

NAGY ANNA

„CLIO A HETES BUSZON”

Kép és szöveg viszonya Bruno Bourel és Parti Nagy Lajos *Fényrajzok* című könyvében

■ A francia Bruno Bourel 1989 óta fotózza Budapest utcáit, 1992 óta él a városban. A *Fényrajzok* az első itt töltött évtizedet átfogó munkájának a több kiállítást és több kiadást megért termése. Életképek, portrék, főként külső tereket ábrázoló fotók alkotják a könyvet. Képei nem a rácsodálkozó idegen, a gyanútlan pillanatot elkapó képvadász látásmódját, hanem a tárgya felé forduló, annak ritmusához alkalmazkodó szemléelő-résztevőjét tükrözik. Nem az építészeti remekműveket, nem kizárólag az emblematisz helyeket keresi fel, hogy esetleg meglepő nézőpontokat, bravúros látászöveket találva mutassa meg Budapestet. Azt a várost tárja elének, amelyben az épületek, utcarészletek láttán felvillanó történelmi és művészettörténelmi múlt a hétköznapoknak ugyanolyan színtere, mint a vásárcsarnok pultja, a pályaudvar sűrű aszfaltja vagy a villamos zsúfolt utastere. Nem a pontos rögzítés a célja, nem kordokumentumot akar előállítani. Az utca emberét megmutatva, hétköznapi momentumokat kiemelve sokkal inkább hangulatiságukkal hatnak fényképei. Ezzel az odaforduló figyelemmel, a változóban levő világ mocnásainak érzékelésével olyan életérzést közvetít, ami egy sajátos időszakot jellemz: a felszabadulás, a bizonytalan derű mindenféle embert magába gyűjtő Budapestjének kilencvenes éveit.

Bourel fényképeihez Parti Nagy Lajos prózaversei, lírai kommentárjai kapcsolódnak, így a képek és a szöveg összjátéka tovább árnyalja a kilencvenes évek Budapestjének sajátos világát. A külföldi fotós és a magyar író párbeszéde azonban túlmutat a város pillanatnyi állapotának rögzítésére irányuló szándékon. Bourel és Parti Nagy könyve dialogikus létmódjában válik egyedivé, egy átmeneti időszakban létező Budapestről művészi érzékenységgel beszélő lírai albummá. A kötet és a fotós képeinek népszerűsége arra is rámutat, hogy a kép, a képi technológia korszakában egy városkönyv már nem a pontos, objektív archiválás igényével szembesül, hanem az egyéni látásmódok, az új, meglepő nézőpontok elvárásával. A művészi kihívás pedig abban áll, hogy a képdömpingben immunissá váló tekintetek számára a meglepőn, a mehökkentően túli mélységet tárjon fel a fotográfia. Erre tesz kísérletet Bourel. S ehhez a kísérlethez csatlakozik a magyar költő, aki Bourel fényképeiben sajátjával rokon szemléletmódra talál: „Fényérzékenysége, kíváncsisága, frissessége és komolysága lenyűgöző, ezzel együtt valami sajátos könnyedséggel járja Budapestet, elles, hazalop magának pillanatokot, s tényleg csak sok feketére és fehérre van szüksége, hogy előhívja ezt a várost, a magáét, melyet azután bárki született budapesti magáénak tudhat és elfogadhat. Az én Budapestemhez legalábbis nagyon közel áll.”¹

Köztes terepen: a fotóirodalomról

■ Parti Nagy Lajos és Bruno Bourel közös könyve a fotográfiai kép és a szöveg médiumának kombinációjából jön létre. Az önálló alkotásként is működő képeket és prózaverseket albumba szerkesztve a fotóművész és a költő úgynevezett fotóiro-

dalmi művet hoz létre. A kötet kapcsán a médiumok párbeszéde révén megképződő jelentéstöbbletre igyekszem rámutatni, s ezzel a fotóirodalom mint önálló, interdiszciplináris paradigma alkalmazásának és vizsgálatának szükségessége mellett érvelek.

