

VISY BEATRIX

## *Fénykép, fényképleírás, narráció*

KÉRDÉSEK A FÉNYKÉP IRODALMI JELENLÉTE KAPCSÁN<sup>1</sup>

A hetvenes évektől más inter- és transzmediális – filmes, képzőművészeti – jelenségekkel párhuzamosan jól érzékelhetően megnövekedett a fényképes művek, szerzők száma is. A legkorábbi fotográfiára mint technológiára, művészetre, képre, használati tárgyra adott irodalmi reflexiók Mikszáth, Kosztolányi és Karácsony Benő<sup>2</sup> nevéhez köthetők, ám nagyobb számban, s főként kiemelt esztétikai, prózapotétikai tétellel az említett időszakról találkozhatunk velük.<sup>3</sup> Így felmerülhet a kérdés, a fotó népszerűsége, prózába írásának módozatai, 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 – „prózaforudattal”,<sup>4</sup> illetve ezzel összefüggésben, időben némileg később, a posztmodern hazai vonulataival.

A kérdést rögtön árnyalja, hogy milyen fajta fényképeket szerepeltetnek műveikben az alkotók. Az elkülönítés nehézségét nem a kitalált (fiktív) és valós képek dichotómiája adja, hiszen a szövegek az imaginárius világ keretei közt általában valósággal kezelik tárgyukat, s a nyelvi eszközök, az ekphraszisz alakzata hivatottak a fénykép fényképszerűségének képzetét és látványának hatását felkelteni. (Ám e kijelentés kapcsán izgalmas jelenségeket is nyomon követhetünk az egyes életműveken belül: Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényének fiktív képei tizenöt évvel később a *Búcsú* című négykezesben, szöveg és fotó két szólamában kelnek életre, a korábbi képleírások így visszaellenőrizhetővé válnak, az imaginárius keretek között kezelt fotók létezése és referencialitása bizonyosságot nyer. Ezzel elmentéses mozgás, folyamat figyelhető meg Závada Pálnál, aki korai szociográfiájának, a *Kulákprésnek* dokumentumként, illusztrációként használt fotói közül nem egyet *A természetes fény* című regény narrációjába helyez, szándékosan kimozdítva a képeket dokumentumszerűségükből, látszólagos referencialitásukból.)

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 fotográfiák különböző használata, státusza az irodalmi művekben is sokféle funkciót tölthet be. A fényképek eltérő létmódjai ugyanis a referencialitáshoz való viszonyt is meghatározzák, bonyolítják.

A fotóelméleti megközelítések mellett, hogy szem előtt tartják a fotó ontológiai értelemben vett realitását, és a fénykép lét(rejött)ét elsősorban szemiotikai érvek mentén a valósághoz, annak leképezéséhez kötik, már rég leszámoltak a fénykép realizmusának, objektivitásának képzetével. A fénykép valósághoz kötődő, abból eredő ontológiai alapállását ugyanis az adja, hogy a lefényképezett dolog

valaha létezett, így a fotó végérvényesen soha nem választható el az őt kiváltó aktustól. A szemiotika pedig fénykép és tárgyának indexikus viszonyát hangsúlyozza, hiszen minden fotó tulajdonképpen „a fényérzékeny felületre rávetülő fény fizikai nyoma.”<sup>5</sup> Többek között ez a nyomjelleg „eredményezi, hogy általánosan a fotónak dokumentarista vonást, kikerülhetetlen igazságértéket tulajdonítanak.”<sup>6</sup> 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 hitnek,<sup>7</sup> minden bizonnyal nagy szerepe volt a fotó népszerűségében, széleskörű elterjedésében.

