

HÁZAS NIKOLETTA

FÉNYKÉP ÉS ETIKA

Vakfolt az etikatörténetben, rejtett szál a 20. századi fotóelméletekben

*Igazság, hazugság, bizonyosság és bizonytalanság ugyanaz volna?
Valami megváltozott a valóság egy részében – a térdem és a kezem vonatkozásában.
Miféle tudománynak vannak erről ismeretei?*

FERNANDO PESSOA

A fényképezésről szóló legkiválóbb írások – állítja Susan Sontag *A fényképezésről* című, az 1970-es években írt könyvében – mind olyan *moralistáktól* származnak, akik beleszerettek a fényképekbe, de akik valami miatt mégis ambivalens viszonyban álltak a fényképezés jelenségével (Sontag 1999 [1977]. 138). „A moralisták azt követelik a fényképtől, amire soha semmilyen fotó nem képes, hogy beszéljen. A kép-alírás hiányzó hang, tőle várják, hogy szót emeljen az igazságért” (Sontag 1999 [1977]. 139).

A továbbiakban a 20. század három meghatározó, mára már „klasszikusnak” számító *fotómoralistájának* írásaiban kísérreljük meg végigkövetni az etikai kérdéseket és felderíteni azokat a téziseket, amelyekből kiindulva és amelyekre vonatkoztatva a fényképezés jelensége és gyakorlata körüli morális dilemmák megfogalmazódnak.

Elsőként a német filozófus, Walter Benjamin (1892–1940), majd a francia irodalmár, kritikus és filozófus, Roland Barthes (1915–1980) és végül az amerikai esztéta, Susan Sontag (1933–2004) fényképekkel kapcsolatos írásait vizsgáljuk. Amellett fogunk érvelni, hogy miközben mindhárom szerzőnél határozott *morális attitűd* jelenik meg, ezek – hasonlóságuk ellenére – mégis különböznek egymástól; ugyanakkor különbségeik ellenére hasonló irányba mutatnak.

Walter Benjamin sorok közé rejtett *morfondírozó moralizmusának*, Barthes *tétova moraliz-*



Jogunkban áll-e egyáltalán más emberek fényképekkel kimerített szenvedéseit nézegetni anélkül, hogy a segítségünkre tudnánk sietni?

musának és Susan Sontag *pragmatikus moralizmusának* közös tétje egy olyan *hiátus betöltésére irányuló kísérlet*, amely *avant la lettre*, vagyis a fényképetika mint önálló tudományterület valódi kialakulása előtt és az erkölcselméletekhez való egyértelmű kapcsolódása előtt a *vizualitás és az etika viszonyrendszerét* a fényképezésről való gondolkodás apropóján *kutatási tárggyá teszik*.

A fenti szövegekörnyezetben elsőként említett moralista Walter Benjamin, aki többször írt, és előadásában is beszélt a fényképezésről. Két legismertebb fotográfiatémájú írásában, *A fényképezés rövid története* (Benjamin 1980 [1931]) és *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (Benjamin, 1969 [1936]) című esszéiben Benjamin – kortársait megelőzően – azon töprengett, mi az, ami sajátos a fényképek és a fényképezés jelenségében, és miképpen változtatja meg a fényképezőgép és a fényképhasználat az emberek, a kultúra és a társadalom életét egy olyan korban, amikor a fényképezés és általa a képek sokszorosításának lehetősége a tömegek számára is hozzáférhetővé válik. Jóllehet Benjamin nem ezt a gondolatot tette meg tanulmánya központi kérdésévé, valójában úgy tűnik, mégis ez az, ami őt a következő száz esztendőben, a fényképezés további történetében leginkább igazolta: a fényképek *megváltoztatják azt a módot, ahogyan az emberi érzékelés szerveződik*, és vele együtt *kijelölik azt a közeget, ahol a változás végbemegy*. „Nagy történelmi korszakokon belül az emberi kollektíva egész létezési módjával együtt megváltozik érzékelési módja is. Azt a módot, ahogyan az emberi érzékelés szerveződik – azt a közeget, amelyben végbemegy – nem csupán a természet, hanem a történelem is befolyásolja” (Benjamin, 1969 [1936]. 307).

Annak felkutatásához pedig, hogy *mihez képest, miként és milyen közegben* íródik át az emberi érzékelés, Benjamin úgy véli, a fényképek és a filmek körül érdemes keresgélni, és meg kell vizsgálni a képkalkotási, képsokszorosítási technológiák működésmódjait, illetve fel kell mérni az általuk kiváltott változásokat, amelyek „az emberi kollektíva egészét” érintik.

Ezen hatásokat ő már nem tudta végigkövetni, de intuíciói és próféciai jelentős része igazolta őt annak ellenére, hogy saját korában a téziseit csak részlegesen sikerült az akadémiai közegben elfogadtatnia és elismertetnie, sőt annak ellenére, hogy írásaiból – ellentmondásosságuk miatt – nem mindig könnyű kibontani a fotográfiáról vallott elképzeléseket. Pedig Benjamin kortársait megelőzően látott rá olyan dolgokra, amelyek tanulmányát – az azóta eltelt közel száz év ellenére és a további technológiai változások ellenére – máig aktuálisá teszik.

A képek és a képhasználatok terén végbement változást, amelyet a fényképezésről írott tanulmányaiban kísérelt meg jelenségszinten feltérképezni, a nem feltétlenül szerencsés – mert misztikusnak ható és többértelmű – *aura* fogalommal próbálta meg lokalizálni, amelyet a *térbeli és az időbeli közelség-távolság viszony érzékeléséhez* kötött.

A benjamin *aura* fogalma több helyen is megjelenő definíciója maga is több irányba mutat. Egyfelől – és tán legegyszerűbben – arra a hétköznapi értelemben is használt *jelenlétre* utal, amit az élő emberek körül és az étellel teli természetben érzékelhető *(lét)kísugárzásnak* nevezhetünk, egy olyan „lehetőfinom szférának”, az ember tekintetét átjáró „közegnek”, amely „teltséget, biztonságot adott neki” (Benjamin 1980 [1931]. 698–699.), és amely a színházi színészt – a filmvásznon megjelenő színésszel ellentétben – az *itt és mostban* „körülveszi” (Benjamin 1969 [1936]. 317).

Másfelől a benjamin *aura* fogalma a *térbeli* viszonyok érzékelésmódjainak megváltozására is vonatkozik, a *közelség-távolság érzékelés változására*: „valamint messzeség egyszeri megjelenése” (Benjamin 1980 [1931]. 701). Vagy másként az *aurát* „valamely távolság egyszeri megjelenéseként” értelmezi, „ha mégoly közel legyen is” (Benjamin 1969 [1936]. 308). E térbeli közelség-távolság reláció *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című tanulmányban a műalkotások reprodukció általi közvetíthetőségének kérdéséhez kapcsolódik. A műalkotásokat megsokszorozó reprodukciók meglátása szerint, miközben kimozdítják a műveket az eredeti helyükről, térbeli távolságokat hidalnak át: „A katedrális elhagyja helyét, hogy egy művészetbarát dolgozószobájában szemléljék; a kórusmű, amelyet teremben vagy szabad ég alatt adtak elő, egy szobában szólal meg” (Benjamin, 1969 [1936]. 306).

Harmadrészt pedig az *időérezékesi módok változásához* kapcsolja az *aura* jelenségét. A *fényképezés rövid történetében* a „mágikus érték” fogalom bevezetésekor beszél arról, hogy a fényképek nézegetésekor „a néző mindig is ellenálthatatlan kényszerrel érez, hogy a képben az *itt és most* villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette képjellegét, hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt” (Benjamin 1980 [1931]. 639). A *történelem fogalmáról* írott tanulmányában, ahol szintén előkerülnek a képek és velük kapcsolatban az időérezékes problémája, pedig így fogalmaz: „Egy felvillanó képben lehet csupán a múltat megragadni: abban a soha vissza nem térő pillanatban, amelyben éppen megismerhető” (Benjamin 1980 [1940]. 963).

Utóbbi esetben, az időérezékes módjának viszonylatában például Benjamin, amikor *képről* beszél, egy kalap alá veszi a *fizikai képet* és az emlékezetben hordozott *mentális képet*. E kettő között a különbségtevés azért lehet problémás – ahogy azt Hans Belting is hangsúlyozza W. J. T. Mitchell *picture/image* oppozícióra épülő képfogalma kapcsán –, mert a magyar nyelvhez hasonlóan a német nyelvben is többjelentésű a kép (*Bild*) szó. „Németül a falon függő műalkotást és a benne ábrázolt dolgot ugyanúgy képnek (*Bild*) hívjuk” (Belting 2003 [2001]. 17). Az *aura* fogalom esetében hasonlóképpen nehezzé teszi az értelmezést az, hogy a műtárgy és az ember aurájáról Benjamin úgy beszél, hogy azokat létmódjuk szerint (élőlény/tárgy) nem különbözteti meg egymástól.

