Plazzeriano Gábor

„Új fotográfiai valóságok" C. E. Wyatt fotográfus portrésorozatában

SUMMARY

New photography realities – in the portrait series of C. E. Wyatt, photographer

My paper is looking for an answer – through a specific, European project of American photographer Chad Evans Wyatt – for questions that must be asked in the situation of Hungarian and surrounding roma population, the situation of photography, philosophy of photography and some fields of social sciences. This could allow us to move in a huge space of interpretation, so the paper precisely asks how the reception of Wyatt's pictures is determined? My hypothetical statement is reception of images is culturally determined. I presume that linguistic message and annotation environment of images, content of images are primary in interpretation of images. So images are determined from their aspect of linguistic substance.

Dolgozatom az amerikai fotóművész, Chad Evans Wyatt egy konkrét, európai munkáján keresztül keresi a választ olyan kérdésekre, melyeket a fotográfia és fotófilozófia, egyes társadalomtudományok[1] és nem utolsósorban a magyarországi és térségbeli roma/cigány népesség jelenlegi helyzetében szükséges lehet feltenni. Nyilvánvalóan ez igen tág értelmezésnek adhat teret, ezért egészen konkrétan megfogalmazva a dolgozat arra próbál választ keresni, hogy milyen módon determinált Wyatt felvételeinek befogadása? Hipotetikus állításom, hogy a képek befogadása kulturálisan meghatározott – ezen belül pedig nyomatékosan feltételezem, hogy a nyelvi üzenet, a képek annotációs környezete, tartalma elsődleges a képek értelmezésében. Tehát a képek nyelvi szubsztanciájuk aspektusából determináltak elsősorban.

1 Elsősorban a szociológia, azon belül a kisebbségkutatás, és a médiatudomány szerepe jelentős, hiszen nagy hatással vannak a roma/cigány népcsoportokkal szembeni el nem fogadás, meg nem értés mechanizmusaira is, mely folyamatos társadalmi konfliktusokat okoz. Azonban ha a dolgozat tárgyára – bizonyos képek megalkotására, megjelenítésére és azok befogadására, tehát egy kommunikációs folyamatra – fókuszálunk, természetesen számon kérhetők kulturális antropológiai, szociálpszichológia, nyelvészeti, művészettörténeti aspektusok is; egyetértve Horányi tételével, hogy az ilyen folyamatok vizsgálata nem kielégítő egyetlen aspektusból, s eredményes lehet különböző szakterületek terminusait felhasználni (Horányi 2003)

Ezek megerősítéséhez egyrészt vizsgálni fogom az alkotói gesztust, a szerzői intenciók felépítését társadalomelméleti keretekbe ágyazva; magát a képet, mint a kommunikáció eszközét, s annak a fotográfussal és apparátusával való viszonyát; a képekhez kötődő (egy kiállításon nagy eséllyel felbukkanó) annotációs környezetet, és e megjelenő szövegek helyét, szerepét a képek befogadásában. Bemutatom Wyatt-et, és kiállítását: kiválasztom és jellemzem Wyatt sorozatának egy portréfotóját, komparatív mozzanatként egy hazai fotós ugyanilyen jellegű portréjával hasonlítom össze; a konkrét kép-pár összevetésével és elemzésével pedig szűkítem a kérdésfelvetésre adható lehetséges válaszok számát. A kiválasztott Wyatt-portrét összevetem egy klasszikus szocioportréval, mindvégig próbálva a befogadói folyamatok, olvasatok lehetséges irányait bejárni. Wyatt képeinek retorikai mechanizmusát is górcső alá veszem Roland Barthes spektrálanalízésének modellje alapján. Wyatt teoretikus intencióját[2] a Barthes által képviselt nyelvészeti, strukturalista képértelmezéssel bontom ki. Ezzel az interpretációval válhat láthatóvá az a kép, melyet bemutatva – és az elméleti összefüggéseket egy, a dolgozatban meghatározó szerepű fotófilozófiai konstrukcióval (Flusser 1990)[3] alátámasztva – megvalósulhat munkám nem titkolt társadalomkritikai célja. Mindezt a befogadói oldal egy olyan olvasatának körüljárásával erősítem meg, mely – egy hazai kiállítás, és a körülötte kibontakozó vita – bemutatásával a dolgozatot lezárja, de egyben szabadon is hagyja a továbbgondolás lehetőségével.

Vizuális kultúránk a „technikai kép feltalálása" óta[4] hatalmas változáson ment keresztül. A kijelentés közhelyes mivolta támogatja az értelmezést, mivel a közhelyek a tudománnyal, s főképp annak módszertanával kapcsolatban nyugtalanító problémákat rejtenek és sejtetnek.[5] Nemcsak a képekben megragadható változások, hanem az azok előállításában, értelmezésében jelenlévők is sejtetik azon mezőket, melyeket fontos felfedni Wyatt kiállításával kapcsolatban, s nemcsak azért, mert a kiállítás egy kiválasztott felvételét megragadva belehelyezhető az egy fényképfelvétel lehetséges értelmezési csatornáiba. A vizuális kultúra változására vonatkozó, véget nem érő folyamat is közismert: a technika fejlődése többször is je lentősen átformálta a tudományos- és közgondolkodást. Nagy Károly Zsolt, írásában (Nagy 2005 91–107)[5] az olyan „terepfüggő" tudományra vonatkoztat, mint az antropológia. Dolgozatom módszertani hasonlósága révén megpróbálja követni ezt a gondolatot a fotográfiával, hisz a fényképész (illetve egy emberrel felszerelt fényképezőgép) is terepfüggő: a fényképészeti bozótos

2 Az alkotói intencióra kevésbé a Husserl-i fenomenológiai értelemben tekintek. Tanítványa, Roman Ingarden felfogása szerint a műalkotás létmódja a befogadóra vonatkoztatott jelek rendszere, melyek jelentést hordoznak, e jelentések pedig strukturálhatók. Tehát ha a műalkotás intencionált – látszatlétezésüket és illetékességüket is az őket kialakító alkotói tudat aktusának intenciójából merítik (Ingarden 1977). Teoretikus intencióként pedig az alkotó fogalmi rendszerének tudatos üzenetté alakítását értem: a fotográfia esetében a fényképek jelentésekkel, szimbólumokkal, fogalmi elképzelésekkel való létrehozását.

3 Flusser műve erősen befolyásolta a témaválasztást és az irányvonalak lefektetését – legfőképp említve a képek és a társadalom Flusser által is feszegetett kapcsolatát.

4 Niépce és Daguerre találmánya 1839-re datálódik, bár hozzátehetjük, hogy ők igazából „pusztán" csak kémiai és optikai tudásukkal kombinálták a már „felfedezett" képelőállító technikát. A camera obscura feltalálása – mint azt Zrinyifalvi is megjegyzi – a történelem távoli homályába vész (Zrinyifalvi 1997).

5 Nagy Károly Zsolt „közhely-bevezető"-jéből kölcsönözve (Nagy 2005: 91).

kultúrtárgyai között lopakodik (Flusser 1990: 28), és les áldozatára, akit/amit végül lencsevégre kap.

A vizualitás folyamatosan fejlődő, változó világa az, amely megváltoztatta – már a festészethez, a szövegekhez való – viszonyulási formáinkat is. Hisz a mindenkori medialitás – mely az észlelés alapja, hiszen a jelölőt észleljük, nem az üzenetet – mindig is felértékelte a közvetítők, médiumok szerepét; „e média-technikák és kommunikációs apparátusok mind a mai napig változásban vannak" (Sághy 2007). Az óriási mértékű technikai fejlődés pedig már ugyanezt teszi az eddig hagyományosnak mondott fotográfiával, és a mozgóképkultúrával egyaránt. Ennek kicsúcsosodása a fényképezés digitális technikai eljárásának immár közel két évtizede tartó terjedése. Általa szélesebb tömegek által vált elérhetővé a fényképezés s a fényképalkotás aktusa, mellyel a fotóuniverzum redundáns képeinek száma eddig soha nem látott mértékűvé emelkedett; miután a fényképezés viszonylagosan olcsóvá is vált. Ezek a digitális fényképezőgépek még erőszakosabban követelik tulajdonosaiktól, hogy újra és újra elsütögessék gépeik exponáló gombját (Flusser 1990: 48). Nincs tét, a nem sikerült képek törölhetőek, nem vész kárba az alapanyag. Ellenben ez az alapanyag-nélküliség teszi a digitális fénykép dokumentumjellegét megkérdőjelezhetővé. Ahogy Andreas Müller-Pohle fotóművész és fotóteoretikus fogalmaz: „a képi ikonok fosszíliává dermedtek" (Adamik 2000: 46–47). A fényképezés technikai fejlődésével párhuzamosan a képmanipuláció lehetőségei ijesztő módon burjánzanak: mindenfajta képi hagyományt, képlátást és szokást töredékessé, kétségessé és megkérdőjelezhetővé téve – érvel a fotóteoretikus. Jogosan, hisz innentől már nincs az a kép, ami ne lehetne más. A véglegességek elvesztették érvényüket.

A távolodás – a kezdeti, hagyományosnak mondott leképezési eljárásoktól – teszi lehetővé számunkra azt a reflexiót, mellyel megragadhatóvá válik a változás esszenciája. Ez, véleményem szerint a „képiesség" technikai oldalán túl egy sokkal fontosabb tény megragadására is alkalmas: mégpedig a fotográfusnak, az apparátus használójának, a képbefogadói magatartás programozójának gesztusát, szemlélet- és látásmódját, és az abban történő szintén jelentős változásokat megragadni.

Azt a gyanút kívánom bizonyítani, hogy ezek a változások alapvetően kezdik megváltoztatni az eddigi befogadói, képolvasási és/vagy értelmezési struktúráinkat. Ennek fő oka az lehet, hogy a fotográfus a valóság szeleteiről – „optika-szemével" közvetítve azokat – többlettartalmakat kommunikálhat, vagy épp fordítva: ténybeli faktumaitól foszthatja meg alkotásait. A minket ekképp körülölelő, szinte elárasztó technikai képek tömege, ezáltal már valóságunkat is kezdik átkonstruálni, létrehozva egy globális képszcenáriumot. A változás másik okát keresve eljutunk a befogadói, képolvasói „kulturálatlanság" meghatározásához: ahogy arra Miklós Pál is rámutat „az emberek nagy többsége csak a direkt információt, a képen kívüli valóságra vonatkozó referenciát olvassa ki a képből" (Miklós 1989: 6–13). Tehát a társadalom olyan interferencia „áldozata", melyben túlságosan sok a viszonylag könnyen olvasható képi információ – ebben a közegben a megszokás szintjén, spontán módon tanulja, illetve pont ezáltal, nem tanulja meg a képek nyelvét.

A fotográfiában alighanem a dokumentumfotó hordozza a legtisztább fotógesztust.[6] Mert a fotográfus – miközben részben felszabadulni próbál a minket, s így őt is

6 Kunt Ernő felhívja a figyelmet a fotó enkulturációs vonására; hozzátéve, hogy a „fotográfia, mint a kultúra képmása" funkcionál. Feltételezi, hogy a fényképek tükrében is elénk tárulhat

körülvevő kulturális megkötöttségekből – filmre viszi e kultúrfeltételeket, melyeket aztán, többé-kevésbé könnyen rekonstruálhatunk. Kérdéses, hogy mennyire lehet ez érvényes a mai értelemben vett és kommercializálódott dokumentum- és riportfotók, portréfotók esetében. Mint az főként a 20. század első felére vonatkozóan megállapított, az etnográfiai fotó, mint realista dokumentáló- és oktatóeszköz széles körben elterjedt, és a népi kultúra részeként felfogott, kulturális jelenségekre vonatkozó fényképes dokumentációk tömegével állnak rendelkezésünkre (Illés 2004: 119). Nem feltétlenül kell egyetértenünk Ruby-val, aki azt állítja, a kamera még nem használható kutatási eszközként, hiszen nem megfelelő a kulturális tartalmak kiemelésére (Ruby 2004: 12–13). Mi indokolhatja a dokumentumfotó tisztaságát, könnyű rekonstruálhatóságát? Szintén Ruby írja le, hogy „magának a médiumnak az egyedülálló minősége teremti meg" azt a lehetőséget, hogy rögzítsék, elemezzék, és bemutassák a kultúra vizuális megjelenési formáit, melyek másképp kevésbé megragadhatók, illetve, ezen a módon ragadhatók meg a legjobban (idézi Nagy 2005: 92). Azt hagyjuk figyelmen kívül, hogy Ruby végül megkérdőjelezi saját állítását, hiszen ő a képi kommunikáció antropológiájához kereste elméletét. Állításából pedig, mi magunk kérdőjelezhetjük meg azt, vajon a fotográfia tényleg csak a kultúra vizuális megjelenési formáit képes közvetíteni? Helyes lépés, ha kijavítjuk oly módon, hogy a fotográfia a kultúra vizuális megjelenítésére lehet alkalmas, nem pusztán annak vizuális megjelenési formáinak közlésére.

A már említett strukturális változások miatt azonban arra kényszerülünk, hogy az eddiginél erősebben ragadjuk meg a kulturális meghatározottságot. De ennek struktúrája a fényképezés gesztusából olvasható ki leginkább, és kevésbé a fényképezés tárgyában rejlik. Ennek magyarázatához Bán András gondolata releváns: a vizsgálódó, befogadó pozícióját ugyanúgy rekonstruálni kell, mint a képek készítőinek pozícióját. Mert maguk a képek bármiféle intenció, morális megfontolás hatására készülnek – s így a legkülönfélébb világlátások szimbolizálására alkalmasak – eredeti kontextusukból kiemelve védtelenné válnak (Bán 2004: 18). A dolgozatban Wyatt munkáját elemezve, azt újnak, rendhagyónak tekintem – ahogy az világossá válik – az alkotó fotógesztusa, látásmódja erre ösztönöz a vizsgálódás menetében. Összevetve más, hasonló tematikájú munkákkal kiderül: jó választás olyan fényképek vizsgálata, melyek egy eleddig hagyományosnak titulált fotógesztussal, eszmeiséggel megjelenítve épp egy elvárható hatás[7]

a társadalom valamilyen „képe", azaz a fotók vizsgálata révén nemcsak a társadalom, de az individuumok megismerése is könnyebb folyamat (Kunt 1995: 3).

7 Külön tanulmány készülhetne arról, hogy a roma/cigány tematikájúnak nevezhető felvételeket készítő fotográfusok milyen céllal választják tárgyukat. Mély vizsgálódás nélkül is azonban látható, hogy akár szociofotók, akár portrék, akár művészi projektek része ezen fotók összessége, céljaiban megegyeznek: olyan érzések, tudások, tapasztalások keltése az alkotók célja, mellyel objektívjuk tárgyát tényszerűen mutassák, vagy éppen pozitív színben tüntessék fel. Sokuk tehát pozitív képet szeretne alkotni a cigányságról. Miért? Az ellenük irányuló sztereotip viselkedés miatt? Beck szerint a fotós „objektivál", azt üzeni, hogy tárgyának dokumentumereje számít, az a nagy, mert a valóságot kétdimenziósra transzformálja – nem értelmez, csupán megjelenít. Azonban ami különbséget tesz ezek között a felvételek között, az a fotós céljainak hogyansága: a fotós nyelvezete, szubjektív érvrendszere. A legtöbb fotós sajnálatos módon képtelen többlettartalmakat kommunikálni fotóin, fogalmi rendszer nélkül, pusztán a valóság átadása a célja. Megelégszenek azzal, hogy a képek esztétikai kisugárzó erejének univerzalitása működésbe lépjen, s ebben vakon bíznak (Beck Zoltán 2009; Béres István 2004).

GALÉRIA

Dagmar Kariková-Straková – Costumer, Puppet Theatre of Ostrava, bábtervező
Fotó: Chad Evans Wyatt (2002). Minden jog fenntartva!

ellentettjét érték el. A megfigyelőt abba a kényelmes befogadói pózba taszítva, melyből két attitűd következhet: a roma/cigány népességre azzal a romantikával tekinteni, mellyel a gondtalan boldogságot és szabadságot látjuk, egy társadalmi szerződésektől mentes, ámde szegény népcsoportot. Vagy, az elmaradott, iskolázatlan életmódot hangsúlyozva visszaáll az az ironikus és megvető távolság, melynek a befogadó társadalmak által történő felvétele, – ahogy Trumpener nevezi – „a fénykép nyugtalanító varázsának kivédése" (Trumpener 1996: 222). Azonban az amerikai Chad Evans Wyatt *Roma Rising* című portrékiállítása más. Ahogy végignézzük a kiállítás darabjait, azok újra kezdik rajzolni mind befogadói, mind értelmezési struktúráinkat. Kérdések merülnek fel a befogadóban, a fotógesztus direkt vagy indirekt módjáról: a fotós szándékáról, arról hogy mit, kit látni a képeken, mi a jelentésük, van-e egyáltalán? Egy megszokott kép-szcenárium változik meg a befogadóban. Az a gyanúm, a megfigyelő hezitál annak eldöntésében, kiket is lát a képeken. A döntést, ha szükségszerű egyáltalán a döntéshozatal, befolyásolja a képek kiállítássá szerveződő kontextusa, annak annotációs keretével együtt. Így mindenképp eldöntendő kérdéssé rostálja ki azt, hogy vajon egy társadalom, társadalmi közösség, csoport individuumai, vagy azok összessége rajzolódik ki előttünk. Avagy a Liszt Ferenc által 1859-ben a következőképpen jellemzett nép: „Egy nép, melynek a civilizált nemzetekre gyakorolt hatása, az elragadtatás, éppoly nehezen ragadható meg, mint amilyen nehezen írtható ki; csak halad előre korról korra, mint valami misztikus örökség; rossz híre ellenére fajtájának életereje és bájossága tetszést vált ki legnagyobb költőinkből." (Trumpener 1996: 227). Wyatt akkor éri el küldetését,

amikor a befogadók valóságkonstrukciói nem efelé a kicsinylő/romantikus irány felé változnak. Hanem akkor – ez egyben legyen hipotézisem társadalomkritikai összegzése is – amikor „a nacionalizmus retorikája, és az általa létrehozott kulturális legitimáció modellje" (Trumpener 1996: 240) nem erősíti többé az etnográfia, a látvány és a narratíva területeinek felosztását a nyugati, „kultúrateremtő" és az időtlen, „természeti" kultúrák között. Fenti következtetésekkel pedig, pusztán egy kép megértése során zajló kommunikációs folyamatban, a kommunikációs modell[8] szereplőinek és azok tágabb közegének, az egész társadalomnak az egymás megértésben és elfogadásában közrejátszó szerepét és felelősségét is szeretném nyomatékosítani. Mindezeket összefoglalva, hipotézisemet a következő pontokban tartom megragadhatónak:

Az alkotói intenciók apparátus-béli determináltsága: a társadalom, mint apparátus; a fényképezőgép, mint apparátus; és a fényképész, mint apparátus, egy-egy „black box". Egymást táplálva összefüggenek, együtt alkotják a „Super-Black-Box-ot". Ez az „eszköz" felelős a jelentésképzésért, mely a befogadóban jön létre a képek megtekintésekor, olvasásakor, értelmezésekor. Flusser black box-nak nevezi az apparátusokat, melyek olyan komplex játékszerek, melyeknek programjai meta-programok, szimbólumok kombinációi. Lehetnek automatizáltak, de vannak az emberre, mint funkcionáriusra támaszkodó black box-ok is, melyek összekapcsolódó rendszere alkotja a super black box-ot. (Bővebben a „Vizuális interfészek kiteljesedése a fotográfiában" című fejezetben.)

A befogadók értelmezési stratégiái társadalmilag determináltak (a képet jobbára a valóság közvetlen leképezéseként értelmezik). Ezt, mint metaforikus folyamatot tekintem, mely a modern társadalmi berendezkedés képolvasási modellje.

Wyatt képei nem a redundáns képek áramával haladnak. Képei nem a társadalmi apparátus programjának már feltárt részeit merítik ki. Fogalmainak képre-vitelével a narratívák sokféleségét kínálja fel. Ezt, mint metonimikus folyamatot tekintem, mely a posztmodern társadalmi berendezkedés képolvasási modellje.[9]

Alkotói intenció – intencionált befogadó

C. E. Wyatt, és a „Wyatt-i színház": a Roma Rising portrésorozat

Chad Evans Wyatt portréfotós. Zenészcsaládban született, New Yorkban és Párizsban nőtt fel, 1976 óta tevékenykedik fotográfusként Washington DC-ben. Még fiatalkorában, zenei tehetség híján hangszerét szülői nyomásra olyan eszközre cseréli, mellyel – mint azt egy cseh rádióadásban nyilatkozza[10] – „a fénnyel komponálhat zenét". Autodi-

8 elen kontextusban kielégítő a Shannon–Weaver-féle rajzos kommunikációs modellre tekintenünk: Információforrás --------- adó ----- jel ---*----vett jel -----vevő ---- információbefogadó (Weaver 1977).

9 A dolgozat a továbbiakban nem vállalkozik a modernitás-posztmodern viszonyrendszerének elméleti megközelítésére, feltárására. A dolgozat a konkrét interpretációk során azonban folyamatosan reflektál erre, különösen a befogadás, értelemnyerés, jelentésadás problémakörében (lásd később).

