyan tapasztalathoz jutott, mely a világ felé túl későn érkezett, és hatása túl későn vált felfoghatóvá. Mikael Levin pedig azt mutatja meg, ahhoz, hogy a későn jövő, megkésett tanú pozíciójához jusson, a látást kell tanúságtétellé tennie. Ehhez fel kell adnia a dokumentarista kifejezésmódot a performatívért, nem az események nyomait kell rögzítenie, ugyanakkor a feljegyzések mindenkori hatását el kell ismernie. Vagyis az apa bizonyító erejű tanúságát a nézés krízisével kell szembesítenie, hogy valami mindig marad a múltat bizonyító dokumentumokban, melyek a saját vakságukat is tartalmazzák. A nézés aktusát így az elemzések a fotók vakfoltjaihoz képest helyezik el. A trauma és a fotó összefüggésében ugyanis a fotó egy olyan jelenetet mutat, mely csak a reprezentációjában jelentéses és mint reprezentáció jelentős.[70]

Levin kettős „tájképe", melyen a néző azt látja, ahogy egy férfi azt a helyszínt nézi egy maga elé tett fotón, amely helyszínen éppen van, annak a parabolája, hogyan vétjük el a kapcsolatot a tudás és látás között. Levin rámutat az apa történetének vakfoltjára, amely a látás és tudás egybeeséséért folyó küzdelemben artikulálódik. A poszthолokauszt-képek nem tudnak dönteni látásmódok között, melyek az emlékezet katalizátoraként és akadályaként egyszerre működnek. Abban a résben helyezik el látványukat, mely a látás és tudás radikális kettéválasztásában hasad fel, de ebben a hasadékban a múlt olyan elemei hántolódhatnak ki, mellyel szembesülve a néző is aktív, felelős tanúvá válik.

[70] Baer: *I. m.*, 12.

Kiss Noémi

Geográfia és fotográfia – az eltűnő Európa atlasza

Raabe, Katharina – Sznajderman, Monika /Hrsg./ *Last & Lost, Ein Atlas des verschwindenden Europas.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, 336 l.

Az írók szemtanúk, vagy nosztalgikus csodavárók, akiket olyasmi érdekel, amit mások szabad szemmel sem vesznek észre, mert a világ folyásában tökéletesen érdektelen dolognak tűnnek. Terek beomlott sarkai, hátsó udvarok, elhagyatott megalomán tengerpart, üres blokkház, ahol egykor a kommunista elit tengette nyugatias életét pincérrel; szögesdrót kiszakadt palánkja a bolgár–török határon. Amint egy albumban fényképen látjuk, vagyis a kép lefotózott látvánnyá válik, és még történetet is kapunk hozzá, a világ eldugott része is izgalmas lehet. Ha az íróhoz egy fotográfus csatlakozik, az már maga a szelektív látásmód optikai beteljesülése. Hisz a fényképész – hasonlóan az irodalmi alkotás technikájához – az „optikai-tudattalant"[1] állítja elénk, ahogy Walter Benjamin gondolta egykor, vagy ő maga „a halál ügynöke", hogy Roland Barthes híres frázisát idézzük.

Mindkét médium, fénykép és irodalom is az emlékezet szolgálatába állítható, elméletük és gyakorlati megvalósulásuk ezért szorosan összefügg az utóbbi évtizedek fotókönyves munkáiban. Egy olyan könyvet választottam a német nyelvű, európai konfliktusokat tematizáló albumok közül, mely ugyan tíz éve jelent meg, a műfajra nézve máig releváns problémákat érzékeltet. Ez az album eleve az elmúlást, bizonyos európai helyek geopolitikai kiüresedését és végérvényes – társadalmi, gazdasági – leszakadását, a kulturális emlékezet sorvadásának irodalmi és fotográfiai ábrázolhatóságát tűzte ki célul. Tulajdonképpen a képet és a látványt térből és időből is kiragadja, örökérvényesítő ereje a fotográfiának itt igen nagy. Ugyanakkor jól látjuk, milyen veszélye van az ilyen népszerűsítő feldolgozásnak: a kihaló vidékek fotózása és megírása nem áll távol a nosztalgikus átmentés romantikus vágyától.

A *Last & Lost* 2006-ban jelent meg Németországban. Nagy visszhangja volt, több kiállítás, bemutató és recenzió kísérte megjelenését, kisebb szenzációnak számított. Egyedülálló vállalkozásról van szó;[2] huszonkilenc alkotó szerepel a

[1] Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*, [1930]. Ford. Pór Péter. = Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok.* Budapest, Magyar Helikon, 1980, 687–709, 693.

[2] Az utóbbi tíz évben tipikusan az alábbi kiemelt témakörben jelentek meg fotókönyvek: moldvai gyerekekről, akik egyedül nőnek fel, miközben szüleik nyugaton dolgoznak; a kelet-európai romák helyzetéről; a migráció, az AIDS és a prostitúció áldozatairól. Három példa: Diefenbach, Andrea: *Land ohne Eltern*. Kehrer Heiderlberg Verlag, 2012; Diefenbach, Andrea: *Aids in Odessa*. Hatje Cantz Verlag, 2008; Minda, Beatrice: *Innenwelt. Fotografien aus Rumänien und aus dem Exil*. Hatje Cantz, 2007; Turnauer, Christine: *Die Würde der Roma*. Hatje Cantz Verlag, 2017. Bár az albumok tipikus kelet-európai problémaként kezelik a tabukat, a kontinenst áthágó belső vándorlás miatt ezek ma már pont olyan „nyugati" problémák, mint amennyire tipikusan „keletiek".

könyvben, tizenöt író és tizennégy fotográfus, hangsúlyosan vannak jelen a kelet-európaiak. Így mind irodalmilag, mind fotográfiailag számos megoldás születik a feladatra. Szerkesztője Katharina Raabe, a Suhrkamp kiadó kelet-európai lektorátusán dolgozik, és számtalan kötetet gondozott, a másik szerkesztő, Monika Sznajdermann, a lengyel Czarne kiadó vezetője. A könyv belső borítóján a kontinens térképe látható, pirossal jelölt perifériákkal, ahol a történetek játszódnak, elsősorban a tengerrel határos országokra esett a szerkesztők választása. Mégis feltűnő a földrajzi Európa aszimmetrikus bemutatása, mert a legtöbb írás és tájfotográfia a Balkánon készült, Kelet-Németországban, Oroszországban és Lengyelországban, valamint a Baltikum keleti csücskében. Míg Közép- és Nyugat-Európa lemarad, az ott lévő helyek lerombolása és a természet gyarmatosítása „érdektelenebb". Holott nem csak a geográfiai periféria mutatja fel az elhagyott tereket, szinte minden nagyobb városban, Párizsban, Berlinben vagy Budapesten is könnyen találhatók „elhagyott", „sebzett" objektumok, és a legtöbb tiszántúli faluban, de talán még a gazdag és restaurált Bajorországban is látni ilyesmit. A háborús trauma és a szovjet kommunizmus által érintett térség nyilván sokkal könnyebben és direktebben fotózható – a rozsda és a lepusztultság jelenléte itt evidencia bármilyen utazó számára. Így a Balkán, Galícia, Bukovina vagy Brandenburg leírásán nem lepődünk meg. Annál izgalmasabb élmény olvasni Norvégiáról, Portugália vagy Szicília eltűnt földműveseiről.

A könyv előszavában a szerkesztők elmondják, hogy a rendszerváltáson (1989), újraegyesítésen, határbontáson és végül az európai bővítésen (2004) átesett kontinensünk művészi feltérképezése volt a céljuk, elsősorban a peremvidék érdekelte őket. Tervükhöz több országból kértek fel írókat, fotósokat és riportereket, akiknek az volt a feladata, hogy elhagyott, vagy az utóbbi években – elsősorban 1989 után – örökre megváltozott, kiüresített tájról írjanak. A szerzők nem egymással, hanem párhuzamosan dolgoztak. Az íróra volt bízva, melyik helyről ír, hogyan ír, a fotográfusra, hogy mit fényképez le és hogyan használja a kameráját. Változatosan oldották meg a feladatot, műfajilag rendkívül gazdag a kötet, de tipikusan két modellt választottak a szerzők: vagy saját életrajzukat, gyerekkoruk otthonát tették „elhagyott" hellyé (mint a litván Marius Ivaškevičius, a román Mircea Cărtărescu, a portugál Lídia Jorge). Így emlékezést írtak, biográfia és fotográfia keveredését látjuk munkájukban. Mások olyan helyet kerestek Európa atlaszán, amely egykor centrális politikai vagy háborús esemény színhelye volt. Vagy ahol az iparosítás gyarmatosította az idilli természeti környezetet (az albán Fatos Lubonja, a horvát Tatjana Gromača, a norvég Vetle Lid Larssen, a szicíliai Carola Susani, a német Dagmar Leupold). Ők a tájleírás, vagy az utazó esszé (objektívebb riport, kívülálló, dokumentarista leírás) műfaját választják. A kontraszt mindenhol szembetűnő, ezért is szólnak az írások egy furcsa elveszettségről, az ember nélküli vidékről, ahol az ember szétveri az idilli tájat, sérülést, sebet, nyomot hagy rajta, miközben ő maga eltűnik a képről. Többször visszatérő téma az országhatár mint szimbolikus és tragikus geográfiai pont, így van ez a litván Vers-

bolovo pályaudvarán, az albán Pogradecben,vagy a kihaló bányavárosban Raša területén a horvát tengerparton. Érdekes, hogy ezek a szerzők is gyerekkoruk színhelyéből merítenek.

1.

Érdekes esztétikai hatása a képeknek – bárhol és bármikor készül a felvétel –, hogy téren és időn kívül helyeződnek. Hisz éppen az emlékezetet, egy hely eltűnését, megsemmisülését akarják megörökíteni. A bolgár–török határ rozsdás palánkja Vesselina Nikolaeva képein (16.) pont olyan ipari maradvány, mint Oberpfalz elhagyott vasdarabjai az egykori gyártelepen Renate Niebler csarnokképein (194–5.) vagy Kalinyingrad városszéli téglagyára Dimitrij Vysemirskij fotóin (240–1, 242.). Ahogy a vasak keresztben és némán alszanak a lengyel Katovicében, Tomek Mzyk *Silent industry* fotográfiáin (312–5.), az pont olyan, mint Isztambul vagy Izland ipartelepeinek romjai. Nincs (nemzeti) karaktere vagy egyedisége egyetlen tájnak sem, inkább a fotósorozatoknak lesz ornamentikája: a megsemmisítés, kiüresítés dísztelen és tulajdonképpen „helytelen is", nem lokális természetű. Eközben érdekes módon e kopár sivárságba szólnak bele az írások. Ahol a fényképen a *punctum* van, ott kezdődik el az elbeszélés. Az elbeszélések így mintegy megfordítják a fényképek objektumait, a sivárságba intimitás, a sebzett, rideg tájba emberi sorsok kerülnek. Ilyenkor a képen csak egy kerítést látunk, egy darab falat, megmaradt, kiürített teret, elhagyott házat. Szépen korrelál ez az írásokkal, ahol szintén a kiüresítés a téma, csakhogy az írásnak épp hogy érzelmileg gazdagnak kell lennie, sőt melankolikus katartikusnak, különben a lecsupaszított táj és (geopolitikai) látványa (a fotográfia) nem nyerne értelmet.

Ez olyannyira tudatos a kötetben, hogy a szerkesztők ügyeltek rá, hogy a képek mindig egy-egy történet közé legyenek beékelve, a történetek pedig – ahogy korábban említettem – igen személyesek; intim belső monológok, visszaemlékezések, gyerekkori élményeken alapulnak, és teljesen átírják a fotográfiákat. A fényképek tetszőlegesen bárhová elhelyezhetők a könyvben, és tulajdonképpen a szövegek sorrendje is mindegy – de a szövegek egészen mást mondanak, mint amit a képek; ez a feszültség a fotográfia és az irodalom természetéből adódó, termékeny együtthatás eredménye. Ha úgy akarom, a kötet harmadik síkja, tér és idő átlépése, azon kívül helyeződés.

Az azóta rozsdás teleppé vedlett egykori kelet-német fürdő lágerterülete érintetlen gyep Hohenlychen (Hanns Otte, 221–6.); befüvesedett tengerparttá simult a világháborús sziklapart Normandiában (Sven Erik Klein *Châteaux beton*, 179–81.). Ugyanerről a helyről készült írás emberi tragédiákat, gyerekkori lázálmokat és sorakozókat idéz fel. Egészen drámai, ahogy Svetlana Vasilenko Kapustyin Jar egykori szovjet kiképzőhelyen töltött óvodás korát felidézi. Írásában elmondja, hogy ebéd után felállították őket 1962. október 28-án, mert „kitört Kubában a háború!". A gyerekek a mezőre vonultak és ott töltötték a következő napokat féle-

lemben és reszketésben, az óvodások mindennapi életéhez tartozott a hidegháború idején a harc és a bujkálás. Miközben havonta lőtték fel a szovjet rakétacsodákat „békeidőben". Milan Aleksić képén a Vajdaságban egy ferde tornyú kápolnát látunk, melyet benő a vadkapor. Nemrég népirtás helyszíne volt e táj, ma idilli romhalmaz; ahogy a víz nélküli medencék is erősen szuggesztív alkotások, gyerekek nélküli iskolai tornacsarnokká változik a maradványtáj (Angus Boulton: *Krampnitz, Nedlitz, Fürstenwalde, Sperenberg*, 264–5.) – visszhangtalanul tátongó zsibongókat kap az olvasó, korábban munkatábor és haláltábor állt ott. A német emlékezetpolitika tudatosan nem akarja eltakarítani az objektumot, aki arra jár, kattinthat róla egy fényképet.

Az európai projekt kontrasztja, a civilizáció negatívja lesz ez a könyv, a személyes történetek is ezt a jelentést erősítik a tragédiák megidézésével. A fejlődésé, a keleti nyitásé, az unió bővítéséé. A pusztulást, a projekt értelmetlenségét, a jövő kilátástalanságát világítják be a szerzők, ahogy a múltat megidézik. A negatív kontrasztot azért hoztam szóba, mert az egész könyvben az elhagyott vidék mint társadalmi vagy ipari szemét jelenik meg. A kiüresedett helyen maradt, el nem vándorolt emberek életét pedig valamiféle nosztalgikus köd satírozza át. Jó példa erre az ukrán író, Jurij Andruhovics elbeszélése. Ő a mai ukrán Kárpátok legelhagyottabb faluját keresi fel, az emberek házait itt többször betemette a sár, ők mégsem hajlandóak elhagyni a völgyet. Stasiuk Albániája és Macedóniája csupa keserű nosztalgia, visszavágyódás oda, ahol megállt az élet ötven éve. A lassúság dicsérete Cărtărescu dunai szigete, vagy a norvég Vetle Lid Larssen riportja Vardøról, az eltűnt halászfaluról. Talán nem véletlen, hogy azok a Nyugaton is elismert szerzők, akik a vágyat és a részvétet úgy tudják együttesen ábrázolni, hogy közben egy áhított Európát festenek meg. Irodalmi eszközük a nosztalgikus intimitás, tulajdonképpen egy hamisított, patinás hídverés, mely könnyen megfeleltethető a művelt nyugati elvárásnak.

2.

A kötetben, mint láttuk, szöveg és képi válogatás irodalom és fotográfia egymásra hatását, együttolvasását tűzte ki célul. Az 1980-as évek fotóelméletében uralkodott az a nézet, hogy a fotográfia narratív jelként működik. Sorozatba, albumba rendezve az egyéni és a kulturális emlékezet képeiként tekintünk rájuk. Barthes a *Világoskamra*[3] fejtegetéseiben is abból indul ki, hogy a fénykép már a

[3] Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford.: Frech Magda, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000. A szerző jegyzeteiben azt állítja a fotográfiáról, hogy az új technikai médiumnak kezdettől fogva szoros a kapcsolata a nyelvvel. Eredetileg 1979-ben írt és 1980-ban kiadott könyve szerint a fényképezésnek szemiotikai, fenomenológiai és pszichológiai megközelítése lehetséges, tehát ő egyértelműen egy markáns poétikát és esztétikát rendel a képzőművészet e kései ágához. Azok alapján, amit Barthes a fényképezés fenomenológiai megközelítésének nevez, feltételezzük, hogy az irodalomban és a fényképezésben hasonló mechanizmusok mennek végbe a befogadás tekintetében: mind a kettő – a techni-

készítésének pillanatában emlékezetté válik, hiszen index, rámutató, a múltat, a múlt időpillanatát örökíti meg. Mivel a kamera csakis pillanatnyi eseményt képes rögzíteni, a kép későbbi nézőjét folyton az elmúlásra emlékezteti majd. Ám a fotográfia ebben a hagyományos értelmében nemcsak emlékeztet valamire, ami a kamera előtt egyszer megtörtént, hanem tudatja, hogy valaki, tehát egy szemtanú is jelen volt, aki a készüléken át követte az eseményeket. A néző ott akar állni a fényképész helyén. Ebben az egyszerű vágyban rejlik a fényképezés mai csodája és veszélye. Kérdés, vajon a *Last & Lost* album nem válik e tendenciózussá, akkor, amikor a szövegek között végig romokat, töredékeket nézegethetünk. Vajon rögzíthető-e a tárgy vagy a hely „pillanata" és „megpillantása" egyszerre egy fényképen? Elbeszélhető-e a hely és saját elmúlása?

Van-e jogunk megváltoztatni a világot? Hagyja-e a világ hogy megváltoztassuk? – kérdezi a természet leuralására utalva Andruhovics a Kárpátok falusi lakóinak leírásakor. Amikor 1990-ben megérkeznek az első osztrák faipari befektetők Bruszturán, Királymezőtől északra, az egész falu összefog ellenük. Nemrég még a természet maga okozott ökológiai katasztrófát, a sártenger az egyik tavaszon elmosta a völgyet, az emberek azonban nem voltak hajlandóak elhagyni a hegyvidéket, és a befektetőket sem akarják, akik pénzért elviszik az erdőiket. Semmilyen változást nem engedélyeznek. A következő években a nyugati tőke többször szemet vet a falura. Nekem Andruhovics szövegében és a hozzá szerkesztett Vesselina Nikolaeva bolgár–török határon kattintott fényképei láttán lett igazán nyilvánvaló, mi is ma e kettészakadt Európa természete. Olyasmi, amit a legnyitottabb művészet és szerkesztői öntudat sem tud áthágni: a *Last & Lost* olvasásakor kiüresített atlaszon állunk. Lerombolt helyeken. Az emlékezet megkettőződik, a múlt maradéka kosz a tájban. Az egykori események megidézése óhatatlanul a kettészakadt Európát ismétlik. Tulajdonképpen tévesen, de csábító módon. A fotográfia fenomenológiai természete lesz a *Last & Lost* kötet geográfiai és politikai üzenete. A fotográfia itt még erősebb színre vitel, mint az irodalom, hiszen hatása sűrítettebb, „üzenete" pedig egyértelműbb. A *Last & Lost* politikája az újraegyesült Európa sérülékenysége, az (elmaradott) kelet és a (konzumált, de civilizáltabb) nyugat, centrum és periféria kibékíthetetlensége.

3.

A huszadik század 101 fényképkönyve című összefoglaló munka a *fényképkönyv*eket öt csoportra osztja fel.[4] Az első csoport meghatározása szerint az író a fotográfus elkészített fényképeket nézi meg, és azokhoz ír történeteket. Így készült a *Let us now Praise Famous Men* (1941) ötszáz oldalas könyve és hatvan fényképe.

kai kép és a szöveg – egyaránt valaminek (múlt, látvány, gondolat, „én" stb.) a közvetítésére hivatott, tehát mediális forma (kemikália, lenyomat, retus, betű, mondat, lap, regény stb.).

[4] *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century.* New York, Distributed Art Publishers, 2001.

A szerzőpáros szerint a kép és a szöveg összecsiszolásával sikerült kétféle látásmóddal archiválniuk egy dél-amerikai közösség életét. Az olvasó három földbérlő család életébe pillant be és erről nézhet dokumentumszerű képeket, így a fénykép segítségével ugyanazt látja, mint amit a könyv készítői, amikor meglátogatták és megismerték a családokat. A szerzők hangsúlyozzák, hogy a képek nem csupán illusztrációi a szövegeknek, hanem önálló műalkotások. A műfaj másik csoportjának szerzői és fotográfusai ugyanazon a témán dolgoznak, de függetlenek egymástól (Richard Avedon és James Baldwin: *Im Hinblick: auf 1964*). Már az is *fényképkönyv*nek számít – ez a harmadik csoport jellemzője –, ha az író a periférián marad és csupán bevezetőt vagy előszót ír az albumhoz, netán egy esszét vagy történetet kapcsol a képekhez, illetve képaláírásokat készít a fotográfiákhoz. Általában ez utóbbi a műfaj legismertebb formája. A mai fotókönyvek és európai támogatással készült kiállítások is a kulturális emlékezés társadalmi vagy térbeni sűrítményét célozzák meg, ami elsősorban a fotográfia emlékezetkonstrukciós hatásának a sajátja, ez a sajátosság tette olyan hatékonnyá az elmúlt században is a fényképeket.

Az elmúltat, a soha úgy vissza nem térőt, a *punctum* erős, szúrós pillanatát[5] idézi fel a fotókönyv is, vagy teszi felidézhetővé a befogadó számára, méghozzá úgy, hogy narratív keretbe helyezi a képeket, akár egy album, a privát vagy a közösségi emlékezet funkcióját tölti be. Történetté, sorssá, novellává érik a képek sorozata – a *Last & Lost* éppen azért érdekes, mert képes egy albán-macedón határrátkelő (Pogradec Stasiuk írásában) sorstalanságán keresztül felidézni egy nemzet kommunizmusát, de képes a privát emlékezeten keresztül (Versbolovo – német és orosz, ma Litvánia vámpályaudvara Marius Ivaškevičius emlékezésében) is ugyanazt a hatást kiváltani. Ugyanakkor – és ebben látom az album legnagyobb erényét – láttuk, hogy a kötet fotográfiái sokkal sűrűbben és hatásosabban viszik színre azt, amit az írások viszont érzékletesebben bontanak ki. Míg a személyes utazás riportja, a gyerekkori emlékek körülírják, rávetítik az épületekre, egy tengerpartra, az iparosított halászfalura a múltat, az írás sokkal kidolgozottabb, retorikusabb és részletesebb. A képek – szöveg nélkül – rámutatók, majdhogynem

[5] Barthes a *punctum* teoretikus fogalmában éppen azt az egyszeri, megismételhetetlen időpillanatot hangsúlyozza, amikor a néző valami olyasmit lát meg a képen, amely egyszeri; megzavarja és szétpontozza, valamint túlmutat a *stúdium*on, mely a képen lévő tárgyak és alakok retorikájának felismerésén, azonosításán alapszik. „A *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazárdjátékban a kockadobás." A punctumban mindig benne van az idő múlása, a katasztrófák elbeszélése. Szemiológiai paradoxonnak tekinti a fotográfiát, hiszen jelentése denotatív (punctum típusú), míg a nyelv konnotatív (stúdium) alapú. E szemiózisbeli különbségük az alapja annak, hogy a fénykép hatással van a szövegekre, de a szöveg a képet nem tudja helyettesíteni: a fényképezés nyomként történő referencialitása nem vihető át közvetlenül a nyelvre. Vagyis valami olyasmit tud a kép, amit az irodalom sosem fog tudni: közvetlenül rámutatni valamire. Tulajdonképpen szemiológiai inverzitásról van itt szó, ami újabban az alkotásokban (az ún. fényképkönyvekben) kép és szöveg oszcillációjában, kölcsönös egymásra utaltságként jelenik meg. Ez pedig megváltoztatja a hagyományos retorikai hatáselemeket, hiszen a befogadó számára már felcserélhetővé válik az eredetileg deskripcióként és inskripcióként megjelenő művelet. Barthes: *I. m.*, 31.

teljesen érdektelenek, viszont könyvként, sorozatba, szövegkörnyezetbe téve, vagyis szelektálva és feliratozva túllépik a puszta rámutató funkciójukat. A fotográfiák képesek igazán összefüggést teremteni Európa egymástól teljesen távol lévő, „kiüresített" helyei között. A végleges elveszettség, az iparosítás és az elvárosiasodás szerencsétlen és szerencsés közösségekre osztott Európája igenis keresztbe vágja a nyugati és keleti megosztottságot: Albánia és Litvánia elhagyott határátkelője éppolyan kiüresedett hely, mint Normandia kövei, Norvégia iparosodott, elhagyott tengerparti falvai, akár a portugál Faro fövenyes óceánparti üdülőjének homokos vattái.

Milián Orsolya

Fényképek és szövegek találkozásai

Lénárt Tamás: *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban.* Budapest, Kijárat Kiadó, 2013, 220 l.[1]

A magyarországi irodalomtudomány utóbbi években kitapintható fordulatainak – kultúratudományos és mediális fordulat – kontextusában jelent meg Lénárt Tamás könyve, amely kultúrtörténeti, fotóelméleti és irodalomtudományi perspektívákat alkalmazva vizsgálja főként azt, hogyan reagál a „régi", nagy hagyományú művészeti ág, a szépirodalom az „új" technológiára, a fotográfia médiumára, kisebb mértékben (Balázs Béla és Hevesy Iván írásain keresztül) pedig azt, hogy a magyar filmelmélet hogyan gondolkodott a mozgóképek és a fotográfiák esztétikájáról. Jóllehet az óriási tömegeket magához vonzó képi médium irodalomra tett hatásainak vagy fényképészet és irodalom egymást „fertőző" kapcsolatainak kultúr- és médiatörténeti elemzése nem úttörő jellegű kérdésfeltevés – az utóbbi néhány év vonatkozó önálló szaktanulmányai mellett gondoljunk csak Kiss Noémi *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról* című tanulmánykötetére (Műút-könyvek. Miskolc, Szépmesterségek Alapítvány, 2011.) vagy Szajbély Mihály *Intermediális randevúk a 19. században* című kismonográfiájára (Budapest, Pro Pannonia Kiadó, 2008.) –, Lénárt kötete mindenképpen frissíti a magyarországi irodalomtudományos szemlélet- és beszédmódot. Tanulmányai ugyanis nemcsak a fotográfia irodalomban tetten érhető nyomaira, explicit vagy ekphrasztikus felhasználásaira, továbbá nemcsak fotográfia és irodalom médiumközi együttműködéseinek vagy éppen versengéseinek hogyanjára és narratív, esztétikai vagy kultúrtörténeti funkcióira kérdeznek rá, hanem egy antropológiai mozzanattal, az alkotói szubjektum és a fotografikus rögzítés, illetve a narratív identitás vagy az énkép és a fotó közti viszony elemzői szempontjával is érdekfeszítően és tanulságosan számolnak.

Lénárt olyan médiatörténeti és kulturális horizonton belül veszi szemügyre fotográfia és irodalom kapcsolatrendszerét, amely magába foglalja azokat az érzékelésbeli, ismeretelméleti, reprezentáció- és esztétikatörténeti átalakulásokat, amelyek a fotó megjelenésével és elterjedésével függenek össze, célja pedig deklaráltan a verbális médium, ezen belül a szépirodalom vizsgálata: „a kérdésfeltevés expanzív kultúratudományos tágassága mintha nemhogy maga mögött hagyná, de még inkább felerősítené az irodalmi művek »szoros« olvasásának, a nyelvi konstellációk introspekciójának és revíziójának hermeneutikai igényét" (22.). A kötet tehát minden analízise, a társművészet területére tett kirándulása, fotó- és médiatörténeti tájékozottsága ellenére a saját céhen, azaz az irodalomtudomá-

[1] Jelen szemle a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. – A szerk.

nyos diszkurzuson belül kíván maradni (habár megfigyelései a képtudományok művelői számára is hasznosíthatók). Vagyis a manapság divatos interdiszciplináris tájékozódásmódot mértékkel, óvatosan alkalmazza, és az irodalmi szövegek multimediális „kulturális technikájának" (18.) elemzése során bár mindig számol a verbalizált, a textusokon „kívüli" vagy a szövegekkel együtt megjelenő képek ikonográfiai, máskor fotóesztétikai aspektusaival, feltárja a szövegek médiatörténeti meghatározottságait, de alapvető törekvése, hogy az irodalmi nyelv működésmódjait, retorikai és narratív mozgásait ragadja meg. A fotográfia mediális technológiájára érzékeny szemléletmód érvényesítésének vállaltan nem célja a fotográfia és irodalom összekapcsolódásainak szempontját előtérbe helyező átfogó irodalomtörténeti elbeszélés megalkotása, noha épp a kötet eltérő média- és irodalomtörténeti korszakokban született írásokkal – Arany János, Mikszáth Kálmán, Ady, Ignotus, Nádas, Mészöly és Márton László műveivel – foglalkozó jellege miatt merülhet fel az olvasóban egy ilyen narratíva megalkotásának lehetősége, és természetesen annak kérdése, hogy az efféle irodalomtörténet-írás milyen szakmai hasznokkal szolgálhat(na) az irodalom – vagy akár a művelődéstörténet – számára; feltehetően némileg más fényben, kontextusban láttatná az irodalom alakulás- vagy fejlődéstörténetét.

