

Visy Beatrix

A fénykép mint mise en abyme – „prózafordulat”, fotó a mise en abyme tükröződésében

„A fotó nem vallomás a világról, sokkal inkább a világ darabja, a valóságnak olyan kicsiny mása, amelyet bárki készíthet vagy szerezhet.”¹

A mise en abyme a heraldikából származtatható és a festészetből ismert vizuális, öntükröző jelenség: a kép keletkezését, szereplőit, alkotóját, nézőpontját stb. hangsúlyozó ábrázolásmódjai, ötletes (tükör)játékai viszonylag nagy hagyománnyal rendelkeznek a képzőművészetben, ezért nem meglepő, hogy kevésbé konkrét, „kézzel fogható” módon más művészeti ágakban, így a zenében és az irodalomban is megjelent. A 20. század utolsó harmadától egyre gyakrabban találkozhatunk a mise en abyme jelenségével, eszközével az irodalmi művekben, elsősorban regényekben. Az alakzat irodalmi lét- és működésmódjának vizsgálata pedig az 1970-es évektől mutat nagyobb érdeklődést a művészet- és irodalomelméleti írásokban. E teóriák mindegyike visszakanyarodik André Gide-hez, akitől a címerpajzsok heraldikai ábrázolásának működésmódja, analógiája alapján az elnevezés származik, és akinek korai művei valóban igazolhatják is a heraldikai ábrázolás és az írói módszer közötti párhuzamot, mert bennük egyetlen textuális tükröz reflexiója duplázza meg a szöveg bizonyos aspektusát. Ám az 1925-ös *A pénzhamisítók* esetében „a heraldikai ábrázolással való összevetés már nem kielégítő, mert a szöveget belső tükrök sorozata szervezi.”² A mise en abyme kapcsán különösen – és érthetően – kitüntetett figyelmet kap Gide 1893-as naplóbejegyzése, amelyben először használja a kifejezést, és ismerteti a mise en abyme néhány irodalmi megvalósulását, amelyeket azonban nem tart elég egyértelműnek, így az alakzatot és a megnevezést saját műveire vonatkoztatja: „Sokkal pontosabb és helyesebb lenne, amire a Jegyzeteimben, a *Narcissusban* és a *Tentative-ban* törekedtem: az olyan címerpajzsokhoz való hasonlítás, amelyek esetében az első címerbe egy másodikat is »mélyesztenek« [en abyme].”³

Gide meghatározásából indul tehát a mise en abyme fogalmának értelmezése a 20. század során. Lucien Dällenbach ismert és jelentős írása elemzi és egyben kritizálja a fogalom 50-es évekbeli, a francia irodalomtörténet egy-egy munkájában felbukkanó interpretációit C.E. Magny *Histoire du roman français depuis 1918* (Paris, Seuil, 1950) és Pierre Lafille *André Gide romancier* (Paris, Hachette, 1954) című munkái kapcsán. Magny a mise en abyme terminusát metafizikai jelentéssel tölti meg azáltal, hogy felerősíti a görög eredetű *abyss* kifejezésnek matematikai végtelenség, paralel tükrök végtelen sorozata és örvénylés konnotációit. Magny ezenkívül bevezeti a fogalom hármasszortályozását, és

¹ SONTAG 2007. 11.

² DIAN 2006. 75.

³ „Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse*, et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier à en mettre au second »en abyme«.” GIDE 1955.

megkülönbözteti egymástól az egyszerű, a végtelen és az ellentmondó reflexió típusait.⁴ A görög kifejezés egyik első előfordulása a *Septuaginta*-ban található, a héber *tehom* kifejezés fordításaként, amely az *abyss*e jelentéseiben is benne lévő östenger, őskáosz, tengermélység, tengerfenék, továbbá alvilág, túlvilág jelentésekkel rendelkezik. Dällenbach a korábbi teoretikusok példáin és értelmezésein át igyekszik bemutatni, ahogyan a mise en abyme fogalma és jelentésköre egyre homályosabbá és problematikusabbá válik.

Dällenbach mise en abyme-meghatározása a tükörképéből és a tükröződésből indul ki: „a mise en abyme bármely belső tükör, amely visszatükrözi a narratíva egészét egyszerű, ismételt vagy megtévesztő (vagy paradox) megkettőzés révén.”⁵ Ezáltal a szerző a mise en abyme képzőművészeti működéséhez és példáihoz tér vissza, továbbá a hasonlóságot teszi meg a kettőződést generáló alakzat fő vonásává.⁶ Tipológiájában az egyszerű megkettőzés olyan szekvencia, amely az öt magába foglaló munkához hasonlóság által kapcsolódik. A végtelen megkettőzés az egyszerű megkettőzés szekvenciájának végtelen visszacsatolása. A megtévesztő vagy paradox megkettőzés során pedig feltételezhető a bennefoglaltság.⁷

Mieke Bal 1978-as írása⁸ viszont Dällenbach gondolatmenetével száll vitába. Meglátása szerint helytelen túlhangsúlyozni az analógiát a grafikai ábrázolással, mert a festészethez képest a nyelvben a mise en abyme egy kevésbé ideális formában jelenik meg. Az öntükrözés perspektívája az irodalmi műben nem egy kép totalitása, csak egy része a szövegnek vagy bizonyos aspektusa. Moshe Ron példái pedig arra figyelmeztetnek, hogy a benne foglalt szöveg része rendszerint kisebb, mint a szöveg egésze, amelyet tükröz, s ezért a köztük lévő kapcsolat – szerinte – szinekdoché értékű. Dällenbach és Bal megközelítései további kérdéseket vetnek föl, többek között azt, hogy mi az, ami egy szövegben tükröz. A mise en abyme általában (vagy leggyakrabban) az önreflexió egyik formájaként tételeződik, „amikor a szöveg egy részlete az egész szövegről magáról állít valamit, azt világítja meg vagy azt értelmezi; kis tükör, gyakran észrevehetetlen, amely mintegy »befelé« tükröz.”⁹ Kálmán C. György ezt a tükröződést belső elbeszélésként, történetként határozza meg, „amelynek látszólag nincsen köze a főtörténethez, szereplői mások, ideje más, és szemmel látható oksági összefüggés sem indokolja előfordulását, felébred a gyanú, hogy ez a belső történet valamelyes fényt vet a főtörténet egészére, tehát nem csak egy jellemet, cselekedetet, időt stb. példáz, hanem az egész történetet tükrözi mintegy belülről.”¹⁰ A másidejűség, másterűség és a műegész ok-okozati relációinak – ideiglenes – felszámolódása, kiiktatása a mise en abyme eseteiben azáltal valósulhat meg, amit Genette-től inspirálódva Dällenbach és Bal is hangsúlyoz, hogy a mise en abyme a narratív beágyazás egyik esete, diegetikus szintváltás, fontos vonása, hogy a belső történet más cselekményű, mint a befoglaló mű, azaz a főtörténet. Mieke Bal szerint ez minden esetben így van: a mise en abyme a diegézis megszakításával vagy fokalizációváltással jár. Érdemes mindezeket a meglátásokat annyiban

⁴ Vö. DIAN 2006. 78.

⁵ „(...) est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéciale.” DÄLLENBACH 1977. 52.

⁶ „(...) est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.” DÄLLENBACH 1977. 18.

⁷ Vö. DIAN 2006. 78.

⁸ BAL 1978. 116–128.

⁹ KÁLMÁN C. 2000. 143.

¹⁰ KÁLMÁN C. 2000. 143.

pontosítani, hogy a mise en abyme nem minden esetben történet; lehet leírás is,¹¹ vagy egy másik művészeti ág – például báb-, színházi előadás, zenemű – beékelése vagy annak elbeszélte vagy leíró megjelenítése is. Meglátásom szerint ezek nem minden esetben járnak narratív szintváltással. Kedvelt és viszonylag gyakori eljárás, amikor a mű önemblémáját egy képzőművészeti, vizuális alkotás leírása, tehát ekphraszisz adja, jól ismert példája ennek Nádas Péter *Egy antik faliképre* című fejezete az *Emlékiratok könyvében*. Ezekben az esetekben a mise en abyme valóban kivétel nélkül a narratív beágyazás esetének minősül, a képleírások keretező, a más(ik) felületet megképző vonása által. A képek, vizuális tárgyak „alakjában” megvalósított mise en abyme-ok tehát bizonyos mértékben és aspektusokban mégiscsak visszacsatolhatók a képi reprezentációkhoz, ha nem is az elbeszélés és a megidézett látvány azonosságának, hasonlóságának, mimézisének, tehát az egyszerű tükröződésnek az értelmében, hanem a mise en abyme mint kifeszített látvány „címerpajzsként” kimerevített (másterű) felület vonatkozásában, s mindez talán még a belső történeteknél (az ekphraszisz nyelvi megformálása, időbelisége által) is erősebb feszültséget eredményez a művészetben.

Úgy gondolom, a fényképek narrációba illesztése, mise en abyme-ként való működtetése további csavarokkal, paradoxonokkal gazdagíthatja vagy stílusosan: mélyítheti [en abyme] e sűrítő alakzat mélységeibe húzó szédületét. A fotográfia létmódja, valósághoz való bonyolult viszonya, társadalmi használata már eleve nyugvópont nélküli fotó- és képelméleti, esztétikai és pragmatikai kérdéseket mozgat, a fényképek irodalmi művekbe való beleíródása, a próza képhasználata, a fényképek narrációra gyakorolt (viszont)hatása és ráadásul mise en abyme-ként való felhasználása még sokrétűbbé teszi mindezeket.