De mi köze az *aurának* az *etikához*? Benjamin azt panaszolja, vagyis azt tartja problémásnak, hogy a technológia által rögzített és sokszorosított képek *elszakadnak*, és térben is, időben is *eltávolodnak* az „eredetétől”, vagyis attól az *itt és most*ban megjelenő *egyedi és egyszeri* létmódtól, ami számára az *aura* fogalomhoz kötődik, és ezáltal az *itt és most értéke* (Benjamin, 1969 [1936]. 306.) és az *eredetiség fogalma* is degradálódik.

Georges Didi-Huberman szerint Benjamin 1936-os, eredetileg francia nyelven, majd később németül is megjelent szövege a technikai sokszorosíthatóságról „csodálatos szöveg, de rendkívül összetett, kusza, ellentmondásos is; tipikus feszültséggel teli szöveg, mely különösen jellemző Benjamin gondolkodására, amit úgy kell megérteni, hogy állandóan szembesítjük saját magával. Márpedig ezt a szöveget csupán arra szokták használni, hogy egy túlságosan is magától értetődő (és ráadásul történetileg is téves) tézis formájában foglalják össze: a képek technikai sokszorosíthatósága, jelesül fényképekkel történő sokszorosítha-

tóságuk, a művészet fogalmának lényegét érintette, ami az egyedisége lenne; a sokszorosíthatóság eltüntette volna az »eredetiség« egész minőségét, minden *aurát*, minden kultuszhoz köthető értéket... A sokszorosíthatóság lenne a 20. századi művészet *mechanizáltságának* jele, »az idők jele«. [...] A második attitűd ugyanazt a felnagyítást hajtja végre, de most negatív értelemben, hogy *elsírassa az eredet elvesztését*, vagyis az »értelem«, az »érték«, az »ember« és általában a »forma« elvesztését” (Didi-Huberman 2014 [2008]. 12–13).

Didi-Huberman szerint e két tipikus és egymással ellentétes szövegértelmezés háttérében az *eredetkérdés* és a *lennyomatprobléma* nem körültekintő, statikus, az összetartozó oppozíciókat együtt elgondolni nem képes, a jel dinamikáját, a mozgást, a változást kezelni nem tudó értelmezés áll. Ő ezekben a *pró* és *kontra* típusú értelmezésekben azt a dinamikát hiányolja, amelyet Jacques Derrida *Grammatológia* című könyvében felfedezni vél (Derrida 2014 [1967]), és amelyet ő maga is továbbgondol a *Hasonlóság és érintkezés. A lennyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége* című könyvében: „Ez a két alternatív nézőpont túl szimmetrikus ahhoz – túl kevésbé dialektikus –, hogy valóban helytálló lehessen. Egyrészt triviális elméleti következtetéseken, filozófiai közhelyeken, egymást kizáró ítéleteken alapul. S jegyezzük meg, főleg Benjaminsnak magának a magatartásmódjával áll szemben, aki abban a pillanatban, hogy megfogalmazza »az aura lehanyaglásáról« szóló hipotézisét, azonnal megfogalmaz egy kiegészítő hipotézist is, amely az aura továbbéléséről szól a sokszorosítható képek belsejében” (Didi-Huberman 2014 [2008]. 13).

A fotográfia jelensége kapcsán Benjaminsnál is megjelenő valós vagy látszólagos ellentmondások és dilemmák, melyeknek megfogalmazásához a fotográfiáról író „moralisták” által használt tanulmány terjedelmű esszé formája kiváltképp alkalmasnak bizonyult, úgy vélem, nemcsak a kutatás formájában megjelenő kíváncsiságot mutatja, amelyre Didi-Huberman Benjamin és mások munkássága kapcsán felhívja a figyelmet, hanem valamiféle *sorok között olvasható morális és egzisztenciális aggodalmat is*, amely az új jelenség megértésén túl a jelenség eltérő (jó/rossz) *használatának és lehetséges következményeinek alternatíváival is* számolni igyekszik.

A német zsidó származású Benjamin a fényképek használata kapcsán kifejezett ambivalens érzéseit egy olyan időpillanatban fogalmazza meg, a 20. század húszas-harmincas éveiben, amikor a fényképek már nemcsak személyes terekben és interperszonális viszonyokban jelennek meg, amikor a gazdasági és a politikai kommunikáció is részévé válik a *vizuális nyilvánosságnak*, amikor a szavakat és képeket egyaránt használó propagandaplakátok is nyilvánvalóvá teszik, hogy nemcsak szavakkal, képekkel is lehet „gyűlöletbeszédet” közvetíteni. Amikor a fényképek is eszközévé válnak a zsidók elleni, tömegeket elérni és megvezetni képes, Benjamin életét is megkeserítő gyűlöletkampányoknak, amelyek sajnálatos módon éltek, vagyis *visszaéltek* a képek technológiai sokszorosíthatóságából adódó legújabb lehetőségekkel is.

Ez az az időszak – állítja a következő nagyhatású francia fotóesszéista és -moralista, Roland Barthes a *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról* című, 1980-ban megjelent könyvében –, amikor „a magánéleti szféra betört a közéletibe” (Barthes 1985 [1980]), amikor új társadalmi értéként megszületik a „magánszféra nyilvánossága”, amikor a magánszféra és a nyilvános szféra területhatárai jelentős mértékben elmozdulnak. Barthes szerint ez az átrendeződés, amely szá-

mára is komoly kihívást jelent, a fotográfia megjelenésének korával esik egybe (Barthes 1985 [1980]. 111). „Két szférában élem meg a Fotográfiát és a világot, amelynek része: egyik oldalon a Képek, a másikon az én fotóim; egyik oldalon a hanyagság, a dolgok megkerülése, a zaj, a lényegtelen (még ha csalfán elkábít is), a másikon az égető, a sebező” (Barthes 1985 [1980]. 112).

Az utolsó könyvében, a *Világoskamrában* az egyik legfontosabb gondolati szál a *fotográfia és a szétválaszthatatlanság* problémája, amit ő a személyes és a nyilvános szféra viszonyának kérdése mellett több aspektusból is megvizsgál. „A Fotográfia is olyan »leveles« szerkezetű dolgok csoportjába tartozik, amelyekben két réteget nem lehet különválasztani anélkül, hogy tönkre ne tennék őket, ugyanúgy nem, mint például az ablaküveget a tájtól, amelyet rajta keresztül látunk, vagy miért is ne, a Jót a Rossztól, a vágyat a tárgyától. Olyan kettősségek ezek, amelyeket el tudunk képzelni, de nem érzékelünk (akkor még nem tudtam, hogy az ábrázolt dolognak ebből a konok állandó jelenlétéből fakad a lényeg, amely után kutatók).” (Barthes 1985 [1980]. 10.)

A strukturális szinten jellemző szétválaszthatatlanság jelenségét, amely az *ábrázolt dolog és a fénykép* egymással „összenövő” rétegeinek nehezen elválaszthatóságát illeti, Barthes több, a fényképezéshez kapcsolódó tárgykörben is megvizsgálja, mintegy megkísérelve osztályozni a látszólagosan osztályozhatatlan fotográfiát és elválasztani egymástól az osztályozható az osztályozhatatlantól, az elválaszthatót a nehezen vagy egyáltalán nem elválaszthatótól: az ablaküveget a tájtól, a vágyat a tárgyától, a Jót a Rossztól.

Az *ábrázolt dolog és az ábrázoló felület* szétválaszthatatlansága, amely a fénykép valóságosságából fakad, megnehezíti a rá épülő dolgok különválasztását is: *a modell elválasztását a fényképtől*, csakúgy, mint *a modell elválasztását a modellt lefényképező fotóستól*, valamint *a modell elválasztását a fényképet néző befogadótól*.

A három tényező, amelyet Barthes görög, latin névvel is illet – *modell vagy mintakép* (Eidolon), *néző* (Spectator) és *képkészítő* (Operator) – ezért egyenként is (modell-néző, modell-fotós, néző-fotós) és egyszerre is nehezen elkülöníthetően kapcsolódnak össze egymással (Barthes 1985 [1980]. 14–15).