Már a bevezetésben kirajzolódik az a kutatói hozzáállás, ami a kötet legnagyobb erénye: a fotográfia irodalmi jelenléteinek és nyomainak kutatása során a szerző nem pusztán médiaarcheológiai mélyfúrásokat hajt végre, azaz nem egyszerűen rámutat a „szomszéd" médium irodalmi lenyomataira, bevéződéseire, hanem meggyőzően tárja fel, hogy hogyan befolyásolja egy szöveg létrejöttét és alakulását keletkezési idejének mediális feltételrendszere, vizuális kulturális környezete. Más szavakkal, nem egyszerűen a fényképészet iránti „tematikus, motivikus érdeklődés" (19.) kimutatása képezi a tanulmányok tétjét, jóval inkább az, „ahogy az irodalom mediális funkciói, a vele szemben állított elvárások és tényleges teljesítménye is modifikálódik, újrarendeződik" (uo.) az új technológia által átrajzolt mediális térben. Így, bár Arany *A kép-mutogató* című, 1877-re datált „énekes históriája" *Melyik talál?* című, 1880-ban keletkezett négysorosával ellentétben épp nem a fényképészetet, hanem a képmutogatás vásári látványosságát és az asztaltáncoltatás spiritiszta gyakorlatát örökíti meg, a költeményt elemző tanulmány mégis a kötet modellértékű bevezető analízise, amennyiben egyrészt a korabeli kultúrtechnikáknak az irodalom önértését módosító hatását mutatja ki, másrészt pedig azt, hogy ezeket a látvány(osság)gyakorlatokat az irodalmi szöveg egyféle metaképként, öntükröző stratégiaként alkalmazza. A fotóelméleti meglátások történetének kontextusában ugyanakkor nem meglepő, hogy – amint Mikszáth, Ady és Ignotus vagy akár Márton László írásainak vizsgálata során a szerző rávilágít – a fényképek ekphrasztikus vagy tényleges jelenléte az irodalomban gyakorta a valóságábrázolás, az emlékezet és a hiteles kép problematizálásával fonódik össze, amelyekkel kapcsolatban olykor inkább ikonoklaszta, mintsem ikonofil elbeszélői attitűd detektálható. Például Mikszáth *A fotográfiák*

regénye és *A „skvarka"* című írásai, ahol a fényképek a narrációt, illetve a cselekményt határozzák meg, végső soron inkább „elutasító" (49.) elbeszélői hozzáállásról, sőt a nyelv és verbális narráció képekkel szembeni fölényéről adnak számot; az *Epilog* című Mikszáth-szöveg pedig arról tesz említést, hogy a fotó nem képes a valóságban folyton átalakuló személyiséget „igazán" rögzíteni. Egy új médium színre lépése, sikere, azaz tömeges elterjedése persze általában heves – lelkesedésről vagy ellenérzésekről tanúskodó – reakciókat vált ki, s miként az „új" először a „régiek" által igyekszik legitimálni magát, úgy az „új" megértésére is a „régiekkel", a már létező médiumokkal történő összevetés révén tesznek kísérletet. Ady és Ignotus Székely Aladár íróportré-sorozatból álló könyvéhez írt előszavai így egy „irodalmi esztétika" (60.) felől, és némileg anakronisztikusan, egy romantikus (alkotói) szubjektumfelfogást alapul véve ítélik meg a fényképész művészetét és arcképeit. Lénárt hasonló mintázatot fed fel Balázs Béla és Hevesy Iván filmelméleti írásaiban: a mozgókép jellegzetességeinek vizsgálata itt is „a meglévő kulturális, mediális formációk sorába" (113.) illesztés kísérletéről tanúskodik, ami azzal is együtt jár, hogy a film jelentőségének és sajátosságainak taglalása megmarad egy reprezentációs művészetfelfogás keretei között, és csak korlátozott mértékben számol a mozgókép „képszerűségével" (115.). A reprezentációs fogalmi modell azonban nem vagy nemcsak a valóság és az azt visszaadó ikonikus jel elgondolásában jut érvényre – miként a Balázs-életmű alapos tanulmányozása rámutat, a film Balázsnál rendre a metafizikával, a transzcendenciával kapcsolódik össze; a film a szellem vagy „valamiféle »belső«" „»mély«(-ben) található tartalom kifejezője" (116.), a technikai kép Hevesynél pedig részben szintén az alkotó szubjektum „belsőjének" megjelenítője, a „lélekidézés" (106.) megvalósításának lehetősége.

A film-, kisebb mértékben fotóelméleti exkurzust 20. század végi, illetve kortárs írók – Mészöly Miklós, Nádas Péter és Márton László – alkotásainak elemzései követik. Ezekben Lénárt megközelítésmódja az archívum, az emlékezet és az elmondhatóság-megfogalmazhatóság kérdéseinek vizsgálatával bővül, továbbá itt érvényesül a leghangsúlyosabban – különösen Nádas munkáival kapcsolatban – a fentiekben említett antropológiai nézőpont a fotográfia, illetve az általában értett képek és az én-konstitúció, illetve a szubjektum önértésének összefüggései kapcsán. A kötet alcíme *(„... és fényképészek az irodalomban"*) alapján azt várnánk, hogy Nádas fotográfusi és írói életművének aprólékos összehasonlítására kerül majd sor, ám Lénárt ehelyett más, bizonyos értelemben nagyobb célt tűz ki maga elé; a „kép" jóval (sőt lehető leg-) tágabban értett – külső és belső, valamint nyelvi képeket egyaránt magába foglaló – fogalmának a Nádas-korpuszban játszott szerepét vizsgálja. Az *Emlékiratok könyve* falikép- és Gyllenborg fotóinak ekphraszisait a vonatkozó szakirodalommal egyetértésben a regény kicsinyítő tükreiként különíti el, amelyek nyelv és kép összeütközése mellett az én-konstitúció kudarcát, az elbeszélői identitás felbomlását, valamint a múlt hozzáférhetetlenségét jelenítik meg. *A fotográfia szép történet*ének fotóleírásaiban az őrület ténykedésére,

míg *Az égi és földi szerelemről*, a *Mélabú*, a *Saját jel* vagy a *Leni sír* kapcsán a képek „idegenségére" (156.), „tárgyszerű jellegzetességeik" (157.) elveszítésére, ám a szubjektum önértési folyamatában mégis résztvevő mivoltukra mutat rá. A két „fényképalbum", a *Valamennyi fény* és a *Saját halál* analízisei a fotók és a szöveg(ek) közti interreferenciát és koreferenciát, valamint az „én" történetének nyelvi és/vagy képi elbeszélhetőségét veszik szemügyre, arra jutva, hogy az intermediális kooperáció kirajzolja, de el is mossa az elbeszélt „én", a tanú kontúrjait. A múlt közvet(ít)ettségének, megismerhetetlenségének, a fotográfia „tanúsító" jellegének, egyben nyelvi közvetíthetőségének kérdései állnak a Mészöly-művekről (*Az atléta halála, Megbocsátás, Film*), valamint Márton *Árnyas főutcá*járól és az Ács Irén–Levendel Júlia szerzőpáros *Őrizd meg...* című albumáról írt tanulmányok középpontjában. A fotók mind Mészöly, mind Márton esetében komplex narrációs szerkezetekbe szervesülnek, ugyanakkor mindkettejüknél felmerül a történelmi és személyes traumák kimondhatatlanságának, megjeleníthetetlenségének problémája, amelyre a *Film* egy összeszorított száj, azaz a hallgatás képével, pontosabban képleírásával (192.), míg az *Árnyas főutca* a nyelvi tanúságtétel szükségességével (213.) válaszol, az elbeszélői stratégiák és maga a nyelv reflektált megbízhatatlansága által a fotókban (is) átmentett emlékezet töredékességére, torzításaira irányítva a figyelmet.

Összegezve, Lénárt Tamás könyve újabb elméleti fogódzókkal, interpretációs mintákkal szolgál képek és szövegek, specifikusan a fotográfia és a szépirodalom dinamikus kölcsönviszonyaival kapcsolatban, felvetései pedig megfontolandóak az irodalomtörténet és kultúratudomány, irodalomtudomány és médiatörténet egymáshoz közeledésére nézve is.

MŰHELY

Lénárt Tamás

Laterna magica, ikon, fotográfia

Optikai médiumok Pilinszky János írásaiban[1]

Kézenfekvőnek tűnik Pilinszky János életműve kapcsán a fénykép, a fényképezés és általában a technikai képek szerepét vizsgálni; kevés olyan szereplője van a magyar költészettörténeti kánonnak, akinek nemcsak portréi, hanem az általa készített fotográfiák is ismertek, vagy legalábbis könnyen hozzáférhetőek.[2] Bármennyire adódik is tehát egy ilyen összevetés, nem bizonyos, hogy elvezet minket a (költői) nyelv és a fotográfia viszonyának kérdéséig: a fényképek megmaradnak afféle kuriozitásnak, filológiai csemegének, amelyekről a legtöbb, ami elmondható, hogy valamiféle nehezen konkretizálható, leginkább tematikus oldalról megközelíthető, „hangulati" hasonlóságot mutatnak az egyes költeményekkel. Ezzel a dilemmával küzd a Pilinszky-fotók kiadását recenzáló Nádas Péter is (akinek szépirodalmi munkásságában a kép(iség) és a nyelv(iség) szintén figyelemreméltó, korántsem feszültségmentes alakzatokba rendeződik[3]), amikor Jelenits István mutatója alapján konstatálja, hogy a fotográfia, de még a kép sem tartozik Pilinszky kulcsfogalmai közé, miközben a képiség költészetének mégiscsak megkerülhetetlen vonása.[4] Nádas, aki ezek után a szakember magabiztosságával azonosítja Pilinszkyben a műkedvelő fényképészt, és a témák, majd a látásmód rokonításával közelíti a felvételeket a lírához, így tulajdonképpen nyitva hagyja a kérdést, amennyiben sem a költői nyelv képiségét, illetve a technikai képek ebben kimutatható szerepét, sem pedig a fotográfia, a fényképezés gesztusának nyelvvel összevethető vonatkozásait (és ezek Pilinszky-féle felfogását) nem taglalja. Ezúttal nem az előbbi felvetést követem, azaz nem a lírai nyelv „képiségét", a retorikai alakzatok struktúráit vizsgálom a technikai képek felől,[5] hanem az utóbbi, voltaképpen ezzel ellentétes irányból közelítve – és vállalva, hogy ezzel a vizs-

[1] A tanulmány a Bolyai János Kutató Ösztöndíj támogatásával készült. – A szerk.

[2] Hafner Zoltán – Herner, János – Kucsera, András (Szerk.): *Pilinszky fényképei.* Budapest, Pesti Szalon, 1995.

[3] Erről ld. legutóbb, átfogó igénnyel Markója Csilla: *A mérleg nyelve: Szó és kép Nádas Péter művészetében.* Budapest, Jelenkor, 2016.

[4] Nádas Péter: Pilinszky János fényképei. = Uő: *Kritikák,* Pécs, Jelenkor, 1999, 182–90, 182.

[5] Erre egy másik tanulmányban, a *Ravensbrücki passió* elemzésén keresztül tettem kísérletet, vö. Lénárt, Tamás: Vetített kép és kockacsend: Pilinszky János: *Ravensbrücki passió*. = Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás (Szerk.): *Verskultúrák: A líraelmélet perspektívái.* Budapest, Ráció, 2017, 363–71.

gálódás maga is a „műkedvelés" vádját vonja magára – a Pilinszkyt körülvevő „képi univerzumot" venném szemügyre, amelynek, Nádas Péter kissé talányos megfogalmazása szerint, Pilinszky nem szemlélője volt, hanem úgymond „két lábbal benne állt".[6] Elsőként tehát e „benne állás" egy-két vonatkozását szükséges tisztázni.

I.

Nem túlzás, inkább kultúrtörténeti adottság, hogy Pilinszky „képi univerzumának" éppannyira meghatározó elemei a technikai képek, mint egyes festmények vagy akár a költő szeme előtt közvetlenül megmutatkozó világ képe – mindezen vizuális jellegű impulzusok folyamatosan felbukkannak, keverednek és felülírják egymást Pilinszky jegyzeteiben. Gyakran ír festészetről és filmről, a képzőművészeti kritikák, méltatások és rövid elemzések a publicisztikai tevékenységének meghatározó részét teszik ki; Van Gogh neve majdnem olyan gyakran kerül elő írásaiban, mint József Attiláé. Sokféle, igen különböző szövegekről van szó, amelyek azonban egyfelől egy jól körvonalazható késő modern ízlésvilágot tükröznek,[7] másfelől, a vizualitáshoz fűződő általános viszonyt szem előtt tartva mintha bizonyos diszkurzív tendenciák, vonások is kirajzolódnának. Az intermediális kérdezésmód felől ugyanis hamar szembetűnik, hogy Pilinszky a szakralitás, a keresztény teológia fogalmaiból építkező esztétikája viszonylag kevéssé reflektál a vizuális műalkotások technikai-materiális sajátosságaira; a művészet lényege e hagyományosnak nevezhető esztétikai beszédmód szerint mintha éppen ezen sajátosságok meghaladásában rejlene, a esztétikai élmény mintegy felülírja a mediális határokat: „Kondor festészete", állítja tíz éven belül negyedik kiállításmegnyitójában (1970-ben) Pilinszky, „azonban valami módon a tisztán festőin belül lép túl önmagán", s ezzel egyszerre rokona Fra Angelicónak és Dosztojevszkijnek: „Festői és irodalmi, és nem festői és nem irodalmi *egyszerre*".[8] Ehhez hasonlóan marasztalja el rövid filmkritikáiban a saját vizuális zsánereikben megragadó műveket (óvatosan, ám határozottan elítélve a „közönségfilm" felszínességét), miközben persze distinkciói egyre-másra a „szomszédos" mediális formációkat hívják segítségül; Jancsó Miklós úgy „betűzi ki" színészeiből a jelentést, ahogy idáig „csak regényírók fürkészték gyanútlan hőseiket",[9] újszerűsége és

[6] Nádas: *Uo.*

[7] Van Gogh mellett Paul Klee, kortársak közül Kondor Béla, Schaár Erzsébet művészetéről esik a legtöbb szó; filmek esetében amennyivel szélesebb spektrumon oszlik meg Pilinszky figyelme („könnyedebb" filmekről is közöl egy-egy rövid beszámolót, kritikát), annyival kritikusabb is, a kortárs nemzetközi és hazai művészfilmeket méltatja (például Antonionit és Jancsót) ugyan, de sok filmélményéről idegenkedve, rosszallóan, de legalábbis szigorúan mérlegelve ír.

[8] Pilinszky János: Egyszerre szólnak valamennyi nyelven [1970] = Uő: *Publicisztikai írások.* Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Osiris, 1998, 627–8. (A kötetre a továbbiakban „PÍ" szignóval hivatkozom. – L. T.)

[9] Pilinszky János: *Egy film margójára* [1968], PÍ, 547–8.

ereje pedig abban keresendő, hogy túl tudott lépni a korábbi „vízfestményre lágyított anekdotikus lusta előadásmód"-on.[10] Az *Egy asszony visszanéz* című film pedig „nagy filmnek készült, de csak lapos és érdektelen fotómontázsnak sikerült", írja Pilinszky egy korai, 1942-es rövid ismertetésben, hiszen – világossá téve a filmvásznon látható felszín és a művészi érték közötti szakadékot – „egy könnyes arc még nem tragédia".[11] Ez a diskurzus természetszerűleg bizalmatlan a technikai képek világával szemben, amelyben a „valósághűség" ígérete szemfényvesztésként, felszínességként lepleződik le: az 1960-as *A vad szem* című film híre, miszerint könyörtelen őszinteséggel – azaz dokumentumfilmes eszközökkel operálva – mutatja be a „modern nő válságát", Pilinszkyt először egy rövid jegyzetre sarkallja, amelyben a film „valóságát" egy kamaszkori filmélmény emlékképével és egy víziószerű, imaginált képsorral konfrontálja (és így, követve a cikk logikáját, az emlék-, a film- és a fantáziakép együttese hivatott leképezni a modern nő válságát).[12] Ezután pár hónappal később újra szóba hozza az amerikai filmet – amelyet nagy valószínűséggel még ekkor sem látott – a *Laterna mágika* című írásában, ahol már kimondottan elmarasztalja a film vélt „tárgyilagosságát", amely „elkerülhetetlenül hamisít, amikor a láthatót lehántja a valóságról".[13] A film szemfényvesztés, trükk, varázslat: az írás címe ezt a jelentésmozzanatot hivatott kiemelni a mozgókép őseként számontartott laterna magica megidézésével, ami a cikket ezáltal az először 1964-ben megjelent *Fehér piéta* című vers pretextusává teszi:

A fényérzékeny levegőben
csukott szemhéjak. Anya és fia.
Fehér kezek és még fehérebb ráncok.
Piéta és laterna mágika.[14]

A cikk-előzmény valóban módosítja a vers lehetséges olvasatát, amennyiben a versnyelvből kiugró latin kifejezés[15] itt is elsősorban a misztikum és varázslat hangulatát írja bele a versbe, ehhez azonban a prózai szöveg ismerete nélkül nem

[10] Pilinszky János: *Az új magyar filmről* [1971], PÍ, 658.

[11] Pilinszky János: *Egy asszony visszanéz* [1942], PÍ, 13.

[12] Pilinszky János: *Egy képtávírón* [1961], PÍ, 198–9.

[13] Pilinszky János: *Laterna mágika* [1962], PÍ, 210–2. Ez az 1962-es cikk sok tekintetben hasonló gondolatmenetet követ, mint Mészöly Miklós hét évvel későbbi írása, a *Warhol kamerája* – igaz, míg Pilinszky a „teleobjektív"-ből az emberi lélek erényeit (a szeretetet, a vigaszt), vagyis ezek bemutatását hiányolja, Mészöly a kamera objektivitásában a „tettenérés" poétikáját észleli, amelyben egy „új teremtői viszony a műhöz" sejlik fel. Mészöly Miklós: Warhol kamerája: A tettenérés tanulságai. = Uő: *A pille magánya.* Pécs, Jelenkor, 282–95.

[14] Pilinszky János *Összes versei.* Budapest, Osiris, 2002, 81. (A továbbiakban: ÖV. – L. T.)

[15] Az idegen hangzású, gyakran latin eredetű szavak szerepéről a Pilinszky-lírában vö. Lőrincz Csongor: Kép, szöveg és személytelenítés a transzcendens kommunikáció leépülésének lírájában. = Szegedy-Maszák Mihály (Szerk.): *A magyar irodalom történetei III.* Budapest, Gondolat, 2007, 507–20, 514.

feltétlenül kapcsolódna negatívan konnotált jelentésárnyalat („szemfényvesztés"). Épp ellenkezőleg: a zárósor mintha a piéta szakrális-szellemi tartalmának és a vers hangsúlyos, a látás és a látvány fogalomköréhez kapcsolódó dimenziójának („fényérzékeny", „csukott szemhéjak") egységét állítaná, egy olyan egységét, amely meghatározó jelentőségű Pilinszky poétikájában. Ezt tételezi Balassa Péter utolsó, 1996-os Pilinszky-tanulmánya is, ahol, bár nem erről a versről van szó, a „csukott szemhéjak", a nem-látás „mysterion"-ja válik a Pilinszky-líra kulcsmetaforájává. „Nem külső látás", állapítja meg erről Balassa, „hanem a kimondott tárgyakon keresztül a semmi belső látása ez".[16] Külső és belső látás distinkciója szervezi a *Fehér piéta* szövegét is, a belsőre való összpontosítás metaforájaként értett „csukott szemhéjak"-kal áll szemben a (külső) levegő és természetesen a vers aszszociatív alaprétege, a márvány („fehér") szoborcsoport (külső materialitásként értett) látványa. A viszony ugyanakkor nem szimplán distinktív, sokkal inkább kölcsönös vagy kiasztikus: a „csukott szemhéjak" a kifelé irányuló látás akadályozottságát jelentik, a „belső" tehát, amiként a vakság esetében is, a külső hiányából születik, továbbá a levegő talányos és egyszersmind fotótechnikai eredetű jelzője, a „fényérzékeny" hagyományos értelemben mintha inkább a szemekre (vagy inkább optikára, esetleg valamilyen felületre, papírra) vonatkozhatna, sőt, felmerül a zárt szemek indokaként is. Ha tehát a levegő fényérzékeny, akkor a látás, vagy legalábbis valamely mozzanata, kívülre helyeződik, és felveti a kérdést, hogy vajon Jézus, Mária (akiknek a szeme Michelangelo és más nevezetesebb piéta-ábrázolásokon zárt) vagy esetleg a néző perspektívájáról van-e szó. (A hagyományos piéta-ábrázolások kompozíciójában felismerhető ez az irányultság, amennyiben Jézus halálának tragédiája Mária „külső", rá irányuló fájdalmán keresztül nyer ábrázolást.) Minderre nemcsak azért volt érdemes kitérni, mert a látás kiazmusokba rendeződő alakzatai Pilinszky lírájának jellegzetességeként világos illeszkedési pontot jelöl ki e lírai beszédmód és József Attila költészete között,[17] hanem mert ebbe a viszonyrendszerbe lép be a laterna magica mint optikai médium. Ha hihetünk ugyanis Friedrich Kittler helyenként kissé nagyvonalú vizuális kultúrtörténetének, a laterna magica a reneszánsz és a barokk határán éppen a belső képek külsővé tételének médiatechnikai lehetőségét teljesítette be (szemben a külső képek belső rögzíthetőségében érdekelt camera obscurával).[18] Ebből kiindulva tehát a laterna magica a „belső látás" spirituális tartalmait (a külsőn) láthatóvá, (külső) látvánnyá alakítja, amivel a versben megidézett szobrot, vagy még pontosabban magát a verset – annak retorikai intencióit – képezi le. Ezzel a laterna

[16] Balassa Péter: Semmit se látni: Pilinszky és a látás. = Uő: *Átkelés: Mi tanulható az* Újhold*tól?* Budapest, Balassi, 2009, 49–56, 51, 53.

[17] Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán: Magány és énhiány József Attilánál = Prágai Tamás (Szerk.): *„Mint gondolatjel, vízszintes a tested": Tanulmányok József Attiláról.* Budapest, Kortárs, 2006, 117–45, 133., továbbá Lőrincz: *I. m.*, 517.

[18] Kittler a laterna magicát Heidegger *A világkép kora* című tanulmányával és a jezsuita rend megszületésével hozza kapcsolatba, Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok.* Ford. Kelemen Pál. Budapest, Ráció, 2005, 68–90.

magica is abba a teológiai érdekeltségű képelméleti diskurzusba íródik bele, amely hagyományosan és elsősorban az ikonfestészettel foglalkozik.[19] Az ikon Pilinszky költészetének ez idő tájt egyik legfontosabb önmetaforája, amely nemcsak versekben, de a *Fehér piétá*t is tartalmazó kötet címében (*Nagyvárosi ikonok*) is feltűnik.[20] A fogalom már korábban, az életmű egyik lehetséges középpontjában, a *Harmadnapon* kötet *KZ-láger falára* ciklusában bukkan elő, *A harmadik* című versben, az *Apokrif*, a *Négysoros* és egy képleíró, -kommentáló vers, az *Egy arckép alá* szomszédságában. E vers, illetve a *Nagyvárosi ikonok* című költemény vagy verscsoport alaposabb értelmezése nélkül is szembetűnik, hogy az ikon fogalmának metafizikai érvényét sajátos időbelisége: mozdulatlansága, örökkévalósága látszik biztosítani.[21] Ez a vonás, amely minden bizonnyal egyik meghatározó eleme a napnyugati ikonfestészet-recepciónak, összefüggésben áll az ikon szakralitásának azon képelméleti magyarázatával, hogy az ikon nem reprezentálja, közvetíti a szentséget, mint inkább közvetlenül hozzáférhetővé és szemlélhetővé teszi, azaz közvetlenül megjelenik benne a transzcendens világ[22] – az állandóság garanciája e tekintetben ugyanis a belső és külső, látható és láthatatlan világok közötti mozgás, illetve a belső külső általi reprezentációjának és a külső belsőre vonatkoztatásának felfüggesztődése, megmerevedése.

A laterna magicát és az ikonfestészetet tehát az erős vallási, teológiai meghatározottság köti össze,[23] és nyilván ezért, ezáltal lépnek be Pilinszky költészetébe. Jelen vizsgálódás számára azonban ennél lényegesebb, hogy ez a két, tekintélyes

[19] Például Florenszkij is a látható és a láthatatlan világ különbségéből vezeti le az ikonkép ontológiáját. Vö. Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz.* Ford. Kiss Ilona. Budapest, Typotex, 2005, 7, 46.

[20] Az ikonról és az ikonicitásról igen részletesen, kifejezetten a képi medialitást (és a fényképpel való szembeállítást) középpontba helyezve ld. Halmi Annamária 2014-es, publikálatlan, *A kép és a képszerűség szerepe Pilinszky János költészetében* című diplomamunkáját (a dolgozat egy előzménye online publikáció formájában olvasható: Halmi Annamária: *A képszerűség jelenléte Pilinszky János Apokrif című költeményében,* https://apokrifonline.wordpress.com/2013/11/04/halmi-annamaria-a-kepszeruseg-jelenlete-pilinszky-janos-apokrif-cimu-koltemenyebentanulmany-2/)

[21] Az idézett versek lényegében mind az időtlenség fogalomköreire épülnek; „örökké fénylő ikonod" (*A harmadik*), „megörökít", „mozdulatlan", „múzeum", „egyetemes", „örököüres" (*Nagyvárosi ikonok,* ahol ez az időtlenség a jelen és a pillanatnyiság mozzanataival ellenpontozódik, „Déli 12 óra", „júniusi délután" „Szeptemberi sugárutak! [...] Megállnak a sugárutak." stb. – ld. ezt ugyanígy a *Van Gogh* című versben is). Az ikon örökkévalóságot garantáló mozdulatlanságát emeli ki – a nyugati festészet „fejlődéshitbe vetett változékonyságával" szemben – az értekező Pilinszky is; ez a gondolat szerepelt két Franciaországban tartott előadásában is, vö. *A kelet-európai kultúrák néhány adottságáról – Simone Weil gondolatvilágának fényében,* [1972], PÍ, 677–80; *A „teremtő képzelet" sorsa korunkban*, ÖV, 84–8. – ez utóbbi szöveg egy költői képzeletről tartott tanácskozáson hangzott el; Pilinszky az ikonokat valamilyen keleti, archaikus-eredeti művészet példáiként említi, amelyek „intenzitásukkal" vallanak arról, „amit az időben lehetetlen volt kimondaniuk", *uo.* 88. Vö. továbbá *Orosz faszobrászat kiállítása Párizsban* [1973], PÍ, 699.

[22] Vö. Florenszkij: *I. m.*, 49., továbbá Belting, Hans: *Kép és kultusz: A kép története a művészet korszaka előtt.* Ford. Schulz Katalin, Sajó Tamás. Budapest, Balassi, 2000, 8.

[23] Ez a vallási-kultikus meghatározottság természetesen mindmáig meghatározza a képek használatát: „A vallás éppen a médiumok alkalmazása révén tett szert társadalmi befolyásra, a társadalom viszont megtanulta, miként vegye a médiumokat a saját kezébe, és miként fordítsa a vallás ellen.

hagyománnyal bíró képtechnika kimozdítja, átírja e költészet „vizuális" alaprétegét, amelyet – mint azt a fent idézett Balassa-tanulmány is körültekintően tárgyalja – elsősorban a látás, a látszás, a látvány (szemek, vakság, transzparencia stb.) metaforizációi konstituálnak. A laterna magica és az ikon által ugyanis „mediatizálódik", vagyis (*pictura* és nem annyira *imago* értelemben) képszerűsödik a Pilinszky-vers világát uraló vizuális mező, miközben egyre szorosabbá és kölcsönösségükben összetettebbé válnak az így – egyre konkrétabban – értett képek és a versek nyelvi eszköztárának viszonyai; egyre kevésbé tapintható ki, hogy ezek a képek, képi formációk úgymond kívülről érkeznek a versnyelvbe (a versek egy „képről szólnak"), vagy a nyelv szimulálja, alkotja meg ezt a képi dimenziót (a tartalmat a vers „képpé alakítja"). A versek úgy válnak laterna magicákká és ikonokká, hogy közben maguk a versek formálják e képi formációk értelmét, jellegzetességeit, jelentőségét és teherbírását; erre példa a laterna magica eltérően strukturált jelentésmezeje a publicisztikai és a lírai szövegben (miközben az ikon esetében a tanulmányban való előfordulás olvasható a versbeli motívum valamiféle magyarázataként, kifejtéseként). Mindezt érdemes szem előtt tartani, mielőtt még egy lépést kockáztatnánk Pilinszky „képi univerzumának" irányába, és a szerző számára fontos fényképek nyomába erednénk.