A legjelentősebb kérdés tehát ez esetben az, mi teszi kínálózóvá és alkalmassá a fotográfiát arra, hogy elbeszélő művekben mise en abyme-ként kapjon szerepet, s mi módon teljesítheti sikeresen, látványosan, konnotatív erővel ezt a funkcióját. Ahhoz, hogy erre az írásom szempontjából legfontosabb kérdésre kielégítő választ, válaszokat lehessen adni, több elméleti felvetést, kérdéskört is szükséges érinteni, figyelembe venni. Egyfelől azt, hogy milyen esztétikai, poétikai változások, médium- és képhasználati szokások eredményezték az irodalom és a fénykép szoros kapcsolatát, gyakori összefonódását, s ez, szűkítve a témát, hogyan illeszkedik, hogyan függ össze a 20. század második felének prózájával, prózapoétikai alakulástörténetével. Másfelől elkerülhetetlen érinteni a (fény)kép irodalmi művekben betöltött szerepét, a prózába íródás módozatait, a képek narrációban való „megjelenítését”, azaz lényegében az ekphraszisz és ezen belül a fotóekphrasziszok kérdését. Továbbá, mindezek kapcsán szükségszerű kitérni a fényképek ontológiájára, a fotó és valóság bonyodalmas, az elméleti munkák kereszttüzében részletesen tárgyalt viszonyára, valamint a fényképek pillanathoz és múlthoz kapcsolódó jegyeire.

Az irodalom és képzőművészet kapcsolatában (illetve a 20. századtól érdemesebb vizuális művészetről, jelenségekről beszélni) mindenképpen új fejezetként tekinthető az 1960-as évektől egyre gyakrabban és jelentősebb téttel felbukkanó inter- és transzmediális jelenségek száma. A film narratívái, plánjai, kameramozgása, vágástechnikája (és további ábrázolási eszközei), valamint a fénykép esztétikai létmódjának, társadalmi használatának változásai az irodalmat, az egyébként útkereséssel, többféle válságtünettel küzdő prózát,

¹¹ Ezt a pontosítást Kálmán C. György is megteszi hivatkozott tanulmánya egy későbbi helyén, bár meghatározásában végig belső történetről beszél. KÁLMÁN C. 2000. 144.

köztük a magyart is, arra ösztönözte, hogy egyre gyakrabban e technikai médiumok, „új” művészeti ágak és ábrázolásmódjaik felé forduljanak. A fénykép a filmhez hasonlóan a 20. században vált az élet és a művészet általános, elfogadott részévé. A történelmi, társadalmi események rögzítésében vállalt és kapott szerepe megváltoztatta a történelemhez, múlt-hoz való viszonyt, s a történetírás, sajtó verbális eszközei mellett képi dokumentumként, „bizonyítékként” tűnik fel. Korábban a képzőművészet jóval kisebb mértékben, illetve a reprezentáció és szimbolizáció más fokán vett részt a történelmi alakok, események (például csaták, zarándoklatok, tűzvészek) rögzítésében. A fotográfia, miközben művészi rangjáért küzdött, egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak, de elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és terepévé is vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így regényekbe, szövegekbe íródása egyszerre töltheti be akár a történelmi, akár az egyéni emlékezet szerepét. Ezért sem meglepő, hogy a 1960–1970-es évektől számos prózai mű mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását meghatározó, formáló, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat.

Mindez igen jól kapcsolható a magyar próza 1968 körül kezdődő, és a 1970–1980-as évek fordulóján erőteljesebb gesztusokkal történő, prózafordulatként emlegetett átalakulásához, annak ideológiai, prózapoétikai tüneteinek, jegyeihez. Azok a társadalmi, az új írónemzedék mentalitását befolyásoló folyamatok, amelyekből levezethetők az epikus elbeszélésmód átalakulását generáló szemléletbeli, esztétikai és az ábrázolás mikéntjére vonatkozó változások, a realista nagyelbeszéléssel, a világ, ezen belül a társadalmi viszonylatok és a múlt leírhatóságával szembeni szkepszissel állnak összefüggésben. A Balassa Péter által „meghirdetett”,¹² majd a magyar irodalomtudományban Kulcsár Szabó Ernő és mások által is detektált és érvényesített fordulat¹³ minden aspektusára ez írás keretein belül nincs lehetőség kitérni. A másféle, elsősorban technikai (film, fotó, újságkivágatok) médiumok szövegbe való betörésének lehetőségei két csomóponton tűnnek jelentősnek a próza átalakulásának folyamatában: egyfelől a történelemhez, személyes múlt-hoz való viszony problematikussá válása, másfelől, az előbbivel összefüggésben a regényműfaj mint nagyepikai egység teherbíróságát és egyáltalán a nagyepikai elbeszélésformák mint összefüggő narratívák létjogosultságát, képességeit firtató és vitató 20. századi episztemológiai, nyelv- és művészetfilozófiai kételyek, felvetések, amelyek a történelmi kataklizmák, törések hatására a második világháborút követően beigazolódni látszódtak. Mindezek következtében keletkeznek azok a mentális és narratív hiánystruktúrák, porózusszerkezetek, amelyek az emlékezet hiányosságaira, a felejtésre és a történelmi amnéziára, valamint az identitáskeresés aktusaira vonatkoztathatók, és amelyek mozaikos, töredezett, résekkel és töréspontokkal operáló, az egységes történet lehetetlenségét „hirdető”, az elbeszélés nehézségeivel látványosan küzdő, mindezeket önreflexíven tematizáló, önmagukat beomlasztó szövegeket eredményeztek.

Ezek alapján jól érzékelhető, hogy a fényképek mint a (személyes) múlt-hoz kapcsolódó tárgyak és a múlt egy-egy „valóban” megtörtént pillanatát magukba sűrítő képek kifejezetten alkalmasnak tűnnek a próza ábrázolásmódjával kapcsolatos hiányérzetek, rések kitöltésére, helyettesítésére, a referenciaproblematika elmélyítésére vagy éppen e kételyek hangsúlyozására, felnagyítására, reflektálására. Ugyanakkor fontosnak tűnik, különösen a

¹² BALASSA 1982. 207–233.

¹³ KULCSÁR SZABÓ 1993; vagy például: NÉMETH 2010. <https://irodalmiszemle.sk/2010/07/nemeth-zoltan-peterek-nemzedeke-a-posztmodern-prozaforulat-ertelmezesehez/> [2022.06.09.].

transzmediális hullám korábbi, az úgynevezett fordulatot megelőző, előkészítő alkotóinál, például Mándynál, Mészölynél, hogy a különféle létmódú fotók irodalmi közegbe helyezve – szükségszerűen – funkció- és médiumváltáson esnek át, átesztétizálódnak, hiszen a művészi felhasználás, a szépirodalmi narráció, legtöbb esetben a leírás, ekphraszisz¹⁴ által valósul meg.

A képleírásoknak, ezen belül a kép és szöveg évezredes versengésének, minden esetben legfőbb tétje az egyik térfélen az, hogy képes-e a nyelv megjeleníteni, életre kelteni a képet a szövegen belül, tehát lehet-e sikeres az ekphraszisz, míg a másik térfélen, hogy képes-e a kép maga alá gyűrni a nyelvet, megőrizni saját képszerűségét, anyagszerűségét és kereteit, életben tud-e maradni a nyelv igája alatt, nem válik-e transzparenssé a leírás következtében. E versengés azonban az ekphraszisz „keretei közt” mindig egyenlőtlen viszonyok közt zajlik. Így a próza menetébe illesztett fotó esetében is egyértelműnek látszik a két médium közötti hierarchia, hiszen a szöveg médium- és kódváltásra „kényszeríti” a képet, a képi látvány csak a nyelv közvetítése által idézhető fel. Ugyanakkor ez az alá-fölérendeltségi viszony mégsem zökkenőmentes, a fotó szövegbeli jelenléte, leírása kimozdítja a nyelvet, a szöveget, a narrációt látszólagos fölényéből.