Mindebből következik az, ami Barthes számára a fényképekkel kapcsolatban a leginkább nyugtatanító dolgok közé tartozik, hogy a fényképek úgy játszanak jelentős szerepet *az identitásunk formálásában*, hogy nem is mindig vagyunk tudatában ennek. Amit Barthes a *Világoskamrában* megkísérel feltárni, az épp *az identitás és a vizualitás* újfajta viszonyrendszere, ami a fényképek (személyes és nyilvános) használatával különösképp bonyolulttá válik.

Míg más, korábbi, vizualitással foglalkozó könyveiben, tanulmányaiban és esszéiben Barthes inkább a társadalmi élet felől közelített a vizualitás kérdéséhez, az utolsó, képekkel foglalkozó könyvében, a *Világoskamrában* valamiféle egyéni nézőpontból kiinduló „személyes tudomány” (*Mathesis singularis*) igényével próbálja meg újraolvasni mindazt, amit korábban közösségi perspektívából, a társadalom és a kultúra perspektívájából közelített meg. Az óriásplakátok jelentéseinek és retorikájának működésmódjait a *Kép retorikája* című tanulmányban (Barthes 1990 [1964]), a politikusok fotóit *A fotó mint üzenetben* (Barthes, 1984 [1961]), az öltözködés vizuális kódrendszerét *A divat mint rendszer* című könyvében (Barthes 1999 [1967]), a modern tárgy- és sztárkultúra vizuális kódjait, egymásba fonódó és egymásra rakódó jelentésrétegeit, valamint a színészek, a sztárok, az írók, a tudósok és más fontosnak ítélt személyek és

jelenségek körüli modern mítoszok működés módjait a *Mitológiákban* (Barthes 1983 [1957]).

A közösségi perspektíva a személyes perspektíva primátusát hangsúlyozó *Világoskamrában* azonban, a korábbi írásokhoz viszonyítva, csak másodlagosan jelenik meg. Ami persze nem jelenti annak negligálását, csupán valamiféle, az életművön belüli, a nyilvánostól a személyes felé mutató hangsúly áthelyeződést jelent. Amikor például a portrékészítés ceremóniájáról beszél (Barthes 1985 [1980]), nyilvánvalóvá teszi, hogy az önmagát a társadalmi szerepek látványába rögzíteni igyekvő szubjektum már jó előre olyan pózokba merevedik, amelyeket vagy a társadalom vár el tőle, vagy – bizonyos társadalmi elvárásoknak való megfelelési vágyból vagy kényszerből – a szubjektum vár el önmagától. Ezeket a társadalomnak szóló többletűzeneteket hívja ő „pótűzeneteknek” (Barthes 1985 [1980]. 17). A *pótűzenetek* esetében viszont ismét azt hangsúlyozza, hogy itt is nagyon nehéz elvégezni a különválasztást. A szubjektum soha nem esik egybe a saját fényképével, hisz – Bacsó Béla gondolatát idézve – az ember redukálhatatlan képpé (Bacsó 2019. 170–177). Az identitás kialakításának folyamatában azonban a saját fényképekkel és a mások fényképeivel való dialógus mégis rendkívül meghatározó, és a 20. század folyamán egyre meghatározóbbá válik.

Barthes jól látja, hogy „a mások fényképeivel” többféle, tipikusnak mondható viszonyt létesíthetünk. Más módon zajlik a dialógus a saját képeinkkel, a személyes körökből származók fényképein ábrázolt személyekkel és a személyes közegen kívüli személyekkel. Sőt a személyes közegen kívüli személyekkel sem egyféle a fényképeken keresztüli dialógus. Bizonyos ismeretlen emberek fényképei azt az illúziót keltik bennünk, mintha ismerőseink lennének. Míg más ismeretlenekkel – állítja Sartre-ra hivatkozva – mégsem lehetséges a fényképeken keresztül dialógusviszonyt létesíteni, mert ezek a képek semmit sem mondanak: „úgy nézem őket, hogy nem tulajdonítok nekik valódi létet” (Barthes 1985 [1980]. 26).

Hasonlóképpen eltérő viszony létesíthető „az igazán nagy portréfényképészek” (Nadar, Kertész) által készített, árnyalt és komplex képek és a többi, kevésbé jól kivitelezett, kevésbé professzionális portré között. Ugyanakkor – a fotográfia esetében – a véletlen is létre tud hozni olyan képeket, amelyeket ő – saját édesanyja egy fotóját nézve – „lényegi képeknek” nevez. Vagyis olyan képeknek, amelyek az „ez az”, „tényleg ilyen (volt)” élményt adják: „olyannak láttam, amilyen valójában volt” (Barthes 1985 [1980]. 81–82).

Ami a fényképészek és a képek alánya, vagyis a fotós és a modellek közötti viszonyt illeti, úgy tűnik, itt Barthes kevésbé lát differenciáltan. Ahogy a könyve elején a *Spectator–Operator–Eidolon* hármásának felvázolásakor is hangsúlyozza (Barthes 1985 [1980]. 14–15.), ő erről a viszonyról kevésbé tud beszélni, mert saját bevallása szerint nem tartozik a fényképészcentrikusok egyre népe-sebb seregéhez, és türelmetlensége miatt a modell-fényképész viszonyról személyes tapasztalata sincs sok.

A könyvben elejtett mondatok közül mégis sok utal arra, hogy nem csupán az értelmezésben, ebben az értelmezést előkészítő viszonyban is jelen van és *je-len kell(ene) lennie* valaminek, amire a „morális és politikai kultúra” épülhet(ne). Erről a képek kulturális kódjainak dekódolása kapcsán beszél (Barthes 1985 [1980]. 33). Hisz – ahogy erre minduntalan utal – a fényképek készítésekor *nemcsak esztétikai, etikai kérdések is* előkerülnek, különösképp, ha a fényképeken emberek szerepelnek, mert nem mindegy, hogy egy fényképet mi-

lyen céllal, milyen szándékkal, milyen emberi attitűddel készítenek, vagyis egyáltalán nem mindegy, hogy ki az az ember, aki készíti, hisz áttételesen a fényképész modelljéhez való viszonya is rákerül a fényképre: „Azt szeretném, ne mimikát, hanem morális összefüggéseket kapjon el a fénykép” (Barthes 1985 [1980]. 16).

Ugyanakkor, édesanyja fényképe kapcsán, mintegy vallomásszerűen, bevezet egy újabb differenciát is: a szubjektum önmagához, saját vizuális megjelenéséhez és megjelenítéséhez való viszonyát, amely szerinte szintén tükröződik a fényképeken is: „Ő nem küszködött saját képével, mint én az enyémmel, ő nem pózolt” (Barthes 1985 [1980]. 77).

De visszatérve a személyes és a nyilvános képek nehezen elválasztható különbségekre épülő viszonyrendszerére, Barthes szerint a nyilvános képekhez való, illúziókra épülő személyes viszony ad alapot arra a típusú illúziókeltésre, amely a képekkel való visszaélésen alapuló kommunikációban (pl. reklám, propaganda) megjelenhet a társadalom színpadán. Az ilyen képek alanyairól (sztárokról, politikusokról) ugyanis nincsenek valós, csak vélt tapasztalataink, ezért ezekhez a képekhez – hacsak nem rendelkezünk személyes tapasztalatokkal – nem tudunk olyan közvetlenül viszonyulni, mint a személyes körökből származó emberek (pl. családtagok, barátok, közeli ismerősök) fotóihoz.

A fényképen keresztül az édesanyjával gyász munkaként folytatott dialógussal Barthes arra irányítja a figyelmet, hogy a személyes körökből ismert emberek képei esetében a magunkban őrzött, tapasztalatokon alapuló belső képek és a hozzájuk társuló viszonyulások kerülnek relációba a tárgyiasult fényképekkel. Ismeretlen emberek fényképei esetében, akiket sohasem láttunk, tehát szerinte sokkal inkább jelen van az illúziók csapdája, hisz az összevetésen alapuló értelmezéshez szükséges közvetlen tapasztalás eleve hiányzik. Pláne, ha a fényképeket körülengi a görög isteneket és félisteneket helyettesítő, különleges társadalmi státuszba helyezett sztárokat is körülölelő, „pótüzenetekből” és kulturálisan kódolt jelentésekből szőtt jelentésháló, amelyről ő részletesen – többek között – a *Mitológiák* esszéiben és *A mítosz ma* című tanulmányában (Barthes 1983 [1957]) gondolkodik. (A *Mitológiák* című könyv eredeti kiadásában (Éditions du Seuil, Paris, 1957) megtalálható az *A mítosz ma – Le Mythe aujourd’hui* – című tanulmány, amely a *Mitológiák* magyar kiadásából kimaradt.) (Sztárolt értelmiségiként ő maga is megtapasztalhatta azt a valós emberi tapasztalások hiányában kialakított, illúziókkal, kivetítésekkel és képzeletbeliséggel átszőtt sztár-rajongó viszonyt, amelyet a modell (*Eidolon*) és a néző (*Spectator*) között kultikus jelentésekkel felruházott, idolookról készült fényképek közvetítenek.

