
TANULMÁNYOK

VISY BEATRIX

Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések

Amikor a fotó irodalmi jelenlétéről, irodalomra gyakorolt hatásáról gondolkodunk, és mindennek elméleti hátterét próbáljuk megközelíteni, igen gyorsan, tárguló körökben a (nyelvi, majd) képi fordulat, a képelmélet, kép és antropológia vagy a vizuális kultúra (*visual studies*) tágabb kontextusaihoz érkezhetünk, egy olyan interdiszciplináris, tudomány- és elmélettörténeti térbe, amelynek számos vetülete, szempontja, belátása és kritikája, sőt történetisége rengeteg ponton kapcsolódik a fotográfia létmódjához, ontológiájához, kultúrában és művészetekben betöltött pozíciójához. Hasonlóan széles és jelentős elméleti területek és kérdések mozgathatók meg kép és szöveg, vizualitás és nyelv kapcsolatának vizsgálatakor. Ahhoz, hogy a fotográfiának mint mintegy százötven éves rövid, ám változatos múlttal rendelkező jelenségnek művészetekben, képi reprezentációban, társadalomban betöltött pozícióját megközelíthessük, továbbá fénykép és irodalom viszonyát, inter-, transz- és multimediális együttműködését vizsgálhassuk, érdemes rápillantani arra a tágabb elméleti közegre, amelybe a fotográfia elmélete, esztétikája, antropológiája stb. is behuzalozható. Ez azért is fontos és százötven éve aktuális kérdés, mert a fotográfia létmódjának, entitásának meghatározása, kulturális és társadalmi pozíciója más technológia-kulturális találmányhoz, művészeti ághoz viszonyítva is képlékenyebb, szerteágazóbb, vitatottabb; jól ismert, hogy születését lelkes elköteleződők és a (képző)művészetet, festészetet féltő aggodalmak kettőssége kísérte.

VIZUÁLIS KULTÚRA, KÉPI FORDULAT

A vizuális kultúra (*visual culture, visual studies*) mint új tudományterület kibontakozása és (majd) a képi fordulat mint kulturális-művészeti paradigmaváltás „bejelentésének” összefüggése(i) nyilvánvalónak tűnnek, közös és jelentős előzményként Heidegger *A világkép kora*¹ (1938) című írása, illetve Wittgenstein² nyelvfilozófiai vizsgálódásainak a nyelvben rejlő képek és metaforák dominanciájával szembeni fenntartásai, kételyei emelhetők ki. Heidegger jelentéktelennek tetsző „mit jelent a kép” kérdése kapcsán fontos megkülönböztetést tesz tanulmányában, amikor elkü-

¹ HEIDEGGER, MARTIN: *A világkép kora.* = Uő.: *Rejtektutak.* Budapest, Osiris, 2006, 70–102.

² WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Filozófiai vizsgálódások.* Budapest, Atlantisz, 1998.

löníti egymástól a kép (*Bild*) és a képmás (*Abbild*) fogalmát. Ezzel az elhatárolással a képet egy nagyobb összefüggésbe helyezi, elválasztva azt pusztán képmás, másolat mivoltától, és amennyiben a világot képként ragadjuk meg, akkor mindaz, „ami hozzá tartozik és benne összeáll, mint rendszer áll előttünk.”³ Ez nemcsak a kép világnézetté tételének fontos állomása, hanem Heidegger az újkori metafizika szubjektumának születését is meglátja a kép elő-állítottságában, mivel „egy és ugyanazon folyamathoz tartozik az, hogy a világ képpé válik, és az, hogy az ember a létező közepette subjectummá lesz.”⁴ Heidegger gondolatmenete, amelyben a világkép nem a világ egy képét jelenti, hanem a világ képként való elképzelését és felfogását, a „*repräsentáció* átfogó kritikájához”⁵ vezet, ám a 20. század második felében már az is egyre egyértelműbbé válik, hogy a művészi ábrázolástól és az ún. magasművészettől egyre inkább elszakadó *repräsentáció* sokkal szélesebb és messzebbre vezető jelenségeket és kérdéseket hoz létre, amelyek egy idő után szét is feszítik a *repräsentáció*elmélet hagyományos kereteit. A vizuális kultúra átfogó fogalmát éppen az keltette életre, hogy az iparosított és posztiparosított társadalmak embereinek tapasztalata korábban nem látott mértékben vált vizuálissá és vizualizálttá. Ez nemcsak azt jelenti, hogy az élet számtalan területén képek vesznek minket körül, a vizuális kultúra (korszakának) meghatározó vonása az olyan dolgok vizualizálása, amelyek önmagukban nem is azok. A vizuális kultúra nem a festett vagy más módon előállított képeken múlik, hanem a létezés leképezésének vagy vizualizálásának modern tendenciáin. Az új tapasztalásmód, világnézet, *világkép* nyomában létrejövő *visual studies* azt vizsgálja, miképpen kapcsolódnak össze az élet, a társadalom és a különböző médiumok különféle területein, közegeiben létrejött, létrehozott, sőt, magában az emberben mentálisan megalkotott komplex képek. A vizuális kultúra figyelme a kép minden fajtájára kiterjed, és a vizualitás mindennapi tapasztalatát és számtalan fajta felhasználását helyezi előtérbe, kutatásai leginkább arra irányulnak, miként állítanak elő az emberek jelentéseket a tömegkultúra fogyasztásából, illetve hogy milyen társadalmi, mentális vagy akár művészeti következményei lehetnek a mindennapi élet információs és vizuális túlerheltségnek, leegyszerűsítve a képdömpingnek, és hogy a mindebből eredő krízissel szemben milyen ellenállási pontokat lehet találni.

A vizuális kultúra elméleti megalapozói, köztük Michael Baxandall,⁶ akihez a *visual culture* kifejezés első használatát kötik, majd Svetlana Alpers⁷ a képek használatát és jelentését keletkezésük és kulturális közegük időbeli periódusához, korszakához kapcsolják, tehát egy adott időszak művészeti termelését társadalmi

³ HEIDEGGER: *I. m.*, 82.

⁴ *Uo.*, 84.

⁵ BACSÓ, BÉLA: *Művészet és „világkép”: Heidegger művészetfelfogásához.* = *Uő.: „Az eleven szép”: Filozófiai és művészetelméleti írások.* Budapest, Kijárát, 2006, 183–95, 184.

⁶ BAXANDALL, MICHAEL: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy.* Oxford, Oxford University Press, 1972.

⁷ ALPERS, SVETLANA: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century.* Chicago, University of Chicago Press, 1983.

kontextusba helyezve a „kor látásmódját” (*period eye*) próbálják megragadni, ami arra is ráirányítja a figyelmet, hogy az esztétikai érték nem természetes és nem egyetemes érvényű, a vizuális kép (jelentése) tehát nem állandó, hanem a történelem (történelmi változások) meghatározott pillanataiban megváltoztatja a külső valósághoz fűződő viszonyát. A *visual studies* lényege tehát, hogy elhelyezze a képet a kulturális környezetét alkotó jelentésképzés folyamatában, ám ez a törekvés nem vesz tudomást azokról a művészettörténet által működtetett hagyományos biztosítékokról, amelyek a művészet autonómiájának megőrzését célozzák.

Ebből adódik, hogy a vizuális kultúra mint diszciplína (interdiszciplináris tér) létrejöttének igénye, vizsgálódási területeinek meghatározása és kezdeti működése a hagyományos tudományterületek ellenérzéseit, feszültségeit is előhívta. Erre a szemlélet- és viszonyulásmódok eltéréseiből adódó feszültségre, a *visual studies*-t ért kritikákra Keith Moxey⁸ írása reflektál részletesen. Alapvetően a művészet „intézménye”, ezen belül is a művészettörténet érezte magát fenyegetve az új közelítésmód, és a képeket más összefüggésekben vizsgáló tudományterület felől. Moxey a vizuális kultúra védelmében szólal fel, Baxandallra hivatkozva, aki a kor látásmódjának hangsúlyozásával nem törölte el a magasművészet fogalmát, „hanem azt javasolta, hogy a premodern társadalmak művészi termelését ne úgy tekintsék, mint egy autonóm tevékenységet, hanem mint olyat, ami mindig alapvető része volt a mindennapi életet lehetővé tevő és alakító dolgoknak.”⁹ A vizuális kultúra kapcsán W. J. T. Mitchell is hangsúlyozza, hogy „a művészettörténet önmaga meghatározásakor nem támaszkodhat többé a szépség vagy az esztétikai jelentőség áthagyományozott fogalmaira. Elkerülhetetlen, hogy figyelembe vegyük a hétköznapi és a populáris képi világ területeit is, és az esztétikai hierarchia, a zseni és a remekművek fogalmait újra kell értelmeznünk mint különböző kultúrák téri-idő sajátosságait megtestesítő történelmi konstrukciókat.”¹⁰ A vizuális kultúra minde mellett nem a művészettörténet mint tudományág felszámolására törekszik, művészet és nem-művészet együttes vizsgálatakor sokkal inkább gyümölcsozónak tartja a közelítésmódok heterogenitását fenntartó összehasonlító szemléletet.

Abban a pillanatban azonban, hogy a képeket saját tér-idő helyzetükben, társadalmi, használati kontextusukban vizsgáljuk, még inkább egyértelműbbnek tűnik, hogy a képek nem mozdulatlanul állnak (vannak) önmaguk zártságában és örökkévalóságukban, és amennyiben nem tekintünk el az értelmezési keretek figyelembe vételétől, a képi reprezentációk – célja, hatása, értelmezése – a vizuális

⁸ MOXEY, KEITH: Nostalgia a Valódi után. A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya. Ford. FERENCZ JUDIT. = *Magyar Építőművészet*, 2005/5. Ld. még: <http://meonline.hu/vizuális-kultura/nostalgia-a-valodi-utan/> (MOXEY, KEITH: Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to Visual Studies. = Uő.: *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2003, 103–23.)

⁹ MOXEY: I. m.

¹⁰ MITCHELL, W. J. T.: What Is Visual Culture? = IRVING LAVIN (Ed.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1962)*. Princeton, Institute for Advanced Study, 1995, 207–17. (Az idézett részlet Ferencz Judit fordítása. – V. B.)

jelrendszerek mellett más kódok, legfőképpen a nyelv jelenlétét is feltételezik. Ahogyan Mitchell is hangsúlyozza, „minden közeg kevert és minden reprezentáció heterogén; nincsenek ’tisztán’ vizuális vagy képi művészetek, még ha a modernizmus egyik központi utópisztikus gesztusa is az a törekvés, hogy megtisztítsa a médiumokat.”¹¹ A vizuális kultúrát meghatározó egyik alapfeltevés tehát az, hogy a kép is szavakkal telített, s bár azt Moxey is kiemeli, hogy nem lehet teljes mértékben, kielégítően szavakká formálni a képeket, a jelrendszerek összefonódottsága térben és időben minden egyes kultúrának a jellemzője. A jelentésképzés keretére összpontosító *visual studies* érdeklődésének középpontjában tehát az áll, miképpen érthetők a képek kulturális praxisként, módszerében pedig a diskurzusanálízishez hasonlítható, amely a nyelvhez nem mint a világhoz vezető úthoz, hanem a világot helyettesítő önkényes jelek tárához közelít.

A vizuális kultúra tudományterületének imént ismertetett főbb elméleti-módszertani vonásai a fotográfia és irodalom tematikája szempontjából azért tűnnek figyelemre méltónak, mert egyfelől a fényképek státuszával, létmódjával kapcsolatos hosszú évtizedeken (évszázadon) át vitatott „gyötrő” dilemmákat is csillapították és új értelmez(het)ési keretekbe helyezték, a fénykép művészet mivoltával kapcsolatos kételyeket pedig feloldották (feloldhatják) vagy legalábbis zárójelbe helyezik. Másfelől az a belátás/felvetés, hogy a különféle jelrendszerek, kódok, ha nem is azonos arányban, de minden kép – és műalkotás – esetében látenszen vagy nem látenszen jelen vannak, tovább árnyalják, „enyhítik” a kép szavakká, szöveggé fordíthatóságának kérdéseit, némileg betemetik azt a kép és szó között húzódó (látszólagos vagy felnagyított) szakadékot, amely az ekphraszisz elméletének, miként majd látható lesz, évezredes alapja.

*

Hasonló okokból tűnik fontosnak néhány szót ejteni a W. J. T. Mitchell és Gottfried Boehm által megfogalmazott képi fordulatról, melyről magyar nyelvű összszegzést Hornyik Sándor *Képi fordulat* című írása ad.¹² Mindkét teoretikus közel egy időben harangozta be felismerését, Mitchell a „pictorial turn”¹³, Boehm az „ikonische Wendung”, illetve az „iconic turn”¹⁴ kifejezést vezette be a képekkel és szövegekkel dolgozó tudományos diskurzusba, mindketten Richard Rorty „lin-

¹¹ MITCHELL, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994, 5.

¹² HORNYIK, SÁNDOR: *Képi fordulat*. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417> Mivel nem kívánom megismételni a kérdéstről írt alapos összegzés gondolatait, így itt mindössze a leglényegesebb pontokat emelem ki, főként azokat, amelyek a fénykép és irodalom témájára is rávetülnek.

¹³ MITCHELL, W. J. T.: The pictorial turn. = Uő.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994. 11–35. A tanulmány először az *Artforum* 1992 márciusi számában jelent meg.

¹⁴ BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. = G. BOEHM (Hrsg.): *Was ist ein Bild*. München, Wilhelm Fink, 1994. 11–38.

guistic turn”¹⁵ kifejezésének fordulata is rájátszva. A képi fordulat diagnózisa mögött álló jelenségek, filozófiai, nyelvészeti teóriák szintén nyelv és kép viszonyára irányítják a figyelmet, a nyelvvel szembeni bizalmatlanság fokozódásával egy időben a kép, képiség jelentőségének hangsúlyozása, felértékelődése történt meg.¹⁶ Mitchell egy önálló képelmélet (*picture theory*) fontossága mellett érvel, mivel szerinte világunkat és identitásunkat nemcsak leképezik, hanem alakítják is az embereket körülvevő képek, így azok egyre fontosabb szerepet játszanak társadalmi és ezen belül egyéni valóságunk, létszemléletünk felépítésében,¹⁷ s ahhoz, hogy a „textuális metaforákkal operáló” értelmezések ne nyomják el a képeket, meglátása szerint szükség van egy olyan képtudományra, amely tisztában van a képek másságával, és nem akarja azokat a korábbi sémák alapján, az irodalmi műalkotások, kultúrák és a tudatalatti mintájára értelmezni.¹⁸ A képek logosztól, nyelvitől való elhatárolása Boehm fejtegetésében is jelen van, ám alapvetően mégis a kép és nyelv viszonyát, közös alapstruktúráját tárgyalja a hermeneutika medrén belül maradván.¹⁹

Mitchell olyan tudományos, elméleti szerzőkben jelöli meg a képi fordulat előzményeit, akik az értelmezés hermeneutikai hagyományát és uralmát felszámoló, azt megkérdőjelező teóriákat dolgoztak ki, így Peirce szemiotikája és Goodman nyelvfilozófiája is előzménynek tekinthető, mivel azt vizsgálják, milyen kódok és konvenciók képezik a nem-nyelvi szimbólumrendszerek alapját, és nem abból indulnak ki, hogy a jelentés szempontjából a nyelv paradigmátikus.²⁰ Az európai áramlatokat tekintve a képi fordulatot legkorábban Wittgenstein nyelvfilozófiájában,²¹ a vizuális tapasztalat és a képzelőerő fenomenológiai analizésében lehet tetten érni, továbbá Derrida grammatológiájában, amely a nyelvet láthatóvá, térbelivé és anyagivá alakítja, mivel inkább írásként (rögzített írásképként), mint

¹⁵ RORTY, RICHARD: *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago, University of Chicago Press, 1967.

¹⁶ HORNYIK, SÁNDOR: A képi fordulat és a kritikai ikonológia. = *Balkon*, 2007/11-12, 7-9. továbbá: <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417>

¹⁷ Vö. HORNYIK: *I. m.*

¹⁸ Vö. *uo.*

¹⁹ „A kép se nem dolog, se nem nyelvi értelemben vett mondat vagy szó – annál inkább tekinthető egy olyan megjelenítési folyamatnak, amelyben a lét momentumai mindig is jelenségeként tűnnek fel. A képnek ezt a kettősségét – amelyre egész kifejezőereje alapul – »képiségnek« (ősképnek, ikoniságnak vagy ikonikus sűrűségnek) nevezzük, s ezzel a képi megjelenítés létaspektusát jelöli. A logosszal analógiában itt is a lét egy sajátos ábrázolásával van dolgunk, de ez a nyelv »van«-kijelentésétől eltérően nem nyelvi módon szerveződik.” BOEHM: *A kép hermeneutikájához*, i. m., 93.

²⁰ Vö. MITCHELL: A képi fordulat. = *Balkon*, 2007/11-12, 3.