A fotóelmélet számos meghatározó írása<sup>8</sup> hiába számolt le a fénykép objektivitásának 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 éppen 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.<sup>9</sup>

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,<sup>10</sup> vizuális antropológiai,<sup>11</sup> művészi, illetve kép- és reprezentációelméleti megközelítések variációit mutatják. Fontosnak tűnik azonban, hogy a különféle létmódú képek irodalmi közegbe helyezve – szükség-szerűen – funkcióváltáson esnek át, átesztétizálódnak, hiszen a szerzők a művészi felhasználás, a szépirodalmi narráció, legtöbb esetben a leírás, ekphraszisz igájába hajtják őket. De nem csak 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. Ezekben a fényképnek mint tárgynak is szerepe, története van a mű cselekményében. 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-fölrendeltségi viszony nem zökkenőmentes, a fotó szövegbeli jelenléte, leírása kimozdítja a nyelvet, a szöveget, a narrációt lát-

szólagos fölényéből. Ráadásul a fénykép mint téma, tárgy, kép beemelése a narrációba éppen a „hagyományos” irodalmi ábrázolásmódokkal szembeni hiányértekből 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 autonómításukat, 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.<sup>12</sup> 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.

A Mitchell és Boehm által megfogalmazott képi fordulat diagnózisa mögött álló jelenségek, filozófiai, nyelvészeti teóriák nyelv és kép konfliktusára irányítják a figyelmet, a nyelvvel szembeni bizalmatlanság fokozódásával egy időben a kép, képiség jelentőségének hangsúlyozása, felértékelődése történt meg.<sup>13</sup> A képelmélet nyelvhez való – ellentétes, párhuzamos, érzékeny stb. – viszonyát azért is fontos jelen esetben hangsúlyozni, mert a (fény)képek narrációs eljárásokba való behatolása, azt módosító, formáló szerepe, transzmediatizációja nem függetleníthető szövegalkotási folyamatoktól, a nyelvi reprezentáció kérdéseitől, lehetőségeitől.

A világ szavakban való tükröztetésének logocentrikus vágyán (Derrida) továbblépve, és a „valós” nyelvi közvetíthetőségének problematikusságával szembesülve – a 20. század utolsó harmadában – egyre inkább, legalábbis a befogadói oldalon, a kép közvetlenségének látszólagos egyértelműsége hódított,<sup>14</sup> „[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.”<sup>15</sup> A természetes jel áttetszőnek bizonyul, ezért vonzó, hiszen feloldja és meghagyja az olvasót magának a dolgoknak a jelenlétében.<sup>16</sup> A videó, a kibernetikus technológia és az elektronikus reprodukció kora a vizuális szimuláció és az illuzionizmus soha nem látott eszköztárát teremtette meg.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> A képek, és ezen belül a fényképek, léte tehát önmagában is paradox jelenségeket, viszonyulásokat, érzéseket generál, ami mindenképpen indokolja az/egy önálló képelmélet megszületését, a kép posztlingvisztikai, posztszemiotikai (újra)vizsgálatát, amelynek során a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás komplex összjátékaként tekinthetünk a képre.<sup>19</sup>

Ugyanakkor a nyelvvel, a történet elmondhatóságával szembeni bizalmatlanság (is) több poétikai elmozdulást eredményezett a 20. század második felének (magyar) prózájában, a történet elmondása helyett az elmondás mikéntje került a művek középpontjába, a prózafelület feltördelése mellett megnövekszik a narrációs és megszólalásmódbeli játékok, a határátlépések és a metanarratív elemek száma. Ezek közé a jelenségek közé sorolható a szöveg és a kép több évezredes párharcának színre vitele az ekphraszisz alakzatán keresztül. Az ekphraszisz elméleti erővonalainak részletezésére most nincs lehetőség, de a fényképleírások is – művenként más-más mértékben, céllal, végeredménnyel – átesnek az ekphraszisz lehetőségeit érintő három felismerési fázison, a szkepszisen [ekphrastic indifference], a reményen [ekphrastic hope] és a félelmen [ekphrastic fear].<sup>20</sup> A fényképleírásokra fókuszálva fontosnak tűnik egyrészt a fotók létmódjának már említett sokfélesége, hisz az ekphraszisz évezredekén át főként képzőművészeti alkotások, képek, szobrok leírását jelentette, s a nyelv művészi, mondhatni *szóképes* megformálásának igénye, a kép látványának, illúziójának felkeltése épp a kép és a nyelv művészi versengéséből adódott. A fotoekphrasziszok azonban 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 valóságához való viszonya amúgy is súlyos reprezentációelméleti kérdéseket feszeget, ez, úgy gondolom, ekphrasziszhoz való viszonyát, leírásbeli működését, lehetőségeit is befolyásolja (például amennyiben a fotó valóban a valóság tükröszerű leképződése lenne, mennyiben lehetne elkülöníteni a fotoekphrasziszt az ábrázolt világ „egyszerű” leírásától [*descriptio*]). Mindez szorosan összefügg a sikeres képleírások kötelező elemével, a tárgy anyagságának érzékeltetésével (a halott anyag életre keltése szintén a kortárs képtudomány központi kérdése), amely egyfelől a fénykép anyagának specifikussága vagy háttérbe szoríthatósága, másfelől a széleskörű használat következtében jól ismert, ezért mindenki által elképzelhető, sztereotíp vonásai miatt vet fel kérdéseket. Még messzebbre vezethet, ha figyelembe vesszük a fotó anyagságát, azt, 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; ennek kapcsán nem nehéz mozgósítani McLuhan és Greenberg jól ismert álláspontját: „a médium az üzenet”.