A magyar próza átalakulásának folyamatában egyre jelentősebbé váló, az emlékezet-hez, műtfeldolgozáshoz, családhoz, identitáskereséshez köthető tartalmi vonatkozások, valamint az elbeszélés mikéntjére tett utalások, gesztusok mellett a fényképek a narráció menetére, szerkezetére is hatással lehetnek. Mivel a fényképleírások leggyakrabban a narratív beágyazás esetei, a narratív szintek létrejöttében, rétegzésében is részt vesznek. A képleírások a cselekmény, elbeszélés megtorpanását eredményezik, ahogy erre már a mise en abyme kapcsán utaltam, *digressiók* a leírásokhoz hasonlóan, ám ez utóbbiak általában nem képeznek önálló narratív szintet. Ugyanakkor az ekphraszisz jellegzetességeiből adódóan nemcsak a *descriptio*, hanem a *narratio* jegyei is helyet kapnak a fényképek verbalizációjában, hiszen a leírásban a kép befogadóra gyakorolt hatása, a kép befogadójának reakciói, tettei is szerepet kaphatnak; továbbá a képleírások a látvány megelevenítése során a pásztázás különféle „műveleteit” is elvégezhetik, a képek térszerkezetének, kompozíciójának feltárása a tér útvonalszerű bejárásával és/vagy térképszerű (alatt, fölött, mellett stb. viszonyok megmutatásával) megjelenítésével is rokonítható.¹⁵

A fotók leírása számos esetben – a szemlélő jelenléte, aktív tevékenysége miatt is – metalepsziseket, kép és szöveg közti határsértéseket, -átlépéseket eredményez, de enyhébb formájában is a narratív szintek feszültségéből adódóan a különféle terek és idősíkok sűrűlódását, elkülönbözödését hozza létre, így – már csak az emlékezet, az identitáskeresés, a múltrekonstrukció ábrázolása érdekében is – a fényképek szerepeltetése is összefüggésbe hozható az elbeszélés linearitásának felszámolásával, a különböző idősíkokat, történetsszaklatokat, elbeszélői szövegeket ütköztető, a korszakra jellemző mozaikos elbeszélésmóddal. Az egyes történetelemeket, képeket kibontó, azokra fókuszáló, közelítő szövegegységek gyakran a hiánnyal, résekkel, nemtudással állítódnak szembe az elbeszélés menetében, érzékeltetve, gyakran explicite kiemelve az (összefüggő) történetmondás képtelenségét,

¹⁴ Az ekphraszisz értelmezésének és elméleti diskurzusának részletezése jelen gondolatmenet szempontjából nem feltétlenül szükséges. Részletesen lásd VÍSY 2017. 463–500.

¹⁵ Certeau fogalom pártját (térképszerű és útvonalszerű) megidézve, a kettő közül a kép útvonalszerű pásztázása jóval több cselekményesítő, narrációs elemmel rendelkezik, mint a puszta leíró részek általában. VÖ. CERTEAU 2010. 122–128.

lehetetlenségét, a nagyelbeszélésekkel szembeni kételyt. Ezek helyett a megszólalók a magánbeszéd, szubjektív nézőpont, egyéni emlékezet mint élet-, létszemlélet egyetlen lehetőségét, érvényét „vallják”, ahogy a magánfotográfiák befogadása is a személyes térhez, intim és családi alkalmakhoz, a képbefogadás egyéni, az észlelés, gondolkodás szabadságát felkínáló aktusokhoz kapcsolódik a 20. század második felében. Mindez összecseng azzal, amit Balassa az *Észjárás és formában* ír a megújuló próza jellemzéseként: „*A szövegközpontúság természetesen a próza összes többi jegyének funkcióváltásával jár, így például a narráció többszörös és kontaminált »helyváltoztatásával«, keretmegoldással, narrátorkettőzéssel alakbárázolás helyett, maszkos narrációk ütköztetésével stb. (...) Az elbeszélői nézőpont, a point of view mozog és mozgattatik, a korábbiaknál sebesebben, maszkosabban és rafináltabban (hiszen tudjuk: a téma nem evidencia többé): nem egyes számú többé, és ahol felületileg az, ott is kimutatható a rejtett többes, a szereplők mint nézőpontok folytonos egymásra vonatkoztatása (...) a függő beszéd, a beékelte szöveg, a megszakítás révén. (...) [A nézőpont] változtatása, az elbeszélésmód tematizálása, az elmondhatóság-elmondhatatlanság problémája mind együtt áll, egymásra vonatkozik, éppen úgy, mint az az észjárásbeli és nyelvi megformált vonás is, hogy (...) a narratív szerkezet és a szűzséformálás nem a kauzális elvre, hanem a valószínűségi elvre, a több variánsal dolgozó látásmódra emlékeztet, vagy talán az is.*”¹⁶ A nézőpont változtatása nemcsak a narrációs eljárások eszközeként tűnik fontosnak, hanem összeköthető Sontag ismert megállapításával is, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát „*a látást változtatta meg: megérlelte az önmagáért való látás gondolatát.*”¹⁷ A fényképet elbeszélésük menetébe helyező műveknél valóban tapasztalhatjuk azt a szemléletbeli változást, a dolgok másként nézését és látását, ami által a világ szemlélése, szemlélete és annak ábrázolása újfajta hangsúlyokat, fókuszokat kap; a fényképek a narráció egészére gyakorolt hatása gyakran jóval túlmutat az ekphraszisz pusztá határain, mondhatni keretein, nyomot hagy a narráció felületén, például a történet és elbeszélés mellérendelő vagy mozaikos elrendezésben, illetve a tér- és időkezelés módjaiban, módosulásaiban. A töredezettség mint léttapasztalat azonban nemcsak a narratívákat érinti, hanem a kultúra és a művészet számos területét, formáját is. A fényképek részesei és tevékeny résztvevői is ezeknek a folyamatoknak, hiszen az exponált képek sokaságában, a „*fényképek tükrében a világ nem egyéb, mint összefüggéstelen, egymástól elkülönülő részecskék sora, a történelem pedig – a múlt is, jelen is – anekdoták és faits divers-ek (különbféle tények) halmaza. A fényképezőgép felaprózza a valóságot, kezelhetővé, de egyúttal átláthatatlanná teszi. A belőle fakadó világszemlélet tagadja az összefüggést és a folytonosságot, ám minden egyes pillanatot valamiféle rejtélyességgel ruház fel.*”¹⁸

Mindezek után ideje visszakanyarodni a mise en abyme-hoz és ahhoz a kérdéshez, hogy a fénykép miért lehet alkalmas arra, hogy önreflexív sűrítésként, a mű tartalmi jegyeire, szerkezetére vagy nyelvezetére vonatkozó esszenciaként tűnjön fel. Az egyik szempont paradox módon azokhoz a hosszú vitákhoz vezet, amelyek legélénkebben a fénykép realitása, valóságábrázoló, -leképező vonása körül bontakoztak ki. S bár a fotóelmélet számos

¹⁶ BALASSA 1982. 226–227.

¹⁷ SONTAG 2007. 141.

¹⁸ SONTAG 2007. 38. A kötet későbbi pontján Sontag hasonló meglátással él: „*A fénykép esetlegessége azt hangsúlyozza, hogy minden mulandó; a fotódokumentum mesterséges volta azt jelzi, hogy a valóság alapján véve rendszerezhetetlen. A valóság: véletlenszerű töredékek halmaza – hatalmas a csábítás, hogy ezzel a hallatlanul leegyszerűsített módszerrel intézzük el a világot.*” SONTAG 2007. 122.

meghatározó írása¹⁹ leszámolt a fénykép objektivitásának elvével, az általános társadalmi használat makacsul ragaszkodik a képen látható valóság (vagy valóságszerűség) képzetéhez. Ugyanakkor meghatározóak azok a teoretikus állásfoglalások is, amelyek a fotó ontológiai értelemben vett realitását hangsúlyozzák, azt, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, így a fotó végérvényesen soha nem választható el az őt kiváltó aktustól. Végző soron ide köthető Barthes *Ez volt!* elmélete is, aki szerint a fotó szükségszerűen valóságos dologra utal, mivel letagadhatatlan, hogy „a dolog ott volt. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen”.²⁰ A feszültséget és a fénykép irrealitását Barthes számára az adja, hogy ő a kép itt és most létének jelenvalóságával szemben az idő kategóriáját, a múlt dimenzióját avatja strukturáló, rétegeket képező elemmé, a feszültséget az újfajta tér-idő, az itt és hajdan illogikus összekapcsolódása eredményezi.²¹

A fotó ontológiai realitásának tényéből kiinduló, a fényképek létmódját vizsgáló szemiotikai–szemiológiai megközelítés a fotóelmélet legjelentősebb vonulatának tekinthető. A jelelméleti értelmezés a fényképet jelnek tekinti, fénykép és tárgyának indexikus viszonyát hangsúlyozza, hiszen minden fotó tulajdonképpen „a fényérzékeny felületre rávetülő fény fizikai nyoma.” „[A] fénykép egyfajta ikon vagy vizuális hasonmás, amely indexikus viszonyban áll tárgyával. Az igazi ikonoktól fizikai genezisének abszolút volta választja el, hiszen ez a folyamat látszólag rövidre zár, lehetetlenné tesz mindenfajta sematizálási kísérletet vagy szimbolikus beavatkozást, amely legtöbb festmény esetében a grafikus megjelenítés alapja.”²²

Mindez a mise en abyme szempontjából azért bizonyul lényegesnek, mert egyrészt a fényképek által megvalósuló (vizuális) önemblémák, ahogy majd látható lesz, a múlt egy kitüntetett, kiragadott pontjához kapcsolódnak Barthes *Ez volt!* tételét felidézve, és a mise en abyme ezekben az esetekben olyan *punctum temporisként* mutatkozik meg, amely magába sűríti a tér és az idő egy bizonyos konstellációját, s felfüggeszti az elbeszélés folyó idejét és menetét, de jelentőségénél fogva túl is emelkedik ezen a pillanatnyi pontszerűségen. Ez a felfüggesztés az „egyszerű” fotóekphrasziszoktól eltérően nemcsak a képleírás időtartamát öleli fel, hanem tartósabb elakadásokat eredményez. Mindez szintén Barthes felől közelíthető meg, akinél a *punctum* a képnek az a részlete, amely megragadja, foglyul ejti a kép szemlélőjét, s amely virtuálisan kiterjesztve önmagát, gyakran teremt metonímiát. Az ő felfogásában a *punctum* képzetben léptet ki a térből, megteremtve a kép vak terét, kontextust, jelentést implikálva.²³ A ki- vagy megragadott *punctum* végső soron megzavarja az „ez volt” esztétikáját, a fotográfia „lapos egysíkúságának” képzetét, és kilátásba helyezi egyfajta többletjelentés lehetőségét.²⁴

19 A teljesség igénye nélkül néhány jelentősebb írás: FLUSSER 1990.; MITCHELL, W.J.T.: Mi a kép? In: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest, 1997.; BELTING, Hans: Test-kép-médium. In: BELTING, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, 2003.; SOULAGES, Francois: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Budapest, 2011.; KRACAUER, Siegfried: A fotográfia. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. BÁN András – BEKE László, Budapest, 1983.