²¹ Mitchell legkorábbi előzményként a bevezetőben már említett Heideggert és Wittgensteint emeli ki. Szerinte az utóbbi gondolkozásában a képi fordulat abban a nyilvánvalóan paradox filozófiai karrierben lokalizálható, „amely a jelentés »képelméletével« kezdődött és egyfajta képromboló szellem megjelenésével végződött, a képkötés kritikájával: »A kép fogva tart bennünket, nem tudunk szabadulni, mert ott van nyelvünkben.« Ez a nyelvünket a vizuálistól óvó kényszer v szorongás a képi fordulat legbiztosabb jele. Vö. MITCHELL: *I. m.*, 3. [belső idézet WITTGENSTEIN: *Filozófiai vizsgálódások*, i. m., 115.]

beszédként viszonyul hozzá. Továbbá Foucault tudásról, hatalomról szóló elméleti és történeti munkásságában, amely éppúgy hangsúlyozza a „látható” és diszkurzíválhatatlan, mint a megfogalmazható és a megérthető fontosságát.²²

A képi fordulat „bejelentésének” szükségességét mintha a *szembenézés* valami-féle kényszere is táplálná: a „képi reprezentáció problémája mindig is élő volt, most már megkerülhetetlenül és soha nem látott erővel nehezedik rá a kultúra minden rétegére.” „A képi fordulat lényege nem az, hogy elérkezzünk a képi reprezentáció erős leírásához, amelyből levezethetők a kultúraelmélet fogalmai, hanem az, hogy a képek sajátos sűrűlődségét és zavart keltenek a szellemi vizsgálódások terepén.”²³ Am Mitchell felvetéseiből az is jól kitérő, hogy a kép jelenkori aktualitása új elméleti lehetőségeket, irányokat implikál, hiszen e fordulat nem jelent visszafordulást (*return*) a reprezentáció mimetikus elméleteihez vagy a képi „jelenlét” újabb metafizikájához, hanem a kép posztlingvisztikai, posztsemiotikai (újra) felfedezésére nyílik lehetőség, amelynek során a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás komplex összjátékaként tekinthetünk a képre.²⁴ És ebben az összjátékban nemcsak a képi (kép körüli) és nyelvi (nyelv körüli) jelrendszerek a hangsúlyosak, hanem a különböző médiumoknak is nagy szerepe van, hiszen a képi fordulat kihirdetésének ideje egybeesik a technológiai konvergencia folyamatainak határozott feltűnésével is. Ezt is szem előtt tartva az autonómia és a mediális tisztaság eszménye még nagyobb illúzióknak tűnik, a különféle médiumok és különféle reprezentációs formák és eszközök mindig is kevered/t/nek, így a képek és szövegek sem választhatók el egymástól mereven. Mindezen szempontok figyelembe vételének ellenére Mieke Bal mégis abban látja a vizuális kultúra kutatásának legnagyobb hibáját, hogy az túlhangsúlyozza a képek és a vizualitás szerepét, és elfeledkezik a képek hangjáról és testéről, azaz az ideológiáról és a materiáról.²⁵ Holott Mitchell sem állít mást, hiszen meglátása szerint éppen azért kell észrevenni a képeket, meglátni eszközeiket, médiumaikat és azért szorgalmazza nyelvként való megértésüket, mert a képek „nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolódik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító, önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”²⁶

A képelmélet nyelvhez (és értelmezéshez) való – ellentétes, párhuzamos, érzékeny stb. – viszonyát azért is fontos kiemelni, mert a (fény)képek narrációs eljárásokba való behatolása, azt módosító, formáló szerepe, transzmediatizációja nem függetleníthető szövegalkotási folyamatoktól, a nyelvi reprezentáció kérdéseitől,

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ Uo., 3-4.

²⁵ Vö., HORNYIK, SÁNDOR: Az újra testet öltő kép, *Képtudomány a képi fordulat után*. = *Új művészet*, 2009/1-2, 62-9, 65.

²⁶ MITCHELL, W. J. T.: Mi a kép? Ford. SZÉCSÉNYI ENDRE. = BACSO, BÉLA (Szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat, 1997, 339.

lehetőségeitől. A nyelvközpontúsággal kapcsolatos ellenérzések és annak uralmát megkérdőjelező törekvések szintén összefüggésbe hozhatók az ekphraszisz évezredes versengésével.

A világ szavakban való tükröztetésének logocentrikus vágyán (Derrida) továbblépve, és a „valós” nyelvi közvetíthetőségének problematikusságával szembeesülve – a 20. század utolsó harmadában – a befogadói oldalon is egyre inkább a kép közvetlenségének látszólagos egyértelműsége hódított,²⁷ „[í]gy a 19. és a 20. század során a vágyat, hogy a világot szavainkban láttassuk fokról-fokra felváltotta az a könnyen kielégíthető óhaj, hogy a világot perceptív illúziók eljárásainak segítségével jelenítsük meg.”²⁸ A természetes jel áttetszőnek bizonyul, ezért vonzó, hiszen feloldja és meghagyja az olvasót magának a dolgoknak a jelenlétében.²⁹ A videó, a kibernetikus technológia és az elektronikus reprodukció kora a vizuális szimuláció és az illuzionizmus soha nem látott eszköztárát teremtette meg.³⁰ Ezzel a fogyasztói vonzalommal szemben mintha hiábavalónak bizonyulnának a képelmélet meglátásai, melyek rámutattak a technikai kép realizmusának számos talmiságára, a totálisan képek által uralt kultúra egykori jóslata „valóra” vált.³¹

A képek, és ezen belül a fényképek, léte tehát önmagában is paradox jelenségeket, viszonyulásokat, érzéseket generáltak, ami valóban termékennyé teheti a kép vizsgálatát mint Mitchell által javasolt „komplex összjátékot”. Barbara Stafford³² szerint épp ellenkezőleg, olyan képtudományra (*images studies*) lenne szükség, amely a materiális és technikai aspektusokra fókuszálva egységben látja a művészeti és a tudományos képalkotást, nem az ideológia és hatalom, hanem inkább az optika és a biológia felől értelmezné a látást és az ahhoz kapcsolódó technológiákat. Mindez pedig – némileg áthangolva a „médiium maga az üzenet” McLuhan-i terepét – már továbblépés az implantátumok és technikai protézisek irányába, amelyek a médiumokat, ezen belül is a képet egészen új kontextusba, megvilágításba helyezik.

A képi fordulat következtében az anyag szerepe és jelentősége, ahogy ez a szempont igényként, elhanyagolhatatlanként, hiányérzetként már több helyen felvetődött, (ismét) (mégiscsak) középpontba került a teoretikusok közelítéseiben.

²⁷ Bolter Krieger gondolatára hivatkozik: KRIEGER, MURRAY: *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992. 11. Vö. BOLTER, JAY DAVID: Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője. = *Helikon*, 2004/3, 360.

²⁸ BOLTER: *I. m.*, 360.

²⁹ Vö. Uo. „Az eszményi jelölésben a jel nem is létezik, csak a jelölt dolgok, a reprezentáció módzatait aszerint választjuk, h mennyivel visznek közelebb ehhez az eszményképhez.”

³⁰ Vö. MITCHELL: *A képi fordulat*, i. m., 3.

³¹ „A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtevesztő látszatába burkolódik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító, önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.” MITCHELL: *Mi a kép?*, i. m., 339.

³² STAFFORD, BARBARA: *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge, MIT Press, 1996. A vizuális pragmatizmus egy virtuális világ számára című bevezető fejezet magyarul: www.magyarreplito-muveszet.hu/vizkult.php

A képtudományból korábban „kiűzött” matéria előtérbe helyezése nemcsak a halott anyag életre keltése, a kimerevített, absztrahált és digitalizált kép újra testet öltése a szenzualitás és érzéki testiség hangsúlyozásával, hanem magának a rejtélyes valaminek, a médiumnak újrafelfedezése is.³³ Nemcsak a különféle közvetítő-rendszerek, hordozók és a mediális tartalmak vezethetők le egymásból történetileg, hanem az új médiatudomány szerint a médiumok egyben technikai protézisek is. Ennek kapcsán azt is érdemes kiemelni, hogy az anyagra fókuszáló elméletek divergálnak, mert míg egyfelől Belting a test és a kép felől értelmezi újra a médium fogalmát, más elméletek viszont már túllépnek a humáncentrikus elgondolásokon, Virilio azon tűnődik hogy a mediális protézisek milyen mértékben alakítják át magát az embert és az emberi érzékelést, Kittler provokatív elmélete³⁴ szerint pedig a látás és a megismerés eszmetörténete akár a technikatörténetre is redukálható.³⁵

KÉPELMÉLETI REFLEXIÓK

Hans Belting antropológiai megközelítésű képelmélete tehát az anyagi komponens jelentőségét kiemelő vonulatok egyikébe illeszthető, a képek mivoltának, jelentésének megragadásához két, nem-ikonikus szempontot, elemet helyez előtérbe, a testet és a (közvetítő) médiumot. Kiemeli, hogy történetileg mindkét tényező változott, de a változással együtt is megtartották helyüket, jelentőségüket. Belting – antropológiai – megközelítésének lényege, hogy az ember felől közelít a képekhez, a test ebben a kontextusban előadó és észlelő közeg egyaránt; továbbá mindvégig hangsúlyozza fizikális és mentális képek kapcsolatát, kölcsönhatását: a kép fogalma nem választható el a külső és belső képek kettős értelmétől, sőt, pusztán létezésük helyett/mellett – közvetítés és észlelés általi – (meg)történéstüket, térnyerésüket (*happen / take place*) és folyamatos változásukat emeli ki.³⁶ Belső képeinkre hatással vannak a külvilág képei, tehát azok nem mindig individuálisak, ám „ha kollektív eredetűek, akkor is olyannyira belsővé tesszük őket, hogy saját képeinknek tekintjük őket. [...] A kollektív kép éppen ezért azt jelenti, hogy a világot nem csak individuumokként észleljük, hanem kollektív módon is, ami észlelésünket az aktuális korszaknak veti alá.”³⁷ Míg Belting a belső és külső képek közös vonásaira, áthatásaira koncentrálna, Mitchell képtipológiája a belső és materiális képek (látszólagos) különbségeit is tárgyalja, amikor a mentális képek képlékenységéből, instabilitásából, szubjektív mivoltából indul ki, amelyek nem kizá-

³³ VÖ. HORNYIK: *Az újra testet öltő kép, i. m.*

³⁴ KITTLER, FRIEDRICH: *Optikai médiumok*. Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2005.

³⁵ VÖ. HORNYIK: *Az újra testet öltő kép, i. m.*, 66.

³⁶ BELTING, HANS: Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. Ford. MATUSKA ÁGNES. = *Apertúra*, 2008, ősz. <http://uj.apertura.hu/2008/osz/belting/>

³⁷ BELTING, HANS: Test-kép-médium. = Uő.: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. KELEMEN PÁL. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 23; 24.

rólag vizuális természetűek, mint a „valódi” képek, hanem az összes érzékszervet foglalkoztatják. Ám gondolatmenetében arra jut, hogy a közhiedelemmel ellentétben az „igazi” képek sem szilárdak és statikusak, a befogadói tudat a mentális képekhez hasonlóan eleve bizonytalanul észleli őket,³⁸ továbbá önmagukban sem kizárólag vizuálisak, hanem több érzékszervet igénybe vevő felfogást és értelmezést igényelnek. „A valódi, igazi képek több közös vonást mutatnak törvénytelen sarjaikkal, mint amennyit bevallani szeretnének.”³⁹

Visszatérve Belting elméletéhez, nála kép és (közvetítő, befogadó) médium egysége és különbsége egyaránt vizsgálendő a képek megközelítésekor. A kettőségek, vagy a szerző kedvelt hasonlatával az érem két oldala, tehát több viszonylatban is jellemzőek a képek elméleti megközelítésére, egyfelől a belső és külső reprezentáció, tehát a mentális és fizikai képek, másfelől a kép és médium kettőségének viszonylatában. A testben, test által hordozott és közvetített mentális és a digitális képek figyelemben tartása mellett Belting a fizikai képek technikai meghatározottságát, a hordozó felület és kép tényszerű szimbiózisát is kiemeli, hiszen a képekre egyfelől mediális jellemzőikkel együtt emlékezünk, a képek szimbolikus technikák segítségével vésődnek be a kollektív emlékezetbe, tehát a médiumok mégsem tűnnek el észrevétlenül, leleplezik magukat, figyelmet követelnek,⁴⁰ s ez a kettőség a fotográfia szempontjából is kiemelt jelentőséggel bír. Ugyanis minél inkább a médiumra figyelünk egy kép esetében, annál inkább *átlátjuk* annak irányító, meghatározó szerepét, ellenkező esetben pedig annál jobban felerősödik a kép ránk gyakorolt hatása, minél kevésbé tudatosítjuk a médium képben való részesedését, mintha a médium *átlátzó* lenne, és a kép mindössze saját hatalmának köszönhetően létezne.⁴¹

Belting azt emeli ki, hogy a médium kép és test között közvetít, és biztosítja a képek olyan észlelését, hogy sem a valódi testekkel, sem a pusztá dolgokkal nem keverjük össze őket. „Kép és médium megkülönböztetésére az indít, hogy tudatában vagyunk testünknek.”⁴² A test nemcsak mentális képeink médiuma, a testi analógia azáltal is létrejön, hogy a hordozó médiumokat a képek szimbolikus vagy virtuális testeként fogjuk fel, továbbá, és ahogy már érintettük, a médiumok beíródnak testi észlelésünkbe, és változásokat idéznek elő benne.⁴³

Történeti szempontot érvényesítve a képek története a médiumok története is egyben, „[k]ép és technológia interakcióját csak a szimbolikus cselekvések fényé-

³⁸ Már csak azért is, mert a tudat paradox tükre nélkül nem lehet valamit (képet, képen lévő dolgot) egyszerre „ott” és „nem ott” látni. Vö. MITCHELL: *Mi a kép?*, i. m., 346.

³⁹ Uo., 343.

⁴⁰ „A képeket azonban olyan technikák és programok teszik láthatóvá, amelyeket történetileg visszatekintve hordozó médiumoknak nevezhetünk, tekintet nélkül arra, hogy mint a festmény esetében az egyediségben, vagy mint a grafika és a fotó esetében a sorozatiságban tűnnek fel.” BELTING: *Test-kép-médium*, i. m., 15.

⁴¹ Vö. uo., 25.

⁴² Uo., 15.

⁴³ Vö. uo., 16.

ben érthetjük meg.”⁴⁴ A kép előállítás is szimbolikus aktus, ezért az észlelés szintén szimbolikus aktusát kívánja meg, ami tanulságos módon különbözik természetes képeink mindennapos észlelésétől. A képek technikai feltételekhez kötődnek, s e feltételek hívják elő belőlük azokat a mediális tulajdonságokat, amelyek segítségével észleljük és azonosítjuk őket. „A hordozó médium aktuális jelentéssel és észlelési formával felruházott felületet biztosít számukra.”⁴⁵ Ám fontos, hogy a történelem folyamán a médiumot mégsem elsősorban technikai megalkotottsága, hanem kulturális használata határozta meg. „A szemlélő nemcsak a saját, világra vetett pillantását gyakorolta, hanem imaginációjának kiterjesztését is.”⁴⁶ A kép–médium–szemlélő vagy kép–képi apparátus–eleven test (ami ez esetben mediális vagy mediatizált testként értendő) három eleme tehát a kép funkcióját tekintve antropológiai szempontból alapvető jelentőséggel bír, s ennek figyelembe tartása áthangol(hat)ja a képekhez való viszonyunkat.

Míg Belting antropológiai centrumú képelmélete mindvégig a (kép)kereteken (és a testen mint képhordozó területen, felületen, körvonalon) belül marad, és a képek észlelésére és használatára koncentrál, bár alapvetéseinek evidenciájához tartozik a képek természetes képektől való eltérése, addig más teoretikusok éppen a (valóságbeli) látvány és kép másságát, illetve percepciójának különbségét igyekeznek megragadni; a kép valósághoz való viszonya pedig, ahogy az jól tudott, a fotográfia egyik legtöbbet vitatott kérdése. A (fény)kép mint a világra nyíló ablak ismert (és sokáig stabilnak tűnő) gondolata már a 20. század első felében is megingatható (lehetett volna) volt. Husserl és Eugen Fink⁴⁷ a tér és az idő aspektusaiból közelít kép és valóságos látvány eltéréseihez, és így jutnak el a kép „többletéhez”, autonómiájához. Fink a képvilág nem-valóságát a kép összvalóságához vezeti, amely nem más, nem meglepő módon, mint a képvilág és a hordozó médium egysége, s ez a kettősség Beltinghez hasonlóan a képészlelés aktusát is meghatározza.⁴⁸ Meglátása szerint amíg a képtudat egységesen működik, a hordozó „elfedett”, anonim szerepben marad. Imdahl pedig a képészlelés, képmeghatározás kapcsán a háromdimenziós látvány képi ábrázolásának azt a fajta dimenzióvesztését tárgyalja, amely a kép korlátozott/adott látottságát-láthatóságát, tehát imaginárius mivoltát, irracionálisát, „identitását” eredményezi. „A harmadik dimenzió irrealitása hozzátartozik a kép identitásához, ahogy a tárgy adott látottságként való expozíciója is.”⁴⁹

⁴⁴ Uo., 22.

⁴⁵ Uo., 23.

⁴⁶ Uo., 46.

⁴⁷ HUSSERL, EDMUND: Fantázia, képtudat, emlékezet. = *Kép, fenomen, valóság, i. m.*, 9–47; FINK, EUGEN: Megjelenítés és kép. = *Kép, fenomen, valóság, i. m.*, 47–96.

⁴⁸ „A képvilág tehát az, ami tulajdonképpen egy képet képpé tesz, az, amire a tematikus érdeklődés irányuk. A hordozó többnyire nem érdekel bennünket, bár implicite állandóan tudunk róla.” FINK, UO., 95.

⁴⁹ IMDAHL, MAX: Gondolatok a kép identitásáról = *Athenaeum*, 1993. I. 4, 115–6.