A francia szakirodalomból átvett kifejezés azokra a művekre vonatkozik, melyek valami módon a fotográfia és az irodalom kölcsönhatásának eredményeként születtek. A fogalom először 1988-ban a *Revue des Sciences Humaines* egyik, Charles Grivel által szerkesztett számának címeként tűnt fel, részletes kidolgozása Jean-Pierre Montier nevéhez fűződik. A francia kutatónak 2017-ben jelent meg angol nyelven *Photoliterature: Trading Gazes* című tanulmánya, melyben a fotóirodalomnak mint a diszciplínák határait kimozdító, átfedéseket érzékelő és lehetővé tevő új paradigmának szükségességéről értekeznek.² Montier emlékeztet arra, hogy az idők során még sosem volt ilyen egyszerű képet illeszteni egy (irodalmi) szöveg mellé, s bár a kép-szöveg dichotómia végigkíséri a kulturális diskurzus különböző korszakait, a képek sűrű megjelenése a kortárs irodalomban még mindig a betolakodás, az egyenlőtlen verseny tapasztalataként értelmeződik, a fotográfia és az irodalom közötti kiegészítő viszony lehetőségét pedig alábecsüli az összehasonlító irodalomtudomány.³ Ennek okát a fotográfia médiumának sajátos jellegével magyarázza, mely a festészettel és a zenével szemben meghaladja a művészet kereteit, egyszerre technika, szórakozás, művészeti és nem művészeti kifejezés-mód, tudományos és technikai tárgy. Szekuláris és metafizikai jellegű is, melyben ott van a művészet lehetősége, ugyanakkor bárki számára elérhető.⁴ Éppen emiatt szükséges alaposan feltérképezni, hogy adott esetben milyen kulturális kontextus, formai és műfaji besorolás mentén beszélünk a fotográfiáról.

A fotóirodalom kategóriájának leírásához Montier a kartográfiai projekció koncepcióját, a territórium fogalmát javasolja. Az így létrejövő képzeletbeli térkép vízszintesen és függőlegesen is bejárható, egyféle diagramként működik, amely képes a kapcsolatok árnyalatait jelölni, s nem csupán két, párhuzamosan létező művészetként kezeli az irodalmat és a fényképészetet. Az elutasítás, a versengés, a közömbösség vagy az együttműködés eseteit, az áthidalás lehetőségeit, a két médium viszonyának különféle variációit Montier az emberi kapcsolatok metaforikájával írja le, s a fotóirodalom különféle területeiként azonosítja őket.⁵ Szerzőség szempontjából továbbá a fotóirodalom három alapvető típusát jelöli meg. Az első esetben jellemzően az irodalom fordul a másik médium felé, hogy különféle konfigurációkban működjenek együtt. Beszélhetünk itt társszerzőségről, kiadói stratégiáról, kísérleti alkotásokról vagy író-fotográfusokról. Egy másik kategóriába tartoznak a fényképészek, akik narratív modell alapján építik fel albumaikat, írókat kérnek fel könyveik előszavának megalkotására vagy maguk is írnak valamilyen műfajban. Harmadik típust alkotnak az írók, akiknek munkáiban nem megjelenő képként, hanem tematikus, strukturális, stílusbeli sajátosságként hagy nyomot a fotográfia.

Az igen tág kategóriát lefedő fotóirodalom kifejezés Pál Gyöngyi munkája révén jelent meg a magyar irodalomtudományban.⁶ A témának szentelt blog mellett ő hozta létre az első Magyar Fotóirodalmi Adatbázist is, amelynek folyamatosan alakuló, gazdagodó anyaga online hozzáférhető.⁷ A fotóirodalom vizsgálatának igényét és aktualitását mutatja, hogy 2017 utolsó negyedében megjelent a Helikon *Fotográfia és irodalom* címet viselő tematikus száma, illetve 2018-ban Budapesten konferenciát is szerveztek a témában.⁸

Fényrajzok egy városról

■ Jean-Pierre Montier a városkönyveket a fotóirodalom egyik jellegzetes területeként határozza meg. Városokról vagy országokról készített portréknak nevezi ezeket a sokféle műfajban, sokféle alkotói társulás és módszer révén létrejövő albu-

mokat. A streetfotó műfajának és a lírai kommentárnak a *Fényrajzokban* megvalósuló párosa rendkívül izgalmas kombinációt alkot.

Az utcai fotózás, a street photography műfaja, melybe Bourel képeit is sorolhatjuk, a városfotózás sokrétű hagyományából válik ki az ötvenes évek Amerikájában. A Kiscelli Múzeum *Képlet* címmel 2017 áprilisában rendezett kiállítást, melyben a műfaj budapesti vonatkozásait, előzményeit és jelenét mutatta be, mások mellett Bourel képeit is szerepeltetve.⁹ A kiállítás egyik rendezője, Gulyás Miklós a *Fotóművészet* folyóiratnak adott interjújában beszél a streetfotó műfaji és történeti sajátosságairól: „A streetfotó olyan dokumentarista eszközökkel készült utcás fotó, amely nem a társadalmilag kiemelt eseményekkel foglalkozik, ez különíti el a sajtófotótól, de amelyhez azért bizonyos pontokon hasonlít. [...] nem a történelem kiemelt eseményeit, vagy anakronizmussal élve: nem a tévéhíradós eseményeket rögzíti, hanem [...] apróságokból próbálja az egyébként ugyanolyan fontos infót összegezni, a város vizuális felszíni rétegéből csipegetve.” Gulyás ugyanakkor elmondja, hogy „míg Amerikában az '50-es évektől már konkrét alkotói programok mentén működik az utcafotó, Magyarországon huszonöt éves késés tapasztalható”, csupán az 1980-as években ismerik fel és kezdik tudatos művészeti látásmódként értelmezni ezt a fényképezési lehetőséget.¹⁰ Az ilyen típusú fotográfia a szerző egyéni látásmódján, művészeti koncepcióján átszűrte világot közvetít.