10 Cameron, Rob, *Chad Evans Wyatt – portraits of Roma rising above discrimination*, A Cseh Rádió „Romove" műsorában hangzott el. http://romove.radio.cz/en/article/20747 (2008.09.10). Az angol nyelvű szöveg fordítása: Plazzeriano Gábor.

dakta módon, könyvekből adoptálta tudását, és szülei kapcsolatainak, ismeretségeinek révén a portrézást egyből a művészvilágban kezdhette. Munkái így például a washingtoni *National Gallery of Art* gyűjteményében és a *Smithsonian Istitution* zenei részlegében is megtalálhatók. Az Egyesült Államok öt elnökét, szenátorokat, és számtalan közéleti hírességet és személyiséget fotózott. Wyatt 1993-ban érkezett Csehországba feleségét kísérve, aki a vasfüggönyön túl rekedt felmenőit kutatta az országban. Egy barátja javaslatára Washington DC-beli tevékenységéhez hasonlóan nekiállt, hogy átfogó képet adjon a rendszerváltás utáni Csehország közéleti, művészeti alakjairól. Így készül el a „101 – „Artists in the Post-Revolution Czech Republic" (Wyatt 2000; 2004), melyben számos portréról cigány/roma[11] középosztálybeli művész, közéleti szereplő nézett vissza Wyatt-re. De nem ez volt az elsődleges oka, amiért belekezdett a „Roma Rising" portrésorozatba. Mint azt az interjúban Wyatt hangsúlyozza, a „kép" lépésről lépésre állt össze: egyrészt olvasott egy cikket, melyben a szerző azt állítja, hogy a cigányok alsóbbrendűek; ez igencsak megdöbbentette. Aztán, a cseh művészeti album munkái közben számtalan cigány/roma művésszel dolgozott együtt. Ahogy visszaemlékszik: „Ők azt mondták: – Tudod, van itt azért egy középosztály... amit látsz a sajtóban, az csak a szegénység, bánat, reménytelenség..." (Sustova – Kenety 2005 1. rész). Aztán albumának egyik szereplője hozzátette: a cseh média szisztematikusan egy oldalról közelíti meg közösségüket. Egy hónapra rá Wyatt cikket olvas egy csehországi perről, melyben egy cigány/roma politikusnő fordul bírósághoz, amiért származása, konkrétan bőrszíne miatt nem szolgálják ki egy étteremben. Mindezek a történések hozták elő Wyatt-ből azokat az érzéseket, melyek szintén inspiráló erőként segítették a

11 A „cigány/roma" kifejezéspárt mindenhol következetesen ebben a formában használom a dolgozat során. A hazai ciganológia/romológia (következetesen szintén párban lenne használandó) – illetőleg az azokkal rokon tudományterületek képviselői között sincs konszenzus a megfelelő szóhasználattal kapcsolatban. Az európai trend, az EU kisebbségpolitikai irányelveivel azon van, hogy az antirasszizmus és az egyenlő esélyek nevében az angol „Gypsy" – és a különböző országokban annak megfeleltethető megjelölést (mint például – a teljesség igénye nélkül – tsigane, gitano, manush, cigány, zigeuner, zingari, cigani, bohémiens) – annak negatív jelentéstartalmai miatt – „roma"-ra változtassa. Ezzel ellentétben „lehetetlen és nem kívánatos az uniformitást erőltetni sem a közírásban, sem az egyetemes gondolkodásban azokról az emberekről, akik mások által is, és önmegjelölésükkel is olyan különböző elnevezéseken ismertek, mint 'Gypsy', 'Roma', 'Gitano', 'Manush' – és így tovább...", írja Gay y Blasco (Gay y Blasco 2008: 297). Anélkül, hogy belemélyednénk abba, hogy a felsorolt elnevezések az adott országok szóhasználatában milyen értékeket képviselnek: csak a hazai helyzet áttekintése megfelelően alátámaszthatja a szó párban való használatának fontosságát. Magyarországon a változtatás gyakorlatilag sem működhet: hazánkban élnek romungrók, akik „magyar-cigányok", nagyobb részük csak magyar nyelvű, kisebb részük a romani egy dialektusát is beszélik. A beások indokoltan utasítják el a 'roma' névhasználatot – mert az romani nyelven hordoz jelentést, mely nem a beások nyelve, akik a román nyelv archaikus változatából származó beás nyelvet beszélik, önmagukat beásnak, cigánynak jelölve. A romani, itthon elterjedt oláh-cigány (ismét csak egy népszerű, de etimológiailag helytelen szó, mivel pont az oláh-roma népesség az, mely nem cigány, hanem roma) etnikai csoport a romani több nyelvjárását beszéli, elsősorban a lovárit. Az ő nyelvükön releváns a 'rom' (ember) 'roma' (emberek) szóhasználat. Ők tehát 'romák' (újabb kérdésfelvetést implikál a magyarban elterjedt, ám halmozott többes számmal használt kifejezés). A dolgozatban tehát bármilyen kontextusban is jelenik meg, a cigány/roma megnevezést fogom használni – a cseh vonatkozású szövegekben is.

„Roma Rising" megszületését: ez pedig saját identitása. „Egy fekete férfi és egy fehér nő gyermekeként eleget tapasztalhattam az Egyesült Államok polgárjogi mozgalmi időszakában történtek körül, már gyermekkoromtól fogva. Jöttek apámhoz doktorok, ügyvédek, különböző szakterületű, diplomás feketék, épp ezért ez nekem természetes volt. Szóval, hogy van az a dolog például a kisebb agymérettel? Felelőtlen dolog ekképp vélekedni, de az emberek megteszik. Miért? Mert sztereotípiáik kimondásával egyben jóvá is hagyják azokat…." (Sustova – Kenety 2005 1. rész). Wyatt így abban a reményben, hogy munkája elindít egy párbeszédet, eldöntötte, nekiáll a „Roma Rising"-nak a 101 munkái után. A 101 egyik cigány/roma portrémodelljétől számtalan elérhetőséget kapott. Az illető egy ebéd alkalmával azt mondta Wyatt-nek, hogy a média kitartóan tartózkodik annak megvitatásától, közlésétől, hogy igenis létezik középosztály, felsőfokú végzettségűek a cigány/roma népességben. Mindezek hatására, így kezdte el a 2000-ben bemutatott, Washingtonban és Prágában is kiállított, 101 folytatásaként a „Roma Rising"-ot 2001-ben, és fejezte be 2004-ben. „Embereket szerettem volna fotózni, akik ehhez a középosztályhoz tartoztak, ehhez a professzionális, diplomás osztályhoz, és azt mondani: ha az előítéleteid a cigány/roma népességről helyesek, akkor ki ez a száz ember, akiket lefotóztam? Miként magyarázod őket? Én csak dolgoztam, csak lefotóztam őket, meg sem hallva azokat az érveket, melyek azt mondják, „…no, rendben, találtál néhány különlegeset közülük, de a többi az rettenetes…" (Sustova – Kenety 2005 1. rész). Wyatt szerint sok ember rendkívül egyszerűnek látja ezt a kiállítást; „that's intentional" (ez szándékos) – teszi hozzá. Azt akarta elérni, hogy ezek a képek rendkívül egyszerűek legyenek, közvetlenek, és tiszteletteljesek a képek szereplőivel szemben, ne egy túlfűtött érzelmesség sugározzon a képről. Másképp, ha meg akarjuk nézni a képen szereplő személyt, akkor el kelljen gondolkodnunk arról a képen szereplő személyről.

„Roma Rising", azaz 'Roma felemelkedés.'[12] Wyatt a kiállítás teremszövegében úgy nyilatkozik módszeréről, hogy azok elfordulnak a cigány/roma portréfotózás eddigi hagyományaitól. Nem pusztán amiatt, mert fekete-fehér kivitelüknek köszönhetően tiszteletet és nyugalmat sugárzó, formális portrék, de egyben meghívó is a nézők számára, hogy bekapcsolódjanak egy még nem ismert, ám őszinte felek közötti beszélgetésbe. Nem is pusztán amiatt, mert a képek nem a hagyományos téglalap alakban tűnnek fel, hanem a portréfotósok által előszeretettel használt négyszögletes középformátumban[13] készültek. Wyatt sorozata 83 felvételből áll, melyekről – néhány csoportos és családi portré jóvoltából – 108 ember tekint vissza, s várja a befogadótól, hogy ne csak megnézze, de lássa is őket. Ahogy Wyatt nyilatkozik: „Megvolt az okom az óvatosságra: ezeket az embereket számtalan fotós közelítette meg évtizedeken keresztül,

12 A kiállítást Magyarországon a Dialëktus Fesztivál 2007 szervezésében, a Ceské Centrum segítségével mutatták be a Marczibányi Téri Művelődési Központban 2007. április 10-14 között. Önkéntesként dolgoztam a fesztiválon, így nem csak a kiállítás anyagát vehettem alaposan szemügyre, de a megnyitón is jelen voltam, ahol a művésszel is találkozhattam. A teljes kiállítás anyaga megtekinthető az Interneten: http://www.romarising.com

13 Az úgynevezett TLR formátum többek között 6x6-cm-es filmre dolgozik. A TLR dupla lencserendszert takar, a gépbe felülről kell belenézni, így az exponálás csípőmagasságból a legkényelmesebb. Ezek úgynevezett két fényaknás gépek, dupla lencserendszerük által (lásd később). A TLR mind a mai napig népszerű, és digitális változatai a mai digitális paletta legmagasabb, és egyben legköltségesebb kategóriájába tartoznak.

akik úgy tűnik ugyanazokat a felvételeket ismételték újra és újra – fénymásolat minőségben; semmit sem hordozva a nagyszerű cseh fotós, Josef Koudelka[14] cigány/roma felvételeinek esszenciájából, amelyek az ilyen fényképek velejévé, mintájává válhattak Csehországban, a cigány/roma lakosság megismerésében. Még most is, ezek a fotósok látszólag tehát egy olyan művész munkásságával 'versengenek', akit különösebben nem is ismertek, sem őt, sem munkásságát, pusztán néhány felvételét" (Sustova – Kenety 2005 1. rész). Wyatt olyan felvételeket kívánt felmutatni, melyek a tisztelet portréi, némi stúdióhatással, fekete-fehéren a tündöklő színek ellenében, ezzel is a szemlélődésre, elmélkedésre hangolva a nézőt. Olyan fotókká téve őket, melyek megfigyelhetővé válnak az érdeklődők számára. Ha mint szöveg tekintünk a cigány/roma fotóra,[15] teszi fel Wyatt, azt egzotikusnak, „másfajtának" értékeljük, mely kizárja a csoportot a többségi kontextusból (és egyben belehelyezi egy kisebbségibe).[16] A fotók stílusa olyan, groteszk figurák „színházát" hozzák létre[17], melyek visszavonhatatlanul különbözőek, a megváltás bármiféle esélye nélkül. „Ezeken a fotókon nem azok a leggyakrabban hangsúlyozott aspektusok láthatók, mint a szegénység, a megbízhatatlanság, határtalan és felelőtlen lelkesedés, a zene öröme, vagy az, hogy képtelenek gyökeret ereszteni. Ezt a látásmódot nem ritkán rikító színekkel erősítik meg, ami által még inkább elhatalmasodhat a filmen megörökített szereplők elszigeteltsége."[18] Wyatt szerint a cigány fotó egy igazságot ismer el, a megoldhatatlan problémák igazságát. A

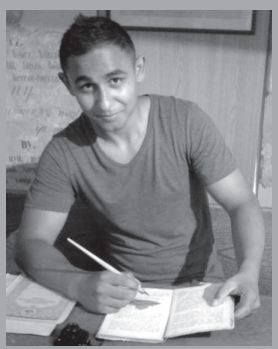
14 Josef Koudelka elismert cseh fotográfus, aki munkássága során különös érdeklődést mutatott a cigányság élete, a népi vallásosság eseményei, és más folklorisztikus események iránt. 1962 és 1968 között a közép-európai régió cigánytelepeit fotózta. Leginkább nemzetközi porondon vált ismertté, hazájában munkássága nem volt számottevő hatással a fényképészetre.

15 A dolgozat során az egyszerűbb fogalmazás kedvéért mindenféle negatív konnotátum nélkül használom a szókapcsolatot, mely arra utal, hogy olyan fotóról van szó – legyen az bár portré, néprajzi, dokumentum, vagy akár családi fénykép – mely tárgyát tekintve, annak értékmentes, általános, leíró elemei mentén besorolható a cigány/roma fotók közé. Lecsupaszítva az árnyalt, tudományos megközelítésektől úgy is fogalmazhatunk: olyan fényképfelvételről van szó, melynek tárgya egy/több cigány/roma ember.

16 Újabb szociológiai fogalom, melynek nem etimológiai magyarázatát szeretném adni, sem bevett szociológia attitűdöket megváltoztatni. Csak úgy gondolom, hogy a szó extrém példája annak amikor negatív konnotátumok kötődhetnek egy szóhoz: A „többség" – számosságbeli egység. Több – kevesebb. Ellenpólusa tehát a „kevesebbség". A kisebbség" ellenpárja a „nagyobbság" – melyet ha mindenképp társadalomelméleti szemüvegen át tekintünk, leginkább minőségi tényező. A „kisebbség" szó a jelenlegi értelménél és használatánál degradálóbb és pejoratívabb nem is lehetne: ha figyelembe vesszük, hogy azok, akikre a kifejezést használja a tudomány, szinte kivétel nélkül marginális helyzetben vannak, ha mást nem, hát számosságukból kifolyólag. Kevesebben vannak, tehát „kevesebbség". Hiszen nem arról van szó, hogy a „nagyobbság"-ot képviselő társadalmi csoportok értéknyilvánítást fejeznek ki a „kisebbséggel" szemben – mégis így van; a szóhasználat ezt sugallja. Amellett, hogy kevesebben vannak, még a tudományos álláspont is lenézően, lekicsinylően nyilatkozik meg róluk, pusztán kategóriai besorolásukkal. „Cigány vagy etnikai kisebbség?" Igen, kénytelen vagyok én is a bevett fogalmi rendszert használni, pusztán érzékeltetni szerettem volna, hogy a fogalom használatát ellenérzésekkel tűröm.

17 Miroslav Vojtechovsky, cseh fotográfus szavait kölcsönzi teremszövegében Wyatt.

18 Evans Chad Wyatt – Roma Rising / Roma felemelkedés. A kiállítás magyarországi, magyar nyelvű teremszövege alapján.



Kőszegi Márió

Szerinted kit nevezünk cigánynak?
Úgy gondolom ezt a fogalmat – cigány – több nézőpontból is lehet vizsgálni. Az egyik valószínűleg a többségi társadalom által megnevezett cigány. A helyes megfogalmazás szerint a cigány egy népcsoport, aminek nincsen hazája, és szétszórva az egész világon megtalálható. Mint minden etnikumnak, a cigányságnak is van saját kultúrája, nyelve, vallása, identitása. Első hallásra ez a kérdés egyszerűnek tűnik, de jobban belegondolva nem is annyira az. Egyértelműen nem lehet megállapítani, hogy ki cigány és ki nem. Vannak olyan cigányok, akik beleolvadnak a többségi társadalomba, mivel a cigányságra jellemző rasszjegyek nem egyértelműen mutatkoznak náluk. Ilyen rasszjegy például az átlag európai embernél sötétebb bőrszín, így ők nem feltétlenül vallják magukat roma származásúnak. Ez a korábbi népszámlálásokból is jól kimutatható. Ezért hát a kérdésre visszatérve: Véleményem szerint cigány az, aki annak vallja magát. Persze vannak olyan cigányok, akik kettős identitásúak és ezt kontextustól függően használják.

Hogyan gondolkodik szerinted a többségi társadalom a cigányokról?
A hétköznapi használatban a cigány szó negatív kifejezésként épült be a köztudatba. a többségi társadalom által megnevezett cigány, aki lusta, így nem dolgozik, ebből adódik, hogy segélyből él, sok gyereket nevel. Persze ezt mind a szociális juttatás érdekében teszi. Mindemellett aki cigány bűnöző életmódot folytat, sőt a magyar társadalom egy új fogalmat is kitalált cigánybűnözés néven.

Hogyan változhat meg szerinted a társadalom cigány képe?
Manapság a statisztikák azt mutatják, hogy egyre rosszabb a helyzet. Mindenkitől azt lehet hallani, hogy 10 éve még nem volt ekkora a cigányellenesség, de amióta a szélső jobb oldali pártok megjelentek a parlamentben, egyre erősebb lett ez. Úgy gondolom, hogy még tovább fog erősödni a jövőben.

Szerinted, ha ezek a pártok nem lennének, akkor változna a cigányságról alkotott kép?
A cigányság képe a társadalomban talán nem változna. De a negatív érzelmek a cigányság ellen, azok nem lennének ilyen mértékűek, az biztos.

Hogyan változhat még a társadalom cigányság képe?
Talán abban, hogy ne azt lássák minden cigány emberben, hogy egy bűnöző; hogy biztosan azért „csinál" annyi gyereket, mert ő a segélyből szeretne élni; hogy ő biztosan egy munkakerülő, hanem embert lássanak benne, akinek ugyanolyan céljaik vannak, mint a többi embereknek.

Tehát a kultúra megismertetése talán lehet eredményes?
Nem azt mondom, hogy a kultúrát kéne megismertetni, de akár azon keresztül is lehetne oldani az ellentéteket. A legfontosabb az, hogy ne legyen negatív diszkrimináció. Például arra gondolok, hogy a munkahelyeken, minden cigánynak munkát kellene adni. Többségük nem munkakerülő, csupán nem kapnak munkalehetőséget, olyan munkákat kapnak, amit inkább végeznek el fekete munkában, mint rendes munkaként. Én úgy gondolom, hogy a legnehezebb munkákat a cigányok végzik, de erről senki nem beszél.

Te mit tudsz tenni azért, hogy megváltozzon ez a kép?
Talán példa mutatást emelném ki a hasonló helyzetű társaimnak. Nekik azzal, hogy én egyetemista vagyok, szerintem jó példát tudok mutatni a cigányság felé.

Volt már olyan, amikor azt érezted, hogy nem jó cigánynak lenni?
Volt pár olyan alkalom, amikor ha azt mondjuk nem is éreztem, hogy nem jó cigánynak lenni, de azt igen, hogy negatív megkülönböztetés ér azért, mert én cigány vagyok. Például egy szórakozóhelyen nem mehetek be csak úgy, mindig van egy úgynevezett „face kontroll", leginkább ilyenkor érzem hátrányát. De alapesetben azt vettem észre, ha ugyanúgy viselkedek mint ők, akkor nincs gond belőle a mindennapokban.
És volt-e már olyan, amikor azt érezted, hogy jó cigánynak lenni?

Például itt a szakkollégiumban mindig azt érzem, hogy jó cigánynak lenni, mert egy cigány értelmiségi csoport tagja lehetek. Itt mindig azt érzem, hogy jó cigánynak lenni.

média képviselői ebből az elnyűtt formából kreálják újra is újra azt az ortodox dogmát, azt az elfogadott kódot, mely nem igényel gondolkodást – mindezért „jutalmul" még több ilyen megrendelést kapnak –, mintha a társadalom csak ezt szeretné látni, vagy mintha érdekük fűződne a sokféleség megmutatásának leplezéséhez. De mi van akkor, tehetjük fel joggal, hogyha a média erről a látszólagos igazságról is hamisan beszél? Ha létezik a roma/cigány közösségnek egy jelentős része, amelyről azt hisszük, hogy nincs is, de akik tényleg megvalósítják mindennapi sikereiket, csak úgy, mint a társadalom bármelyik tagja, esetenként annál még sokkal jobban. Olyan sikereket, melyek a többségi társadalom számára is jól értelmezhetők. Ha a polgári társulások, vagy a nemzeti/nemzetközi non-profit szervezetek igyekezete sikeres, akkor a „Roma Rising" célja határozottan lehet az, hogy megtalálja és ábrázolja ezen kisebbség jelentős részét. Azokat, akiknek a család és a művelődés egyaránt kimagasló jelentőségű. Azokat, akikből ügyész, orvos, vagy tanár vált. Vagy akik céget építettek, vagy a művészet különböző területein publikálják munkáikat. Igen, vannak zenészek is köztük. De tanárok is, ugyanúgy. Amennyiben e kiközösített kisebbségről alkotott sztereotípiák igazak, kik láthatók Wyatt portréin? „Ki ez a több mint száz személy, akik egy sokkal nagyobb csoport képviselői?" – teszi fel kérdéseit Wyatt kiállításának teremszövegén, melyekre a kiállítótérben elhelyezett kétdimenziós felületeken meg is adja a választ.

Nyolcvanhárom portréfotó. A befogadó úgy lép be a kiállítótérbe, hogy tudja: a kiállítás címe Roma Rising – 'Roma felemelkedés'. Az angol cím ugyan frappánsabban közvetíti Wyatt ars poétikájának lényegét, maga a kiállítás textusa mindenképpen befolyásolja a kiállítás befogadását. Az egyes felvételek egy adatlapot tartalmazó felületre vannak felkasírozva. A fénykép felett név, foglalkozás. A fénykép alatti szöveg kérdés-felelet: születés időpontja, helye; jelenlegi lakhely; tanulmányok; jelenlegi foglalkozás, szakterület; elért eredmények az életben és a munkában. Majd néhány extenzívebb szöveg: arról, úgy él-e az illető, ahogy gondolta; jövőbeli tervek; mottó, kívánság. Cseh nyelven bal oldalt, angolul jobb oldalt. A kiállítás annotációs környezetének hatására, szerepére a dolgozat több fejezetében is kitérek.