Az elméleti diskurzussal párhuzamosan és szoros kölcsönhatásban változott a fénykép művészi megítélése, társadalmi és mindennapi életben betöltött státusza; alkalmi aktusokból, kitüntetett életfordulókhoz kapcsolódó eseményekből egyre 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 vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így a képek regényekbe, szövegekbe íródása egyszerre töltheti be akár a történelmi, kollektív, akár az egyéni emlékezet szerepét. Fénykép és emlékezet viszonya szintén széles elméleti kapukat nyit meg. A fotóra mint megállított pillanatra tekintenek Barthes<sup>21</sup> jól ismert alapvetései, melyek az *ott* és *akkor* percepcióját emelik ki, s egy újfajta téridő tapasztalattal szembesítenek: *itt* van, *itt* áll előttem a *korábban*, ami szintén a fotográfia valós valótlanosságára mutat rá.<sup>22</sup> 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,<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> A fényképek azonban elfedik, felülírják mentális képeinket, nem a *képlékeny*, gomolygó emlékképre, hanem a már rögzített képre emlékezünk. 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.”<sup>25</sup> 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 biztonságosabbnak 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 szorosán összefüggő identitáskereséshez is hatásosan bevetethetők. A fénykép általi identifikáció, az önmagam más(ik)ban való felismerésének gondolata Lacan tükörstádium-elméletét<sup>26</sup> is előhívja, s mindehhez nem nehéz mozgósítani Ricoeur<sup>27</sup> narratív azonosságról írt meglátásait sem.

Az imént összegzett tartalmi vonatkozások mellett a fényképek a narráció menetére, szerkezetére is hatással lehetnek. Ezek közül a leggyakoribb és épp ezért a legjelentősebb, hogy a fényképleírások 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<sup>28</sup> adódóan nemcsak a *descriptio*, hanem a *narratio* jegyei is helyet kapnak a fényképek verbalizációjában, hiszen a leírásban a kép befogadóra gyakorolt hatása, a kép befogadójának reakciói, tettei is szerepet kaphatnak; továbbá a képleírások a látvány megelevenítése során a pásztázás különféle „műveleteit” is elvégezhetik, a képek térszerkezetének, kompozíciójának feltárása a tér útvonalszerű bejárásával és/vagy térképszerű (*alatt, fölött, mellett* stb. viszonyok megmutatásával) megjelenítésével is rokonítható, De Certeau elméletét megidézve,<sup>29</sup> 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 *közti* határsértéseket, -átlépéseket eredményez,<sup>30</sup> de a narratív szintek feszültségéből adódóan a különféle terek és idősíkok sűrűlődségét, elkülönböződését hozza létre enyhébb esetekben is, így már csak az emlékezet, identitáskeresés, múltrekonstrukció ábrázolása érdekében is, a fényképek szerepeltetése összefüggésbe hozható az elbeszélés linearitásának felszámolásával, a különböző idősíkokat, történetszálakat, elbeszélői szövegeket ütköztető, 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 expliciten 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 képbefogadás egyéni, az észlelés, gondolkodás szabadságát felkínáló aktusokhoz kapcsolódik a 20. század második felében.<sup>31</sup>