A FÉNYKÉP ELMÉLETE ÉS ESZTÉTIKÁJA

A fotográfia megjelenésétől kezdődően az új technológia és művészeti ág megszületése feletti reveláció és a „hagyományos” ábrázolóművészetek, elsősorban a festészet pozícióját féltő aggodalmak, elutasítások kereszttüzeiben állt. A hova tartozását, besorolását, továbbá lényegi mivoltát, esztétikai hatását leírni, meghatározni próbáló teoretikus kísérletek szintén a kezdetektől fogva izgalmas, s mondhatni, nyugvópontok nélküli társadalmi, tudomány- és művészettörténeti térben zajlottak, zajlanak, melynek teljes feltérképezésére itt most nem vállalkozhatunk. A teóriák végtelenségének érzetét nemcsak az eredményezi, hogy a fénykép használatának, létmódjának, technológiájának, esztétikai hatásának kérdései számos oldalról kaptak megközelítést, vizsgálatot, hanem a fénykép (technológiája, használata, társadalmi és hétköznapi életben betöltött funkciói, a [sokszorosított, digitális] képekhez való viszonya) maga is számtalan elmozduláson, változáson esett át a korai „gépparkot” és hosszas beállításokat, több perces exponálási időt igénylő kezdetektől a mobiltelefonokkal készíthető „direct” módozatok rögtön közkinccsé tehető képeiig. Ezért leginkább olyan elméleti áttekintésre vállalkozhatunk, amely néhány, a fotográfia ontológiájával és esztétikájával kapcsolatos lényegi problémakörre koncentrálna. Ezeknek tárgyalása során azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni jól ismert teoretikusok enigmatikussá vált munkáit, amelyekhez a későbbi megközelítések többsége – különböző viszonyulásokkal – rendre visszatér, gondolatmenetük kiindulásait, hivatkozásaik alapjait még mindig ezek a munkák adják.

Ezek közül talán a legismertebb és legnagyobb hatású munka Roland Barthes *Világoskamrája*,⁵⁰ amelynek fotóelméletben betöltött pozíciója azért is érdekes, mert egyáltalán nem tekinthető következetes, teoretikusan rendszerező műnek, „műfaji” besorolása széles skálán mozog: olvasható a szerző anyjának írt emlékműként, emlékiratként, gyász munkaként,⁵¹ a fotográfiáról szóló szubjektív valómásként, esszéként, módszertani és metatudományos fejtegetésként és végül, az előbbieknél csak kicsit hangsúlyosabban, fotóesztétikaként. Annak ellenére, hogy a Barthes-ról készült átfogó írások kiemelik a *Világoskamra* érzelmi érintettségét, szubjektív, esszéisztikus vonásait, sőt a legszebb Barthes-műként határozzák meg, a későbbi fotóelméleti munkák leginkább mégis teoretikus írásként, „téziseivel” egyetértve vagy vitatkozva viszonyulnak hozzá. A „rendszeretlen” műből – esszészzerűen körbejáró gondolatmenetéből, szubjektivitását nyíltan vállaló hangütéséből – mégis olyan heurisztikus megállapítások, meglátások ugranak ki *punctumszerűen*, (hogy rögtön a mű egyik kulcsfogalmára játszottunk rá), amelyek – épp a következetesen végigvezetett gondolatmenet hiányában – zárványszerű

⁵⁰ BARTHES, ROLAND: *Világoskamra*. Ford. FERCH MAGDA. Budapest, Európa, 1985.

⁵¹ Anyja haláláról írt naplójában írja anyja fényképe kapcsán: „[Biztos, hogy rosszul leszek, amíg nem írok valamit, belőle kiindulva (Fotó, vagy valami más).]” 1978. december 15., BARTHES, ROLAND: *Gyásznapló, 1977. október 26. – 1979. szeptember 15.* Ford. SZABÓ MARCELL. Budapest, Kijarat, 2012, 223. (Kiemelés tőlem. – V. B.)

pontszerűségük miatt könnyen kiragadhatók a szövegből, ezáltal a későbbi képes fotóelméletek kedvelt pro és kontra citátumaivá válhattak.

Barthes szövegének jelentősége továbbá abban rejlik, hogy miközben az egyik problémaköre a fotográfia alapkérdését vizsgálja, mégpedig azt, hogy milyen viszonyban áll a fotó a valósággal, a lefényképezett tárggyal, így a fotó realizmusa a *Világoskamra* legérzékenyebb és legvitathatóbb területe, addig művének háttérében ott húzódik az a jelelméleti (szemiotikai-szemiológiai) vonulat, amin(ek nyílt vállalásán) ugyan ez a késői mű már túllépett, de amelyre egy későbbi, fajsúlyosnak tekinthető fotóelméleti irány építkezhetett.

A fotó „kód nélküli üzenet”, írja Barthes már 1964-ben *A kép retorikája* című írásában, és a rajzolás mint kódolt képalkotási móddal állítja szembe.⁵² Am ugyanebben a szövegben a denotált rétegre épülő konnotációval, a szimbolikus jelentéssel is sokat foglalkozik a reklámfotók kapcsán. A *Világoskamrában* némileg más a helyzet. A mű a jelviszonyok szempontjából alig-alig lép túl a fotográfia objektivitásának, denotátum mivoltának tételén. Ennek oka lehet az is, hogy a szemiológiai megközelítésmód ekkorra visszaszorul, elbizonytalanodik Barthes szemében. A fotó egyfajta póroságban, „egysíkúságban” áll előtte André Bazinhez hasonlóan, aki épp az emberi kéztől, közbeavatkozástól mentes objektivitásban látja a fotográfia eredetiségét és nagyszerűségét.⁵³ Bár a fotó *punctum*át tárgyalva, a fénykép pillanatnyiséga és keretbe zártasága kapcsán, fotó és film szembeállításkor jelentősnek tűnik Bazin hatása, Barthes mégis máshová helyezi a hangsúlyokat, amikor a fotográfia realitását hangsúlyozza, és lényegét keresi. Ezen a ponton azt is fontos hangsúlyozni, hogy a *Világoskamrában* leginkább emberekről készült fényképekre, néhány riportfotóra, illetve főként egész alakos képek és

⁵² BARTHES, ROLAND: A kép retorikája. Ford. ANGYALOSI GERGELY. = *Filmkultúra*, 1990/5., 69. Továbbá: „valamennyi kép közül egyedül a fotó rendelkezik a (szó szerinti) információ továbbításának képességével anélkül, hogy ezt az információt diszkontinuus jelek és transzformációs szabályok segítségével alakítaná ki.” Uo., 68. E tézis alátámasztására Barthes a fotót mint kód nélküli üzenetet szembeállítja a rajzzal, amelynek kódolt mivolta három szinten is megjelenik: a reprodukcióhoz szabályozott transzpozíciók együttesére van szükség, amelynek kódjai történetiek (és sohasem természetiek); a rajz nem mindent reprodukál, így művelete a jelentő és a jelentés elválasztására kényszerít; „a fotó, ha meg is választhatja a kép alanyát, kereteit és a felvétel szögét, nem képes változást előidézni a tárgyon *belül* (kivéve a fotótrükköt); más szóval a rajz denotációja kevésbé tiszta, mint a fotografikus denotáció, mivel nincsen rajz stílus nélkül”. Uo., 68.

⁵³ „A fényképeknek a festéssel szembeni eredetisége maradéktalan objektivitásában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem, illetve az azt alkotó lencserendszer az »objektív« nevet kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. [...] Az objektivitás ugyanis a hihetőség olyan erejével ruhazza fel a fényképet, amelyet hiába keresnénk a festménynél. Bármilyen erősek legyenek kritikai érzékünk ellenvetései, kénytelenek vagyunk elfogadni az ábrázolást, azaz a térben és időben ténylegesen jelenvalóvá tett dolgok létezését. A fényképezés azzal az előnnyel rendelkezik, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni.” BAZIN, ANDRÉ: A fénykép ontológiája. Ford. BARÓTI DEZSŐ. = *A film és a többi művészet*. Vál. és jegyzetekkel ellátta KENEDI JÁNOS. Budapest, Gondolat, 1977, 515.

portrék szemlélésére, majd művének második felében anyja gyerekkori fotójára⁵⁴ alapozza meglátásait. A fotográfia tematikáját, az ábrázoltakat és a fényképészeti stílusokat, létmódokat tekintve egyaránt igen szűknek nevezhető horizontból a szerző ritkán, és akkor is csak pillanatokra tekint ki. Vizsgálódásának köre és menete vállaltan szubjektív, hangsúlyos redukcióiról pedig mintha alig venne tudomást.

A fénykép realizmusa Barthes művének tehát legkényesebb eleme, a kérdés azonban nála is több tényezőből áll össze. A fotón látott esemény szerinte nem lép túl önmagán, visszavezethető a valóságos tárgyra, amelyet megismétel, így tehát természeténél fogva tautologikus. Ez összefügg egyrészt a fotó transzparenciájával, azzal, hogy az ábrázolt „összenő a fényképpel”, másfelől azzal, ami a szerző számára a fotográfia megértésének, lényegi megragadhatóságának nehézségét jelenti: a fénykép leginkább csak rámutat valamire, de nem mutat túl önmagán, nem lehet filozófiai értelemben transzformálni.⁵⁵ Barthes hiányolja belőle az erős jellé válás képességét, amelynek során „lehetővé válna, hogy egy nyelv méltóságára emelkedjék, de ahhoz, hogy jellé váljon, kiemelésre, megkülönböztető jegyre is szükség van”.⁵⁶ A fotóval szembeni feloldhatatlan zavart mintha az okozná, hogy a nézőre gyakorolt erős hatás ellenére a fényképen nem érhető tetten olyan sík, szemiózis-dimenzió, amely a jelentést kézzelfoghatóan eloldhatná a kép pusztá látványától és anyagától, amely a szimbolizációhoz, esztétikai, átvittebb (jelentés)síkhhoz szükséges lépést, áttételt „láthatóvá tenné”. A fotó esetében ugyanis nemcsak a tárgy anyagával összenőtt látvány, hanem jelentő és jelentett összeforrottsága is ellenáll a szemiotikai vagy bármilyen más, strukturálisan elkülöníthető komponensek feltárásának és értelmezhetőségének. A fotográfiával szembeni zavart az okozza, hogy a fotó nem jut el a „teljesen megszilárdult jel állapotába”,⁵⁷ ezért esztétikai értékének, művészetként értelmezhetőségének bizonytalansága folyamatosan jelenvaló.

A jelelméleti megközelítések számára nem kis fejtörést okozó fotográfiát tehát zártság jellemzi, amelyet a fotó térbeli (ki)metszetszerűsége (képkeret) és pillanatszerűsége tovább fokoz. Talán ez az akadály vezeti a szerzőt az *Ez volt!* elmélete

⁵⁴ „Tegnap megjött a mamáról előhívatott kislánykori fénykép, a chennevieres-i télikertben, megpróbálok magam elé helyezni, az íróasztalomon. De túl sok, elviselhetetlen ez nekem, túl sok fájdalmat okoz. Ez a kép életem minden apró, lényegtelen, alantas kis csatájával konfliktusba kerül. A kép igazán mérték, ítélkező (most értem meg, hogyan lehet felszentelt egy kép, vezet – nem az *identitás* idéződik fel, hanem az identitásban egy ritka *megnyilvánulás*, »erény«).” 1978. december 29., BARTHES: *Gyásznapló*, i. m., 227.

⁵⁵ Ez a gondolat már *A kép retorikájában* is felbukkant: „jelentettek és jelentők kapcsolata nem »transzformáció«, hanem »regisztrálás«, és a kód hiánya magától értetődően felerősíti a fotó »természeti« voltának mítoszát”; vö. BARTHES: *A kép retorikája*, i. m., 68. Ezt az elgondolását erősíti meg a *Világoskamrában* is: „egy fényképet nem lehet filozófiai értelemben (úgymond) transzformálni, teljes egészében annak az esetlegességnek a ballasztja terheli, amelyet áttetszőn, könnyedén körülölel.” BARTHES: *Világoskamra*, i. m., 9.

⁵⁶ BARTHES: *Világoskamra*, i. m., 11.

⁵⁷ ANGYALOSI, GERGELY: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Budapest, Osiris, 1996, 270.

felé, amelynek során a kép *itt és most* létének jelenvalóságával szemben – eleinte – az idő kategóriáját, a múlt dimenzióját avatja strukturáló, rétegeket képező, *irracionális* elemmé. A fénykép realitását vallók számára a fotó szükségszerűen valóságos dologra utal, és letagadhatatlan, hogy „*a dolog ott volt*. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen”.⁵⁸ A két fogalom, valóság és múlt társítása viszont mintha már lehetőséget adna a szerző számára, hogy a fotográfia kikökhenthető legyen ebből a zavaró hétköznapiaságból, laposságából, hogy lényege egyfajta differenciáltság, strukturáltság alapján váljon megragadhatóvá. Ezt a fotón látható újfajta tér-idő, *itt és hajdan* Barthes szerint illogikus összekapcsolódása eredményezi, amely a fotó reális irrealitásának kulcsa: „irrealitása az *ittben* gyökerezik, mivel a fotót sohasem illúzióként éljük át, a fotó semmiképpen sem *jelenlét*, ennél fogva engednünk kell valamelyest a fénykép feltételezett mágikus jellegéből; realitása az *itt-volt-lét* valósága, mert minden fotóban megvan az *így történt* döbbenetes evidenciája.”⁵⁹ A kép retorikájához hasonlóan, de árnyalatnyi elmozdulással a *Világoskamrában* így vall:

A realisták, köztük jómagam – mert én már akkor realista voltam, amikor azt állítottam, hogy a Fotográfia kód nélküli kép, még akkor is, ha különböző kódok módosíthatják olvasatát – egyáltalán nem a valóság „másolatának” tekintik a fényképet – hanem a *múltbeli valóság* emanációjának, *mágiának*, nem művészetnek. Rossz úton jár, aki azon töpreng, analogikus-e vagy kódolt a fotográfia. Az a fontos, hogy a fényképnek ténymegállapító ereje van, és az, hogy ez nem a tárgyra, hanem az időre vonatkozik.⁶⁰

Barthes a fotón látható pillanat kapcsán azonban nemcsak a múlt felidézését, rekonstrukcióját hangsúlyozza, hanem sokkal inkább a tanúsítást, azt, hogy amit a képen látok, valóban létezett, „*ami egészen biztos volt!*”, a fotó „bizonyítja annak létét, amit ábrázol”.⁶¹ A nyelv vagy bármilyen más művészet azonban nem képes erre a bizonyosságtételre, nem tudja hitelesíteni önmagát. A nyelvi és minden más fikcióval, általános gondolattal, elvont jelentésteremtő áttétellel szemben Barthes a hitelesítés mozzanatában találja meg a fotográfia lényegének térhez, de főként időhöz kapcsolódó kulcsát,⁶² ami láthatóan nem esztétikai kategória.

Barthes-hoz hasonlóan vélekedik a fotó múlthoz való viszonyáról Susan Sontag, aki szintén bizonyítékként tekint a fényképre.⁶³ Ám ez nála csak kiinduló-

⁵⁸ BARTHES: *Világoskamra, i. m.*, 88.

⁵⁹ BARTHES: *A kép retorikája, i. m.*, 69.

⁶⁰ BARTHES: *Világoskamra, i. m.*, 100.

⁶¹ BARTHES: *Világoskamra, i. m.*, 96; 98.

⁶² „Nem azzal hat rám, hogy rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítja: valóban volt, létezett, amit látok.” BARTHES: *Világoskamra, i. m.*, 94.

⁶³ „Egy fotó megfellebbezhetetlen bizonyítéka annak, hogy egy bizonyos dolog megtörtént. A kép torzíthat; mégis mindig megmarad a föltevés, hogy létezik vagy létezett olyasmi, ami a képen látható.” SONTAG, SUSAN: *A fényképezésről*. Ford. NEMES ANNA. Budapest, Európa, 1981, 13.

pont; fotóval kapcsolatos további felvetéseivel – mint például az exponálás, a képkeretek, tehát a képkészítés esetlegessége, a szándékos vagy öntudatlan torzítás vagy a fotó interpretációja, politikuma – Sontag összességében a fotográfia objektivitására kérdez rá. Sőt, szerinte a fotó már eleve értelmezése a világnak, a képkészítéshez kapcsolódó számos döntés, de akár az ösztönös lépések következtében is. „Jóllehet a fényképezőgép bizonyos értelemben ténylegesen rögzíti és nem pusztán értelmezi a valóságot, a fénykép éppúgy értelmezése a világnak, mint a festmény vagy a rajz.”⁶⁴ Sontag, a képkészítés esetlegességeire vonatkozó megállapításai pedig egy másik korai fotóelméleti szöveggel nyit párbeszédet. Walter Benjamin *A fényképezés története*⁶⁵ (1931) című, szintén nagy hatású írásában a fényképhez egy alapvető véletlenszerűséget társít, ami a fénykép „tökéletes” (előre) megtervezettségére ellenére is létrejön a pillanat itt és mostjának eredményeként: „a néző mindig is ellenállhatatlan kényszerrel érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat-mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt.”⁶⁶ És ebben a véletlenszerű pillanatban (pillanatnál), a szerző szerint, más jelenik meg a fényképezőgép lencséje előtt, mint amit az emberi szem lát, „elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül.”⁶⁷ Ennek az *optikai tudattalannak*, a „szándékoktól mentes” látványnak a kitárulkozása, a kamera által felszínre (képre) kerülése a fotográfia lényegéhez – és realitásának képzetéhez – tartozik, ám ennek kapcsán ismét a kép médiumához érkezőnk, ugyanis, ha a kép „élesebb pillantással ragadja meg a világot, mint amivel az emberi szem rendelkezik, akkor olyan médiumot reprezentál, melyet saját magunk és a világ közé ékelünk.”⁶⁸ Más oldalról közelítve az optikai tudattalan gondolata, a technikai képek megszületésével nemcsak a kép egyedi mivolta, aurája veszett el, hanem a látás folyamatának tudatosítása során nemcsak az emberi látás és a gép látásának eltéréseivel szembesülünk, hanem az emberi látás „hierarchizáló”, lényegkiemelő, szelektív értelmező látásával szemben a gép mindent egyenrangúnak lát. „A fotografikus kép egyértelművé tette, hogy az emberi látás nem kizárólag optikai folyamat, hanem egyben szellemi művelet is. A kép 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. Mivel más-ként lát a gép, az értelmezést más módon, kívülről, a médium működését (látás-

⁶⁴ Uo., 14–15.