A sztárok istenné avatásáról és „olimpосzi arcképeiről” *Az Harcourt stúdió színészei* című esszéiben ír érzékletesen Barthes, ahol a színészek arcára fényképezett mítoszok leleplezésére törekszik. „A művész arca – amelyet hol oltalmazóan a távolodó föld felé fordít, hol pedig átszellemült tekintettel az ég felé emel – mintha kényelmes és könnyed szárnyalással emelkednék föl mennyei hajlékába, szemben a többi halandóval, a nézőkkel, akik az állattan másik osztályához tartozván, csak lábukkal, nem pedig arcukkal tudnak mozogni, és akiknek gyalogszerrel kell megérni otthonukba” (Barthes 1983 [1957]. 28–29).

Van azonban olyan eset is a fényképen lévő mintakép és a néző viszonyában, amikor személyesen nem ismerjük a képen szereplő embereket, és nem voltunk részesei a képen ábrázolt eseményeknek sem, mégis tudunk valahogy kapcsolódni hozzájuk. A *Világokamrában* Barthes tesz egy fogalmakkal is megtámoga-

tott kísérletet a személyes és a kulturális ismereteken alapuló befogadási módok elválasztására. Ezeket a *studium* és a *punctum* fogalmak segítségével különíti el egymástól: „Sok kép ilyen *studium* alapon érdekel, vagy politikai tanúbizony-sággként fogom fel őket, vagy jó történelmi tablóként, hiszen kulturális értelem-ben (ez a konnotáció van jelen a *studiumban*) van közöm a figurákhoz, arcok-hoz, mozdulatokhoz, színhelyekhez, cselekedetekhez. A második elem megtöri a *studiumot*. [...] Ezt a *studiumot* megzavaró második elemet én *punctumnak* nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazárdjátékban a kockadobás. Egy fénykép *punctuma* az a véletlen valami, ami rögtön belém szűr (»qui me pointe«), ami meggyötör, megsebez” (Barthes 1985 [1980]. 33–34).

A kultúra, amelyhez a *studiumot* köti, az alkotók és a fogyasztók közötti társadalmi szerződésen alapul (vagy legalábbis azon kellene alapulnia), informál, ábrázol, jelentést ad. A *punctum* viszont azon a fajta személyes viszonyuláson alapszik, amely azáltal, hogy egy fotó vagy akár annak valamely részlete „megszólítja” az egyént, az önismeret lehetőségét ígéri. Olyan személyes *kalandra hív* a képekkel való viszonyban, amelyben az egyén a társadalmon innen önmagához kerülhet közelebb.

Valójában mindkettő, a *studium* és a *punctum* is az etikához kapcsolódó kérdéseket tár elénk, mivelhogy tagadhatatlanul morális vonatkozása van minden olyan viszonyban, amelyben – még ha az (fény)képeken keresztül történik is – emberek önmagukhoz és/vagy más emberekhez kapcsolódnak.

Barthes tehát bizonyos értelemben valóban egy moralista attitűdjével közelít a fényképezés jelenségéhez, jóllehet olykor önmagával is vitába szálló *tétova moralistaként* lép fel, aki mondandóját hol kritikával, hol iróniával és szkepticismussal fűszerezi, hogy pedig az iróniát és a kritikát felfüggesztve a szeretet, a törődés és a komolyság hangján szól. Azon a hangon, amelynek időszerűségét és a szükségszerűségét *A beszédtöredékek a szerelemről* című könyve előszavában kiemelten hangsúlyozza (Házás 2019).

Teszi mindezt egy olyan korszakban, amikor – Durkheim fogalmával élve – a képek társadalmi életében már lehet sejteni, hogy *anómia* állapot lép fel (Besnard 1987). Ami ebben a kontextusban azt jelenti, hogy a társadalomban keringő képeknek mint új jelenségnek még nem alakultak ki a használatra vonatkozó normái, szabályai és megfelelő, jogszabályokban is megjelenő szabályozásai. S mindezt Barthes még az internet, a Photoshop-használat, és a mesterséges intelligenciával létrehozható képek (pl. *deepfake*) kora előtt érzékeli, és kísérlet meg szembenézni egyéni és társadalmi perspektívából is azokkal a kihívásokkal, amelyekkel a fényképek „félelmetes mértékű elterjedése” (Barthes 1985 [1980]. 7.) miatt a társadalom tagjai kikerülhetetlenül szembekerülnek.

Barthes a *studium* kifejezéssel, amelyet a morális és a politikai kultúra racionális közvetítőrendszeréhez (Barthes 1985 [1980]. 33.), a nevelés és a neveltetés (ismeret és udvariasság) kérdéseivel kapcsol, a társadalmi tér felé mutat.

A *punctum* kifejezéssel pedig az egyén felé irányítja a figyelmet, akinek egyfelől vannak önmagával szembeni morális kötelességei (pl. önismeret és önfejlesztés), de akinek véleménye szerint még a képhasználati kontextusokban is kell hogy legyenek jogai is.

A fényképek és a jog viszonya szintén több helyen is előkerül a *Világoskamrában*. Az egyik egy személyes tapasztalathoz kapcsolódik, ahhoz, amikor egy – rossznak, előnytelennek érzett – fényképét egy élclap borítóján vélte fel-

fedezni. Egy olyan vizuális kontextusban, ahol – saját leírásában – „durván tárgyat csinálnak belőlem, fogva tartanak, kiszolgáltatnak, katalógusba zárnak, rafinált trükkökhöz készítének elő”: „nem tudom, mit tesz fényképpemmel a társadalom” (Barthes 1985 [1980]. 20). Ahogy a magánéletben azon túl is igényt tartana arra, hogy képek által ne tárgyiasítsák, és képeken keresztül ne szolgáltatassák ki őt mint egyént: „nem vagyok kép, tárgy. Politikai, alkotmányos jogom, hogy egyén legyek, és ehhez ragaszkodom” (Barthes 1985 [1980]. 21).

A személyes és a nyilvános szférák, az ábrázolt dolog és az ábrázoló felület nehezen elválaszthatósága, valamint a *Spectator–Eidolon–Operator* kölcsönviszonyainak összefonódásai mellett vannak még további nehezen szétválasztható összetartozások, amelyekre Barthes szintén felfigyel.

Az egyik ilyen témakör, amely Walter Benjaminhoz és a Barthes-kortárs, szintén francia André Bazinhez hasonlóan (Bazin 1977 [1958]) őt is mélyen elgondolkoltatta: *a jelen és a múlt*, illetve ezekkel együtt *az élet és a halál, az élők és a holtak* nehezen szétválasztható összetartozása a fényképek terében.

Ami az élet és halál, valamint a fényképek viszonylatát illeti, Benjaminhoz hasonlóan Barthes és Bazin is egyfajta *élet-halál közötti átjárhatóság élményről* számol be, amelyhez több felől is közelít.

Egyfelől a képkészítés pillanatában megélt képpé válás élménye kapcsán beszél arról, hogy a fényképpé válás olyan, mint a szimbolikus meghalás: „Teljesen képpé váltam, azaz meghaltam” (Barthes 1985 [1980]. 20.); „nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé (*spectrum*) válok” (Barthes 1985 [1980]. 20).

Másfelől a fényképezést „a halál ügynökének” tartja, aki „szintén fél ettől a haláltól, amelybe egyetlen mozdulatával ő balzsamoz” (Barthes 1985 [1980]. 19.) a jelent múlttá változtató felvétele kattánásával, amelyet Barthes az „idő zajának” nevez; ezért a fényképezést ő nem a festménnyel, a rajzzal vagy a filmmel rokonítja, hanem a színházzal és azzal a fajta teatralitással, amely a halottkultuszokban is megjelenik (Barthes 1985 [1980]. 39).

Harmadrészt a mások képeit szemlélő nézőként is szembesül az élet-halál átjárhatóságának érzetével s azzal a lehetőséggel, hogy a képen látott embert gondolatban életre lehet kelteni, fel és meg lehet idézni, vagyis „animálni” lehet: „az életre keltés (*animation*) szóval kell jelölnöm azt a vonzódást, amely a fényképet valóban lehetővé teszi. Maga a fénykép egyáltalán nem eleven (nem hiszek az »élő« fényképekben), de engem föllelkesít (*m'anime*), mint minden kaland” (Barthes 1985 [1980]. 26). A lelkesedés, lelkesítés, életre keltés kifejezésekkel – amelyek a francia nyelvben egyaránt az *animer/animation* szavak szótövéhez kapcsolódnak – Barthes a könyv megírását megelőzően elhunyt édesanyja „léleknyomatát” hordozó „lényegi képét” keresi, és próbálja önmaga számára életre kelteni (megidézni, animálni) a télikertben készült fényképen keresztül, amelyet azért nem mutat meg az olvasónak, mert nem akarja a számára leginkább fontos képet mások tekintetének kitenni (Barthes 1985 [1980]. 84).