Bourel felveszi az utca ritmusát, a piaci válogatását, a villamos kattogását, a metrójáróét, az utcai munkását, a Jégbüfé vendégeit. Ez a várakozó, empátikus figyelem teszi lehetővé, hogy ne elkapott, vadászott pillanatokként lássuk fényképeit, hanem a fényképész és modellje által egyféle közös megegyezéssel – sok esetben éppen a fotóssal szembenező tekintetek révén jóváhagyott –, a hétköznapokból kiemelt momentumokat láthassunk meg. A képek így módon a partikulárisnak és az általános emberinek ritka egységét közvetítik. Ilyenek például *A hetes buszon* (11.), a *Cigarettszünet* (17.), a *Nagycsarnok* (37.), *A Fény utcai piac* (87.) vagy az *Ünnepség* (103.) című fotók. A képek alanya ezekben az esetekben belenéz a kamerába, a halvány, talán önkéntelen mosoly, ami az arcán megjelenik, arra enged következtetni, tudja és engedi, hogy fényképezzék, nem hirtelen bemozduló fejeket, elkapott pillantásokat látunk. Más esetekben a kamerába néző tekintet egy mozgásban levő járókelő – idős, nejlonszatyros hölgyé (33.), miséről hazafele igyekvő középkorú páré (33.), a piacon a vásárlóra felpillantó kendős öregasszonyé (113.) –, akik futtában, valahová rutinosan igyekezve néznek rá egy idegenre, aki épp elmegy mellettük. Az arcok nem tükröznek meglepetést vagy pózt, sokkal inkább érdektelen vagy rövid pillantásokkal találkozunk, ahogy nagyvárosi utcákon áthaladva általában. Az album sokféle helyszínt, sokféle karaktert felsorakoztat. A széptől a rútig, a harmonikustól a nyugtalanítóig, az ünnepélyes-től a humorosig esztétikai minőségek széles skáláját jeleníti meg.

A Jégbüfében a tejszínhabtól „szájlóriás” férfi (25.), a kettős villamos ablakában szunnyadó leány (31.), a Nyugati pályaudvar főbejáratánál megszukszánó vászonszatyros bácsi (28.) esendősége Budapestet az apró gesztusoknak teret adó, emberi léptékű városként mutatja meg. A képeken meg-megvillanó humor sosem lesz megsemmisítő. Bourel nem karikíroz, de teret enged a helyzetből vagy a jó fényviszonyokból fakadó játéknak, kivárja az Henri Cartier-Bresson által döntő pillanatnak nevezett momentumot. Így születik a meztelen próbababák közül, a kirakatból kileső kucsmás néni s a tükröződésben mellette felsejlő önarckép kompozíciója (67.), a sétáló tyúkok fölé dekorációként vetülő árnyéka a kiterített alsóneműknek (35.), vagy a *Cigarettszünetet* tartó csábosan-groteszken visszatekintő nő képe (17.).

Bourel fényrajzai a francia címnek megfelelően impressziókként hatnak, de a türelmes szemlélő, a tárgyánál elidőző, annak mélységeit feltárni igyekvő fotográfus impressziói. A fotók először a látványos kompozíció révén fogják meg a tekin-

tetet. A képet legtöbbször egy markáns elem, fa, oszlop, fénynyaláb szeli át. Ezt az erős, sokszor drámai hatást követi az apróbb részletek bejárása. Az erőteljes fényárnyék kontrasztot vagy a szürkék változatos árnyalatai teszik izgalmassá a képet, kíváncsivá a nézőt.

A fotós tudja, hogy fontos időpillanatban figyel a várost. A változást azonban nem a nagy események dokumentálásával akarja érzékelteni. Az élő, organikus szerzetként bemutatott város testének változásait a plakátokkal, reklámokkal elárasztott falak, a levert szobrok és átnevezett utcák képeivel teszi „tapinthatóvá” a fotós. „Ujjnyi vastag papírírha, falak, ajtók és oszlopok időgipsze, egy város nő, fogyó, vedlő, lekaptart és lekaparhatatlan bőrei, vásári maskarák és szívfájdító, anakronisztikus gyönyörűségek...” (100.) – írja Parti Nagy. A fotós látásmódjának ugyanakkor egyféle könnyedséget ad, hogy történelmi-kulturális pozícióját tekintve mégiscsak kívülállóként fényképez. A magyar szemlélő számára éppen ezért jelent élményt képeit nézegetni, s ezért rendkívül izgalmas, ahogyan Parti Nagy Lajos szövegei szűkítik-tágítják a fényképek értelmezési lehetőségeit.

