

A költő és a doboz

Szijj Ferenc: *A tárgyak súlya*

Fényképekről és fotográfusokról meglepően sok szó esik a kortárs irodalom kapcsán; irodalom és fotográfia viszonyáról már a kétezres években jelent meg összefoglaló tanulmány magyar nyelven (amely persze már tetemes nemzetközi diskurzusról számolhatott be),¹ nemrégiben pedig a *Helikon* folyóirat szentelt egy tematikus számot a témának.² Meglepőnek azért tűnhet ez az érdeklődés, mert „aktualitása” aligha indokolja. A különböző fotótechnikai eljárásokról tételezhető ugyan, hogy jelentős szerepet játszottak napjaink digitalizálódó médiakörnyezetének kialakulásában,³ vagy éppenséggel bizonyos időszakban meg is határozták azt,⁴ mégis, a digitális képalkotás aktuális technikai arzenáljában a klasszikus fotográfia mindössze egyfajta régimódi, nosztalgikus hangulatú imitációként fordul elő, úgymint a képszerkesztő „szépia” szűrője

A szerző a budapesti ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa. Email: lenart.tamas@btk.elte.hu

- 1 Kiss Noémi: *Fekete-fehér: Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Műút, Miskolc, 2011, különösen 79–99.
- 2 *Helikon*, 2017:4, Fotográfia és irodalom tematikus szám (szerk. Visy Beatrix).
- 3 Vilém Flusser – részben magyarul is olvasható – munkáiban például a fotográfia egyértelműen – és technikai szemmel nézve kissé váratlanul – a teljes digitalizálódás irányába tett első fontos lépés, de lényegében Walter Benjamin nevezetes *A műalkotás...*-tanulmánya is hasonló próbálkozásnak tűnik, amelyet ráadásul számos újabb teorema átvett és továbbfejlesztett. Vö. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám–Belvedere–ELTE BTK, Budapest, 1990. és online: https://maimanohaz.blog.hu/2016/08/17/vilem_flusser_a_fotografia_filozofiaja_online_konyv, valamint Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Online: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (a kötetben megjelent változatnál újabb és pontosabb fordítás).
- 4 Számos, a vizuális kultúrával foglalkozó dolgozat beszél a „fotográfia korszakáról”, így például Nicholas Mirzoeff kézikönyve, amely ezt a korszakot 1839–1982 közé teszi. Vö. Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, London/New York, 1999, 63kk.

vagy a digitális fényképezőgépek zárszerkezetet utánzó csattanása a kép elkészítésekor.

Ugyanakkor a közelmúlt magyar irodalmában gyakran bukkannak fel fényképek, sőt, fotográfusok, akár motívumként, akár kísérőként, illusztrációként. A fentieket követve és tovább sematizálva úgy tűnhet, az irodalmat és a fényképet, e két egykoron tekintélyes kommunikációs eszközt a nosztalgia köti össze a jelen digitális zűrzavarában; ennél azonban nyilván többről van szó. Az írásként értett irodalom és fénykép rokonsága, amelyet a technikai találmány elnevezése is megőrzött,⁵ kevesebb figyelmet kapott az 1990-es években elterjedt *visual studies* kutatásokban, ahol is a hangsúly éppen nyelv és kép kultúrateremtő különbségére esett.⁶ Ez a rokonság – túl azon a metaforológiai adottságon, hogy az új módszerekre a meglévő technikák fogalmi készletét alkalmazzák – kézenfekvő módon a *megörökítés* lehetőségéből és ennek tágabb kontextusából, azaz a temporalitás kultúrtechnikai alakzataiból, illetve ezek módosulásaiból eredeztethető. Amiként az írás kultúrtörténete azzal a lehetőséggel indul, hogy a szóbeli „tudás” egyszerűsége rögzíthetővé és ezáltal továbbörökíthetővé válik, megteremtve ezzel a világ „történeti” felfogását,⁷ úgy a fotográfia társadalmi használatának, „fő funkciójának” is az egy bizonyos pillanat megörökítése – vagy legalábbis ennek ígérete – tekinthető.⁸ A fénykép e tekintetben korántsem pusztán a nosztalgia tárgyiasulása, hanem megteremti a (hozzáférhető) „időpillanat” illúzióját, ami fokozatosan rendezi át az írásos kultúra emlékezetpolitikai, archivológiai és muzeológiai szerkezetét, gyakorlatát és intézményeit.