II.

A publicisztikai írásokban ugyanis nem sok szó esik fényképezésről (mint tevékenységről), fényképekről annál inkább. Egyes felvételek, amelyek hol igen erősen motivált kontextusban, hol véletlenszerűen kerülnek Pilinszky szeme elé, különös hatással vannak a költőre. Ez a hatás markánsan különbözik attól, amit festmények vagy más műalkotások kapcsán jegyez fel Pilinszky, és nem is fotótechnikai-gyakorlati érdeklődés, ugyanakkor nem is csupán a fénykép tárgya tartja fogva a figyelmet: ez a jellegzetesen nézői, befogadói viszony sokban emlékeztet a „Spectator" gondosan lehatárolt perspektívájára, amellyel Roland Barthes indítja a *Világoskamra* című esszéjét.[24] Egy ilyen élményről számol be a *Bűnök és gyerekek* írás, elmélkedés a gyermeki bűnről, amely egy újságban látott fénykép leírására épül: „Alig több tízévesnél. A felvétel éles, élesebb a valóságnál. A gyerek alakja egy montázs erejével üt el a széktől, az asztaltól, és a háttér üres falától; engedetlen haja mintha a homlokába fagyott volna; pillantása tág és vak gödör."[25] A leírás retorikája egyértelműen arra törekszik, hogy a kép „döbbenetét" az általa bemutatott, látható valóságon túl ragadja meg („élesebb a valóságnál", tekintet mint „vak gödör"), amely ezáltal a látható felszín (a gyermek portréja) és a mé-

Ma ezért a vallás túlélése múlik azon, miként tudja megjeleníteni magát az új tömegmédiumokban." Belting, Hans: *A hiteles kép: Képviták mint hitviták.* Ford. Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz, 2009, 15.

[24] Barthes, Roland: *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról.* Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 2000, 13.

[25] Pilinszky, János: *Bűnök és gyerekek* [1959], PÍ, 87–8.

lyebb tartalom (a bűn) feszültsége, amelyet a leíró és kérügmatikus passzusokat moduláló cikk szövege jelenít meg. Ehhez hasonlóan építi fel a képpel való találkozás pillanatát a *Néhány óra Lisieux-ben* című útleírás is.[26] Pilinszky Párizsból érkezve látogatja meg Szent Teréz, egy, számára igen fontos[27] egyházi személy emléktemplomát. A kisváros hangulata, a kommercializált emlékhely inkább lehangoló, ám ekkor a költő „gyönyörű fotókra" lel, amelyek Szent Terézt ábrázolják: „Itt nem a fotográfia örökítette meg a gesztust, hanem a »tárgy«, a gesztus a fényképet. Az imádság a pillanatot, melyben a fölvétel készült. A kép annyira megragadott, hogy éreztem, el kell ajándékoznom."[28] A leírás kiazmusa azt sugallja, hogy a bemutatott gesztus (az imádkozás) teszi időtlenné a felvételt (amely esetlegességével mintha a „csecsebecséket" áruló, rossz hangulatú bódésor folytatása lenne). A fénykép (vagy a szemlélés) „gyönyörűségének" záloga itt is egy bizonyos feszültség, amely azonban már nem a látható felszín és az elvont tartalom között húzódik, mint inkább a portré időtlen, egyetemes és szakrális jelentése és a fénykép pillanatnyisága, egyszerisége között. A lisieux-i beszámoló egy másik változata is fennmaradt kéziratban, itt Pilinszky ugyanazt a feszültséget (a fénykép mulandó, az imádkozásra kulcsolt kéz örök) más nyelvi eszköztárral, szinte mint egy jelenést írja le: „Mint valódi sebből a vér, úgy tűnik elő jelenléte [...] S akkor hirtelen megszűnik a fénykép. Ezek a kezek most is imádkoznak, örökös imádsággal. A fénykép itt semmit se »örökített« meg; itt a fénykép a pusztuló elem, a mulandó."[29]

A nem megjelenített, inkább megjelenő, megtapasztalható, átélhető öröklét képzete ezt a fényképesztétikát leginkább az ikonhoz közelíti, legalábbis Pilinszky ikonértelmezéséhez. Nincs ez másképpen az életműben minden bizonnyal legnagyobb szerepet játszó felvétel esetében sem. Ezen a fényképen, amely 1944-ben készült Auschwitz-Birkenauban, egy idős nő látható gyerekekkel.[30] Pilinszky feltehetően a lengyelországi útja során, az Auschwitz-emlékhelyen találkozott ve-

[26] Pilinszky János: *Néhány óra Lisieux-ben* [1963], PÍ, 322–4.

[27] Pilinszky Szent Teréz jelentőségéről egy korábbi cikkében emlékezik meg: *Kis Szent Teréz és a világvárosok* [1961], PÍ, 191–2.

[28] *Néhány óra Lisieux-ben,* PÍ, 324.

[29] *Lisieux – Utolsó esték* [kézirat], PÍ, 864–5.

[30] Nem pedig 1942-ben, ahogy arra Pilinszky több helyen utal. A kép a Deutsches Bundesarchiv tulajdona, leltári jelzetszáma 183-74237-004, és a maga nemében egyedülálló „Auschwitz-album"-ban szerepel, készítője nagy valószínűséggel Bernhard Walter SS-Hauptscharführer – a fotográfus (illetve fotográfusok, Walter segédjeként dolgozott Ernst Hofmann) azonosítása a frankfurti Auschwitz-perek egyik „szenzációja" volt. A Lili Jacob (Jakab Lenke) által megmenekített album, amely egy Kárpátaljáról érkezett emberszállítmány érkezésekor készült, a Yad Vashem Intézetnek köszönhetően jól dokumentált, kommentált, digitális formában hozzáférhető. Az album 2004-ben, a Holokauszt-emlékév keretein belül jelent meg magyarul, jóllehet a képek más kiadványokban és kiállításokon is szerepeltek korábban; minderről részletesen ld. Fenyvesi Katalin – Kőbányai János: Az Auschwitz-album, ha magyar. = *Múlt és jövő*, 2004/3, 23–39. Az albumról magyar nyelven nagyobb lélegzetű kommentárt írt Sziklai László, amelynek annak ellenére állandó hivatkozási pontja a Pilinszky-életmű (leginkább a *KZ-oratórium*), hogy az *Idős nő gyermekekkel* fotográfia különleges szerepére Pilinszkynél nem tér ki részletesen, vö. Sziklai László: *Auschwitz képe.* Gond-Cura, Budapest, 2009, 22, 62.

le először, 1965. február 26-án, vagyis nem egy „váratlanul" felbukkanó képről van szó, éppen ellenkezőleg, a találkozásra az emlékhely hangulata, a helyszín autenticitása – amelyről Pilinszky önálló útinapló-cikkben számolt be,[31] és amely a képhez való kultikus viszonyulást erősíti – üthette rá a pecsétjét. A kép egy másolata Pilinszky szobájában függött a falon, és többször felbukkan az életműben, Pilinszky versekben és cikkekben is vissza-visszatér a fotográfiára.[32] E hivatkozások közül a legfontosabb talán az *Egy lírikus naplójából* sorozatot indító esszé, amelyben a költő a fénykép kapcsán művészi szemléletváltásról beszél: „Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént."[33] A „jóvátétel" fogalma itt úgy válik esztétikai kategóriává, hogy Pilinszky a kép fényképszerűségét próbálja imitálni, pontosabban meghaladni: megállítani a „valóságot", rögzíteni egy pillanatot, pontosabban kiemelni az (a történelem pusztító sodraként értett) időből. A fénykép így nem megjelenít valamit, inkább mintha a líra hatásmechanizmusát képezné le, úgymint a cikkben megfogalmazott művészetfelfogás illusztrációja. Az ikon időtlenségét idézi, azonban ennek az öröklétnek a garanciái nem a szentség megtestesülésében, mint inkább a fotográfia technomediális ígéretének metafizikájában érthetőek tetten; nem annyira külső vs. belső, hanem egy időbeli, a megtorpanás-mozdulatlanság vs. haladás-elmúlás ellentétpár mentén.[34] A konkrét kép, az idős asszony a gyermekekkel, nemcsak felfüggeszteni látszik az időt, de motivikusan vissza is igazolja, felerősíti Pilinszky értelmezését: az Auschwitz-album többi felvétele mellett feltűnik, hogy ezen a képen a háttal álló alakoknak nem látjuk az arcát (mintegy tagadja, hogy *imagó*nak, arcmásnak lássuk), másfelől a feltehetően akaratlan kompozíciót a haladás, a kijelölt (sínpár mentén), valahová (a biztos halálba) tartó út uralja – amelyet a fénykép pillanatnyisága felfüggeszteni látszik. Ez a paradoxon olvasható ki az *Egy fénykép hátlapjára* című versből is:

> Görbülten megyek, bizonytalanúl.
> A másik kéz mindössze három éves.
> Egy nyolcvan éves kéz s egy három éves.
> Fogjuk egymást. Erősen fogjuk egymást.[35]

A szöveg a halálba tartó, halálon túl vállalt szolidaritás versének mutatja magát, ezt húzza alá a Pilinszky-lírában igencsak feltűnő én-perspektíva, amely itt

[31] Pilinszky János: *Oswiecim* [1965], PÍ, 410–1.

[32] Összefoglalólag ld. Hafner Zoltán alapos jegyzetét, PÍ, 875.

[33] Pilinszky János: *Egy lírikus naplójából* [1965], PÍ, 437–9.

[34] Ugyanez a mintázat ismerhető fel az *Ars poetica helyett* „mozdulatlan elkötelezettség"-fogalmában, és annak indoklásában is, ld. Pilinszky János: *Ars poetica helyett* [1967], ÖV, 89–92.

[35] ÖV, 147.

kevésbé szerepjátékként, mint a tudatosan felvállalt együttérzés kifejeződéseként olvasható, vagy másképpen: a vers hangot kölcsönöz az arc nélküli asszonynak, így mintegy kiegészíti, korrigálja, *jóváteszi* a fénykép szükségképpen részleges tanúságát (amiként a „bizonytalanúl" állítása is kilép a képleírás „külső" perspektívájából, hiszen a léptek bizonytalansága nem látszik, nem látszhat a képen). A „fogjuk egymást" mozzanata ugyanakkor a múló idő – amelyet a „megyek" ige képvisel a szövegben – felfüggesztését, vagy annak igényét is sugallja, mintha a két különböző korú ember kézfogása kiléptethetné őket az elmúlás, az időbeliség dimenziójából, „megállítaná" a pusztulást.[36] A cím sajátos viszonyba állítja a képet és az azt leíró szöveget. Nem meglepő ugyanis, hogy egy fotográfia verzójára írnak valamit (például a fotográfus nevét, a felvétel idejét stb.), mégis, a hátlapra írt szöveg „nem látható", pontosabban csak akkor olvasható, ha a képet elfordítjuk, tehát vagy a képet látjuk, vagy a szöveget olvassuk, amely tehát mikor magyarázza, „elmondja" a képet, egyszerre ki is oltja, láthatatlanná teszi, másfelől azonban a címben foglalt gesztus a verset végérvényesen, elválaszthatatlanul a képhez rögzíti. A kép és szöveg is „erősen fogja" egymást, vagyis a fénykép és a vers kölcsönössége megismétli azt a kiasztikus alakzatokba rendeződő kizárólagosságot, amelyre a látás-látvány (szem, vakság) vizuális motívumrendszere is épült. Most azonban ez a kölcsönviszony nem a transzcendens láthatatlant, hanem a múló idő bizonyosságát játssza ki, sajátos módon megfelelve annak a lehetetlenségnek, amelyet a holokauszt utáni művészeti diskurzusban egyfelől a költészet adornói „tilalma", [37] másfelől a képi ábrázolás tilalma[38] ír körül: az időbeliség berekesztését ígérő fénykép esztétikája ugyanis sajátos módon felülírja, egy-

[36] Az időbeliség egy igen hasonló zavaraként vagy felfüggesztődéseként érthető a másik „fényképvers", az *Auschwitz* című [ÖV, 144]:

„Négy-öt esztendős lehetek,
s az én koromban a világ,
vagy – ha úgy tetszik – a valóság,
egyszóval mindaz, ami van,
két esztendő vagy nyolcvan év,
mázsás cipő, több tonnás kiskabát,
és főként, ami hátra van még,
pontosan öt-hat éves."

Itt az *Egy fénykép hátlapjára* verset megidéző ötödik sor relativizálja a kor által kifejeződő időt, ami a kezdő sor bizonytalanságára és a záró sor bizonyosságára felel, miközben a záró sor „pontos" életkor-adata voltaképpen egy másik idő helyett áll, a hátralévő idő helyett, amelyre a szintaxist (és a rím- és ritmusszerkezetet) követve az olvasó vár; mintha a (kontextus ismeretében igen rövid) hátralévő idő „miatt" válna bizonyossá az életkor.

[37] Erről részletesebben vö. Szűcs Teri: *A felejtés története: a Holokauszt tanúsága irodalmi művekben.* Pozsony-Budapest, Kalligram, 2011, 9–17. Szűcs részletesen foglalkozik az Auschwitz-albumbeli fényképpel, felfigyelve a Pilinszky-kommentárokban hangsúlyos temporalitás-problematikára, amelyet elsősorban az időbeli elszakítottság megfogalmazásaként értelmez (*Uo.,* 69–71., 172–3).

[38] Szűcs: *I. m.,* 18–24., továbbá ld. erről – Adornón túl – Didi-Hubermann polemikus könyvét (Didi-Hubermann, Georges: *Images malgré tout.* Paris, Minuit, 2003.), illetve magyar nyelven, az előzményeket (Claude Lanzmann *Shoah* című filmjét) és az utóéletet (a Lanzmann-poétikát követő műal-

másra vonatkoztatja, megfelelteti egymásnak a – kultikus eredetű – „hiteles kép”[39] és a „hiteles tanúságtétel”[40] kérdésköreit.

A „fényképszerűség” mint a Pilinszky-életmű, különösen pedig a közvetlenebbül a holokausztra vonatkozó művek egy alaprétege,[41] tehát nemcsak nyelvi reflexió egy technomediális jelenségre, és biztosan nemcsak egy szinguláris élmény, egy bizonyos kép következménye, hanem egyes képelméleti dilemmák és formációk kivetülése, ugyanakkor a lírai életműben a nyelvi kifejezés és kifejezhetőség, a nyelv teherbírásának próbaköve. Ha a fénykép megjelenítő ereje a temporális rend hatályon kívül helyezésében keresendő, akkor, egyfelől, nem nehéz Pilinszky fényképesztétikájában Roland Barthes a fotográfia „noémájáról” adott definíciójának fő vonásait felfedezni,[42] másfelől az így értett kép szinte szükségszerűen az emlékezés médiumaként értett írás kihívója,[43] a költészet pedig ezt a világot csak távollévő múltként megőrizni képes írás-emlékezetet felülíró fotografikus effektust viszi színre, ennek ad nyelvi teret.

kotásokat) is tárgyalva Kékesi Zoltán: *Haladék: Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben.* Budapest, Kijárat, 2011.

[39] Belting: *A hiteles kép, i. m.*

[40] Szűcs említett kötetén kívül, elsősorban a tanúságtétel paradoxonára vonatkozóan Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und das Zeuge.* Frankfurt, Suhrkamp, 2003, 23.

[41] A fogalom a *Rekviem*ben fordul elő („Egyesek kész fényképnek tűnnek, másokon a felvétel, az exponálás valóságos, de többnyire végig fényképszerű pillanatait látjuk.”, Pilinszky, János: Rekviem. = Uő: *Szépprózа.* Budapest, Osiris, 1998, 6–48., 18.), amelyben a fénykép a jelenetek hangulati kompozíciójában éppúgy jelen van, ahogy a fényképek és a fényképezés fontos cselekményformáló szerepet is kap („Fényképez az SS.”, *uo.*, 15.).

[42] Barthes: *I. m.*, 81.

[43] „Auschwitz ma múzeum. [...] Ütések és kopások, miknek kibetűzésére alig tettünk valamit. Pedig ezek a század betűi; ezek a kor betűformái,” írja Pilinszky az *Ars poetica helyett*ben, ahol a muzealitásként hozzáférhető múlt elválasztottsága vezet el az írás-metaforáig. *Ars poetica helyett*, ÖV, 89. A konkurenciaviszonyról kevésbé kiélezetten, ugyanakkor árnyaltabban ld. Eisemann György: „Piéta és laterna mágika”: Jelenlét és képzelet Pilinszky János lírájában. = *Tiszatáj*, 2013/4, 59–72., 61.

Milián Orsolya

A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól

„Egyszer azt álmodtam, hogy jönnek a fűrészgépeikkel,
és nem tudom megakadályozni"
(Nádas Péter: *Valamennyi fény*)

Irodalom és fényképészet gyakorlatilag a technikai kép feltalálása óta párbeszédet folytat egymással* – a kapcsolat első jelentősebb nyomaként a nemzetközi szakirodalom Edgar Allan Poe 1840-es, a dagerrotípia bemutatását követő évben megjelentetett elismerő esszéjét tartja számon[1] –, a 19. század közepe óta pedig a szépirodalom és a fotográfia közti kereszteződéseknek, együttműködéseknek számtalan, nem ritkán a médiumkonkurenciát színre vivő változata jött létre. A fotográfia és a szépirodalom összefüggéseinek mélyrehatóbb kutatása a bölcsészettudományok viszonylag friss, néhány évtizedes történetre[2] visszatekintő fejleménye, amelyet – ahogyan azt Silke Horstkotte és Nancy Pedri 2008-ban megjegyezték[3] – az általában értett kép-szöveg viszony kutatásoknak való kezdeti alárendeltsége, illetve 'fiatalsága' miatt a módszerek, fogalmak és kutatási tárgyak heterogenitása jellemez; napjainkra viszont az irodalom és a fényképészet kapcsolatformáinak több, bár nem kétségbevonhatatlan taxonómiáját[4] is kidolgozták. Ezek a klasszifikációk lényegében véve azokra a tényleges és rejtett médiumköziség-formákra vezethetők vissza, amelyeket az intermedialitás-elméletek rendszerint megkülönböztetnek egymástól: tényleges intermedialitásról beszélhetünk, ha

* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. – A szerk.

[1] Lásd például Marsha Bryant gyakran idézett kijelentését: „Az irodalom és a fényképészet átjárják egymás határait, amióta csak Edgar Allan Poe az 1840-es esszéiben elismerően nyilatkozott a dagerrotípia feltalálásáról." Bryant, Marsha: Introduction. = *Phototextuality. Reading Photographs and Literature*. Ed. Marsha Bryant. London, Associated University Press, 1996, 11. (Saját ford. – M. O.) Poe, Edgar Allan: *The Daguerreotype* című esszéjét lásd: http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400008_POE_ALEX-WEEKLY_1840-01-15.pdf

[2] Lásd a már említett, Marsha Bryant által szerkesztett kötetet. Továbbá lásd még: Hunter, Jefferson: *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.; Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart, Metzler, 1987.; Garrett-Petts, F. – Lawrence, Donald (Eds.): *PhotoGraphic Encounters: The Edges and Edginess of Reading Prose Pictures and Visual Fictions*. Edmonton, University of Alberta Press, 2000.; Hughes, Alex – Noble, Andrea (Eds.): *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque. University of New Mexico Press, 2003.; Cunningham, David – Fisher, Andrew – Mays, Sas (Eds.): *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Newcastle, Cambridge Scholars, 2008.

[3] Horstkotte, Silke – Pedri, Nancy: Introduction: Photographic Interventions. = *Poetics Today*, 2008/1. 1–29., 7.

[4] Lásd ehhez Jefferson Hunter idézett monográfiáját, ahol a „fotótextusok" több típusát különíti el. Az ún. fényképkönyvek tipológiájához lásd: Roth, Andrew (ed.): *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York, Distributed Art Publishers, 2001.

egy műalkotás két vagy több médium tulajdonképpeni, 'valóságos' kombinációjából épül fel, rejtett intermedialitásról pedig akkor, ha az egyik médium csak burkoltan foglalja magába a másikat (utal a másikra).[5] Ennek mintájára különíthetjük el a fotográfia és az irodalom közti kapcsolatformák tényleges vagy nyílt, és rejtett vagy burkolt formáit. Tényleges vagy nyílt irodalmi szöveg és fotográfia közti intermediális összefüggésnek nevezhetjük azokat az eseteket, ahol a szöveg mellett a fotográfia is materiális jelenléttel bír (például kiváló minőségű kiállításképként egy múzeumban, galériában vagy reprodukcióként egy könyvben). A teljesség igénye nélkül sorakoztatva fel néhány jellegzetes vonatkozó példát: az irodalmi szöveget fényképek övezik a könyvborítón vagy a fülszövegen (ahol rendszerint szerzői portrék jelennek meg); a főszövegben fotográfiák szerepelnek, amelyek gyakran az illusztráció szerepét töltik be – persze korántsem lényegtelen, pontosan hova és hogyan helyezik el az adott fényképet, amint az sem, hogy dokumentarista vagy absztrakt képről, a szerző saját készítésű fotográfiájáról, családi albumból vagy a sajtó- és művészettörténet archívumaiból származó képről van-e szó, kíséri-e kontrasztív vagy explikatív jellegű képaláírás, stb.; az irodalmi szöveg és a fénykép már-már szétválaszthatatlan összeforrottságban jelenik meg együtt, mint például az ún. ikonotextusok[6] (például fotómontázsok), vagy a „fotótextusok"[7], egyes fényképkönyvek esetében; a verbális szöveg – akár tömör képaláírás vagy cím formájában – egyféle értelmezői kommentárként társul a fotográfiához egy galéria vagy egy kötet kontextusában; napjaink webkettes médiakultúrája pedig számolatlanul ontja irodalmi szöveg és fénykép tényleges intermediális összekapcsolásának újabb, a kortárs felhasználó-tartalomkészítő [*prosumer*] által készített példáit, így irodalmi szövegekből vett részletek vezetik fel és magyarázzák, keretezik a felhasználó-tartalomkészítő saját fotóit, nem ritkán felstilizálva azokat, (jellemzően) mások műveiből okos telefonnal kifényképezett töredékek jelennek meg képi posztként a közösségi média felületein, stb. A fotográfia és az irodalom közti médiumközi kapcsolatformák rejtett vagy burkolt formái közé sorolhatjuk a fiktív vagy valóságosan is létező fotográfiák irodalmi

[5] Vö. Werner, Wolf: Intermedialität. = Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Metzler, 1998, 296–7. és O. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen, Francke Verlag, 2002.

[6] Alain Montandon kifejezése. Ikonotextus alatt olyan kompozit formát ért, amelyben az írott nyelv és a vizuális művészet egymástól elválaszthatatlan egységben jelenik meg. Vö. Montandon, Alain (Ed.): *Iconotextes*. Paris, Ophrys, 1990.

[7] Marsha Bryant meghatározása szerint a „fotótextus" „fényképekből és szavakból összeállított" könyv. Bryant: *I. m.*, 11. Marina Spunta ennél szűkebb jelentésű meghatározást alkalmaz, szerinte a „fotótextus" „a fényképkönyvek olyan speciális változata, ami a szavak és a fényképek közti szoros viszonyra épül, és amelyben a szavak és a fényképek megközelítőleg ugyanannyira fontosak." Spunta, Marina: Fossati's and Messori's Vision of Landscape. = Alù, Giorgia – Pedri, Nancy (Eds.): *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*. Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2015, 70–97., 95. Saját ford. – M. O.

leírásait, ekphrasziszait, valamint a fotográfia megjelenésének és elterjedésének az irodalmi realizmusra tett hatását.[8]

Könnyen belátható, hogy az irodalom és a fotográfia közti médiumközi kapcsolatok esetén ritkán kiegyenlített, 'jótestvéri' a két művészeti ág viszonya; ez különösen szembetűnő, ha a kérdéskört a tényleges vagy nyílt, könyv alakban megjelentetett irodalom/fotográfia-összedolgozások vizsgálatára szűkítjük le. Ha klasszikus szerkezetű – olykor, például a *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* című összefoglaló munka összeállítói által fényképkönyvként emlegetett – fényképalbumról van szó, ahol az egy vagy több fényképész által jegyzett fotográfiákhoz legfeljebb képaláírások vagy képcímek, dátumok, esetleg egy – akár kiadói kérésre – írt írói elő- vagy utószó társul, a jelentésadás folyamatát kitüntetetten a technikai kép(ek sorozata), kisebb mértékben a kép/szöveg összjátéka fogja vezérelni, azaz a szavak alárendelődnek a képeknek (lásd például Robert Frank: *Az amerikaiak,* Jack Kerouac bevezetőjével[9]). Ha egy irodalmi szöveget törnek meg rendre-rendre, ugyanakkor összességében mégis alulreprezentált módon fotográfiák, a szavak kerülnek fölérendelt, az értelmezést irányító szerepbe, amelyhez képest a fotók gyakran mindössze szemléltető, alátámasztó, azaz illusztratív funkciót töltenek be (lásd például Nádas Péter: *Évkönyv*[10]). Ám még az itt említett két, sarkos, a fotográfia és az irodalom közti átjárások teljes spektrumát a legkevésbé sem fedő példa esetében is átrendeződhetnek, kisebb-nagyobb mértékben módosulhatnak a médiumok közti alá-fölérendeltségi viszonyok annak függvényében, hogy a befogadó olvasó-néző vagy néző-olvasói attitűdöt vesz-e fel, melynek eredményeként a szavakra vagy inkább a képekre fordít intenzívebb figyelmet.[11] Mivel az intermedialitás észlelése és értelmezése „alapvetően pragmatikus folyamat",[12] amelyet a befogadó működtet, a médiumközi viszonyba helyeződések detektálásakor és boncolgatásakor a szöveg és a kép közti diszkurzív-mediális elcsúszások, meg nem felelések észrevételezése, vagy az egyik vagy másik médium/kód/intézményes és kulturális hagyomány iránti elköteleződés éppúgy érvényre juthat, az interpretáció vezérelveként előtérbe kerülhet, mint a szöveg és a kép közti 'problémátlan' együttműködést és egymásnak megfelelést, akadálytalan egymásba oldódást feltételező, különbségeikre nem igazán tekintettel levő értelmezői folyamat.

[8] Ehhez lásd Armstrong, Nancy: *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

[9] Frank, Robert: *The Americans*. New York, Grove Press, 1959. A Kerouac által írt *Bevezető* szövegét lásd: http://www.camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf

[10] Nádas Péter: *Évkönyv*. Budapest, Szépirodalmi, 1989.

[11] Ezeket a befogadói attitűdöket természetesen ugyanaz a személy is felveheti.

[12] Sz. Molnár Szilvia: *Narancsgép. Géczi János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*. Budapest, Ráció Kiadó, 2004, 53.

Az ún. fényképkönyveknek (angolul *photographic book*, újabban *photobook*, németül *Fotobuch*, franciául *livre photo*) több elgondolása és típusa ismeretes,[13] közös jellegzetességük azonban, hogy a „fotótextualitáson", azaz fényképek és jellemzően egy irodalmi szöveg (vagy legalábbis szavak) egymás mellé helyezésén alapulnak, habár a képek és a szövegek szerepeltetési arányai az egyes változatokban igencsak eltérőek lehetnek: így például fényképkönyvnek tartják az olyan fotóalbumokat, ahol a képek minden szöveges kíséret nélkül, pusztán lakonikus címekkel felruházva sorjáznak, rendszerint narratív képsorozattá állva össze, de szintúgy fényképkönyvnek minősül, ha azonos vagy más-más személy által készített, egymással összefüggő fotókat és (irodalmi) szövegeket adnak közre egy kötetben. Ralph Prins szerint „[a] fényképkönyv [*photobook*] a szoborhoz, a színdarabhoz vagy a filmhez hasonlóan autonóm művészeti forma. A fényképek elveszítik 'önmagukban álló' dolgokként való fotografikus létüket, és a nyomdafestékbe fordítva egy könyvnek nevezett drámai esemény részei lesznek."[14] Miként a fényképkönyvek történetét, pontosabban a fotográfia fényképkönyvekből kirajzolódó történetét három kötetben, bár korántsem hézagtalanul összefoglaló Martin Parr és Gerry Badger megjegyzik, a fényképkönyveknek elsősorban művészi céllal kell rendelkezniük; definíciójuk szerint „[a] fényképkönyv [*photobook*] olyan – szöveget is tartalmazó vagy szöveg nélküli – könyv, ahol a mű elsődleges üzenetét a fotográfiák hordozzák. A könyv szerzője fényképész, vagy pedig a könyv egy vagy akár több fényképész valaki más által szerkesztett és sorozatba rendezett munkáját adja közre."[15] A szerzőpáros tehát a *The Photobook: A History* című könyvtrilógiájuk első kötetében professzionális készítésű, artisztikus célzatú és a fényképek 'túlsúlyára', fölényére támaszkodó köteteket tart fényképkönyveknek, viszont meghatározásukat már az első kötetben sem alkalmazzák mindvégig következetesen.[16] A fényképkönyv-formátum (és a fotográfia) népszerűsítése mellett a válogatás és kanonizálás szándékával is készített könyvsorozatuk[17] ugyan-

[13] Lásd ehhez a már idézett *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* című kiadványt. Az ebben szereplő tipológia összegzéséhez lásd Kiss, Noémi: Fekete-fehér fény (Biográfia és fotográfia Nádas Péter *Valamennyi fény* című munkájában). = Uő: *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, Műút-könyvek. Szépmesterségek Alapítvány, 2011, 41–69. Különösen: 47–8.