Szájközi és szövegközi pillanatok

■ Parti Nagy kommentárjai lehetnének egy kiállításmegnyitón, egy tárlatvezetésen elhangzó, esetleg katalógusban, folyóiratban megjelenő költői értelmezések.¹¹ De itt egy társszerzős kötet áll előttünk, egy olyan művészkönyv, ahol a kép és a szöveg egyszerre fontosak. Az albuma válogatott képekkel úgy lépnek párbeszédbe a magyar költő megjegyzései, hogy közben engedik hatni azokat, nem semmisítik meg, nem hatástalanítják hangulatiságukat, sokkal inkább árnyalják azt. A képek mindig a jobb, a szövegek a bal oldalon helyezkednek el, így mindig a képpel találkozunk először, majd annak címét olvassuk.

A prózaversnek nevezhető szövegekre a sűrítettség, a szokatlan képtársítások révén kialakított metaforikus jelentésteremtés jellemző: „egy flottányi hegedű” (88.), „hálósákos dervis”. (116.) A szövegek egyik hatáskeltő eszköze a hosszú és rövid, csonka mondatok váltakoztatása: „A Nagycsarnok Budapest gyomra. Egy ilyen igazgató úgyse ad semmit, gondolja a koldusasszony, és hogy ki kéne tán a napra veckelődni; rohanok, gondolja az igazgató, és hogy nincs annyi apró, ahány koldus; úgyse jön el, gondolja a kamaszlány, és hogy őrajta semmi fényképeznivaló nincs; hány tonna krumpli, meg levezőldség az élet, gondolja a háziasszony, és hogy még mindig jobb ez a cipelés, mint koldusasszonynak lenni. Főbejártat, nap-sütötte, sötét gyomorszáj.” (36.) A budapesti létet mint sajátos élményt a költő a rá jellemző leleményes szóösszetételekkel és hasonlatokkal („angyalvarrógép” [77.], „bakancsszandálcipő” [70.], a Lánchíd, „mint egy öntöttvas csipkegallér” [118.]), és a szavak jelentéseit ütköztető nyelvi játékkal ragadja meg („Ha Pest a »város«, Buda a »fő«. A koronás fő.” [114.], „...a liszt pedig nem por és nem kosz, a liszt az liszt, ahogy a hó hó. Liszt a Bartók Béla úton.” [12.]). Saját poétikai stratégiájára reflektál, amikor a flódní íze kapcsán éppen a kimondhatatlanságot, a megfogalmazás lehetetlenségét és szükségletlenségét fogalmazza meg: „Nincs hasonlat, a flódní, flódní.” (72.)

Az album nézegetése egy beszélgetéshez hasonlítható. A kép és címe láttán felmerülő gondolatokhoz Parti Nagy Lajos írásai tesznek hozzá újabbakat: néhol a Barthes-féle *punctum*ként értelmezhető apró részletre, elmozdulásra figyel – az „üveg-hajszálra” a lány homlokán (31.) vagy a budai macskakő „szökőkút mintájára” (43.) –, olykor hangot ad a szereplőknek, egész karaktert enged felsejleni a kép mögött („...de le is teszem, próba van és várnak, *rám* várnak, kell ennél több?” – 56.), más helyen Budapestre vonatkozó specifikus információt épít a szövegbe: „Magyar, szlovák, német mesterek araszolták végig hajdan a várost, nagy bőrkoptatókkal a térdükön. Budapest fényesre lett macskakőveze. Ragyog a várban a maradék.” (42.)