⁶⁵ BENJAMIN, WALTER: *A fényképezés rövid története*. Ford. PÓR PÉTER. = Uő.: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 689–709.

⁶⁶ I. m., 693.

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ BELTING: *Test-kép-médium, i. m.*, 251.

módját) megértve kell a képben létrehozni.”⁶⁹ Ez a gondolat pedig a képleírás, különösen a fotóekphrasziszok szempontjából tűnik érdekesnek, fontosnak.

A fotó realitásának barthes-i megközelítése több irányból is reflexiókat sürget(ett), ugyanakkor azt is látni lehet, hogy a *Világoskamra* keletkezése (1979) körüli időszakban a fotó realitásának technikai „ténye” és hatásának, értelmezhetőségének, művészet-státuszának feszültsége több teoretikust is foglalkoztatott, és a zavar feloldására készített. Barthes mellett nem csak az imént idézett Sontagot (*On Photography*, 1977), hanem Vilém Flusser is, aki 1983-as *A fotográfia filozófiája* című művében a fotó nem-szimbolikus karakterének zavarba ejtő mágiját⁷⁰ 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”.⁷¹ Ebből adódik, hogy a fotó arra indítja a nézőt, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse. Flusser fejtegetésében a fényképet mint apparátussal készített technikai képet történetileg és ontológiailag megkülönbözteti a hagyományos képektől, amelyeknek szimbolikus jellegét emeli ki hasonló tényezőkre, átviteli eljárásokra hivatkozva, mint Barthes *A kép retorikájában*, fénykép és rajz említett szembeállításakor.⁷²

A *Világoskamra* közelítésmódja, redukciója, de leginkább személyes, érzelmi érintettsége következtében a Barthes által hangoztatott realitáselv könnyen támadható, hiszen számos, az apparátusra, kémiai eljárásra, komponálásra, a kép készítőjére és a befogadóra vonatkoztatható, tehát a „valóság” látványának kép telenségére figyelmeztető tényezőt kiiktat, és többek között ő is elfeledkezik – ahogy a fotóelmélet általában – a fotográfia korai, pikturalista, fotómontázsokkal élő vonulatáról, amely viszonylag hamar háttérbe szorult a fénykép valóságtüköröző hatásának „csodája”, „mágijája” és követelménye mellett. Továbbá az sem elhanyagolható, hogy a fotográfia ténymegállító ereje, a valóság, a múlt emanáci-

⁶⁹ SUGÁR, JÁNOS: Az öntudatos kéz. = *Ex Symposium*, 2000, 32–33, 76.

⁷⁰ „Miféle mágjáról 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.” VILÉM, FLUSSER: *A fotográfia filozófiája*, ford. VERESS PANKA, SEBESI ISTVÁN. Budapest, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990, 15.

⁷¹ Uo., 14.

⁷² 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 játszódott 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 eközben 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 következésképpen a technikai kép kritikájának mindig arra kell irányulnia, hogy ezt a belsőt megvilágítsa.” Uo., 14–15.

ójának mikéntje feletti töprengés kapcsán a szerző folyamatosan összeveti a fotográfiát más jelrendszerekkel, művészetekkel, elsősorban a filmmel, színházzal, de még a haiku versformájával is, ez szintén árnyalja, elmozdítja a fénykép objektivitásának teóriáját.

Az újabb fotóelméleti megközelítések amellett, hogy szem előtt tartják a fotó ontológiai értelemben vett realitását, és a fénykép lét(rejött)ét a valósághoz, annak leképezéséhez kötik, már rég leszámoltak a fénykép realizmusának, objektivitásának képzetével.⁷³ A fénykép valósághoz kötődő, abból eredő ontológiai alapállítását ugyanis az adja, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, így a fotó végérvényesen soha nem választható el az őt kiváltó aktustól. A Barthes-hoz viszonyítva a szemiotika közös gyökereitől éppen a másik irányba induló szemiotikai-szemiológiai megközelítés a fényképet jelnek tekinti, fénykép és tárgyának indexikus viszonyát hangsúlyozza, hiszen minden fotó tulajdonképpen „a fényérzékeny felületre rávetülő fény fizikai nyoma.”⁷⁴ „Vagyis 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 látzólag rövidre zár, lehetetlenné tesz mindenfajta sematizálási kísérletet vagy szimbolikus beavatkozást, amely legtöbb festmény esetében a grafikus megjelenítés alapja.”⁷⁵ Ez a legutóbbi meglátás talán megfeleltethető a transzformációnak,⁷⁶ amelyet Barthes más művészetekkel szemben hiányol a fotográfiából, amelyeknél éppen e transzformáció során jön létre a szemiotikai értelemben vett Szimbolikus.⁷⁷ A Peirce nyomán haladó Rosalind Krausshoz hasonlóan, aki szerint a fotó csak indexként érvényesül, „jelentése pedig az imagináriushoz kapcsolódó identifikációs módozatokban rejlik”,⁷⁸ Max Bense szintén a fotó szemiotikai besorolhatóságát veszi számba. Ő a fénykép esztétikumát anyagi létehez (anyagi eszkö-

⁷³ A teljesség igénye nélkül néhány jelentősebb írás: FLUSSER: *I. m.*; MITCHELL: *Mi a kép?, i. m.*; BELTING: *Test-kép-médium, i. m.*; SOULAGES, FRANCOIS: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad.* Ford. ÁDÁM ANIKÓ, Budapest, Kijárat, 2011.; KRACAUER, SIEGFRIED: *A fotográfia.* Ford. SCHULCZ KATALIN. = BÁN ANDRÁS – BEKE LÁSZLÓ (Szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény.* Budapest, Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1983.

⁷⁴ KRAUSS, ROSALIND: Megjegyzések az indexről. Ford. TÍMÁR KATALIN. = *Ex Symposion*, 2000/32–33., 8.

⁷⁵ KRAUSS: *I. m.*, 8. Krauss idézi Peirce-t („A fotográfia, különösen a pillanattfelvételek, nagyon tanulságosak, ugyanis tudjuk, hogy bizonyos szempontból teljesen olyanok, mint az általuk megjelenített tárgyak. De ennek a hasonlóságnak az az alapja, hogy a fénykép olyan körülmények között készül, hogy a természet pontról pontra fizikailag rákényszeríti ezt a hasonlóságot. Ebből a szempontból tekintve tehát a jeleknek egy másik osztályába [az indexekhez] tartoznak, azokhoz a jelekhez, amely fizikai kapcsolat alapján jönnek létre.” Uo., 13.

⁷⁶ „egy fényképet nem lehet filozófiai értelemben (úgymond) transzformálni, teljes egészében annak az esetlegességnek a ballasztja terheli, amelyet áttetszőn, könnyedén körülölel.” BARTHES: *Világoskamra, i. m.*, 9.

⁷⁷ „Amíg a Szimbolikus a megjelenítés formái mögött működő emberi tudat révén kerül a képzőművészetbe, összekötve a tárgyakat és jelentéseiket, addig a fotográfia esetében mindez nem így működik.” Uo.

⁷⁸ KRAUSS: *I. m.*, 8.

zők és megvalósító eljárások) köti. A fotó esetében nincs úgynevezett esztétikai *a priori*, az esztétikai információ csakis tapasztalati tény lehet. Ez alapján rekeszti ki ő is a szimbólumot mint jelformát a fotó létmódjából: a fénykép képfelületének minden pontjához tartozik egy képfelületen kívüli pont, „abból az esztétikai megoszlásból, amit a fénykép esztétikai információjaként érzékelünk, reális viszonyokra lehet következtetnünk. Szemiotikailag nézve beigazolódik itt, hogy a fotografikus formálás folyamata elsődlegesen egyszerre »ábrázoló« és »utaló«, »ikonikus« és »indexális« módon megy végbe, de sohasem »szimbolikusan« Egyidejűleg kerül sor »prezentálásra« és »reprezentálásra«, és e jelfunkciók elválaszthatatlansága a fényképezés lényegéhez tartozik; mert a festészetben elválaszthatók egymástól.”⁷⁹

François Soulages *A fotográfia esztétikája*⁸⁰ című művében szintén a fénykép mint lenyomat szemiológiai meghatározásából indul, ám művében a lefényképezett tárgy és a fotó kettős – szemiológiai és filozófiai – viszonyrendszerét tárgyalja részletesen, az előbbi nála is a fénykép jelként való felfogását és kép és valóság közös „felületét” és a fotó valóságot átalakító hatását jelenti, míg a filozófiai megközelítés inkább a fotó és a valóság közötti szakadékra mutat rá. Ez a két szempont Soulages művében a fotó különféle társadalmi használatának aspektusával egészül ki.⁸¹ A francia teoretikus azonban nemcsak a fotó indexikus mivoltát hangsúlyozza, Peirce jól ismert hármas felosztása a fotó három lét- és befogadási módjára utal: az ikon a referenst részesíti előnyben, elsősorban a nem művészi fotográfia, dokumentumfotó, családi kép, önarckép használhatja. A szimbólum az unáris fotográfiák és a művészi szándékkal készült képek esetében lép műkö-

⁷⁹ BENSE, MAX: Fotóesztétika. Ford. SOLTÉSZ GÁSPÁR. = *Fotóművészet*, 1974/3, 9. Krauss hasonló módon próbálja a jelemélet kategóriái szempontjából vizsgálni a fotó kép mivoltát és valósághoz való viszonyát: „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. Amíg a Szimbolikus a megjelenítés formái mögött működő emberi tudat révén kerül a képzőművészetbe, összekötve a tárgyakat és jelentéseiket, addig a fotográfia esetében mindez nem így működik. Ez utóbbi csak indexiként érvényesül, jelentése pedig az imagináriushoz kapcsolódó identifikációs módozatokban rejlik.” KRAUSS: *I. m.*, 8.

⁸⁰ SOULAGES, FRANCOIS: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Ford. ÁDÁM ANIKÓ, Budapest, Kijárat, 2011.

⁸¹ A szemiológiai megközelítés kapcsán Soulages Philippe Dubois-ra (DUBOIS, PHILIPPE: *L'acte photographique*. Paris, Nathan, 1990), Jean-Marie Schaefferre (SCHAEFFER, JEAN-MARIE: *L'image précaire*. Paris, Seuil, 1978), Bourdieu-re és Skullára hivatkozik. Dubois azt hangsúlyozza, hogy minden fotó függ létrehozásának körülményeitől, ily módon a fényképezés átalakítja a valóságot. Schaeffer a „kimenettel” kapcsolatban állítja ugyanezt: a befogadás körülményei határozzák meg a fénykép értelmezését, jelentését. Dubois Metzsig és Arnheimig megy vissza. Előbbi a „valós hatás” hiányát emeli ki, utóbbi pedig arra figyelmeztet, hogy a látás a többi érzéklet nélkül nem ugyanolyan információkat közvetít. Továbbá a fotó realizmusának kérdése kapcsán Bourdieu-re is hivatkoznak, aki kimutatja, hogy a fotó mindig ideológiailag strukturált, illetve Skullára, aki arról ír, hogy a fénykép megértése a gyakran nem is tudatos olvasási kód elsajátításával van kölcsönhatásban: tehát a fotó nem a valóság tükröke, hanem annak átalakítása és értelmezése. Vö. SOULAGES: *I. m.*, 94–5.

désbe, a befogadó tevékenysége kerül előtérbe, az index viszont olyan jel, amely a fotográfia esetében azért jelöli, jelenti a tárgyat, mert valóban kapcsolatban áll(t) vele, a tárgy létezését jelzi, és az ikonnal, szimbólummal ellentétben minden fotográfia esetében működik.⁸² Meglátása szerint a fénykép lenyomat jellegének köszönhető a fotók szemléléséhez, varázsához kapcsolódó nosztalgia, a múlt elvesztésének érzete, a fénykép hiányesztétikája is.⁸³ Ugyanakkor Soulages, bár a *Világoskamrát* is egyik legfontosabb ihletőjeként nevezi meg, Barthes „ez volt” elméletét mítosznak tartja, és helyette az „ez volt eljátszva” esztétikája mellett érvel.

Belting képelemélete azonban fenntartásokkal él a képek jeleleméleti besorolásával kapcsolatban, bár kifogásai nem kifejezetten a fényképre, hanem általában a képekre vonatkoznak, a képek használatának különböző területeire és történeti változására utal, és mintha képekhez valamiféle többletet, esszenciális tartalmat/jelentést társítana,⁸⁴ amely több, más, mint a jelek „racionalitása”, véleménye szerint a képszerűség nem merül ki sem a hasonlóságban, sem a leképezésben⁸⁵, s ez a meglátás lehet talán a fotóesztétika évszázados esztétikai keresgélésének alapja is. Belting szerint a képek kivonják magukat a jelhasználatra jellemző ellenőrizhetőség alól. A jel ugyanis az értelmünket, míg a kép a fantáziánkat mozgósítja. „A képek mai félreértése abból fakadt, hogy csupán információk hordozóiként akarunk tudni róluk, amiben a jelekre hasonlítanak. Tegnap félreértésük abból fakadt, hogy a képeket egyszerűen a valóság leképezésének tekintették, a képzeleti és emlékezeti képeket pedig, amelyeknek a dolgok világában nincsenek megfelelőik, kivonták az elmélet illetékességéből, amikor mesterséges tárgyakban öltöttek materiális alakot. Ha a képek pusztán annak mimézisei, amit képek nélkül is ismerünk, akkor nincs szerepük a világ képzeletünk segítségével történő meg tapasztalásában. A mi dolgunk a »belső reprezentáció« és az ő dolguk, a »külső reprezentáció« között olyan cserekapcsolat működik, amely nem korlátozható a dolgok észlelésére.”⁸⁶

Többek között a fénykép Krauss által is emlegetett nyomjellege eredményezi azt is, hogy „általánosan a fotónak dokumentarista vonást, kikerülhetetlen igaz-

⁸² Vö. SOULAGES: *I. m.*, 95.

⁸³ Egyfelől azt szeretnénk himni, hogy segítségével újra megragadhatjuk a tárgyat, az alanyt, a cselekvést, a múltat, a pillanatot stb., másfelől viszont jól tudjuk, hogy soha nem adja nekünk ezeket vissza: sőt a fotó ezek végleges elvesztésének és titokzatosságának a bizonyítéka; a legjobb esetben átalakítja őket.” „A találkozások illúziója és a veszteség súlya táplálják a fotográfiát – ezért csinálunk és nézünk fényképeket. [...] a fotográfia esztétikája tehát nem lenne más, mint annak az esztétikája, ami megmarad a veszteség után?” Uo., 15.

⁸⁴ „Képek is használhatók jelként, de a képek valami többletet is nyújtanak a valóság, nevezetesen egy értelmezéstől és torzítástól mentesnek tartott valóság szemléletében, ezért veszélyesebbek és csábítóbbak számunkra: foglyul ejthetik érzékeinket és képzeletünket. A jelek a velük rendelkezők és őket terjesztők nevében gyakorolnak hatalmat, a képek viszont már saját erejükből és a valóság letéményeseiként is hatalmat mutatnak.” BELTING, HANS: *A hiteles kép*. Ford. HIDAS ZOLTÁN. Budapest, Atlantisz, 2009, 10.

⁸⁵ Uo., 193.

⁸⁶ Uo., 192-3.

ságértéket tulajdonítanak.”⁸⁷ Ezt erősíti, hogy a fénykép az első olyan reprezentációs eljárás, amely zavarba ejtő hasonlóságot mutat ábrázolt és ábrázoló között, s ennek a magas „hasonlósági faktornak”, illetve az ebben való hitnek⁸⁸ minden bizonnyal nagy szerepe volt a fotó népszerűségében, széleskörű elterjedésében.