[14] Prins-t idézi Shannon, Elizabeth: The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century. = *St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 2010, 55–62., 57. Online: https://www.st-andrews.ac.uk/media/school-of-art-history/pdfs/journalofahandms/riseofphotobook.pdf. (Saját ford. – M. O.)

[15] Parr, Martin – Badger, Gerry: *I. m.*, 6. (Saját ford. – M. O.)

[16] Az utókor művészetként ismerhet (f)el olyan kiadványokat, amelyek keletkezésük idején más, például tudományos (orvosi, szociológiai, stb.) céllal jöttek létre. A szerzőpáros a következőt jegyzi meg Killian, Hans Dr.: *Facies Dolorosa* (1938) című kötete kapcsán: „Bár ennek létrejöttét egyszerűen csak egy orvos vágya indokolta, aki betegei tüneteit akarta rögzíteni, a könyv mégis átlépett a tudományból a művészetbe." Parr, Martin – Badger, Gerry: *The Photobook: A History*. *Volume I.* London, Phaidon Press, 2004, 137. (Saját ford. – M. O.)

[17] Érdemes megjegyezni, hogy a *The Photobook: A History* szerzői nem kezelik kiemelt kérdésként fényképészet és szépirodalom együttműködéseit, egymásra hatásait.

akkor a talált tárgyakból összeállított fotóalbumokat is beemeli a kötetek anyagai közé, ez a leginkább vitatható módon a harmadik, a második világháború utáni fejleményeket összegző kötetben[18] következik be: a *The Photobook: A History* harmadik kötetében ugyanis szerepel Arianna Arcara és Luca Santese *Found Photos in Detroit* (2012) című, Detroit lepusztult utcáiról és felszámolt rendőrségi archívumokból gyűjtött, gyenge minőségű, hétköznapi fényképeket és szövegtöredékeket tartalmazó fényképkönyve – amelyet egyébként a professzionális Cesura kiadó jelentetett meg –, valamint Joachim Schmid *Other People's Photographs* (2008–2011) című, 96 könyvből álló sorozata,[19] amely fotómegosztó weboldalakról, például a Flickr-ről összegyűjtött, amatőrök által készített fényképek tematikus elrendezéséből (pl. *Size Matters, Sex, Self, Red*, stb.) áll, az egyes köteteket pedig a Blurb nevű e-kiadótól lehet megrendelni nyomtatott könyvként.

Martin Parr és Gerry Badger egyenlőségjelet tesz a *photobook* és a jóval tágabb jelentésű *photographic book*[20] közé – az előbbi kifejezést az utóbbiból származtatják –, Elizabeth Shannon viszont a *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century* című cikkében Parr és Badger fentiekben idézett fényképkönyv-meghatározását „zavarba ejtőnek és ellentmondásosnak"[21] tartja, és arra figyelmeztet, hogy sem a *photobook* elnevezést, sem a kifejezéssel jelölhető könyveket vagy kánonjukat nem övezi szakmai konszenzus. A konszenzus létrejöttét nemcsak a kutatási téma újdonsága, hanem feltehetően az is megnehezíti, hogy napjainkban a fényképkönyv, pontosabban ennek egyik hétköznapivá vált gyakorlata ugyancsak kedvelt lett az amatőr fotósok körében: az Apple 2002-ben piacra dobott iPhoto szoftvere (2015-től a Photos nevű alkalmazása) például bárki számára lehetővé teszi, hogy fotóiból – képaláírásokat, szövegeket is tartalmazó – fényképkönyvet szerkesszen, majd megvásárolja annak nyomtatott (POD; print on demand) változatát. „A digitális technológia mindenki számára elérhetővé tette a fényképkönyvkiadást, és úgy tűnik, mindenki fényképkönyvet készít"[22] – jegyezte meg Gerry Badger 2015-ben. Azaz a 21. század legújabb típusú *photobook*jait kortárs felhasználó-tartalomkészítők állítják össze a „csináld magad!" jegyében, privát fotóikból, ami hosszabb távon akár a fényképkönyvek 'elcsaládiasodását' is okozhatja. Lehetséges, hogy hosszabb idő múltán az amatőr *prosumer*ek

[18] Parr, Martin – Badger, Gerry: *The Photobook: A History. Volume III*. London, Phaidon Press, 2014.

[19] Ennek tömör leírását lásd: https://schmid.wordpress.com/works/2008%E2%80%932011-other-people%E2%80%99s-photographs/

[20] A „photographic book"-ot szintén fényképkönyvként lehet magyarul visszaadni, a kifejezés azonban bármilyen, fényképeket is tartalmazó könyv megnevezésére szolgál (vagyis például fotóalbumokat, fényképekkel illusztrált könyveket egyaránt jelölhet). A kifejezés tehát nem csak azokat az albumjellegű kiadványokat fedi, amelyekre a szerzőpáros lényegében véve leszűkíti a „fényképkönyv" jelentését. Vö. Parr, Martin – Badger, Gerry: *The Photobook: A History. Volume I., i. m.*, 5.

[21] Shannon, Elizabeth: *I. m.*, 57.

[22] Badger, Gerry: Why Photobooks Are Important. = *Zum. Revista de fotografia*, 2015. augusztus 31. https://revistazum.com.br/en/revista-zum-8/fotolivros/ (Saját ford. – M. O.)

fényképkönyvei közül néhány ki fog emelkedni és komoly esztétikai rangot nyer majd el, egyelőre azonban úgy tűnik, hogy a vonatkozó szakirodalom a szerkesztett, gondosan megtervezett, nívósan tördelt, színvonalasan nyomtatott, és jellemzően professzionális fényképészek (valamint írók) alkotásait közreadó kiadványokat ismeri el értékelendő és értékes fényképkönyvként.

Közismert, hogy a fényképészet története csaknem a fotográfia feltalálása óta összefonódott a könyv médiumával; az első fényképkönyveknek tartható művek már az 1840-es években létrejöttek különböző technológiákkal: a *The Photobook: A History* az elsők között Anna Atkins *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1853) és William Henry Fox Talbot *A természet irónja* / *A természet ceruzája* (*The Pencil of Nature*, 1844–1846) című műveit említi. Talbot szövegekkel kísérte a hat füzetben publikált, huszonnégy eredeti kalotíp felvételt tartalmazó sorozatát, az első rész bevezetőjében eljárásának történetét is bemutatva; jegyzeteket, bizonyos értelemben verbális illusztrációkat társított a főszerepbe állított fotográfiákhoz, amelyekben a képek készítésének technikai részleteiről, körülményeiről, helyszínéről számolt be. Szépirodalom és fotográfia szoros összetársulásának, interakciójának első ismert példája azonban a Julia Margaret Cameron által Alfred Tennyson *Király-idillek*jeihez (*Idylls of the King*) 1874-ben készített fényképsorozat. A könyvet 1875-ben adták ki,[23] Parr és Badger szerint ez nyitotta meg az utat a '20-as, '30-as évek modernista, avantgárd fotográfia (és irodalom) kísérletezései – így például Man Ray[24] vagy Moholy-Nagy László alkotásai – előtt. Az egyre megbízhatóbb minőségű képmásolatokat tömegesen reprodukálni képes nyomdatechnika fejlődésének, nem utolsósorban pedig a fotográfia művészetként történő elismerésének köszönhetően a fényképkönyvek egyre inkább elterjedtek, bár igazán népszerűvé és meghatározóvá a 20. század második felében váltak. A könyvformátum az egyik leghatékonyabb eszköz arra, hogy a fotográfus egy (időszaki) kiállítás közönségénél szélesebb körben ismertesse meg munkásságát, valamint e formátum archiváló funkciója sem elhanyagolható.[25] François Brunet szerint a 20. század második felében „a fényképkönyv [*photo-book*] a »komoly« fényképész legmegfelelőbb és leginkább vágyott kifejezési lehetősége lett, ami számos kiemelkedő esetben egy »komoly« író hozzájárulását foglalta magába,"[26] a Parr – Badger szerzőpáros pedig a fényképkönyvet egyenesen az „irodalmi regény megfelelőjének",[27] azaz a legrangosabb műfajnak nevezi a fényképeket (is) közlő könyvek között. Ahogyan a fentiekben érintőleges jelleggel láthattuk, a vonatkozó szakirodalomban a fényképkönyvek többféle felfogásával és meghatá-

[23] Vö.: https://www.bl.uk/collection-items/tennysons-idylls-of-the-king-photographically-illustrated-by-julia-margaret-cameron

[24] Vö. például Ray, Man: *Photographs, 1920–1934, Paris*. Hartford, James Thrall Soby, 1934.

[25] Shannon: *I. m.*, 56. Vö. még Parr, Martin – Badger, Gerry: *I. m.*, 9.

[26] Brunet, François: *Photography and Literature*. London, Reaktion Books, 2009, 9. (Saját ford. – M. O.)

[27] Parr, Martin – Badger, Gerry: *I. m.*, 7.

rozásával találkozhatunk, a szakirodalmi szövegekben fényképkönyvnek nevezett kiadványoknak ugyanakkor tulajdonképpen csak egy töredéke fonódik szorosan össze a szépirodalmi szövegekkel. Emiatt talán szerencsésebb volna a fotográfia és a szépirodalom tényleges és mély hibridizációját megvalósító könyvek csoportját külön kifejezéssel, szabatosabb fogalommal, jelesül az „irodalmi fényképkönyv"[28] szószerkezettel megneveznünk.

A fotográfia–irodalom interakció ilyen változata „nálunk még alig-alig létező alkotási mód."[29] Viszonylag kevés, fényképész és író által közösen jegyzett kortárs magyar irodalmi fényképkönyv jelent meg,[30] és feltehetően a műfaj viszonylagos gyökértelensége és ismeretlensége is okozhatta azt, hogy a zsáner legprominensebb fényképész-író alkotója, Nádas Péter irodalmi fényképkönyveit, különösen az elsőt, a *Valamennyi fény*t[31], jobbára meglepődve, tanácstalanul fogadta a kortárs kritika. Amint arra Bernád Ágoston Zénó[32] és Kiss Noémi[33] is rámutat, a kötet megjelenését közvetlenül követő recepció értetlenségének egyik szimptómája a műfaji felcímkézéssel történő kísérletezés, dűlőre nem jutás volt: a kritikusi szótárakban a fotóalbumtól a képeskönyvön, képes albumon és esszéköteten át a „meghatározhatatlan műfajú dologig"[34] bukkantak fel megnevezési, meghatározási kísérletek, s a többféle fotó-nyelv viszonyt színre vivő kötettel kapcsolatban a korai recepció jellegzetes fogása volt, hogy a fotókat és szövegeket egymástól elválasztva értelmezte és értékelte.[35] (A későbbi, alaposabb tanulmányok többsége önéletrajzi narratívaként és szociológiai látleletként 'olvassa össze' a képeket a szavakkal, nem utolsósorban pedig fényképkönyvként ragadja meg a kötetet.[36]) Nádas második, *Saját halál*[37] című irodalmi fényképkönyvét – ahol a fotográfia és

[28] Eleni Papargyriou kifejezése. Vö. Papargyriou, Eleni: Textual Contexts of Consumption: The Greek Literary Photobook. = Philip Carabott – Yannis Hamilakis – Eleni Papargyriou (Eds.): *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*. Farnham – Burlington, Ashgate, 2015, 193–212.

[29] Kiss: *I. m.*, 49.

[30] Néhány üdítő kivétel: Bourel, Bruno – Parti Nagy Lajos: *Fényrajzok*. Budapest, Magvető, 2001. Esterházy Péter – Czeizel Balázs: *Biztos kaland*. Budapest, Novotrade Rt., 1989. Esterházy Péter – Szebeni András: *A vajszínű árnyalat. 1988–*. Budapest, Pelikán Kiadó, 1993. Gink Károly – Kukorelly Endre: *Budapest – Papírváros*. Budapest, Budapest Fővárosi Önkormányzat, 1994.

[31] Nádas, Péter: *Valamennyi fény*. Budapest, Magvető, 1999.

[32] Vö. még: „[T]alán első alkalommal fordult elő a magyar irodalom német nyelvű recepciója során, hogy a magyar mű idegen nyelvű fogadtatása 'felülmúlta' annak magyarországi befogadását." Bernád Ágoston Zénó: Egy vadkörtefa a nukleáris biedermeier sötétjében. Nádas Péter *Valamennyi fény* című kötetének német és magyar nyelvű fogadtatásáról. = Bernáth Árpád – Bombitz Attila (Szerk.): *Miért olvassák a németek a magyarokat? Befogadás és műfordítás.* Szeged, Grimm Könyvkiadó, 2004, 75–100., 76.

[33] Kiss: *I. m.*, 49.

[34] Bán Zsófia: Ex libris. = *Élet és Irodalom*, 2000/7., 13.

[35] A *Valamennyi fény* későbbi recepciójában már találni a képiségre és a nyelviségre egyaránt érzékenyen reflektáló írásokat. Lásd főként: Szajbély Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században*. Pécs, Pro Pannonia, 2008.

[36] Vö: Kiss: *I. m.*, 55–60.

[37] Nádas Péter: *Saját halál*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004.

a szépirodalom közti viszony mind esztétikai, mind akár kvantitatív értelemben véve mellérendelőnek nevezhető – megjelenésétől fogva komoly kritikai figyelem övezte, recepciója pedig mára igencsak szerteágazóvá vált,[38] a *Valamennyi fény* esetében már detektált, műfajjal kapcsolatos tanácstalanság azonban itt is fel-felbukkan. A *Valamennyi fény* fogadtatástörténetéhez képest pedig hangsúlyos különbség, hogy bár a kritikai szövegek rendszerint figyelmeznek a könyv kép-szöveg egymásmellettiségére, valamint az együttolvasás szükségességére, túlnyomórészt mégis a *Saját halál* prózájára koncentrálnak,[39] olykor csak egy-egy mondatot, rövid bekezdést fogalmazva meg a fotókkal, illetve a vadkörtefa és az őt ábrázoló fotók szerepével kapcsolatban.

A fotográfiákat a *Valamennyi fény*ben hol kisesszényi, hol mindössze egy-egy képcímnyi terjedelemben keretezi be, kíséri a nyelv, a képektől mindig elkülönülten jelenve meg − például nem a fotókkal azonos oldalon, hanem csak az egyes fejezetek „tartalomjegyzékében" szerepelnek a címek/képaláírások −, mintegy hagyva érvényre jutni a fotók önálló vizuális diszkurzusát. Így úgy tűnhet, hogy a *Valamennyi fény* esetében a fotók, nem pedig a fotókat övező verbális (szöveg)elemek az „elsődlegesek"; a fotók és a többnyire háttérben maradó nyelv kölcsönhatása mintha inkább néző-olvasói, mintsem olvasó-néző értelmező tényekedésre ösztökélne.

A *Valamennyi fény* a Nádas-fotók ezidáig legteljesebb, kötetben publikált gyűjteménye, amely azonban szükségszerűen csak a fényképészi oeuvre első két szériájából vagy korszakából – a '60-as évek fotóriporterségének időszakából és a Fa-sorozatból, azaz a vadkörtefa-fotókból – szerepeltet alkotásokat.[40] A kötet a szerző önarcképével, valamint a dédszülők eljegyzési fotójával kezdődik és nyolc, Nádas gombosszegi kertjében álló vadkörtefát ábrázoló fényképpel fejeződik be. A vadkörtefa-sorozat az *Elnéptelenedett falvak* című kötetzáró fejezet befejező része, amelyet a tanulmányom mottójául választott, külön lapra tördelt, pont nélküli, vagyis befejezetlen mondat („Egyszer azt álmodtam, hogy jönnek a fűrészgépeikkel, és nem tudom megakadályozni"[41]), illetve az *A hely, ahol élünk* című, a fát a falu régebbi közösségi életének központjaként inszcenírozó kisesszé és/vagy vallomás, valamint egy képcímsorozat vezet fel. Az alapvetően deskriptív jellegű

[38] Lásd a *Saját halál* recepcióját 2007-ig összegző kötetet: Rácz I. Péter (Szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2007.

[39] A kevés, a fotográfiákat és a szöveget egyaránt érzékenyen elemző, azokat párhuzamosan olvasó kivétel egyike: Kiss Noémi: A fotográfia, az élet negatívja (Nádas Péter: *Saját halál*). = Uő: *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, Műút-könyvek. Szépmesterségek Alapítvány, 2011, 70–8.

[40] Markója Csilla szerint Nádas megkülönbözteti még a *Világló részletek* szériát (1999–2003), negyedik „korszakként" pedig az utóbbi években a Philippe Starck által tervezett, teljesen áttetsző szék gombosszegi kertben 'vándorlásáról' mobiltelefonnal készített fotósorozatát különíthetjük el. Vö. Markója Csilla: *A mérleg nyelve. Szó és kép Nádas Péter művészetében*. Budapest, Jelenkor – Meridián, 2016, 33.

[41] Nádas: *Valamennyi fény*, 278.

képcímek – *Egy vadkörtefa nyáron*, *Ősszel*, *Télen*, *Bimbózik a vadkörtefa*, *Koratavaszi alkonyatban*, *Bontja virágait*, *Már a pitypang is kinyílt*, *„És azért szeretem a fákat, mert fák, akármit gondolok is." [Fernando Pessoa]* – a fotografikus reprezentációkkal összhangban a természet körforgásáról, az idő organikus, folyamatos mozgásáról számot adó mikronarratívába rendeződnek össze, a záró Pessoa-idézet pedig a fa embertől és minden emberitől való különállóságát, illetve a fogalmi gondolkodással vagy a nyelvvel való utolérhetetlenségét, megragadhatatlanságát, azaz a nyelvi antropomorfizáció hiábavalóságát, eleve kudarcra ítéltségét hangsúlyozza. A szűk kistotálokból álló fotósorozat első három darabja a vadkörtefa nyári, őszi és téli portréját ábrázolja, a többi öt a tavasz különböző fázisait jeleníti meg. A széria – és maga a *Valamennyi fény* – a teljesen virágba borult monumentális fa képével fejeződik be, ami a vitalitást és az újjáéledést jelzi ugyan, ám ez az életerő és szépség veszélyeztetett, gépi eszközökkel bármikor elpusztítható.[42]

A vadkörtefa-fotók *egyszerre* tartoznak a dokumentarizmus és a fikció dimenziójához: a fotográfiák megmutatják, állóképben rögzítik a gombosszegi vadkörtefát, tanúsítják a fényképfelvételek, az apparátus és a fényképész távolságtartásának Mostjait, valamint a barthes-i „ça a été", az „ez volt"[43] múltbeli pillanatának bizonyosságát, ugyanakkor ahelyett, hogy precízen illusztrálnák, magyaráznák a szövegeket (pl. a Pessoa-idézetet), egyértelműsítenék azok ambiguitását – ahogyan azt az illusztrációkról feltételezzük –, inkább további és másféle „homályosságot" vagy többértelműséget adnak hozzájuk. (Nem történik ez másként a *Saját halál* esetében sem.) A vadkörtefa-sorozat a *Valamennyi fény*ben az elevenség, az átmenet és a folytatólagosság, az embertől elkülönülő, de az emberi világtól fenyegetett naturális Másik, a természeti szép, valamint a narratív önazonosság[44] és a személyesség jelentéseit hordozza. Amint azt a kötet több értelmezője észrevételezte, a vadkörtefa-fotók – későbbi, a *Saját halál* kötetbeli szereplésükhöz részben hasonlóan – a *Valamennyi fény*ben a realitástól, a puszta tényábrázolástól elolddódottként is értelmezhetők, olyan metaforikus-szimbolikus képi jelölőkként, amelyek önmaguk és az idő múlásának reprezentálása mellett az önéletírásban elbeszélt én helyettesítőiként is funkcionálnak. „Lassú és biztos pusztulásra ítélt, mégis mindig megújuló, bárha hirtelen halállal fenyegetett élet. Képsor, mely a kötet egyre érettebb vonásokat mutató önarcképeinek sorában foglal helyet, egy

[42] A fa létét nemcsak az ember általi pusztítás veszélyezteti; a fenyegető természeti veszélyek közül *A helyszín óvatos meghatározása. Alaposan körbejárunk egyetlen vadkörtefát* című esszéjében a „termékenységet" emeli ki Nádas: „A vadkörtének a termékenység a végzete. Nyári felhőszakadások után, mikor a növények több nedvességet nem képesek már befogadni, a gyümölcsök súlyától olykor megroppannak és leszakadnak a fák vezérágai." Nádas Péter: A helyszín óvatos meghatározása. = Uő: *Hátországi napló*. Pécs, Jelenkor, 2006, 5–30., 5.

[43] Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985, 90.

[44] Erre a jelentéslehetőségre Visy Beatrix is felhívja a figyelmet. Visy Beatrix: Valamennyi táj. Nádas Péter és a horizont. = Somlyó Bálint – Teller Katalin (Szerk.): *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára.* . Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2016, 239–246., 239.

jövendőbeli, már el nem készíthető önarckép üres helyén. Önarckép helyett az önarckép kiteljesedése, pusztulás, de addig újabb képek, újabb szövegek ígérete." – jegyzi meg például Szajbély Mihály.[45]

A fotográfiák a 20. század folyamán az önéletírások tipikus alkotórészeivé váltak. Az önéletírások többsége szerepeltet fényképeket,[46] és azok, amelyek nem iktatnak be fotókat, jellemzően szintén kitérnek ekphrasztikusan a narrált én múltjának fényképeire (fotográfia és emlékezet, fotográfia és múlt idő összefüggéseinek tárgyalásai mára a fotóelméletek közhelyeinek számítanak). Az önéletírásokban megjelenő fotográfiák túlnyomórészt az elbeszélt élet képi dokumentumai − családtagokat, a gyermekkort, az elbeszélt én felnőttkori portréját, az én számára fontos helyszíneket vagy tárgyakat ábrázolnak, azaz általában véve magánéleti, privát fényképek −, funkciójuk pedig jellemzően a megmutatás és a hitelesítés: az (ön)arcképek (vagy tájképek) tanúsítják, hogy ezek az emberek (adott esetben terek, tárgyak) valóban léteztek, valamint, hogy így és nem másként néztek ki. A magánéletet reprezentáló, jellemzően az ábrázolt személyek, helyszínek neveit és a kép készülésének dátumát megadó képaláírásokkal ellátott fényképek beékelése a fotográfia felszíni mimetizmusára, valamint arra alapoz, hogy direkt összefüggés áll fenn a fényképek és az önéletírói szöveg között. Mondhatni, a fotográfiák ilyen használata az önéletírói narratívákban a szöveg referenciális vonatkozásainak igazolására szolgál; a fényképek azt a szövegen 'kívüli' világot reprezentálják, amire az önéletrajzi szöveg definíció szerint már mindig is utal,[47] annak a megélt valóságnak a kis szeleteit mutatják meg, amely az önéletírás szükségszerűen manipulált nyelvi-textuális világán túl van. S bár az (ön)arcképek nem feltétlenül szolgálnak egyértelmű, hiteles képpel valamely személy önazonosságáról, mégis, „a fotográfiák az autobiográfiák kontextusában kitartanak valami materiális, a *megtestesített* szubjektum, a szerző, a tulajdonnév *és* a test egysége mellett (hogy az önéletrajzi szerződést visszhangozzuk)."[48]

Úgy tűnik, ezt az „egységet" a *Valamennyi fény* evidensebben viszi színre, mint a *Saját halál*. A kötetek értelmezőinek többségével egyetértve kijelenthetjük, hogy Nádas Péter mindkét irodalmi fényképkönyve az önéletrajzi elbeszélés narratív sémája mentén szerveződik. Különösen, ha a szövegolvasási stratégiák felől közelítünk hozzájuk; de hasonló értelmezésre juttat a *Valamennyi fény* magánéleti fotó-

[45] Szajbély: *I. m.*, 107. Lásd még: „[...] a körtefa is olvasható a személyesség egyféle határhelyzetének [...]". Lénárt Tamás: A tiszta szemlélet nyomában. Nádas Péter fotókiállítása a Petőfi Irodalmi Múzeumban. = *Irodalomismeret*, 2012/4, 155–163., 160.

[46] Gyakran mindössze egyetlenegyet: a szerző, a főhős arcképét a fülszövegen, a külső könyvborítón vagy a nyitó belső oldalak egyikén.

[47] Linda Haverty Rugg szerint a fotográfia és az önéletírás diszkurzusa (műfaja?) hasonló problémákat vet fel a referencialitás kérdése kapcsán. Fényképészet és önéletírás között párhuzam vonható a tekintetben is, hogy az önéletírás, csakúgy, mint a fotók, a múltat (továbbá az írás, fotózás esetén a fényképezés jelenét) örökíti meg, és testálja rá az utókorra. Haverty Rugg, Linda: *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.

[48] Haverty Rugg: *I. m.*, 13. (Saját ford. – M. O.)

inak összefüggő sorozatként, vagy a *Saját halál* vadkörtefa-alakzatának önmetaforaként szemlélése is. Ugyanakkor nyilvánvalóan több szembetűnő különbség áll fenn a két kötet között a tekintetben, ahogyan a fotográfiákat szerepeltetik, illetve a kép-szöveg kapcsolatokat működtetik. Míg a *Valamennyi fény* fotográfiái által körvonalazódó személyes, önéletrajzi tér az önarcképeket, a családtagok fényképeit, a szerző legszűkebb hazájának táj- és szociofotóit, valamint a nyolcdarabos vadkörtefa-sorozatot foglalja magába, addig a *Saját halál* csak a Fa-sorozatból (1994–2001) közöl százhatvan fényképet, főként polaroidképeket. A *Valamennyi fény* vadkörtefa-fotói a mintegy harminc méteres távolságból, ugyanarról a pontról fényképezett fa nyolc pillanatát, 'állapotrajzát' mutatják, a különbözőt az azonosban ragadva meg, a *Saját halál* ellenben − a *Valamennyi fény*ben megjelenített perspektíva jóval nagyobb számú ismétlése mellett – variálja a látószögeket és a nézőpontokat, sőt egyetlenegy ízben a vadkörtefa helyett csak a vékony ágacskák közelijét, illetve a felhőkön átsejlő fényt látjuk (154.). A *Valamennyi fény*ben a fotókat képaláírásoknak is beillő címek vezetik fel, olykor pedig pár oldalnyi, jellemzően a képeken ábrázoltakat is kommentáló vallomásos szövegek, esszék követik őket, a *Saját halál* viszont ennél egységesebb szerkesztésmóddal élve teljesen elhagyja a képaláírások vagy -címek alkalmazását, és folytatólagos, egybefüggő elbeszélését[49] külön oldalakra tördelten, végletesen fragmentárissá alakítva, a fotókkal párhuzamosan, mindig a jobb oldalakon helyezi el (kivéve természetesen a ritmikusan, túlnyomórészt tízoldalanként ismétlődő fotóhármasok jelentette szüneteket és az üresen hagyott könyvoldalakat[50]). Mi több, a *Valamennyi fény* a vadkörtefa-fotókhoz többféle értelmezési ösvényt kínáló eljárásával szemben a *Saját halál* szinte semmit sem árul el a fotók keletkezési körülményeiről, a fotók és a szöveg közös szerepeltetésének okairól (ezt paratextuális elemek, interjúk és más Nádas-szövegek tárják fel), nem írja le és nem teszi egyértelműen[51] a verbális narratíva szereplőjévé a gombosszegi vadkörtefát – más szóval, nem teremt egyértelmű kapcsolatot a képek és a szöveg között. (A poszttraumás stressz szindrómáról számot adó záró részben, ahol a visszatérés utáni világtól elszakadásról esik szó, az elbeszélő „egy növény kontúrjait" [269.] is megemlíti azon dolgok között, amelyekhez a transzgresszív tapasztalat, a klinikai halál túlélését követően is ragaszkodik. Persze ez legalább annyira jelölhet egy Hollán Sándor-tusrajzot, mint egy kertben álló, konkrét vadkörtefát vagy más növényt. Ha viszont a

[49] Közismert, hogy a *Saját halál* szövege először fotográfiák nélkül jelent meg az *Élet és Irodalom*ban. Vö. *Élet és Irodalom*, 2001/51–52., 29.