A könyv egy önreflexív gesztussal indul. Az első fotón egy fényképező férfi látható. A kép fókuszában a férfi bolyhosodó kabátujja és fényképező keze áll, tekintete is felfele irányul. Nem kimondottan az arc, hanem a cselekvés lesz itt lényeges. A kép címe: *Tüntetés a rádió előtt*. A kabát típusa, a rajta viselt kokárda, a szovjet fényképezőgép és a cím együtt jelölik meg a képek elkészülésének idejét. A kép tárgya pedig illusztrálja Bourel szemléletmódját. Nem a tüntető tömeget akarja megörökíteni, hanem a tömeget figyelő, azt fényképező egyént. Az ő egyéni, egyedi gesztusainak, arckifejezésének tükrében keresi a történelmi pillanat jelentését és jelentőségét. A szemközti oldalon indul Parti Nagy Lajos prózaverseinek sora: „Fényképezni necesse est.” (6.) A kijelentés Pompeius híres mondására utal: „Navigare necesse est, vivere non est necesse.” A latin szállóige egyszerre ironizál az egyszeri fotós erőfeszítésével, a képen látható karját nyújtó férfi kisszerűségével, s a küldetés nemességét kapcsolja a hivatásos fényképész próbálkozásaihoz. A fényképezés tehát elengedhetetlen. Amint ez a protézisszerű megfigyelő, rögzítő eszköz a kezünkbe került, szükségletté vált, kötelességgé és belső késztetéssé, hogy megörökítsük vele a fontosnak ítélt pillanatot: „Otthon lenni a tetten ért és rögzíthetetlen várakozásban, noha amiről a fénykép szól, már nincs a képen.” (6.) A tetten érés vágya, a rögzíthetetlen rögzítésére tett új és új kísérlet mint a fotográfia paradoxona jelenik meg itt. A következő mondat a kép felsorolásszerű leírása: „Csak a tüntetés szomorkás kellékei, műbörtáska, kokárda, szovjet fotóapparat.” (6.) A valódi lényeg megragadhatatlanságának nyomait kiemelve a hiteles kép elkészítésének problematikájára fókuszál. A képen látható férfira és a Bourelra, a fotóművész munkájára tett utalások mosódnak össze a felvetődő kérdésekben: „Vajon át lehet fényképezni a tömeget? Azokat az idők, a '90-es éveket?” (6.) Az album céljára és lehetőségeire vonatkozó kérdéssel indítja tehát Parti Nagy Lajos a kommentárokat. Lehet egyáltalán hiteles ábrázolását adni egy időszaknak? Képes a fotós többet mutatni, mint egy tüntetés kellékeit, hogyha tudjuk: „Magyarországon mindig *micsodaidők* vannak, idők, dühök, krombikabátok.” (6.) Hogyan lehet megragadni az ismétlődő események sorában a sajátosat, az egyszerűt? Kitarot próbálkozással, a megfigyelés állhatatosságával – emeli ki a keretként visszatérő zárómondat: „Viszont fényképezni muszáj, ha a legócskább géppel, hát azzal.” – s ezzel egyszerre utal az emlékkörzés, a megmutatás felelősségére, és élezi tovább a fényképezés sürgető vágyától égő amatőr fotóssal szembeni ironiát.

Sorban a második képen, a 9. oldalon egy műanyag maszkban sétáló, tréningruhás fiú pillant vissza mentében a kamerába. A kép címe: *Farsang*. A kommentár humoros képlefrásként indul: „Szamár-statiszta tréningnadrágban. Hárman vannak az üres Károly-körúton, ő meg a maszk, meg a nejlonszatyra.” A következő mondatban azonban megjelenik egy személyes hang, aki a jelenetet továbbgondolva tágitja ki a kép terét és idejét: „Elképzelem, ahogy a ledurrant külvárosi pincében a nyomógép százsámra köpködi ki a préselt jópofaságot, térdig állnak a röhögésben, tán épp ez a fiú gumizza és kötegetli a készterméket, de hiába, mire az ember orra elé kerül, maszk és viselője, az egész baktató dolog magányos lesz és szomorú.” (8.) Az itt megteremtett hang kommentálja, magyarázza a továbbiakban Bourel képeit. A fotós perspektíváját a magyar költő az otthonosság természetes hangján egészíti ki egy belső, a közösséghez (Budapestéhez, a magyarokéhoz) tartozó nézőponttal. Jellemző az egész kötetre az is, ahogyan a humor, a játékos hangnem felől közelítő beszélő megszólalásai az elégikus, melankolikus felé közelítenek.

A maszkos-tréninges figurával kezdetét veszi a séta Budapest utcáin. Átme gyünk a Ferenciek terén s Lánchíd felé, benézünk a Jégbüfébe, napozunk a Margit-szigeten, de még a havas Tabánba is eljutunk. A fényképeken gyakran felismerhető néhány jellegzetes Budapest-elem ugyan, de a portrékat, életképeket és városi tájakat tulajdonképpen a szöveg írja bele a magyar főváros jelenébe és történetébe. Megnevezi a fényképen látható utcát, felsorolja egykori elnevezéseit, a

neveknek történelmi-kulturális súlyt ad utalásaival, idézetekkel. A helyhez csak lazán kapcsolható, inkább az általános emberit megmutató képek kapcsán a költő a specifikus magyarra vonatkoztat. A métrólejáratban lépkedő családot például a Ferenciek terére „helyezi” a szöveg. (14–15.) A pékből angyalt csinál (12.), a vízbe ugró gyerekekből a Pál utcai fiúk lesznek (110.). A Parti Nagy költői nyelvét jellemző játékoság, leleményesség itt visszafogottabb, nem önfelszámoló gesztusként, hanem a líraiság zálogaként, a metaforikus beszéd eleganciájaként tűnik fel. Így lesz az ajkakra ragadt kávétejből „szájlória”, s így lesz Budapest „az örök kislábosezüst”. (124.)