5 A „fotográfia” kifejezés teljes etimológiája helyett itt csak a korai fotótechnika egyik legtekintélyesebb dokumentumára, a világ első, kereskedelmi forgalomba került fotográfiákkal illusztrált kiadványára utalok, William Henry Fox Talbot *Pencil of the Nature* c. könyvére (1846–48), amely nyomatékosan utal erre a kapcsolatra. Magyar nyelven ez a kapcsolat kevésbé érzékelhető, miután az egykor használatos „fényírás” fogalma kikopott a nyelvhasználatból, átengedve a helyet a fotográfia – éppen a fentiek miatt ugyancsak megkérdőjelezhető – képiségét előtérbe helyező elnevezésnek.

6 Lásd pl. a „piktoriális fordulat” egyik alapszövegét, W. J. Thomas Mitchell: Mi a kép? In Uő: *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATEPress, Szeged, 2008, 15–51, 48k.

7 Az írás kultúrtörténetének igen gazdag szakirodalmából újra egy klasszikus, magyar nyelven is hozzáférhető munka, amely erre a „médiaelméleti” aspektusra helyezi a fő hangsúlyt: Walter J. Ong: *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technológizálása*. Gondolat, Budapest, 2010.

8 Roland Barthes nevezetes megfogalmazásában: „[Paradox módon] ugyanaz a 19. század fedezte fel a Történelmet, mint a fotográfiát.”, vö. Roland Barthes: *Világoskamra*. Gondolat, Budapest, 1985, 97.

E tágabb teoretikus háttér felől közelítve – vállalva annak veszélyét, hogy a szélesebb perspektívához illő kutakodás fókuszát ezzel igencsak leszűkítjük – a közelmúlt magyar irodalmában fel-felbukkanó fotográfia és fényképészeti motívumok közül elsősorban azok a sokszor nem is túlon túl „látványos” példák válhatnak érdekessé, amelyek valamiféleképpen a fenti problémakörre, vagyis a fénykép és irodalom egymásra épülő, a „rögzíthetőség” ígéletén keresztül az időbeliség struktúráit konstruáló viszonyára képesek rákérdezni. Az ilyen szövegek tehát úgy szembesítenek a fényképek által az emlékezés és általában a temporalitás mibenlétével, hogy közben amolyan mise en abyme-ként folyamatosan a saját maguk nyelvi, poétikai, „irodalmi” lehetőségeit kérdőjelezzik meg,⁹ nem pedig egy bizonyos esztétikai szemlélet jegyében állítják szembe a fotográfia „külsődlegességét” (pillanatnyiságát, véletlenszerűségét, közvetlen, „embertelen” valóságosságát) az irodalom – ezáltal időtlenné, metafizikaivá szublimált – „bensőségességével”.¹⁰

Sziji Ferenc lírája, különösképpen az *Agyag és kátrány* c. kötet¹¹ e tekintetben lehet méltó a fotográfia és az irodalom kapcsolatát kutató vizsgálódás számára. A kötet alcíme *Fényleírás*, és a költő maga is készít fényképeket, a kötettel voltaképp egyidőben nyílt kiállítás Sziji képeiből, fotográfiáiból és grafikáiból is; azaz e tekintetben inkább az a figyelemre méltó, amint azt a kiállítást megnyitó, a kötetről pedig átfogó kritikát jegyző György Péter is kiemeli, hogy az *Agyag és kátrány* nem tartalmaz képeket, leszámítva a borító grafikáját, amely természetesen egy Sziji-fotográfián alapul. A kötetben felbukkan ugyan a technikai képkészítés

9 Amiként az például – hogy az újabb fotó/irodalom-diskurzus talán legkedveltebb hivatkozási pontját említsük – W. G. Sebald regényeiben jól láthatóan és igen következetesen megvalósul.