[50] Ezek funkciójáról lásd korábbi írásomat: Milián Orsolya: Saját helyek – fragmentum. = Rácz I. Péter (Szerk.): *Testre szabott élet*. i. m., 92–102.

[51] A vadkörtefa egyetlen szó szerinti említése egy másik szövegre, egy mesei intertextusra utal: „A nagy fazék rablott aranyat a nagy vadkörtefától három lépésnyire ástam el." (193.). A könyvoldalon egyedül szereplő mondat mellett a gombosszegi fa egyik félközelije kapott helyet, amelyet a „kincs" helyének ironikus illusztrációjaként, máshonnan nézve pedig a szöveg egyik pontjának 'egyenes' képbe fordítása, pontosabban fotó és szövegrész ilyen párosítása miatt a fotografikus reprezentációk valóságábrázoló jellegén vagy az ilyen fotószemléleten élcelődésként értelmezhetünk.

vadkörtefára tett allúzióként olvassuk ezt a szószerkezetet, akkor a vadkörtefa szemlélése – s talán az egy éven át a fáról készített fotográfiák is, illetve a fényképezés maga – a felépülést, a gyógyulási folyamatot segítő, terapeutikus hatású cselekvés.) A kötet szerkezete, a fotográfiák és a szövegrészek látványos egymásmellettisége ugyanakkor rákényszeríti az olvasót, hogy néző-olvasói, vagy csak nézői pozíciót (is) vegyen fel, a fotóhármasok különösen 'kikövetelik', hogy olvasás helyett legalább időlegesen szemlélésre váltsunk át, ahogyan az olykor egy-, máskor néhány mondatnyi szövegrészletek a lassú, elmélyedő olvasás szükségességére figyelmeztetnek. Vagyis a kötet egyrészt a képek és a szöveg közti megfelelések, elcsúszások és ellentmondások fürkészésére ösztönöz, másrészt aktívabb, figyelmesebb olvasó-nézői vagy néző-olvasói befogadói részvételre vesz rá.

Az „Elite márkájú, de igen egyszerű polaroid kamera"[52] – amellyel egyébként összesen ötszáznégy vadkörtefa-fotó, és a *Saját halál*ban közreadott fényképek tetemes része készült − nem színhelyes színei eloldják a vadkörtefa reprezentációit a barthes-i „Valóságtól", a tényábrázoló referencialitástól. Mint a fentiekben említettem, a *Saját halál* vadkörtefa-fotói a személy(esség) jelölőiként gondolhatóak el, részben az életfa-jelleg miatt, részben pedig azért, mert a fényképész világra vetett pillantását, szubjektív világérzékelését adják vissza. A látszólag tisztes távolságtartás ellenére (a százhatvan fotó között összesen tizenegy félközelit, és egyetlen közelit láthatunk) a fotográfus már-már szertartásosan rögzíti nap mint nap a fa 'lélegzetvételeit', szüntelen változását, körülbelül ugyanannyira aprólékosan szemrevételezve a fa alakulásait, mint amennyire részletezően határátlépő tapasztalatának körülményeit írja le. Más szóval, ahogyan a fényképész és a vadkörtefa közé az olcsó polaroid fényképezőgép ékelődik be, úgy tart távolságot másoktól és különböződik el önmagától gondos, aprólékos megfigyelései és nyelve által az önéletíró én.

A vadkörtefa-fényképek *Valamennyi fény*ben olvasható-látható, a *Saját halál*étól eltérő kontextusai arra is ráirányítják a figyelmünket, hogy bár a *Saját halál* verbális narratívája a testet, annak egyik legszélsőségesebb léthelyzetét kísérli meg szóra bírni, az érzékelés–észlelés–tudat–fogalmi gondolkodás hálózatában a jelenlét és a távollét dinamikáját[53] is működtetve, az önéletírói test explicit képi megjelenítésének eszközeivel (pl. szerzői önarcképpel) mégsem él. Azzal, hogy a *Saját halál* lemond az emberi test fotografikus megjelenítéséről, az önéletrajzi elbeszélések én-reprezentációjának egyik hagyományát, az én materiális, indexikus képi nyomának szövegbe építését szubvertálja. Az elbeszélt ént ábrázoló fotográfiák helyett itt a vizuális társmédiumok kereteiben megjelenített/megjelenő én ekphraszisai (Mantegna *Krisztus siratása* című festményének és az éttermi mosdó tükrében látható kép leírásai), illetve a test és a testi szenzációk aprólékos deskripciói jelennek meg. Ezek egyrészt megsokszorozzák, töredezettnek és változónak mu-

[52] Markója: *I. m.*, 25.

[53] E dinamikáról a fotográfia médiuma nyilván kiváló metaképpel szolgál.

tatják a szubjektumot, másrészt az elbeszélő és az elbeszélt én közti hasadásokat, az önéletírások jellegzetes narratív jelenlét-távollét játékát tudatosítják, harmadrészt viszont inverz módon, a képi hiány által a fotográfia korlátaira, a világ jelenségeit (így az emberi személyiséget is) egy foglalatba merevítő jellegére kérdeznek rá. A *Saját halál* vadkörtefa-sorozata szintén a folyamatos mozgást, átalakulást ragadja meg (nincs két egyforma fotó), a vadkörtefa fluid identitását domborítva ki, egyben a faportrék kompozíciójának ismétlése által a fa azonosságának, 'lényegének' egy statikus (pillanat)képbe fagyaszthatatlanságáról is számot adva – az elbeszélt én remek párhuzamát, vizuális szupplementumát nyújtva.

A fentiekben a fotográfia önéletírásokban (általában) játszott hitelesítő, tanúsító szerepét említettem. A *Saját halál*ban megjelenő fa-fényképek szöveggel párhuzamosan futó vizuális narratívájának olykor a verbális elbeszélés eseményeit leképező (lásd például a műanyag székek a recepció által sokat elemzett motívumait), máskor azokat – akár ironikusan – ellenpontozó (lásd például a 154. oldalon szereplő, felhőkön áthatoló fény fotografikus reprezentációját, amelynek a „halott neonfény" [155.] az ironikus kontrasztja), sőt azoktól függetlenedő mozzanatai azonban a visszaigazoló bizonyosság, a megerősítő-autentifikáló tanúságtétel helyett sokkal inkább a felkavaró, nyugtalanító elbizonytalanítás hatását keltik. A nyelvi elbeszélés a szerző liminális tapasztalatát, három és fél perces klinikai halálát, ennek közvetlen előzményeit és a reanimálást követő eseményeket fogalmazza meg úgy, hogy a minuciózus, szenvtelen elbeszélésben keveredik a filozófiai, az orvostudományi, a pszichológiai, a fényképészeti szaknyelv a vallomásos szépprózai beszédmóddal – mindeközben pedig folyton problematizálódik a megjelenítés, a megjeleníthetőség maga. A nyelvi narratívát nemcsak, hogy meg-megtöri a vadkörtefa-fotográfiák diszkurzusa, de be is keretezi azt; a fotók nem egyszerűen a szövegbe ékelten, abba bennfoglalva, hanem mintegy vizuális elő- és utószót alkotva, a belső címoldal előtt, illetve a szöveg zárómondata után is megjelennek. Ahogyan Bacsó Béla megjegyzi: „Közvetlenül a könyv elején – még mielőtt bármit olvashatnánk – négy képet látunk, amelyeken fokról fokra nő az árnyék, árnyék vetül a hatalmas fa lombkoronájára, és csaknem sötétségbe borítja *az ember helyét* a fa árnyékában."[54] Azaz, a szirénázó mentők „vijjogó" hangjához (15.) hasonlóan a nyitó fényképek olyan narratív prolepszisek, amelyek az elbeszélt én veszélyeztetettségét vetítik előre. A szöveg befejeződését követő, két záró fotó – amelyek között egy teljes lapnyi, azaz kétoldalnyi üres hely fordul elő, ami akár a határtapasztalat nyelvvel, képpel egyaránt jelölhetetlenségére utalhat –, bár ereje teljében lévő, nyári lombkoronáját viselő fát mutat, újra szerepelteti a felfelé kúszó sötétséget. Vagyis, míg a verbális narratíva a túlélés és a trauma megkezdett feldolgozásának faktumaival zárul, megnyugtatóan fejeződve be, addig a fotográfiák elbeszélése a veszély 'ígéreténél', újra felbukkanásánál marad

[54] Bacsó Béla: A saját élet. = Rácz I. Péter (Szerk.): *Testre szabott élet*. i. m., 17–25., 18. Kiem. Bacsótól.

abba. Az emberi én (vagy akár a fa) életének fenyegetettsége ennek megfelelően továbbra is fennáll, ami a kötet kontextusában legalábbis aggodalmat keltő, a szavak állításain túlmutató tény. Ez jól példázza a képi diszkurzus szavaktól függetlenedését, ugyanakkor azt is, hogy a fotográfia nemcsak az „ez volt" és a képkészítés pillanatának technikai „ez van" momentumát, hanem az „ez lesz" mozzanatát is képes megjeleníteni.

Bazsányi Sándor

Fénykép – képleírás – szövegkép

Nádas Péter és a fénykép

Élete fontos fordulópontjáról, 1993-as klinikai haláláról szóló művében, a *Saját halál*ban (2001) írja Nádas: „Isten ugyan a fény univerzumában sem föllelhető, a fény mégis az ő leghitelesebb hasonlata. Az értelmezés szempontjából mulatságos kis előnyt jelentett, hogy nem csak író voltam előző életemben, aki a szavak értékével és értékelésével foglalkozik, hanem fényképész, aki a fény mibenlétével." (SH, 224.)

A gyerekkorától kezdve írónak készülő Nádas valójában fényképészként indult a hatvanas évek legelején – mégpedig kettős értelemben: egyrészt a *Nők Lapja*, majd a *Pest Megyei Hírlap* alig húszéves fotóriporteréként tudósította az újságolvasókat a korszak hivatalos témáiról a szerkesztőség által kiválasztott képekkel; másrészt megőrizte magángyűjteményében a szerkesztőségek által elutasított felvételeket a Kádár-kori Magyarország tényleges társadalmi valóságáról, de még inkább fény–árnyék viszonyairól. Ideológiai célokra alkalmazott fényképészet és poétikailag felszabadított látásmód feszültségére utal áttételes vallomása a *Világló részletek* című (az *Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától* alcímet viselő) 2010-es esszéjében, annak kitalált japán fényképészhőse, Akahito nézőpontjából: „… de a képes hetilapnak, ahol akkoriban dolgozott, fontos volt, hogy az eseményen jelen legyen egy riportere. Valamit ünnepélyesen átadtak, lelepleztek, felavattak, de oly mindegy már, hogy mit. Egy ilyen obskúrus eseményen senkit nem érdekel, hogy a fények miként érintik meg a tárgyakat a melegükkel, s tömegük miként növeszt hűvös árnyékokat." (VRE, 15.) A tárgyi valóságot „megérintő" s így átváltoztató fénynek elkötelezett Nádas a fényképezést később, szabadúszó íróként sem hagyta abba. Szépírói teljesítményével párhuzamosan felépítette fotográfusi életművét, amely az ötvenes évek végétől húzódik a kétezres évek elejéig. (Azóta már csak okostelefonnal készít alkalmi képeket.) A pálya íve átfog számos hagyományos műfajt: az ablakvágatszerű képsíkokra vetített szociofotóktól az életképeken, portrékon, természetképeken és csendéleteken át az immár fokozottan fényképszerű, mivel kizárólag sík felületű tárgyakat és jelenségeket, úgymint falakat, ajtókat, ablakokat, fénysávokat és árnyékokat ábrázoló, aszketikusan geometrikus szerkezetű képekig. Az utóbbi minimalista ábrázolások képfelületein, különböző változatokban, minden tárgy fénylő vagy sötétlő síkká változik. És ez volna a szükségszerű végpont: a kibontakozó pálya során Nádas látásmódja fokozatosan lemarta a tárgyi valóságot annak tartós rácsszerkezetéig, miközben valamiféle jótékony fátyolszerűség, fény–árnyék raszter ereszkedett a látható valóság lecsupaszított vázára, az átváltoztatott képi valóságra. Hús a csontra. És noha bőven lehetne a Nádas-próza vizuális jellege (ábrázolásmódja), sőt működési elve (látásmódja) felől közelíteni a Nádas-fotókhoz, ám

teljességgel felesleges. Ezek a képek ugyanis – miként Joachim Sartorius írja a *Schatten an Mauern* (*Árnyékok a falon*) című fényképalbum (2009) előszavában – nem szorulnak rá a prózára. Mint ahogyan a próza sem szorul rá a képekre. Az értekező Nádas egyik gyakori fordulatával: jól elvannak egymás mellett. A prózai alkotások megdöbbentő vizualitása is, és az alkalmankénti képsorozatok visszafogott epikuma is.

A fényképek három tematikus-stiláris rendbe sorolhatók: a *Valamennyi fény*, *A fa* és a *Világló részletek* című ciklusokba. És míg Sartorius a több mint négy évtizedes fényképészpálya folytonosságára hívja fel a figyelmet, addig Markója Csilla fontosnak látja a belső logikájú elmozdulást, amelynek nyomán két szakaszra oszthatjuk Nádas fényképészi pályáját: „Amíg a riportfotós időkben még az volt a tét, hogyan lehet a mozdulatot, a fényt megragadni, bezárni, hogyan lehet egy minél erősebben megkomponált zárt struktúrát létrehozni, addig a *Világló részletek* képei a szegmenseket mutatják meg, azokat az idővel (pillanattal!) nehezen definiálható részeket, ahol nem csupán a fekete fordul át a fehérbe, de a természetes is az absztrakcióba." Ugyanakkor mindkét pályaszakasz minden egyes darabját meghatározza az a „semleges figyelem", amelyről maga Nádas beszél 2010-es esszéjében: „Ha a figyelem semleges, ha éppen semmit nem akarunk, még csak nézni sem, akkor önkéntelenül, ösztönösen követjük a fény és az árnyék útjait." (VRE, 3.) A látásmód „semlegességének" igénye: egyszerre alkati adottság és korszakos kényszer, mely utóbbiról így nyilatkozik a pályakezdését felelevenítő Nádas 1980-ban írt *Életrajzi vázlat*ában: „Tüköraknás fényképezőgépem matt üvegén figyelve az eseményeket szenvtelen megfigyelő vagyok, és szükségem is van e tüköraknás közvetítésre, a szenvtelenségre, mert mindaz, amit az országot járva és bejárva, az egyik csücskétől a másikig, látok, hallok, megtudok, az elképeszt, megráz, megsemmisít, felkavar, mert a téesz-szervezések utolsó hullámában vagyunk, s mintha csak azért törekedtem volna én megélni ezeket az eseményeket, hogy bebizonyosodjék, ezidáig hazugságban éltem…" (ÉV, 26.) Nem véletlenül nevezi Nádas 2004-es *Hágai szövegei*ben „rokon lelkeknek" a magyar szociofotó hagyományának elindítóit (Balogh Rudolfot, André Kertészt és Vydareny Ivánt) és folytatóit (Sugár Katát, Kálmán Katát, Langer Klárát stb.): „Nem egyszerűen arról van szó, hogy a magyar fotográfia alapító atyáinak szemléletét a magyar népnyomor brutalitása és az első világháború rettenete alapozta meg, hanem arról, hogy metafizikai megrendültségüket milyen roppant erővel és milyen nagy találékonysággal fordították életörömbe, csüggedtségüket és melankóliájukat pedig miként váltották szociálkritikus életerővé." (HSz)

A fényképész tekintetének többrétegű – egyszerre társadalomkritikai és poétikai – „szenvtelenségéhez" vagy „semlegességéhez" fogható képi minőségeket észlel Nádas például az „újkori magyar festészet nagy aszkétái" közé (vagyis a festészeti modernizmus hagyományához) sorolható Keserü Ilona „semleges látásában", akinek „leíró jellegű képein a festői szuverenitás nem abban nyilvánul meg, hogy ő így látja, hanem abban, hogy látva van, de ami látva van, az nem egy

közhasznú tárgy, hanem egy festészeti tárgy". (HN, 156.) Mint ahogyan Szűcs Attila festőként szintén „valami olyasmit vesz vissza a fotográfiától, amit a fotográfia korábban a festészettől vett át, az egyetlen nézőpont szigorát, a látásmód szenvtelenségét". (Á, 27.) Vagy nézzük az ábrázolásmód „szenvtelenségének" fordítottját, amikor a festő éppenséggel visszakozik a „semleges látástól": „Amikor Nagy István olykor (…) kilép a semleges látás bűvös birodalmából, akkor a holland tájképfestészet tárgyias, keményebb, érdesebb konvenciója helyett a tájképfestészet édesebb, behízelgőbb hagyománya válik láthatóvá a képein. A téma mintegy lebírja a kompozíciót." (AM, 149.) És hasonló összefüggésben beszél Nádas a „szenvedélyesen semleges megfigyelő" Mata Attila szobrászművészetéről is, aki tehát „nem az emberi test egyedi tulajdonságaival foglalkozik a nőiségük avagy a férfiúságuk aspektusából, nem a személyes karakterükkel, hanem mindkettővel a testi szerkezet hasonlósága és különbözősége szempontjából". (HN, 193–4.) A „testi szerkezet" képzőművészeti ábrázolásának „semlegessége" mellett nem maradhat említetlenül a testi (és lelki) folyamatokat nagyon közelről követő *Párhuzamos történetek* elbeszélőjének „semleges látása", annak elvonatkoztató összpontosítása – miként a pályaív egészét átfogó, *Jelentés a grunewaldi évről* című esszében (2005) áll: „Ahogy múlnak az írással eltöltött évek, immár négy évtized, számomra a szöveg néma poétikai struktúrája majdhogynem fontosabb lesz, mint a hősei vagy a cselekménye." (JGÉ, 182.) A regényszöveg „néma poétikai struktúrája" és a Nádas-fényképek geometrikus alapszerkezete közötti párhuzam értelmében tűnik fontosnak Matthias Haldemann kiemelése, miszerint éppen a *Párhuzamos történetek* anyaggyűjtésének „nyomasztó" élményére következő, felszabadító hatású vizuális tapasztalattal „indult a *Világló részletek* [című fotóciklus]": „Nappal és éjszaka egyedül egy lakásban, lázasan és legyöngülten. Közben *fölfedeztem* a falakon a fényeket, *néztem*, *fényképeztem* őket." (JGÉ, 184. – kiemelések: BS) Az elbeszélői beállítódással párhuzamos képalkotói „semleges látás" működését látja Sartorius a fényképészi pálya egészében, amennyiben Nádas egyrészt a „fotográfia becsvágyó modernjei" (Edward Weston vagy André Kertész) útját folytatja a *Valamennyi fény* és *A fa* ciklusaiban, másrészt pedig a *Világló részletek* képeivel „egy lépéssel még tovább megy, egészen a látható határáig". Ezt a határtapasztalatot az alkotó maga így látja a *Valamennyi fény* című album (1999) kísérőszövegében: „Van egy furcsa tér, ahol a kép fizikája véget ér, s kezdődik a metafizikája." (VF, 16.) Az érzéki képek (immanens) metafizikája természetesen nem lehet azonos az elvont fogalmak (transzcendentális) metafizikájával – ahogyan olvashatjuk a költő–fényképész Hans Günther Adlerről szóló, 2016-os Nádas-esszében: „… a fényképészeti ábrázolás metafizikai dimenziót elvileg nem ismer. A fényképészet bája egyenesen abban áll, hogy minden megfoghatatlannak, feltételesnek vagy mögöttesnek a puszta lehetőségét kizárja." (BI, 13.) Ami van: a kép felületének saját fény–árnyék valósága.

A fényképészi életművét bemutató 2012-es zugi tárlaton Nádas többszörös összefüggésbe ágyazta saját látás- és fényképművészetét (*In der Dunkelkammer des*

Schreibens / Az írás sötétkamrájában), és egyúttal kitágította korábbi, 2004–5-ös hágai (majd berlini) kiállítása vendéganyagát (*Zielsverwant. Hongaarse fotografen. 1914–2003 / Seelenverwandt. Ungarische Fotografen. 1914–2003 / Rokon lelkek. Magyar fotográfusok 1914–2003*). Míg a korábbi válogatásban a saját képeihez csupán a magyar fotótörténet „rokon lelkeit" társította (Balogh Rudolftól André Kertészen át Rédner Mártáig), addig a svájci tárlaton immár három egységbe sorolta a fényképei világával rokonítható képzőművészeti párhuzamokat: *(1) A látás mesterei* (a klasszikus festészeti modernizmus magyar alakjai, Ferenczy Károlytól a Nyolcakon át Román Györgyig); *(2) Rokon lelkek* (a hágai kiállításon szereplő fényképészek); *(3) Útitársak és barátok* (kortárs magyar festők Maurer Dórától El Kazovszkijon át Szűcs Attiláig). A kiállításon szereplő neoavantgárd–konceptualista műalkotások (például Erdély Miklóstól) Forgács Éva szerint egyrészt azt jelzik, hogy „a festészet és fotográfia közötti határok elmosódnak", másrészt „a szokatlan csoportosítás (…) arra hívja fel a figyelmet, hogy lehetségesek olyan kapcsolatok művek és művészek között, amelyek nem egy egyébként is csak kérdéses létű kánonban, hanem egy alkotó személyes látásmódjában állnak össze tradícióvá". A zugi kiállítás mintegy meghosszabbítja a fényképész Nádas ön- és hagyományértelmezését a fotótörténettől a festészet irányába, visszafelé és előre – ahogyan arra már a hágai anyaghoz írott szövegből is következtethetünk: „A motivikus megfelelések nyomvonalát követve egzakt módon leírható a magyar fotográfiának az európai festészeti hagyományhoz fűződő speciális viszonya. Akkor is, ha érzelmesen követi a romantikus festészeti hagyományt, akkor is, ha a modernitás nevében a festészeti hagyományokat *en bloc* megtagadja, habár a kompozíciós elvekben csökönyösen őrzi. A festészeti hagyományhoz fűződő viszony a fotográfiai működésnek talán a legmélyebb kulturális rétege." (HSz) De például a fényképek alapján dolgozó Szűcs Attila festményei is arról győzik meg Nádast, hogy „a festészetnek és a fényképészetnek az a közös vonása, hogy a látásnak [»az emberi foltlátásnak és térlátásnak«] ugyanazon lehetséges hasonlatát hozzák létre". (Á, 27.) Nézzük továbbá, hogyan beszél a fényképész (és szépíró) Nádas a saját látásgyakorlata felől a Nyolcak némelyikének festészeti poétikájáról (az egyik „középre zárva" formájú szövegében): „Berény szellemi indítékokról beszél, / Czóbel arról, hogy nem azt festi, amit lát, hanem azt, / ahogy látja, / Márffy pedig arról, hogy amikor Kernstokkal dolgozott, / még fogva tartotta a natura, de már a kép törvényei sem voltak / előtte ismeretlenek. / S akkor az embernek háromszor esik le az álla." (ŐNyV, 11.) A mindig „szellemi indítékokból" születő „kép törvényei" és a saját fényképészi ars poetica főbb szempontjai közös nevezőre hozzák a „látás mestereit" a festészettörténetből, a „rokon lelkeket" a fényképészet-történetből és az „útitársakat" a kortárs képzőművészeti világból, akik közül némelyeknek (a szobrász Jovánovics Györgynek és Alexander Polzinnak; a festő Birkás Ákosnak és Fehér Lászlónak; a fényképész Barbara Klemmnek és Balla Demeternek) még külön szövegeket is szentelt Nádas. Az alföldi tájakat festő Nagy István „abszolút látásáról" szóló esszéjében olvashatjuk például az alábbi tömör megál-

lapítást: „Nem tárgyakat lát a tárgyi világban, hanem optikai realitásukban figyeli a tárgyakat." (AM, 140.) De hasonlóképpen közelít az értekező a festészeti modernséggel párhuzamos fotóhagyomány egyik kulcsalakjának számító Lucien Hervé módszeréhez is: „Nem a tárgyakat fényképezi. A világosságot és a sötétséget fényképezi. Ha van Isten, akkor a geometriáját." (HN, 186.) A világosság és a sötétség, a fény és az árnyék geometriáján, geometrikus látásmódján alapozódik Nádas teljes fényképészi életműve, annak három nagyobb tematikus-stiláris egysége.

Nézzük először a szociofotós hatvanas évek legelejétől a kilencvenes évek közepéig készült *Valamennyi fény* ciklusát, amelyben valamiféle „metafizikai" többletfénybe állító meglátás érvényesül. Részlet az áttekintő jellegű 2010-es esszéből: „Meglehet, nem tudjuk, hogy a háromdimenziós világ hány dimenziós világból van látványként kiszakítva, de azt azért tudjuk, hogy *valaminek* a *látszatában* élünk, még ha egy életen át nem is tudunk e látszat mögé bepillantani, mert nincs mivel." (VRE, 14–5. – kiemelések: BS) Az átfogó léttapasztalat, miszerint „valaminek" a „látszatában" élünk, azt is jelenti, hogy közünk van, kell, hogy közünk legyen a „látszat" fénnyel jelölt „valamijéhez". Mint ahogyan köze van hozzá a falusi búcsú tömegében önmagába feledkező, ugyanakkor harsányan kifelé nevető fiatal lánynak (*Búcsúban*, 1967); a verandagerendának támaszkodó, a felnőttek világán közömbösen keresztülnéző sapkás gyereknek (*Az apa, a gyerekek és a nagymama*, 1968); a házajtó, a tetőtartó oszlop és a földön heverő bot egyenesei, valamint az ajtóban álló felnőttek feszültsége által meghatározott, meztelen alsótestű kisfiúnak (*Parasztudvar meztelen fiúcskával*, 1963); a szőke fejét öreg nevelőanyja ölébe hajtó, miáltal a kettősportrészerű szociofotó letisztult Pietà-alakzatába simuló árvának (*Árva gyerek nevelőszülőknél*, 1964); ahogy köze van a képsík előterében álló két férfi (az egyik cigarettázik, a másik kucsmát visel, mindketten a kabai MTSZ dolgozói lehetnek) közé szorult, mivel a képsík hátterében ülő szemüveges asszonynak is (ő is a kabai MTSZ dolgozója) (*A kabai LENIN MTSZ irodájában*, 1963). A szociofotók, tájképek, életképek vagy portrék esetében nem volna más a Nádas által emlegetett és alkalmazott „semlegesség", mint a részrehajlás nélküli figyelem részvételteljes gesztusa: a többdimenziós voltában felfoghatatlan létezés pontos modellezése a fénykép kétdimenziós közegében. A fényképésznek az a dolga, hogy figyeljen mindarra, ami az útjába kerül, amit muszáj valahogyan látnia és láttatnia. A portrékon (parasztemberekről, árva gyerekekről, művészekről) például olyan arcokat látunk, amelyek egyszerre mutatkoznak és rejtekeznek. Titkukat őrző, ám készséges felületet nyújtanak a képkészítő által helyzetbe hozott fénynek, a fény simogatásának (*Kerényi Grácia*). Ahogyan mi a kezünkkel vagy a tekintetünkkel, úgy a fényképész – anélkül, hogy az eredendően sérülékeny személyiség törékeny felülete mögé kívánna hatolni – a készülék által közvetített „semleges figyelem" tiszta fényével simogatja az arcot. Vagy éppen az arcfelülethez hasonló látványsíkot, amelynek még csak embernek (életképre vagy portréra kívánkozó témának) sem muszáj lennie. Lehet omló vakolatú házfal (*Vályogház*

megnyílt fala, 1985), lépcsőkorlát (*Lépcsőházi korlát*, 1973) vagy elhanyagolt sírkő (*Képek a Senefelder téri zsidó temetőről*, 1974). Vagy magában álló, minden más (valóságos vagy ábrázolt) fától különálló vadkörtefa (például a *Saját halál* című kötetbe válogatott képeken).