Hiába számolt le a fotóelmélet számos meghatározó írása a fénykép objektívításának elvével, az általános társadalmi használat makacsul ragaszkodik a képen látható valóság (vagy valóságszerűség) képzetéhez. Annak ellenére így van ez, hogy a szigorú értelemben vett művészfotóval szemben a fénykép más felhasználási területei – pl. riport-, sajtó-, reklámfotó, családi és műtermi fotográfiák – kapcsolódnak szorosabban kontextusokhoz, előre sugallt vagy megadott értelmezési keretekhez, sőt, ideológiai struktúrákhoz (Bourdieu), ami arra is rámutat, hogy a látvány dekódolása, jelentése nem eleve adott, magától értetődő, és hogy a befogadói oldal, az észlelés, értelmezés irányítható.⁸⁹ Francois Soulages könyvében részletesen tárgyalja a fénykép különféle felhasználási területének, műfajának, használatának területeit (riport, portré, reklám, erotikus fotó), s minden egyes fejezet részén arra a következtésre jut, hogy a fénykép egyfelől mesterségesen megrendezett (vagy látszólagos természetességében, spontaneitásában is társadalmi kódok, konvenciók, szokások rejlenek), kulturálisan és történelmileg meghatározott, öröklött praktikákhoz, technikákhoz és elméletekhez folyamodik,⁹⁰ vagy használati területükhöz, befogadásukhoz olyan értelmezői keretek és eljárások kapcsolódnak, amelyek egytől-egyig felszámolják a fénykép realitásának hiedelmeit. A fényképek létmódjához és befogadásához kapcsolódóan ő is beveti a fotóelméletekben gyakori „időtényezőt”, amely az itt és most jelenvalóságával szemben az ott akkor irracionálisát fogalmazza meg.⁹¹

⁸⁷ KRAUSS: *I. m.*, 12.

⁸⁸ Továbbá az alkotói kezét, szemet, szubjektivitást – látszólag – kiiktató, „független” technológiába vetett bizalomnak.

⁸⁹ További elgondolkodtató körülmény, hogy a dokumentarista fogalom történeti és nem ontológiai kategória, sőt, a szó permutációi bizonyítják, hogy a fotográfia felhasználása, illetve a képekhez rendelt jelentések folyamatos mozgásban vannak. E kategória feltűnése (húszas évek második fele) azt mutatja, hogy amíg ez az elkülönítő besorolás nem jelent meg, a fotográfiára úgy gondoltak, mint ami inherensen és elkerülhetetlenül dokumentarista funkciót tölt be. A 19. század embere számára a dokumentarista fényképészet fogalma is tautológiának tűnt volna. Azután jelenik meg a fogalom, hogy előtte harminc évig a szimbolizmus és esztéticizmus dominált. Vö. SOLOMON-GODEAU, ABIGAIL: Nicsak, ki beszél: Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. Ford. RÁDAI GÁBOR. = *Ex Symposion*, 2000/32–33, 65–6. Ennek némileg ellentmond, amennyiben *dokumentarista* és *realista* kifejezések jelentéstartományai között átfedést feltételezünk, hogy a fotográfia létrejöttékor a festészet realizmusvágyának kiteljesítőjeként, helyettesítőjeként tűnik fel, „mert (kezdetől fogva) „realistának” és „objektívnek” tartott társadalmi rendeltetéseket jelöltek ki számára.” Vö. BOURDIEU, PIERRE: A fénykép társadalmi definíciója. = HORÁNYI, ÖZSÉB (Szerk.): *A sokarcú kép, Válogatott tanulmányok*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226.

⁹⁰ Vö. SOULAGES: *i. m.*, 90.

⁹¹ Amint exponálunk, a fotó azonnal kezdi elveszíteni az aktualitáshoz kötődő jelentését, hogy intencionális jelentésekkel töltődjen fel, vagyis olyan jelentésekkel, amelyeket befogadásának módzatai határoznak majd meg. Vö. *i. m.*, 82.

A fotográfia esetében a témától való távolság, a kép határainak kijelölése, a nézet irányának, a fókusznak, mélységélességnek, záridőnek, az exponálás pillanatának a megválasztása mindig egy olyan egyszeri kompozíciót hoz létre, amely megismételhetetlen, s amely ezeknek a tér-idő tényezőknek az összjátékából bontakozik ki. Tény, hogy a fotográfiával foglalkozó elméletek inkább a fotó temporalitására fókuszálnak, az idő „bebalzsamozásáról” beszélnek,⁹² a fotónak a múltat, az idő múlását felidéző hatásáról,⁹³ a pillanatról és pillantásról, a pillanat haláláról⁹⁴ és az elmúlásról.⁹⁵ Nem kétséges tehát, hogy „[m]inden kép belesétál az idő csapdjába, az idő hatalmának már az expozíció során áldozatul esnek”.⁹⁶ A kép *punctum temporisa* mint a festésztől örökölt, ám a fotóművészet sajátjává vált fogalom pedig a tér aspektusát elfelejtve (szintén) az időhöz társítja a pont fogalmát.⁹⁷ A fénykép mágiáját, varázsát kétségkívül a pillanat megállításának, megragadásának képzete, az egymás mellé helyezhető időmetszetek adják, s természetesen ez (is) erősen táplálja a fotográfia realitásának „tételét”, téveszméjét.

A tér-idő kategóriák kombinatorikája alapján létrejövő technikai kép esetében a két komponens nem függetleníthető, nem választható szét, a kiszakítás, kiragadás művelete tér és idő kategóriáit egyaránt érinti. A fotó mint lenyomat ugyanis mindig a már jelen nem lévővé ábrázolja. A kép és a valóság különbségét éppen a távolság rejtélyét láthatóvá tévő fotó hordozza, az a térből és időből, vagy a másik irányból nézve teret és időt – vagy ezek darabjait – a valós térből és az idő mentéből kiragadó momentum, amely a fénykép szemlélésekor már *post factum* áll előttünk.⁹⁸ Ez a távolság tehát, amely szemantikai távolságot is eredményez, elrugaszkodás a világtól, és a kép ettől kezdve önálló életre kel. „Ezért a referencia [...] soha nem rögzített és szavatolható, mindig vitatható és csalóka marad.”⁹⁹ A fotó tehát térben és időben is éles szakadás, s ennek a kiragadottságnak a ténye

⁹² „[A] fénykép [...] nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól.” BAZIN: *I. m.*, 516.

⁹³ Kibédi Varga Áron festészet és fotográfia eltérő létmódját az időhöz fűződő viszonyukban látja: míg – meglátása szerint – a festmény a dolgokat a jelenbe helyezi, életre kelti, addig a fényképek már nem sokkal elkészülésük után az idő múlását és a halált juttatják eszünkbe. Vö. KIBÉDI VARGA, ÁRON: *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*. Ford. HÁZAS NIKOLETTA. = THOMKA BEÁTA (Szerk.): *Az irodalom elméletei*, IV. Pécs, Jelenkor, 1997, 144. Kibédi Varga kijelentése részben Susan Sontagra támaszkodik, aki a fényképen látottakat szintén áljelenlétként, a távollét zálogaként határozza meg, s az elmúláshoz, a halálhoz kapcsolja a fotót. Vö. SONTAG: *I. m.*, 28.

⁹⁴ PL. BELTING: *Test-kép-médiám*, *i. m.*, 213.

⁹⁵ „Mindén fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának.” SONTAG: *I. m.*, 27–8.

⁹⁶ BELTING: *I. m.*, 211.

⁹⁷ Ebből a szempontból Roland Barthes megközelítése mutat kivételt, 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. Vö. BARTHES: *Világoskamra*, *i. m.*, 51–2, 66.

⁹⁸ Vö. BELTING: *I. m.*, 252.

⁹⁹ LÜDEKING, KARLHEINZ: Irányok között. Elmélkedés a „képek vitája” aktuális frontvonalairól. Ford. NÉMETH ANDREA. = BACSÓ BÉLA (Szerk.): *Kép, fenomen, valóság*, *i. m.*, 339., 297.

megteremti valós valótlanágának paradox létmódját, hiszen *itt*-léte, *jelen*valósága csakis az *ott volt* percepciójaként értelmezhető.¹⁰⁰ Mindez, az *akkornak* és az *ottnak* a megragadása a keretezésnek köszönhető, a távolság, közelség mértéke, a kompozíció tágítása vagy szűkítése nemcsak a fénykép térbeliségét alkotja meg, hanem a temporalitás létrehozásában is részt vesz. Így például a mélységelesség mértéke, a képkivágásból eredő perspektivikus lépték, térképzet vagy a mesterséges műtermi háttér a kép időbeliségének – időtartam, folyamat, időtlenség érzete stb. – képzetét is formálja.

A keret, a képkivágás jelentősége nemcsak abban áll, hogy a képet mint alkotást, kompozíciót konstruáló határvonal, hanem tér, képtartalom és elrendezés viszonyrendszerét meghatározó, körülölelő, lezáró, nélkülözhetetlen alkotóelem, s ez a megbonthatatlan zártság garantálja a műalkotás szuverenitását, önállóságát, amely mind más alkotásoktól, mind a külvilágtól – tekintsünk rá a referencialitás bármely fokán – elválasztja. „[A] kép kerete a tér megtörésének zónáját hozza létre. A külső széleit szegélyező természetes és tapasztalati térrel a befelé terjedő teret helyezi szembe, a szemlélődés terét, mely csak a kép belseje felé nyitott.”¹⁰¹ Ezen a ponton említhető a hagyományos és technikai képek kontingenciához, esetlegességhez és kompozícióhoz való eltérő viszonya. A fényképek esetében – sokféle létmódja közül természetesen nem mindegyikben – a festményekhez képest másfajta valóságviszonyok is meghatározhatók, hiszen a fotó sok esetben esetleges, váratlan helyzetek és viszonylatok reprezentációs formája, egy véletlenszerű pillanat rögzítésének mechanikai lehetősége,¹⁰² amely a fegyvertelen, laikus szem számára addig nem látott jelenségeket tehet láthatóvá, s ebben az aktusban a képkivágás jelentősége fokozódik. Ennek kapcsán is visszautalhatunk Walter Benjamin „optikai tudattalan” fogalmára¹⁰³ vagy Susan Sontag ismert megállapítására, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát a látást változtatta meg, „megérlelte az önmagáért való látás gondolatát”.¹⁰⁴ A fénykép keretbe zárt mozdulatlanága a filmmel szemben is eltérő tapasztalatokat, jelentéseket implikál, hiszen a filmvászonról kilépő ember tovább él, a film ugyanis rendelkezik egy vak mezővel, amely a mozgás, cselekvés által mentálisan bejárható, továbbgondolható, a fotó esetében azonban minden elenyészik, ami a kereten kívül

¹⁰⁰ Vö. KRAUSS: *I. m.*, 15.

¹⁰¹ BAZIN, ANDRÉ: Festészet és film. Ford. BARÓTI DEZSŐ. = Uő.: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1999, 148.

¹⁰² Vö. EIFERT, ANNA: A kép az eltűnés esztétikájában. = BACSÓ BÉLA (Szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, *i. m.*, 386.

¹⁰³ „Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. [...] A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant.” BENJAMIN: *A fényképezés rövid története*, *i. m.*, 693.

¹⁰⁴ SONTAG: *I. m.*, 141.

van, mihelyt kilép, kívül reked a kereten.¹⁰⁵ A képkereten belüli mozdulatlanlanság „nemcsak azt jelenti, hogy a személyek, akiket ábrázol, nem mozognak, hanem azt is, hogy nem tudnak *kilépni* a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben”.¹⁰⁶

FÉNYKÉP ÉS IRODALOM

Képzőművészet és irodalom kapcsolata az írásos irodalom fennmaradt kezdeitei, de Homérosz óta mindenképpen jól ismert jelenség. És éppen ez az összefonódás, viszony keltette életre, szintén a kezdeteknél, azt a művészetelméleti kérdést, hogyan létezhet e kettő egymás mellett, egymásban, egymás által; alapjaiban eltérő jellegzetességeik átfordíthatók-e, hogyan, miként, milyen veszteségek (vagy nyereségek) árán egymásba. Ezek a kérdések, és a kölcsönhatásnak (inter-), átvitelnek (transz-) kérdései önkéntelenül vezettek a különböző művészeti ágak hierarchiájának, alá-fölrendeltségének dilemmáihoz, az eltérő reprezentációs területek, módok versengéséhez, egymással való birkózásához. Mindez, az ekphraszisz elméletében, történetében leginkább nyomon követhető esztétikai gondolat- és problémakör, amely a különböző korszakok során újabb és újabb fellendülést, irányt, impulzust kapott, a 20. században, elsősorban, számottevően a hetvenes évektől, más inter- és transzmediális – filmes, képzőművészeti – jelenségek meg-növekedésével párhuzamosan kapott még erőteljesebb figyelmet és teoretikus reflexiót. Ezért, mielőtt fotográfia és irodalom, fénykép az irodalomban általánosabb bemutatására rátérnénk, érdemes elidőzni az ekphraszisz fogalmánál, jelenségénél; nemcsak a fotóekphrasziszok nagy száma és jelentősége miatt, hanem mert ez a művészetelméleti kérdéskör rá-, illetve visszairányítja figyelmünket – ahogy hosszú története szerint oly sokszor tette – az eltérő médiumok, reprezentációs módok alapvető manifesztációs, működés- és hatásbeli különbségeire, leszűkítve, és témánkra is fókuszálva: nyelv és vizuális kapcsolatára.

Az ekphraszisz történetének minden állomására nincs lehetőség kitérni, a fénykép és irodalom viszonya kapcsán talán nem is szükséges, így az ekphraszisz jelenségének fő problematikájának bemutatása mellett érdemes azokra a jegyekre, elméleti felvetésekre koncentrálni, amelyek fényképek irodalmi ábrázolásában, képleírásaiban is szerepet kapnak. Bár az ekphraszisz meghatározásában, más fogalmakhoz viszonyítva, talán nem mutatkoznak rettenetesen nagy eltérések, a (történelmileg) is változó hangsúlyok, eltérések ennek ellenére figyelmet követelnek. Az ekphrasziszt legegyszerűbben képleírásként határozhatjuk meg, amely egy képi tartalom nyelvi közvetítését kísérel meg. Az azonban szintén

¹⁰⁵ „A mozivászon határai [...] tulajdonképpen nem képkeretet, hanem pusztán olyan »takarólapot« képviselnek, mely csak a valóság egy részét tudja felfedni. A keret a teret befelé polarizálja, mindaz pedig, amit a mozivászonon látunk, épp ellenkezőleg, az Univerzum meghatározatlansága irányában terjed ki. A keret centripetális, a mozivászon centrifugális.” BAZIN: *I. m.*, 148.

¹⁰⁶ BARTHES: *I. m.*, 66.

meghatározásának kérdéséhez tartozik, hogy a szépirodalomban az ekphrasziszt műfajként (műnemként) közelítik meg¹⁰⁷ vagy inkább alakzatként, trópusként, vagy éppen a narratív megnyilvánulásmódok egyik fajtájaként.¹⁰⁸ A fogalom definíciói kapcsán ezek keveredésével, átfedtségével, zavarával is nem egyszer találkozunk. Kibédi Varga Áron az ismeretközlés, tehát a valóság leírásának alakzatai között tartja számon, amikor megpróbálja elkülöníteni a hüpotüposzisztól (*hypotyposis*), amely olyan módon próbál láthatóvá tenni valamit, hogy a narrációt szakítja meg egy kép kimerevítésének céljából, a történet egy adott pillanatát merevíti ki (állóképpé), ami ezáltal zárványt hoz létre az időben (és a narrációban is).¹⁰⁹ A narratív szünet e fajtájával szemben az ekphraszisz funkciójában is különbözik, mivel nem az „elbeszélés bizony pontjára irányul”, hanem valóságos vagy képzelt képek nyelvi közvetítését kísérel meg, Kibédi az „intertextuális és parazita metaműfajnak” (is) nevezi, amelynek léte (létrehívása) más művészi formához kapcsolódik.¹¹⁰ Látható, hogy ez a meghatározás „már” műfajként kezeli az ekphrasziszt, míg érdekes módon a hüpotüposzisz a narratív formák egyik eseteként, a *digressio* egy fajtájaként tűnik fel. Ugyanakkor más szerzőknél az ekphraszisz szintén a narráción belül betöltött szerepe, működése szerint kerül meghatározásra, a *descriptio* mellett a narratív felfüggesztés egyik eseteként vagy éppen annak alfajaként. Bár nem mindegyik elméleti mű tesz különbséget e két leíró technika között, Milián Orsolya a kettő elkülönítése mellett érvel, mivel szerinte „a *digressio* eljárásán belül az ekphraszisz egy specifikus gyakorlatot képvisel, nem beszélve arról az előfordulási formáról, amikor az ekphraszisz nem narratív betétként, hanem önálló szöveggként jelenik meg.”¹¹¹ A különbségtétel mellett szól az is, hogy a leírás, ábrázolás során az ekphraszisz már eleve képként (vagy vizuális (mű)alkotásként) nevezi meg, vezeti fel tárgyát, amelynek már ezáltal, az explicit tematizálás által is létrejön (verbális) (kép)kerete, körvonala. Ebből a szempontból az ekphraszisz nemcsak egyszerűen *digressio*, az elbeszélés menetének ideiglenes felfüggesztése, kitérő,¹¹² hanem a hagyományos leíró részekről eltérően az elbe-

¹⁰⁷ Például Gottfried Boehmnél is műfaji kategória. BOEHM, GOTTFRIED: A képleírás. A kép és a nyelv határaitól. Ford. RÓZSAHEGYI EDIT. = THOMKA BEÁTA (Szerk.): *Narratívák I. Képelemzés*. Budapest, Kijárat, 1995.

¹⁰⁸ Az ekphraszisz meghatározásának a besorolásbeli problémájára Varga Tünde is kitér. Vö. VARGA, TÜNDE: Képtelen képzelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában = JENEY ÉVA – SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (Szerk.): *(Tév)eszmék bűvölete*. Budapest, Akadémiai, 2004, 13.

¹⁰⁹ KIBÉDI VARGA ÁRON: A realizmus alakzatai, i. m., 137.

¹¹⁰ Uo., 139.