Alkotói intenció – fényképezési gesztus

A fényképezés gesztusa a fotográfus/fotós/fényképész azon szándéka, viselkedése, mely a kép létrehozására irányul. A fényképész: művész. Olyan, mint egy egyetlen kockából álló film rendezője, operatőre és vágója egy személyben (Földes 2006). Flusser e viselkedést a vadászat hasonlatával írja le (Flusser 1990: 28), melynek terepe a fényképészeti bozótos, mely „szándékosan odaállított" kultúrtárgyak terepe. Ezek jelentik a kulturális megkötöttségeket, ezek a kultúránk feltételei, és jelentései. A fényképész ezek között lopakodik, hogy kikerülve a megkötöttségben rejlő szándékokat, melyek csak megkötik, akadályozzák őt – a „vadat" keresse: a jelentések nélküli „valóságot", melyet így akadály nélkül tud leképezni, és továbbítani. Nemcsak a fotókritikának, de a képeket olvasni, értelmezni tudóknak van meg az a képessége, hogy a fényképekből kiolvassák a meghatározottságokat – így tehát számukra maga a bozótos az „elejtendő vad". A felmerülő nehézség azonban ismert: a fotográfiai funkcionálás jellemzője, hogy a folyamatot működtető apparátus kategóriái rátelepszenek a képen fellelhető kulturális körülményekre, és megszűrik azokat. Ha tehát az apparátus input-ján egy kulturáli-

san telített fénykép érkezik be, azt a rendszer próbálja minél inkább kiszűrni. Mondjuk azzal, hogy a terjesztési apparátus más csatornát választ neki. Például[19]: Wyatt portrékiállítását látja egy orvos, és Wyatt orvos-portréját egy orvosi szaklap számára elkéri. A szaklapból a portrét átveszi egy civil szervezet. Tőlük egy politikai kampányhoz kerül tovább, és a kampány során gyufásdobozok felületére nyomtatják. Ez természetesen kodifikáló folyamat: miközben eredeti jelentéseitől fosztják meg a képet, a befogadás szempontjából egész más jelentésekkel itatják át a terjesztés apparátusai. A fényképész kiszolgáltatott: fogalmait a rendszer felülírja, újrafogalmazza. Ha az apparátus input-ján kevésbé informált kép áramlik be, még azt a keveset is leszűri róla az apparátus, hogy aztán teljesen egyforma felvételek áramolhassanak ki az apparátus külső végződésein. E felvételekről van szó, amikor a dolgozat során ezeket az egyforma, redundáns fotókat említem. Ezeken a fényképeken csak a fényképezőgép kategóriái jelennek meg – a fotós technikai gesztusa.

A fotós, gesztusának megvalósítása során játszik (Flusser 1990: 29) egy kombinációs játékot gépe mint apparátusa téridő kategóriáival[20], ezek kezelhetők a gépen, és eredménye, a fotós játékának eredményeként olvasható le a fényképről. Ám ezek nincsenek összefüggésben a kulturális meghatározottság struktúrájával. A gép azt teszi, amit a fényképész akar, ő pedig azt, amit gépe tud. Érdemben tehát „bármit" nem kaphat le: csak azt, ami a programban szerepel, és csak faktumokat. Bármit is akar lefotózni a fényképész, azt faktumokká kell fordítani. Flusser szerint eközben önmaga áldozata lesz: azt gondolja, hogy saját kritériumait viszi bele a játékba, de azok az apparátus programjának lesznek alávetve. A fotógesztus során tehát kétféle beállítás végzendő el: az apparátus kategóriáit kiválasztva (a gépen) mint technikai gesztus; valamint az apparátuson kívüli kategóriákat mint fogalmi gesztus. Ha tehát a fényképésznek nincsenek fogalmai a társadalomról, annak körülményeiről, a művészetekről, a politikáról, a felmerülő kultúrfeltételeket, azok szándékait nem tudja a képre/képbe fogalmazni. A fotó „akadálymentes lesz" a fotográfus naivsága, rátermettlensége végett. A rátermett fényképész[21] olyan faktumokat keres a világban, melyek még sohasem léteztek. Ezeket fogalmi rendszerével komponálja a képekbe. A naiv fotográfus az apparátus programjában lévő lehetőségek között keres. „A világ számára csak a létrehozandó faktumok ürügye" (Flusser 1990: 31). Az apparátus programjának lehetőségei és a világ: a megvalósítandó lehetőségek. A fotógesztus végső döntése: a kioldógomb megnyomása. De ez a döntés nem „döntő", mert csak egy döntés-kvantum része, ezért a fényképész szándékát fényképeinek koherens sorozata szemléltetheti leginkább. Wyatt esetében szintén: kiállítása, portrésorozata koherens egészként utal vissza intencióinak akár egy képre is érvényes létjogosultságára. Teremszövege annotációs funkcióban, nyelvi üzenetként képzi meg a kiállítás kontextusát, mely intencióinak jelentéstelítettségét nemcsak, hogy „kivonatként" tartalmazza, de érzékelteti Wyatt fotográfusi rátermettségét is: ezt szükségszerű észrevennünk, ahogy felvételei visszaigazolják a szöveg által meg-

19 Flusser Holdra-szállást ábrázoló képének példáját adoptáltam a dolgozat témájához (Flusser 1990: 44).

20 A tér, mint távolság helyes megválasztása, és beállítása, valamint a helyes záridő alkalmazása: a felvétel pusztán technikai paramétereinek beállításával a fényképezőgépen.

21 Flusser „experimentális fotográfusnak" nevezi az „igazi fotóst, aki tudatosan az apparátus ellen játszik.

teremtett kohéziót. A „soha nem létezett faktum" megalkotása nem azt jelenti, hogy pusztán képeinek létrehozásával képes életre kelteni a cigány középosztály képviselőit. Annyit jelent, hogy fogalmi rendszerével a fotóuniverzum programjában még meg nem valósult képek megalkotását tűzi ki célul. Mindezt olyan erős lábakon álló fogalmi rendszerrel, mely „beledokumentálódik" fényképeibe, melyeket a társadalmi apparátus képtelen kiszűrni a képek felületéről: ezáltal egyrészt Wyatt fotói nem válnak redundáns képekké, másrészt intenciói, fogalmi rendszere eljutnak a befogadóhoz.

A portrésorozat egy képének kiemelése – Wyatt orvos-portréjának spektrálanalízise[22]
Ahhoz hogy fogást lehessen találni a Wyatt-i szándékok halmazán, célszerű a kiállítás komplex egészének felbontása. Természetesen más aspektusból pont, hogy a kiállítás kohéziója bizonyítja intencióinak működését, vagy az alkotói üzenetek biztos értelmezésének lehetőségét a befogadói oldalon. Ha egyetlen képet kiemelve, elemezve visszük azt végig mind Flusser fotóuniverzumán, mind társadalmi, ideológiai kereteken, vagy a kép, illetve technikai kép megragadása közben, jobb rálátást kaphatunk nemcsak a vizsgált kép természetéről, de az egész kiállításról is. Kiválasztottam a kiállítás egy fotóját (1. kép). Olyan fotót választottam, mely „tematikájában"[23] alkalmasnak látszik egy „ellenképpel" való összevethetőségre. A kiválasztott képet saját gondolataimmal leírom, körbejárom. Horányi Attila ál-szofizmusához hasonlóan (Horányi 1999: 178) megpróbálok „képet alkotni a képről". Fontos leszögezni, hogy ez a képleírás csupán a kép-tárgy értelmezés[24] legelső szintje, mellyel csak bizonyos mértékben lehet a képbe hatolni.

22 A spektrálanalízis eredetileg színképelemzés, azonban most, mint R. Barthes képvizsgálati metódusát használom, mellyel a képek hordozta üzenetek vizsgálhatók. A vizsgálat alapelemei a „denotációs" és a „konnotációs" jelek. Előbbi a kép analogikus üzenete – kód nélküli; utóbbi a jelentett – kódolt. E jelentettek teszik ki a kép retorikáját és a kép jelentettjeinek ideológiáját (Barthes 1990: 64).

23 Nyilvánvalóan nem szeretném az összehasonlító elemzésre, annak menetére ráerőltetni a felhasznált fotókat. Ha Wyatt kiválasztott képe 'cigány-kép', (attól függetlenül, hogy nem lehetünk benne biztosak, hogy 'cigány-kép'-e egyáltalán) értelemszerűen azt egy hasonló elgondolással létrehozott felvétellel célszerű összehasonlítani. A kiválasztott képek szereplői közel azonos társadalmi, életkori jellemzőkkel bírnak, így az összehasonlításban hasonló esélyeket hoznak magukkal.

24 Panofsky háromlépcsős megértés modelljét alapul véve. Panofsky a legalapvetőbb megértés-aktusban az ábrázolt tárgyat azonosítja a hozzátartozó tényállásokkal. Ebben az esetben feltételezzük, hogy jelen dolgozat szerzője a kép leírása során egy adott kulturális miliőben rendelkezett a kép megértéséhez elengedhetetlenül szükséges ismeretekkel és tapasztalatokkal. Ebben a képértelmezésben tehát a műalkotáson ábrázolt tények jelenségértelmének feltárására teszek kísérletet (Panofsky 1984).

1. kép: MUDr Olga Roštášová – Diabetes Specialist
diabetikus orvos, specialista
Fotó: Chad Evans Wyatt (2003) Minden jog fenntartva!

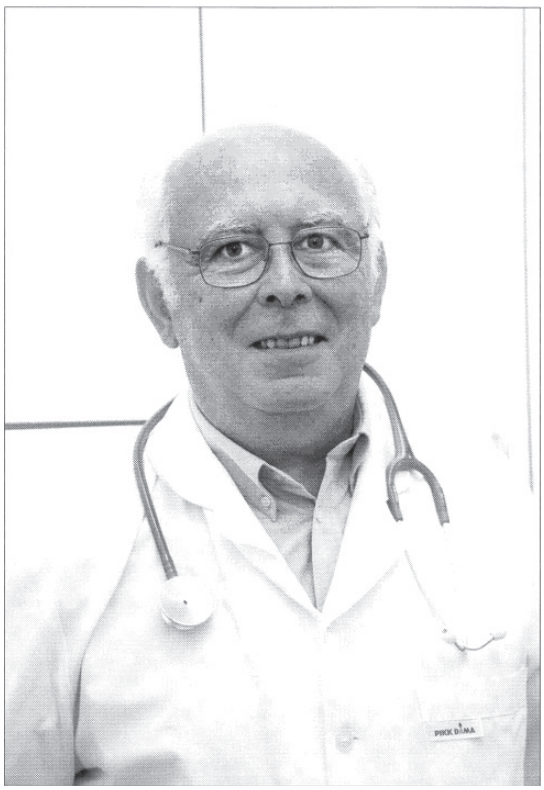
A kiválasztott fotó a sorozat kilencedik felvétele. Egy nő portréja. Olga Rostásová Jirkovban élő orvos. Dietetikus. A róla készült portré, mint az összes többi a sorozatban: fekete-fehér. Az orvos színe a fehér. Olga fehér köpenyben ül, a legnagyobb bizonyossággal saját rendelőjének asztalánál. Kényelmes, háttámlás széken ül, mely sötét tónusú, és miután Olga nem hátradőlve, hanem egyenesen, kihúzott háttal ül a széken, az ülőalkalmatosság háttámlája látszik, annak feketéje ellensúlyoz. A kép ezáltal egyensúlyban van. Olga nincs zavarban. Tökéletes természetességgel egyenesen belenéz a kamerába. Tekintete tiszta és őszinte. Haja rövid, ápolt, mint az orvosoknak általában. Szemüveget visel, arca mosolyra áll, ám tekintete inkább komoly, és érdeklődő. Magabiztos. Magabiztosságot áraszt abban a pozíciójában, ahogy, és ahol a képen szerepel. Az orvosi munka: hivatás. A hivatástudat tökéletes eleganciája uralja a képet. Olga tudja, hogy orvos. Ez egy pozíció, amely erős pozíció. Nem csak egy munka. Hivatás. Ez átsugárzik a fényképen. Ennek egyik ellenpontjaként tűnik fel az a lágy fény, napsugár, amely az Olga mögötti reluxás ablakon beárad. Az ablak alsó része bukópozícióban nyitva áll résnyire. A háttérben az ablak előtt egy asztal, tiszta, fehér terítővel letakarva, rajta kevésbé láthatóan, de valószínűleg adminisztratív felszerelések, könyvek. A fotós Olga íróasztala mellett valószínűleg egy fotelben ült. Ha ez nem is biztos, az látható, hogy a felvételt kissé alulról készítette el. Olga úgy tekint ránk, mintha egy páciense ülne a fotós által elfoglalt helyen. Ez a viszony nem feltétlenül a kiszolgáltatott beteg,

és a felette álló orvos, a gyógyító viszonya. Ez a viszony az orvosi elhivatottság és segíteni akarás, és az őszinte bizalom viszonya. Ezt erősíti meg Olgának az asztalra helyezett, egymáson nyugtatott két keze. Olga házas, jobb kezének gyűrűsujján karikagyűrűt látunk. Bár az asztal fele kilóg a felvételről, ez nem bontja meg a kép egységét. Az asztalon rend van, Olga előtt konkrétan semmi sincs, két kezén kívül. Az asztal makulátlan, és fényes felületű. Olyannyira, hogy Olga összetett kezét visszatükrözi. Valamint látjuk az asztalban fehér köpenyének is egy részét. Olga köpenyének felső zsebére névtábla van erősítve. A névtábla ferde, valószínűleg gyorsan tűzték fel a ruhára. Felirata nem olvasható le. A kép, összességében természetes. A kép egyensúlyban van. Tónusai természetesek. Úgy érzem, ez a kép sokkal kevesebbet mondana színesben.

Komparatív mozzanat: az ellenkép – Nyári Gyula orvos-portréjának spektrálanalízise
A képek összehasonlítása több okból is ésszerű: egyrészt az Olga fotójára vonatkozó kérdések kontextusba helyezhetők, a két felvétel egymás referenciája lehet, könnyebb a viszonyítás. Egy másik fotó bemutatásával kidomborítható Wyatt fotójának, és kiállításának néhány adekvát vonása, és fordítva: ezekkel a vonásokkal, és a referenciafotó „elolvasásával" felhívható a figyelem utóbbi hiányosságaira. A cél pusztán a képek érzékeltetésével, leírásával ráirányítani a figyelmet két fontos dologra. Egyrészt, ha tüzetesen, a képek szoros olvasásával vesszük őket szemügyre, akkor a képből kivont információ által megtudható, hogy készítője mit szándékozik vele közölni. Mi az információ, az üzenet? Gombrich szerint ez az információ meglehetősen független az alkotói intenciótól (Gombrich 2003: 96). Ellenben azt is kifejti, hogy magának a tárgynak a kiválasztása mindig megmutatja azt, hogy a készítő értelmezése szerint melyek annak fontos jellemzői. Valamint a kép készítője értelmezési folyamatának valamennyire szükséges egybevágnia a néző értelmezési folyamatával; tehát másrészt, Flusser szavaival a „síkokba kódolt" jelentések is kiolvashatóvá válnak, attól függően, hogy tartalmaznak-e kulturálisan megfogalmazott jelentéseket vagy sem (Flusser 1992: 60–61). „Ránézésre" tehát az is kiderülhet a vizsgált fotókról, hogy redundánsak-e, avagy kulturális megkötöttségek, akadályok hálóján keresztül „kapták-e le" azokat, tehát szimbólum-dúsak-e. Van-e jelentésük?

A kiválasztott referenciafotó (2. kép) egy magyarországi fotós, Nyári Gyula munkája. Nyári nem született fotográfus: Wyatt-hez hasonlóan szintén hangszert cserélt fényképezőgépre, bár ezt csak élete későbbi szakaszában határozta el. Előtte klarinétművészként járta be a világot. „Po Drom" azaz 'Úton' című, négynyelvű fotóalbumának (Nyári 2004) ars poétikája szerint „pozitív oldalról próbálja bemutatni a roma társadalmat". Egy vele készült interjúban[25] önmagát úgy azonosítja, mint „roma fotós", aki szereti megkomponálni a fotóit, akinek a képein rend van.

25 Varga Ilona, *Nyári Gyula hatvan éves – beszélgetés Nyári Gyulával*, Elhangzott 2005.június 22-én az MR Kossuth Rádió Cigány félóra című adásában, Írott változat: http://www.romapage.hu (2008.11.23.)



2. kép

Ebből az albumból, a már említett indokok miatt, szintén egy orvos-képet választottam. A felvételen Kóczé Antal, körzeti orvos látható. Nyári felvétele a hagyományos 4:3 képarányú, színes, álló portré-felvétel. Az albumban rengeteg fotó van, színes felvételek. Talán a nyomdai minőség végett, ezek a színek némileg fakók, élettelenek. Antal körzeti orvos. Az orvos színe a fehér. Antal fehér köpenyben áll, a legkisebb biztonsággal valószínűsíthető, hogy hol, de talán valahol az intézményben, ahol dolgozik. Annyi bizonyos, hogy a háttérben épületbelsőre ismerünk, talán csempézett falra vagy szekrényre, amely szintén fehér. A kép ezáltal nincs egyensúlyban. Túl sok a fehér. A háttér is fehér, Antal is fehér. A haja ősz, tehát az is fehér. Testének határvonalai sok helyütt egybeolvadnak a háttérrel. Antal testtartásából nem sok látszik. Antal nincs zavarban. Antalt nem ismerni ugyan, de a tekintet, mellyel belenéz a kamerába, nem tökéletes természetességet sugall, bár tekintete tiszta, nyugodt. Inkább nyíltszívűt gondolnék, őszinte helyett. Haja, mint az orvosoknak általában, rövid; korából adódóan erősen kopaszodik, feje oldalán azonban makulátlan ősz. Ezáltal a fej is beleolvad a háttérbe. Szemüveget visel, mosolyog, tekintete baráti. Magabiztos. Mackós kiállása végett inkább, mint a fotón betöltött pozíciójából kifolyólag. Arról a kép nem árul el semmit. Az orvosi munka: hivatás. A hivatástudat tökéletes eleganciáját egy orvosi eszköz szimbolizálja, mely Antal nyakán van keresztülvetve. Egy sztetoszkóp. Más nem. A képen leg-

GALÉRIA

Štefan Vašek – Policeman, Vesli na Moravou, rendőr
Fotó: Chad Evans Wyatt (2002). Minden jog fenntartva!

inkább egy olyan érzés sugárzik át, melyet „baráti gesztusként" lehetne leginkább megnevezni. A fotós és az orvos talán jóban vannak. Barátok. A kép egyetlen térbeli viszonyítási eleme a hátteret megosztó két vonal, melyek Antal fejéből és vállából „erednek", a csempéket elválasztó sötétedő fuga csíkjai, vagy a szekrény ajtaja. A felvétel valószínűleg túlexponált. Az így is uralkodó fehér területek nagy része a semmibe vész, tejszerűen egybeolvadnak. Az Antal nyakában lévő eszköz szárát is alig lehet kivenni. Antal köpenye alatt inget visel, ennek színe sem domináns: világoskék. Az egyetlen pont, mely diadalmasan odavonzza a befogadó tekintetét, az Antal nagy, szinte fekete szempárja. Nyílt, őszinte, egyenes tekintet Antalé. A szemüveg által keretezve Antal tekintete túlzó dominanciával billenti ki a képet egyensúlyából. A tekintet nagyon fontos, de azon kívül semmilyen támpontot nem kap a kép befogadója. Ráadásul ebből a tekintetből inkább egy kedves nagypapa bizalma árad, mintsem az orvosi hivatás magabiztossága. Antal köpenyén nincs névtábla. Ehelyett egy ruhacímke látható a felső zsebre varrva – nem szerencsés, de tisztán kiolvasható. A „pikk Dáma" feliratról egy jelmezkölcsönző jut eszembe. Az orvosi jelmeznél a köpenyhez jár a sztetoszkóp. A nagypapás tekintet is erre erősít rá. Színes kép lévén Antal bőrszíne is leírható. De nem pontosan. Az album színei nem valósághűek. Kicsit világos minden. A bőrszínt, mint külső antropológia jelleget felhasználhatom-e arra, hogy eldönthessem, Antal cigány/roma-e, vagy sem? Antal bőrszínéről nem azért nem lehet eldönteni Antal cigányságát/romaságát, mert az album szerintem világosabb, hanem mert úgy ítélem meg, a bőrszín alapján nem eldönthető, ki a cigány/roma, és ki nem. Nyári Gyula, a szerző – külön-

ben is már eldöntötte. Albumában a roma társadalom értékeit mutatja be. Ezt el kell fogadjuk. Számomra a kép azonban nem természetes. Tónusai sem természetesek. Úgy érzem, ez a kép sokkal többet mondana, ha nem volna. Vagy ha mást nem, sokkal többet mondana, például fekete-fehérben.