Forduljunk tehát a nyolcvanas évek közepétől gazdagon lombosodó faciklus törzsének is tekinthető gondolathoz (továbbra is a *Világló részletek* című esszéből): „Ugyanabban a fényben kétszer nem fürösztheted meg arcodat. Akahito egyszer egy kerek éven át, minden nap többször, ugyanarról a helyről egy öreg fát fényképezett. El nem mozdult mellőle, mégsem sikerült egy év alatt két egyforma képet csinálnia. A fénynek legfeljebb segíthetünk…" (VRE, 4.) Fekete-fehér és színes felvételek, különböző méretekben – ugyanarról a gombosszegi vadkörtefáról. Monumentalitás és dekorativitás: adottság és veszély; de lehetőség is arra, hogy a fára vonatkozó ismert, talán túlságosan ismert szimbólumok és mítoszok helyett végre magát a fát lássuk, úgy, ahogyan *van*. Ahogyan éppen van. Ahogyan az adott pillanatot ábrázoló képen van. A hétköznapi, tudományos vagy epikai előfeltevésekkel megnyugtatóan nem rendezhető időből kiszakítva. Ahogyan egyáltalán lehetséges. A sorozatosság, a sorozatos láttatás „semleges" logikája szerint (*Ősz*). Mintha Nádas vadkörtefa-képei továbbvinnék a képzőművész Hollán Sándor *mindig csak egyetlen* fára vonatkozó (Flaubert, Rilke vagy Nemes Nagy gesztusaira emlékeztető) ábrázolásigényét a *mindig ugyanarra* a fára irányuló figyelem poétikájává – még akár az alábbi gondolat fényében is: „Festészetének nem a fa a témája, hanem egy kiválasztott helyen élő, egyetlen fa a tárgya. Mindig egyetlen fával foglalkozik, de az állapot, az átmenet és az egyidejűség a témája, s így a külsőt és a belsőt mintegy egymásba fordítja, egymásba is írja." (AMM) Ugyanakkor a 2011–12-es budapesti Hollán-kiállítás megnyitószövegének alábbi gondolata némiképpen ellentmondani látszik a Franciaországban élő alkotóról szóló esszé hangzatos címének (*Arbor mundi*, azaz *világfa*): „Ebben a sávban nem a tárgyra vonatkozó közmegegyezést látja a szem, nem az életfát, nem a világfát, nem a világ ilyen vagy olyan magyarázatát, a látványt nem fordítja le fogalomra." (H, 12.) Ám valójában arról van szó, hogy Hollán az előzetesen rendelkezésünkre álló fogalmakkal érinthetetlen, noha körülírható, vegytiszta vizualitás közegében hagyja létezni a fát: „Kijelöli a láthatóság határpontjait (…), s ezekkel mintegy bekeríti a nem látható birodalmát." (H, 12.) Mint maga Nádas *A fa* ciklusba tartozó képeken.

Végül következzék az ezredforduló tájékán keletkezett *Világló részletek*et megvilágító gondolatnyaláb (az ars poeticus igényű esszéből): „Nem arról van szó, hogy valaki ne látná, hogy éppen mit tesz a fény, hiszen mindenki látja, de az emberek inkább a tárgyakkal vannak elfoglalva, s nem azzal a micsodával, amitől látják a tárgyakat…" (VRE, 15.) Az adott tárgy felülete: remek alkalom, hogy a fény megcsillanjon, nyomot hagyjon rajta. A fény mindenre rávetül. Falra, ablakra, arcra (*Ablak az ajtón*). Vagy akár az írott vagy nyomtatott papírfelületre (*Dolgozószoba*, polaroid, 2000). És itt bátran gondolhatunk a Nádas-fotók és a Nádas-pró-

za közötti tagadhatatlan párhuzamra: ahogyan a mondatok, úgy a fényképek is a tárgyi és emberi viszonyok, a testi és lelki kapcsolatok mélyszerkezetének mintájára szerveződnek. A regényszövegekhez hasonlóan a képeknek is megvan a maguk „néma poétikai struktúrájuk": fények és árnyékok, élesedések és homályosodások, kereszt- és hosszirányok, horizontális és vertikális mozgások, kereszteződések és párhuzamosságok… – ezek vannak ezeken a képeken. A 2012-es zugi tárlat társkurátora, Matthias Haldemann két változatban látja a fény útját Nádas képein: az egyik esetben – a kiállításhoz kapcsolódó *Schattengeschichte* (*Árnyéktörténet*) című album képein – „a foglyul ejtett fény még feltűnésmentesen esik a kép szélére vagy hátterére, közvetve a fénylő élekre, csillámló felszínekre"; a másik változatban – a *Lichtgeschichte* (*Fénytörténet*) című album képein – viszont a fény már „főszereplőként előtérbe lép, beborítja a tárgyat, feloldja, sőt, lehatároló kontúrjai ellenére térbe helyezi", minek következtében „mintha elszabadult volna, úgy ágál a valószerűtlen-auratikus fénytünemény az absztrahált képen". Az „elszabadult" fényjelenségek közepette a képalkotó nézőpontja vagy éppen ábrázolt személye is eltűnik, pontosabban egyenrangú részévé lesz a képvilág fény–árnyék viszonyainak. Míg a korábbi alkotásokon olykor tükörben látjuk a fényképészt (*Önarckép Rolleiflexszel*, 1963), addig a későbbi képek némelyikén a tükörből egykor ránk pillantó archoz tartozó test, a láttató fényképész látszó teste átváltozik a fényképezett falfelületen látszó árnyékká (*Önarckép szélharanggal*, 1999). És noha – újra idézve az „agg fényképész" búcsúszövegének egyik gondolatát – jól „tudjuk, hogy valaminek a látszatában élünk, még ha egy életen át nem is tudunk e látszat mögé bepillantani", ezeken a képeken mégiscsak valakinek az árnyéka utal az árnyék „valamijére". A fény által vetett árnyék „valamijére".

Mint ahogyan Nádas epikai műveiben is többnyire éppen ez a titokzatos „valami" kerül az érzékiségükben telített leírások hiányelvű középpontjába – a *Párhuzamos történetek* egyik szereplői szólamában például így: „Valami eszembe jut, de a lényege veszett el." (PT II, 84.) Mi több, a képzőművészetről vallott általános elképzelések és a fényképezés több évtizedes gyakorlata egyaránt nyomot hagynak a Nádas-próza látás- és ábrázolásmódjának egészén. Ahogyan érzékeinket ingerlő mondatalakzatokban *látunk* egy helyzetet, egy szereplőt, egy testet, egy arcot, bármit. De érdemes figyelmünket most arra a különleges változatra összpontosítani, amikor a vizuális értékekkel is rendelkező, fokozottan érzéki szöveg éppenséggel arra vállalkozik, hogy saját nyelvi eszközeivel, saját nyelvi közegében megragadja vagy legalábbis körülírja egy adott kép érzéki tapasztalatát.

*

Az epikus Nádas többször kerül – az érzéki ábrázolás körének kiterjesztése során – a képleírás kényes beszédhelyzetébe, amelynek tárgya óhatatlanul úgy tűnik fel, mint a nyelv titokzatos másikja, mint a szavak művészetét egyszerre vonzó és fenyegető idegenség. A klasszikus eredetű műfaj (lásd az *Iliász* pajzsle-

írását) keretein belül tulajdonképpen az a mindenkori nyelvi nehézség fokozódik, amellyel minden képszemlélő szembesül akkor, ha utólag számot kíván adni előzetes érzéki és szellemi tapasztalatáról – mint a Keserü Ilona festményei előtt álló Nádas:

> Munkáival kapcsolatban különösen ügyelnem kell rá, hogy a beszélt nyelv és az írott nyelv lényegük szerint különböző eszközeit ne keverjem. Tudjam, mikor melyik szinten illő, érdemes és arányos vizuális gesztusokat és jeleket szóval illetnem, azaz értelmeznem. Nem az a kérdés, hogy melyik szóval, hanem először is, hogy egyáltalán.
>
> (HN, 163.)

A nyelvkritikai patthelyzet egzisztenciálisan súlyosbított változatára bukkanhatunk a regényirodalom nagyjainál, például Dosztojevszkijnél, amikor *A félkegyelmű* Miskin hercege epilepsziás rohamot kap Holbein *Halott Krisztus*a előtt, amelynek láttán, szól az elhíresült summázat, „némelyik ember még a hitét is elveszítheti". (Makai Imre fordítása.) Vagy gondolhatunk Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényciklusának ötödik könyvére, ahol Bergotte, a népszerű író szembesül Vermeer Delft-látképével, annak egyik „kis, sárga faldarabjával" (Jancsó Júlia fordítása), azaz sárga festékfoltjával, valamint – ennek ellentéteként – saját nyelvművészetének, sőt művészi létének, egyszóval teljes életének értelmetlenségével és értéktelenségével. Mint ahogyan Krasznahorkai László *C*[*h*]*risto Morto* című elbeszélésében a Bellininek (vagy Tizianónak) tulajdonított festmény is „fontosabb" lesz az elbeszélő számára, „mint az egész gyarló, értelmetlen, sivár és fölösleges élete". És hasonlóképpen, az *Emlékiratok könyve* művészregényszerű tizenkilencedik századvégi történetszálában, Thomas Thoenissen szépírói törekvéseinek fényében lesz kitüntetett helyi értéke – az elbeszélő hős feljegyzéseiben szereplő „antik falikép" mellett – a dán Gyllenborg által készített művészi fotográfiának, amely az érzéki tárgyú regény valamiféle emblémájaként húzódik végig a kitalált történetet berekesztő *Titkos örömünk éjszakái* című fejezeten. A fényképleírás itt kettős szerepet tölt be: egyfelől, az ábrázolás szintjén, összpontosítja a többsíkú regény legfőbb kérdéseit; másfelől, retorikai–poétika értelemben, testszerű szövegként, szövegtestként simul a – történetesen csakis szövegszerűen létező – képtestre. Éppúgy, ahogyan a kelet-berlini történetszálban a költő Melchior meztelen testére simul a névtelen elbeszélő meztelen teste, vagy „mondatára simul a mondata". (EK I, 18.)

A német fürdőváros szállodai szobájában készült „lenyűgöző szépségű fotográfiák" egyikén két alakot látunk: a gyönyörű Stollberg kisasszonyt, akinek ugyanakkor középső és gyűrűsujjai mindkét kezén pataszerűen összenőttek (ami egyfelől nyomatékos utalás *A per* című Kafka-regény Lenijének hártyával összenőtt ujjaira, másfelől meg eszünkbe idézi a néhány fejezettel korábban leírt „antik falikép" patás lényét), és Hans Baadert, az erőteljes testű szobainast. Ők ketten, a

képkészítő Gyllenborg és a képleíró (s egyúttal szépíró) Thoenissen alkotnak rendhagyó, ráadásul gyilkosságba torkolló erotikus–szerelmi négyszögtörténetet. A Gyllenborg halálával és Hans letartóztatásával végződő bestiális szenvedélytörténetről, továbbá a műalkotásnak és „bűnjelnek" egyképp tekinthető fénykép regénybeli helyi értékéről most ne essék szó. De ne feledkezzünk meg a vonatfülkében játszódó jelenetről, amelyben Stollberg kisasszony először fedi fel Thomas előtt „kezének titkát", és amelyet a fényképleírást előkészítő (prousti érzékiségű) emlékképleírás formájában ismerhetünk meg. A regényfejezetben tehát a mentális kép sejtelmes(kedő) érzékisége hatványozódik a fizikai kép közvetlen érzékiségében. Az emlékkép és a fénykép fokozásos alakzatában a kisasszony „törékenyen és sérthetőn érzékeny szépségű" arca és „szörnyű keze" átváltozik: szűkebben a „szépségbe öltözött téboly" riasztó allegóriájává; tágabban a „szabálytalan szépségektől" hemzsegő regény egyik emlékezetes belső tükrévé. (EK II, 281–2.) A hiányos öltözetű, azaz vízbe vagy olajba mártott, s így testhez tapadó, „klasszikus szépséggel ráncolódó lepellel" fedett kisasszonyt és a teljesen meztelen szobainast ábrázoló képen Gyllenborg – „valamely mélyen bölcs antik esztétika parancsának engedelmeskedve" – a férfi ágyékát a nő fejével takarja el, aki szép arcának „kegyetlen mosolyával" a kép nézője elé emeli „szörnyű, pataszerű, megduplázott ujját" – „ama torzat, a rettenetes rendellenest". A monográfus Balassa Péter rokonságot lát az *Emlékiratok könyve* tizenkilencedik századvégi története és *A fotográfia szép története* című, 1992-es filmnovella között, amennyiben az utóbbi „voltaképpen Gyllenborg (…) »sátáni paródiái«-nak a folytatása", azaz „sötét boldogtalanságokat, tébolyt és perverziókat, homályos mániákat kompenzáló »hieratikus« rítusok eseménydús sorolgatása"; és így mindkét stilizált szövegvilágra érvényes lehet az átfogó meglátás: „A *szép* a modernitás világában egyre inkább *kísértetiesként* és szörnyűként jelenik meg." Mindenesetre a két műben működő „téboly" csakis „szépségbe öltöztetve", azaz félig-meddig leplezett formában, ironikusan, vagy még inkább parodisztikusan mutatkozhat meg. A létezés „szörnyűsége" közvetlenül – ama bizonyos, leginkább nietzschei értelemben vett „antik esztétika" intése nyomán – sosem nyilvánulhatna meg, illetve nem volna szabad, hogy megnyilvánuljon. (EK II, 283–4.) (A pataszerű kéz felmutatásának jelenete egyébként megismétlődik a Kafka-díjas Nádas *Az ember mint szörnyeteg* című esszéjében, amely „egy gondjaitól űzött fiatalember" és egy csipkekesztyűs fiatal nő vonatbeli találkozásáról szól, és amelynek elbeszélésmódja a „szörnyűség" feltárulásának pillanatában nyomatékosan átvált egyes szám harmadik személyből egyes szám első személybe.) (HN, 250–1.)

A „szörnyű kéz" és a „felejthetetlen mosoly" feszültsége nélkül, vagyis a „szépségbe öltözött téboly" látványminősége híján a kép csupán „undorító, nevetségesen mesterkélt, ijesztően kimódolt, szépelgően ízléstelen" volna, a századvég és századelő piktorializmusának rosszabb és alpáribb változatából. Ám Gyllenborg vad leleményének köszönhetően a fotográfia valamiféle „ördögi paródiává" válik, olyan piktorialista és antikizáló klisékből összeálló vizuális egységgé, amely mé-

lyen felkavarja a néző és leíró Thomas kedélyét (aki tehát az őt kikérdező felügyelő által immár „bűnjelként" kezelt kép háttértörténetének egyik szereplője):

> …itt ugyanis arról volt szó, hogy valaki készségesen elfogadhatja torzulásait a mosolyával, a mosolyával kell elfogadnia a tények tárgyszerű kegyetlenségeit, s ennyi az ártatlanság, minden más csak díszlet, ciráda, ornamentika, korízlés, stílus és irály, ettől az elfajulásnak ajándékozott mosolytól ördögi paródiának tűnt a babérkoszorú a szobainas fején, parodisztikusan hatott a feszült közöny, amivel kinézett a drapéria ostoba ráncai közül, parodisztikusan hatott ama nyers érzékiség, mely minden szándékolt közöny, félrenézés és elkerülhetetlen magukra utaltság ellenére mégis összefűzte őket, s végső soron illúziótlanul szánalmas lett testük durván föltálalt szépsége is.
>
> (EK, 283–4.)

A fényképész Gyllenborg „egyetlen gyalázatosan gyönyörű fotográfiájával", amely „a halál közvetlen közelségétől származó eleganciáról" árulkodik, alaposan rápirít az író Thomasra – miként a Vermeer-kép Bergotte-ra:

> …hiszen ő, bármiként végződött is az élete, egyetlen gyalázatosan gyönyörű fotográfiával többet mondott el nekünk, mint amennyire én minden küszködésemmel, vívódásommal és tipródásommal egyáltalán képes lehettem volna az ügyetlenül egymás mellé rótt szavakkal…
>
> (EK, 296.)

Proustnál a „kis, sárga faldarab" vizuális minősége, Nádasnál a hangsúlyosan testi „szépségbe öltözött téboly" felforgató ereje nyűgözi le és alázza meg a képleírókat, akik egyúttal szépírók is. Olyan szépírók, akik mégsem képesek *csakis* szépen írni, akik az írás anyagszerű tevékenységét, érzéki igazságát, a szövegfelületen megnyilvánuló „érzéki lényeget" (EK I, 12.) mindig valamely (téves) cél szolgálatába állítják. Míg Bergotte a népszerűség oltárán áldozza fel tehetségét, addig Thomas nem képes megszabadulni bizonyos koloncszerű (művészet- és valóságidegen) eszméktől. Nem hagyja magára a nyelv testét, ahogyan Proust hagyta magára, engedte szabadjára az érzéki emlékezés folyamát; vagy ahogyan Vermeer hagyta önmagában létezni a sárga foltot. És ahogyan Gyllenborg hagyta magára a magukra hagyott testeket ábrázoló fénykép *saját* testét:

> …mivel ő [Gyllenborg] halálos következetességgel kiteljesítette és befejezte azt, ami a testében készülődött, érdeklődésének és vonzalmainak tárgyát nem tévesztette össze az eszméivel, hanem éppen ellenkezőleg, összecsúsztatta őket, s csupán annyi volt az eszme, amennyi tárgyából akaratlanul kibújt, én viszont csak képzelegtem és gondolkodtam, mert a szavaimból erőszakosan kicsiholt eszméimmel akartam megmenekíteni magam, s tán itt húzódik az

értelmes határ művészet és műkedvelés között, a szemlélet tárgya nem téveszthető össze a tárgy megmunkálásának eszközeivel…

(EK, 296–7.)

Azért is idéztem ilyen hosszan az elbeszélőjét beszéltető Nádast, mivel az ő saját regényében, Gyllenborg fényképművészetének mintájára bizonyos értelemben megváltódik Thoenissen írói kudarca. Mint Proust művében, Vermeer festészetének vonzásában, Bergotte-é. Eszerint az „eszmék" nélkül maradt, pontosabban az életidegen „eszmékkel" fokozatosan leszámoló s egyúttal önmagát felszabadító Nádas-próza érzékiségének, a „szavak" és „mondatok" költészetének sikerét kicsiben éppen az idézett képleíráshoz hasonló szövegfutamok bizonyítják.

*

A körtefa-fényképekkel tagolt elbeszélés, az író szívinfarktusát, klinikai halálát és visszatérését leíró *Saját halál* egyik fordulópontján olvashatjuk az alábbiakat:

És akkor valami nagyon érdekes kezdődik, valami fantasztikus történik, tulajdonképpen erről *kéne* beszélni.

Olyasmi folytatódik, amit *igen nehéz* szavakkal megragadni, mert a halál előtti állapotban csaknem érvényét veszíti az egyezményes időszámítás. Egy nagy villanykapcsolót lekattintanak, magát a főkapcsolót. Amitől a látás, az észlelés és a gondolkodás közel sem szűnik meg. E párhuzamosan működő funkciók a frissen szerzett észleléseiket azonban nem a tudat egyezményes időrendjére fűzik fel.

(SH, 121–3. kiemelések: BS)

A „kéne" felől tekintett „igen nehéz" jegyében a mondatok alanya szembekerül az őt meghaladó feladattal, a legsajátabb feladattal méghozzá, a „saját halál" feladványával, amely bizonyosan másfajta mondatokat kíván, mint amelyekkel eddig boldogult az egykori tapasztalatát elbeszélő Nádas, vagy legalábbis nagyon másfajta működési feltételek közé állítja az ismerős szerkezetű és retorikájú mondatokat. Az idegen tapasztalat új nyelvet, jobban mondva a már adott nyelvhez való új viszonyulást igényel magának, olyan új nyelvhasználatot, olyan *saját nyelvet*, amely túllép a tudati felügyelet mindent átvilágítani igyekvő szövegmechanizmusán: „Egy nagy villanykapcsolót lekattintanak…". Tehát hangsúlyosan nem az agyműtétjéről kihegyezett tudattal, felvilágosult–tudományos révülettel tudósító Karinthy Frigyes hangja ez, hanem pontos és szenvtelen számadás a klinikai halálról – úgy, hogy közben „a látás, az észlelés és a gondolkodás közel sem szűnik meg". Ha tetszik, a kései esszék hidegen elemző hangfekvését és a *Párhuzamos történetek* elbeszélőjének „semleges látását" előlegezi a „saját halál" egész személyiséget érintő, ugyanakkor teljességgel személytelen tapasztalata:

> Mintha hirtelen fölfognám, mit akart Rilke a vállunk mögött álló néma angyalokkal. A tiszta érzéki felfogás mindig is onnan nézett át semleges szemléletével, ahová most boldogan és elnémultan visszatérek.
>
> (SH, 131.)

Vagy nézzünk egy másik művészeti, ezúttal festészeti párhuzamot, amelyben ráadásul megjelenik Nádas fényképészi látásmódjának szempontja is:

> Mantegna az óriási meztelen talpától nézve, perspektivikus rövidülésben ábrázolta Krisztus lemeztelenített testét. Ilyen erős, csaknem parodisztikusan rövidülő perspektívából láttam ki a saját testemre, amint a kövezet óriás kockáin hevert. Furcsa volt, hiszen a látószögem valamivel magasabban állt, mint ahogy a kockás kövezeten heverő pozíció megengedhette volna. Ezt még méricskélte is a tétova tudatom, mert az élmény szokatlansága miatt a magyarázó információk helyét kereste, s az is kérdéses lett, hogy tapasztalatként hová, melyik rekeszbe helyezze el az emlékezetben. Mintha valamit magasabb gépállásból fényképeztem volna le, mint ahonnan néztem. Hiányoztak a tudatban a jelenség magyarázatához szükséges címszavak. Valamelyest még az ironikus látás képessége is megmaradt. Még a fényképészeti látás képessége is megmaradt. Jóindulatú elnézéssel figyeltem az igyekvő kezeket, a kezeken a szőrzetet, tudatom serénykedését, a saját megmagyarázhatatlan optikai csalódásomat. De ez a reálisnál magasabb gépállás megfelelt a fogalmi világon túlinak.
>
> Szelíd iróniával visszanézel. Nem olyan sürgős, hiszen olyan ütemben és olyan szinteken fogod megfejteni, ahogy az életedtől reálisan távolodsz.
>
> (SH, 231–3.)

Nagyon hasonló tapasztalatról ad majd számot egyébként a szintén önéletrajzi tárgyú *Világló részletek* (2017) elbeszélője, amikor visszaidézi a tizenhárom éves gyerek agyhártyagyulladásának nyelvnélküli, tiszta érzékleteit: „A nyelvhasználatot három hónapra kikapcsolta az elmém. Ezek tiszta képek voltak, a fogalmi felhőtől függetlenek." (VR II, 561.) A nem-emberi, azaz nem-humanisztikus „semleges szemlélettel", a technikai „fényképészeti látással", a távolságtartó „ironikus látással" rokon „tiszta érzéki felfogás" utólagos számbavétele kettős feladatot jelent: egyfelől „a látás, az észlelés és a gondolkodás" saját nyelvének megtalálását, az írást; másfelől a saját nyelvben történő látás, észlelés és gondolkodás azonosítását, az olvasást.

És ebben a feladatban segíthetnek a Nádas által készített fényképek, amelyek az író gombosszegi kertjében álló vadkörtefát mutatják különböző beállításokban, különböző év- és napszakokban. A mű egyik kulcsmondatát – „A teremtés történik meg, amikor az ember halála és a születése összeér." (SH, 257.) – gondolja tovább a fényképek és a szöveg viszonyát tárgyaló Bán Zsófia: „A tartalmát te-

kintve (…) a *Saját halál*nak a lehető legpontosabb, legadekvátabb formája, szerkezete van, amennyiben író és fényképész, szöveg és kép, test és lélek, élet és halál, telítettség és üresség tökéletes együttállását, egybeesését adja." Kiss Noémi pedig egyenesen a nyelv(i vágy) határoltságát jelölő allegóriának látja a fényképezés tárgyát, a fát, valamint a közegét, a fényt. Egyfelől: „Ez a fa tulajdonképpen a halálon túli világ teljességgel ismeretlen, mert elbeszélhetetlen nyelve helyett áll." Másfelől: „A fény, vagy ahogyan Nádas nevezi, az isteni fény hasonlata jelenik meg számára a fényképezésben, s ez közvetlen felmutatása annak a fénynek, amelyet a halottak érzékelnek, amikor »átbillennek« a túlvilágra." Martin Meyer értelmezésében „a könyv bal oldali lapjai a fát mutatják az évszakok változó formáiban és színeiben, míg a szöveg (gyakran csak egy-egy mondat) a jobb oldali lapokon fut, mintha a végesség egyfajta parafrázisa volna az élet örök voltának körülírása". És noha a természet örök körforgásában megmaradó fát mint változó képtárgyat látjuk mindvégig, mégiscsak lehetne mérlegelni az egyes képek közötti különbségeket. De akár fel is ruházhatnánk valamiféle szimbolikus jelentéssel a vadkörtefát, pontosabban a vadkörtefát ábrázoló képek összességét, azok vizuális elbeszélésformáját, amelyről például Darabos Enikő „legfeljebb" annyit mondhat nyugodt értelmezői lelkiismerettel, hogy „a nyár képét rögzítő kezdő fotóktól az ősz, tavasz és tél képein keresztül újra visszajutunk a nyárhoz, ami a főszereplő által megtett útnak [a klinikai halálnak és a visszatérésnek] metaforikus képnyelvi jelzéseként értelmezhető". Vagy éppen elidőzhetnénk külön-külön az egyes képeknél, az egyes körtefáknál, az egyes körtefákat övező körülményeknél (a képkivágatnál, a szerkezetnél, a nap-, évszak- vagy fényviszonyoknál). De megmérhetnénk a képeket önsúlyuknál, testüknél fogva is. Hiszen testszerű mondatokhoz társított testszerű képeket látunk. A páros oldalakon a nagyjából azonos méretű fényképeket, a páratlanokon a rövidebb-hosszabb (időnként a következő páratlan oldalra átnyúló) szövegeket. Noha előfordul, hogy több egymást követő oldalon csak fényképekre akadunk, amelyek előtt vagy után áll egy-egy rövid, olykor hiányos szerkezetével nyomatékosító mondat. És így talán nem is annyira szöveg és kép kiporciózott párhuzamáról beszélhetünk, mint inkább a képek szövegtagoló szerepéről; arról tehát, hogy a fényképek a „saját halál" tapasztalatát szolgáló mondatokat szolgálják azzal, hogy egyrészt ritmizálják a szöveget, másrészt ritmust adnak az olvasásnak is. Nem ellentmondva egyébként a tudatos személyiségét veszélyeztető határtapasztalatokkal minduntalan birkózó Nádas alkati elköteleződésének: rendszeretetének – legyen szó akár műfajválasztásról (lásd az *Évkönyv Február • március* című fejezetét); akár az íróasztal tárgyainak elrendezéséről (lásd az *Emlékiratok könyve* utolsó előtti fejezetét); akár egy közönséges hétköznap felépítéséről (lásd a *Levélről levélre* című „talált cetliket"); akár a futás mint testi–lelki folyamat tagolásáról (lásd az *Évkönyv Október • november* című fejezetét). Vagy éppen a „saját halál" elbeszélés-technikai színreviteléről.