20 BARTHES 1985. 88.

21 „(...) irrealitása az itthon gyökerezik, mivel a fotót sohasem illúzióként éljük át, a fotó semmiképpen sem jelenlét, ennél fogva engedniünk kell valamelyest a fénykép feltételezett mágikus jellegéből; realitása az itt-volt-lét valósága, mert minden fotóban megvan az így történt döbbenetes evidenciája.” BARTHES 1990. 69.

22 KRAUSS 2000. 8. (Kiemelés – V. B.)

23 Vö. BARTHES 1985. 51–52., 66.

24 BARTHES 1990. 69.

A mise en abyme feszültsége és paradoxona a fényképek esetében abból ered, hogy egyfelől a fényképek egyszerre rendelkeznek ábrázoló és utaló erővel, ikonikus „tükröződéssel” és indexális „megidézéssel”, kapcsolódással, tehát, ahogy Max Bense állítja, „*egyidőre kerül sor »prezentálásra« és »reprezentálásra«, és e jelfunkciók elválaszthatatlansága a fényképezés lényegéhez tartozik.*”²⁵

Mindez a mise en abyme hasonlóságon alapuló tükröződéselemlete, továbbá a címerpajzsok eredeti ismétlődésszerkezete és végtelen regresszusa felől, sőt, akár a címer viselőjét reprezentáló, vele és genealógiájával kapcsolatba hozható heraldikus jelrendszer működése felől is jelentősnek tűnhet. És mindenképpen kapcsolódik a mise en abyme irodalmi művekben betöltött sűrítő, összegző, lényegét kiemelő szerepéhez és az önmagára mint jelentősre rámutató, megakasztó prezentáló–reprezentáló kettős pozíciójára is. Mindemellett a fényképek létezése már önmagában is felidézheti a mise en abyme eredeti képi ábrázolásának végtelen regresszusát, hiszen a fénykép a másodperctörödékek alatt beengedett fénysugarak segítségével a valóság egy szeletét sűríti össze egy apró négyzetben akár sokszoros kicsinyítésben.

A feszültség tehát a fénykép „makacs” realitásképzetéből, valósághoz tapadásából, mimetikus és metonimikus viszonyrendszeréből és vele szemben a mise en abyme jelképes, (jelentés)sűrítő narrációbeli szerepéből adódik. Ugyanakkor a legtöbb teoretikus megpróbálja tetten érni azt a többletet, amely a fényképeket kiragadja ebből a mimetikus, valóságtükröző „egysíkúságból”. Nemcsak Barthes már idézett *punctum*-értelmezésére érdemes utalni, hanem – a szemiológiai irány részéről – Kraussra is, aki szerint az indexikus fotó, „*jelentése (...) az imagináriushoz kapcsolódó identifikációs módozatokban rejlik.*”²⁶ Ez utóbbi már magyarázatként szolgálhat arra is, hogy miért is válhatott a fénykép az irodalmi művek fontos szereplőjévé. Gondolatmenetem szempontjából érdemes még hivatkozni Vilém Flusserre is, aki 1983-as *A fotográfia filozófiája* című művében a fotó nemszimbolikus karakterének zavarba ejtő mágiját²⁷ tárgyalja. Ez a zavar, Barthes-hoz hasonlóan, a fénykép közvetlen feltárultságából adódik, abból, hogy amit a képen látunk, „*nem szimbólumnak tűnik, amelyet meg kellene fejtenünk, hanem a világ szimptomájának, amelyen keresztül a világ, ha közvetve is, megpillantható*”.²⁸ Ebből fakad, hogy a fotó arra indítja a nézőt, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse.²⁹ Mindez egyrészt köthető ahhoz, hogy a

²⁵ BENSE 1974. 9.

²⁶ KRAUSS 2000. 8.

²⁷ „Miféle mágiról van itt szó? Nem ugyanaz a mágia, mint a hagyományos képeké. A régi mágia történelemelőtti, régebbi, mint a történelmi tudat; az új mágia „történelemutáni”, a történelmi tudat után következik. Az új varázslás nem a külső világot akarja megváltoztatni, hanem a mi világról alkotott fogalmainkat. Ez másodlagos mágia: absztrakt szemfényvesztés.” FLUSSER 1990. 15.

²⁸ FLUSSER 1990. 14.

²⁹ Flusser meglátása szerint „a hagyományos képek szimbolikus jellege könnyen belátható, mivel itt egy ember (festő) tolakszik a kép és jelentése közé. A »fejében« dolgozza ki a képi szimbólumokat, aztán átviszi a képfelületre. Ha meg akarjuk fejteni, akkor dekódolnunk kell azt a kódolást, ami a fejében játszódtott le. A technikai kép esetében a dolog nem látható ilyen világosan. Bár egy tényező itt is a kép és a jelentése közé tolakszik, mégpedig egy kamera és az azt kezelő ember (például fényképész), de nem tűnik úgy, hogy ez az »apparátus kezelő« komplexum megszakítaná a kép és a jelentés közötti láncot. Éppen ellenkezőleg: úgy tűnik, hogy a jelentés a komplexum egyik oldalán (input) betáplálódik, és a másik oldalon (output) kijön, és közben maga a folyamat, a komplexumon belüli történés rejtve marad: tehát egy »black box« (fekete doboz). A technikai kép kódolása tehát ennek a black boxnak a belsejében folyik, s következképpen a technikai kép kritikájának mindig arra kell irányulnia, hogy ezt a belsőt megvilágítsa.” FLUSSER 1990. 14–15.

magyar prózában a hetvenes évektől kezdődően látványosan fullad ki a Balassa³⁰ által jobb híján realistának, Kulcsár-Szabó Ernő által metonimikus elbeszélésnek nevezett ok–okozatiságra építkező, a „fikció világát valóságanalóg módon elbeszélő” poétika.³¹ A történet és a történetmondás „evidenciája” helyett megjelenő, nagy változatosságot mutató próza-poétikai eljárások – észjárások –, ahogy már Balassát részletesen idéztem, szinte egyöntetűen a metonimikus, ok-okozati ábrázolásmód ellenében működnek, hatnak. A mise en abyme kapcsán Kálmán C. György veti fel, hogy tekinthető-e ez az alakzat példázatnak, metaforának vagy netán metonímiának. Amennyiben belső történetről van szó, valóban felmerülhet a példázat vagy a metonimikus viszony lehetősége, ám hasonlóan Kálmán C. következtetéséhez, a példázat mint nagyelbeszélésen belüli, más cselekményű történet általában nem vonatkozik a mű egészére, nem sűrítőmény, mint a mise en abyme, hanem a mű világának különféle aspektusaira rávilágító értelmező forma, történet, inkább részletezésként, bővítményként kezelhető. Amennyiben a mise en abyme belső történetként valósul meg, jogosan merül fel a metonimikus viszony lehetősége, ám nem az ábrázolás valóságanalóg jellege felől értve, hanem a fő történet és a belső tükröképtörténet viszonyaként. Ám a próza fordulat időszakában keletkezett művek épp a történet létét, leírhatóságát, (re)konstrukciójának lehetőségeit teszik műveik alapkérdésévé, s e regények, prózai művek kapcsán az olvasó éppen a fő történet hiányával, nemlétével vagy elrejtett, széttöredezett, mozaikos foszlányaival szembesül. A mise en abyme ezekben az esetekben éppen az elbeszélés „első” szintjén hiányként tátongó történetet helyettesíti, létezésére, mégis-meglétére vagy legalább múltbeli létére mutat rá, ám ha még erre „sem képes”, feltárhatja a szöveg struktúráját, elbeszélés-, ábrázolásmódját vagy más poétikai jellegzetességét, mint ahogy Nádas Péter emlegetett antik faliképe vagy a *Párhuzamos történetek* zárófejezete, az *Egy bőven termő barackfa* teszi; szintén a mű szerkezetére világít rá Lengyel Péter *Macskakő* című regényében a Csacska Macska mulató kettős szerkezete, rejtett traktusaival és bejárataival. A mise en abyme a történet hiányával, problematikusságával operáló művek esetében helyettesítő alakzat is lehet tehát, a viszony metonimikusan és metaforikusan is értelmezhető, ahogy például Lengyel Péter *Mellékszereplők* című művében a főszereplő, Madaras „furcsa” kínai–vietnámi füzetbe jegyzett álomleírása értelmezhető mise en abyme-ként, ez az álomleírás nemcsak a hiányzó történetet, hanem azt a hiányzó szakdolgozatot, „rendhagyó monográfiát” is helyettesíti, amelyet Madaras végül sosem készít el, és amely nem más, mint maga a regény. Ám azt is látni kell, hogy a mise en abyme nem csak megvilágító erővel bíró, értelmező alakzat, hiszen jelenléte, működése kizökkent az elbeszélés, a történet menetéből: ellentétező játéka tehát egyfelől megbontja a szöveg egységét, ugyanakkor a metaforikus elemek csoportosításával egységesíti a fragmentumokat.