A fénykép kitüntetett szerepet kap azokban a művekben, ahol a beágyazott rész mise en abyme-ként, belső megkettőzésként, 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 ütköztetésének, egymásra játszatásának következtében a mise en abyme eredeti (címerpajzs) formájának végtelen regresszusa jóval 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.<sup>32</sup> Ugyanakkor a fénykép általi önemléma, 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 létezésének 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 négyzetben 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.<sup>33</sup> A fénykép mint mise en abyme kiemelt szerepet tölt be Závada Pál *A fényképész utókor*a című regényében,<sup>34</sup> 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,<sup>35</sup> állítható, hogy a fotográfia a történetmondáshoz, elbeszéléshöz való viszonyt is megváltoztatta.

## JEGYZETEK

1. A *KULTOK IV.* konferencián a szöveg rövidebb változata hangzott el.

2. Korai példák: Mikszáth Kálmán: *Fotográfia a vármegyéből*; *A fotográfia regénye* (elbeszélések); Kosztolányi Dezső: *A csúf lány*; Karácsony Benő: *Nyári délután a régi Fehérvárt*.

3. A fényképek a prózairodalomban elsősorban Lengyel Péter, Bereményi Géza, Szabó Magda, Mézős Miklós, Nádas Péter, Závada Pál, Bartis Attila, Márton László, Grecsó Krisztián, Bán Zsófia és Borbély Szilárd életművében bírnak kiemelt tétellel.

4. Balassa Péter, *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózáinkról, 1978–1984*, Bp., Tankönyvkiadó, 1985.; Szirácz Péter, *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*, Debrecen, Csokonai, 1998.; Thomka Beáta, *Narráció és reflexió*, Újvidék, Forum, 1980.; *Prózafordulat*, szerk. Györfly Miklós, Kelemen Pál, Palkó Gábor, Bp., Kijárat, 2007.

5. Rosalind Krauss, *Megjegyzések az indexről*, ford. Timár Katalin, Ex Symposion, 2000/32–33., 8. Ugyanő idézi Peirce-t (C.S. Peirce, *Logic as Semiotic, The Theory of Signs*, 1995.): „A fotográfia különösen a pillanatfelvételek, 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 osztályában [az indexekhez] tartoznak, azokhoz a jelekhez, amelyek fizikai kapcsolat alapján jönnek létre.” Krauss, i. m., 13. Max Bense szintén a fotó szemiotikai besorolhatóságát veszi számba: 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 beigazolódnak itt, hogy a fotografikus formálás folyamata elsődlegesen egyszerre »ábrázoló« és »utaló«, »ikonikus« és »indexális« módon megy végbe, de sohasem »szimbolikus«. Egyidejűleg kerül sor »prezentálásra« és »reprezentálásra«, és e jelfunkciók elválaszthatatlansága a fényképezés lényegéhez tartozik; mert a festészetben elválaszthatók egymástól.” Max Bense, *Fotóesztétika*, Fotóművészet, 1974/3, 9. Francois Soulagés a lefényképezett tárgy és a fotó kettős – szemiotikai és filozófiai – viszonyrendszerét tárgyalja részletesen. Vö. Francois Soulagés, *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*, ford. Ádám Anikó, Bp., Kijárat, 2011, 93–110.

6. Krauss, i. m., 12.

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

8. A teljesség igénye nélkül néhány jelentősebb írás: Vilém Flusser, *A fotográfia filozófiája*, Bp., Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990., W. J. T[homas] Mitchell, *Mi a kép?*, ford. Szécsényi Endre = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 1997.; Hans Belting, *Test-kép-médium* = Uő., *Kép-antropológia, képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Kijárat, Budapest, 2003.; Soulagés, i. m.; Siegfried Kracauer, *A fotográfia*, ford. Schulcz Katalin = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Bán András – Beke László, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest, 1983.