De a személyes képeken túl, a történelmi személyiségek esetében is kiemeli Barthes a fényképek *idő-kapu* jellegét, amelyről – a fotográfiáról írott könyv első soraiban – Napóleon öccsének egy 1852-es fényképe kapcsán ír: „Ezek a szemek, amelyeket most látok, még látták a császárt” (Barthes 1985 [1980]. 7).

S végül, de nem utolsósorban, ahogy a korábbi, képekkel foglalkozó írásokban, a *Világoskamrában* is fontos gondolati szálként jelenik meg a képekkel közvetíthető *igazság és hamisság* kérdése is.

A fénykép Barthes szerint olyan *paradox jelenség*, amely strukturális jellegzetességeiből fakadóan *keveri a valóságot és az igazságot* (Barthes 1985 [1980]. 129). Másként fogalmazva, a fénykép jelenlétet bizonyít, de mivel kódolt is egyben, nemcsak az igazság, a valóság, a tanúbizonyosság közvetítője lehet, hanem lehet a hazugság, a manipuláció, az illúziókeltés, a megtévesztés eszköze is, lévén, hogy *összemossa a létvonatkozást (ez van/ez volt) és a valóságvonatkozást (ez így van/így volt)*.

A *fotó paradoxonát*, amelyről korábban a reklámkép- és a sajtófotó-elemzések során többször tesz említést (Barthes 1990 [1964], 1984 [1961]), korábbi tanulmányaiban a strukturalista nyelvészetből kölcsönzött és továbbfejlesztett fogalmakkal határozza meg: *a fénykép kód nélküli üzenetek mögé rejtje a kódolt üzeneteket*. Ez azt jelenti, hogy a fotó tárgyához, referenciájához, modelljéhez való kötöttségéből és a valószerűségéből fakadóan a kultúrát a természet(esség) látogatásával ruhazza fel. A képhez hozzáadott többletjelentéseket (szerkesztés, kivágás, színezés, nézőpont, beállítás, kontextusba helyezés, nagyítás, kicsinyítés, képaláírással értelmezés stb.) pedig magától értetődő evidenciaiként mutatja be: „Ez a strukturális paradoxon – írja Barthes a sajtófotóról és a politikusok fotóiról szólva – egybeesik egy etikaival, amikor semlegesek, objektívek akarunk lenni, a valóság aprólékos másolására törekszünk, az analógia mintha ellenállási tényezőt jelentene az értékek bevitelével szemben” (Barthes 1984 [1961]. 77).

De mit is jelent a sajtófotók és a politikai kommunikáció kontextusában használt fotók esetében *az etikai paradoxon*? Barthes ezt itt – sajnos – nem fejti ki részletesen, de a többi vizuális témájú írásának perspektívájából értelmezve nagy valószínűséggel arra gondol, hogy a fényképpel valószínűsége és – a képi szimuláció és a mesterséges intelligencia használatát megelőzően nyilvánvalónak tűnő – létvonatkozása miatt könnyebb megtéveszteni a vizuális műveltséggel nem rendelkező befogadókat, mint a szavakkal, amelyek eleve kódokkal működnek, és nem hasonlítanak direktben arra, amire utalnak.

Az etikai paradoxon ilyen értelemben arra vonatkozik – ami miatt a náci propagandaplakátokat látva Benjamin is aggódhatott –, hogy a sokszorosítható fényképpel, strukturális adottságai miatt, könnyebben vissza lehet élni, mint például a gyűlöletbeszéd eszközeként használt, gyakran mantraként ismételtgett hamis állításokkal.

Barthes utolsó könyve, a *Világoskamra* zárógondolata – paradox módon – mégis az, hogy a fotográfia két lehetősége (illúziókeltés vagy valóságábrázolás) közötti döntés meghozatala *az egyén felelőssége*: „Nekem kell eldöntennem, hogy a tökéletes illúziók művelődéstörténetileg kialakult kódjainak megfelelően értelmezem, amit ábrázol, vagy a módosíthatatlan, visszavonhatatlan valósággal nézek szembe közvetítésével” (Barthes 1985 [1980]. 135).

A harmadik kiemelkedő 20. századi „fotómoralista” a „fekete lady”-nek nevezett Susan Sontag, aki a *fényképezés gyakorlatához és a fényképek használatához* kapcsolódó felelősséget már nyíltan *társadalmi felelősségként* értelmezi. Ezáltal Benjamin sorok közé rejtett *morfondírózó moralizmusát* és Barthes *tétova moralizmusát* Sontag *pragmatikus moralizmusá* alakítja.

Az amerikai esztéta, esszéista, író, rendező, Barthes-hoz hasonlóan sztárértelmiségivé váló társadalmi aktivista, Susan Sontag (1933–2004) többször is ír a fényképezésről. Első, intellektuális körökben bestsellerré váló, *A fényképezésről* című könyve, a hetvenes években íródott esszéinek gyűjteménye 1977-ben jelent meg. Vagyis pont két évvel azután, hogy Barthes befejezte a *Világoskamrát* (ami először 1980-ban jelent meg). Sontag tehát Barthes kortársa, Barthes és Benjamin olvasója, méltatója és kritikusa is (Sontag 1982).

Az önmagát javíthatatlan moralistának tartó esszéista a fényképezést kulturális és társadalmi *gyakorlatként*, a gyakorlat termékét, a fényképet pedig olyan kortárs *jelenségként* vizsgálja, amelyen keresztül, mint megannyi tükröző fragmentumon keresztül, a kultúra színe és visszája egyaránt láthatóvá válik. Sontagot tán jobban érdekelte a dolgok visszája, amit későbbi fényképekről írott esszéiben és tanulmányaiban, ahogy például *A szenvedés képei* című, 2003-ban megjelent könyvében még nyilvánvalóbban vállalt.

Az *A fényképezésről* és *A szenvedés képei* között eltelt közel harminc év jól mutatja, hogy a fényképezés témája – amelyet ő „új vizuális ábécének”, „a látás nyelvtani és erkölcsi szabályrendszerének” hív (Sontag 1999 [1977]. 9) – mennyire meghatározó volt számára. Valójában minden fényképezésről szóló írásában egymástól eltérő, jellegzetes társadalmi és kulturális gyakorlatokat és e gyakorlatokhoz kapcsolódó *normákat keres*. Vagy meglévő *normák hiányában jellegzetes attitűdöket és vélekedéseket* kutat föl különféle *képhasználati gyakorlatok* sajátos *diskurzusaiban* (pl. művészi fotók, dokumentumfotók, sajtófotók, háborús képek). Olyan gyakorlatokat keres, amelyek alapjául szolgálhatnának valamiféle „erkölcsi szabályrendszer” felállításának, és annak a fajta választásnak, amely a Sontag gondolkodására ható sartré-i egzisztencializmusnak is alap-tétele: *a választás szabadságának*.

Barthes-tal ellentétben Sontag nagyon is figyel a képkészítőre (a barthes-i *Operatorra*), és – bár sajnos nem szisztematikusan – újra és újra számba veszi, sőt ezáltal differenciálja is az eltérő fényképkészítők jellegzetes attitűdjeit. Ezeket a jellegzetes fényképezési attitűdöket hol szakmákhoz és hivatásokhoz kapcsolva jellemzi (népszámláló, antropológus, tudós, művész), hol hobbikhoz (vadász), cselekvési módokhoz (*voyeur, flaneur*), hol lélektani állapotokhoz (függő, kényszeres), identitáskonstrukciókhoz (hős, kalandor) vagy elköteleződésekhez (aktivista, ízlésformáló) köti.