A fénykép mint mise en abyme eseteiben sokkal termékenyebbnek bizonyul a metafora fogalma. Különösen a fentebb fejtegetett feszültség, paradoxon kapcsán, ami a fényképek mise en abyme-ként való működtetése során (is) keletkezik, fokozódik. Bizonyos képek kiragadása a maguk metonimikus-indexiális eredetéből, és mise en abyme-má merevítésük, tehát más (narratív) síkra feszítésük (címerpajzs) olyan jelentőségteljes és jelentéses „megemeléssel” jár, hogy ez a rámutató gesztus mindenképpen a kép metaforikus,

³⁰ Vö. különösen: BALASSA 1982. 226–231.

³¹ KULCSÁR SZABÓ 1993. 91.

szimbolikus többletjelentése felé tereli a figyelmet, még ha ez a kiemelt jelentőség csak az elbeszélő vagy a szereplők számára bír bármiféle többlettel.

Az alább bemutatott három műben a mise en abyme alakzata egy-egy fénykép által valósul meg, s ezek mindegyike csoportkép. De mindenekelőtt hangsúlyozni szükséges, hogy a prózai átalakulás folyamatához eltérő módon kapcsolódó „fotós” szerzők sokféle viszonyban állnak a fényképpel és a fényképezéssel, s műveikben számos módon, variációban szerepeltetik, használják a fényképeket, sokféleképpen illesztik a narráció menetébe azokat. Bizonyos alkotók életművében a fotográfia csak alkalmyszerűen tűnik fel, vagy csak egy-egy mű kapcsán válik jelentőssé, más szerzők szorosabb és tartósabb viszonyt ápolnak a fényképekkel, és prózájukban, poétikájuk alakulásában meghatározó szerepet játszik a fotográfia. A nevek és változatok hosszú sorolására itt nem vállalkozhatunk,³² jelen írás erről az óriási területről három, mise en abyme-ként mutakozó esetet emel ki.

Mészöly Miklós életműve sok szempontból megelőlegezi, előkészíti a magyar próza átalakulását, a szerző újító törekvései, poétikai útkeresései köré tartozik a technikai médiumok optikájának, ábrázolás- és közvetítésmódjának prózabeli „felhasználása”, a film mellett a képek, köztük a fotók is számos helyen jelen vannak életművében.

Az atléta halála (1966)³³ című regényben a női elbeszélő, Hildi halott kedvese élete és halálának okai után nyomoz. Szabálytalan „emlékirator” ír, ami során tényekre alapuló oknyomozásának elakadásait, a szubjektivitás kiiktathatatlanságának felismeréseit és az emlékezet működésének hiányosságait kellő mértékben reflektálja, ami által létrejön az a mozaikos, töredékes prózafelület, amely az egységes és ok-okozatilag felfejthető történetet, Bálint életét számos ponton elbizonytalanítja.³⁴ Az elbeszélés során előkerülő fényképek száma és jelentősége első ránézésre nem is tűnik különösebben hangsúlyosnak. A regény imaginárius világában „valós” elemként, tárgyként jelenlévő fényképek aktívan részt vesznek a mű mozaikos történetalkotásában, az idősíkok ide-oda mozgásában és a múlt oknyomozó felfejtésében. Vizsgálatuk, értelmezésük során egyre inkább az lehet a benyomásunk, hogy szerepük mégis igen jelentős: nemcsak azért, mert a képen látható emberek, helyszínek szorosan kapcsolódnak az emlékezethez és Őze Bálint múltjához, hanem a narráció eljárásaira, a valóság és valószínűsítő képzelet viszonyára, a dolgok elbeszélhetőségére és felidézhetőségére, valamint az elbeszélő helyzetére és saját elbeszéléshez való viszonyára is rámutatnak. Mészöly képhasználata kapcsán hosszan lehetne tárgyalni a mű szereplőinek, Bálintnak és Hildinek az emlékezethez való viszonyát, s azt, hogy a fényképek hogyan kapcsolódnak ehhez a témához. Szintén jelentősnek tűnik a fotók tárgyszerűsége, dobozokba zárulása, elveszése, felbukkanása stb., s e tárgyak nyomszerűsége, ahogyan Hildi oknyomozásának, múltbejárásnak részét, eszközeit adják. S ugyanígy nem mellékesek a mű képleírásainak alkalmi és módjai, amelyek szintén leginkább a hiányokkal, nemtudással, bizonytalan, tétova következtetésekkel szembesítik az olvasót.

Az elbeszélés nyolc eltérő idősíkkal dolgozik, váltogatva azokat. A műben szereplő fényképek közül két, Tardoson készült csoportkép tűnik jelentősnek, mindkettő még a második világháború előtt készült az „ötösfogat”, tehát a kamaszkori baráti társaság tagjairól. Az egyik „*a tardosi gyógyszerár udvarán ábrázolja Bálintot, két kamaszkori barát-*

³² Erről szintén részletesebben: Visy 2017.

³³ MÉSZÖLY 1986. (A továbbiakban e kiadás oldalszámaira hivatkozom.)

³⁴ *Az atléta haláláról* részletesen: Visy 2021.

jával, Mesnyák Pocival és Geresdi Kálmánnal.”³⁵ Bár a létszám ezen a képen nem teljes: az ötfős baráti társaságból csak hárman láthatók a képen. Ám ennek a fotónak a jelentőségét egyfelől az adja, hogy ez a legkorábbi tárgyi nyoma Bálint meghatározó kamaszkori beavatódásának, 1937-ben készült, másfelől a képet Pécsi Pici hozza magával az Astoria-beli találkozóra és ajándékozza a férfinak, miközben egy szál törölközőben próbálja beváltani a kamaszkori szerződésben foglaltakat. De ennél is fontosabb, hogy Őze Bálint maga is egyfajta sűrítésként értelmezi a képet, szimbolikus sorstörténetet tulajdonít a látványnak: „ez csakugyan tökéletes kép. Az egyik meghalt, a másik eltűnt, a harmadik él. Több kategória nincs is, ezen a fotón minden rajta van.”³⁶

Ez az önértelmező felvetés szinte a regény legvégén hangzik el, a végzetes vlegyásza utazás előtt két héttel, míg a férfi halála után előkerülő fotó leírására rögtön a regény elején sor kerül, amikor Hildi szembesül a régi képpel, amely még jóval a megismerkedésük előtt készült. Az ekphraszisz ennél a képnél a legrészletezőbb a műben, és ez a fotó még három alkalommal kap szerepet a narrációban, de pontos történetbeli helyét és jelentőségét csak a mű végén nyeri el, az Astoriában töltött délutánon, ekkor jutunk minden információ birtokába. A regény eleji és végi szerepeltetés rendkívül távol helyezi egymástól a képpel kapcsolatos tudnivalókat, szinte a regény két legtávolabbi idősíkját köti össze, ugyanakkor, ahogy az az irodalmi művek fényképhasználatára és leírásaira jellemző, metalepszisz, átjárást is képez a múlt és közelmúlt között, a keretszerű megoldás hangsúlyosnak bizonyul.

A narrátor leírás (*descriptio*) és elbeszélés váltakozásában beszél a képről, és rengeteg feltételezéssel, lehetőséggel él a kép látványa és szereplői kapcsán. S az elbeszélő, Hildi csakis Bálint későbbi elbeszéléséből tudhatja, hogy a férfi a fotót mint a közös pontból induló, ám a világháború következtében lehetséges sorsvariációkat magába tömörítő, (ön)reprezentáló, vizuális szimbólumként értelmezi. A világháború, amely a kamaszkori megállapodás „rendjét” felrúgja Bálint értelmezésében, így hangzik: a „háború, azt hiszem, az kavart össze bennünk mindent. S talán még Pici se számított rá, hogy végül az következik. És most már egyre nehezebb kinyomozni a szálakat, hogy mi hogyan volt, ki mit mondott, ki felelős ezért meg azért.”³⁷ A látványtól elemelt többletjelentés egy pontba, *punctum temporis*-ba sűríti a múltat, így válhat önértelmező *alakzattá*, kulminálási lehetőséggé, amely lehetőség szinte a kimondás pillanatában szertefoszlik („Tévedsz [...] Mesnyák Poci nem tűnt el”).³⁸ Összetart mindez a fotóelmélet felvetésével, miszerint a technikai képek ráébresztették az embert az optikai tudattalan létezésére, s ezzel együtt arra is, hogy az emberi látás „hierarchizáló”, lényegkiemelő és szelektív, s míg a kép „mindössze” „leképez, az ember viszont az ábrázolással eleve értelmez is, kontextusba helyez. A látás folyamatában az optikai rész kiegészül az értés műveletével, olyasmivel, amire a gép – ideális tanúként – garantáltan nem képes.”³⁹ Mészöly egészen hasonlóan értelmezte a képek befogadását *A piktúra bűnbeesése* című írásában: „Először is a látvány mindig fragmentum. (...) Közvetlenül csak megpillantani tudunk, de felhasználni bármit csak rekonstruált elemként. A fotótechnika rögzítő és tároló képessége is csak mechanikusan imitál ennél többet; hogy valóban több legyen,

35 Mészöly 1986. 24.

36 Mészöly 1986. 198. (Kiemelés – V. B.)

37 Mészöly 1986. 61.

38 Mészöly 1986. 198.

39 SUGÁR 2000. 76.

szükséges a mi kiegészítő közbelépésünk.”⁴⁰ Hildi ugyanezt teszi: képleírása értelmez, kiegészít, következtetésekkel él, a különböző helyekről származó tudását összesíti.