9. További elgondolkodtató körülmény, hogy a dokumentarista fogalom történeti és nem ontológiai kategória, sőt, a szó permutációi bizonyítják, hogy a fotográfia felhasználása, ill. a képekhez rendelt jelentések folyamatos mozgásban vannak. A kategória feltűnése (húszas évek második fele) azt

mutatja, hogy amíg e kategória meg nem jelent, 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. Abigail Solomon-Godeau, *Nicsak, ki beszél: Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán*, Ex Symposion, 2000/32–33, 65–66. Ennek némileg ellentmond, amennyiben dokumentarista és realista kifejezések jelentéstartománya között átfedést feltételezünk, hogy a fotográfia létrejöttekor a festészet realizmusvágyának kiteljesítőjeként, helyettesítőjeként tűnik fel, „mert (kezdetől fogva) »realistának« és »objektívnak« tartott társadalmi rendeltetéseket jelöltek ki számára.” Vö. Bourdieu, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép, Válogatott tanulmányok*, szerk. Horányi Özséb, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp., 1982, 226.

10. Leghangsúlyosabb írás e területen: Pierre Bourdieu, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép, Válogatott tanulmányok*, szerk. Horányi Özséb, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp., 1982, 226–244.

11. A vizuális antropológia például sokat bíz a fotóra, és a legalkalmasabb eszköznek tartja emberek, tárgyak, terek és kapcsolataik „megmutatására”, rögzítésére, olyan nonverbális kommunikációs csatornának tekinti, 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.

12. A négykezesekre példák: Lengyel Péter–Merényi Endre, *Búcsú két szólamban* (elkészült elemzés: Visy Beatrix, „Töle tanultam látni” – *A fénykép narratív esztétikája Lengyel Péter prózájában* = „Figyeljétek a mesélő embert”, szerk. Radvánszky Anikó, Bp., Ráció Kiadó, 2013, 76–91.); Esterházy Péter–Czeizel Balázs, *Biztos kaland*; Esterházy Péter–Szebeni András, *A vajszerű árnyalat*; Hegedűs László–Esterházy Péter, *Hegedűs fotó*. Szöveg és kép egyazon alkotótól: Nádas Péter, *Saját halál; Valamennyi fény*; Bartis Attila, *A csöndet úgy*.

13. 1992-ben W. J. T. Mitchell a „pictorial turn”, 1994-ben Gottfried Boehm az „ikonische Wendung”, illetve az „iconic turn” kifejezést vezette be a képekkel és szövegekkel dolgozó tudományos diskurzusba. A fordulat retorikai toposzát mindketten Richard Rortytól kölcsönözték, aki 1967-ben a „linguistic turn”-nel igencsak maradandót alkotott. Gottfried Boehm, a művészettörténeti hermeneutika jeles alakja elsősorban a német filozófiai hagyomány (Kanttól Nietzsche és Heideggeren át Gadamerig, Imdahlig átfogóan) és Wittgenstein, valamint Merleau-Ponty munkásságának kontextusában értelmezte a kép (Bild), a képmás (Abbild), a képiség (Bildnis) és a képzelőerő (Einbildungskraft) kifejezések jelentőségét. Boehm tulajdonképpen Rorty lingvisztikai fordulatán belül artikulálta a maga „ikonische Wendung”-ját, amikor a Logosz és a textualitás birodalmán belül hangsúlyozta a képek és a metaforák dominanciáját. W. J. T. Mitchell a lingvisztikai fordulat mindenhatóságát megkérdőjelezve érvel egy képi fordulat, egy önálló képelmélet (picture theory) fontossága mellett. A képi fordulat szerinte arról szól, hogy világunkat és identitásunkat nemcsak leképezik, hanem egyre inkább alakítják is a bennünket körülvevő képek. A képek így egyre fontosabb szerepet játszanak társadalmi valóságunk konstrukciójában. Ehhez képest a textuális metaforákkal operáló strukturalista és posztstrukturalista értelmezések elnyomják és uralni akarják a képeket. Mitchell olyan képtudomány és művészettörténet szükségessége mellett érvel, ami legalábbis tisztában van a képek másságával, „zavarával”, s nem akarja azokat az irodalmi műalkotásokat, a kultúrák, a társadalmak és a tudatalatti mintájára interpretálni. Mitchell a képi fordulat előzményeit, jeleit Peirce szemiotikájában, Nelson Goodman analitikus nyelvfilozófiájában, Derrida „grammatológiájában”, logocentrizmus-kritikájában, a Frankfurti Iskola és Michel Foucault munkásságában mutatja ki. Vö. Hornyik Sándor, *A képi fordulatról* = <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417> [letöltés ideje: 2015. 05. 23.], továbbá: Hornyik Sándor, *A képi fordulat és a kritikai ikonológia*, Balkon, 2007/11–12, 7–9.