A klinikai halál misztikus jellegű tapasztalatában csúcsosodó szívinfarktus történetének elmesélése – törésekkel tagolt. A fényképekkel ritmizált szövegvi-

lágban elbeszélő és elmélkedő részek váltakoznak: egyfelől végigkövethetjük az én-elbeszélő nagyjából egyenes irányú történetmondását, másfelől bőven részesülünk az elemi erejű haláltapasztalat fogalmilag összpontosított körülbeszélésében. És míg az előbbi összetevőre igaz lehet a *Burok* című, 1977-es esszé mondata: „A történés a burok: Isten benne ül." (E, 5.) – addig az utóbbit leginkább a *Saját halál* alábbi meglátása jellemezhetné: „Isten ugyan a fény univerzumában sem föllelhető, a fény mégis az ő leghitelesebb hasonlata." (SH, 221.) És a folytatásban: „Az értelmezés szempontjából mulatságos kis előnyt jelentett, hogy nem csak író voltam előző életemben, aki a szavak értékével és értékelésével foglalkozik, hanem fényképész, aki a fény mibenlétével." Mintha két különböző poétikai játékrend, szépírói beszédmód és fényképészi látásmód versengene egymással, „billenne át" folyamatosan egymásba – aminek eredménye: az epikai és az esszéisztikus megközelítésfajtákat váltogató, izgalmasan eklektikus szövegteljesítmény, amely tehát határozott szövegtörések nyomán lendül előre. Vagyis az említett első törést („És akkor valami nagyon érdekes kezdődik…" – „Olyasmi folytatódik, amit igen nehéz…") még több követi, a nagyszerkezet és a mondatok szintjén egyaránt. De talán pontosabb úgy fogalmaznunk, hogy a nagyszerkezet töréspontjait a mondatszerkezet törésalakzatai jelölik. Kövessük hát végig – no nem is annyira az elmondott történetet, mint inkább a történetmondás és a látomásmagyarázat együttműködésének törésekkel tagolt történetét. A „Már ébredés után…" (SH, 11.) kezdetű, hagyományos nyelviségű történetmondás *első töréspontját* (SH, 121–3.) készíti elő az egyszerre pontos és eltávolító orvosi nyelvre való átváltás: „Az oxigén nélkül hagyott szívizomzat nagy frekvenciával reszket, ütések híján vért nem továbbít, beáll a *kamrafibrillatio*." (SH, 121.) A klinikai halálhoz vezető út fogalmi körüljárását szakítja meg a *második töréspont* – „Néhány fontos részlet megértése érdekében azonban vissza kell még térni az előző fejezethez." (SH, 147.) –, amellyel visszazökkenünk a klinikai halált megelőző kórházi történésekbe: „A kórházi épület hátsó bejáratához, ahol búzlő kukák között vittek…" (SH, 151.) A kórtermi kiszolgáltatottság nyers testi tapasztalatának egyik csúcspontján – „Kitépné karomból a tűt." (SH, 197.) – következik be a *harmadik töréspont*: „Nézzük inkább, hogy valóságosan hol vagyunk." (SH, 199.) És ezután immár valóban megszólal, vagy legalábbis nyelvet keres magának a klinikai halál misztikus tapasztalata. A *negyedik szövegtörés* ott következik be, ahol mintegy egymást tükrözi a fogalmi misztika titokzatos fénye és a kórházi történet mesterséges fénye, amely a klinikai halálból visszatérő elbeszélő hőst fogadja: „… s megint csak fordít és lök a fény felé." – „A kórterem neonjai alatt a két emberi alak…" (SH, 241–3.) Az *ötödik szövegtöréssel* az elbeszélő visszazökkent minket a fogalmilag még nem kellőképpen körüljárt tapasztalat kellős közepébe, a születés és a halál közös tértapasztalatába: „Csak jóval később jöttem rá, hogy mi történt, amikor hazakerültem." – „Ennek a barlangnak van ugyanis valamilyen ismerősen finom bordázata." (SH, 261–3.) Amit azután nagyon gyorsan követ a *hatodik*, (SH, 265–7.) a *hetedik* (SH, 271–3.) és az immár végső *nyolcadik szövegtörés*. (SH, 281–3.)

A szöveg végén a szülőcsatorna költői látomásából – ahová egyébként egy „porszívó gégecsövének durva recézetének" érzete vezeti vissza az immár újra otthon tartózkodó elbeszélő hőst (SH, 271.) – az elbeszélt nap egyik járulékos eseményének játékos újrajátszásával térünk vissza a hétköznapi valóságba: „Megkértem a feleségem, vegyen tíz vállfát, válassza a legjobbat, a legszebbet, a legdrágábbakat, vigye el a kórházba, a nagy nőt keresse. Legalább vállfát ne kelljen keresgélniük." (SH, 283.)

A nyolc éles szövegtöréssel tagolt kisebb-nagyobb egységeket ráadásul mondatnyi közbevetések is szabdalják (nem ritkán több oldalnyi képpel elválasztva a szövegkörnyezettől). Például már a legelején, utalva az éppen hogy csak elinduló történetmondás veszélyeztetettségére: „A pokol ugató kutyái azt kívánnák, hogy tartsam a szám, ne beszéljek erről."; (SH, 23.) „Úgy harsognak és vonyítanak, hogy ne jussak hozzá a megfelelő mondatokhoz." (SH, 29.) További törésértékű mondatok az első nagyobb szövegegységen belül, amelyek hol általánosítva elvonatkoztatnak az ábrázolt eseményektől, hol érzékileg ráközelítenek azok egy-egy részletére: „A lélek emlékezete nélkül a test nem érthető."; (SH 35.) „Egy csésze tűzforró leves marad utána az asztalon."; (SH, 51.) „Itt ültem neveltetésem jéghideg csődjében."; (SH, 65.) „Önmagamon kívül álltam az örömömmel."; (SH, 77.) „Nem találtam ugyan a szobákban sehol levegőre." (SH, 87.) Az első nagyobb szövegtörés (SH, 121–3.) után, a mondatszintű hasadásalakzatok jóvoltából bizonytalanná válik még a folyamatos beszéd is, esetenként módosító jelentésű szavakkal szabdalttá, sőt szándékoltan modorossá: „Az egyenletes sötétség *inkább* furcsa, *mondhatni*, absztrakt derengésben áll. (…) *Inkább* otthonos érzés a fény hiánya… (…) Engem *legalábbis* nem ért felkészületlenül." (SH, 127. – kiemelések: BS) Vagy: „*Valami ilyesmi*. Tudom, hogy most halok meg. (…) Még *leginkább* azt lehetne mondani…" (SH, 203. – kiemelések: BS) Továbbá megszaporodnak a néhány súlyos szóból, elemi vagy hiányos szerkezetű tőmondatokból álló oldalak is: „E felismerés ragad magával."; (SH, 141.) „Most következik be." (SH, 143.) És talán ekkor érvényesül leginkább a fényképek figyelemfelkeltő, lassító vagy tagoló szerepe: egy mondat – egy kép. Ráadásul Visky András szerint éppen annál a képnél áll be az egyik döntő elbeszélésbeli fordulat, amelyen „az aranyszínű alkonyi fény megvilágítja, sőt beborítja a vadkörtefát". (SH, 149.) Az egyre rövidebb mondatokkal egyre kevésbé megragadható tapasztalat felé sodródó én-elbeszélő azonban időnként visszatekint – egy-egy szövegzökkenés révén: „… hanem láttam, amint az élők szakszerűen és szenvedélyesen, boldogtalan közösségük nevében tesznek kísérletet, hogy megtartsanak maguk között." (SH, 145.) Az egyik ilyen visszapillantás során, a már említett második nagyobb töréspontón, az addigiaknál látványosabban szakad meg a szöveg – amennyiben a páros oldalon nincs fénykép, viszont a rákövetkező két oldalon igen: „Néhány fontos részlet megértése érdekében azonban vissza kell még térni az előző fejezethez." (SH, 147–0.) Tudniillik a klinikai halál beálltát megelőző kórházi történésekhez, ahol szinte kizárólagosan érvényesül a test evilági nehézkedése mint a fogalmi gondolkodás egyfaj-

ta ellensúlya; és ezt a tényt nyomatékosítja a – Fellini-filmek dús donnáira emlékeztető – félig közönséges, félig mitikus „nagy nő", a kirúzsozott szájú ápolónő meghitten harsány jelenléte. Így tehát továbbra sem mást érzékelünk, mint a „kéne" és az „igen nehéz" kommunikációs satujába szorított elbeszélő kínját, az *innen* és a *túl* között feszülő távolság szövegszervező erejét, amely olykor efféle ironikus mondatokat és szövegegységeket eredményez:

> Az a benyomásom, szóltam óvatosan, hogy el fogok ájulni.
> A kifejezések e szakmailag mindenképpen indokolt szűrése és rendezgetése olyan mennyiségű időt és energiát emésztett föl (…), hogy a telefonszám kimondására nem jutott. Amitől hihetetlenül nevetségessé váltam a halálom pillanatában. Mint a fukar vénember a mesében, kedves fiam, nyögi utolsó lélegzetével, mert nagy titkát még el akarja susogni.
> (SH, 189–91.)

A külső kórházi történések és a belső lelki folyamatok közötti nézőpontváltogatások játékát követi az immár egyáltalán nem ironikus harmadik nagyobb szövegtörés: „Nézzük inkább, hogy valóságosan hol vagyunk." (SH, 199.) És itt kezdődnek el igazán azok a nehézségek, amelyek leküzdésére valószínűleg már nem elégségesek a Nádas-próza tipikus mondatai, de még az ironikus mondatok sem. És amelyekről az olvasó is csak részlegesen és félénken adhat számot.

Emlékezzünk a kulcsmondatra: „A teremtés történik meg, amikor az ember halála és a születése összeér." A misztikus tapasztalati közegben, születés és halál közös misztériumában tehát, amely tudattal átvilágíthatatlan, nyelvvel megragadhatatlan, azaz a megszokott módokon uralhatatlan – nos, éppen itt siet segítségünkre a tipikus Nádas-mondat. Ugyanis a tipikus mondat eddig is geometrikus nyelvi szerkezetekben beszélt a tárgyáról, mintegy megteremtve az adott téma nyelvi absztrakcióját – lett légyen az bármi, ami emberi, a futástól az ürítésen át a közösülésig. Ámde most már maga a tárgy, a halál lesz az, ami a tudat számára eleve absztrakt és geometrikus. Mégpedig könyörtelenül. Minek következtében a mondatok nem geometrikusan leképezik, hanem pusztán a maguk szerkezetében újraképezik azt, ami *eleve* csakis geometrikus viszonylatokban létezik és észlelhető, ami egyszerre új és ismerős: a születés és a halál közös alapszerkezetét – épp, mint a *Világló részletek* című fotóciklus darabjai, amelyeknek geometrikusan absztrakt alakzatai természetesen rokonsági viszonyban állnak Nádas korábban keletkezett fényképeivel, például a szilárd alapszerkezetű körtefaképekkel. De nézzük most a nyelvben megragadott képet:

> Van egy képem, amint a fényforrás helyzetéhez képest alulról fölfelé mozdul el a látvány, lassan fordul el, és akkor megáll. Látom a barlang ovális, erősen fodrozott bejáratát. Aztán megint megindulok a csavarmenetben, a

> fényforrás alámerül, amiből utólag az is megállapítható, hogy balról jobb felé mozgok el a térben, amelyet a tudat barlangként mutat be…
>
> (SH, 241.)

A könyv vége felé pedig olvashatjuk a magyarázatot – amely persze valójában, a szöveg ökonómiája szempontjából, nem is annyira magyarázat, mint inkább sajátos stiláris értéket, valamiféle kimondás-értéket hordozó emlékkép: „Az ovális nyílás az anyám nagy szeméremajka volt, amit széthúztak, amit én a szülőcsatorna perspektívájából ismerek, az évtizedek óta halott anyám nagy szeméremajka, amint széthúzták, vagy önmagától is egyre jobban tágult, ahogy közeledtem, hogy megszülessek." (SH, 279.) Mint a „saját halál" során. Születés és halál archaikus szimmetriája fogja közre a személy teljes élettörténetét, és kínálja fel egyúttal az átfogó megértés alapszerkezetét. És talán éppen *ez* rejtőzik a Nádas-mondatok mélyszerkezetében: születés és halál egyetemes érvényű geometriája, amely a *túlról* rányomja a bélyegét mindarra, ami *innen* van, mindarra, ami egyáltalán *van*. Van, hogy megértsük. Hogy ép vagy törött mondatokban beszélhessünk róla. Hogy képekkel, mentális vagy fizikai képekkel, adott esetben fényképekkel utaljunk rá. Hogy az érzéki–vizuális tapasztalat során ne feledjük mindazt, amiről nem beszélhetünk, amit nem érthetünk, ámde ami mégiscsak a megértés, a beszéd végső alapja, megértő – elsősorban saját elkerülhetetlen végzetünket megértő – létünk záloga.

Nádas Péter hivatkozott műveinek rövidítései

Kötetek

AM – *Arbor mundi. Über Maler, Bildhauer und Fotografen*, Wädenswil,Nimbus, 2012.
E – *Esszék* (1995), bővített és javított kiadás. Pécs, Jelenkor, 2001.
EK – *Emlékiratok könyve* (1986). javított kiadás, Pécs, Jelenkor, 1998.
HN – *Hátországi napló*. Pécs, Jelenkor, 2006.
PT – *Párhuzamos történetek*. Pécs, Jelenkor, 2005.
SH – *Saját halál*. Pécs, Jelenkor, 2002.
VF – *Valamennyi fény*. Budapest, Magvető, 1999.
VR – *Világló részletek*. Budapest, Jelenkor, 2017.

Egyéb művek

AMM – Arbor mundi. Mitopoetikai alakzatok Alexandre Hollan festészetében. = Hollán Sándor: *A Fa útja. Kiállítási katalógus*. Budapest, 2011.
Á – *Ágy*. = Bazsányi Sándor (Szerk.): *Szivárványbaleset. Kortárs szépírók találkozása Szűcs Attila képeivel*. Budapest, Jelenkor, 2016.

BI – Borús idill. A német romantika vigasza. = *Jelenkor*, 2016/1.
ÉV – Életrajzi vázlat. = Baranyai György – Pécsi Gabriella (Szerk.): *Nádas Péter bibliográfia. 1961–1994*. Pécs, 1994.
H – Hollán. = *Enigma*, 2013, 77.
HSz – Hágai szövegek. = *Élet és Irodalom*, 2004/10, 22.
JGÉ – Jelentés a grunewaldi évről. = Csordás Gábor (Szerk.): *Párhuzamos olvasókönyv*, Budapest, 2017.
ŐNyV – Ők nyolcan voltak. = *Enigma*, 2011, 69.
VRE – Világló részletek. Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától. = *Új Forrás*, 2010/9.

Hivatkozott Nádas-szakirodalom

Balassa Péter: *Nádas Péter*. Pozsony, Kalligram, 1997.
Bán Zsófia: Az egybeesés könyve. = Rácz I. Péter (Vál. és szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter* Saját halál *és* Párhuzamos történetek *című műveiről*. Budapest, Kijárat, 2007.
Darabos Enikő: Az elbeszélhetetlen elbeszélése – van képe hozzá. = Rácz: *I. m.*, 2007.
Forgács Éva: Műhelyek és titkok. Nádas Péter a Kunsthaus Zugban. = *Élet és Irodalom*, 2012/11, 23.
Haldemann, Matthias: Átható párhuzamosok. Kép és szó Nádas Péter művészetében. Ford. Hajós Gabriella. = *Enigma*, 2013, 77.
Kiss Noémi: A fotográfia, az élet negatívja. = Rácz: *I. m.*, 2007.
Markója Csilla: *A mérleg nyelve. Szó és kép Nádas Péter művészetében*. Budapest, 2016.
Meyer, Martin: Ein Jenseits kündigt sich an. Der Schriftsteller Péter Nádas rekonstruiert seinen Tod. = *Neue Züricher Zeitung*, 10, 08. [Részletek magyarul: Sárossi, Bogáta (Vál. és ford.): A legnagyobb dolgokról a legegyszerűbb szavakkal. Válogatás Nádas Péter új német kötetének recenzióiból. = *Élet és Irodalom*, 2003/2, 14.]
Sartorius, Joachim: *A* legkisebb mennyiségű fényben – Nádas Péter fotográfiai munkáiról. Ford. Hajós Gabriella. = *Enigma*, 2013, 77.
Visky András: A különbözőség vidékén. = Rácz: *I. m.*, 2007.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

Alpers, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

Armstrong, Nancy: *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism.* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

Badger, Gerry: Why Photobooks Are Important. = *Zum. Revista de fotografia.* 2015. augusztus 31. https://revistazum.com.br/en/revista-zum-8/fotolivros/

Barthes, Roland: A kép retorikája. Ford. Angyalosi Gergely. = *Filmkultúra*, 1990/5. 64–72.

Barthes, Roland: *Világoskamra.* Ford. Ferch Magda, Budapest, Európa, 1985.

Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford, Oxford University Press, 1972.

Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. = Kenedi János (Vál. és jegyzetekkel ellátta): *A film és a többi művészet.* Gondolat, Budapest, 1977.

Bazin, André: Festészet és film. Ford. Baróti Dezső. = Uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Budapest, Osiris, 1999.

Belting, Hans: *A hiteles kép*. Budapest, Atlantisz, 2009.

Belting, Hans: Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. Ford. Matuska Ágnes. = *Apertúra*, 2008. ősz. http://uj.apertura.hu/2008/osz/belting/

Belting, Hans: Test-kép-médium. = Uő: *Kép-antropológia, képtudományi vázlatok.* Ford. Kelemen Pál. Budapest, Kijárat, 2003.

Benjamin , Walter*:* A *fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter. = Uő: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 689–709.

Bense, Max: Fotóesztétika. Ford. Soltész Gáspár. = *Fotóművészet*, 1974/3.

Boehm, Gottfried: A kép hermeneutikájához. = *Athenaeum*, 1993. I. 4.

Boehm, Gottfried: A képleírás. A kép és a nyelv határairól. Ford. Rózsahegyi Edit. = Thomka Beáta (Szerk.): *Narratívák,* 1. *Képelemzés.* Budapest, Kijárat, 1998.

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. = G. Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild*. München, Wilhelm Fink, 1994, 11–38.

Bolter, Jay David: Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője. Ford. Krommer Balázs = *Helikon*, 2004/3, 360.

Bourdieu, Pierre: A fénykép társadalmi definíciója. = Horányi Özséb (Szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982.

Brunet, François: *Photography and Literature*. London, Reaktion Books, 2009.

Bryant, Marsha: Introduction. = Marsha Bryant (Ed.): *Phototextuality. Reading Photographs and Literature*. London, Associated University Press, 1996.

Cheeke, Stephen: *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester, Manchester University Press, 2008.

Eifert Anna: A kép az eltűnés esztétikájában. = Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat, 1997, 381–96.

Papargyriou, Eleni: Textual Contexts of Consumption: The Greek Literary Photobook. = Philip Carabott – Yannis Hamilakis – Eleni Papargyriou (Eds.): *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*. Farnham – Burlington, Ashgate, 2015, 193–212.

Fink, Eugen: Megjelenítés és kép. = Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat, 1997, 47–96.

Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája.* Ford. Veress Panka, Sebesi István. Budapest, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990.

Foucault, Michel: Eltérő terek. = Uő: *Nyelv a végtelenhez.* Ford., szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 2000.

Foucault, Michel: *Más terekről.* Ford. Erhardt Miklós. http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253

Garrett-Petts, W. F. – Lawrence, Donald (Eds.): *PhotoGraphic Encounters: The Edges and Edginess of Reading Prose Pictures and Visual Fictions.* Edmonton, University of Alberta Press, 2000.

Gombrich, E. H.: Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and Their Bearing on Art. = Uő: *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. London, Phaidon Press, 1972, 123–95.

Hagstrum, Jean: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray.* Chicago, University of Chicago Press, 1958.

Haverty Rugg, Linda: *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Heffernan, James A. W.: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Heidegger, Martin: A világkép kora. = Uő: *Rejtekutak.* Budapest, Osiris, 2006, 70–102.

Hermogenész: „Ecphrasis". The Elementary Exercises (Progymnasmata). = Charles S. Baldwin: *Medieval Rhetoric and Poetic*. Gloucester, Massachusetts, Peter Smith, 1959, 35–6.

Hollander, John: *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art.* Chicago, University of Chicago Press, 1995.

Hornyik Sándor: A képi fordulat és a kritikai ikonológia. = *Balkon*, 2007/11–12., továbbá: http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417

Hornyik Sándor: Az újra testet öltő kép. Képtudomány a képi fordulat után. = *Új művészet*, 2009/1–2, 62–9.

Hornyik Sándor: *A képi fordulatról.* http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417

Horstkotte, Silke – Pedri, Nancy: Introduction: Photographic Interventions. = *Poetics Today*, 2008/1, 1–29.

Hunter, Jefferson: *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.

Husserl, Edmund: Fantázia, képtudat, emlékezet. = Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat, 1997, 9–47.

Montandon, Alain: *Iconotextes*. Paris, Ophrys, 1990.

Imdahl, Max: Gondolatok a kép identitásáról. Ford. Babarczy Eszter = *Athenaeum*, 1993. I. 4, 115–6.

Kibédi Varga Áron: *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig).* Ford. Házas Nikoletta. = Thomka Beáta (Szerk.): *Az irodalom elméletei.* IV. Pécs, Jelenkor, 1997.

Kiss Noémi: *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, Műút-könyvek. Szépmesterségek Alapítvány, 2011.

Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2005.

Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart, Metzler, 1987.

Kracauer, Siegfried: A fotográfia. Ford. Schulcz Katalin. = Bán András – Beke László (Szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1983.

Krauss, Rosalind: Megjegyzések az indexről. ford. Tímár Katalin. = *Ex Symposion*, 2000/32–33, 4–16.

Krieger, Murray: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1992.

Lüdeking, Karlheinz: Irányok között. Elmélkedés a „képek vitája" aktuális frontvonalairól. Ford. Németh Andrea. = Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat, 1997.

Milián Orsolya: Az arckép reprezentációs csapdái. Ekphraszisz és descriptio. = *Alföld* 2004/10, 86–94.

Miller, Andrew D.: *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to Present.* Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

Mitchell, W. J. T.: A képi fordulat. Ford. Hornyik Sándor. = *Balkon*, 2007/11–12, 3.

Mitchell, W. J. T[homas]: Az ekphraszisz és a másik. Ford. Milián Orsolya. = Uő: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai.* Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra. Szeged, JATE Press, 2008.

Mitchell, W. J. T.: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

Mitchell, W. J. T.: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai.* Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra. Szeged, JATE Press, 2008.

Mitchell, W. J. T[homas]: Mi a kép? Ford. Szécsényi Endre. = Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat, 1997.

Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Mitchell, W. J. T.: The pictorial turn. = Uő: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representaion.* Chicago, University of Chicago Press, 1994, 11–35.

Mitchell, W. J. T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Mitchell, W. J. T.: What Is Visual Culture? = Irving Lavin (Ed.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1962*). Princeton, Institute for Advanced Study, 1995, 207–17.

Moxey, Keith: Nosztalgia a Valódi után. A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya. Ford. Ferencz Judit. = *Magyar Építőművészet*, 2005/5. Ld. még: http://meonline.hu/vizualis-kultura/nosztalgia-a-valodi-utan/

Moxey, Keith: Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to Visual Studies. = Moxey, Keith: *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2003, 103–23.

O. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen, Francke Verlag, 2002.

Parr, Martin– Badger, Gerry: *The Photobook: A History*. *Volume I.* London, Phaidon Press, 2004.

Parr, Martin– Badger, Gerry: *The Photobook: A History. Volume III*. London, Phaidon Press, 2014.

David Cunningham – Andrew Fisher – Sas Mays (Eds.): *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Newcastle, Cambridge Scholars, 2008.

Alex Hughes – Andrea Noble (Eds.): *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003.

Raaberg, Gwen: Ekphrasis and the Temporal/Spatial Metaphor in Murray Krieger's Critical Theory. = *New Orleans Review*, 1985/12, 34–43.

Shannon, Elizabeth: The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century. = *St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 2010, 55-62., 57. Online: https://www.st-andrews.ac.uk/media/school-of-art-history/pdfs/journalofahandms/riseofphotobook.pdf.

Solomon-Godeau Abigail: Nicsak, ki beszél: Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. = *Ex Symposion.* 2000/32–33, 65–6.

Sontag, Susan: *A fényképezésről.* Ford. Nemes Anna. Budapest, Európa, 1981.

Soulages, Francois: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad.* Ford. Ádám Anikó. Budapest, Kijárat, 2011.

Spunta, Marina: Fossati's and Messori's Vision of Landscape. = Giorgia Alù – Nancy Pedri (Eds.): *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*. Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2015, 70–97.

Stafford, Barbara: *Good Looking. Essays on the Virtue of Images.* Cambridge, MIT Press, 1996. *A vizuális pragmatizmus egy virtuális világ számára* (Ford. Hornyik Sándor) című bevezető fejezet magyarul: www.magyarepitomuveszet.hu/vizkult.php

Steiner, Wendy: *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago, University of Chicago Press, 1988.

Steiner, Wendy: *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago, University of Chicago Press, 1982.

Sugár János: Az öntudatos kéz. = *Ex Symposium*, 2000/32–33.

Roth, Andrew (Ed.): *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York, Distributed Art Publishers, 2001.

Varga Tünde: Képtelen képzelet. Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában. = Jeney Éva – Szegedy-Maszák Mihály (Szerk.): *(Tév)eszmék bűvölete.* Budapest, Akadémiai, 2004, 11–36.

Összeállította: *Visy Beatrix*

KÖNYVEK

Sepsi Enikő: Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában. Budapest, L'Harmattan, 2017, 281 l.

Sepsi Enikő könyve – eddigi kutatói és oktatói pályájának összegzéseként – a kortárs költészet és a színház területén fellehető kérdéseket feszegeti. A tanulmánykötet egy bevezetőből és két fő részből áll. A bevezetőben a szerző felállítja az elméleti kereteket, az első részben a kép és a jelenlét problémáját tárgyalja kortárs francia költők, Yves Bonnefoy és Jean-Michel Maulpoix költészetében, kiegészítve a fordíthatóság problémájával, vagyis Lorand Gaspar munkásságának elemzésével. A második részben a kép, a színházi jelenlét és a meglehetősen bonyolult teológiai fogalom, a kenózis, vagyis az önmegüresítés kérdéseit feszegeti, különös tekintettel Valère Novarina munkásságára, amely éppen ebből a bálványrombolásból, az emberi képmás lerombolásából és újraépítéséből indul ki a legnevesebb teológusok munkáira támaszkodva.

Az elméleti keretet felrajzoló bevezetőben a képi fordulatról, az igen hatékony kognitív (fogalmi) metaforáról, a képpel szembeni gyanakvásról, majd a nyelvi fordulatról, a nyelvfilozófiák megszületéséről, ezután a vizuális művészetek jelrendszerként való felfogásáról olvashatunk, ami végül a téri fordulathoz vezetett.

Ugyanebben a bevezetőben nagyon logikusan kapcsolja össze Sepsi Enikő a vizuális művészeteket és a fogalmi metaforákat. Szerinte a vizuális művészetek a metaforák nyelven kívüli megvalósulásai. Davidsont idézi, aki azt írja, hogy a metafora a nyelv álommunkája.

Ezt követően a tanulmánykötet írója a fantázia és az empátia fogalmáról és jelenségéről értekezik, bevezeti a művészeti kommunikáció mint transzmisszió fogalmát. Szól a vizualitás és az irodalom kapcsolatáról, majd kifejti, hogy a 20. század elejéig a színházban a szöveg a legfontosabb, csak később kerülnek előtérbe a képek és a szöveget kísérő képi jelenségek, hogy végül eljussunk a filmig, az irodalom és a mozi kapcsolatáig. Az új regényről szólva meglepő, de plasztikus párhuzammal találkozhatunk a film szerkesztési elve és a matematikából ismert fraktálszerkezetek között.

Ugyancsak izgalmas kérdés az anamorfózis jelensége. A tanulmánykötet szerzőjében felmerül a kérdés, hogy az anamorfózis működhet-e értelmezői elvként, vagyis hogy egy adott szerző szándéka *csak* egy bizonyos értelmezői perspektívában jelenhet meg. Ebben az értelemben az anamorfózis fogalma is kognitív metaforaként működhet. Az ötlet nagyon frappáns, bár ha belegondolunk, ez egyfajta evidencia. A probléma itt a *csak* szócskával van. A nyelvi megnyilatkozások, vagyis a szövegek esetében természetesen beszélhetünk arról, hogy egy adott értelem egy bizonyos értelmezői perspektívából fejthető fel. Az azonban nem lehetséges, hogy bármilyen más perspektívából értelmezhetetlen, zavaros, felismerhetetlen maradjon egy szöveg (leszámítva a szélsőséges nyelvi határokat áthágó kísérleteket). Az irodalom esetében a szerző szándéka és a szövegben megjelenő értelem azonosságáról beszélhetnénk, ami feltételezné, hogy tükrözések segítségével meglátható világosan a szerzői szándék, de ez mindig homályos és az irodalmi értelmezés örök dilemmája marad.

A tanulmánykötet első része Yves Bonnefoy, Jean-Michel Maulpoix és Lorand Gaspar kortárs költők munkásságát elemzi. Ezek a költők kevéssé ismertek Magyarországon (talán a magyar származású Lorand Gaspart, magyar költők francia fordítóját jobban ismerheti a magyar közönség), így Sepsi Enikő külön érdeme a népszerűsítésük.

Bonnefoy az elméleti írásokból indul ki, a jelenlét esztétikájából, hogy eljusson a látványig, a látásig, a valóság és illúzió dilemmájáig, végül a festészetig, majd a költészet és a festészet összekapcsolásáig. Látható, hogy Sepsi Enikő ugyanolyan módszertani és elméleti határokon

mozog, mint könyvének szereplői, vagyis a reprezentáció és a nyelv, a jelenségek megnevezhetőségének és az érzéki tapasztalatok kimondhatóságának a határain.

A képet újra bizalmába fogadó Jean-Michel Maulpoix-ról szóló rész, valamint a Lorand Gasparról szóló fejezetek logikus folytatásai az előzőeknek, ahol költői gyakorlat és elmélet, vers és próza egymásba játszása, valamint a fordíthatóság problémája és a róla szóló reflexiók közötti összefüggésekről olvashatunk. A három költőt többek között az is összeköti, hogy mindhárman a próza és a vers határmezsgyéjén mozognak. Az elméleti fejtegetéseket igen izgalmas és árnyalt szövegelemzések követik, ami alkalmassá teszi a kötetet arra, hogy egyfajta kézikönyvként használhassuk az irodalomórákon. Az elemző részekben idézett szövegek magyar fordítása is magas színvonalú.