A másik csoportképen a teljes ötfős társaság szerepel, ennek a fotónak szintén nem része az elbeszélő, de Hildinek „kötelező” visszatekintenie a tardosi időszakra Bálint megszállott emlékező „szeánszai” által és megtanulnia emlékezni arra, amire nem emlékezhet. Hildi felszámolhatatlan kívülállását, volt szerelme életének hozzáférhetetlenségét ez a fénykép is hangsúlyozza. Annak ellenére, hogy a tardosi patika inspekciós szobájában készült kép leírása igencsak részleges, hiányos, mégis inkább tartható a mű foglalatának, mint az előzőekben tárgyalt hármass csoportkép. Az „ötös fogat” képen való elhelyezkedése jelzi a szereplők viszonyrendszerét, Bálint mindenkori különállását, és (az ismeretek birtokában, utólag) felidézi azt az egyezményt, amely a lány kezdeményezésére ötük között kötött. Ez a csoportkép, kiemelt nézőpontja és „kitettsége”, kirakatjellege által is⁴¹ a mű mise en abyme-jaként is értelmezhető, s mint belső vizuális szimbólum, önemlék, „rendeltetésszerűen” magába sűríti a történet lényegét, a perdöntő kiindulópontot, az okokat. Bálint személyes élete, nőkhöz való viszonya, lelki alkatának alakulása, önmagát nem kímélő hajszája, önmagától való menekülése, futása a halál felé feltehetően innen, a tardosi kamaszkor meghatározó eseményeitől eredeztethető. *„Fut, mert menekül – az mondják. Csak azt teszik hozzá ritkábban, hogy szüksége is van arra, ami elől menekül. Hogy ez szörnyű? Persze, hogy az.”*⁴² S e kép mise en abyme-ként foglalja magába a mű narrációját, elbeszélői pozícióját is: a kimerevített múlttal szembesülni kényszerülő, a meg nem élt múlt, másnak a múltjára emlékező, emlékképek töredékeivel, hiányos ismereteivel szembesülő és hadakozó nő kétségeit, reményeit, félelmeit. Ahogy az ekphraszisz természetéből adódóan kép és képleírás szövete varratokkal terhes, amelyek véglegesen nem is tüntethetők el, ugyanez állítható az atléta történetéről és annak elbeszélhetőségéről.

Bereményi Géza *Legendárium* (1978) című műve⁴³ azoknak a 1970-es években keletkezett családregényeknek a sorába illeszkedik, amelyek a 19. század végén és a modernitásban jelentős műfaj transzformációját hajtották végre.⁴⁴ A múlt feltárása, a történelmi amnézia leküzdése, a családnymozás és identitáskeresés a második világháború környékén született nemzedék közös „ügye”, amelyet a történelmi események által elpusztított, megtört családok és sorsok közös hiánytapasztalata generált. A család és történetének megszakítotttsága, a genealógiai folyam felszámolódása, a csonka és széttöredezett családok háború utáni élete, az árvaság, félárvaság gyermeki állapota, és a második világháborút követő rezsimek multtagadása, felejtéspolitikája egyaránt nagy hatással volt egy felnövekvő nemzedék életére, identitására, világhoz, családhoz való viszonyára. S a nemzedéki tapasztalatnak ezek az aspektusai erőteljesen járultak hozzá a családregény mint nagyepikai forma dekonstrukciójához, transzformációjához. Bereményi *Legendárium* olyan

40 Mészöly 1989. 102.

41 „(...) valószínűleg a legalsó lépcsőfokról készülhetett. Bangó és Geresdi Kálmán odáig hátráltatták Pécsi Pici bátyját a géppel, hogy lehetőleg egy szintben legyen velük a lencse, és ne csak úgy felülről kapja le őket. Ezért is hatott úgy a fénykép, mintha valami kirakatban ülnének, kicsit mereven.” Mészöly 1986. 117.

42 Mészöly 1986. 53.

43 BEREMÉNYI 1978.

44 Bereményi neve rendszeresen szerepel a prózaforulat alkotóit számba vevő névsorokban, felsorolásokban. A 1970-es évek második felében a *Legendárium* mellett azonban inkább drámaival van jelen a kortárs irodalomban, majd forgatókönyvíróként, filmrendezőként és a Cseh–Bereményi szerzőpáros szövegírójaként más művészeti ágakban tevékenykedik. A próza területére a 2000-es évek elején érkezik vissza.

művek közé illeszkedik, mint Nádas Péter *Egy családragény vége* című regénye, Lengyel Péter *Cseréptörése*, Esterházy Péter *Fancsikó és Pintája*, de ide sorolható Csaplár Vilmos *A Csikósok és a Kreuzokja*, Kornis Mihály *Végre élsz* című novellaciklusa is.

A 19. század végének hanyatlástudata adekvát kifejezési formát talált a családragényben, a múlttal való számvetés igénye hozza létre a családragény diakronikus változatát. A huszadik századi családragény lemond a társadalmi tablóról, egy család időbeni változását meséli el, vertikálissá alakítva az ábrázolást: „*egyetlen, kevés szereplőjű család mint reprezentatív jelkép corpusán vizsgálja a családban tükrözött társadalmi közösség történelmi időben végbemenő mozgását.*”⁴⁵ A 20. századi családragények az átfogó világmagyarázat igényét állítják szembe a töredékesség valóságával. S e töredékesség nem egyszer laza regénnyé duzzasztott novella(füzére)k formájában mutatkozik meg, amilyen Bereményi műve is. Nála a víziókba, álmokba és sejtetésekbe úsztatott történetek nemcsak a gyermeki lét valóságmegélésének formái, hanem, ahogy a mű címe is sugallja, a hiányzó családtagok, hiányzó történetek innen-onnan ismert, felnagyításokkal, túlzásokkal, anekdotikus elemekkel élő „meseszerű” történetek, a szájról-szájra továbbadott, hallomásból, félinformációkból ismert és a képzelettel kiegészített családi legendák vonásai is.

Ebben az irracionális szövegvilágban egyetlen fénykép tűnik fel, mintegy biztos kapaszkodóként. Az a családi csoportkép, ami az apai nagyanya konyhájában lóg a falon. Ez a kép bizonyítja egyáltalán, hogy a család mint olyan, volt, létezett. A fénykép megpillantása és leírása épp abban az órában, azokban a percekben történik, amikor az elbeszélő-főszereplő nagyanyja, abszurd módon, ruhadarabokból ágyat terít magának a földre, ráfekszik és meghal. A maga mellé helyezett fotó egyértelműen az eltűnő, kihaló család helyett tanúskodik egykori meglétéről.

A képen a „három sorba rendezett rokonság” látható, a fotó leírása ezt a családi tablót részletezi. A gyermek mintha az újdonság erejével szemlélné ezt a képet, s mintha a legnagyobb meglepetés erejével fedezné fel saját magát is a képen. A családi amnézia a jelent is átítatja, a bonyolult családi viszonyok (apjának folyamatos eltűnése, négy gyermeke három különböző anyától stb.) nemcsak a múlt eseményei által váltak követhetetlenné, hanem a szétesettség, kapaszkodók és emlékek nélküli világ létállapottá terebélyesedik, a sorsok alakulására a jelenben is rávetül. „*A második sorban felfedezem önmagam, és tőlem néhány családtagyira az apámat. Mindketten sötét öltönyt viselünk. Az öregasszony a legfelső sorban áll, mellette egy felvetett fejű, idős férfi, véleményem szerint a férje, az én nagyapám. Valami rémlik. A gyászruhák mindenesetre temetésre utalnak. Emlékezetem használhatatlan töredékeket kínál (...).*”⁴⁶ A kiemelt részek érzékeltetik azt a távolságot és bizonytalanságot, amit az elbeszélő a saját családjával kapcsolatban megél, megtapasztal. Továbbá felfigyelhetünk arra is, hogy már maga a fénykép is egy temetés, tehát egy „újabb” családi veszteség alkalmából készülhetett el.

Ez a fénykép azáltal válik a mű foglalatává, mise en abyme-jává, hogy ebben az egy tárgyban, pontban áll össze a család családdá, s a poros üveglap alatt csak akkor pillant rá az elbeszélő és nagyanyja, amikor „újabb” halálesethez „készülődnek”. A különböző helyszíneket, a különböző családtagok – apai és anyai ág rokonságát – mindenféle lakását, élethelyét bejáró történetek, és azok szereplői térben is szétszóródva lelhetők fel, mind-

⁴⁵ H. Szász 1982. 20.