10 Ez utóbbi nézet igen artikulált példái a fotográfus-író Bartis Attila elméleti igény-nyel megfogalmazott szövegei, legutóbb *Az eltűnt idő nyoma* c. kötet bevezetője (vagy korábban az *Amiről lehet* c. beszélgetőkönyv), amely makacsul, mintegy saját, fotográfusi intencióival is dacolva tart ki irodalom és fotográfia esetén megkülönböztetése mellett, miközben a „valódi művészetnek” tekintett irodalmat megfosztja önnön medialitásától („írás”-ként emlegeti, de nem kizárólag az írás médiumával kapcsolja össze: „csak hogy az írás nem feltétele az irodalomnak”), és hozzátapasztja, azonosítja az emberi szubjektummal: „az irodalommal ellentétben a fotográfia – legalábbis az utóbbi időig – aligha volt az emberként létezés alapfeltétele”, vö. Bartis Attila: *Az eltűnt idő nyoma*. Magvető, Budapest, 2019, 8. Ezzel voltaképpen Bartis egy, a fényképezés felfedezésével egyidős diskurzus késői, nem minden pátoz nélküli képviselőjévé válik, amely megszületését és popularizálódását Gerhard Plumpe ma már klasszikusnak számító könyve tárta fel irodalomszociológiai részletességgel (Gerhard Plumpe: *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. Fink, München, 1990, különösen 165–195).

11 Sziji Ferenc: *Agyag és kátrány: Fényleírás*. Magvető, Budapest, 2014.

motívuma, de korántsem tolakodóan, a motivikai hangsúly ténylegesen az alcímben szereplő „fény” leírására esik, amely leírás azonban egy sajátos versnyelv, nem pedig képek segítségével bontakozik ki. Ez a fény, amely szükségképpen metaforaként is értendő, itt mégis elsősorban a dolgokat, a környezetet láthatóvá, érzékelhetővé tevő médium, amely ezáltal a világhoz való hozzáférést szabályozza. Ez a hozzáférés jellegzetesen valamilyen akadályozottságot, töredékességet, részlegességet kódol: az árnyék(oltság), sötét és világos kontrasztja, a szürkület, a homály határozza meg a leírást. E „fénytán” előzményei a magyar irodalomban minden bizonnyal a szintén aktív fotós Nádas Péter vonatkozó munkái, így például az 1999-es *Valamennyi fény* c. fotóalbum, amely a portfóliószerűen elrendezett fekete-fehér fotográfiák mellett rövid gondolatfutamokat is tartalmaz fényképezésről, de legfőképpen a fény mibenlétéről. Az akkor már íróként elismert Nádas kötetét az irodalmi közeg inkább óvatos értetlenséggel fogadta,¹² Szijj Ferenc azonban értő kritikát publikált az albumról – persze nem ez az egyetlen kapocs a két írói és fotográfusi életmű között. Mindenesetre Nádas fotográfusi és talán kevésbé ismert „fényesztétikai” vagy „fényontológiai” munkássága egyértelműen Szijj fénymotivikájának egyik legfontosabb pretextusa.

Ez a sokrétű, topológiai is terhelte és helyenként patetikussá váló fénymotivika Nádasnál, legalábbis a *Valamennyi fény*ben minden esetben, szinte aggályosan megmarad a fotográfia praxisának szigorú szakmai fogalmiságában. Szijj költészetében mindez szorosabban, kézenfekvőbben illeszkedik egy líratörténeti hagyományba, a homály, a tört fények, a hajnali derengés verseinek hosszú sorába; az *Agyag és kátrány* bizonyos tekintetben e hagyomány nyelvi-poétikai analíziseként és részleges destrukciójaként is olvasható. A fényviszonyok nyelvi megragadása, illetve megragadhatósága egy bizonyos lírai megszólalás, vagyis a versnyelv lehetőségeinek próbakövévé válik, amikor a nyelv által közvetíthető láthatóság kérdéseit boncolgatja. Miközben a Szijj-versek kapcsán a fényképezésről sokat, nem ritkán technikai részletekbe menően is olvashatunk, az amúgy bőséges és elismerő kritika kevésbé foglalkozik e líra nyelvi mibenlétével, beszédmódjával és annak líratörténeti beágyazottságával, túl azon persze, hogy egy bizonyos „sallangmentesség” és „megközelíthetlenség” kategóriáit mérlegre teszik, amelyek valamiképpen szemben állnak az „aktuális nyelvjátékokat kedvelő retorika teremtette esztétikai normákkal”.¹³

12 Erről részletesebben lásd Lénárt Tamás: *Rögzítés és önkioldás: Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban*. Kijarat, Budapest, 2013, 158.