A könyv egyenletesen és egységesen adagolja a finom érzékkel, képben és szövegben megragadott Budapest-impresziókat. Nem nyugtalanít, nem felfed vagy leleplez, de megvillantja időnként a fények harmóniáján, a történelmi terek melankóliáján túl az elesettséget, az ember kérlelhetteletlen nyomorúságát is. Ilyen például a forró aszfalt fölött szalonnát sütő munkások vagy az Oktogonon ülő koldus képe is. (61, 65.) Az első szituáció helyzetkomikumá enyhülését Parti Nagy Lajos keserű iróniája egyensúlyozza ki („bukolika a kiskörúton”), a kompozíciójában is elmozdulást, átmenetiséget közvetítő, habos-fehér ruhás menyasszonyt és apró fekete koldust megjelenítő második képnek viszont metonimikus jelentést ad a szöveg: „Magyar, román, szerb, szlovák, ruszin, cigány, ki tudja, nagy a nyomor, nagy a Kárpát-medence, és ide lejt, Budapestre.” (64.) Rendkívül pontos és érzékletes ez a megfogalmazás: földrajzi és történelmi felülnézetből látjuk Budapestet, amint – mint a medence legalacsonyabb pontja közepén, egybe gyűjti mindenünnen a népeket, sorsokat; és egy nyelvi megfordítás révén – a „felmegyünk Budapestre” helyett „lejtést” mond – lebontja a nyelvi sztereotípiát, új perspektívát mutat meg.

Az útvonal, az album bejárható lineárisan, az oldalak rendjét követve, de a lapozgatás, a céltalan bolyongás véletlenszerűsége is lehetséges. Van mégis néhány olyan erős csomópont, amelyek a kötet gerincét képezik, s amelyek mentén kitapintható, hogy milyen az a '90-es évek, amelyről fotós és író valamit mondani igyekszik. Nagyjából tíz oldalanként helyezkednek el ezek a kép-szövegek. Ilyen az első, amely a fényképezés értelmére és lehetőségeire kérdez rá. Ide tartozik a Vár macskaköveinek emblematisz b bemutatása s a bemutatásban megidézett történelem (42–43.), a szobrok emelésének és elbontásának felelősségére rákérdező, rámutató egység (54–55.) vagy az Oktogonon, a teleplakátolt fal tövében ülő koldus képe. Kiemelt hely a 90–91. oldalpár is. A Bourel emblémájává lett csókolózó pár képe mellett ismét a jó fényképész, a hiteles fénykép lehetőségeire reflektál az író: „Egy jó fényképész nem leskelődik, nem utánajár, hanem lát, hanem ott van, és mert jó fényképész, szerencséje van.” (90.) A kötet elején feltett kérdésre adott válaszként, a fotós munkájának hitelesítéseként is értelmezhető, amit itt olvasunk. Az éppenhogy összeérő ajkak képe mellett pedig éppen Nádas Pétert, fotó és irodalom nagymesterét idézi a szerző: „És nem csókolózókat fényképez, hanem a csókot magát. [...] Azt a szájközi, szövegközi pillanatot, amikor a csók megtörténik, amikor, Nádas Pétert (magyar író) idézve, isten egyik szeme isten másik szemébe néz.” (90.)

A keserédes hangnemben megszólaló beszélő személyessége felerősödik – egy következő kiemelt kötethelyen, az *Ünnepség* című képhez fűzött kommentárban (102–103.) –, amikor közvetlenül a rendszerváltást követő időszakról, a könyv első kiadásának jelenéről szól. Az 1956-ra emlékeztető papírszázlócskát kezében tartó férfi portréja, háttérben az ünneplő csoporttal így több lesz portrénál, több lesz kulturális jellegzetességet illusztráló fotónál. Érzékelhetővé válik, hogy milyen többletjelentése lehet egy-egy képnek, jelenetnek magyar vonatkozásban, hogy mennyire sokrétű történelmi, politikai jelentésrétegek sejlének fel egy-egy jól meglátott pillanat mögött: „Bizonyos napok kampójára abnormálisan sok múltat

zsúfol fel az utókor, épp hogy el nem dől a nemzeti ünnep, e kollektív ruhafogas, vastagon lóg rajta mindenféle emberi gúnya, őrbundától nercbundáig, díszmagyartól ávós-zubbonyig, hóhérköténytől rakottszoknyáig. Nehéz a dátumokkal. Más kérdés, hogy, hogy 15-20 éve ezzel a munkaszünet-rántothús-lyukaszászlószentelés-állapottal boldogan kiegyeztem volna. Ama korábbihoz képest, nem lehet elégszer leírni, ez, amiben itt ma élünk, maga a szabadság. Egy ilyen kishagyományú demokráciában, úgy látszik, ilyen a reális szabadság.” Parti Nagy számot vet az emlékezés elsekélyesítésével, azzal, ahogyan az ünnep majálissá lefokozásában megmutatkozik a demokrácia és szabadság lehetőségeivel élni nem tudás, ami ezeknek az eszményeknek önnön ellentétébe fordulását eredményezi.