A kiválasztott fotók komparatív vizsgálata

Fontos, hogy a vizsgálat során Wyatt felvételén van a hangsúly, melyet a Nyáriéra való reflektálással jobban ki lehet emelni. A vizsgált fotók némileg egymásra hangolhatók, a következő, néhány egyszerűen feltehető kérdésekkel: Olga és Antal cigány/roma? Fontos-e a képeken, hogy Olga és Antal cigány/roma? Miből látszik a képen, hogy Olga és Antal cigány/roma? Egyáltalán, a fotográfus mit üzen? Miként válik láthatóvá, hogy Olga és Antal cigány/roma, vagy miként tűnik el, eltűnik-e, eltűnhet-e a képek etnikai olvasata? Fontos, hogy az átgondoláshoz kizárjuk a fotók kontextus-nélküliségét. Az egy olyan csatornát nyithat a képek olvasásához, melyben számos fontos kulturális megkötöttség elillanna. Tehát részben ismerve az alkotókat, és munkájuk eredeti megjelenési csatornáit, megállapítható, hogy a munkák egyike sem az összes európai társadalom által hordozott és megosztott egzotikus elképzelések (Gay y Blasco kifejezését használva) vizuális inkarnációja, melyet a nem-cigány/roma reprezentációk hoznak létre velük kapcsolatban (Gay y Blasco 2008: 297). De a kérdések eldönthetők – mely válaszok nyilvánvalóan nem értékítéletek, hanem bizonnyal logikai következtetések.

Wyatt fekete-fehér fotója szemben áll Nyári képének színességével. A fekete-fehér kép nem teljes kódolás. A színes – fejti ki Gombrich – bizonytalanságban hagyja a befogadót annak információs értékéről (Gombrich 2003: 98). Ahogy a képek elemzésekor megállapíthatóvá vált: a színek nem működnek Nyári színes felvételén, és nem működnének Wyatt fekete-fehér képein. Nyári felvételén a szerző mindkét gesztusa kétségbe hagyja a megfigyelőt a színek által: egyrészt a technikai gesztus sikertelensége kétségeket ébreszt magának a képnek, mint kétdimenziós síknak az érzékelésében. Másrészt ezek a színek a fogalmi gesztus ellen vallanak: a kép kinti világára, a valóságra referálnak, azzal vágnak egybe, tehát felszabdalják a kulturális meghatározottság hálózatát. Azt mutatják, ami az értékmentes valóság. Egyszóval, ahogy Sághy Miklós azt Bazin és Barthes gondolatait összevetve írja: a valóságot teszi jelenvalóvá, médiumként működve egyben felszámolja saját közvetítő, médium voltát (Sághy 2007). Az ilyen képek felborulnak: Barthes „punctum komponens" (Barthes 1985) túlsúlyba kerül. Azaz olyan képelemekből állnak, mellyel e képek „meghaladják önmagukat", tehát a valósággal túlságosan is képesek kapcsolatot teremteni. A Wyatt választotta út fotófilozófiailag/történetileg is egyet jelent a teoretikus látásmóddal. Bár Flusser kifejti, hogy a naiv néző ezeken a képeken ugyanazt látja, mint a redundáns képek bármelyikén: a világot, faktumokat, melyek „a világból kiemelkedve, felületeken ábrázolódnak" (Flusser 1994: 34). A fekete-fehér képek működése úgy érthető meg, ha a feketét és fehéret mint nem létező faktumokat, fogalmaknak, mégpedig az optika elméleti fogalmainak tekintjük, melyek igazából a fény határesetei[26]. Ekképp elméleti faktumok. Nem léteznek, mert egy elmélet fogalmainak képei. Ha léteznének, minden vagy fekete, vagy fehér, vagy annak keveréke volna: ez a szürke, mely az elmélet színe. Elméleti analízisként tehát

26 Olyan határesetek ezek, melyeket Flusser ideális eseteknek ír le: a fekete a fényben lévő valamennyi hullám teljes hiánya, a fehér pedig valamennyinek a teljes jelenléte (Flusser 1990: 34).

alkalmatlan a világ újraszintetizálására. Ez mutatkozik meg a fekete-fehér képekben: szürkék, tehát teóriák képei.[27] Wyatt Olgája tehát eleve egy teoretikus képről néz a megfigyelőre. Ami azt jelenti, hogy a szerzője a technikain túl fogalmi gesztussal komponálta a képet. Az optikai elmélet képbe való áthelyezése mágiával tölti fel azt, és a „fekete" és „fehér" teoretikus fogalmát kódolja át faktumokká. Ezért az ilyen fotók az elméleti gondolkodás mágiáját hordozzák: felületté változtatják a lineáris, elméleti diskurzust. Nemcsak Wyatt akkori friss tapasztalatát a cigány/roma közösségekről, de kiállításának teremszövegét egyaránt. A fekete-fehér képek összefoglalva tehát a fogalmi univerzum szépségét hordozzák. Ez nem azt jelenti, hogy egy színes kép nem lehet szép, vagy igaz: ez is a baj vele. A világot mutatja magát, azt sokkal inkább valósnak, így a szemlélő nem töri rajta a fejét, mit is lát a képen. Tehát Wyatt esetében eldönthető, hogy modellje, Olga cigány. De nem feltétlenül ez a legfontosabb a képen, nem ezen van a hangsúly. Bár Beck Zoltán a fényképek befogadói oldalán egy olyan történeti bázis létezését feltételezi, melyben a már meglévő fotók sokasága által nem kell fölszámolni a cigányokról alkotott eddigi elgondolásainkat (Beck 2009). Olga reprezentációja nem része annak a bázisnak. Még nem. Wyatt szándéka, hogy fotóját abba a történeti bázisba helyezve segítse, gazdagítsa a befogadót, nem az eddigi elgondolások felszámolásában, hanem új jelentése képzése által annak kiterjesztésével. Ha az látszik a képen, hogy Olga cigány/roma, az abból látszik, mert Wyatt fogalmi rendszere, történetének szövege Olga látványképét a *Roma Rising* egyik képévé, elemévé kódolja.

Nyári fotójáról ez a fajta rálátás hiányzik. Rényi András fogalmazza meg August Sander portréival kapcsolatban, hogy a „jó kép esélye", hogy feltárjon valamit az emberből (Rényi 2001). Ehhez a rálátáshoz, teszi hozzá, Sander idejében még volt hova egy lépést visszahátrálni a valóságtól; megtalálni ezt a rálátást. Nyári közel van a modelljéhez. Felvétele mintha erőltetne, erőlködne. Meg akar győzni arról, hogy Antal roma, és becsületes, jó ember. Nem a kép jelentettsége által, hanem azzal, hogy „ráadja" a fehér köpenyt. Az egész képen egy fehérséget mutat, azzal dicsekszik. Nyári fotója a Barthes-i felfogásban akár jó fotóként is elgondolható volna, hiszen már nem „jel", hanem maga a „dolog". Nyári üzenete saját fénykép voltát haladja meg, Barthes ebben az önfelszámolásban (Barthes 1985: 32–35) látja a fénykép alapú megjelenítés fő érdemét: ettől látja művészinek a fényképet (Sághy 2007). A fotográfia demokratizálódása idejében[28] pontosan a puristák ellenében jelentek meg azok a törekvések – írja Scharf a fotográfia és művészet kapcsolatáról (Scharf 1997: 33) – melyekben torzítani kezdték a természet addig „sérthetetlen" képét. A médium azon feladata tehát, hogy a természeti látszatokat egyszerűen rögzítse, többet kívánt annál, hogy a tárgy megválasztásával, elrendezéssel, expozíció előtti és közbeni, feltűnésmentes technikákkal merítse ki a művészi tevékenység elemeit. A fényképészek is részesülni óhajtottak a festészetnek és rajznak kijáró tiszteletből. E természeti látványok „torzítása", utalva itt Gombrich képzőművészeti példájára (Gombrich 2003: 94) a reprezentáció fogalmi módszereinek révén valósul meg: a nem naiv megfigyelő érzékeli, hogy az alkotó milyen kódot használ

27 Igaz, a fényképek színei szintén elméletiek, de sokkal absztraktabbak, mint a szürke. Ezért a fekete-fehér képek konkrétabbak, igazabbak: teoretikus eredetük sokkal világosabban fogalmazódik meg bennük.

28 A Kodak fényképezőgépének 1888-as megjelenését tartom ennek Aaron Scharf tanulmánya alapján (Scharf 1997).

vagy épp milyen kódra van korlátozva. A fényképek leírásából megállapítható, hogy Nyári fotója pusztán azokra a kódokra korlátozódik, melyek kiolvashatók a már hasonló tematikában megvalósult számtalan fotó bármelyikéből. A képet könnyű értelmezni, nem üzen. Nyári nem él a látvány „torzításának" lehetőségével. Nem találhatók benne jelentettségre utaló jelek. A fénykép önfelszámolása az alkotó technikai gesztus-béli képességeit is kérdőre vonja. Nyári fotója redundáns, nem informatív. Wyatt fotója informatív, teoretikus, szerzőjének gondolkodását, fogalmi világát kódolja képi elemekbe. Felvétele harmonikus, kiegyensúlyozott. A fotó sugall, gondolkodásra sarkall. Az alkotó egyénisége, szubjektuma és tudása tehát döntő szerephez jut a képalkotás során. Ez a szubjektív alkotói folyamat figyelmet igényel, előbb azonban az alkotói folyamat színterét, és elemeit érdemes Flusser megközelítésében megvizsgálni.

Vizuális interfészek kiteljesedése a fotográfiában

Alkotói és befogadói pozíciók feltérképezése

A társadalom kultúrkritikai aspektusa Flusser fotóuniverzumában

A vizuális kommunikáció új jelenségei kapcsán egy új látásmódot említ tanulmányában Doboviczki (Doboviczki 2004: 97–98). Manovich-ra utalva úgy véli, hogy a technikai fejlődés hatására a teljes kultúra vizualizálódik, mely megsokszorozza, felaprózza a kommunikáció alapegységeit: mind az aktusok, mind a kommunikátumok számszerűen megnövekszenek. Mindez nem egy légüres térben történik: az interpretációk egy kortól, kultúrától, társadalomtól abszolút mértékben befolyásolt és attól függő térben zajlanak. Ezáltal, utalva Gombrich-ra, maga az alkotás sem egy steril folyamat (Gombrich 1972: 90). Nála az ábrázolás nem egy vizuális benyomás hű emlékképe lesz, hanem az alkotó viszonyulási modelljének építménye. Ez is meghatározza a vizuális kultúra alapvető sztenderdjeit, melyekbe emocionális szinten épül be a képi és vizuális információ: kialakítva kulturális mintákat, sémákat, szignálokat. Doboviczki ebben látja megvalósulni a vizuális interfészt (Doboviczki 2004: 102), mely korunk technológiai-kommunikációs kultúráját ötvözi hagyományos mozzanatokkal, azokat átalakítva. Ahogy tehát változik az információ közege, változnak a társadalmi struktúrák, szimbólumrendszerek, melyek együttesen irányítják korunk társadalmi kommunikációját. De a folyamat kétirányúságot kíván: a társadalomnak is kontrollálnia kell ennek a működését, és azt a társadalmi problémák felszámolásában használnia.

A reflexióban már említett társadalmi felelősség abból a szociológiai megközelítésből is számon kérhető, mely abból indul ki, hogy a kultúra olyan viszonyrendszerben vizsgálandó, mely viszonyrendszert annak jelentései, értékei mentén állítunk fel. Ez a megállapítás a szociológia legfontosabb előfeltevését árnyalja (Giddens 2003: 68). Ahogy Giddens is kifejti, a szociológusok igyekeznek az etnocentrizmust elkerülni, ám a különböző társadalmak tagjai az individuum[29] szintjén „etnocentrizmussal átitatva",

29 Hozzá kell tenni hogy ez Flusser aspektusából nézve még veszélyesebb, hiszen azt állítja, nem is igazán individuumok vagyunk, hanem kapcsolódások mikéntjei – így ezekben a kapcsolódási lehetőségekben az olyan társadalmi referenciák, mint például az etnocentrizmus, sokkal gyorsabban terjednek, illetve oszlanak el. (Flusser 1996)

más kultúrákat sajátjukkal összevetve ítélnek meg. A különböző kultúrák egymás mellett élésében tehát a legnagyobb problémát ennek hatása okozza: mégpedig az, hogy a társadalom tagjai nehezen tudják elfogadni a másik kultúra eszméit, viselkedésformáit, tagjainak életmódját. Az elfogadás elősegítésében van nagy szerepe a különböző kommunikációs stratégiáknak, melyeket különböző szintű kultúrák alkotta államhatalmak, és az általuk irányított tömegkommunikáció alkalmaz a társadalom tájékoztatására, mely szocializáló, nevelő szereppel bír.[30] Ezáltal a társadalom számtalan világ, számtalan „univerzum" hatásának van kitéve. Ezen univerzumok, karöltve a tömegkommunikációval pozitívan és negatívan egyaránt képesek befolyásolni, programozni a társadalmakat. E világok egyikének tekinthető Flusser fotóuniverzuma is (Flusser 1990: 53), melyet megvizsgálva értelmezhetjük azokat a társadalmi erővonalakat, melyek számunkra a leginkább adekvátak a dolgozat kontextusában. A fotóuniverzumon keresztül megragadhatóvá válik a fényképezés aktusa is, mellyel a társadalom az általa irányított és kontrollált apparátusok révén létrehozza ennek az univerzumnak az alkotórészeit: a képek, a vizualitás területe ez. Az a fotóuniverzum, melyben a fényképezést Flusser egy kultúrkritikai oldalról közelíti meg. Ez a megközelítés azért fontos, mert a fotóuniverzum minden egyes fotója mágikus hatással bír a társadalom tagjaira, és a bennük való hit[31] túlmutat egyfajta profán hiten, de egyben sajátos vallásos jelleget is ölt. Olyan esszenciával, mintha a fényképnek egyfajta világi küldetése volna. Mivel általa a világ képes megváltozni: az jobbá válhat, ha az emberiséget felrázza a világ szenvedésével, nyomorával, fájdalmával szemben tanúsított közönyéből, apátiájából. Ezáltal tehát a képek mágikusak, mintha csak egy isteni kinyilatkoztatás eszközei lennének. Épp ezért nagyon veszélyesek is.

Mi is tehát a fotográfia univerzuma? Először is honnan ered? Ha tárgyát, a fényképet az ipari társadalmak termékeivel vetjük össze, leszögezhető, hogy mint tárgy értéktelen. Az ipari tárgyak is azért értékesek, mert információt hordoznak, azonban azok beépülnek ezekbe a tárgyakba, és azokból kioldhatatlanok, csakis magának a tárgynak az elhasználásával oldódnak. Ekkor a tárgy értéke, az azt alkotó anyag valószínűtlen formájával, és annak információhordozó képességével megszűnik. Ellenben a kép: értéke

30 A dolgozatnak nem célja átfogó médiaelméleti teóriákat vizsgálni, de úgy érzem, fontos tisztázni a tömegkommunikáció szerepét. Tény, hogy a médiának kiemelten fontos szerep jut a társadalmi szemlélet kialakításában, az előítéletek formálásában. Fiske és Hartley médiára vonatkozó bárdi funkcióját említi Belinszki is. Leírja, hogy ezen a „tárgyát hőssé magasztaló" (utalva a kelta poéták vezéreiket magasztaló verselésére), formán keresztül a valóságról alkotott társadalmi konszenzus, mint magától értetődő dolog artikulálódik, melyhez ugyanakkor a befogadó sokféleképpen viszonyulhat. A társadalom tagjai a médián keresztül részévé válnak egy általános kommunikációnak, így a média szerepe a kulturális identitás kialakításában, a társadalomba való integrálódásban igen meghatározó (Belinszki 2000).

31 Itt Pfisztner Gábor elgondolása mentén a képek vélt, megelőlegezett objektivitásából fakadó hitelességi feltételekbe vetett bizalmat értem. Maga az analóg fényképészeti eljárás tudományos elveken alapul, és bár a képkészítés processzusa alatt beavatkozásra van mód, ennek nyoma marad. Tehát, miután a fénykép létezése tudományos axiómákon alapul, igazoltnak, hitelesnek tekinthető. Így a képek valóságtartalmát, tárgyuk létezését a laikus sem vonja kétségbe, hiszen hivatalosan ellenőrzöttnek tekinti, hisz benne, mint valami olyanban, amihez semmi kétség nem férhet. Hinni tehát így annyit tesz, mint igaznak tekinteni, és elfogadni azt, amit valaki állít, vagy mutat egy fényképen (Pfisztner 2005: 5–6).

Petrovics József

Ki a cigány?
Aki cigánynak vallja magát, aki tartja a cigány szokásokat esetleg a kultúrát is ismeri, az nevezhető cigánynak.

Hogyan határozzák meg őket?
Mindenképpen negatívan, tehát negatív előítéletekkel gondolkodik róluk a társadalom. Amit most utoljára halottam, az a „koszos, büdös ember". A buszon ez volt az utolsó, amit halottam pár nappal ezelőtt például. Tehát ez az, amit mondhatok, hogy mindenképpen a negatív előítéletekhez társítják a cigány szót.

csakis a felületén hordozott információ, és nem a dologisága. Ez lengeti a posztindusztrialitás zászlaját: nem a dolog az értékes, hanem az információ. Univerzumában a tárgyak tulajdonlásának, elosztásának problematikája[32] minimálisra zsugorodik, és helyét átadja az információ programozása és annak terjesztése problematikájának. Mely látszólag igazán nem is problémás: az információ lazán helyezkedik el felületén, így könnyen átvihető másik felületre. A hatalom tehát nem azé, aki a felületet, tehát a fényképet magát birtokolja, hanem azé, aki az információ birtokában van.

Ezzel Flusser elvezet minket a jelenbe: ez az információs társadalom ideje (Flusser 1990: 42). E társadalom világa olyan világ, melyben mindent és mindenkit képek vesznek körül. Oly rengeteg, hogy azokhoz már hozzászoktunk. Melyben épp ezért a megszokott redundáns, a változás pedig, informatív. A társadalom tagjait tehát elsődlegesen redundáns fotók veszik körül – az egyik helyére kerül a másik, és ez az állandó változás az, amelyhez hozzászoktak a társadalom tagjai. A változás, a haladás lett az, ami nem-informatív, és a változatlanság, ami informatív lehetne, bár minden bizonnyal ez meglepő és megrendítő lenne. Az egymást kiszorító fotók redundáns volta azok „újdonságában" áll, mellyel automatikusan kimerítik egy fotóprogram lehetőségeit. A kihívás a fényképészek számára ebben áll. Szembeszegülni a redundancia áradatával. Látható, hogy míg a hagyományosnak mondott „cigány-képek" az áradattal egy irányban haladnak, addig Wyatt munkája a redundancia áradatával száll szembe. A folyamatosan változó fotóuniverzum tarkaságával is szembeszáll: a fekete-fehér alkotások kisemmizik a fotóuniverzum színeinek szublimális programozását, mely színek csak ismételten rituális, automatikus viselkedést indukálnának.

A fotók pontszerűen helyezkednek el ebben a fotóuniverzumban. Ebben az univerzumban minden pont, minden fénykép az apparátusprogram egy világosan elkülönült elemének felel meg. A fotóuniverzum apparátusai abszurd módon mindentudóak és mindenhatóak (Flusser 1990: 56). Azért, mert nem maga az univerzum jelenti a fényképet, hanem a fénykép az, mely a program elemeit, és ezáltal fogalmait is kijelöli. Tehát az univerzum eleve arra van programozva, hogy „tudása" minden egyes fotóval azonnal gazdagodjék. A képek beszippantása egy kombinációs játék elvén működik. Előbb-utóbb minden variáció megvalósul. Ebben áll a mindentudása. Így tehát a fotóuniver-

32 Mint ahogy ez számos, különböző politikai rendszerben általában problémás.

zum program, mely automatikus, szándékoknak nem engedelmeskedik. Elkülönülő fotográfiái önállóan jelentik egy-egy programpontját és mint képfelületek – emeli ki gondolatmenetében Flusser – személyjük viselkedéséhez mágikus modellként szolgálnak. Megállapítható tehát, hogy a fotóuniverzum eszköz arra, hogy a társadalmat a maga kombinációs játéka érdekében mágikus visszacsatolásos viselkedésre programozza, annak tagjait pedig bábukká, funkcionáriusokká.