⁴⁶ BEREMÉNYI 1978. 27. (Kiemelések – V. B.)

egyikük a maga zárt, anekdotikus történetének szereplője és mesélője. Nem érintkeznek egymással, nincs folytonosság, kapcsolódás, csak párhuzamos élettörténetek, bizonytalan hitelű, múltbeli legendák gyűjthetők össze laza füzérben. Mindez hasonlít ahhoz a játékhoz, amelyet az elbeszélő a bevezető kerettörténetben játszik: Firenzében, egy idegen helyen, unalmában egy játékba kezd, aminek két szabálya volt. „1. Az előttem elvonuló gépkocsik mindegyikében fel kellett fedeznem addigi életemnek legalább egy szereplőjét. A játékot az nehezítette, hogy 2. sohasem választhattam taláломra, csakis hasonló jegyek alapján, minden egyes alkalommal valami közöst kellett találnom a két személyben, legalább egy bajuszt, egy jellegzetes válltartást, egyetlen mozzanatot, amivel indokolni tudtam, miért éppen azt a bizonyos tulajdonnevet vagy jelzőt illeszttem az Arno mentén elrobogó olasz hasonmásra.”⁴⁷ Mindez szintén jelezheti, pontosabban előlegezheti a család mint személyiségformáló, identitásépítő, érzelmi kötelék teljes felszámolódását, a szinte szabad behelyettesíthetőség, felcserélhetőség, a véletlenszerűen létrehozott, formálható kapcsolatok hálózatának lehetőségét. A családi csoportkép a már nem létező, szétszóródott, devalválódott család múltbeli meglétének egyetlen nyoma, bizonyítéka, rövid szerepeltetése és leírása helyettesíti a történetet, és egy apró csippentéssel fogja össze a narráció széttartó szálait.

Závada Pál⁴⁸ életműve tele van fotókkal és fényképekkel. Ám a fénykép első hangsúlyosabb szerepeltetése *A fényképész utókorában* (2004)⁴⁹ történt, ahol Bereményi művéhez hasonlóan egyetlen fénykép szerepel a regény világában. Ezt azért is fontos megemlíteni, mert Závada korábbi szociográfiai munkája, a *Kulákprés* 1991-es és azt követő kiadásai, illetve a 2014-ben megjelent *Természetes fény* című regénye fényképek sokaságát veti be, különböző, nem is akármilyen módokon.⁵⁰

*A fényképész utókor*a című regény szinte mindvégig bizonytalanságban hagyja az olvasót a mű címével kapcsolatban. Buchbinder Miklós fényképész a mű első jelenetében exponál, majd a történelem kényszerének engedelmességgel tűnik el az elbeszélésből; halálhírére értesülünk, s mintha neve és foglalkozása csak azért hangozna el időről időre az elbeszélés menetében, hogy a címmel kapcsolatos várakozásunkat fenntartsa. A zsidó származású Buchbinder hagyatékából egyetlen kép emelkedik ki a narráció során. Ám ez a fénykép csak a három történet-szál és idősíkot mozgató mű utolsó harmadában bukkan fel ismét. Addig csupán sejthető, hogy az 1942-es nyitójelenet sietős exponálása előhívott képeket eredményezett. Negyven évvel később a főszereplő, Koren Ádám a fényképész külföldre került hagyatékából elcseni Buchbinder meglehetősen rendhagyó piaci csoportképét. (Ám azt soha nem nézi meg igazán, a mű végén az elbeszélő erőszakolja ki a fotó megtekintését.) Rendhagyó, mert más csoportképektől eltérően nem beállított, a rajta szereplők beleegyezése nélkül, sőt végsősoron akarata ellenére készült, amit a jelenet tanúsága szerint provokációként éltek meg. Az ismeretlen falukutatók és a helyi értelmiség (zsidók) feszültségét élezi a Buchbinder nyakában lógó fényképezőgép, amely-

⁴⁷ BEREMÉNYI 1978. 12.

⁴⁸ Závada Pál a 2000-es évek elején, a magyar posztmodern leszálló, kifutó időszakában induló írónemzedék alkotója. Történetcentrikus regényei jó néhány vonásban táplálkoznak mind a prózai átalakulás, mind a posztmodern eljárásaiból, elbeszélésmódjából, tapasztalataiból, ugyanakkor ezeknek az elbeszélői által reflektált poétikai eszközökkel a magyar történelem sorsfordító eseményeit, a társadalmi folyamatokat és a múlttal való szembenézés szükségességének kérdését, lehetőségeit, formáit állítja művei középpontjába.

⁴⁹ ZÁVADA 2004.

⁵⁰ Ezekről részletesen: Visy 2014. 724–730.

lyel az idegenek megjelenésekor – engedély nélkül – kattintgatni kezd.⁵¹ Ám nemcsak a társadalmi és rasszista feszültségeket ábrázoló jelenet adja rendkívüliségét, hanem a képen végeredményként megjelenő látvány miatt is, amely szinte teljesen ellentmond a háború előtti csoportkép konvencióinak.

A csoportképeken az emberek általában egy vállalt közösséget alkotnak; a résztvevők egy esemény, alkalom vagy egy szociális formációhoz tartozás, közösségvállalás megörökítésére vállalkoznak, jellemzően – legalább a kép készítésének erejéig – együttműködnek, szorosan egymás mellé állnak, a kamera felé fordulnak, a tekintetek az objektív felé irányulnak.⁵² A személyek pozíciója, funkciója, egymáshoz való viszonya gyakran a csoport elrendeződéséből és egyéb szimbolikus gesztusokból is kikövetkeztethető. A hagyományos csoportkép tehát az összetartozásnak, közösségvállalásnak legalább pillanatnyi lehetőségét felvillantja, s emiatt Závada fényképét pontosabb is lenne talán sokalakos vagy csoportos képnek nevezni. A háború előtti fényképezésben a spontán kattintgatás, „természetes” testtartás rögzítése számított ritkábbnak. A fényképezéshez az emberek pózokat vettek fel, sokszor kiöltöztek, a kamerába néztek mozdulatlanul, méltóságteljes tartásban. Ránézve arra, aki néz (vagy fényképez) kifejezi azt a vágyat, megmutatja azt a látványt, ahogy szeretnénk, hogy nézzenek, lássanak minket, ahogyan a világgal méltóságteljesen szembe tudunk nézni. A fényképalanyban ott rejlik egy vágy, szándék, hogy egy meghatározott képet nyújtson önmagáról, s „*a frontalitás is eszköz arra, hogy önmagunk hajtsuk végre önnön objektívációnkat.*”⁵³ Buchbinder tulajdonképpen súlyos konvenciókat sért meg, alapjait nem engedi az általuk vállalható, vágyott pózba merevedni, pillanatnyi indulataikat, érzéseiket, örökkévalóságnak nem szánt arckifejezésüket rögzíti, a fényképezéshez felvett konvencionális modor kiiktatásával sem társadalmi rangjukat, státuszukat, csoportbeli pozíciójukat nem engedi láttatni, amelyeket egy hierarchizált és egyben statikus társadalom előnyben részesít, s amelyben elsősorban a viselkedés, származás, hovatartozás s a közvélemény ítélete határozza meg az embert,⁵⁴ s nem az egyéni érzelmek, gondolatok.

Ahogy a mű végi leírásból kiderül, a fényképen látható alakok és a velük párhuzamos sorsokat hordozó leszármazottaik a regény szereplői. Az ekphraszisz leírásakor életük, történetük, egymáshoz való kusza viszonyaik már ismereteseek a befogadó előtt. A pillanatfelvétel a maga szerkesztetlenségével, a különböző távolságból látható alakok rendezetlenségével hordozza ezeknek az emberi viszonylatoknak a széttartását; s bár tót, magyar, zsidó, paraszt, munkás, tanár, falukutató, tehát egy egész kis társadalmi tabló ugyanabban a keretben, közegben, léttérben látható, mégis a feszültség, értetlenség, máshová sandítás figyelhető meg leginkább a képen: a mozdulatok, tekintetek szétszóródnak, széttartanak, az alakok elnéznek egymás mellett. Egy őszinteségre, szembenzésre, érzelmi kapcsolatokra, kölcsönös tiszteltetle és megértésre képtelen jövő képét, kezdőpontjait, sugárkezdemé-

51 „*A többi jövevényt [Dohányos falukutató társait] viszont már igencsak bosszantani kezdte, hogy az a könyök-védős-szemüveges emberke fényképez.*” ZÁVADA 2004. 6.

52 „*Az objektívvvel szemben betartandó viselkedési normák olykor tudatosodnak is, pozitív vagy negatív formában egyaránt: az, aki egy ünnepélyes alkalomra (...) összegyűlt csoportban nem a megfelelő pózt veszi fel, vagy elfelejt az objektívbe nézni és a kívánt testtartásban elhelyezkedni, megbotráncozást kelt, hiszen, mint mondani szokás, »mintha itt sem volna«.*” BOURDIEU 1982. 231.

53 BOURDIEU 1982. 233.

54 Vö. BOURDIEU 1982. 233.

nyeit mutatják, amelyeknek meghosszabbításai, átlépve, eltörölve a kép kereteit, a már általunk ismert történetekből, sorsokból nyernek bizonyítékot.