A könyv második, Valère Novarina színházfelfogásáról és színházáról szóló része hasonlóképpen épül fel, mint az első költészetről szóló fejezet. Megismerkedhetünk a kenózis fogalom filozófiai és teológiai értelmezésével, Simon Weil misztikájával változatlanul a kenózissal való összefüggésben. Ezután következnek ismét az árnyalt és izgalmas elemzések.

Novarina színházát, a fentiek alapján, Sepsi Enikő „szószínháznak" nevezi, és azt írja, hogy a nem keresztény kiindulású, de nagyon erős ihletforrásként szolgáló Artaud vezeti el Novarinát egyfajta magán teológiai poétika kidolgozásáig. Külön szól a kortárs színházi kísérletekről, például Grotowski organikus színházáról, amelyek mind azonos kiindulásúak és visszaadták a színháznak a szent és rituális szerepét. Novarina művészetében – egyéb keleti és pogány rítusokból kiindulva, amelyek az egész nyugati színjátszást megújították – a szó, a színház és a test, mind egyfajta Krisztushoz köthető misztika elemei, és ez színházának az alapja. A kenózis folyamata üresíti ki a testet és a teret, mert csak ebben az üres térben mehetnek végbe az átalakulások. Így az üres tér minden lehetőség befogadására kész nyitott (tehát visszafordítható) térré változik, ami megszabadítja a nézőt is a zárt értelmezés kényszerétől. A színházi üres, nyitott térben születhet meg a szent állapot.

Ádám Anikó

Carlo Michelstaedter: A meggyőződés és a retorika. Ford. Ördögh Éva. Budapest, Medicina Könyvkiadó, 2013, 224 l.

A 19-20. század fordulóján az Osztrák–Magyar Monarchia egy olasz nyelvű kisvárosában, Goriziában élt rövid ideig Carlo Michelstaedter, aki elsősorban íróként-költőként ismert. Legjelentősebbnek tekintett műve nem irodalmi, hanem filozófiai. 1910-ben, röviddel öngyilkossága előtt fejezi be *A meggyőződés és a retorika* című művét, mely szakdolgozatnak készült a firenzei egyetemre, de többen a modern filozófia fő művei között tartják számon. Logikai és nyelvfilozófiai kérdéseket vet fel az általa bevezetett definíciók és a hozzájuk kapcsolt preszókratikus töredékek értelmezése. Több értelmezője szerint azért követi gondolatmenetével túlnyomórészt a Szókratész előtti görög filozófiát, mert ebben is Arisztotelész kritikája mutatkozik meg, de például az aktualitásban teljes korrelativitás időben kibomló jelensége kapcsán valójában Arisztotelész ενεργεια – δυναμις, vagyis forma és anyag, megvalósulás és lehetőség fogalmainak tételezését idézi, a hülémorfizmust. Később Michelstaedter hosszadalmas és homályos parabolában kritizálja Platón és Arisztotelész filozófiáját a gömbforma, az égi rend és a földi valóság illuzórikus volta mentén.

A komplex meghatározások hozzák létre szerinte az organizmust, melyet aztán életében a gyönyörelv vezérel. Ennek a gyönyörnek – amely tulajdonképpen semmi más, mint az élet önnön magából következő öröme – az istene a szükségszerűség istene, kinek társai azok az ember által feltalált istenek, akik a félelmek eloszlatásáért, a halál miatti szorongásért és az erkölcsi kérdések feldolgozásának jelentős részéért felelnek. Ennek megfelelően szerinte a végtelen, az ismeretlen iránti rettegésből vezethető le a melankólia és az unalom is. Ezen a ponton merül fel a meggyőződés michelstaedteri értelme: az emberi akarat arra irányul, hogy a személy vállalja a természeti törvényeknek való engedelmességet. Ebben az értelemben „adni" – például a *jó*t – annyit jelent, mint adni a világnak, a másnak, a kívül levőnek, de ezáltal az individuum maga is kifejeződik és nemcsak az adás aktusában, hanem magában a világban, melybe munkája az „adás" által belehelyeződik. Az adás aktusa föntleírt értelmezésének megfelelően *tudni* retorikai tett lesz elsősor-

ban, s nem egy megismerési folyamat része. Aki tud, az a gondolkodó szerint valójában azt hozza környezetének tudomására, hogy létezik, ráadásul abban az értelemben, hogy léte az abszolút személyre irányul.

Létezik a retorikának egy az eddigitől eltérő megjelenési formája is az olasz gondolkodó számára, ez pedig az a tényleges kommunikációt pótló látszat, a szavak költése, mely nem művészi tevékenység, csupán fátyol, mely szerinte a sötétséget, a kietlen semmit takarja el, illetve le az emberiség számára. Ez a másodlagos retorika áll kapcsolatban a tudással, mely önmaga célja. Az ember megismerő pozícióba helyezkedik, vagy csupán csak a megismerés illúziójának a pozíciójába. Ugyanakkor a tudomány, pontosabban a tudás megszerzése, megismerése és birtoklása valójában a rá irányuló akaratot jelenti az olasz filozófus szerint, de ez az akarat a teremtés, létrehozás szinonimája is lesz, s így művészet és tudomány szükségszerűen összefügg. Ez a retorika az, amely megszünteti az egészséges életerőt, mellyel például az állatok rendelkeznek, akik az úgynevezett halhatatlan lélek nélkül élnek. Tizenegy évvel a szakdolgozat megírása előtt és néhány évvel később Rainer-Maria Rilke, aki szintén az Osztrák-Magyar Monarchiából származott, hasonlóan ír az állatról a *Stundenbuch*ban és a *Duinói Elégiák*ban. A retorika, mint valamely mélyen tudott vagy tudat alá került öncsalás segítségével köttetik meg Michelstaedter szerint az a szerződés, mely nem csupán a társadalmat, de a tudatot is szabályozza, hamis biztonságérzetet keltve.

Elmondható, hogy Michelstaedter számára a filozófia nem a gondolkodás szigorú önreflexív megismerő tevékenysége volt, hanem a lényeg megragadásának mindig éppen történő aktusa. A borzalmas fenségessel való szembesülés az akarat hatalmi vágyaként is értelmezhető, s az akarat Klímánál és Michelstaedternél nemcsak Nietzsche felől jellemezhető. A léttapasztalatként megjelenő filozófia elvének megfeleltethetően tér vissza Michelstaedter a tudomány elméletéhez. Kicsivel később már arról értekezik az olasz gondolkodó, hogy a tudomány valójában feláldozza, megerőszakolja a természetet az emberi érdekek, kényelmi szempontok előtérbe helyezésével. Természetesen ez még nem az ökofilozófia kezdeteit jelenti, mivel a szerző egzakt értelemben elmélkedik tudomány, társadalom és természet viszonyáról, de mindenképp elgondolkodtató, mivel ilyeténképpen maga az objektivitás – vagyis a természet érdek nélküli, objektív megfigyelése – tűnik el a tudomány követelményrendszeréből.

Kelemen Zoltán

Ilvano Caliaro: Per una vita che sia vita. Studi su Carlo Michelstaedter. Firenze, Leo S. Olschki, 2017, 119 l. [1]

Carlo Michelstaedter (Gorizia, 1887–1910) fő műve – melyet 1910-ben szakdolgozatként írt, de öngyilkossága okán sosem védett meg – a posztumusz kiadásban 1913-ban (Vladimiro Arangio-Ruiz gondozásában) közölt *La persuasione e la rettorica* a 20. század egyik meghatározó jelentőségű filozófiai műveként kanonizálódott. A közelmúltban – Ördögh Éva fordításában, Giorgio Pressburger, valamint Sergio Campailla előszavával – magyarul is megjelent e filozófiai mű (Michelstaedter, *A meggyőződés és a retorika*, Budapest: Medicina, 2013; recenzióját ld. az alulírottól: *La persuasione e la rettorica*, in *Nuova Corvina*, 2013/25, 139–142). Michelstaedter fő művéről a szerző halálát követően (legtöbbször a 19–20. század fordulója trieszti irodalma vizsgálatának kontextusán belül) folyamatosan jelentek – és, ahogy Ilvano Caliaro szóban forgó tanulmánykötete is mutatja, jelennek – meg mérvadó elemzések (pl.: M. Cerruti, *Carlo Michelstaedter* [1967]; A. Verri, *Michelstaedter e il suo tempo* [1969]; G. A. Camerino, *La persuasione e i simboli. Michelstaedter e Slataper*, [1993]).

Caliaro – a Michelstaedter-szakirodalmat jelentősen gazdagító – munkájában a rövid előszót követő tanulmányok címe az alábbi: „Hangok"; „A »filozófus«"; „Tolsztojjal Jézus felé"; „A »filozófus« Petrarca"; „Összevetett »meggyőződések«". Előszavában a szerző egyebek mellett kiemeli, hogy Michelstaedter – saját törekvésének megfelelően – a kifejezés (számára) autentikus értelmében akart *filozófus* lenni: felfogása szerint a *filozófia* az igaz emberként élő individuum művészete; ezen autonóm élet a racionalitáson alapul, bármiféle kényszertől mentes, s az igaz „jó" elérése irányul. Michelstaedter legfontosabb exp-

[1] A recenzió az NKFIH/OTKA K124514. számú kutatás támogatásával valósult meg. – A szerk.

licit ihlető forrásai Szókratész és Jézus – különösen tanításuk *szóbeli* kifejtése miatt –, valamint Tolsztoj, aki az evangéliumok mélyebb megértésében is segítette a goriziai szerzőt (vö. VI).

A továbbiakban Caliaro vizsgálódásainak néhány jellegzetes momentumát emelem önkényesen ki. A „Hangok" című fejezetben Caliaro felidézi, hogy Michelstaedter lényegében tagadja saját téziseinek újdonságát, tekintve, hogy a görög filozófusok már leírták mindazt, amit Michelstaedter megfogalmazott, továbbá utal Michelstaedter egyes passzusaira, melyekben ő saját tanításának hiábavalóságát és a világ igazságra irányuló fogékonyságának hiányát („süketségét"; vö. 4.) hangsúlyozza. A két említett, Michelstaedter számára legjelentősebb „élet-tanítómester", Szókratész és Jézus mellett további jelentős „mesterekként" tartja tehát számon a goriziai filozófus a *Vallomások* Tolsztojt, továbbá Schopenhauert és Leopardit. Nietzschével analóg módon Michelstaedter is megkülönbözteti a görög filozófusok körében az „autentikus" tanítás hordozóit (ők szerinte: Parmenidész, Hérakleitosz, Szókratész és Platón) az összes többitől, akik a – Michelstaedter-féle értelmezésnek megfelelő – *retorikai, inautentikus, „professzionális" tudást* közvetítették. Többek közt az utóbbi gondolatmenetet bontakoztatja ki Caliaro „A »filozófus«" című fejezetben, melyben nagy hangsúlyt kap Michelstaedter Arisztotelész-kritikája: Arisztotelész életművében a goriziai filozófus a *professzionális filozófusok és tudósok* paradigmáját azonosítja, akik (Michelstaedter szerint) nem akarják megérteni az életet és saját létük értelmét, nem gondolkodnak azon, hogy tevékenységük jótékony hatású-e az élet szempontjából, nem törekednek önismeretre, nincs meggyőződésük (vö. 33.).

A „Tolsztojjal Jézus felé" című fejezetben (mely bizonyos tekintetben a kötet talán legértékesebb része) Caliaro kiemeli, mennyire jelentős volt Michelstaedter számára Tolsztoj *emberi* Jézus-képe (kinek alakja tehát a szentháromság és a feltámadás doktrínájától függetlenül szemlélendő): Tolsztoj Jézus tanítását a *Hegyi beszéd*ben (Máté 5.1-48) kifejtett öt erkölcsi parancsolatra egyszerűsíti, mely parancsolatok az emberiség irányában gyakorolt „igaz szeretet" által megvalósítandó „igaz életre" vonatkoznak. „Tolsztoj Jézusa tehát pusztán egy ember, az élet tanítómestere, akinek tanítását teljességében áthatja a létezés értelme, s akinek története a Jordán folyóban való megkeresztelkedéssel kezdődik és eltemetésével végződik" (45.). A János evangéliumában Jézusnak tulajdonított fény-sötétség dichotómiát Michelstaedter a saját maga által koncipiált autentikus (meggyőződéses) tudás és inautentikus tudás kettősségére vonatkoztatja (56.), Nietzsche szellemében pedig egyfajta egyházkritikát is körvonalaz a tekintetben, hogy ezen intézmény miképp élt vissza Jézus tanításaival (65.). „A »filozófus« Petrarca" című fejezetben Caliaro Michelstaedter Petrarca-kritikáját rekonstruálja. Az egyik záró gondolatnak megfelelően míg Petrarca az üdvözülés lehetőségét a keresztény kinyilatkoztatás Istenében látja, Michelstaedter szerint az üdvözülést a saját életét abszolút értékként felfogó – és így életét autentikusan megélő – individuum valósíthatja meg. A „Összevetett »meggyőződések«" zárófejezetben Caliaro (részben az említett Camerino nyomdokain haladva) Michelstaedter és – a szintén a trieszti kultúrkörhöz kötődő – Scipio Slataper filozófiai meggyőződéseit veti össze.

Jelen kötet mindenekelőtt az italianisztikai, filozófiai és komparatisztikai kutatások terén szolgálhat jelentős tudományos forrásként.

Nagy József

Michel Zink: A trubadúrok. Költői történet. Rajnavölgyi Géza fordítása. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2017, 286 l.

Nagyon nehéz manapság tanítani a trubadúrokat. Nyugaton utoljára a hatvanas években voltak „korszerűek", mikor is szexuális forradalmárokként inspirálták a fiatalokat, lényegében ennek az utolsó hullámán született a trubadúrok obszcén költészetét bemutató *Udvariatlan szerelem*. (Ma már talán a „szerelem" is elvesztette a tematikus újdonságát: nehéz arról meggyőzni 13–14 évesen már kiélt fiatalokat, hogy a *fin'amor* – melynek Michel Zink épp a kamaszszerelemre emlékeztető vonásait emeli ki – nem puszta nyafogás.) De azért a trubadúrlíra számos érintkezési pontot kínál a kortárs magyar lírával, Szigeti Csaba „radikális archaizmus"-teóriája inspirált is kortárs magyar alkotókat. Ámde hiába kínál a trubadúrok költészete csábító párhuzamokat, azért az „idegensége" is teljesen nyilvánvaló: a trubadúrok intertextualitása például egészen

másféle, mint a trubadúrokat (is) átíró Kovács András Ferencé és követőié. A nagyvárosias *slam poetry* csak látszólagos analógiát kínál a középkori udvari kultúrához. Egyes régizenei blogok a középkori udvari költőket a mai popkultúra nagyágyúival hasonlítják össze. Izgalmas megközelítés, de közben tudnunk kell: akármilyen „sztár" is volt Bernart de Ventadorn vagy Walther von der Vogelweide, egészen másféleképp lehetett az, mint a mai punk- és rockzenészek.

Michel Zink, aki „költői történetnek" nevezi monográfiáját, mintha óvatosan visszatérne a trubadúrlíra romantikus (át)értelmezéséhez. Jaufre Rudel kapcsán a legmelegebb elismerés és tisztelet hangján beszél Uhlandról és Heinéről – ami érthető, hiszen, a trubadúrok első felfedezése, és vele a távoli szerelem középpontba állítása, már-már szimbólummá emelése a német romantikusoknak köszönhető. A trubadúrokban Zink is individualista költőket, az udvari lírában sajátos élménykölteszetet lát. Egy „költői történet" arra is alkalmat ad, hogy az értelmező a saját ízlés-preferenciáit is érvényesítse: Zink a korai trubadúrlírára és a *trobar leu* jelentőségét hangsúlyozza a kései trubadúrok és a *trobar clus* rovására.

Remek verselemzései *vidák* (életrajzok) és *razók* (versmagyarázatok) köré épülnek, ezeket természetesen nem cáfolhatatlan tényeknek tekinti, hanem korai, sokszor igen találó versértelmezéseknek. Tulajdonképpen Zink nem tesz mást, mint invenciózusan kiegészíti a *trubadúr-vidákat* és *-razókat*, egymásba tükrözteti a különféle változatokat, és új és új kapcsolódási pontokat keres a *vidák* és a versek, és mindezeken túl a trubadúrhagyomány és a 19–20. századi líra közt. Ez pedagógiailag igen előremutató eljárás, hiszen azt sugallja, a trubadúrok „története" nyitott, tehát bárhol és bármikor folytatható. Lényegében így cselekedett már a trubadúrok nagy tanítványa, Dante Alighieri is, mikor regényszerű „trubadúrtörténetté" kerekítette fiatalkori verseit (*Vita nuova*).

A módszer következetessége és az elemző személyes érzékenysége számos tagadhatatlan, tudományosan is jól hasznosítható eredménnyel jár: az interpretáció kiindulópontjának (tehát nem „hiteles" életrajznak) tekintett trubadúr-életrajzok *és* versek együttesen segíthetnek megfejteni a trubadúrszerelem *voyeur*-rétegét. A trubadúrok sokat és sokszor beszélnek a női testről, akár szókimondó módon a nemi szervekre (Aquitániai Vilmos), akár a szépséget már-már láthatatlanná tevő, a szemlélőt szinte elvakító *fehérségre* utalva. A hölgy (akit a trubadúrok különös módon uramnak, *midons*nak is neveztek) láthatatlanul, alig észrevehetően már a tavaszi nyitóképekben is ott *rejtőzködik*: *megbújik* a levegő édességében, *megmutatkozik* a tavaszi vizek ragyogásában. Így aztán a *descriptio puellae* – Michel Zink értelmezése szerint – szinte kozmikussá tágul a trubadúrlírában.

Ám ezek a gyönyörű, távlatos elemzések sem feledtetik el, hogy arról is monográfiát lehetne írni (és mennyire izgalmas monográfiát!), hogy mennyi mindent *nem* tudunk a trubadúrokról. Hogy az az érzés, ami a trubadúrlíra szinte valamennyi olvasóját elfogja (Michel Zink szavaival: [*H*]*iszen ez a líra – ha becsületesek vagyunk, be kell vallanunk – bár folyamatosan csodálatba ejt bennünket, ugyanakkor állandó csalódást okoz*." 190.), talán nem a trubadúrok ügyetlenségével, hanem a szemléletünk korlátaival magyarázható. És talán innen ered az a gyerekes, de szerencsére idejétmúlt törekvés, hogy a trubadúrszerelem mögött okvetlenül valamiféle ezoterikus jelentést keressünk. Mivel magyarázható az a Zink által is szóvá tett furcsaság, hogy a többnyire remek versindítás után a trubadúrok sokszor nem tudják *kitartani* a verset? Hogy a *Natureingang*ok (tavaszi nyitóképek, „természeti bevezetők") után a többi versszak már csak szószaporításnak, tudálékos ismétlésnek tűnik? Nem lehet, hogy nem értjük *teljesen*, amiről ezek a költők beszélnek? És vajon *tényleg* szerelem az a mi fogalmaink szerint, amiről a két nagy moralista költő, Marcabru vagy Peire d'Alvernhe színt vall?

Ugyanígy keveset tudunk arról az udvarlás- és énekkultúráról, melyben ezek a versek sokáig megőrződtek. Hiszen a szóbeli énekhagyomány – gondoljunk csak a népdalokra és a slágerekre – ritkán őriz meg személyes célzásokat, a dalok keletkezési körülményeire való utalásokat, amivel a trubadúrok próbálták meg elhitetni, hogy minden dalban a szemünk láttára *születik újjá* konkrét valóságában a szerelem. És én is csak most, Zink remek könyvecskéjét böngészve képedtem el azon, hogy mért beszélnek a *vidák* szerzői oly gyakran rajongva tisztelt (költeményeiket számtalan formában megőrzött) trubadúrokról, mint komplett futóbolondokról, bűnösökről, nevetséges balekokról. Ezt elég nehéz

összeilleszteni a mi művészettel, művészekkel kapcsolatos képzeteinkkel. Pedig meglepő módon a bohóckodás nem idegen a trubadúrok „legkomolyabb" költeményeitől sem.

Azt mondhatnám, a sorokat még értjük. Vagy legalább érteni véljük. De az *egészet* talán mégsem.

Tetten érhető ez a legelső trubadúr, Aquitániai Vilmos értelmezésekor is. Harsány, provokatív, lázadó költészet az övé, udvari szerelem és mindennek ellentéte, építés és tudatos rombolás, igenlés és tagadás („*tot es niens*") – de mindez hogy egyeztethető össze az „alapító költő" szerepével? Mintha Homérosz egyszerre írná az *Iliász*t és ugyanennek a paródiáját, egyszerre teremtené és rombolná az eposz hagyományát. Megalapítaná és ugyanakkor lázadna ellene. Kicsit Vilmos költészete is olyan, mintha betetőzője vagy kigúnyolása lenne valaminek, ami az ő költészete előtt nem létezett, nem létezhetett. Mivel ez képtelenség, ezért is érdemes fenntartanunk, hogy vajon ezt a lírát (és köztük Vilmos igencsak zavarba ejtő verseit) tényleg értjük-e.

Egy „költői történet" szerzője persze megteheti, hogy könnyedén átlendüljön a fehér foltokon és a bizonytalanságokon. És az illúziókeltésben nincs is egyedül. A trubadúrfordító Rajnavölgyi Géza nemcsak a francia szerző könnyed és fanyar esszényelvét adja vissza, hanem beleilleszti a monográfiába a saját fordításait (hozzá sok klasszikus művet újrafordít.) Micsoda szöveglabirintus! A hagyományos *vidá*k és *razó*k a versekhez illeszkednek, itt viszont a tanulmány, az értelmezés inspirál új és új (jobbnál jobb) műfordításokat. Az olvasó úgy érzi, nem a trubadúrokról olvas *egy* könyvet, hanem ez a Trubadúrok Könyve.

Egy tökéletesen felújított, minden kényelemmel felszerelt kastélyban sétálgatunk egy magyar idegenvezetővel.

Bánki Éva

TARTALOM

Fénykép és irodalom

TANULMÁNYOK

Visy Beatrix: Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések 463
Murray Krieger: Kép és szó, tér és idő. Az *ekphraszisz* témája iránti lelkesedés – és elkeseredés (Fordította: *Milián Orsolya*) 501

SZEMLE

Sándor Katalin: Művészetről írni. Az ekphraszisz esztétikája 526
Földes Györgyi: Anyuska régi képe. Líra és fotóekphraszisz 532
Jablonczay Tímea: A tanúság krízisei. Ulrich Baer tanulmányai a trauma fotográfiájáról 550
Kiss Noémi: Geográfia és fotográfia – az eltűnő Európa atlasza 569
Milián Orsolya: Fényképek és szövegek találkozásai 576

MŰHELY

Lénárt Tamás: Laterna magica, ikon, fotográfia. Optikai médiumok Pilinszky János írásaiban 580
Milián Orsolya: A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól 590
Bazsányi Sándor: Fénykép – képleírás – szövegkép. Nádas Péter és a fénykép 604

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA 622

KÖNYVEK

Sepsi Enikő: Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában / Ádám Anikó 627
Carlo Michelstaedter: A meggyőződés és a retorika. Ford. Ördögh Éva / Kelemen Zoltán 628
Ilvano Caliaro: Per una vita che sia vita. Studi su Carlo Michelstaedter / Nagy József 629
Michel Zink: A trubadúrok. Költői történet. Rajnavölgyi Géza fordítása / Bánki Éva 630

CONTENTS

Photograph and Literature

STUDIES

Beatrix Visy: Photograph and Text, Photo in Literature – Theoretical Approaches 463
Murray Krieger: Picture and Word, Space and Time. The Exhilaration – and Exasperation – of *Ekphrasis* as a Subject (Translated by *Orsolya Milián*) 501

REVIEW

Katalin Sándor: Writing about Art. Aesthetics of Ekphrasis 526
Györgyi Földes: Old Picture of Mum. Poetry and Ekphrasis of Photo 532
Tímea Jablonczay: Crises of Testimony. Studies of Ulrich Baer about Trauma Photography 550
Noémi Kiss: Geography and Topography – Atlas of the Vanishing Europe 569
Orsolya Milián: Meetings of photos and texts 576

WORKSHOP

Tamás Lénárt: Laterna Magica, Icon, Photograph. Optical Media in the Writings of János Pilinszy 580
Orsolya Milián: About the Photo Books and Péter Nádas` Wild Pear Tree-series 590
Sándor Bazsányi: Photo – Photo Description – Textual Image. Péter Nádas and the Photo 604

SELECTED BIBLIOGRAPHY 622

BOOKS 627

SOMMAIRE

Photographie et littérature

ÉTUDES

Beatrix Visy: Photo et littérature, photo dans la littérature – approches théoriques 463
Murray Krieger: Image et mot, espace et temps. L'enthousiasme – et l'exaspération – envers le thème de l'*ekphrasis* (Traduit par *Orsolya Milián*) 501

REVUE

Katalin Sándor: Écrire sur les arts. L'esthétique de l'ekphrasis 526
Györgyi Földes: La vieille photo de maman. Poésie et ekphrasis de la photo 532
Tímea Jablonczay: Les crises du témoignage. Les études d'Ulrich Baer sur la photographie du traumatisme 550
Noémi Kiss: Géographie et photographie – l'atlas de l'Europe en disparition 569
Orsolya Milián: Rencontre des photos et des textes 576

ATELIER

Tamás Lénárt: Laterna magica, icône, photographie. Les médias optiques dans les textes de János Pilinszky 580
Orsolya Milián: Sur les livres photos et les séries du poirier sauvage de Péter Nádas. 590
Sándor Bazsányi: Photo – description de l'image – image de texte. Péter Nádas et la photographie 604

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE 622

LIVRES 627

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962
Vegyes tartalmú számok

1963
1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964
1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965
1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966
1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967
1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968
1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
3 – 4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969
1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970
1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
3 – 4. sz. Modern stilisztika

1971
1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972
1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa

3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

1973

1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma

1974

1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
3 – 4. sz. Modern poétika

1975

1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
3 – 4. sz. Az európai romantika

1976

1. sz. Szubkultúra és underground
2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?

1977

1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsoaltai a XX. században
3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.

1978

1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
4. sz. Új magyar világirodalom-történet

1979

1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)

1980

1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus

1981

1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás

1982

1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
2 – 3. sz Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa

2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986
1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987
1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988
1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezéskritikája

1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991
1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
3 – 4. sz. A Név hatalma

1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994
1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995
1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996
1 – 2. sz. Intertextualitás

3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkoloniális művelődéselmélet

1997
1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998
1 – 2. sz. Az újhistorizmus
3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999
1 – 2. sz. A szó poétikája
3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000
1 – 2. sz. A romantika tétjei
3. sz. A korszakok alakzatai
4. sz. (Új) filológia

2001
1. sz. Változatok a dialógusra
2 – 3. sz. Dante a XX. században
4. sz. Az interpretáció érvényessége

2002
1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
3. sz. Autobiográfia-kutatás
4. sz. A multikulturalizmus esztétikája

2003
1 – 2. sz. A minimalizmus
3. sz. Mikrotörténetírás
4. sz. Kísérleti irodalom

2004
1 – 2. sz. Petrarca: herméneutika és írói személyiség
3. sz. A hipertext
4. sz. Wittgenstein poétikája

2005
1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
3. sz. Régi az újban
4. sz. Vico körei

2006
1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
3. sz. Frege aktualitása
4. sz. Relevancia

2007
1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
3. sz. Ökokritika
4. sz. Etikai kritika

2008
1. sz. A második olvasat

2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
4. sz. Az autonómia új esélyei

2009
1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010
1 – 2. sz. Térpoétika
3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
4. sz. A szerző poétikája

2011
1 – 2. sz. Testírás
3. sz. Meghekkelt valóságok
4. sz. Új gazdasági kritika

2012
1 – 2. sz. A Helikon repertóriuma 1955–2011
3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013
1. sz. Narratív design
2. sz. Kognitív irodalomtudomány
3. sz. Corpus alienum
4. sz. Esztétika és politika

2014
1. sz. Cseh dekadencia
2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
3. sz. Az archívumok elméletei
4. sz. Komparatisztikai kutatások az ezredfordulón

2015
1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
3. sz. Horatius *Ars poetica*ja
4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016
1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
3. sz. Műfaj és komparatisztika
4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017
1. sz. A százéves dada
2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
4. sz. Fénykép és irodalom

HU ISSN 0017-999X

MTA
Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
Irodalomtudományi
Intézet

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Felelős kiadó: Fodor Pál, MTA BTK főigazgató
Nyomdai előkészítés:
MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Horváth Imre
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.
F. v.: Láng András