Wyatt és Nyári fotóinak pozíciója tisztán kivehető. Nyári képei a programpontoknak megfelelően redundáns fotókként belekerülnek a társadalmat programozó képek özönébe. Könnyű olvashatóságuk révén elhitetik a befogadókkal, hogy a valóságot látják. A fotón Antal, roma orvos látható. Wyatt fotója informált, nehezen kiolvasható. Szándékát ráerőlteti az univerzum programjára. Wyatt igazából nem Olgát mutatja meg a képen, hanem saját fogalmi rendszerét Olga segítségével. Nem csak a fekete-fehér képek hordozta elméleti mágia által, nem is azáltal, hogy esztétikailag kiegyensúlyozottabb Nyári felvételénél. Wyatt fogalmi gesztusában benne van az a szándék, melynek kiolvasása elvárás is egyben a befogadótól. Azt várja el, hogy a fotók bűvös körét a fotóuniverzumban a befogadó törje meg. De csak azzal a gesztusával, mellyel informált képekkel tölti meg ezt az univerzumot, még a képet nem fejtik meg. Flusser szerint a befogadót funkcionálásra kell bírnia a képnek, kritikai képességet kell felkeltsen a befogadóban (Flusser 1990: 52). Talán ahogy Geertz említi: „... a félrevezető címkéken és metafizikai típusokon, az üres hasonlóságokon túl részletekbe kell bocsátkoznunk..." (Geertz 1988: 75). Wyatt munkáját August Sander[33]portréihoz hasonlítva is érzékeltethető Wyatt eszköze. Mint ahogy Rényi András referál Sander modelljeinek fantáziátlan, túl józan beállítására (Rényi 2001), talán ez a metódus az, mellyel Wyatt is operál. Rényi Barthes-ra utal, aki a „Maszk fotográfiájának" nevezte Sander munkáját. Wyatt modelljeinél is elsősorban a tekintet, az arc az, amely üzenetté van formálva. Az arcok maszkká válnak, melyek sem a „lélekkel", sem az „ideállal" nem olvashatók össze. Nem elsősorban Olga személyisége üzen, és nem is testesíti meg önmaga a cseh cigány középosztályt. Wyatt felvételeinek hibája, hogy a leginkább csak akképpen fejthetők meg, ha együtt teszi ezt a befogadó, a kiállítás kontextusában, a többi portréval együtt. Olga arcának üzenete más arcokkal összeolvasva lesz egész üzenet. A többi kép nélkül: részüzenet. Barthes ezt összehasonlító fotográfiának tartja, mely a szisztematikus különbségekre figyel. Ezzel – ismerve Wyatt ars poétikáját – nem szabad egyetértenünk. Wyatt fényképei éppen a társadalom előítéleteinek szisztematikus különbségtételeit próbálják szétrombolni.

A fotóuniverzum szemrevétele azért is jó, mert belőle kiolvasható az a végleges átalakulás, mely a társadalom, a gondolkodás és az egyén világhoz fűződő viszonyának rendszerét jellemzi. Mindezek arra kényszerítenek minket, hogy hagyományos gazdasági, politikai, morális, ismeretelméleti és esztétikai értékeinket is átrendezzük.

A Flusser-i fotóuniverzum: képek, képek színeváltozása, képek textusa

Az eddigi gondolatmenetből már kínálkozott rálátás a képek megragadására, megértésére. Azonban fontos tisztázni, illetve körbejárni pontosabban, hogy mi is a kép.

33 August Sander német portréfotós „A XX. század embere" című munkája

A képek jelentésteli felületek. A kép reprezentáció. A kép nyitott ablak. A képek apparátusok termékei. A kép sajátos ábrázolás. A kép valóságkivágás. A képek faktumokká rejtjelezett fogalmak. Az eleddig már hivatkozott szakirodalmi meghatározások sokszínűségéből is látszik, hogy egykönnyen nem ragadható meg, hogyan is áll a kép mibenléte. Ha Horányi Attila gondolatmenetét (Horányi 1999: 179) követjük a fogás keresésekor és a kezünkbe vesszük Wyatt Olga-fotóját, a kép „hogyanja" könnyen áttekinthetővé válik funkciói révén. A képek felidéznek, informálnak: például Wyatt számára Olga képe felidézi a fotózás pillanatait. Azonosítanak: Olga a látott kép alapján például felismerhető az utcán. Ha ezen a képen Leon Battista Alberti ablak-metaforájának (Horányi 1999: 179) megfelelően keresztüllátunk, tehát a kép ablak a világra, már nem olyan könnyű a dolgunk, de tény: a fotózás téridejének akkori (a kép készítésének) pillanata átlátszik a fotón, ám az eddigi érvelések alapján tudjuk, hogy Olga fotója átkódolt fogalmakat hordoz, ezért nem lehet ablak a világra, illetve nem csak az lehet. Tény, hogy tájékoztat, de leginkább a fotózás pillanatának körülményeiről. A felsorolt funkciók nem elsődleges Wyatt-i funkciók, hiszen e funkciók a közvetítetlenség, a nyitott ablak funkcióiban teszik képpé a képet. Azt sugallva, hogy a képi funkció akkor a legtökéletesebb, ha azt a befogadó nem képként éli meg. Amennyiben a technikai fejlődés által a kép elérné a megkülönböztethetetlenség ideálját, megszűnne képnek lenni. Ahhoz, hogy a képet képnek lássuk, intellektusra van szükség. A fényképek esetében ez még inkább igaz, hiszen Horányi szerint a kép létrehozása szándékot rejt. S a képet készítő tudatában van e szándékának. A kép reprezentál, a közvetítettsége és a mediáltsága teszi kézzelfoghatóan a kezünkbe a fenti szándékkal létrejövő képet. A kép közvetít: tudást, hitet, véleményt. Így a képről elmondható, hogy szinte retorikai hatással bír környezetére.

Napjainkban a képek hatásmechanizmusának alapfogalma a technikai kép (Flusser 1990: 13): olyan kép, melyet apparátusok állítanak elő. Azaz, olyan eszközök, melyek tudományos szövegek közvetett termékei, technikai eszközök. Míg történetileg a hagyományos képek megelőzik a szövegeket, a technikai képek a legkorszerűbb szövegeket követik. Míg a hagyományos képek ontológiailag elsőfokú absztrakciók (a konkrét világból absztrahálódtak), a technikai képek harmadfokúak (olyan szövegek absztrakciói, melyek a hagyományos képekből absztrahálják a konkrét világot). Ontológiai szempontból tehát a hagyományos képek jelenségek, a technikai képek ellenben fogalmak. A technikai kép megértéséhez tehát a legfontosabb az a pozíció, melyben ezt a helyzetét képesek vagyunk belőle kiolvasni. Funkciója ellenében, mely abban áll, hogy befogadóját mágikus úton megszabadítsa a fogalmi gondolkodás szükségességétől. Ennek történetisége már az írással kezdődött, mely harc volt a képimádás ellen (Flusser 1990: 14). Majd a fotográfiával, mely harc a szövegimádás ellen. A szövegek felhígították a fogalmi gondolkodást, így a hagyományos képeket a „képzőművészet" gettójába száműzték. A szövegek egyre távolodtak a képektől, konceptuálissá váltak, tartalmuk „egyre elképzelhetetlenebbé vált" (Flusser 1992: 60). Egyben szem elől is tévesztették azon szándékukat, hogy a képeket mítosztalanítsák, másrészt elősegítették a technikai képek létrejöttét, melyet a kultúra széthullásának megakadályozására találtak fel. Ennek okai: a képet újra behozni a mindennapi életbe, elképzelhetővé tenni a hermetikus szövegeket, és láthatóvá tenni az olcsó szövegekben működő mágiát (Flusser 1990: 17). Valójában a technikai képek erre nem képesek: a hagyományos képeket pusztán reprodukciókkal helyettesítik, maguk lépnek a helyébe. A tudományos szövegeket leegysze-

rűsítik, faktumokká, például képekké alakítják őket. Mondjuk a cigány/roma népességre vonatkozó szociológiai szövegeket ideológiailag terhelt, ám kód nélküli, redundáns fotókká. A technikai képek nemhogy nem tudnak a tudomány, művészet, politika, kultúra közös nevezőjévé válni, azt folyamatosan őrlik – létrehozva a tömegkultúrát. A technikai képek másik negatív jellemzője, hogy tüneteket rögzítenek: azt a látszatot keltik, hogy kauzális kapcsolatban vannak a leképezett jelenettel (Flusser 1992: 61). Azt a látszatot, hogy üzenetük megértéséhez nem szükséges kibetűzni őket, hogy objektívek. Ezáltal könnyű fogyasztásra sarkallják a társadalom tagjait, ráadásul minden eseményt fotón, filmen örökít meg a tömegkommunikáció, hogy örök emlékezetbe maradhassanak, önmagukat faktumokká téve. Ezzel a jelenséggel egyben minden cselekedet elveszti történelmi jellegét, így a technikai képek univerzuma az idők teljességeként mutatkozik meg. Egyetérthetünk Flusser-rel, miszerint ez egy meglehetősen apokaliptikus állapot.

Vizuális interfész: a „black box" és „super-black-box" jelenségek[34] (apparátusok és funkcionáriusok)

Az apparátusok szerepét nemcsak hipotetikusan említettük az eddig tárgyaltak során, hanem mint olyan szerveződéseket, melyek – mind önállóan, mind egységgé állva – nagy hatással vannak a képek fotóuniverzumban való keringtetésére. Mint azt Flusser filozófiájában kifejti (Flusser 1990: 19), ezek lehetnek egészen nagyok (például államigazgatás) és szinte láthatatlanok (például elektronikus apparátusok microchip-jei). Apparátus maga a fekete doboz, tehát a fényképezőgép is, így egy „black box", mely a technikai képeket állítja elő. Szinte az összes apparátus működése a fényképezőgép működéséhez hasonlít. Apparátus még a fényképész is, aki a gép apparátusa, kezelője. Miután gépe funkciójában dolgozik, egyben funkcionárius is. A fényképezőgép olyan szerszám, melynek célja, hogy képeket állítson elő. A fényképész apparátusa. Olyan gép, mely a szemet szimulálja, és ebbéli „munkájában" az optikai teóriákra támaszkodik. Flusser ezeket az állításokat az ipari komplexumból eredezteti. Ez azért nem alkalmas az apparátusok megragadására, mert az apparátusok a fenti értelemben nem munkát végeznek. Szándékuk nem a világ megváltoztatása, hanem a világ jelentéseinek megváltoztatása. Ezt szimbólumokkal teszi, a fényképész tehát szimbólumokat állít elő, kezel, és tárol. Apparátusa, a fényképezőgép szimbolikus felületeket állít elő, erre programozták. A világon minden egyes fénykép az apparátus programja által tartalmazott lehetőségek egyikének megvalósulása. Minden fotó egy lehetőséggel szegényebbé teszi a fotóprogramot, miközben a fotóuniverzum egy újabb megvalósulással gazdagodik. A fényképész célja, hogy kimerítse a fotóprogramot, ezért érdeklődése az apparátusra összpontosul, számára a világ csak egy ürügy az apparátus lehetőségeinek megvalósítására. Információkat keres, de közben a gépével eggyé válik. Nem vele játszik, hanem ellene: benne van az apparátusában, összefonódik vele, a benne rejtőző mesterfogásokat akarja napvilágra hozni. Ezért lehet őt funkcionáriusnak nevezni.

34 Flusser black box-nak nevezi az apparátusokat, melyek olyan komplex játékszerek, melyeknek programjai meta-programok, szimbólumok kombinációi. Lehetnek automatizáltak, de vannak az emberre, mint funkcionáriusra támaszkodó black box-ok is, melyek összekapcsolódó rendszere alkotja a super black box-ot (Flusser 1990: 27).

Az apparátus programja gazdag, hogy a játék sokáig tartson. Ezért kompetenciája óriási: sokkal több fényképre képesek, mint amennyit az összes létező fotográfus teljességgel át tudna látni. Ezért nevezhető a fényképezőgép black box-nak. A doboznak ez a feketesége motiválja a fényképészt, a lehetőségek után kutatva azonban elvész a készülék belsejében, mégis uralja a dobozt: tudja, hogyan kell táplálni. A készülék maga pedig, annak átláthatatlansága miatt uralkodik őrajta. Tehát, a funkcionárius tud egy játékot, melyben nem lehet kompetens (Flusser 1990: 24). A gép tehát intelligens: a képeket automatikusan állítja elő, a fényképész csak a folyamat játékszeroldalával foglalkozik. A gép két programot tartalmaz: az egyikkel játszik a fényképész, a másik az, mely a készüléket automatikus képkészítésre indítja. Emögött további programok állnak, melyek egymást táplálják inputjaikon át: a fotóipar, ipari géppark, társadalmi-gazdasági apparátusok. A gépek által előállított szimbólumok manapság értékesebbek, mint a tárgyak, és a szimbólumokkal való játék hatalmi játékok eszközévé vált. A fényképésznek a képek nézői fölött van hatalma: ő programozza magatartásukat; az apparátusnak pedig a fényképész fölött van hatalma: ő programozza gesztusait. A hatalomnak ez a dologiról a szimbolikusra való áttevődése az információs társadalom ismertetőjele, a posztindusztriális koré, melyet Debord a spektákulum társadalmának nevez: „A látvány koncepciója összehoz és megmagyaráz egy egész sor, látszólag teljesen különböző jelenséget. Ezen jelenségek közötti eltérések és kontrasztok a látvány megjelenései – megjelenései a megjelenítés társadalmi szervezetének, amelynek szükséglete, hogy saját általános igazságában legyen felfogva. Saját terminológiájában megértve a látvány a megjelenések uralmát hirdeti és kijelenti, hogy az egész emberi élet, vagyis az egész társadalmi lét, pusztán megjelenés. De bármilyen kritikának, ha meg akarja ragadni a látvány lényegi jellemzőjét, képesnek kell lennie arra, hogy azt mint az élet látható negációját leplezze le – egy olyan életét, amely önmagának vizuális formát adott" (Debord 1992).

A megjelenítés ezen társadalmi szervezetei az apparátusok – melyek egyben black box-ok is: az emberi gondolkodást, mint szimbólumokkal való kombinációs játékot szimulálják. Egyben tudományos black box-ok is, melyek „gondolkodást" játszanak. Ennek a játéknak számunkra fontos eredménye a fotóuniverzum, mely mögött számos apparátus fedezhető fel: ipari, reklám, politikai, gazdasági. Inputjaikon keresztül kibernetikusan kapcsolódnak egymáshoz. Egymást táplálják. Apparátus-komplexumként egy számos black-box-ból álló „super-black-box"-ot alkotnak. Az apparátusok eredeti szándéka az embert felszabadítani a munka kényszere alól azáltal, hogy átveszik a munkájukat. Például a fényképezőgép az embert megszabadítja az ecsetkezelés kényszerűségétől. De ezt az eredeti szándékot eltorzították a társadalmi folyamatok; már csak a társadalom bizonyos rétegeinek érdekeit, tehát a hatalom érdekeit szolgálják az apparátusok. Ebből kifolyólag a fényképeket a hatalom rejtett érdekeinek kifejezéseként értelmezhetjük (Flusser 1990: 59). Az experimentális fényképész az apparátusok mögött rejlő érdekek leleplezésén dolgozik – tehát harcol az automatikus programozás ellen. Forradalmárrá válik, hiszen ha sikerül fényképeivel az érdekek leleplezése, akkor pozitív irányban terelheti a világ változását. Ha sikerül az experimentális fényképész fotóinak „kibetűzése", akkor a képek befogadói nemcsak minden fotó megfejtésére és az egész fotóuniverzum megfejtésére lesznek képesek, hanem a hatalom érdekeit is leleplezhetik. A hatalom érdeke, hogy a világot a fotók funkcióiban, így a hatalom kívánalmainak megfelelően programozva éljük meg, így tehát a hatalom által kreált fotóuniverzum az apparátus-univerzum segítségével robotizálja az embert és a társa-

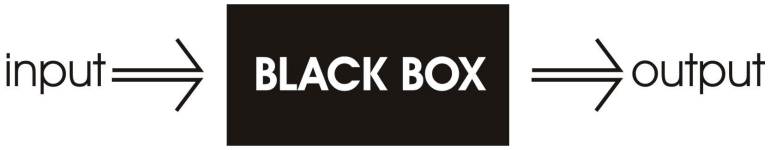
GALÉRIA

Rev David Dudáš – Orthodox Christian Priest, ortodox pap
Fotó: Chad Evans Wyatt (2003). Minden jog fenntartva!

dalmat. De az experimentális fotósnak ebben a környezetben nincs könnyű dolga, hiszen a technikai képek megfejtése nem egyszerű.

A technikai kép megfejtése azért nehéz, mert a redundáns fotók által minden látszat arra utal, hogy nem kell megfejteni, hiszen jelentése (látszólag) automatikusan megjelenik a felületén. Tehát olybá tűnik, hogy a világ, és az azt jelölő technikai kép ugyanazon a valóságsíkon helyezhető el. Így a képen nem szimbólumokat vél a befogadó felfedezni, hanem a világ szimptómáját, melyen keresztül a világ megpillantható. Ez a nem-szimbolikus, objektív karaktere a képnek arra indítja nézőjét, hogy ne is képnek, hanem ablaknak tekintse azt: a kép így – ablak a világra. Melynek úgy hisz, mint saját szemének. Kritikája a világ kritikája lesz, nem pedig a kép keletkezésének analízise. Ez a kritikátlanság napjainkban azért is veszélyes, mert a technikai kép már javában szorítja ki helyzetéből a szöveget. De objektivitása illúzió. Flusser nyomatékosítja, hogy a kép mint egész szimbólumkomplexumok megjelenítője: a szövegek metakódja (Flusser 1990: 10–14), melyek nem a külső világot jelölik, hanem szövegeket.

Ha magát a „leképezés" eljárását vizsgáljuk, akkor a hagyományos képek szimbolikus jellegét könnyű megérteni. A kép, és annak jelentése között egy ember áll, a festő. Ha dekódoljuk a festő kódját, megfejthetjük a képet. A technikai kép esetében – ha kiolvasni vágynánk – nem egyszerű: hiába tudjuk, hogy a kép és a jelentése között egy kamerát és egy embert találunk, nem tűnik úgy, hogy ez a komplexum megszakítaná a kép és jelentése közötti láncot, mely megfejtésre vár. A folyamat rejtve marad a black box belsejében:



Flusser kritikájának érzékét és hatásmechanizmusát tekintve annak esszenciája abban áll, hogy a technikai képek kritikájának mindig arra a legfontosabb irányulnia, hogy ezt a belsőt megvilágítsa, tehát felnyissa a „black box"-ot. „Mindaddig, amíg ezzel a kritikával nem rendelkezünk, a technikai képpel szemben analfabéták maradunk" (Flusser 19990: 15).

A black box felnyitása és vizsgálata

A funkcionárius lehetséges pozíciója: szubjektív dokumentarizmus

Mitikus kép, programozott apparátus

A black box szemügyre vétele során az általa beszippantott, és egységbe állított funkcionáriust – a fotográfust, és annak intencionáltságát ragadhatjuk meg, mint a black boksz-ok input oldalát. Azt már megállapítottuk, hogy az alkotó egyénisége, szubjektivitása, tudása döntő szerepet játszik a képalkotás folyamatában. Bourdieu állapítja meg, hogy a fénykép a látható világ objektív, realista rögzítése (Bourdieu 1982: 226), így az, tehetjük hozzá, dokumentál, a lezajló cselekmény pedig, egyfajta dokumentarizmus (lásd később). Ha figyelembe vesszük azt, hogy a szubjektív dokumentarizmus a „külvilág" ábrázolásának sajátos képi megformálása, akkor már csak az a kérdés marad, ezek a sajátosságok mekkora biztonsággal különböznek egymástól, azaz, miben áll a sajátosságuk. Milyen nézőpontok, milyen látásmód teszi őket sajátossá? És vajon, miben áll különbsége a privát fotók szubjektivitásától? A privát fotók általában „öntudatlanul" előállított képek, olyan képek, melyek Flusser szerint a készülék automatikusan megvalósított lehetőségei (Flusser 1990: 48). Olyan szeletei a valóságnak, melyet a fényképezőgépen keresztül lát használója, és azokat az exponálást követően automatikusan az ábrázolt világnak tart. Minél több ilyen fotó készül, annál nehezebb lesz a fotók megfejtése, mivel mindenki úgy véli – tudja, miként készülnek a fotók, és mit jelentenek. Azt már megállapítottuk, hogy ezek a fotók mindent faktummá alakítanak. Az emberek ezeknek a képeknek a mágiájában élik meg a dolgaikat, cselekszenek, és döntenek, tehát e képekről elmondható, hogy mágikusak. A történelemelőtti mágiával ellentétben korunk mágiája nem a világot akarja megváltoztatni, hanem az emberek világról alkotott fogalmát. A történelemelőtti korokban a „mítosz", mint modell ritualizálása zajlott, most a „program", mint modell ritualizálása zajlik. „A mítoszt szóban terjesztették, és szerzője – egy 'isten' – a kommunikációs folyamaton kívül állt (nem feltétlenül). A 'program' olyan modell, melyet 'írásban', fizikailag adnak tovább, és szerzője – a funkcionárius – benne van a kommunikációs folyamatban" (Flusser 1990: 15). Az apparátus programja nagyon gazdag, kompetenciája tehát nagyobb a funkcionáriusénál, így azt a fényképész nem láthatja át. A közönséges fényképész ezt a rendszert szolgálja: „a világot úgy ragadja meg, ahogyan látja, ...egy olyan világlátás logikája szerint, mely

kategóriáit, kánonjait a múlt művészetétől kölcsönzi" (Bourdieu 1982: 227). Így a kanonikus esztétikai normák megszegése nélkül elégítheti ki az őt irányító hatalmi apparátusok, a társadalmi elvárások étvágyát. Ellenben az experimentális fotográfusnak[35] van látásmódja, koncepciója, üzenete – akinek kihívást jelent a redundáns képek áramával szemben való haladás, másként operál. Egyrészt csatornát választ, tehát tudja, hogy felvételei többé-kevésbé milyen jelentést fognak nyerni, azaz milyen csatornákon jutnak el az emberekhez: kereskedelmi, művészeti, esetleg politikai. Másrészt ő is próbálja a társadalmat visszacsatoló magatartásra programozni, saját fogalmaival, melyeket képekké rejtjelez. Igaz, hogy ezzel egy másik program, a társadalom apparátusának programja szerint cselekszik, de saját emberi szándékának jegyében legyőzheti az apparátus programját. Wyatt kiállítását szemügyre véve, megállapítható a tudatos csatornaválasztás. A 101-hez (Wyatt első cseh portrémunkája; lásd az „Alkotói intenció – intencionált befogadó" című bekezdést) hasonlóan művészeti album létrehozása volt a cél; valamint az, hogy kiállításokon mutathassák be az albumot. Azt az albumot, amely a galériák látogatóinak tartogatja üzenetét. A kiállítás által megfigyelhető, hogy a csatornaváltás mennyiben befolyásolja a képek üzenetének célba érését: az elkészült felvételeket az apparátus különböző csatornákon keresztül juttatja el a befogadókhoz, illetve a képek maguk, természetüknél fogva, a fotóuniverzum lehetséges pontjainak megfelelni akarván, csatornákat választanak, és próbálnak azokon célba érni, kimeríteni az apparátus összes lehetséges programját. Ez egy olyan kodifikáló folyamat, mely a képek befogadása szempontjából döntő jelentéssel itatják azokat át. Például Wyatt képeinek terjesztési jogát átvette a roma média, ezzel a fotók újabb csatornákon valósíthatják meg a fotóuniverzumban betöltött helyüket, programjukat. Az Olgáról készült felvétel egész más értelmet nyer, ha egy gyufásdobozon, vagy éppen egy termék reklámfotójaként, divatmagazinban, orvosi szaklapban vagy épp egy művészeti albumban megmutatkozva ölt testet. Másrészt, mint ahogy megismertük Wyatt koncepcióját a Roma Rising kapcsán, látható, hogy tervszerűen dolgozott, és tudatosan nem ugyanazokat az olvasatú cigány/roma fotókat akarta elkészíteni, melyek redundáns másolatai tapétaként fedik be a fotóuniverzum felületét. Olga fotójával olyan faktum előállítását tűzte ki célul, mely még sohasem létezett, és amely az ő szubjektív véleményét, gondolatát hordozza. Nemcsak Olgáról, hanem a kiállítást egységgé szervező koherens szimbólumokról is. Szimbolikus rendszerét rákeni a képre, tehát a valóság és a fénykép közé áll, és saját magán keresztül állítja elő a képet, úgy „informálja" Olgát, hogy belemászik a fényképezés menetét feldolgozó black-box-ba, és az általa kódolt üzenetet a fénykép felületére rögzíti. Képei nem a valóság közvetlen leképezései lesznek.