Egy poszthumusz megjelent, *A fényképezésről (rövid összegzés)* című írásában, amelyben pontokba szedi néhány fotográfiával kapcsolatos állítását, tán nem véletlenül lesz az első tétel a fényképezés „látásmódként” való értelmezése (Sontag 2008 [2007]. 146). Merthogy a fényképek – ahogy szinte mindenütt hangsúlyozza az első esszétől az utolsóig – a valóságról alkotott képzetünket nagyon erősen meghatározzák. Ez pedig azért válik korunk egyik legtipikusabb csapdahelyzetévé – ahogy erre szinte minden fotóteoretikus felhívja a figyelmet –, mert a Janus-arcú fényképpel nem csupán *közvetítjük* vagy *ábrázoljuk*, hanem *értelmezzük* is a valóságot, sőt a valóságot helyettesítő *látzatokat is létrehozhatunk* a fényképpel, amelynek más reprodukciós eljárásokkal (festmény, rajz, rézkarc, grafika) ellentétben „feltételezett igazmondást” tulajdonítunk. Mi több, „a fénykép feltételezett igazmondása hitellel, érdekességgel és meggyőző erővel ruház fel minden fotót – lényegében a fényképész munkája sem mentes a művészet és az igazság közt feszülő, általában kétes viszony hatásaitól. Bármilyen elszántan igyekszik is a fényképész, hogy a valóságot tükrözze, fejében ott mo-

toszkálnak az ízlés meg a lelkiismeret burkolt parancsai. [...] Amikor a fényképezés eldönti, milyen legyen a kép, amikor az egyik felvételt jobbnak ítéli a másikonál, mindig mércét állít témája elé” (Sontag 1999 [1977]. 13).

Bár ezt sem fejt ki tételesen Sontag, *A fényképezés* című könyvben bemutatott kulturális összehasonlításokból kiolvasható, hogy a *mérce* nem csupán egyéni, hanem a közösséghez, a kultúrákhoz is kötődik (Sontag 1999 [1977]. 13). Európában és Amerikában, a nyugati kultúrában és Kínában szerinte más a fényképezés mércéje. Míg Európában a fényképek készítésekor erőteljesnek látja az *esztétizáló hajlamot*, az amerikai fotográfiát inkább *realizmusra törekvőnek*, a kínai fényképeket pedig *idealizálóknak* látja. Vizualitás és kultúra viszonyát lokalizálva azt hangsúlyozza tehát, hogy a fényképezés kultúrához kötött és kultúra által meghatározott gyakorlat, elemzéseivel pedig azt bizonyítja, hogy a „fényképezés kultúrájának” (Sontag 1999 [1977]. 213.) nem csupán globális, hanem lokális vonatkozásai is vannak.

Erre tán a legérzékletesebb példa a Michelangelo Antonioni olasz filmrendező *Kína* című filmjére érkezett, felháborodott reakció a kínai hatóságok részéről, amelyben a filmet „*vicious movie*-nak”, gonosz filmnek nevezik, amely aljas fogásokkal él: „illetlen pillanatokat mutat be”, sötét színeket és árnyalatokat használ, negatív szögből ábrázolja az embereket és a tájakat (Sontag 1999 [1977]. 211–212).

A *Kína* című filmre adott reakciók elemzésekor Sontag ambivalens érzésekkel viszonyul. Egyfelől furcsállja, hogy a nyugati kultúrában elfogadottnak tartott, az alkotói szabadság lehetőségeként értékelt „fotografikus látásmódot” és realizmusra törekvő alkotói kíváncsiságot a kínaiak rombolónak minősítve kirekesztik. Másfelől mégis elgondolkodik a *fényképkészítés mércéinek kulturális különbségéről*. Valamint arról is, hogy nem biztos, hogy vajon bizonyos dolgokban nincs-e igazuk a látszólag klisékhez ragaszkodó kínai filmkritikusoknak. „A kínaiak szemében a kamera nem jogosít fel a betolakodásra; a mi társadalmunkban pedig – tetszik, nem tetszik – feljogosít. [...] Mi ott pózolunk, ahol tudunk, és akkor engedünk az erőszaknak, amikor kell; Kínában viszont a fényképezés mindig szertartás: szükséges velejárója a beállítás és a beleegyezés. Aki szántsándékkal olyankor les meg valakit, amikor az nem is sejti, hogy filmre akarják venni, az attól a jogától fosztja meg az embert és a tárgyat, hogy beálljon, és hogy legjobb oldaláról mutassa magát” (Sontag 1999 [1977]. 213–214).

Sontag egyik legfontosabb mondanivalója a *másik* ember, a *másik* kultúra és általában a *másik* nézőpontja meglátásának szükségessége, illetve azon keresztül valamiféle univerzális *emberi közös* megtalálásának szükségessége. Erre ő még az országát, a városát és a kultúráját is érintő szeptember 11-i terrortámadásokról írott esszéiben és nyilatkozataiban is kísérletet tesz (Sontag 2008 [2007]. 126–146).

A szülővárosát, New Yorkot ért támadások után, amelyeket ő Berlinben a CNN közvetítését nézve látott, és amelyek hazai feldolgozását a New York Timesban követte, így nyilatkozott: „Mennyi történet, mennyi könny, barbárság volna nem gyászolni, de éppúgy barbárság volna azt képzelni, hogy ez a sok halál különbözik a másfajta borzalmas emberveszteségektől például Szrebrenyicában vagy Ruandában” (Sontag 2008 [2007]. 130–131). Sontag, aki színházi rendezőként 1993-ban személyesen is elutazott a délszláv háború idején ostrom alatt tartott Sarajevóba, hogy Beckett *Godot-ra várva* című darabját társulatával áramszolgáltatás hiányában gyertyafényben adják elő, extrémnek tűnő provoka-

tív cselekedetekkel, gyakorlatba ültetett morális viszonyulással hívta fel a figyelmet a szolidaritás fontosságára.

A *szenvedés képei* című könyvének eredeti angol címében – *Regarding the Pain of Others* – van két fontos szó, amelyek a magyar fordításból sajnálatos módon kimaradtak: *Regarding* (nézni/tekintetbe venni) és az *Others* (a mások/a másikkak). Holott a *regarding* szó magyar nyelven is tartalmazza azt a két, Sontag számára fontos jelentésréteget, amely a látást/nézést és a mások felé irányuló szolidaritást összekapcsolja, hisz lehetséges fordítása a *tekintetbe vétel* is. Eszerint *Regarding the Others* a mások tekintetbe vétele lenne, a *Regarding the Pain of Others* pedig *Mások szenvedéseinek/fájdalmának a tekintetbe vételét* jelenti (Sontag 2004 [2003]).

Sontag ebben a könyvben a háborúk következtében szenvedő emberek képeivel szó szerint „szembenézve” elemzi ennek a néző-kép-modell viszonynak a bonyolultságát, ellentmondásosságát. Számos, a háborús ikonológiából vett fényképet és egyéb képkészítési eljárással (pl. rézkarc) készített képi ábrázolást hasonlít össze úgy, hogy képeket nem is tesz a könyvébe. Az olvasót így közvetlenül nem a háborús fényképekkel, hanem a fényképek láthatatlan kontextusaival próbálja szembesíteni. Okokkal, okozatokkal, a képek értelmezésére és használatára irányuló, gyakran ellentmondásos és zűrzavaros gyakorlatokkal és viszonyulásokkal. E gyakorlatokat és viszonyulásokat, amelyek a fényképek sajátban való használata, vagyis a 19. század vége és főként az első világháború óta mindennapi élményévé vált az újságolvasóknak, Sontag morális dilemmák formájában tárja elénk. A morális dilemmák felsorakoztatására valóban kiválóan alkalmasnak tűnik a felvilágosodás korában divatosá váló *esszé* forma, amelynek etimológiai eredete a francia *essayer* (kísérletezni) szóhoz kapcsolódik. A morális dilemmák nyitott struktúrájában pedig láthatólag jól megjeleníthető az ambivalencia, amelyről Sontag minden fényképekről frott könyve számot ad, és amely az általa felvetett kérdések mellett további kérdéseket generál.

S a dilemmák közül talán az egyik legfontosabb az, amely a szenvedés képeit elemezve merül föl benne: „talán nincs is másnak joga az ilyen szélsőséges szenvedés képeire tekintenie, csak azoknak, akik tettek valamit az enyhítéséért – mondjuk a fényképfelvétel helyszínénél szolgáló tábori kórház seborvosainak –, vagy azoknak, akik tanultak belőlük. Mi többiek, akarva-akaratlanul kukkolók vagyunk” (Sontag 2004 [2003]. 47).

Az iménti idézetben is felvetett morális dilemma és a hozzá hasonlók – ahogy Sontag gondolatainak népszerűsége is mutatja – számos további erkölcs-filozófiai kérdést generáltak, amelyek kérdés formájában megfogalmazva talán még inkább elgondolkodtatóak:

– *Jogunkban áll-e* egyáltalán más emberek fényképekkel kimerevített szenvedéseit nézegetni anélkül, hogy a segítségünkre tudnánk sietni?