13 György Péter: A tárgyilagos utazás: Anyagok és távolságok – Szijj Ferenc fotográfiáiról és legújabb kötetéről. *Jelenkor*, 2015:2, 185–197, 186. Két fontos kivétel e tekintetben Borbély Szilárd kollegiális, még az *Agyag és kátrány* megjelenése előtt

Az alábbiakban *A tárgyak súlya* (első folyóiratbeli megjelenések a későbbi fejezetcímekkel *Fényleírás / Agyagfény*¹⁴) című, az *Agyag és kátrány* c. kötet egyik középponti (ténylegesen a kötet közepén található¹⁵) versében kísérlem meg nyomon követni a korábban vázolt szempontokat, vagyis a képszerűség és -készítés nyelvi ábrázolhatóságát, különös tekintettel az emlékezet és az időbeliség ennek során kirajzolódó struktúráira. Némileg atipikus módon a költeményt nem a fénymotivika, mint inkább egy sajátos képrögzítési technika uralja, a „doboz”, vagyis egy kezdetleges „camera obscura” vagy lyukkamera, egy igen egyszerű, teljesen analóg fényképezési eljárás. A szöveg egy kép rögzítésének, egyszersmind pedig egy hazaútnak a krónikája, amely mindvégig meghatározza a vers szerkezetét, jóllehet sok konkrétumot e hazáról nem tudunk meg. Voltaképpen ez is csak erősíti a József Attila-allúziót, amely a Szijj-szövegvilág hangulatát legnagyobb mértékben meghatározó külvilág és annak kellékei tükrében amúgy is megkerülhetetlennek tűnik; József Attila *Elégiájának* „elhagyatott gyárudvara”, „nyirkos homálya”, a „vaslábasban” virító „sárga fű” közvetlenül vezet Szijj „posztindusztriális” (Krusovszky), sőt „otthontalan” (amelyet itt talán az *unheimlich* fordításaként érthetünk, György Péter) világaihoz, amiként az „ez a hazám” zárlat ambivalenciája is visszahangzik Szijj versében.¹⁶ A József Attila-pretextus azonban nemcsak a hangulati alapélmény lehetséges előzményei miatt, hanem a megszólalásmód különbségei miatt is tanulságos: rögvest feltűnik a Szijj-líra sajátos, József Attilához képest igen-csak személyesnek, ám egyáltalán nem aposztrofikusnak tűnő versbeszéde, nemkülönben az a dinamika, voltaképpen narratív mozgás vagy elmozdulás, amely szembeállítható a József Attila-vers e tekintetben inkább időtlen dikciójával. Mindez együttesen egy bizonyos intimitást kölcsönöz a Szijj-szövegnek, amely feszültségben van azzal a személytelenséggel, tárgyiassággal és éntelenítéssel, amelyről a kritika is számtalanszor, bár a fentiek tükrében kissé reflektálatlanul, megemlékezik. Mindez rögtön a vers felütésében megtapasztalható:

írt kritikája és Krusovszky Dénes idevonatkozó, mindazonáltal inkább óvatos meglátásai kritikájában. Lásd Borbély Szilárd: Monológ és aszkézis (Szijj Ferenc: A neredák délutánja. Válogatott versek. Jelenkor, 2010), *Műút*, 2011:24, 60–63.; ehhez vö. Herczeg Ákos: Hosszú nap, el: Borbély Szilárd emlékére (Szijj Ferenc: Agyag és kátrány). *Tiszatáj*, 2016:1, 120–122; valamint Krusovszky Dénes: Árva vigasság (Szijj Ferenc: Agyag és kátrány. Fényleírás. Magvető. 2014). *Műút*, 2014:48, 80–82.

14 Vö. *Tiszatáj* 2012:5, 37.

15 Szijj: i. m., 65–72.

16 József Attila költészete adhat kulcsot a címbeli „tárgy” szó értelmezéséhez, amely a József Attila utáni költészetben talán a „talált tárgy” fogalmi köréhez közelíthető.

Túl korán ébredtem, mert a telefonom be volt állítva a szokásos időre. Kinéztem az ablakon, fátyolos volt ég, alig derengett át a nap. Akkor most mit csináljak, utazzak rögtön haza? ...