14. Bolter Krieger gondolatát idézi: Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992. 11. Vö. Jay David Bolter, *Ekphrasisz, virtuális valóság és az írás jövője*, Helikon, 2004/3, 360.

15. Bolter, i. m., 360.

16. Vö. Bolter, 360. „Az eszményi jelölésben a jel nem is létezik, csak a jelölt dolgok, a reprezentáció módozatait aszerint választjuk, hogy mennyivel visznek közelebb ehhez az eszményképhez.”

17. Vö. W. J. T. Mitchell, *A képi fordulat*, Balkon, 2007/11–12, 3.

18. „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.” W. J. Thomas Mitchell, *Mi a kép?*, i. m., 339.

19. Vö. W. J. T. Mitchell, *A képi fordulat*, i. m., 3–4.

20. Mitchell által használt fogalmi hármás. Vö. W.J.T. Mitchell, *Az ekpbraszisz és a másik* = Uő., *A képek politikája*, W. J. T. Mitchell válogatott írásai, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, Szeged, JATE Press, 2008.

21. Roland Barthes, *Világoskamra, Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Bp., Európa, 1985.

22. A fotó tehát térben és időben is éles szakadás, s ennek a kiragadottságnak a ténye megteremti valós válótlanóságának paradox létmódját, hiszen *itt*-léte, jelenvalósága csakis az *ott volt* percepciójaként értelmezhető. Vö. Krauss, i. m., 15.

23. 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 = *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 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. „Minden fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának.” Vö. Susan Sontag, *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Európa, Budapest, 1981, 27–28. 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 feltartóztatatlan folyamat egy pillanatra megszakítjuk, az illékony én cserélhető tükörképei. Az önmagunkra való emlékezés előgyakorlat, nem pedig a halál fölött aratott győzelem.” = Hans Belting, *Testkép-médiium* = Uő., *Kép-antropológia, képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Kijarat, Budapest, 2003, 14, 213.

24. Belting beszél a mnemotechnika ókori gyökerű gyakorlatának mentális topográfiájáról, kötöttségéről, amely „egy olyan topológiai emlékezésen alapult, amely az agy révén adott volt: az emlékeknek (*imagines*) az emlékezés helyeivel (*loci*) mint reléekkel vagy állomásokkal való összekapcsolásán.” Hans Belting, *Testkép-médiium*, i. m., 76.

25. Uo, 76.

26. „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, i. m., 41.

27. „[I]dentifikáció révén szert tenni egy személyiségalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változások játékának rendeljük alá magunkat, amiből az én képzeleti változatai jönnek létre. E játék által igazolódik Rimbaud híres mondata [...]: *Az én az valaki más.*” Paul Ricoeur, *A narratív azonosság = Narratívák 5.*, *Narratív pszichológia*, ford. Seregí Tamás, szerk. László János és Thomka Beáta, Kijarat Kiadó, 2001, 23.

28. A pásztázás, képbejárás, de főleg a szemlélőre gyakorolt hatás miatt.

29. Michel De Certeau, *A cselekvés művészete, A mindennapok leleménye I*, Kijarat, Budapest, 2010, 122–128.

30. Ld. Lengyel Péter *Cseréptörés* című regénye.

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

32. Vö. Kálmán C. György, *Példázat, mise en abyme, metafora – Remix = Találkozó poétikák, A 70 éves Szili József köszöntése*, szerk. Bedecs László, Miskolc-Budapest, ME BTK Modern M. Irodort. Tan-szék, MTA Irodtud. Int., 2000, 141–146.

33. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990, 83.

34. Részletesen: Visy Beatrix, *A csoportkép mint mise en abyme – a fénykép szerepe és leírása Závada Pál, A fényképész utókora című regényében*, Alföld, 2013/5, 98–105.

35. Susan Sontag ismert megállapítására, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát „a látást változtatta meg: megérlette az önmagáért való látás gondolatát”. Susan Sontag, *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Európa, Budapest, 1981, 141.