Budatest képszővegben

■ A *Fényrajzok* fotósa és írója nem csupán látni engedi a várost. Élő organizmusként mutatja meg, testként, melyen ékszeres és sebhelyes tapinthatók, amely emlékezik, megőriz és elfelejt. Ez a Budapest a farmerkabátos pesti tinédzserlány és a húzott szemöldökű budai hölgy, a flódni íze és a hurka zamata, a nemzeti ünnepek örök keserősége és a Sziget önfeledt dübörgése. Bourel megmutatja, hogy Budapest május elsején zaj, mosoly, élet (125.), Parti Nagy elmondja, hogy Budapest mindig magyar, Kárpát-medencei, és ellentmondásokkal van tele: „Ha a Kárpát-medence egy masszív, lestrapált ülőkád (egy tejjel-mézzel folyó ülőkád), Budapest a lefolyója. Avagy a szíve. Az örvénylő szeme. Egy matt, villámszürke szem eszelős és gyönyörű fényekkel, lobogó árnyékokkal.” (124.) A részletekre figyelő kommentárok után a könyv végén mintegy összegzésként jelennek meg ezek a hársány, ellenpontozó metaforák. Az utolsó mondatok tovább árnyalják, már-már tragikusnak mutatják ezt a köztes létezést, s a kisszerűség, a banalitás megérezéséből fakadó elégikus hangnemben zárják a kötetet: „Nem arany és nem bronz, Budapest az örök kislábosezüst.” Erre válaszol a szemközti oldalon található képen szereplő fiatal pár derűje: fogakat villantó, nyelvet kiöltő mosollyal néznek egymás szemébe. Népviseletben vannak. Az ing makulátlansága, a csipke játékos dísze, a tartást adó kalap határozott vonalai tovább erősítik a pillanat életteliségét. Az olvasó-néző újra és újra eldöntheti, hogy melyiknek enged nagyobb teret: a szöveg borújának vagy a kép reményteli hangulatának. Ez az érzelmi-hangulati hullámmozgás jellemzi az albumot, amely a két médium és a két művészi szempont találkozásában jön létre.

Az album 53. oldalán újabb csokolózó párt látunk. A rakpartról a hullámozó folyóba vezető kőlépcső átlósan szeli a képet, a fiatalok a horizontális középvonalon helyezkednek el. Felülnézetből látjuk őket, a föld és a víz határán. Egymásra hajló nyakuk, ölelkező karjaik mozdulatlanok. A statikus, középre rendezett kompozíció, a felülről irányuló perspektíva, a kő és a víz ósanyagtextúrája révén mintha egy Klimtet vagy Rodint idéző szobrot szemlélnénk *A csók* címmel. Benne van a pillanatban megélt örökkévalóság élménye, a külvilágot kizáró egymásra, befelé figyelés energiája, az összefonódó testek szépsége. A kép címe azonban *A rakparton*. Lassan észrevesszük a korlátra firkált graffitit, a lépcsők kopását, foltjait, a lány fehér tornacipőjét, bő, kötött pulóverét, a fiú akkori divat szerint felnyírt haját. Az általánostól a partikuláris felé, az örökkévalótól a korba illesztett momentum felé tartunk. Így lesz maga a jelenet lírai, a kép pedig epikus jellegű. Érzelmet közvetít, a külvilágot kizáró csókba merülés élményéről szól, s a látványtól megbabonázott szemlélő lelkesedéséről, ugyanakkor történetet is mesél, Budapest fontos helyeinek történetét. Hány ilyen csóknak, mennyi efféle kivételes érzelmi csúcspontnak lehetett tanúja a rakpart? A lépcsőket szelíd hullámokkal simogató Duna képe mellett Parti Nagy Lajos Krúdy Gyulát idézi meg: „Nagy víz tövében csokolózni pillangóvért, gyönyörű szívfájást és tetemes boldogságot jelent, mondta talán épp az Egyesült Női- és Szívgyógyfürdő magasságában Krúdy Gyula (ma-

gyar író), utcája van Budapesten, jött a Margit-szigetről, kalapja-botja a kezében, épp homlokát itatta fel zsebkendőjével, nyáracsatokban fürdött a város, s hunyorgva, irigyen nézte a lapos, üvegsötét hullámokat, a Duna ölelő, tova húsát.” (52.) Ahogyan a rakpart tanúskodó szemlélését Bourel, úgy közvetíti, teszi jelenvalóvá Parti Nagy a hajdani író tanúskodását a hajdani látványról. Képek és szavak párbeszéde itt korokon átívelő dialógussá válik. Parti Nagy gesztusa pedig értékítélet, értékörögztítés is: Krúdy Gyula úgy jelenik meg, mint a Dunához, a rakparthoz kapcsolódó életérzés hiteles közvetítője. Parti Nagy e négysoros lírai kommentárban egyszerre jeleníti meg a város, a Duna írójának karakterét és hangulatokat, impressziókat megragadó jellegzetes stílusát. Mindezen felül azt is megmutatja, mára hogyan lett az író része mindannak, ami a mai várost, annak bejárható tereit jelenti: „utcája van Budapesten”. (52.)