¹¹¹ MILIÁN Orsolya: Az arckép reprezentációs csapdái. Ekphraszisz és *descriptio*. = *Alföld*, 2004/10, 87.

¹¹² „Aki (meg)mutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit, de egyben megszakítja a mindenkori szituáció meghatározatlan horizontját is. Aki megmutat valamit, az azt kiemeli, láthatóvá teszi, miközben szemléleti beagyazottságában izolálja. A mutató mozdulat távolságérzetet reprezentál, ráutal valamire anélkül, hogy azt meg kellene fognia.” Gottfried BOEHM: *A képleírás. i. m.*, 35.

szelés megtorpanásán túl önálló narratív szintet eredményez, a narratív beágyazás esete is.

Az ekphraszisz meghatározásai kapcsán azonban az is fontos, hogy az elméletírók mennyire szűkítik le vagy hagyják tág *keretek* közt az ekphraszisz; a hellenisztikus retorikában legáltalánosabban bármilyen valóságos dolog vagy műtárgy leírására használták, később azonban egyre inkább képzőművészeti alkotások szavakkal való „imitációját”, megjelenítését értették rajta, de Murray Krieger¹¹³ az ekpraszisz meghatározása kapcsán megemlíti Jean Hagstrum szűk definícióját is, aki csak azokat a verseket tartja ekphraszisznak, amelyekben a reprezentált műtárgy, mint például Keats görög vázája, „kiszól” az olvasóhoz, a többi „egyszerű” leírást az ikonikus versek csoportjába sorolja. A kérdés ennek kapcsán, és főként a fotó kapcsán az, hogy a különböző művészetek – és ábrázolásmódok – versengését, vagy inkább a nyelv és vizuális látvány erejének párharcát helyezzük az ekphrasztikus elv előterébe. S bár a kettő nem függetleníthető egymástól, hiszen a művészeti ágak versengése egyben a közvetítő médiumok versengése is, de talán mégsem felesleges a kettő között különbséget tenni, mivel az első esetben nemcsak a közvetítés eszközének, közegének transzformációja az ekphraszisz téje, hanem egy, már „kiérdemelt”, megvalósult művészi hatás áttétele is,¹¹⁴ míg a második esetben a leírt tárgy, kép művészi értékétől, hatásától függetlenül csupán a leírás megjelenítési képessége, ereje, hatása kap kiemelt esztétikai, „művészeti” figyelmet. A fényképleírások esetében ezek a határok, épp a fénykép művészi státuszát övező kételyek miatt, még nagyobb jelentőséget kaphatnak.

Az ekphraszisz elméletének középpontja azonban mégis akörül a lényeges kérdés körül van, hogy a nyelv saját eszközeivel, működés módjával képes-e az olvasóban előidézni a vizuális látványt, képes-e a képet utánozni, megjeleníteni, megidézni, a néma képnek hangot adni, a halláson keresztül láthatóvá tenni, láttatni azt. Az ekpraszisz kifejezőképessége és a valós ábrázolás iránti igénye az *energeia* trópusával ragadható meg, ez a működési elv, több teoretikus szerint,¹¹⁵ a közvetlen (érzéki) tapasztalat szolgálatában áll, a nyelvi *energeia* eredményezi az ábrázolás evidenciáját, *elevenségét*, „*quam si rebus ipsis intersimus*”: mintha

¹¹³ KRIEGER, MURRAY: *Kép és szó, tér és idő*. Ford. MILIÁN ORSOLYA, ld. a jelen kötetben: ... Illetve: KRIEGER, MURRAY: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1992. ... -28.

¹¹⁴ Ezt a kérdést járja körül Belting is az ekphraszisz kapcsán: „A trópus eredeti célja olyan művek leírása, amelyek túl tökéletesek ahhoz, hogy szavakkal visszaadhatók legyenek. Csakhogy ez a helyzet idővel megfordult, és a trópus a műalkotás idealitásának „ábrázolásává” vált: a művészi alkotás végső soron csak a verbális közegben létezhet ideálisként, mert éppen csak ebben a médiumban „tünhet tökéletesebbnek, mint amilyennek önmagában látszana.” VARGA, TÜNDE: *Képtelen képzelet*, i. m., 15-6. belső idézet: BELTING, HANS: *The Invisible Masterpiece*. London, Reaktion Books, 2001., 24.

¹¹⁵ Többek között: ALPERS, SVETLANA: *Ekphrasis an Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*. The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1960.; KRIEGER: *I. m.*; BOEHM: *A képleírás*, i. m.

ott lennének maguk a dolgok (vagy folyamatok) között, ahogy Quintilianus is tartja; a szöveg, a leírás *energeiája* oly erős, hogy a látvány „testet ölt”.¹¹⁶

A kép verbális művészetekben betöltött szerepét, a nyelv felidéző erejét, a láthatatlan láthatóvá tételének képességét Krieger mellett Mitchell járja körül a legkörültekintőbben, s bár más-más szemléletű szempontrendszerrel működtetnek, mindkettőjük a képzőművészetek térbelisége versus nyelv időbeliségének ellentétéből, továbbá a kép egyidejűségének (*simultaneity*) és a szó megszakítottságának (*discontinuity*), egymásutániságának előfeltételezéseiből indulnak ki. Krieger az ekphrasztikus elvet a költészet azon törekvéseként fogja fel, amely szerint az a képzőművészet térbeli stabilitását, állandóságát, azaz egyfajta létmódját (*being*) a verbális létrejövés (*becoming*) időbeliségének és változékonyságának meghatározottságával egyidejűleg tudja fenntartani a vizuális jelenség leírása által, annak reményében, hogy „a verbális reprezentáció cserében elnyeri imitációja tárgyának térbeli stabilitását és szilárdságát, sőt az majd ennek következtében a tárgyi világ változó érzéki tapasztalatával szemben bizonyos állandóságot képvisel.”¹¹⁷ Ez a remény azonban gyakorta szertefoszlik, és ez adja az ekphraszisz több évezredes kihívásainak alapját, ami tulajdonképp a (költői, szépirodalmi) nyelv problémája. A nyelvi vágy, az ábrázolás készítése egyfelől egy már eleve meglévőre, megalkotottra irányul, így a nyelv másodlagos, „követő” pozícióból indul, ugyanakkor a tárgy, műalkotás más módon, formában való újraalkotásának, imitálásának, felidezésének törekvéssel felülmúlni is igyekszik azt, és vágyát mindig önön adottságai ellenében próbálja beteljesíteni, kiélni. Ráadásul tudatában van annak, ahogy erre Krieger is részletesen kitér, hogy a látvány nélküli látás [*sightless vision*] fel/helyreállítása illuzórikus, lehetetlen. Tehát tisztában van saját alkalmatlanságával, *képtelenségével*.¹¹⁸

Mitchell szintén a nyelv tevékenységére, „körtáncára” koncentrálna, amikor Az ekphraszisz és a másik¹¹⁹ című írásában az általa „kisebb és viszonylag körülhatárolhatóan” irodalmi műfajnak tekintett¹²⁰ ekphraszisz három felismerési fázisát tárgyalja. Ezek közül az első az „ekphrasztikus szkepszis” [*ekphrastic indifference*], amely annak belátása, hogy az ekphraszisz lehetetlen. „A verbális reprezentáció nem képes reprezentálni – vagyis, megjelteni – tárgyát úgy, ahogyan azt a vizuális reprezentáció teszi. Utalhat egy tárgyra, leírhatja, megidézheti, de soha nem állíthatja elének olyan látható jelenlétként, mint a képek.”¹²¹ Ezt a szakaszt az „ekphrasztikus remény” követi mint az alakzat tulajdonképpeni hajtóereje. „Ez a

¹¹⁶ Boehm idézi Quintilianust az ábrázolás egyértelműsége kapcsán. BOEHM, GOTTFRIED: *A képleírás, i. m.*, 31.

¹¹⁷ KRIEGER: *I. m.*, 8.

¹¹⁸ Vö. KRIEGER: *I. m.*, 10.

¹¹⁹ MITCHELL, W. J. T.: Az ekphraszisz és a másik. = Uő.: *A képek politikája*, W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Szerk. SZÓNYI GYÖRGY ENDRE, SZAUTER DÓRA. Szeged, JATE Press, 2008.

¹²⁰ Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy az ekphraszisz ezen túlmenően egy általános esztétika probléma neve. Vö. *I. m.*, 194.

¹²¹ Uő.

fázis, amikor a képzelet vagy a metafora legyűri az ekphraszisz lehetetlenségét, amikor felfedezzük, hogy »bizonyos értelemben« a nyelv meg tudja tenni azt, amit olyan sok író várt el tőle, mégpedig, hogy »láthatóvá tegye számunkra a dolgokat.«¹²² Ennek a reménynek „mozdulatlan pillanata” Mitchell szerint azonban hamarosan összeütközésbe kerül a harmadik fázissal, az „ekphrasztikus félelemmel”. Ez akkor következik be, amikor úgy érezzük, hogy a verbális és a vizuális reprezentációi közötti különbség eltűnik, „az ekphraszisz figuratív, képzeletbeli vágya szó szerint” valóra válhat, vagyis a nyelv legyűzi a képet. Ez a félelem (és Mitchell felosztása) azért lehet kiemelt, mert a vizuális művészetek megidézése, vagyis az ekphraszisz Krieger szerint nemcsak a vizuális tapasztalat reprezentációjának, hanem „a nyelv olyan formális mintákká való átalakításának is metaforája, amelyek a nyelv temporalitásának mozgását egy térbeli, formális elrendezéssé „merezítik” [still].”¹²³ Az ekphraszisz ilyen, általánosabb jelentésének, kiterjedésének, formájának nem pusztán a látvány, hanem a sztázis, a forma, a zártság és a csendes „mozdulatlan” jelenlét is céljává válik. Vagyis „az ekphrasztikus elv nem csak akkor lép működésbe, amikor a verbális a maga behatároltabb lehetőségeivel a vizuális reprezentálására törekszik, hanem akkor is, amikor a verbális tárgy a festmény vagy a szobor térbeli jellegét utánozná azáltal, hogy üres jelekként funkcionálásuk ellenére szavait arra kényszeríti, hogy szilárd konfigurációvá alakuljanak – vagyis gyakorlatilag emblémává változzanak.”¹²⁴ A kimerezítés, a pillanat rögzítése, a valóság vélt leképezése már eleve fokozottabban jellemzi a fotográfiát, mint más vizuális alkotásokat, így a fényképleírásoknak még erősebb kihívásokkal kell szembenéznük, ha a látványt képként kívánják fenntartani, és a leírást el akarják választani az elbeszélés vagy „hagyományos” leírás „valóságábrázoló” menetétől. Mitchell eleve egy összevart [satured] szövet, a varrat metaforáját társítja az ekphrasziszok által létrejött verbális ikonokhoz mint képszövegekhez, amely részben az egység létrejöttét érzékelteti, másrészt az ábrázolási mód, a reprezentáció (és/vagy az institutionális meta-nyelv) problematikuságát is a szövet felszínén tartja.¹²⁵

A fényképleírások a fotó képként való megjelenítés érdekében mintha jóval nagyobb hangsúlyt fektetnének a kép – verbális – keretezésére a képfenomen megnevezése által, esetében a fotóelméletben szintén sokat emlegetett kivágot, a kép kerete tehát a legtöbb esetben hatással van az elbeszélés vagy regény térkezelésére, térképzeteire, már csak annál az egyszerű oknál fogva is, hogy megszakítva az elbeszélés menetét, teret hasítanak ki maguknak a szövegből. S míg a fotó létmódjával, jelentésével kapcsolatban az idő dimenziója dominál, a fényképleírásoknál

¹²² Uo., 194-5.

¹²³ Uo. 195-6.

¹²⁴ Milián Orsolya fordítása, 7.

¹²⁵ A két médium összefonódásának varratai rámutatnak arra, hogy egyik ábrázolási mód sem olaszthatja magába a másikat, a másik jelenléte nem tűntethető el nyomtalanul és nem is küszöbölhető ki.” VARGA: *I. m.*, 22–3.

felértékelődik a tér szerepe. A képként való azonosíthatóság és a térkomponens szempontjából tekintve a kép önálló, elkülönülő térbeliségét tovább fokozhatja a kép anyagságának, anyagszerűségének megjelenítése, amely a *descriptio* törekvésétől eltérően (mely nyelvi transzparencia felé igyekszik a látvány felidézésének érdekében) a képen látottakat a hordozófelület anyagi, minőségi jellemzőivel együtt idézi meg, sok esetben, paradox módon, a nyelvi transzparencia eszközeit a képfelület felidezéséig működteti, ám a képen látottakkal kapcsolatban mégis fenn kívánja tartani a közvetítettség, áthatolhatatlanság, a képbe mint anyagi formába zártság képzeteit, s ezeket a kép szemlélőjére gyakorolt effektusok leírásával is érzékelteti. A képek verbális megjelenítésének e háromirányú – a kép tartalmi vonatkozásai, anyagszerűsége és a kép által kiváltott hatás – közelítése és viszonyrendszere nemcsak sikeresnek nevezhető ekphrasziszt eredményezhet, hanem segítségükkel a képleírás mindvégig fenntartja saját narratív szintjét, narratív beágyazottságát, s lehetővé teszi, hogy a képet, az elbeszélő művön belül, mint saját térbeliséggel rendelkezőt gondolhassuk el. Bár a (fény)kép látványa egy másik tér- és időbeli pillanatot tár fel, a képleírások folyamán mintha erőteljesebben érvényesülne a más-terűség¹²⁶ – amelyre a leírás fókuszál, többnyire kizárva a szemlélő terét –, mint a más-idejűség, noha elbeszélő művek esetén a narráció megtorpan a leírás idejére, de ennek ellenére (általában) nem lép ki az elbeszélés idejéből, idősíkjából, sokszor éppen a képet szemlélő, leíró jelenléte miatt sem. Emellett magának a le-

¹²⁶ A fénykép e más-terűsége, Foucault heterotópiafogalmával is összefüggésbe hozható. A végső soron minden hellyel kapcsolatba kerülő fotó heterotópiája több aspektusból is elgondolkodtató: egyfelől a fénykép létmódjából társadalmi használata, konszenzusa alapján sosem számítható végérvényesen referencialitása, valóságban csüngő realitásérzete, ezért a fényképekhez való viszony a tükörhöz mint legáltalánosabb, legmindennapibb heterotóphoz közelíthető. A fényképen – a tükörhöz hasonlóan – ott látom magamat vagy ismerőseimet, a dolgokat, ahol nem vagyok vagy ahol ők nincsenek, azzal a különbséggel, hogy a tükör esetében virtuális térként nyílik meg az, ahol nem vagyok, míg a fényképen egy kétdimenziós felületen rögzítették azt a valakit, valamit, helyet, aki vagy amely valaha a valóságban létezett, jelen volt, de most már csak eltérésként egzisztál. A tükör és a fénykép egyaránt heterotópiaként működik, mert miközben nézem magam a tükörben vagy a képen, mindkettő „a helyet egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreális, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely »odaát« található”. [FOUCAULT, MICHEL: *Más terekről*. Ford. ERHARDT MIKLÓS, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>] A társadalmi használat tehát olyan, időben elcsúsztatott tükörképként kezeli a fényképet, amely a kép látványára múltként, lezártként, halottként tekint, s ilyen értelemben a fotó a temető heterotópiájához is kapcsolható, főként ha figyelembe vesszük, hogy az ember személyes fényképek sokaságával igyekszik megsokszorozni létezését, ily módon menekülve saját végességétől, s ily módon ápolva önmaga és hozzátartozói emlékét is. Az eltérő terek nem függetlenek az eltérő időtől, s Michel Foucault alapvetését a fényképekre is rávetíthetjük: a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek, azaz a felé nyílnak meg, amit, pusztán a szimmetria kedvéért, heterokroniának nevezhetünk; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút tőrést szenvednek el a hagyományos idejükkel, ahol is látszik, hogy a temető igen erősen heterotopikus hely, mert a temető kezdőpontja az a furcsa heterokronia, ami az egyén számára az élet elvesztése, és az a fajta öröklét, melyben az egyén nem szűnik meg feloszlani és eltűnni”. Uo. A fénykép pedig – ebben a megközelítésben – nem más, mint a heterokroniának és a heterotópiának láthatóvá tétele, megjelenítése.

írásnak az idejével is számolnunk kell, mely a térbeli elemeket is a nyelvi reprezentáció szükségyszerű időbeliségébe fordítja át. Ily módon a képleírás, miközben meg tudja valósítani a térdimenziók éles elkülönbötetését,¹²⁷ mintha nem, vagy kevésbé lenne képes a kettős (elbeszélés és kép ideje) vagy hármas (elbeszélés, kép és képleírás ideje) idődimenziók izolálására, teljes szétválasztására, így a képleírások temporalitása összetettebb narrációs eljárásnak bizonyul.