A helyzet éppúgy mindennapi, mint amennyire világos: kizökönt az idő. Az eljövendő kontinuitását, értelmét, irányát veszti, a hazaút már nem hazaút, és semmi sem az, aminek lennie kellene, a felolvasás nem sikerül, nincs elég pénz elütni az időt, a síneket pedig felszedték, az út nem vezet sehová. Az idő nem áll meg, de kisiklott, ezt biztosítja a líraként olvasva igen különös, narrativitását egy pillanatra sem odahagyó versbeszéd. Ebben a megdőccent időszámban nyílik meg a vers tere; eseménysoara és helyszínei, és itt kerül sor a lyukkamera-felvételre, amelynek hosszú expozíció ideje – amely hatását fénytechnikai fogalmak írják le – mint ha a versbeszéd sajátosan felfüggesztett időbeliségét imitálná azáltal, hogy a pillanat helyett a pillanat késleltettségét, elhalasztódását; más-képpen a pillanat lehetetlenségét rögzíti:

Nem szeretek forgalmas helyen fényképezni
a dobozommal, mert a forgalom úgyse kerül rá a képre,
s az már ettől elég kísérteties lesz, ha pedig valaki
vagy valami egy percre, kettőre megáll a forgalomban,
akkor áttetsző, elmosódó árnyalak lesz belőle,
nem kíváncsi kísértet, megzavarja a tiszta
kompozíciót és az állandóságot, [...]

A kamerafelvétel mindazonáltal nem konfliktusmentesen lép a vers terébe, inkább afféle feszültségben:

Volt itt egy ismerősöm, nem tudom, él-e, hal-e,
s ha él, itt lakik-e még a városban, akinek fontos volt
a séta, a sétálás mint költészet-közeli tevékenység,
a nyugalmas szemlélődés, amibe nyilván bele van fojtva
sokféle izgalom, a létezés sokfelől szorító nyugtalansága
és megoldatlansága, de ahogy bele van fojtva, ki is bomlik
a járás ritmusától, a nézés szabadságától és a gondolkodás
önálló súlyától-súlytalanságától.

De én most nem úgy akartam sétálni, hanem konkrét
témát akartam keresni egy felvételhez, hátha mégis
sikerül valami ebben a gyér napsütésben is, vagy kitisztul
pár percre az ég még a vonat indulása előtt. [...]

Bár kissé ironikus eltávolítottságban, egy „ismerősön” keresztül, de mégiscsak világos a szembeállítás: a fényképezés szándéka „menti meg” a vers beszélőjét attól, hogy sétáljon, vagyis „költészet-közeli tevékenységbe” fogjon, amely ritmusból, szemlélődés szabadságából és önálló gondolkodásból állna össze, vagy másképpen, hogy a verset az „elmondás” módusából valamilyen állandósággal kecsegtető „kijelentés” vagy „felismerés” módusába lökje. Szemlélődni úgymond nincs idő, felvételt kell készíteni.

Ez a felvétel pedig egy camera obscurával, lyukkamerával készül tehát, és mint láttuk, eleve kudarcra van ítélve; „állandóságot” és „tartóságot” vár el tőle a szerző, de csak homályos vonalakat, kísérteties árnyakat kaphatunk. A fényképfelvétel elkészítése úgy válik a vers központi, metareflexív motívumává, a kép elkészülte a vers tétjévé, hogy a szöveg szinte kizárólag a körülményesen elkészíthető felvétel elkészítésének körülményeiről számol be; a leírás gyakran emlegetett „pontossága” leginkább a homályosság és a kívánt kompozíció eléréséhez vezető aprólékos megfontolásokra vonatkozik. Feltűnő, hogy fény- és beállítástechnikai problémák az egyébként következetesen magányos beszélő másokkal való konfrontációi mentén bontakoznak ki – még egy párhuzamos képkészítésre is sor kerül, egy, a fényképkészítés okán tétovázó beszélő miatt ingerült sofőr részéről:

Ő aztán, mármint a vezetője, biztosan nem értett belőlem semmit, a dobozt nyilván meg se látta, csak felháborodott, hogy miért állok én az útjában értelmetlenül, amikor ő az aluljáró miatt amúgy se nagyon tud kitérni, embereket kerülgetni, egy hátizsákos ember, talán nem is idevaló, idejön messziről, hogy akadályozza őt a munkájában, vagy talán csempész, itt adja át az árut a cinkostársnak, hátizsákja is van, éjjel átvitt a határon, mostanra ért ide, szépen összeáll a kép.