S tulajdonképpen erre a logikára épül az egész album kép-szöveg stratégiája. A legtöbb esetben első pillantásra egy tipikus élethelyzetet, érzelmet, karaktert látunk, majd a fénykép részleteiben fokozatosan felfedezzük a kilencvenes évek Budapestjének egy-egy sajátosságát, hogy aztán a költői kommentárokat olvasva térben és időben tovább árnyalódjon az értelmezés lehetősége. Parti Nagy Lajos a történelmi időben keres viszonyítási pontot a képeknek, a jelenetek kultúrába ágyazottságát emeli ki. Azt figyeli, hogy egy-egy életkép, egy-egy utcarészlet mit jelent Budapest és az utcákon, falakon, emberi arcokon lerakódott idő minduntalan felszjő rétegeinek kontextusában. A fénykép derűje, hangulatteremtő ereje sok esetben ellenpontoszza a szövegekben felszjő melankóliát, máskor engedi a szöveg, hogy elragadja a képek álomszerűsége: „A kettes villamos, e hosszú, sárga piskóta végigmege a Duna pesti partján a Jászai Mari tértől a Boráros térig, egy fontos járat. Egyszer úgy dönt, hogy nem áll meg, a vezető közli, a szerelvény ezúttal lehalad a tengerig, nyár van, miért ne menne egy villamos az Adriáig, jegyek, bérletek érvényesek.” (30.)

A *Fényrajzok* olyan térbeli-időbeli séta, melynek során a napszemüveg szűrőjéhez szokott turistatekintet beengedni kényszerül az erős, hasító fényt s megláttni az árnyékban rejlő színeket. A hetes buszon utazó lány lesz Clío, a történetírás műzsája. (11.) A semmitmondó megállónevek pedig királyokká, írókká és hadvezéreké elevenednek egy súlyos felsorolásban: „Történelmi járat műzsával (két pályaudvar, egy szerzetesrend, egy nagybani piac, továbbá egy zeneszerző, két író, egy püspök, egy királyné, egy színésznő, egy hadvezér): Kelenföld, Bartók Béla út, Kosztolányi Dezső tér, Móricz Zsigmond tér, Gellért szálló, Erzsébet híd, Ferenciek tere, Blaha Lujza tér, Keleti pályaudvar, Thököly út, Bosnyák tér. Clío a hetes buszon.” (10.) A költő szavai mintha helyenként karcolásokat ejtenének a képek szövetén, hogy a résekből áttörő fény, huzat és visszhang további terek, rétegek létezésének jeleként mozdítson ki a passzív szemlélő kényelmes pozíciójából, s véleményalkotásra, továbbgondolásra készteszen. Ezért mondható, hogy az album a magyar fotóirodalom megkerülhetetlen alkotása.

■ JEGYZETEK

1. Bruno Bourel – Parti Nagy Lajos: *Fényrajzok Budapestről*. Magyar Lettre Internationale 2001. 42. sz. http://epa.oszk.hu/00000/00012/00026/pnl_bourel.htm (2019. 07. 20.)
 2. Jean-Pierre Montier: *Photoliterature: trading gazes*. Image & Narrative 2017. 2. sz. 77–89.
 3. Uo. 78.
 4. Vö. „»bipolar« character of the photograph”, „art which is also »whithout art.«” Uo. 78, 79, 81.
 5. Uo. 82.
 6. Lásd pl. Pál Gyöngyi: *A magyar fotóirodalom kartográfiája – 1.0 verzió*. 2018. július 7. <http://fotoirodalom.blogspot.com/2018/07/a-magyar-fotoirodalom-kartografiaja.html>. (2019. 07. 20.)
 7. <http://fotoirodalom.hu> (2019. 07. 20.)
 8. *Fénykép és irodalom*. Helikon 2017. 4. sz.
- Fotográfia és irodalom konferencia*, Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, Bp., 2018. október 25–26. Szervezők: Pál Gyöngyi, Pecsics Mária. <http://maimano.hu/esemenyek/fotografia-es-irodalom-konferencia/> (2019. 07. 20.)

9. *Képlet – Budapesti streetfotó a kezdetektől napjainkig.* Fotókiállítás. Kiscelli Múzeum, 2017. április 31. – június 25.
10. Gulyás Miklós – Surányi Mihály: *Képlet. Beszélgetés a Kiscelli Múzeum kiállítására.* Fotóművészet 2017. 2. sz. 72–89. 75, 78, 79.
11. A *Fényrajzokhoz* készült lírai kommentárokból meg is jelent egy válogatás. Bruno Bourel – Parti Nagy Lajos: *Fényrajzok Budapestről.* Magyar Lettre Internationale 2001. 42. sz. http://epa.oszk.hu/00000/00012/00026/pnl_bourel.htm (2019. 07. 20.)