Az ekphraszisz a 20. századi prózában mintha önálló utat járna be a fényképleírások által. A fotó elbeszélő művekbe íródásának nagy száma egyfelől a fénykép létmódjának, művészetben és mindennapi életben betöltött státuszának sokféleségével is összefügghet. A fénykép a 20. században vált az élet és a művészet általános, elfogadott részévé. A történelmi, társadalmi események rögzítésében vállalt és kapott szerepe megváltoztatta a történelemhez, múlthoz 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 nem is meglepő, hogy a 20. századi irodalom számos műve főként a hetvenes évektől más inter- és transzmediális – filmes, képzőművészeti – jelenségekkel párhuzamosan mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását meghatározó, formáló, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat. A fényképek irodalmat, látásmódot formáló jelentőségéről árulkodik, hogy prózai szövegekben betöltött szerepük, a narráció egészére, esetenként kifejezetten a mű térszerkezetére gyakorolt hatásuk sokszor jóval túlmutat az ekphraszisz pusztá határain, mondhatni keretein.¹²⁸

A fotók prózabeli szerepét, amennyiben az vizuális narrációként van jelen, kevésbé valós vagy fiktív létezésük, sokkal inkább különböző lét- és használatmódjuk befolyásolja. A családi vagy privát fotók, a patinás, monokróm, régiségüknek köszönhetően átesztétizálódott felvételek, a történelmi eseményekről tanúskodó kordokumentumok, a sajtófotó argumentumértéke vagy a művészi fotográfiai különböző használata, státusza az irodalmi művekben is sokféle funkciót tölthet

¹²⁷ Természetesen arra is találhatunk esetet, például Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényében, amikor a fénykép látványa és leírása szándékoltan átlép a „valós” térbe, a képerkeret feloldódik a szerzői intenciónak megfelelően.

¹²⁸ A magyar prózán belül még az a kérdés is felmerül, hogy a fotó népszerűsége, prózába írásának módzatai, a fénykép esztétikája összefüggésbe hozható-e, s ha igen, miképpen, a szakirodalom által 70-es évek végére datált – elnevezésében és tartalmában egyaránt további kérdéseket generáló – „prózaforradalattal”, illetve ezzel összefüggésben, időben némileg később, a posztmodern hazai vonulataival.

be. A fényképek eltérő létmódjai ugyanis a referencialitáshoz való viszonyt is meghatározzák, bonyolítják.

A prózai művekben az elbeszélő vagy a szereplők a referencialitás bármely fokán tekinthetnek választott anyagukra, s úgy tűnik, hogy a fotók műbeli felhasználásai a leghétköznapibb társadalmi,¹²⁹ vizuális antropológiai,¹³⁰ művészi, illetve kép- reprezentációelméleti megközelítések variációit mutatják. Fontosnak tűnik azonban, hogy a különféle létmódú képek irodalmi közegbe helyezve – szükségszerűen – funkcióváltáson esnek át, átesztétizálódnak, hiszen a szerzők a művészi felhasználás, a szépirodalmi narráció, legtöbb esetben a leírás, ekphraszisz igájába hajtják őket. De nemcsak maguk a képek (látványuk, tartalmuk) és leírásaik kapnak esztétikai funkciót, hanem sok esetben a fotók mint a műben előforduló tárgyak, albumok, a fotótechnikai eljárások (sötétkamra, előhívás, nagyítás) és a fényképezés szerepeltetése is többletjelentéssel bír, a lét tapasztalásának, megismerésének, megértésének, leképezésének és elmondásának másfajta lehetőségeit, jelentéseit nyitva meg.

Nemcsak az a kérdés, hogy milyen hatással van a fénykép a narrációra és a szövegre, hanem mindezt megfordítva az is vizsgálendő, hogy az egyes alkotók, művek prózapoétikai törekvései milyen tartalmi, formai, reprezentációelméleti lehetőségeket fedeznek fel a fotográfiában, s a tematikus jegyek mellett a fotónak milyen, a saját narrációjukra, szövegalkotásukra is érvényes, szövegbe is átfordítható, transzmediálható jegyeit mozgósítják.

A fényképet felhasználó alkotások alapvetően két csoportba sorolhatók. Az egyik, amikor a szöveg a prózai mű témájává, motívumává teszi a fotót mint tárgyat és a képen látottakat, de maga a (fénykép) nincs jelen a könyvben. Ez esetben a fényképnek mint tárgynak is szerepe, története van a mű cselekményében. Mivel a fényképek tárgyként vannak jelen az elbeszélésben, ezáltal *teret nyerne*k maguknak, falra függesztve, zongorán, íróasztalon; vagy fényképalbumba, zsebbe, könyvlapok közé helyezve. A fényképek az esetek jelentős részében tehát nem mentálisan idéződnek fel a kép leírójában, hanem a kép az elbeszélés imaginárius közegében jelenlévőként szemlélhető, nézhető, pásztázható a leírás aktusával egy időben.¹³¹ A képleíró, amint tárgyának leírásába kezd, a képkeretbe való belépés

¹²⁹ Leghangsúlyosabb írás e területen: BOURDIEU, PIERRE: A fénykép társadalmi definíciója. = HORÁNYI ÖZSÉB (Szerk.): *A sokarcú kép, Válogatott tanulmányok*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226–44.

¹³⁰ A vizuális antropológia például sokat bíz a fotóra, és a legalkalmasabb eszköznek tartja emberek, tárgyak, terek és kapcsolataik „megmutatására”, rögzítésére, olyan nonverbális kommunikációs csatornának, amely a leginkább képes jelentéseket közvetíteni kultúrák között és kultúrákon belül is. Vö. R. NAGY, JÓZSEF: Képek és kultúra, Vizuális antropológiai megközelítések. = *Ex Symposion*, 2000/32–33.

¹³¹ A fotó ilyesfajta szerepeltetése és felidézése figyelhető meg Lengyel Péternél, Závada Pálnál vagy Grecsó Krisztiánál, Szabó Magda *Régimódi története* pedig éppen kivételt képez ez alól, művében a családörténet retrospektív felelevenítésű, s a fényképek – elhelyezkedése, ábrázoltjainak ismeretése – ebbe az emlékezetfolyamba illeszkednek bele.

által egy, az elbeszélés többi részétől eltérő teret és idősíkot tár fel, és ezzel együtt a kép szemlélőjének, leírójának korábbi nézőpontja, témától való távolsága, fókusza is szükségszerűen megváltozik. A tér szempontjából az elbeszélés és a kép tere feszültségbe kerül egymással a képszemlélő percepciójában, mivel „a képi tér [...] ütközik a valóságos térrel, ugyanis az egyik kiszorítja a másikat a szemléletből”.¹³² Tovább bonyolítja a térdimenziók viszonyát, hogy a kép terének tapasztalata, a térképzetek kibontása, vagyis a térdeixisek a kép szemlélőjének origójából indulnak, tehát már egy eleve fiktív, az olvasóétól eltérő térből, ezáltal a deixisek épp valós rámutató funkciójukat veszítik el, ezért állítható, hogy „a mutatószók [...] a rámutatás mezejéből, a fikcióban a nyelv szimbolikus mezejébe lépnek át”.¹³³

A próza menetébe illesztett fotó esetében a két médium közötti hierarchia egyértelműnek látszik, 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 nem zökkenőmentes, a fotó szövegbeli jelenléte, leírása kimozdítja a nyelvet, a szöveget, a narrációt látszólagos fölényéből. Ráadásul a fénykép mint téma, tárgy, kép beemelése a narrációba éppen a „hagyományos” ábrázolásmódokkal szembeni hiányérzetekből is fakad, s a fotó az új-, másfajta szemléleti, tapasztalati és reprezentációs lehetőségek érzékeltethetősége, elsajátíthatósága, lehetősége felől tűnik érdekesnek, hangsúlyosnak, így az alkotók számára nyelvbe transzponálható, narráció(át)formáló ereje, hatása nem elhanyagolható.

A fotós művek másik csoportjánál kép és szöveg együttes jelenlétéről beszélhetünk, olyan szkriptovizuális rendszerről, amelyben a médiumok hierarchiája, dominanciája jóval összetettebb mozgásokat, bonyolultabb viszonyokat hoz létre. A kérdés mindig az, hogy az egyes médiumok mennyire őrzik meg vagy adják fel autonomitásukat, illetve saját médiaspecifikus jegyeik, narrációs skilljeik hogyan hatnak egymásra, miként irányítják a figyelmet magára az inter- és multimedialitás jelenségére, s hogyan és milyen jelentésekkel bontakozik ki egy médiumközi tér kettőjük kölcsönhatásából. A szkriptovizuális alkotások között találunk négykezeseket, de kép és szöveg ugyanattól az alkotótól is származhat.¹³⁴ Ezek, a jórészt kilencvenes évek után keletkezett művek már erőteljesebben mutatnak rá azokra a kép és nyelv viszonyát, sőt, feszültségét is kiemelő reprezentációelméleti kérdésekre, amelyek szövegbe ágyazva már a hetvenes évektől prózapoétikai jelenségekként regisztrálhatók, s keresik egy új-, másfajta ábrázolás- és megnyilatkozásmód lehetőségeit.

¹³² HUSSERL, EDMUND: *Fantázia, képtudat, emlékezet*. Ford. RÓZSAHEGYI EDIT. = *Kép, fenomén, valóság*, i. m., 24.

¹³³ FARAGÓ, KORNÉLIA: *Térirányok, távolságok*. Újvidék, Forum, 2001, 29.

¹³⁴ A négykezesekre példák: LENGYEL, PÉTER – MERÉNYI, ENDRE; ESTERHÁZY, PÉTER – CZEIZEL, BALÁZS: *Biztos kaland*; ESTERHÁZY, PÉTER – SZEBENI, ANDRÁS: *A vajszinű árnyalat*; HEGEDŰS, LÁSZLÓ – ESTERHÁZY, PÉTER: *Hegedűs fotó*. Szöveg és kép egyazon alkotótól: NÁDAS, PÉTER: *Saját halál*; *Valamennyi fény*; BARTIS, ATTILA: *A csöndet úgy*.

A 20. századi próza, ezen belül is a magyar próza¹³⁵ tehát bővelkedik fényképekben, fényképleírásokban – ahogy képzőművészeti és filmes utalásokat, eljárásokat mozgósító alkotásokban is, tehát nem a fényképek uralmát hangsúlyozzuk, hanem más inter- és transzmediális jelenségek társaságában mint (szintén) erősödő jelenléttel rendelkező médiumot vizsgálhatjuk. A fényképek irodalomba íródásának fent tárgyalt általános térhódításán túl a fotó egyes életművekben, művekben betöltött narrációformáló, szemléletmódot befolyásoló szerepéről többféle kép bontakozik ki, ami a fénykép és elbeszélés intermediális áthelyezhetőségének és viszonyának gazdag lehetőségeit sugallja. Jelen írás mindössze néhány változat, irány felmutatására vállalkozik, hiszen a fényképek szerepének, jelentőségének vizsgálata az egyes művekben csakis szoros műelemzések során tárható fel.

A fényképek akár egy egész életmű látásmódjára, narratív technikájának alapjaira is hatással lehetnek, mint például Lengyel Péter esetében,¹³⁶ akinek elbeszélismódját, történetészvését az egymáshoz képest elcsúsz(t)ott időpillanatok egymás mellé, mögé helyezése jellemzi, szoros összefüggésben a zárt pillanatokkal, emlékképekkel kapcsolatos „korábbi” és „későbbi” tudásnak, ismeretnek mnemotechnikai működtetésével, s az apai örökség mint látásmód átörökítésével. Szintén nála kapcsolódnak a fotók a szereplő identitásának és emlékezetének megtalálásához, ahogy ez a *Cseréptörésében* látható, de ebbe az irányba mutat Grecsó Krisztián fotóhasználat is. A fénykép a pillanat, az emlékkép előhívásának házi műveleteként vetül Lengyel *Mellékszereplők* című kisregényének elbeszéléstechnikájára is, s *mise en abyme*-ként sűrűsödik össze, ahogy Závada Pál *A fényképész utókor*a című művének esetében is, akinél egyetlen, végül „láthatóvá” tett fénykép köti össze a történet szálait, idősíkjait, s a fényképen látható tekintetek szerteágazása társadalmi széttartásként, a kortársak és a nemzedékek közti kapcsolatok elvesztéseként értelmezhető. A fénykép összesűrítheti egy lehetséges családregegy szálait, ahogy ezt Bereményi Géza *Legendárium*ának családi csoportképe teszi; esetleg családfa épülhet belőlük, mint Szabó Magda *Régimódi történetében* vagy Grecsó *Mellettem elférsz* című regényében; de akár a múlt és az identitás elvesztésével, a valóság bizarr kifordítottságával is kapcsolatban állhat, mint Bartis Attila *A séta* című művében. A fénykép ontológiájával összekapcsolódó tér- és időbeli hiányállapotból, a fotográfia mint fénylenyomat és árnykép jelentésmezőjéből bontakozik ki Márton László *Árnyas főutcájának* elbeszélői pozíciója.

Az említett művekben a fénykép felhasználásának, szerepének változatossága, a szerteágazó jelentések, irányok abban mindenképpen közösek, hogy a mű

¹³⁵ A továbbiakban példáimat elsősorban a magyar irodalomból hozom, mivel ennek prózapoeitika változásait vizsgáltam átfogóan a fotográfia hatásának tükrében, ezért ezzel kapcsolatban tudok tenni általános érvényű kijelentéseket.

¹³⁶ Vö. VISY, BEATRIX: „Tőle tanultam látni”. A fénykép narratív esztétikája Lengyel Péter prózájában. = RADVÁNSZKY ANIKÓ (Szerk.): *„Figyeljétek a mesélő embert”. Esszék és tanulmányok Lengyel Péterről*. Budapest, Ráció, 2013, 76–91. Ugyanez állítható Závada Pál műveivel kapcsolatban is, a fotós elköteleződés szintéziseként olvasható *Természetes fény* című regénye is, vö. VISY, BEATRIX: Egy talált tárgy hatványra emelése. Závada Pál: *Természetes fény*. = *Holmi*, 2014/6., 724–30.

világában jelenlévő fényképek az elbeszélők, szereplők sorsához, életéhez kapcsolódó tárgyak, amelyek elsősorban nem fotóművészeti remeklésük, esztétikai kiválóságuk miatt, hanem készítőjük, ábrázolt témájuk, a fényképen látható alakok személyes érintettsége által kerülnek az elbeszélés menetébe, az imaginárius világ kellékei, s jelentőségüket mutatja, hogy a legtöbb esetben megszemlélésük és leírásuk az elbeszélés bizonyos pontjain halaszthatatlanná válik. Úgy tűnik, a fotóekphrasziszokkal élő irodalmi műveknek – különböző okokból – szükségük van egy kézzel fogható, a tér és az idő egy bizonyos konstellációját magába sűrítő *punctum temporisra*, melynél, az elbeszélés menetét, folyó idejét felfüggesztve, a szemlézés, a leírás idejég elidőzhetnek.

A képnél való időzés, a látvány leírásának kísérlete egyúttal megértési, értelmezői folyamat is, melynek során feltárulnak a kép pásztázásának irányai, a kép szemléző tekintetének haladása, megtörténik egyes képelemek kiemelése, mások észrevétlenül hagyása, bizonyos rész(let)ek összekapcsolása. A képleírások vizsgálata során az is láthatóvá válik, hogy az ekphraszisz egyes megvalósulásai esetében valóban érdemes a különböző elbeszélésformákkal való viszonyokat tisztázni, érinteni. E fényképleírások gyakran a *descriptio* sajátos típusaként tűnnek fel, mivel menetük leginkább a tér leírásával mutat párhuzamot – legyen szó portréről, csoportképről, tájképről stb. – a térdeixisek, spaciális viszonyok térképszerű megjelenítése által (amelyekben a *mellett*, *alatt*, *fölött*, valamint *jobbra*, *balra* stb. helyhatározói viszonyok dominálnak). Ugyanakkor, amennyiben a térbeliség verbális reprezentációjának De Certeau-i fogalompárját mozgósítjuk,¹³⁷ megeshet, hogy a térképszerű leírások mellett útvonalszerű (kép)bejárásokkal is találkozunk, ha nem is gyalogosan, sétálva, ahogy a valós térben, hanem a tekintet haladását, pásztázását követve, s a látványnak, térnek ez a fajta ábrázolása nem függetleníthető teljes mértékben a narráció elbeszélő, tehát cselekményesítő formájától. Természetesen nem állítható megnyugtatóan, hogy a képleírás ezekben az esetekben a leírás (*descriptio*) helyett elbeszélésnek tekinthető, főleg, hogy továbbra is narratív kitérőként tekintünk rá, s továbbra is őrzi saját narratív szintjét, ám a kép leírásának térképszerű és útvonalszerű – illetve a kettő keveredéséből épülő – elkülöníthetősége nemcsak a befogadói jelenlétnak, aktivitásnak módját és mértékét jelzi (amelyhez még a kép szemlélőre gyakorolt hatását is hozzávehetjük mint narratív cselekményt), hanem mindez az ekphraszisz narráció módbeli besorolhatóságát is bonyolítja.

A befogadás irányait részben a kép szerkezete, részben a néző szándékai alakítják; a jelentés a két fél dialógusából bontakozik ki a visszatérés, visszakerdezés, jelentéstulajdonítás hermeneutikai körforgásának struktúrája szerint, s ez, a képen látható pillanaton és látványon túl, a befogadás menetét, idejét, módját, valamint a kép befogadásban kialakuló szerkezetét, kompozícióját is feltárja. Az egyes

¹³⁷ Vö. DE CERTEAU, MICHEL: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*, I, ford. Z. VARGA ZOLTÁN. Budapest, Kijárat, 2010, 122–8.

elemek között körkörösen létrejövő, létrehozott kapcsolatok, társítások ily módon a kölcsönös jelentések terét rajzolják ki.¹³⁸ A tekintet képrészletek közötti haladása, a pillantás végigvezetése a különböző képelemeken, amelyet imént De Certeau (be)járásfogalmával vontuk párhuzamba, szintén a keresés, megismerés, megértés vágyát hordozza magában. A kép leírása és tériesítése tehát nem független a megértés, önmegértés folyamataitól, irányaitól, s ennek nyilvánossá tételétől; a képleírás sikere a nyelvi akadályokon túl ezért is válhat kérdésessé.