A sofőr képe voltaképp egy narratíva, amely megmagyarázza a megmagyarázhatatlant (a szemmel láthatóan cél nélkül álldogáló hátizsákos embert), méghozzá az idegenség és az idegenség szimbolikus cseréi (csempészés) alakzatainak segítségével – amely természetesen a fénykép elkészülésére is vonatkoztatható. Vagyis a sok „idegennel”, a többi emberrel való súrlódások világossá teszik a készülő kép valódi tétjét: a kép énről való leválasztásának művelete ez, amely egyfelől a versbeli „táj” ismerős ismeretlenségére referál, másfelől az olyan énről vonatkoztatott magyarázatokban válik egyértelművé, mint a képhomályosság technikai kérdésének sajátosan gyors személyességbe fojtása:

A súlyra és az egymáshoz nehezedésre
némileg a homályosság is rásegít, mert nem tudok
olyan kicsi lyukat fúrni a dobozra, hogy teljesen éles
legyen a kép, de nem is baj, a homályosságot
gyerekkorom óta ismerem. Meg a váltást élesség
és homályosság között, ha felteszem vagy leveszem
a szemüveget. [...]

Ennek tükrében a vers „csattanója” nem csupán konstatálja, de be is
teljesíti a fényképfelvétel kudarcát, amikor megállapítja, hogy:

Itthon előhívtam a képet. Az lett, amire számítottam.

Vagyis nemcsak „nem sikerül” a kép, hanem úgymond az én korlá-
tai között marad (az lesz, amire az én számított) – itt fontos, noha nem
szembetűnő mozzanat, hogy az előhívás „itthon” történik, tehát a kép
kudarcával a – vers egészét tekintve is központi jelentőségű – utazás
motívuma, mint az idegennel, idegenséggel való találkozás lehetősége is
visszavonódik. Ekként olvasható a vers utolsó nagyobb szakasza, amely
a „látvány” megoszthatóságáról való elmélkedéssel indul, hogy aztán
létrehozzon egy olyan „képet” (itt válik a narrativitás időbeliségét meg-
szakító nominális stílus meghatározóvá, ugyanakkor ezek a leginkább
József Attila-i versbeszédre emlékeztető sorok, különös tekintettel az itt
fotómotivikailag is lényegessé váló „leltár” szóra), amelyet szintén nem
sikerül leszakítani a személyes élményektől, az emlékképektől, amelyek
azonban önmagukban is csalfának, bizonytalanoknak, azonosíthatatlan-
nak mutatkoznak:

Virágzó gyomok a sínek között. Az utazás leltár,
mások tulajdonát leltározom gyorsított eljárással.
Vagy a látvány közös? Egy repceföld nagy kohója.
Virágzó fák sok népi kohója. Régen gyakran utaztam erre,
egy szűkebb, szegényebb világban. Más volt akkor
ugyanazt az utat végigutazni? Mi volt itt akkor –
Patyomkin-mezők, Patyomkin-állomások? Vagy most is
az van, és csak én számítottam régen is, meg magammal
küszködöm most is? De hát én nézek kifelé, nézem
a tájat önzetlenül. Kis parcellák végében méternyi,
leszúrt lécen sárga táblák. Mire érdemes figyelni, ha alig
változik valami? Az égből nem derül ki semmi.

Vagyis az emlékképek időbelisége, a „múlt képei” ráíródnak a látvány-képre, mintegy ellehetetlenítve azt; ha „alig változik valami”, nem igazán érdemes figyelni bármire is. A külső táj „denaturalizálása”, elidegenítése, a látvány lehetetlensége a fényképkészítés kudarcán keresztül megy végbe, amely értelmezésében nem elsősorban valamilyen klaszszikus fotográfusi, technikai vagy a tárgy „érdektelenségéből” következő probléma, mint inkább a „látvány” a versnyelv én-narrációjának kényszerítő időbeliségéből való kiemelésének kudarca.

A lyukkamera tehát eszerint a fotográfiai projekt, a pillanat rögzíthetőségének problémáival szembesít; a hosszú expozíciós idő a pillanat törékenységeire hívja fel a figyelmet. Az erről beszámoló versnyelv pedig nemcsak bemutatja ezt, hogy aztán megfeleltethető legyen neki (a kép elkészülte mint a vers megszületésének mise en abyme-ja), hanem az emlékező (otthonát kereső) én perspektívájával voltaképpen maga is ellehetetleníti a másmilyenként megtapasztalható látvány lehetőségét: ahol az én emlékei uralkodnak, a pillanat korrumpálódik – a camera obscura önmaga kudarca mellett tehát a nyelvi bemutatás, bemutathatóság, konkrétan a „tárgyas” stílus és általában a költészet kockázataira, a nyelvi ábrázolás határzónáira is rámutat.