– Nem válunk-e ilyenkor legjobb szándékunk ellenére kukkolókká, érzéketlen befogadókká, akik mások szenvedésképeinek nézegetése miatt előbb vagy utóbb immunissá válnak a valós emberek valós szenvedéseire?

– Hogyan tudunk mégis úgy viszonyulni a fényképeken keresztül mások szenvedéséhez, hogy a szenvedők emberi méltóságát is tiszteletben tartjuk, és a kívülállókban is a lehető leginkább emberséges és morális szempontból a leginkább célravezető reakciókat váltsa ki a szenvedés fényképekkel való ábrázolása (szolidaritás, segítési szándék, önismeret, világismeret)?

Hogy *kötelességünk-e* ezekkel a képekkel és a képeken keresztül a világban lévő rosszal valamit kezdeni, az Sontag számára nem kérdéses. A felnőtség egyik mércéjének tartja annak tudatosítását, hogy „mennyi az emberi gonoszság okozta szenvedés ebben a világban, amelyben másokkal osztozunk” (Sontag 2004 [2003]. 119). Szerinte „erkölcsi és pszichológiai értelemben nem felnőtt az, aki örökösen meglepődik a nincstelenség létezésén, aki továbbra is csalódottan (vagy hitetlenkedve) néz, ha annak bizonyítékával kerül szembe, miféle kegyetlenségekre képesek az emberek más emberekkel” (Sontag 2004 [2003]. 119).

De a kötelesség és a felnőtség lelkiismereti kérdéseit boncolgatva azonnal hozzáteszi azt is, hogy „manapság képek hatalmas tárháza nehezíti meg az ilyen erkölcsi fogyatékoság fenntartását”. Ugyanakkor megérti és elfogadja azt a szerinte tipikus emberi reakciót is, amely az erőszak képei láttán sokakat elfordulásra készítet: „Nincs abban semmi rossz, ha félrehúzódnunk, és gondolkodunk” (Sontag 2004 [2003]. 123). „Hogy nem hangolódunk át teljesen, hogy képesek vagyunk elfordulni, továbblapozni, csatornát váltani, az nem csorbítja a brutális képek etikai értékét” (Sontag 2004 [2003]. 121).

A fenti állításban rejlő bizonytalanságnál, úgy vélem, érdemes elidőzni, elgondolkodni, több szempontból is. Egyfelől azért, mert az itt felvetett „nézni vagy nem nézni” dilemma, amely a könyv első lapjaitól az utolsóig feszül, arra utal, hogy bár felelős állampolgároként a modern nyilvánosság vizuális nyomásának „köszönhetően” nem tudjuk nem látni az erőszak képeit, az egyáltalán nem evidens, hogy ezt az újfajta „felnőtté válási feladatot”, amelyet a fényképek mindenütt jelenlévősége ránk kényszerít, magától értetődően, azonos tempóban és mértékben abszolválhatjuk a szocializációnk során. Éppen ezért az sem nyilvánvaló, hogy az erőszak képeivel való szembenézés – amit Sontag megtesz – minden olvasót azonos módon segít „a valósággal” való bátor szembenézésre, vagyis arra a fajta morális és a lélektani „felnövésre”, amelyet Sontag olvasóitól követel.

A fényképekről való gondolkodás és beszéd viszont úgy véli, segít abban, hogy feltegyünk fontos, emberi mivoltunkkal, jogainkkal és kötelességeinkkel, önmagunk és mások felé irányuló morális feladatainkkal kapcsolatos kérdéseket, úgymint:

– Jó-e, helyes-e az, ahogy a fényképeket használjuk?

– Jó-e, helyes-e az, ahogy a fényképeken keresztül másokról információkat közvetítünk?

– Jó-e, helyes-e az, ahogyan önmagunkat és a másik embert a képeken mint médiumon keresztül ábrázoljuk és szemléljük?

– Miként helyes, és miként helytelen a képek közvetítésével cselekednünk?

– Miként jelölhető ki a fényképek kontextusában a jogaink és a felelősségeink?

– Miként határozhatók meg a képkészítés és a szemlélődés kultúrájában az önmagunkra és a másokra irányuló cselekvéseink lehetőségei?

– Mennyiben segítenek vagy akadályoznak bennünket a fényképek az emberi feladatainkkal való szembenézésben és az ezen alapuló cselekvésben?

Míg *A fényképezésről* című, évtizedekkel korábban íródott könyvben a hámítás, a látszatok és látszatokra épülő, fogyasztásra felkínált látszatvilágok létrehozásának lehetőségei és alternatívái sokkal inkább foglalkoztatták, *A szenvedés képeiben* háttérbe húzódik a *homo aestheticus*, és előrelép a *homo moralis*.

Ami ugyanakkor meglepő, Sontag kortársaival ellentétben az ezredforduló környékén sem tulajdonít különösebb jelentőséget a digitalizáció és a képmanipuláció lehetőségének. Őt idővel egyre inkább azok az esetek érdeklik, amikor a fénykép arra szolgál „eszközül” (Sontag 2004 [2003]. 13.), hogy segítsen, például amikor olyan dolgokról (pl. hírértékű eseményekről) tudósít, amelyekről dolgunk lenne tudomást venni, de nem szívesen veszünk tudomást. Azokkal a korábban amorálisnak minősített esetekkel, amikor a fényképen mint médiumon keresztül embereket tárgyiasítva valamilyen egyéni érdekből másokat „eszközként” használnak (reklám, pornó), évről évre egyre kevesebbet foglalkozik.

A három moralista fotóteoretikus, Benjamin, Barthes és Sontag a fényképek és a fényképezés kapcsán megfogalmazott morális dilemmáit olvasva, úgy vélem, könnyen beláthatjuk, hogy a *vizualitás* és az *etika* összekapcsolása a fényképek vonatkozásában valóban megkerülhetetlen.

S bár vannak ilyen irányú kezdeményezések (morális kódexek hírportálokon, művészi akciók, honlapok, jogi szabályozási kísérletek, cikkek, elemzések, tanulmányok, könyvek), sajnálatos módon, a mai napig nem vagy csak részlegesen alakultak ki olyan stabil *képhasználati normák*, amelyek az egyéni szabadságjogokat és a társadalmi együttélést egyaránt alapul vevő *jogszabályok híján* a lehető legtöbb képhasználati kontextusban nyilvánvaló alapjául szolgálhatnának a méltó emberi viszonyulásoknak.

Ha lehetne általános morális elvet felállítani a Sontag által *kétélű fegyverként definiált fénykép használatához* (Sontag 1999 [1977]. 215.) – amely szerinte egyaránt lehet az igazság és a hazugság közvetítője, hisz tárgyiasíthat és szubjektivizálhat, vádolhat és szentesíthet, fosztogathat és oltalmazhat, lehet kegyes és kegyetlen, érzésteleníthet és érzékenyíthet –, akkor ez az elv – az ő esszéiről és aktivista gyakorlatából és Kant *kategorikus imperatívuszából* kiindulva – valahogy így hangzana (Kant (1991 [1785], 2020 [1787]): *Használj úgy a fotográfiát mint technológiai médiumot, hogy azzal mint az emberek közötti kommunikáció mára már kiiktathatatlan eszközével mindenkor megtiszteled a másik ember és önmagad emberi mivoltát, azáltal, hogy sem magadat, sem a másik embert nem használod puszta eszközként vagy dologként, és annak emberi méltóságát semmilyen érdekből nem rendeled alá saját önös érdekeidnek!*

Amit ugyanis sem Sontag, sem Barthes, sem Benjamin nem mond ki egyértelműen, de amire számos félmonddal és félgondolattal mindannyian utaltak: a fotográfia többek között azért is tűnik *paradox jelenségnek*, mert „a kép mint eszköz” és „az ember mint eszköz” használata a fényképek „leveles szerkezete” folytán – ahogy Barthes fogalmaz (Barthes 1985 [1980]. 10) – könnyen „összeta-padhat”. Sontag szerint pedig a képnek és a tárgyának részleges azonossága miatt a fényképezés olyan „mágikus műveletnek” (Sontag 1999 [1977]. 194) tekinthető, amely az embert és fényképét *összeköti*.

Amennyiben az embert és a róla készült fényképet a klasszikus fotóteoretikusokhoz hasonlóan valóban *összetartozónak* vagy egyszerűen csak *egymásra vonatkozóan* tekintjük, különösképpen fontos hangsúlyozni, hogy a fényképeket a *technológiai apparátusokat használó emberek hozzák létre, emberek közvetítik, és emberek használják – nem csupán saját felelősségre, hisz a képeken keresztül más emberek életére is hatással lehetnek*. A létrehozás és a közvetítés mint *cselekvés* pedig a *képekkel cselekvő emberek felelőssége*, akiknek *jogukban áll tudni*, hogy a cselekedeteiknek következménye van, és *kötelességük a médiumot*

mint eszközt úgy használni, hogy azzal a legalapvetőbb morális törvényeket is tiszteletben tartásuk.