Minden képleírás ki van téve annak az esendőségnek, hogy sikerül-e vagy egyáltalán lehetséges-e életre kelteni a képet, ahogy erről már sok szó esett. A fényképlírásokkal élő művek esetében úgy tűnik, a kép térbeli stabilitása, anyagsága olyan erőt, biztonságot sugároz át még verbális reprezentációjába is,¹³⁹ amelyre a narrációnak szüksége van saját szerkezetének, nézőpontjának, értékrendjének megtámasztása, cselekményének, szereplőinek sorsa érdekében, még akkor is, ha a leírás a nyelv linearitásából adódóan a kép tériségét az időbe, a leírás idejébe fordítja át.

A fényképleírásokra fókuszálva fontosnak tűnik a fotók létmódjának már említett sokfélesége is. Míg az ekphraszisz évezredekén át főként képzőművészeti alkotások, képek, szobrok leírását jelentette, s kép látványának, illúziójának felkeltése a kép és a nyelv művészi versengéséből adódott, addig a fotoekphrasziszok nem minden esetben irányulnak fotóművészeti tárgyra, a fénykép mindennapos használata ezt a művészi versengést is elmozdítja a korábbi képleírások gyakorlatától. A képi látvány felidézésének kapcsán a transzparencia kérdése is problémákat vet fel, hiszen a fotó valósághoz való viszonyának már tárgyalt reprezentációelméleti kérdései hatással vannak/befolyásolják ekphrasziszhoz való viszonyát, leírásbeli működését is. Mindez szorosan összefügg a sikeres képleírások kötelező elemével, a tárgy anyagságának érzékeltetésével; a fotó esetében az anyag egyszerre specifikus, mégis (gyakran) háttérbe szorítható, ugyanakkor a széleskörű használat következtében jól ismert, ezért mindenki által elképzelhető, sztereotip vonásai miatt vet fel kérdéseket. Még messzebbre vezethet, ha figyelembe vesszük a fotó anyagsága kapcsán azt is, hogy a korszakonként más-más (karton)papír, színvilág, felület, vagy akár a fényképek kerete, albumba rendezése, lakásban, térben való elhelyezése szintén eltérő képzeteket, jelentéseket generál.

Az elméleti diskurzussal párhuzamosan és szoros kölcsönhatásban változott a fénykép művészi megítélése, társadalmi és mindennapi életben betöltött státusza; alkalmi aktusokból, kitüntetett életfordulókhöz kapcsolódó eseményekből egyre

¹³⁸ Vö. FLUSSER: *I. m.*, 8–9.

¹³⁹ Krieger rendszerében az „ekphraszitikus elv a költészet azon törekvéseként összegezhető, mely szerint a képzőművészet térbeli stabilitásának, azaz egyfajta létmódnak (*being*) és a verbális létrejövés (*becoming*) időbeliségének, illetve változékonyságának követelményét egyidejűleg tudhatja magáénak.” A leírás során „a verbális reprezentáció cserében elnyeri imitációja tárgyának térbeli stabilitását és szilárdságát, sőt az majd ennek következtében a tárgyi világ változó érzéki tapasztalatával szemben bizonyos állandóságot képvisel”. VARGA: *I. m.*, 19.

inkább a hétköznapi élet részévé vált. A fénykép 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” is feltűnik. Korábban a képzőművészet jóval kisebb mértékben, illetve a szimbolizáció más fokán vett részt a történelmi alakok, események (csaták, zarándoklatok, tűzvészek stb.) rögzítésében.

Másfelől a fotográfia egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak, de elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és eszközévé is vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így regényekbe, szövegekbe íródásuk egyszerre töltheti be akár a történelmi, kollektív, akár az egyéni emlékezet szerepét. Fénykép és emlékezet viszonya elég visszautalni Barthes-ra, aki részletesen tárgyalja a megállított pillanatot, ismert alapvetései tehát az *ott* és *akkor* percepcióját emelik ki, mely egy újfajta téridő tapasztalattal szembesít a fényképek szemlélése során: *itt* van, *itt* áll előttem a *korábban*, ami szintén a fotográfia valós valótlanágára mutat rá.¹⁴⁰ Az emlékezéshez és az idő múlásához számos teoretikus felvetés köthető, ezek szerint a fotó védekezés az idő és testünk múlásával szemben, *memento mori*, előgyakorlat a halálhoz,¹⁴¹ de egyben az én megsokszorozása és rögzítése is a múlt időben.

A fényképek az emlékek helyettesítőjeként is funkcionál(hat)nak, átveszik mentális képeink helyét és szerepét. Úgy vélhetjük, hogy az egyéni és a kollektív emlékezet eltűnését kompenzálja, ha az emlékezés anyagát archívumok és médiumok technikai memóriájában halmozzuk fel.¹⁴² A testünkben mint eleven hordozó médiumban keletkező mentális képek mulandóságához, anyagtalanságához, sérülékenységéhez képest a képek, fotók kézzelfoghatók, megbízhatók, kívül(ünk) állnak, a maguk saját médiumában, anyagi hordozójában. A sikeres képleírás ebben a kívülségben, képtartalom és hordozó felület együttesében mutatja meg a képet, s

¹⁴⁰ A fotó tehát térben és időben is éles szakadás, s ennek a kiragadottságnak a ténye megteremti valós valótlanágának paradox létmódját, hiszen *itt*-léte, *jelen*valósága csakis az *ott volt* percepciójaként értelmezhető. Vö. KRAUSS: *I. m.*, 15.

¹⁴¹ Kibédi Varga Áron festészet és fotográfia eltérő létmódját az időhöz fűződő viszonyukban látja: míg – meglátása szerint – a festmény a dolgokat a jelenbe helyezi, életre kelti, addig a fényképek már nem sokkal elkészülésük után az idő múlását és a halált juttatják eszünkbe. Vö. KIBÉDI VARGA: *A realizmus alakzatai*, i. m., 144. Kibédi Varga kijelentése részben Susan Sontagra támaszkodik, aki a fényképen látottakat szintén áljelenlétként, a távollét zálogaként határozza meg, s az elmúláshoz, a halálhoz kapcsolja a fotót. „Minden fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának.” Vö. SONTAG: *I. m.*, 1981, 27–8. Belting szintén e gondolatot járja körül: „A test újra és újra szembeszegül az idő, a tér és a halál állandó tapasztalatával, amelyeket a priori módon, képekben ragadunk meg.” „A pillanatfelvételek, melyekkel az élet feltartóztathatatlan folyamat egy pillanatra megszakítjuk, az illékony én cserélhető tükörképei. Az önmagunkra való emlékezés előgyakorlat, nem pedig a halál fölött aratott győzelem.” BELTING: *Test-kép-médium*, i. m., 14, 213.

¹⁴² Belting beszél a mnemotechnika ókori gyökerű gyakorlatának mentális topográfiájáról, kötöttségéről, amely „egy olyan topológiai emlékezésen alapult, amely az agy révén adott volt: az emlékképeknek (*imagines*) az emlékezés helyeivel (*loci*) mint reléekkel vagy állomásokkal való összekapcsolásán.” BELTING: *Test-kép-médium*, i. m., 76.

életre kelhet a képleíró azon meggyőződése, hite, hogy a szemlélt képnek ez a bármilyen testtől, tudatállapottól való függetlensége, távolsága biztosítja létét, stabilitását, maradandóságát és jelentőségét, s ezáltal válhat a fotó az elbeszélés menetében affektív argumentummá is. Az ekphraszisz tehát – látszólag – ellentart az elmosódásnak és a felejtésnek, ami a mentális képeket fenyegeti. Amennyiben ez a fejtegetés helyesen ragadja meg a képleírások szerepét és jelentőségét, az érdekes ellentmondást eredményez a képleírás segítségével megjelenített fénykép megőrző, rögzítő funkciója és a fotóesztétika ismert meglátása között, amely szerint a fénykép éppen az emlékezet eltörlését eredményezi. Az emlékkép helyett, helyén a (fény)kép áll, a rögzített látvány szemlélése a keret nélküli, gomolygó, képlekeny emlékképeket törli el, hiszen akárhányszor a képekre nézünk, a kiélesített pillanatot az emlékkép helyébe nyomul, s végül a képre emlékezünk, nem az emlékre.¹⁴³

A már valaha látott képek pedig intenzíven vesznek részt minden új észlelésben, tapasztalásban, a „fotókat különösebb erőfeszítés nélkül tárgyakként, dokumentumokként és ikonokként vonatkoztatjuk saját képi emlékezetünkre.”¹⁴⁴ Az egyéni és kollektív traumák korszakaiban mintha egyre kevésbé bízánk mentális képeink megőrizhetőségében, az emlékezet kívülre helyezése, testen kívüli rögzítése még a fényképek referenciális megbízhatatlanságának tudatában is biztosságosabbnak tűnik, így érthető, hogy prózai művek sokasága mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását formáló, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat. A fényképek affektív argumentumként is igen erőteljesek, így nemcsak az emlékezethez, hanem a vele szorosan összefüggő identitáskereséshez is hatásosan bevethetők. A fénykép általi identifikáció, az önmagam más(ik)ban való felismerésének gondolata Lacan tükörstádium-elméletét¹⁴⁵ is előhívja, s mindehhez nem nehéz mozgósítani Ricœur¹⁴⁶ narratív azonosságról írt meglátásait sem.

¹⁴³ A fotóelméletben Kracauer képviseli markánsan ezt az álláspontot: „Nem őrződünk meg semmiben, és a fotó a semmi töredékeit gyűjti. Amikor a nagymama az objektív előtt állt, akkor egy másodpercre jelen volt a tér kontinuitásában, mely az objektívnek kínálkozott. Megőrkítve a nagymama helyett ez a szempont lett. Ezért borzong bele a szemlélő a régi fotók nézésébe. Mert nem az eredetit szemléltetik, hanem egy pillanatot térbeli konfigurációját; nem az ember lép elő a saját fotóján, hanem mindezen dolgok összessége, mely belőle levonható. A fotó megsemmisíti őt, amennyiben leképezi, és ha egybeesne azzal, akkor nem is lenne.” KRACAUER, SIEGFRIED: *I. m.*, 174.

¹⁴⁴ Uo, 76.

¹⁴⁵ „A »tükör-stádium« Lacan szerint olyan változást okoz a szubjektumban, amelyet egy kép befogadása vált ki. A szubjektum ebben az aktusban nem csak másikként tapasztalja meg önmagát, hanem csakis az önmagáról alkotott kép külső kontrollja által válik szubjektummá.” BELTING: *Test-kép-médiám, i. m.*, 41.

¹⁴⁶ „[...] identifikáció révén szert tenni egy személyiségalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változások játékanak rendeljük alá magunkat, amiből az én képzeleti változatai jönnek létre. E játék által igazolódik Rimbaud híres mondata [...]: *Az én az valaki más.*” RICŰR, PAUL: A narratív azonosság. Ford. SEREGI TAMÁS. = LÁSZLÓ JÁNOS – THOMKA BEÁTA (Szerk.): *Narratívák 5., Narratív pszichológia*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001, 23.

Az imént összegzett tartalmi vonatkozások mellett a fényképek a narráció menetére, szerkezetére is hatással lehetnek. Ezek közül már többször történt utalás rá, hogy a fényképleírások leggyakrabban a narratív beágyazás esetei, a narratív szintek létrejöttében, rétegzésében vesznek részt. A képleírások a cselekmény, elbeszélés megtorpanását eredményezik, *digressiók* tehát a leírásokhoz hasonlóan, ám ez utóbbiak általában nem képeznek önálló narratív szintet. Ugyanakkor az ekphraszisz jellegzetességeiből adódóan nemcsak a *descriptio*, hanem az *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, De Certeau elméletét megidézve,¹⁴⁷ s a kettő közül a kép útvonalszerű pásztázása jóval több cselekményesítő, narrációs elemmel rendelkezik, mint a pusztá leíró részek általában.

A fotók leírása számos esetben – a szemlélő jelenléte, aktív tevékenysége miatt is – metalepsziseket, jelen esetben kép és szöveg *közt*i határsértéseket, -átlépéseket eredményez,¹⁴⁸ de enyhébb esetekben is narratív szintek feszültségéből adódóan a különféle terek és idősíkok súrlódását, elkülönződését 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, történetiszálakat, elbeszélői szövegeket utköztető, a korszakra jellemző mozaikos elbeszélésmóddal. Az egyes történetelemeket, képeket kibontó, azokra fókuszáló, közelítő szövegegységek gyakran a hiánnyal, résekkel, nem-tudással állítódnak szembe az elbeszélés menetében, érzékeltetve, gyakran explicite kiemelve az (összefüggő) történetmondás képtelenségét, lehetetlenségét, a nagyelbeszélésekkel szembeni kételyt. Ezek helyett a megszólalók a magánbeszéd, szubjektív nézőpont, egyéni emlékezet mint élet-, létszemlélet egyetlen lehetőségét, érvényét „vallják”, ahogy a magánfotográfia befogadása is a személyes térhez, intim és családi alkalmakhoz, a kép-befogadás egyéni, az észlelés, gondolkodás szabadságát felkínáló aktusokhoz kapcsolódik a 20. század második felében.¹⁴⁹

A fénykép kitüntetett szerepet kap azokban a művekben, ahol a beágyazott rész *mise en abyme*-ként, a műegészben való belső megkettőzőzéseként, tükörként az elbeszélés egészét (vagy egy részét), lényegét sűríti magába. A vizuális önemléma szintén kép és szöveg bonyolult viszonyára mutat rá, de ezekben az esetekben a nyelvi és a képi dimenziók utköztetésének, egymásra játszatásának következtében a *mise en abyme* eredeti (címerpajzs) formájának végtelen regresszusa jóval

¹⁴⁷ DE CERTEAU: *I. m.*, 122–128.

¹⁴⁸ Ld. Lengyel Péter *Cseréptörés* című regénye.

¹⁴⁹ Pl. Lengyel Péter prózája jellemezhető ilyen módon. Továbbá Lengyel és Bereményi fényképkezelése a családregény műfaji „lebontásában” is szerepet kap.

kevésbé érvényesül. A narráció szerkezetét befolyásoló alakzat legtöbb esetben éppen a mű tartalmi jegyeire vagy nyelvezetére vonatkozó önreflexív sűrítésként, esszenciaként értelmezhető, olyan narrációs elem, amely a mű értelmére, jelentésére, lényegére irányuló, a példázathoz, metaforához hasonló jelentésjavaslat, jelentésátvitel.¹⁵⁰ Ugyanakkor a fénykép általi önembléma, öntükrözés a fotó – a fentiekben már részletezett – valósághoz való viszonya miatt tűnik érdekesnek, a valóság objektív tükrözésének, a fotó realitásának „makacs” elve, képzelet megint csak feszültségben áll a *mise en abyme* jelképes, (jelentés)sűrítő narrációbeli szerepével. A fényképek létezése azonban már önmagában is felidézheti a *mise en abyme* eredeti, képi ábrázolásának végtelen regresszusát, hiszen a fénykép a másodperctörédek alatt beengedett fénysugarak segítségével a valóság egy szeletét sűríti össze egy apró négyzeten akár sokszoros kicsinyítésben.

A hetvenes-nyolcvanas évek prózai műveiben gyakrabban előforduló *mise en abyme* szintén jól illeszkedik a tárgyalt korszak prózapoétikai jelenségeihez, hiszen jelenléte, működése kizökkent az elbeszélés, a történet menetéből, ellentétező játéka egyfelől megbontja a szöveg egységét, ugyanakkor a metaforikus elemek csoportosításával egységesíti a fragmentumokat.¹⁵¹ A fénykép mint *mise en abyme* kiemelt szerepet tölt be Závada Pál *A fényképész utókora* című regényében, de Bereményi Géza *Legendáriuma* is ezzel az alakzattal él.

A képleírás nehézségeinek explicite tematizálása, a *digressio*, a narratív beágyazás, a metalepszis és a *mise en abyme* mind az elbeszélés reflexivitásával állnak szoros összefüggésben, a metafikció, metanarráció kérdéskörét érintik. A prózafordulat alkotóinál az állóképekből, állóképek sorozatából formálódó elbeszélések, továbbá ezzel összefüggésben a nézőpontok, távolságok, ráközelítések, fókuszváltások narrációbeli kidolgozásai, megoldásai, gyakori kiemelése – tehát narrációs varratok készítése – szintén a képi fordulat, a fénykép és a film hatásának is betudható. Sontag egyik közismert tétele nyomán, miszerint a fotográfia a látást és a látáshoz való viszonyunkat változtatta meg,¹⁵² állítható, hogy a fotográfia a történetmondáshoz, elbeszéléshez való viszonyt is megváltoztatta.

¹⁵⁰ Vö. KÁLMÁN C., GYÖRGY: *Példázat, mise en abyme, metafora – Remix.* = BEDECS LÁSZLÓ (Szerk.): *Találkozó poétikák, a 70 éves Szili József köszöntése.* Miskolc – Budapest, ME BTK Modern M. Irodort. Tanszék, MTA Irodtud. Int., 2000, 141–146.

¹⁵¹ RICARDOU, JEAN: *Le Nouveau Roman.* Paris, Seuil, 1990, 83.

¹⁵² Susan Sontag ismert megállapítására, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát „a látást változtatta meg: megérlelte az önmagáért való látás gondolatát” SONTAG: *I. m.*, 141.