Valóság, jelentés – valóságjelentés

Mielőtt azonban megállapítást nyerne, hogy a programoknak egyre inkább sikerül az emberi szándékokat az apparátus funkcióira átterelni, érdemes megvizsgálni az emberi szellem szubjektumon keresztüli kiteljesedését. A valóság, és az objektivitásra való törekvés, a képek valóságtartalma, igazságtartalma már a fénykép feltalálása óta problémát jelent. Ettől függetlenül a kép mégiscsak dokumentál valamit. A képet alkotó pontok valaminek a lenyomatai. Pfisztner a „mit" és a „hogyant" tekinti tisztázottnak,

35 Flusser experimentális fotográfusnak nevezi az „igazi" fotóst, aki tudatosan az apparátus ellen játszik.

és arra keresi a választ, hogy vajon az ábrázoláshoz képest honnan kezdődik annak szubjektív értelmezése, és ez mennyiben változtatja meg a „valóságnak" nevezett valamit (Pfisztner 2005: 5–6). Azokkal a kérdésfelvetésekkel, hogy a minket körülvevő világról alkotott képzeteink igazságtartalma milyen, az ismeretelmélet foglalkozik. Könnyen elképzelhetővé teszi ezt az az egyfajta rituális modell, melyet James W. Carey alkotott meg első ízben (Carey 1992). Ő úgy véli, hogy a valóságra nem mint eleve adottra tekintünk, hanem a kommunikáció által létrehozott társadalmi jelenségként éljük át. A fenomenológia szerint a megismerő tudat számára jelenvalóságként kizárólag a fenomén adott az intencionális élményben. Abban nem lehetünk biztosak, hogy a látvány híven reprezentálja-e a megismerésünktől független létező objektumot, csak abban, hogy van egy intencionális tudati élményünk, melyben a fenoméneknek nevezett jelenségek adottak. Ebből a nézőpontból a fényképen megjelenő dolgok, személyek csakis más, megbízható forrásokkal együtt igazolhatók. Olga esetében nem arról van szó, hogy kétségeink ébrednek létezésével kapcsolatban, amikor meglátjuk őt a fényképen. Nem létezésének igazságtartalma lesz kérdésünk mezejének középpontja, tehát ebből a szempontból nem is a valóságra koncentrál. Carey rituális modelljét ismét segítségül hívva megállapítható, hogy igazából bizonyos „drámai erők" működését feszegeti: azt, hogy Olga miként épül be a néző „életébe". Az hogyan, mit adoptál a látott információból. Sem Wyatt, sem a szubjektív dokumentarizmus célja nem abban áll, hogy az ábrázolt dolgok tényszerűségéről bárkit is meggyőzzön. A szándéka, az intenciója arra irányul, hogy az őt, az alkotót körülvevő világról, és abban zajló eseményekről, dolgokról a saját maga által elgondolt formában alkosson képet.

Egyéb bizonyítékok híján nem volna szerencsés Wyatt-et, mint szubjektív dokumentaristát meghatározni. A cél pusztán annak érzékeltetése volt, hogy a szubjektív dokumentarizmus, a külvilág sajátos képi megformálására mutatott igényével tán a legalkalmasabb lehet Wyatt intencióinak megragadására. Ez egyfajta olyan Geertz-i kultúrakoncepciót (Geertz 2001) is feltételez, melynek szintén a „jelentés" a kulcsfogalma. Wyatt intencionális elképzelése, hogy a keretbe foglalt valóságdarabot úgy tegye vizsgálata tárgyává, hogy jelentéseivel szétszaggassa a valóság szövetét. Célja, hogy képein ne a valóságot higgyük látni. Azokat a jegyeket szeretné láttatni, melyekből kiolvashatjuk az ő üzenetét. Wyatt nem direkt olvasatot, hanem az olvasatok sokféleségét kínálja. A funkciójukban egyre egyszerűbben működő fotósok enyhén pejoratívan „jó funkcionáriusok"-nak, vagy naiv fényképészeknek jelölvén őket, illetve az ilyen fotóssal felszerelt fényképezőgépek azt akarják elérni, hogy az általuk előállított fotókat az emberek automatikusan az ábrázolt világnak tartsák. Az ilyen természetű black-box-ok[36] célja, hogy a jelentésekkel sűrűre húzott Max Weber-i hálót szaggassák szét, ne a valóságról alkotott képet. Weber hálóját felhasználva modellálhatjuk, mi a célja a szubjektív dokumentaristának – aki számunkra most a „forradalmár fotós", az experimentális fényképész – és a már meghatározott jó funkcionáriusnak, aki vakon a gépével való játéknak szenteli magát, így a társadalmi apparátus programjának hatalma alatt áll. Az experimentális fotós harcol az automatikus programozás ellen, megpróbál olyan informatív képeket létrehozni, melyek nincsenek benne az apparátusok programjában. A jó funkcionárius a valóság jelentések nélküli leképezé-

36 Ebben az esetben a fényképész-funkcionárius és a fényképezőgép-apparátus összefonódásával létrejött „eszköz".

sére van programozva, ezért a Weber-i hálót tágítja, ahogy csak lehet, hogy az abban függő befogadó minél többet, és tisztábban láthasson a valóságból. Próbálja a hálót „jelentésteleníteni". Nemcsak hogy nem szűkíti azt saját jelentéseivel, de a már „a fénykép mint médium" által meghatározottakat is megritkítja, levagdossa. Bár Weber klasszikus idézete azt sugallja, hogy ezek a jelentések önmaguk hozzák létre szövevényes „hálóságukat"[37], a logikai menetet folytatva kijelenthető, hogy az experimentális fotós arra törekszik, hogy ezt a hálót az általa sűrűen csomózott jelentések alkossák – ezáltal szűkíti a háló réseit, próbálja egy minél sűrűbb hálóba tartani a befogadót, hogy az a valóságot csak a jelentéstartalmak hálózatán keresztül láthassa. Ekképp nem is a valóságot láttatja majd igazán, hanem a saját, jelentései alkotta hálóval „rácsozott" valóságát.

A jó funkcionárius által felkínált hálóban-függés azonban csak látszólag enged nagy kitekintést a valóság felé: a befogadó majd kipottyan a háló résein, mert azokat nem szűkítik a fotós jelentései, de közben képei létrehozzák a redundáns képek mágikus hálóját, mely azzal az élménnyel burkolja be áldozatát, mellyel a képek átélésekor az egyenesen a világot véli felfedezni. A jó funkcionárius értelmezése innentől csupán a redundáns cigány/roma fotók által nyújtott látvány, és saját előítéletes ismereteinek határa között megnyitott horizonton feszül. Ennek veszélye, hogy ez az általános szemlélőnek hamis képet ad. Az általános szemlélő kedve szerint értelmezheti a látványt a naiv fotográfus által kínált, igen széles horizont, és saját ismereteinek határa által szabott horizont együttes mérföldjeinek végeláthatatlan hosszán. Az experimentális fotós Wyatt metodikája szerint mindennek ellenében saját, reálisan felfogott világképéhez fűződő viszonyát teszi meg a kép és így elemzése tárgyává. „Azáltal, hogy összeveti belső mentális képeit a világról készített valós képekkel" (Pfisztner 2005). Olga fotója nem egy a közösség, társadalom által már elfogadott világképbe akarja meglelni a helyét, hogy egyike legyen a számtalan olyan képnek, amelyek elkezdenek suhanni szemünk előtt, mihelyst a cigány/roma közösségek vagy akár csak egyének bármelyikére gondolunk. Olyan kép sem kíván lenni, melyen „egy Olgát" látunk vagy bárki mást, egy nőt, vagy egy orvost. Nem azoknak a képeknek akar alátámasztásul szolgálni, vagy azokat, azok objektivitását vagy igazságtartalmát magyarázni. Nem szabad biztosnak lennünk abban, mennyire objektívak, illetve igazak azok a felvételek – a naiv fényképészek redundáns fényképfelvételei. Az experimentális fotós célja, hogy modelljeit tartóssá tegye: velük nyújtson modelleket a felismerésre, átélésre, cselekvésre.

Ha a szubjektív dokumentarizmusról, mint irányzatról beszélünk, akkor annak célkitűzéseivel releváns viszonyban áll mindaz, amit már Wyatt eszmeiségéről tudunk. A hatvanas-hetvenes évek német és amerikai fotósaihoz kötik ezt a világszemléletet, akik a kapitalista médiatermékek bő és színes választéka által már akkor teljesen másképp viszonyultak a fennálló rendszerhez. Nem azért dolgoztak, hogy a rendszer hibáit firtassák, egyszerűen megérteni próbálták az adott helyzetet, és abban helyet lelni önmaguk és mások számára. Gondosan elhallgatott, vagy elfeledett helyzetekről, vagy elfogadott módon, ám sematikusan ábrázolt jelenségekről, melyeket aztán ironizált módon

37 És e jelentések azok, melyeknek kusza hálójában, rendszerében az ember állatként kénytelen függeni… A Geertz által is számtalanszor idézett pontos Max Weber-i gondolat: „Az ember a jelentések maga szőtte hálójában függő állat" (Geertz 2001).

Kőszegi Sándor

Ki a cigány?
Szerintem mi nem mondhatjuk meg, hogy ki a cigány. A cigány az, aki cigánynak vallja magát. Az, hogy mi külső szempontok alapján vagy bármilyen benyomás alapján cigánynak nevezünk bárkit is, az nem biztos, hogy helyes.

Hogyan gondolkodik szerinted a többségi társadalom a cigányokról?
Úgy érzem, hogy a többségi társadalom nem ismeri igazán a cigányságot, nem látnak bele igazán a kultúránkba, nem tudják pontosan azt, hogy miről is szól az. Igazából nem ismernek minket és ebből vonnak le olyan következtetéseket, amik nem biztos, hogy igazak. Az a helyzet, hogy ez alapján egy elég negatív képet állított ki a többségi társadalom a cigányságról.

Hogyan változhat meg szerinted a társadalom cigány képe?
Ez egy komoly kérdés és nem is egyszerű. Az a helyzet, hogy folyamatosan változik a társadalom cigány képe, de nem jó irányba. Ez a változás negatív irányba halad és nekünk éppen ezért kell tennünk valamit. Úgy érzem, mindenképpen úgy tudnánk változtatni ezen a tendencián, hogyha nyitunk a többségi társadalom felé, nyitottak vagyunk és megismertetjük velük magunkat, a cigányokat. Megmutatjuk, hogy milyen is a mi kultúránk, milyen emberek vagyunk mi, és milyen különbségek vannak köztünk és a többségi társadalom között. Hogyha ezeket megismerik és közelebb kerülnek ezekhez a témákhoz, akkor talán elfogadóbbak lesznek velünk szemben és így pozitív irányba változik a véleményük.

Te mit tudsz tenni azért, hogy megváltozzon ez a kép?
Ahogy már mondtam, legfontosabb a nyitottság és az, hogy hallatatjuk a hangunkat, hogy mi is itt vagyunk Magyarországon és mi is ugyanolyan emberek vagyunk, mint mások. Az volna a lényeg , hogy megmutassuk, igazából nem is vagyunk nagyon különbözőek, csak néhány dologban térünk el. Szerintem ez egy nagyon szép dolog , hiszen az a legjobb, amikor egy országban minél színesebb az összkép, minél nagyobb a kultúrának a mélysége és így tudunk együtt integrálódni.

Volt már olyan, amikor azt érezted, hogy nem jó cigánynak lenni?
Igen. Sajnos volt már ilyen, sok ilyen tapasztalatom van. Őszintén megvallva nem a legjobb érzés, hogy azt kell éreznem, hogy abban az országban, amit otthonomnak tekintek, és ahol magyarnak érzem magam mégis kirekesztve vagyok.

Volt-e már olyan, amikor azt érezted, hogy jó cigánynak lenni?
Igen olyan is volt, amikor azt éreztem jó cigánynak lenni. Főleg amikor itt a Wlislocki Henrik Szakkollégiumban együtt vagyunk, és azt érzem, hogy egy nagyon jó közösséget alkotunk és jó irányba haladunk afelé, hogy egy igazi cigány értelmiséget építsünk ki itt Magyarországon. Ez nagyon nagy örömmel tölt el engem.

mutattak be. Wyatt számára ezek a társadalmi körülmények hamar meghozták a döntést önmaga helyett is. Mint Pfisztner arra kitér, a felvételek minősége a fotós formai megoldásaiban rejlik (Pfisztner 2005). Wyatt-ről elmondható, hogy a csehországi középosztálybeli roma/cigány közösség 108 tagja olyan módon jelenik meg fényképein, amilyen mértékben, ahogy ő képes volt az adott helyzetet, teret, körülményeket „saját képére" formálni.

Ez a „formálás" Gombrich aktus-elméletét idézi fel, aki Searle-lel ellentétben a reprezentáció intencionális és aktus szerkezetét közös síkra helyezi. Azaz, feltételezi a „romlatlan szem" működését, mely kulturális alapokra helyezi a műalkotás megértését.[38] Azaz az alkotó bízik a befogadó azon képességében, hogy az képes olvasni a kontextusában, felidézni a kívánt képzetet (Gombrich 1982: 24). Wyatt megkapta az inspirációt, amely saját identitásával együtt táplálta benne azt az igényt, hogy a világnak azon szeletét (a csehországi roma/cigány középosztályt) az objektíven keresztül érthetővé tegye. De ne kizárólag önmagának: hiszen eközben a cigánykép elnyűtt formáját is megpróbálta kirázni annak poros keretéből. Ábrázolásmódjáról elmondható, hogy az a befogadónak a gondolkodáshoz, a társadalomnak a világhoz fűződő viszonyát kizökkenti, bízva a „romlatlan szem" működésében és e viszonyok megváltozását el is várja. Ezért úgy látom, Wyatt esetében kérdésessé válik a képeiben megformált kérdésfeltevés személyességi zónájának szűken vett személyes jellege. Wyatt képeinek kérdésfelvetései nem referálnak olyan erősen önnön magára, hogy azt túl személyesnek tudjuk be. Természetesen igen fontos, hogy ezeket a felvételeket Evans Chad Wyatt készítette el. Az azonban még kérdéses, akkor dolgozott vajon jól, ha képeinek jelentettsége nélküle is megszólítja a befogadót? Elmondják-e azt a *Roma Rising* fotói Wyatt nélkül, amit Wyatt szeretne elmondani a csehországi cigány/roma közösségről? Ábrázolásmódjáról mindenképp elmondható, hogy az a befogadónak a gondolkodáshoz, a társadalom világhoz fűződő viszonyát kizökkenti.

Portré – szubjektivitás – megfigyelés – létrehozás

Olga fotójának szemrevételezésekor már felsejlettek azok az elemek, melyekbe a fotó jelentettségének részeit bújtatta Wyatt. Azonban érdemes visszatérni arra a tényre, hogy ezek a felvételek portréfotók, Olga fényképe is. A portré feladata, hogy ábrázolja alanyát annak ismertetőjegyeinek segítségével. Az egyéniség és az érzelmek bemutatása a legfontosabb. Bármilyen jól dolgozik a fotós, a portré talán annak a legigazabb, aki ismeri is a képen látható személyt. Fontos, hogy a fotós is ismerje alanyát, anélkül nem tudja, mi az, amit a modelljéről jó kidomborítania. Akkor dolgozik jól, ha Olga bárkinek „ismerőssé lesz" a kép megtekintésével. Ehhez hű képet kell adnia a fotósnak a felvételen szereplő modelljéről.

Pfisztner August Sander-t idézi róla szóló írásában: „…látni, megfigyelni, gondolkodni…, hogy a fényképezés segítségével adjak hű képet korunkról" (Pfisztner 2001). Sander, akinek álma egy óriási portrégyűjtemény által képet adni korának emberiségéről, így határozza meg a portréfotós feladatát: rögzíteni azt a képet, melyet az emberek kialakítani igyekeznek magukról. A feladata abban állt, hogy erősítse, vagy adott esetben ellensúlyozza a modell önképi törekvéseit. Idővel Sander prekoncepció alapján rendezte portréit, sőt, egyes emberek archetípusait látta modelljeiben. Sander tehetsége abban állt, hogy modelljeivel gyorsan, közvetlen viszonyt alakított ki, képei ezért mindig nagyon magabiztos és egyértelmű kijelentések. Ezt Pfisztner kegyetlen őszinteségnek titulálja (Pfisztner 2001), mely végül a lefényképezett, és a fotót szemlélő érzelmeire sincs tekintettel. Így a Sander képein látható alakok már szinte nem is egyedi mivoltukban jelennek meg, hanem egyes „típusok" reprezentánsaiként. Szándéka szerint nem fontos, hogy a néző felismeri-e a képen látható személyt, hogy ki az, mert az

38 Egész pontosan a műalkotással kapcsolatos formai és stiláris kérdéseket.

nem egyediségében fontos. Így Sander számára sem az volt érdekes, hogy melyik patikus, paraszt, vagy cukrász áll a gép előtt, hanem a patikusról, a parasztról, a cukrászról legyen szó általában. Tette mindezt teljes értékítélet nélkül, arra törekedve, hogy tudományos alapossággal ábrázoljon.