Az emberekről készített képek internetes közvetítésének jelensége (amely a képkészítő személyét és a képen lévő alany személyét még messzebbre vitte egymástól) és az internet globálissá válásával létrejövő elvi láthatatlanság valójában *nem módosít azon az alapelven*, ami az emberi méltóság tiszteletben tartását követeli, és amely a technológiai képek által átszőtt kommunikációs terekben a békés emberi együttműködés és együttélés egyik fontos feltétele lehetne. Mindennek tudatosítása annál is inkább fontos, mivel a képek – ahogy Susan Sontag is hangsúlyozta – a képzeletünkön keresztül nem csupán az egyéni, hanem a közös társadalmi valóságunkat is formálják. Mivel a fényképek – áttételesen – alakítják a világot, amelyben élünk, nem mindegy, hogyan alakítják.

A morális alapelveket oktató vizuális műveltség kidolgozása, életkorok szerinti differenciálása és megfelelő módszerekkel való oktatása ezért is rendkívül fontos és máig aktuális feladat világszerte. Hisz, ahogy jól látta ezt Benjamin, Barthes és Sontag is, a társadalmi konszenzus ma már nem tud működni az *etikai technológiai képhasználati gyakorlatok* nélkül. Vizuálisnak nevezett kultúránkban, amely nyilván nem totálisan vizuális, de a képek jelenléte és használata által meghatározott, mégis, furcsa módon, közel száz év alatt nem sikerült túllépni a – durkheimi fogalommal kifejezhető – *anómia* állapotán (Besnard 1987). A jogalkotás és az oktatás még mindig csak részleges eredményeket tud fölmutatni e téren. Pedig a fényképezés már egyáltalán nem számít új jelenségnek. Hogy miért nem alakultak ki még mindig a megfelelő *normák*, amelyek segítenék a társadalom tagjait abban, hogy egymást tiszteletben tartva használják a képeket? Miért nem sikerült még mindig a képek mindenütt jelenvalóságára mint a technológiai sokszorosíthatóság által létrejött „új jelenségre” válaszként olyan *jogszabályokban* is rögzített társadalmi normák és szabályozások létrehozásával válaszolni, amelyek minden állampolgárt védő módon segítenék az embereket a technológiai képek jelenlététől hemzsegő interperszonális és társadalmi kommunikációban? Talán azért, mert még mindig nem tudatosítottuk eléggé, hogy *ember és fénykép több szálon is összetartozóak*.

Pedig – Benjamin, Barthes és Sontag hangját újra felerősítve – nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a fényképekkel való viszony *olyan morális kihívások* elé állítja a társadalmat és benne az egyént, amelyek – közvetve vagy közvetlenül – az erkölcselméletek szinte minden alaproblémáját és területét érintik. Lévén, hogy érintik a jó/rossz, helyes/helytelen, vagyis *az erkölcsi normák* s a közülük leglényegesebb norma, *a morál kérdését* (mit kellene tennünk, hogy helyesen használjuk a fényképeket); *a nevelés és az önnevelés kérdését* (miként formálhatjuk a saját és a mások hajlamait a képek használata és értelmezése által, úgy, hogy létezzen *morál*). S végül – és írásunk nézőpontjából egyáltalán nem utolsósorban – érintik a morálfilozófia területén a mai napig kevésbé evidens területet, *az értelmező etika területét*, amely – Heller Ágnes *általános etikájának* alapján – arra a kérdésre próbál válaszolni, hogy *miben is áll a morál*, ami a *vizualitás és az etika viszonylatára* vonatkoztatva *a képhasználati erkölcsi normáknak* (vagy azok hiányának) a mibenlétét, a meghatározását, a feltárását, az elemzését, a leírását, továbbá az elemzés kontextusainak a feltárását és teóriák általi modellálását jelenti (Heller 1994 [1988]. 7–21).

A klasszikus fotóteoretikusok, Benjamin, Barthes és Sontag ezt készítik előzártan, hogy *avant la lettre*, vagyis a *fotóetika* mint tudományterület valódi ki-

alakulása és az erkölcselméletekhez való egyértelmű kapcsolódása előtt *fénykép és etika viszonyrendszerét* a fényképezésről való gondolkodás apropóján *kutatási tárgyá teszik*.

■ IRODALOM

- Bacsó Béla: *ARC-KÉP (Hans Belting új könyvéről)*. In: *Kép és szó. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárat Kiadó, Bp., 2019. 170–176.
- Barthes, Roland: *A fotó mint üzenet*. (Ford. Angyalosi Gergely) A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa 17. 1984 [1961]. 127–138.
- Barthes, Roland: *Le mythe aujourd'hui*. Éditions du Seuil, Paris, 1957. 181–233.
- Barthes, Roland: *Világoskamra, Jegyzetek a fotográfjáról*. (Ford. Fech Magda) Európa, Bp., 1980/1985.
- Barthes, Roland: *Mitológiák*. (Ford. Ádám Péter) Európa Könyvkiadó, Bp., 1983 [1957].
- Barthes, Roland: *A kép retorikája*. (Ford. Angyalosi Gergely) Filmkultúra 1990 [1964]. 5. sz. 64–72.
- Barthes, Roland: *A divat mint rendszer*. (Ford. Mihancsik Zsófia) Helikon, Bp., 1999 [1967].
- Bazin, André: *A fénykép ontológiája*. (Ford. Baróti Dezső) In: *Tanulmányok a filmművészetéről*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1977 [1958]. 21–31. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm>
- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In *Kommentár és prófécia*. (Ford. Barnai László) Gondolat Kiadó, Bp., 1969 [1936]. 301–334. http://tek.bke.hu/korok/frankfurtiak/honlap/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm#_ftn0 – Mélyi József által újrafordított változat: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*. (Ford. Pór Péter) In: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Bp., 1980 [1931]. 689–709.
- Benjamin, Walter: *A történelem fogalmáról*. (Ford. Bence György) In *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Bp., 1980 [1940]. 961–974.
- Belting, Hans (2001/2003): *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. (Ford. Kelemen Pál) Kijárat, Bp., 2003 [2001]
- Besnard, Philippe: *L'Anomie. Ses usages et ses fonctions dans la discipline sociologique depuis Durkheim*. Presses Universitaires de France, Paris, 1987. [https://doi.org/10.1002/1520-6696\(198907\)25:3%3C292::aid-jhbs2300250333%3E3.0.co;2-h](https://doi.org/10.1002/1520-6696(198907)25:3%3C292::aid-jhbs2300250333%3E3.0.co;2-h)
- Derrida Jacques: *Les mortes de Roland Barthes*. In *Psyché (Inventions de l'autre)*. Galilée, Paris, 1987. 273–303.
- Derrida, Jacques: *Grammatológia*. (Ford. Molnár Miklós) Magyar Műhely, Szombathely, 1991 [1967]. Marsó Paula által újrafordított változat: Typotex Elektronikus Kiadó Kft., Bp., 2014 [1967].
- Didi-Huberman, Georges: *Hasonlóság és érintkezés, a lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*. (Ford. Házas Nikoletta – Moldvay Tamás – Seregő Tamás – Z. Varga Zoltán) BKF Kiadó, Bp., 2014 [2008].
- Házas Nikoletta: *Érosz/mítosz/logosz. A barthes-i kutatómódszertan jellegzetességei és a kritikai kultúrákutató*. In: Ádám Anikó – Radvánszky Anikó (szerk.): „A szöveg kijáratai”. *Tanulmányok Roland Barthes-ról*. Kijárat, Bp., 2019.
- Heller Ágnes: *Általános etika*. Filum, Bp., 1994 [1988].
- Kant, Immanuel: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*. (Ford. Berényi Gábor) Gondolat, Bp., 1991 [1785]. 13–104.
- Kant, Immanuel: *A gyakorlati ész kritikája*. (Ford. Papp Zoltán) Osiris, Bp., 2020 [1787].
- Sontag, Susan: *Writing Itself: On Roland Barthes*. The New Yorker 18 April 1982. 122–123.
- Sontag, Susan: *A fényképezésről*. (Ford. Nemes Anna) Európa, Bp., 1999 [1977].
- Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. (Ford. Komáromy Rudolf) Európa, Bp., 2004 [2003].
- Sontag, Susan: *Egyidőben*. (Ford. Nánay Fanni) Európa, Bp., 2008 [2007].