A mozdulatokból, arckifejezésekből kikövetkeztethető feszültség tehát kirajzolja az egész kép hangulatát, és érzékelteti a fénykép készítője és alanya közötti egyenlőtlen viszonyt, feszültséget is, amely más esetekben könnyen elsimítható, feloldható, s amely többnyire nem része az elkészült képnek, ez esetben kiélezetté, s a kép alaptémájává válik. Ám mindez a képleírásnak is köszönhető, amelynek „segítségével” a képen rögzített szituáció elvontabb szintre emelkedik: a társadalmi és főként faji ellentét hordozója lesz. A fényképező személlyel szembeni düh a zsidósággal szembeni ellenérzésekkel egészül ki. A regény a történelmi eseményekben vállalt vagy éppen nem vállalt, álszent, de leginkább elhallgatott és a történeteket elfeledni igyekvő magyar társadalom második világháború alatti és utáni viselkedésmintáit, reakcióit sűríti bele a fénykép alaphelyzetébe, a kisebbséggel és a magyar zsidósággal való szó szerinti szembenállás, szembefeszülés szituációját. Az 1942-es pillanat rögzítése a kép fennmaradásával, előkerülésével, tehát láthatóvá válásával mutat rá ezeknek az ellentéteknek, indulatoknak konzerváltságára, jelenkori érvényességére és az egyéni és kollektív szembenézés szükségességére.

Závada, illetve Buchbinder képe azáltal válik a regény mise en abyme-jává, hogy – végül – rámutat arra a kiindulópontra, origóra, ahonnan a cselekmény és a történet elindult, a „félresikerült” fotó és leírása a másik két tárgyalt műhöz hasonlóan tükörképszerűen sűríti magába a mű szerkezetét, a történet emberi, nemzedéki és társadalmi kapcsolatainak működését, a magyarság holokauszthoz való korabeli és utólagos viszonyát, a felelősségvállalás és szembenézés szükségességét. Tehát az adott pillanatot és egyetlen nézőpontot rögzítő fotó a négyszáz oldalban elmondott történet fekete-fehérre redukált, kicsinyített, síkra vetített, két dimenzióba kifeszített vetülete.⁵⁵ S bár a kép leírásának „alkalma” az elbeszélő – szintén – kierőszakolt, regényből kiszólt játéka alapján valósulhat csak meg, a mű végi ekphraszisz ennek ellenére is jelentéskonstruáló szereppel bír, kitölti a mű olvasása közben végig tátongó űrt, kirajzolja a mű és a cím jelentéseit.

Ez a regény a fotót, Mészöly *Atlétájához* hasonlóan olyan reprezentatív centrális pillanatként kezeli, amely a valóságban nem létezhet, s mintha ez a kitüntetett pillanat helyettesítene vagy értelmezne egy folyamatot, egy ok-okozati viszonyrendszert. Ám a fénykép hordozhat ilyenfajta *punctum temporist*, amely átfoghatja mind a cselekmény múltját, mind a jövőjét, következményeit, s ennek a pontnak a kiválasztása a művész egyik legfontosabb feladata.⁵⁶ Ugyanakkor a képen felismert helyzet azonosítása, a cselekményelemek kapcsolatának, narratív összefüggéseinek megadása, tehát az értelmezés – és kivált az ekphraszisz – szükségszerűen felszámolja ezt a központi pillanatot. Buchbinder fotóját egy ilyen *punctum temporisként* tünteti fel az elbeszélés, hogy aztán elrugaszkodhasson tőle és jócskán megnyújtsa. Egy regényhossznyival. „*Innen lettünk volna talán elindítva, nézünk össze, mint akik magunk se tudjuk, mit, mikor, miért látunk-hallunk, s egymásról sem igen tudunk.*”⁵⁷ A fénykép olyan pillanatot ábrázol, amely bizonyos társadalmi-történelmi folyamatoknak oka és okozata egyben, s épp pontszerűsége, sűrített pillanata által

⁵⁵ Vö. BOURDIEU 1982. 226.

⁵⁶ Vö. KIBÉDI VARGA 1993. 174.

⁵⁷ ZÁVADA 2004. 404–405.

válhat a regénybeli történet mise en abyme-jává, de nemcsak a fabula szintjén, hanem az ekphraszisz elkerülhetetlensége és ereje által a narratív szerkezet, az elbeszélésmód és a mű elvontabb jelentésrétegeinek önemblémájává is.

IRODALOM

- BALASSA 1982 BALASSA Péter: Észjárás és forma: Megújuló prózánkról. In: *A színeváltozás. Esszék*. Szerk. BALASSA Péter. Budapest, 1982. 207–233.
- BAL 1978 BAL, Mieke: Mise en abyme et iconicité. *Littérature* 192. (1978):29. 116–128.
- BARTHES 1985 BARTHES, Roland: *Világoskamra*. Ford. FERCH Magda. Budapest, 1985.
- BARTHES 1990 BARTHES, Roland: A kép retorikája. Ford. ANGALOSI Gergely. *Filmkultúra* 26. (1990):5. 64–72.
- BENSE 1974 BENSE, Max: Fotóesztétika. Ford. SOLTÉSZ Gáspár. *Fotóművészet* 17. (1974):3. 8–10.
- BEREMÉNYI 1978 BEREMÉNYI Géza: *Legendárium*. Budapest, 1978.
- BOURDIEU 1982 BOURDIEU, Pierre: A fénykép társadalmi definíciója. In: *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Szerk. HORÁNYI Özséb. Budapest, 1982. 226–244.
- CERTEAU 2010 CERTEAU, de Michel: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleményei*. Ford. Z. VARGA Zoltán. Budapest, 2010.
- DÄLLENBACH 1997 DÄLLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Párizs, 1977.
- DIAN 2006 DIAN Viktória: Hasonlóság és öntükrözés. A mise en abyme André Gide fiatalkori műveiben. *Filológiai Közöny* 52. (2006):1–2. 75–88.
- FLUSSER 1990 FLUSSER, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Ford. VERESS Panka – SEBESI István. Budapest, 1990.
- GIDE 1995 GIDE, Andre: *Journal I. 1889–1939*. Párizs, 1955.
- H. SZÁSZ 1982 H. SZÁSZ Anna Mária: *A 20. századi családtörténeti regény*. Budapest, 1982.
- KÁLMÁN C. 2000 KÁLMÁN C. György: Példázat, mise en abyme, metafora: Remix. In: *Találkozó poétikák: A 70 éves Szili József köszöntése*. Szerk. BEDECS László. Budapest – Miskolc, 2000. 141–146.
- KIBÉDI VARGA 1993 KIBÉDI VARGA Áron: Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum* 1. (1993):4. 166–179.
- KRAUSS 2000 KRAUSS, Rosalind: Megjegyzések az indexről. Ford. TÍMÁR Katalin. *Ex Symposion* (2000):32–33. 4–16.

- KULCSÁR SZABÓ 1993 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest, 1993.
- MÉSZÖLY 1986 MÉSZÖLY Miklós: *Az atléta halála*. Budapest, 1986.
- MÉSZÖLY 1989 MÉSZÖLY Miklós: In memoriam Bálint Endre. A piktúra bűnbeesése. In: *A pille magánya*. Pécs, 1989. 101–102. (https://reader.dia.hu/document/Meszoly_Miklos-A_pille_maganya-63) [2022.06.09.]
- NÉMETH 2010 NÉMETH Zoltán: „Péterek” nemzedéke (A posztmodern prózafordulat értelmezéséhez). *Irodalmi Szemle* (2010):7. 7–15.
- SONTAG 2007 SONTAG, Susan: *A fényképezésről*. Ford. NEMES Anna. Budapest, 2007.
- SUGÁR 2000 SUGÁR János: Az öntudatos kéz. *Ex Symposium* (2000):32–33. 75–78. cop 1981.
- VÍSY 2014 VÍSY Beatrix: Egy talált tárgy hatványra emelése, Závada Pál: Természetes fény. *Holmi* (2014):6. 724–730.
- VÍSY 2017 VÍSY Beatrix: Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban, elméleti közelítések. *Helikon* 63. (2017):4. 463–500.
- VÍSY 2021 VÍSY Beatrix: Csoportkép H. nélkül. Fénykép, emlékezet, elbeszélés Az atléta halálában. *Jelenkor* 64. (2021):5. 554–559.
- ZÁVADA 2004 ZÁVADA Pál: *A fényképész utókora*. Budapest, 2004.

The Photograph as Mise en Abyme – „prose turn”, Photography as a Reflection of Mise en Abyme

by Beatrix Visy

(Summary)

This study examines the function of the mise en abyme in fiction, a technique originally related to the fine arts. The conceptual and theoretical approach also highlights the fact that the mise en abyme as a self-reflexive figure within the narrative is often present in the work as a visual narration or as a description of an image; in other words as an ekphrasis.

In photography, the reality and its “reflection” raise even more complex questions, and the appearance of a photograph in literary works often has an impact on the narration as well as on certain features of the prose. The photographs can capture self-reflexive figures of the text on several occasions, when the selected moment (*punctum*) is visible in the picture as the focal point of the literary work, and the photo condenses the essence and abstract-essential meaning inside the story with metaphorical and symbolic power one or more occasions. All of these are deemed particularly important and demonstrate the productive relationships with the prose transformation of the 1970s and 1980s in Hungarian literature, with the currenses and intermedial features of “The Postmodern Turn” (Prózafordulat).

The study examines the role and significance of the photograph in the works of three different authors (Miklós Mészöly, Géza Bereményi, Pál Závada). All three examples mobilizing different content and thought issues can be interpreted as the mise en abyme of the novel through the group photos in focus.