Wyatt, akinek célkitűzése egy portrésorozat létrehozása volt, feladata részben egybevág Sander-ével: rögzíteni azt a képet, melyet a cseh roma/cigány középosztály kialakítani igyekszik magáról. Feladata egyben el is tér Sander-étől: a modell önképi törekvésein nem óhajt változtatni. Olga a képen nem csak Wyatt-nek néz ki úgy, ahogy, hanem bárkinek. Az Olga által „nyújtott" képet, semmiféle olyan jelentéstöbbletet adó fotográfiai művelettel nem kell befolyásolni, melyek Olga esetében lehámoznának bármit is roma/cigány identitásából, vagy épp új, erősítő réteggel látnák el, például Olga orvosi identitásával kapcsolatban. A kép „megcsinálása" nem a szigorúan vett optikai elemek jelentéseivel üzen (Miklós 1989: 7). A valóság optikai lenyomata a képnél magánál többet mondani – alkotójának állásfoglalásával képes. Míg Sander állásfoglalása szerint modelljeinek személye – jobban mondva kilétük – általánosságban érdekes, Wyatt munkáját ez esetben többféleképp értékelhetjük. Sander tipizáló struktúrája tette modelljeit személytelenné a portrégyűjteményének egésze értelmében. De ha akár egyesével tekintünk is bármelyik felvételére (pl. 3. kép), akkor azok szintúgy, a művész szándéka szerint is, általában beszélnek modelljeiről. Wyatt ezzel szemben foglalkozik a modelljeivel. Fontos az, hogy kiket látunk a felvételen, mert ők alkotják azt a közösséget, akikről szeretne elmondani valamit. A 83 felvétel 108 modellje mind-mind saját, a felvételeken megjelenő személyességével segíti Wyatt üzenetének célba érkezését. Amellett pedig, Wyatt szintén jelentéstartalmat szándékozik közölni valami egészről, mely a kiállítás egységében ragadható meg. Ez pedig az a tudatos csoportba sorolás, mellyel Wyatt nemcsak, hogy modelljeinek egyesével létező identitását akarja megerősíteni, mindinkább a személyekben megbúvó identitások összességét kívánja kohéziós erőként felhasználni, mely által a befogadó mégsem egy etnikai kategórián alapuló csoportbesorolás gesztusát véli majd felfedezni. Sokkal inkább a velük szemben fennálló sztereotípiákat csomagolja abba az objektivitásba, mely nem egy anti-olvasatot hoz létre a fotóuniverzumban már meglévő, ott kerengő, a cigány/roma embereket ábrázoló képek ellenében: Wyatt általánosítása sokkal inkább a nyugodt megfigyelő általánosítása. Nem „megláttatni" kívánja Olgát, hanem „elhitetni". Pfisztner Gábornak Tom Wolfe „Festett malaszt"-jára való utalása is erre vonatkozik:[39] nem csak akkor hiszünk el valamit, ha láthattuk, hanem akkor láthatjuk meg a műben megfogalmazott gondolatokat, ha elhisszük azt, amit a képpel kapcsolatban mondanak nekünk. De ez a hit, mely a fényképre irányulhat, csalóka: tudnunk kell, hogy nem a „látszatot" kell elhinnünk, hanem a fotók küldetésének sajátosságát. A világ általa felrázható, megváltoztatható, annak jelentései által. Ehhez az experimentális fotósnak olyan adottságokkal szükséges rendelkeznie, mellyel „olyan képeket készít a valóságról, melyek pátosz nélkül tudnak érdemben szólni az életről" (Erdősi 2004: 7–8). Wyatt portréinak esetében arról van szó, hogy azok alapos szemlélődés után elérik azt, hogy az általa lencsevégre kapott tekintetek nézőpontjába a befogadó belehelyezkedik. Nos, ekkor pillanthatja meg saját előítéleteit, melyekből szégyenében levetkőzik néhányat, ha nem is mindet. Ez az, amire képtelen az apparátusok által kontrollált és megkötött jó funkcionárius: nincs fogalma a kép jelen-

39 Látom, mégsem hiszem, nem hiszem, hiába látom (Pfisztner 2005).

tettségét adó kulturális referenciákról. Így az, amit át tud nyújtani, pusztán látványtárgyának leképezése: egy újabb megvalósulása már létező másolatoknak, faktumoknak.

3. kép

A TLR kamera felnyitása és vizsgálata – Wyatt és Barthes, kép és szöveg (A Wyatt-i képek Barthes-i retorikája)

A TLR egy kameratípus. A mozaikszó jelentése Twin Lense Reflex, azaz duplaobjektíves tükörreflexes fényképezőgép. Középformátumra készít filmet, így képei jobb minőségűek, mint a 36 mm-es, hagyományos felvételek (a gép használatát lásd korábban). Wyatt ilyen kamerát használva készítette el „Roma Rising" portrésorozatát.

Minden fényképezőgép két programot tartalmaz: az egyikkel játszik a fényképész, ezzel követi el a technikai gesztust, beállítja a gépet. A másik program láthatatlan, a gép belsejében van, az indítja a készüléket automatikus képkészítésre. Amaz használható fel a jelentettségek tényleges megalkotására. A TLR gépet mintha kifejezetten teoretikus képek létrehozására alkották volna meg. „Arcára" mindkét lehetőség ténye láthatóan kiül; két lencserendszere által, mint két szem mutatkozik meg. A gép alsó lencséje Wyatt kedvében és által működik. Ezen áramlik be a fény a filmfelületig. E rendszeren keresztül a leképzett fogalmak a gép programja által egyenesen a filmre továbbítódnak. A felső lencse azt a célt szolgálja, hogy a fényképész rajta keresztül tájékozódjék. A nézőke ezen a lencsén át kapja a fényt. A fotográfusnak általa van lehetősége kihasítani a valóság egy darabját, a nézőkén át feltáruló látványt. Ez a lencse Barthes szempontjainak megfelelően, így az „ő kedvében" működik.

Őszinte kép

Barthes a teoretikus kép retorikáját vizsgálja meg, és arra a következtetésre jut, hogy igazából saját lencserendszere mutatja meg azt, amit látni illenék, és amit látunk is a fényképen. Mégsem mindegy azonban, milyen fény áramlik át a fényképész által működtetett lencsén. Észlelő és fényképész (ha úgy tetszik, Barthes és Wyatt) úgy tűnik, egymásra vannak utalva. Egyik lencse sem ér semmit a másik nélkül: Wyattnek hiába van üzenete, ha nem képes látni, befogni magát a képet, a képkivágást, melyet üzenetével, szimbólumaival szeretne feltölteni, ráhelyezni a kép felületére. Azt a denotált képet nem látja tehát, melyet Barthes lát; a látóképet, mely minden fényképezőgép keresőjében látszik. Kvázi a valósággal. Azonban Barthes csak részben elégedett a valóság egyszerű, denotált képével. Az biztos, hogy modellje feltárja a Wyatt-i fogalmaknak a saját maga tapasztalt látványával kapcsolatos determináltságát.

Roland Barthes szerint a kép bár nagyon kezdetleges rendszer a nyelvhez viszonyítva, maga a jelentés képtelen kimeríteni egy kép kimondhatatlan gazdagságát (Barthes 1990: 64). A kép által hordozott üzeneteket spektrálanalízisnek lehet alávetni. Barthes ehhez a reklámkép tanulmányozását választja, mivel annak esetében a kép jelentését egyértelműen szándékoltnak tekinti. Az eddigi Wyatt-értelmezések alapján érvényesnek tekinthető az a gesztus, mellyel Wyatt Roma Rising fotóit – a reklámképekéhez hasonlóan – emfatikusnak tételezzük fel, szándékolt jelentésűnek, melyben e jelentések meglehetősen határozottak. Wyatt alkotói intenciói az elvégzett képvizsgálat eredményeképpen feltártnak tekinthetők – ezért a reklámhoz hasonló szándékosság bizonyítására most nincs szükség.

A három üzenet: a nyelvi kód

A kulturális-történeti kontextusban a szöveg, a nyelv azért is jelentős szerepű, mert az ábrázolásban nem csupán a vizuális benyomás hű emlékképét, hanem egy viszonyulási modell hű felépítését szükséges tekintenünk (Gombrich 1972: 90). Goodman a képek konszenzus jellegére hívja fel a figyelmet: „Mind az ábrázolás, mind pedig a leírás részt vesz a világ alakításában és jellemzésében; kölcsönösen hatnak egymásra, s összefüggésben vannak az észleléssel és a tudással" (Doboviczki 2004: 98).

4. kép

Barthes Panzani reklám-fotóját (4. kép) tehát Olga fotójával helyettesítjük. Barthes az első üzenetnek a nyelvi szubsztanciát tekinti. Olga fotója, ha azt a kiállításon, vagy albumban tekinti meg a néző, egyaránt hordoz nyelvi elemeket, a kép bemutatásakor leírtak szerint. Annak kódja az adott nyelv, cseh és angol. Megfejtéséhez e nyelvek egyikének ismerete szükséges. Ha a képre tekintünk (1. kép), az első felismerés, amit a látvány nyújt. A képen egy nőt látunk, egy orvost, aki a rendelőjében ül. Ennek elolvasásához kulturális közeg-béli tudás szükséges. Tudni és érteni mi az, hogy orvos, mi a rendelő, milyen viszonyban vannak egymással, és mi magunk milyen viszonyban vagyunk velük. A kép feltárásával a látottakat egymáshoz rendeljük, majd a kép elfoglalt helyéből felismerjük, hogy egy kiállítás része – egy művészeti alkotásról van szó. Mindezek koherens rendszert alkotnak, olyan jelentettekre utalva, melyek úgymond „globális" értékekre referálnak. Az orvos-szituáció felismerése, vagy akár annak felismerése, hogy Olga cigány/roma: ikonikus üzenetekként csatlakoznak a nyelvihez. Ha minden jelet kivonunk a képből, még akkor is marad bizonyos számú megnevezhető tárgy a képen, a látvány bizonyos elrendezését biztosító elemek. Olga képének esetében rajta kívül szinte minden más képi elem, Olga környezete. Ezek a jelek nem kódoltak, mégis ha el akarjuk olvasni a képet, annak ezt a szintjét, érzékelésükhöz akkor is szükséges egyfajta tudással rendelkezzünk. Tudnunk kell, mi egy kép. Hogy mi egy asztal, egy szék, egy ablak. Ezek az üzenetek szó szerint megfelelnek a képnek, ám Olga hivatása, származása szimbolikus. Az elemzett fotó háromféle üzenet megkülönböztetését kí-

ványa tőlünk. Ezek a nyelvi üzenet, a kódolt ikonikus üzenet és a kódolatlan ikonikus üzenet. Ez a jelrendszer konnotációs, vezeti tovább az elemzést Barthes: a szó szerinti értelemben vett kép denotált, a szimbolikus pedig konnotált. A lenti ábrával szemléltethető az elemek kapcsolata:[40]

A nyelvi üzenet vizsgálatakor felmerül a kérdés, hogy a kép a szöveg információira dupláz-e rá, vagy azzal redundáns, esetleg új információval járul hozzá a képhez. Olga képéről elmondhatjuk: ha nincs a kép mellé írva, mikor született, hol lakik, milyen célja van az életben, akkor ezt a képről nem tudjuk leolvasni. Itt a tömegkommunikációra hívja fel a figyelmet Barthes (Barthes 1990: 66): a nyelvi üzenet szinte mindenhol jelen van, felirat, cím, dialógus például, ezért szerinte kevésbé jogos a képek civilizációjának nevezni korunkat. Az információs struktúra döntő mozzanatai még mindig az írásban állnak. A képet poliszémikusnak kell tartanunk, azaz jelentői mögött jelentettek lánca implikálódik, melyekből a befogadó választ. Ennek diszfunkciója, hogy traumatikussá teheti a képet. Ha például Olga képét egy előítéletekkel terhelt ember tekinti meg, aki képességei alapján leginkább a kép denotált ikonikus elemét érti, és tegyük fel, Olga „cigánysága" az ő tudásában nem felel meg a rendelő és „egy orvos" látványával, a döntő mozzanat a nyelvi lesz: amikor elolvassa a kiállítás címét és a képaláírásokat. A nyelv rögzítő funkciója az ilyen bizonytalan jegyek leküzdésének technikája. A nyelv szó szerinti „beszéd része" pedig a látványt segít azonosítani: „Mi ez?", „Ki ez?" Tesszük fel a kérdést a kép befogadása során, természetesen nem kimondva. Ez a nyelv megnevező funkciója. A kép szimbolikus üzenete szintjén a nyelvi üzenet már nem az azonosítást, hanem az interpretációt végzi, azt tartja keretek között: például hogy ne gondoljuk azt, hogy Olga páciens, aki az orvosra vár. Tehát a nyelvi üzenet irányítja a képi olvasást,

40 A barthes-i logikát követő, általam készített modell a befogadás során kiolvasható üzenetek útját ábrázolja.

kizár értelmezési lehetőségeket, a felirat, mint ellentabu működik. Útbaigazít, egyes jelentettek elkerülésére, mások befogadására sarkall. A szöveg tehát mindenképp felvilágosít: olyan metanyelv, mely az ikonikus üzenet csupán egyes jeleire vonatkozik, és az alkotónak (vagy a társadalomnak) a kép felett gyakorolt „beleszólási joga", a saját értelmezés szubjektív világa. A kiállítás szövegi környezetével tehát Wyatt a képekbe ágyazott (elsősorban szimbolikus) üzeneteinek felhasználási módja felett őrködik.

A három üzenet: a privatív

A denotált képről Barthes kifejti, hogy a szó szerinti és szimbolikus üzenet megkülönböztetése csupán operatórikus: vegytisztán sosem találkozik a befogadó szó szerinti képekkel. Ha kivonunk minden konnotációs jelet a képből, akkor egy olyan privatív üzenethez jutunk, melyet Barthes kielégítőnek vél, mivel az ábrázolt látvány felismerése is valamennyi értelemmel bír. Egy valós társadalom tagja azonban egész biztos, hogy többet érzékel a kép szó szerinti értelménél. Az Olgát ábrázoló Wyatt-képen az ábrázolt látvány felismerhető Wyatt szimbolikus üzenetétől függetlenül, azonban a különbség Nyári fotójával szemben az, hogy míg Nyári fotóján a denotált képnél képtelenség beljebb jutni, addig Wyatt fotója már első olvasatra többet „érzékeltet" a kép szó szerint vehető elemeinél. Bármekkora is ez a többletinformáció – visszautalva Flusser fotóuniverzumára – az azt programozó apparátusok hatalmukba kerítik ezt az információt. Céljuk a képek jelentettség-mentesítése, hogy a világ látszatát adva bekerítsék a társadalmat. Barthes is úgy véli, ez a látszat-természet könnyen megragadható a fotóban: bár azt sosem illúzióként éljük át, megvan benne az „így történt" döbbenetes evidenciája (Barthes 1990: 68). Míg Flusser a képek mágikusságában látja azok veszélyét, Barthes is hasonlóra utal a denotált kép természetével kapcsolatban: a szimbolikus üzenetet természetivé változtatja, ártatlanná a konnotációt. Ez szemantikai szemfényvesztés.

A három üzenet: a konnotált, kulturális

A képek valós retorikai tehetsége a szimbolikus, kulturális, vagyis konnotált üzenetben rejlik, még ha jelei a képen nem is folyamatosak. Még akkor is úgy látszik, hogy a jelentő az egész képre kiterjed, ha akad a képen egy jel, mely különválni látszik a többitől. A kép kompozíciója egy esztétikai jelentettet érvényesít. Wyatt fotója egészként próbál értelmet nyerni: a kép minden eleme egy kulturális kódból merít, tehát átszivárognak az egyes olvasati egységek. Ezeknek az egységeknek a száma egyénenként változó. Az a befogadó, aki képes „kibetűzni" a képet, a „benne lévő szimbólumokat számba veszi ("calculi"), hogy olvashatóvá váljanak, több egységet ért meg (Flusser 1992: 60). Ezek az ismeretek a képbe vannak illesztve, és tipológiába illeszthetők, képesek mást-mást mondani egyénenként. Ha Olga fotóját például egy pap látja, egész biztos, hogy számára Olga karikagyűrűjének olvasati egysége az elsők között lesz a képértelmezés során. Ezeket Barthes lexikai elemeknek nevezi, nyelvsíkok darabjainak, melynek megfelelnek bizonyos magatartás-csoportok, mint a pap esetében. Egy emberben több lexika él és működik. Minél több, annál könnyebben lesz képes a képet olvasni, és értelmezni. A naiv befogadót tehát a fotóuniverzum legkisebb sodrása is magával ragadja: már saját lexikai „tartalma"[41] sem elegendő ahhoz, hogy egy képet akár csak megpró-

41 Vagy ahogy a köznyelvi fordulattal mondani szokás: „Lexikai tudása nem elegendő."

báljon többnek látni, mint a valóság egy szelete. Egy másik felmerülő nehézségnek tekinthető a képolvasás során annak az analitikus nyelvnek a hiánya, mellyel a konnotáció jelentettjeit nevezzük meg. Ha például azt a konnotátumot vesszük számba, mellyel Wyatt „a cigányság", a „cigánynak lenni"[42] egy olvasatát a képbe exponálta, akkor azzal kell szembenézni, hogy a „cigányság" nem „Cigány-ország",[43] hanem sűrített lényege mindannak, aki/ami cigány lehet, teknővájótól a kortárs cigány költészetig. Míg Barthes „olaszsága" reklámképen a nemzetek szerinti megoszlás tengelyén van, addig esetünkben a „cigányság" némileg eltolódik ezen a tengelyen, de ezt pusztán a cigány/roma népességnek a „nem egy országban élő nemzet" tulajdonsága adja. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy e konnotátumnak a megnevezése még azok számára is nehézséget jelentsen, akik amúgy az erre a tudásra vonatkozó lexikák közül a legtöbbet magukban hordozzák.

Nyilvánvalóan itt az elmélkedés fordulóponthoz érhet, hiszen egy nagyon fontos kérdéshez jutottunk: Vajon ha a képben szimbolizált konnotátumok ekkora függésben vannak a nyelvi és szöveges elemek megfelelő funkcióitól a befogadókban, akkor érdemes-e egyáltalán tovább azt vizsgálni, hogy Wyatt fogalmi rendszere, üzenete mekkora eredménnyel érnek célt fotói által? A kölcsönhatást Flusser történetiként, dialektikusnak látja (Fluser 1990: 10): a szövegek azért magyarázzák a képeket, hogy kiiktassák őket, de a képek illusztrálják a szövegeket, hogy elképzelhetővé tegyék őket. Ezáltal a képek egyre inkább fogalmivá válnak, a szövegek egyre imaginatívabbá. Barthes gondolatmenetét követve azonban egy másik tényező szerepét is érdemes figyelembe venni. Ha a konnotációnak tipizálható jelentői vannak – mint a példákból láthattuk, azok valamennyi jelentettje közös. Ez jelenik meg az élet számtalan területén. Ez pedig az az ideológia, mely egy adott társadalmi és történelmi összefüggésben egységes, bármilyen konnotációs jelentőket (képi elemek, beszéd, szöveg) is használ. Ha ez így van, Wyatt célja világosan láthatóvá válik: az ideológia jelentettjeit mellőzni. Fotói azon ideológiák változtatását tűzték ki célul, melyek mentén a cigány/roma népcsoportokat Európa-szerte „képrevitték" és „narrálták" az évszázadok során; mind a hatalmi, mind a közvélemény által használt „élősködők, ragadozók, bűnözők" jelszavakkal. A hazai etnográfia nem különben: kezdetben vademberként, majd szegény, nélkülöző parasztként, aztán a pártpropaganda jelszavával iskolázottként, jó munkásként, aztán ismét egy szegény, de már diszkriminált, hátrányos helyzetű sorskivetettként.[44] Úgy tűnik, az ideológia egy tobzódó, a normalitás téridején kívül helyezett népet talált fel, akiket sosem említett a nem-cigány/roma társadalommal egy skálán (Gay y Blasco 2008: 300). Wyatt reprezentációja természetesen nem az első, amely azt üzeni, hogy a cigány/roma népesség szociálisan és kulturálisan is Európához tartozik. Gay y Blasco mesterszimbó-

42 Ebben a kontextusban a „cigányság" nem a bevett magyar szófordulat szerint értendő, hanem mint Barthes „olaszsága". (Vagy említhető lehet a németség, a zsidóság, magyarság, stb.)

43 Barthes elemzése a tésztareklám kapcsán az „olaszság" példáját alkalmazza, és „az olaszság nem Olaszország" kifejezéssel él. Lehet, hogy nem túl szerencsés a példát ráhúzni a Wyatt-i képre, miután ország nélküli nemzetről beszélünk a cigány/roma népesség kapcsán. Ám jobb nem hagyni eluralkodni magunkon az efféle érzéseket, hiszen egy teóriáról, modellről van szó. Ugyanígy alkalmazhatnánk a szintén állam nélkül létező kurd népre, akiket hasonlóan, a fenti logika szerint megpróbálnánk egykor létező országukkal megfeleltetni.

44 Szuhay Péter (Néprajzi Múzeum) „Képek, cigányok, cigányképek" (Bp, Millenáris, 2005. A kiállítás teremszövege alapján).

GALÉRIA

Mgr Martina Pokutová – Public Relations Executive, PR-vezető
Fotó: Chad Evans Wyatt (2003). Minden jog fenntartva!

lumoknak nevezi azt a nyelvezetet, melyet ezek az ideológiák használnak: nomádság, szegénység, felelőtlen női szexualitás; a teljesség igénye nélkül (Gay y Blasco 2008: 302). Wyatt nem egyetért, nem elutasít: a meglévő ideológiák alakításán azzal, úgy fáradozik, hogy a cigányokról szóló narratívák sokféleségét kínálja fel. Gombrich írja le a nyelv tényállásokat közlő funkciójában azokat a kicsiny partikulákat, melyekkel a logikai következtetéseink megfogalmazhatók (Gombrich 2003: 92). Wyatt fogalmi rendszerében nincs „de", nincs „hát", nincs „vagy", nincs „nem", nincs „ha". Fogalmi rendszere az „és" használatára épül.[45]

Visszatérve Barthes-hoz, a kép retorikájának megragadásához szükséges lépés, hogy az említett ideológiák sajátosságainak megfelelő konnotációs jelentettjeit konnotátoroknak nevezzük, azok együttesét pedig retorikának. Ami, mint az ideológia jelentő oldala tárul elénk. A kép retorikája specifikus lesz, hiszen a látás kényszerének van alávetve, az hozza működésbe. Elsőként azokat, melyeket a klasszikus retorika már megjelölt; az „olaszság"-ot a paradicsom metonímia révén jelenti. A kép egészében azonban a legfontosabb, hogy a konnotátorok helyváltoztató jegyeket alkotnak, és nem töltik ki teljesen a lexikális entitást. Wyatt felvételén nehéz igazán megragadni azt

45 Nyári fotójáról csak egy gondolat: Nyári fotója – a „de" és a „ha" partikulákkal operál. Kimondásai, hogy „de márpedig a romák értékesek"; „bárki elérheti azt amit Antal, akiből orvos vált." Ezek a kimondások nem feltétlenül vonhatók kétségbe, de csupán az album ajánlójából derülnek ki, azokat – és a belőlük fakadó fogalmi üzenetet – a fotókból kiolvasni nem lehet.

az elemet, mellyel (az olasz paradicsom példájához hasonlóan) a klasszikus retorika szerint a kép bármelyik konnotátora metonimikusan jelentené, jelenthetné a „cigányságot". Ha végignézzük a kiállítás fotóit, észrevehető, hogy Wyatt ezeknek a lexikai elemeknek a megerősítésétől tartózkodott. Pont azért, hogy a konnotárorok együttesének retorikája az ideológia azon elemeit elgyengítse, melyek annak lexikáiban már sorakoznak és másokat erősítsen meg, a képén látható egyetlen biztos metonimikus látvánnyal: a cigány/roma emberrel. Hogy miképp a paradicsom az olaszságot jelöli meg, a képeken látható cigány/roma emberek akképp jelöljék meg a tanárt, az orvost, a kutatót, a riportert, a rendőrt, a művészt. Azokat, akiket igazából is látunk a képeken. Barthes szerint a lexikális entitás valamennyi eleme nem válhat konnotárorrá, ebben a diskurzusban mindig fog maradni bizonyos denotáció. Ezzel ismét a detonált képhez jutunk vissza. A denotált kép elemeinek megvan szintén a tere, értelme a képen: szintagma veszi őket körül. A denotált kép „természetivé változtatja" a konnotált üzenet rendszerét. Ez a szabályszerűség szükséges, hogy lejátszódjon Wyatt képeinek befogadása kapcsán: azért, hogy Wyatt fényképeinek kódolt, tehát konnotált ikonikus elemei a kép „természetes részévé" váljanak, denotátumaivá a képnek, melyek könnyebben, „nehéz kibetűzés nélkül" találhatnak befogadásra. Wyatt szimbólumainak világa onnantól kezdve egy denotált, azaz „természetesként" megmutatkozó látvány történetében – Barthes találó hasonlatával élve – megmerítkezhetnének.

A black box hibalehetőségeiről: képi / nyelvi kohéziós zavar

Wyatt diskurzusa párbeszéd közte és a befogadó között: kiállítása, portrésorozata koherens egészként utal vissza intencióinak akár egy felvételére is érvényes létjogosultságára. Teremszövege annotációs funkcióban, nyelvi üzenetként képzi meg a kiállítás kontextusát, mely intencióinak jelentéstelítettségét nemcsak „kivonatként" tartalmazza. Amikor a dolgozat feltevéseit igaznak tekintjük, akkor a fenti állításokat szükségszerű észrevennünk, ahogy Wyatt felvételei visszaigazolják a szöveg által megteremtett kohéziót.

De vajon ez a kohézió minden esetben fennállhat? A nemleges válasz például egy hazai, 2005-ben a *Millenáris*on berendezett kiállítással alátámasztható. A „Képek, cigányok, cigány-képek" című anyag körül kialakult vita végigkísérte a kiállítást, melyet elsősorban a hazai cigány/roma értelmiség illetve politikusok, valamint a média képviselői és a közvélemény egy része kezdeményezett. A dolgozat keretein túlmutatna a kialakult vita részletes bemutatása és elemzése, ezért a vitát kiváltó okok lehetséges, és az eddig már tárgyalt elméletek mentén felfűzhető okait tekintem át.[46] A kiállítás anyaga hétszázharminchat fényképfelvételt tartalmazott a 19. század elejétől 2005-ig. Archív részét a Néprajzi Múzeum és a Magyar Fotográfiai Múzeum gyűjteményeiből szelektálták, kis részét privát albumokból válogatták a szerkesztők. A fotók különböző világlátással, szemléletmóddal, politikai céllal készültek. Kis töredékét leszámítva nemcigány/roma fotósok képei ezek, melyek a cigány/roma népességet etnográfiai, antro-

46 Egyrészt a kiállítás kurátora, Szuhay Péternek kiállítási teremszövege, és Csajbók Anita: Bemutatás és bemutatkozás. Roma fotók a terepen és a kiállítóteremben című írása alapján (Szuhay 2005; Csajbók 2005).

pológiai vagy szociológiai, politikai aspektusból közelítik meg – ahogy Szuhay fogalmaz – történeti és tipológia rendben. Csajbók szerint figyelmet érdemelne, milyen észrevétlen aspektusokból állnak össze a befogadók beidegződései, amikor a cigány/roma kultúráról fotók által próbálnak meg ismereteket szerezni.

A probléma egyik fő oka lehet, hogy a szervezők „a több jobb" elvét követték. Egy több mint félezer fotóból álló kiállítás óriási, témától függetlenül válik egy idő után nyomasztóvá, ahogy a befogadó eltelik a látottak mennyiségétől. Íme, miként ábrázolva mutatták ezek a fotók a hazai cigány/roma népességet ebben a röpke kétszáz éves időszakban, melyet a kiállítás felölelt. Historizált vademberként, főleg muzsikusokat és vándorlókat; majd műtermi, beállított képekkel: a valóságot esztétikailag korrigálva. Majd a szegénységet kiemelve, szociofotókkal, majd fotótanulmányok révén: a mesterségekre koncentrálva. Majd etnikumként, egy elmaradott szociális helyzetet körbejárva, ezt követően propagandafotókon, egy ideológiai kijelentés szereplőiként. Ezt követően ellenzéki szociofotókon, majd antropológiai megközelítésben, és sajtófotók szemtelenül sztereotip elemeinek össztüzében. Mindezt kiegészítve olyan fotókkal, melyeken a cigány/roma népesség önmagát mutatja be privát fotókon.

Fontos, hogy a kiállítás kurátora mindezeket a tényeket, ennek a történeti/bemutatási „rendnek" a visszáságát felismerte, azt a kiállítás kísérőjeként egy teremszövegben megfogalmazta. Felismerte, hogy ezeket az ismereteket a kiállítás látogatóinak szöveges formában elérhetővé kell tenni. Ellenben az alkalmazott konnotációs technika végett, az mintha ott sem lett volna: ahelyett, hogy ezek a szövegek az egyes időszakokat bemutató falfelületek elején kaptak volna helyet, az egész teremszöveg a bejáratnál egy felületen, ömlesztve, kis betűkkel felróva árulkodott volna arról, mi is várja a látogatót. A kiállítás el/berendezése – kvázi annak a képekkel való viszonya – rásegített az ábrázolásmód amúgy is szélsőséges hangsúlyozására, a be nem avatkozás és távolságtartás nagyon fájó tényét erősítve. A szerzők nevei elvétve, rossz helyen, kicsiben voltak olvashatók, tehát azok – és más, támpontokat adó feliratok – hiánya legitimálta a cigány/roma népesség fotókon megjelenő nyomorúságos helyzetét.

Bourdieu mintha a vitakeltők nevében szólalna meg: „A fényképet távolról sem úgy fogják fel, mint ami önmagát jelenti és semmi mást, hanem mint valaminek a jelét vonják kérdőre… A kép olvashatósága az intenció olvashatóságának függvénye, és az esztétikai ítélet, melyet kivált, annál kedvezőbb, minél teljesebb a jelölő és jelölt expresszív megfelelése" (Bourdieu 1982: 240). Definíciója szerint ezért várják el a képaláírást vagy címet a nézők, mert az meghatározza a jelentéssel kapcsolatos intenciót. Így a befogadó képes eldönteni, hogy a kép megvalósítása miként felel meg a kifejtett szándéknak, azt hogyan illusztrálja? A zavar tehát a fenti kiállításon abból eredhetett, hogy nem értették, mi volt a szándék: s nemcsak azt nem, mennyi volt a képekből egyenként a szándékos, s mennyi az ügyetlenség; de az elhibázott konnotációs diszfunkció miatt azt sem, hogy a kiállítás egészének ekképp mi lehetett a szándéka, üzenete. Azt az első adandó alkalommal félreértették. Kivéve, ha egy öt oldalnak megfelelő, hosszú szöveget a kiállítás megtekintése előtt végigolvasva eljutottak Szuhay lehetséges válaszaihoz, és kiállításukkal kapcsolatos elvárásaihoz. Mert ott a szerző többek között azt sugallta, hogy „a képek és tények egymásra vetítésével világossá válhat, hogy amit látunk az nem biztos". Valamint, hogy „a képeken keresztül kinyílik a romák tagolt társadalma" (Szuhay 2005: 5). Miután a kiállítás egészének képi/nyelvi kohéziója felborult, így a falakra ideologikusan, tipizálva, közel nyolcszáz fotó által

feltapétázott cigány/roma társadalom ugyanolyan tagoltan mutatkozott meg a kiállítás látogatói számára, mint ahogy azt az elmúlt kétszáz évben a hazai fotográfia megalkotta, üzente, közvetítette.

Az biztos, hogy annak az egyféle képi fordulatnak, melynek egy ideje szemtanúi lehetünk, nyelvi vonatkozásai hasonlóan fontosak. Mitchell szerint ez már Wittgenstein gondolkodásában is lokalizálható (Mitchell 1992: 89). A képek fogva tartanak, nem tudunk szabadulni, ott van a nyelvünkben. Rotry eltávolítaná a nyelvből a vizuális metaforákat. Mitchell ezt a nyelvünket a vizuálistól óvó kényszert, szorongást tartja a képi fordulat legbiztosabb jelének.

Prológ[47]

A világot alkotó univerzumok egyike a fotóuniverzum. Minden egyes élmény, felismerés, érték elemezhető a fotók által, és cselekedeteink analizálhatók az egyes, modellként használt fotókban: tehát szétszedhetők pontszerű elemekre – mely a robotizált világ bit-rendszere. „A fotók átkódolt fogalmakat képviselnek, melyek úgy tesznek, mintha automatikusan tevődtek volna át a világból a felületre" (Flusser 1990: 36). A fényképészetnek ezt a megtévesztést kell felfednie, hogy igazi jelentését, a fogalmak programozását feltárja: ez nem más, mint absztrakt fogalmak szimbólum-komplexuma, szimbolikus faktumokká átkódolt diskurzus.

A fogadtatást – amelyben Wyatt-et részesítette a cseh roma/cigány közösség – rendkívülinek írja le a szerző. Annak bizonysága pedig, hogy a közeledés nem pusztán interperszonális, kézzelfogható: a roma sajtó – ahogy Wyatt fogalmaz – átvette a „Roma Rising" fotóira vonatkozó jogokat. Ez feltétlenül erősíti azt a reményt, hogy a média

47 A „prológ" színházelméleti aspektusból egy független prepozíciót jelöl meg. Konkrétan akár egy olyan személyt, aki független a cselekménytől. A dolgozat szerzőjeként nem függetleníteni óhajtom magam a felelősség alól, hogy önálló összefoglalással zárjam le a dolgozat témáját, pusztán elrettent a tapasztalat, hogy a szakirodalomból megismert, szakmailag elismert és nagyra becsült szerzők is pusztán kérdésfeltevésekkel, azok körbejárásával kóstolgatják a különböző teóriákat és gyakorlatokat a képalkotás körül folyó diskurzusban. Úgy érzem, hogy magam is az általuk használt úton, koncentrikus körökben, többször is érintve számos fontos kérdést, ugyancsak megközelítettem a vizualitás eme terepét felvetett kérdéseim által. Épp ezért tartom ésszerűnek, hogy nagyon pontos számvetés és lezárás helyett szűken, eddigi gondolataim összefoglaló ismétlésével zárjam rövidre témámat – mintegy külső, független szemlélőként.

Dolgozatom esetében tehát a prológ nem tévedésből az epilógus helyett beálló prológus befejező, összefoglaló stílusára utal, hanem arra, hogy az eszmefuttatást egy objektív újrafelidézéssel, összefoglalással zárom.

> *William Shakespeare Szentivánéji Álom című vígjátékából idézve:*
> *Philostrat jő.*
> *Philostrat: Fönség! Ha tetszik, itt van a prológ.*
> *Theseus: Jöjjön be.*
> *Harsonák. A prológ jő.*
> *Prológ: „Ha nem tetszettünk, nincs más kívánatunk. Ne véld uram, hogy jöttünk sérteni, csak kimutatni."*

ezen élő, cseh nemzeti történet nyomon követése során új hangra talál. Ennek az új hangnak a megtalálása nem csak Csehországban, de Európa-szerte várat magára, hogy ezzel is közelebb hozza egymáshoz az együtt élő népeket, egymás megértésére és elfogadására sarkallva őket.

S még egy gondolat a képi fordulatról. A képi fordulat Mitchell szerint nem ad választ semmire. Csupán a kérdésfeltevés egy lehetséges módja (Mitchell 1992: 94).

Bibliográfia

ADAMIK Lajos (2000): Élet a Marson. Andreas Müller-Pohle: Sojourner II. 1997/99. *Balkon* 12: 46–47.

BARTHES, Roland (1985): *Világoskamra.* Budapest: Európa Kiadó, 1985.

BARTHES, Roland (1990): A kép retorikája. *Filmkultúra* 5: 64–72.

BÁN András (2004): Magyar Képek. In Biczó Gábor (szerk.): *Vagabundus. Gulyás Gyula tiszteletére.* Miskolc: Kulturális és Vizuális antropológia Tanszék, 17–21.

BECK Zoltán (2009): A fénykép-tárgy. In Beck Zoltán: *A romológia írása* (doktori disszertáció IV. fejezet, kézirat).

BÉRES István (2004): Megjegyzések a családi fotográfiáról (úgyis, mint múzeumi tárgyról). In Fejős Zoltán (szerk.): *Fotó és néprajzi muzeológia.* Budapest: Néprajzi Múzeum, 183–196. http://www.igyfk.pte.hu/files/tiny_mce/File/szervezeti_egysegek/itnyi/beres_istvan_megjegyzesek.pdf (2009.03.08.)

BELINSZKI Eszter (2000): A kritikai kultúrakutatás a médiaelemzés gyakorlatában. *Médiakutató.* http://www.mediakutato.hu/cikk/2000_01_osz/06_a_kritikai_kulturakutatas_a_mediaelemzes_gyakorlataban/06.html (2008.10.12.)

BOURDIEU, Pierre (1982): A fénykép társadalmi definíciója. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép.* Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 226–244.

CAMERON, Rob (2005): *Chad Evans Wyatt – portraits of Roma rising above discrimination*, A Cseh Rádió „Romove" műsorában hangzott el. http://romove.radio.cz/en/article/20747. (2008.09.10.)

CAREY, James W. (1992): *Communication as Culture: Essay on Media and Society.* London–New York Routledge.

CSAJBÓK Anita (2005): *Bemutatás és bemutatkozás. Roma fotók a terepen és a kiállítóteremben*. http://www.anthropolis.hu/tanulmanyok/doc/Berliner%20Blatter.doc (2009.01.23.)

DEBORD, Ernest Guy (1992): *A spektákulum társadalma.* Budapest: Balassi Kiadó

DOBOVICZKI Attila (2004): Új média – új látásmód. *Tudásmenedzsment* (sorozatszerkesztő Bodó László). Pécs: PTE-TTK-FEEFI, 5(1): 95–103.

ERDŐSI Anikó (2004): Mezítelen tekintetek. *Beszélő:* 7–8.

FLUSSER, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája.* Budapest: Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK.

FLUSSER, Vilém (1992): Képeink. *2000 Irodalmi és művészeti folyóirat* 2: 60–61.

FLUSSER, Vilém (1996): Az információs társadalom, mint földigiliszta. In Uő: *Az ágy.* Budapest: Kijárat. http://www.artpool.hu/Flusser/informacios.html (2008.12.20.)

FÖLDES András (2006): *A digitális fotó megöli a fényképészt.* www.index.hu/kultur/klassz/fotohonap06 (2008.12.03.)

GAY Y BLASCO, Paloma (2008): Picturing "Gypsies": Interdisciplinary Approaches to Roma Representation. *Third Text* 22(3): 297–304.
GEERTZ, Clifford (1988): A kultúra fogalmának hatása az ember fogalmára. *Kultúra és Közösség* 4: 67–75.
GEERTZ, Clifford (2001): *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások* (2. kiadás, válogatás, utószó Niedermüller Péter). Budapest: Osiris Kiadó.
GIDDENS, Anthony (2003): *Szociológia.* Budapest: Osiris Kiadó.
GOMBRICH, Ernst Hans (1972): *Művészet és illúzió.* Budapest: Gondolat Kiadó.
GOMBRICH, Ernst Hans (1982): „Elmélkedés egy vesszőparipáról". In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok.* Budapest: Tömegkommunkációs Kutatóközpont, 15–25.
GOMBRICH, Ernst Hans (2003): A látható kép. In Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció* II. Budapest: General Press, 92–107.
HORÁNYI Attila (1999): A képekről. In Béres István – Horányi Özséb (szerk.): *Társadalmi kommunikáció.* Budapest: Osiris Kiadó, 178–188.
HORÁNYI Özséb (2003): A kommunikáció, mint válasz. In Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció 1-2* (válogatott tanulmányok). Budapest: General Press.
ILLÉS Péter (2004): A látvány, az etnográfus és a fényképes dokumentáció. In Fejős Zoltán (szerk.): *Fotó és néprajzi muzeológia.* Budapest: Néprajzi Múzeum – Tabula könyvek.
INGARDEN, Roman (1977): *Az irodalmi műalkotás.* Budapest: Gondolat Kiadó.
KUNT Ernő (1995): *Fotoantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás,* Miskolc – Budapest: Árkádiusz.
MITCHELL, William J. Thomas (2007): *A képi fordulat*. [*The Picturial Turn*, Artforum, 1992. 3: 89–94.] http://balkon.c3.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html (2008.10.10.)
MIKLÓS Pál (1989): Az első 150 év. In Gera Mihály (szerk.): *A fénykép varázsa.* Budapest: Szabad Tér, 6–13.
NAGY Károly Zsolt (2005): A fotóantropológia és az antropológiai fotó lehetőségei a „digitális képi forradalom" korában. *Tabula* 8(1): 91–107.
NYÁRI Gyula (2004): *Úton (Po Drom).* Budapest: Quint.
PANOFSKY, Erwin (1984): A képi alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához. In Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben.* Budapest: Gondolat Kiadó. (?)
PFISZTNER Gábor (2001): Látni, megfigyelni és gondolkodni – August Sander és a „huszadik századi emberek". *Balkon* 12. *http://www.fotografus.hu/oldnexse.php* (2007.04.24.)
PFISZTNER Gábor (2005): Fényképezek, tehát vagyok? Gondolatok a szubjektív dokumentarizmusról. *Fotóművészet* 5-6. http://www.fotografus.hu/oldnexse.php (2007.04.24.)
PFISZTNER Gábor (2005): Látom, mégsem hiszem, nem hiszem, hiába látom. *Fotóművészet* 5-6. http://www.fotografus.hu/oldnexse.php (2007.04.24.)
RÉNYI András (2001): A maszk igazsága. *Élet és Irodalom* 12. 07. http://es.fullnet.hu/0149/kritika.htm (2008.11.20.)
RUBY, Jay (2004): Vizuális Antropológia. In Halmos Ádám (szerk.): *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus – Dialëktus Fesztivál.* Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány. 12–13.

SÁGHY Miklós (2007): A film mediális üzenetének néhány sajátossága. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*. http://apertura.hu/2007/tel/saghy (2009.02.24.)

SCHARF, Aaron (1997): Művészet és fotográfia. In Bán András – Beke László (szerk.): *Fotóelméleti Szöveggyűjtemény.* Budapest: Enciklopédia, 33–52.

SUSTOVA, Jana – KENETY, Brian (2005): *Roma Rising: portrait of a community*, part 1-2. http://romove.radio.cz/en/article/20518 (2008.09.10.), http://romove.radio.cz/en/article/20533 (2008.09.10.)

SZUHAY Péter (2005): *Képek, cigányok, cigány-képek* (a kiállítás teremszövege) www.etnofoto.hu/cikkek/Szuhay1.doc (2007.04.01.)

SZŰCS Balázs (2004): *A jelentések nyomában: Hermeneutika Clifford Geertz kései, teoretikus írásaiban* (MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont Munkafüzetek 95). Budapest: MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont.

TRUMPENER, Katie (1996): A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép" a Nyugat narratíváiban. *Replika* 23-24(12): 219–241.

VARGA Ilona (2006): Nyári Gyula hatvan éves – beszélgetés Nyári Gyulával. (Elhangzott 2005.06.22-én az MR Kossuth Rádió Cigány félóra című adásában). Írott változat: http://www.romapage.hu/archivumbol/hirek/hircentrum-forummal/article/75158/437/starttime/1104534000/endtime/31535999/?tx_ttnews%5Bauthor%5D=Kossuth%20R%E1di%F3%2FCig%E1nyf%E9l%F3ra&cHash=cdcfa062cf (2008.11.23.)

WEAVER, Warren (1977): A kommunikáció matematikája. In: Horányi Özséb (szerk.). *Kommunikáció I.* Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó

WYATT, Chad Evans (2000): *101 – umělcu v Ceské republice; 101 – Artists in the Czech Republic.* Prága: Argo.

ZRINYIFALVI Gábor (1997): *A kép paradigmája. Metropolis* 3. http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9703/zrinyi.htm