

## GEOGRÁFIA ÉS FOTOGRAFIA – AZ ELTŰNŐ EURÓPA ATLASZA

KISS NOÉMI

*Last & Lost: Ein Atlas des verschwindenden Europas*  
Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, 336 oldal

Az írók szemtanúk, vagy nosztalgikus csodavárók, akiket olyasmi érdekel, amit mások szabad szemmel sem vesznek észre, mert a világ folyásában tökéletesen érdektelen dolognak tűnnek. Terek beomlott sarkai, hátsó udvarok, elhagyott megalomán tengerpart, üres blokkház, ahol egykor a kommunista elit tengette nyugatias életét pincérrel; szögesdrót kiszakadt palánkja a bolgár–török határon. Amint egy albumban fényképen látjuk, és még történetet is kapunk hozzá, a világ eldugott része is izgalmas lehet. Ha az íróhoz egy fotográfus csatlakozik, az már maga a szelektív látásmód optikai beteljesülése. Hisz a fényképész – hasonlóan az irodalmi alkotás technikájához – az „optikai-tudattalant”<sup>1</sup> állítja elénk, ahogy Walter Benjamin gondolta egykor, vagy ő maga „a halál ügynöke”, hogy Roland Barthes híres frázisát idézzük.

Mindkét médium, fénykép és irodalom is az emlékezet szolgálatába állítható, elméletük és gyakorlati megvalósulásuk ezért szorosan összefüggött az utóbbi évtizedek fotókönyves munkáiban. Egy olyan könyvet választottam a német nyelvű, európai konfliktusokat tematizáló albumok közül, mely ugyan tíz éve jelent meg, a műfajra nézve máig releváns problémákat érzékeltet. Ez az album eleve az elmúlást, bizonyos európai helyek geopolitikai kiüresedését és végérvényes – társadalmi és gazdasági – leszakadását, a kulturális emlékezet sorvadásának irodalmi és fotografiai ábrázolhatóságát tűzte ki célul. Ugyanakkor jól látjuk általa, milyen veszélye van az ilyen népszerűsítő feldolgozásnak: a kiháló vidékek fotózása és megírása nem áll távol a nosztalgikus átmentés romantikus vágyától.

A *Last & Lost* 2006-ban jelent meg Németországban. Nagy visszhangja volt, több kiállítás, bemutató és recenzió kísérte megjelenését, kisebb szenzációnak számított. Egyedülálló vállalkozásról van szó<sup>2</sup>; huszonkilenc alkotó szerepel benne,

---

<sup>1</sup> BENJAMIN 1930.

<sup>2</sup> Az utóbbi tíz évben tipikusan az alábbi kiemelt témakörben jelentek meg fotókönyvek: moldvai gyerekekről, akik egyedül nőnek fel, miközben szüleik nyugaton dolgoznak; a kelet-európai romák helyzetéről; a migráció, az AIDS és a prostitúció áldozatairól. Három példa: DIEFENBACH 2012; DIEFENBACH 2008; MINDA 2007; TURNAUER 2017. Bár az albumok tipikus kelet-európai problémaként kezelik a tabukat, a kontinenst áthágó belső vándorlás miatt ezek ma már pont olyan „nyugati” problémák, mint amennyire tipikusan „keletiek”.

tizenöt író és tizennégy fotográfus, hangsúlyosan vannak jelen a kelet-európaiak. Szerkesztője Katharina Raabe, a Suhrkamp kiadó kelet-európai lektorátusán dolgozik, és számtalan kötetet gondozott, a másik szerkesztő, Monika Sznajdermann, a lengyel Czarne Kiadó vezetője. A könyv belső borítóján a kontinens térképe látható, pirossal jelölt perifériákkal, ahol a történetek játszódhatnak, elsősorban tehát a tengerrel határos országokra esett a szerkesztők választása. Mégis feltűnő a földrajzi Európa aszimmetrikus bemutatása, mert a legtöbb írás és tájfotográfia a Balkánon készült, Kelet-Németországban, Oroszországban és Lengyelországban, valamint a Baltikum keleti csücskében. Míg Közép- és Nyugat-Európa lemarad, az ott lévő helyek lerombolása és a természet gyarmatosítása „érdektelenebb”. Holott nem csak a geográfiai periféria mutatja fel az elhagyott tereket, szinte minden nagyobb városban, Párizsban, Berlinben vagy Budapesten is könnyen található „elhagyott”, „sebzett” objektumok, és a legtöbb tiszántúli faluban, de talán még a gazdag és restaurált Bajorországban is látni ilyesmit. A háborús trauma és a szovjet kommunizmus által érintett térség nyilván sokkal könnyebben és direkterre fotózható – a rozsdás és a lepusztultság jelenléte evidencia az utazó számára. Így a Balkán, Galícia, Bukovina vagy Brandenburg leírásán nem lepődünk meg. Annál izgalmasabb élmény olvasni Norvégjáról; Portugália vagy Szicília eltűnt földműveseiről.

A könyv előszavában a szerkesztők elmondják, hogy a rendszerváltáson (1989), újraegyesítésen, határbontáson és végül az európai bővítésen (2004) átesett kontinensünk művészi feltérképezése volt a céljuk, elsősorban a peremvidék érdekelte őket. Tervükhöz több országból kértek fel írókat, fotósokat és riportereket, akiknek az volt a feladata, hogy elhagyott, vagy az utóbbi években – elsősorban 1989 után – örökre megváltozott, kiüresített tájról írjanak. A szerzők nem egymással, hanem párhuzamosan dolgoztak. Az íróra volt bízva, melyik helyről ír, a fotográfusra, hogy mit fényképez le. Változatosan oldották meg a feladatot, de tipikusan két modellt választottak: vagy saját életrajzukat, gyerekkoruk otthonát tették „elhagyott” helyé (mint a litván Marius Ivaškevičius, a román Mircea Cărtărescu, a portugál Lídia Jorge). Olyan helyet kerestek Európa atlaszában, amely egykor centrális politikai vagy háborús esemény színhelye volt. Vagy ahol az iparosítás gyarmatosította az idilli természeti környezetet (az albán Fatos Lubonja, a horvát Tatjana Gromača, a norvég Vetle Lid Larssen, a szicíliai Carola Susani, a német Dagmar Leupold). A kontraszt mindenhol szembeűnő, ezért is szólnak az írások egy furcsa elveszetségről, az ember nélküli vidékről – ahol az ember szétveri az idilli tájat, sérülést, sebet, nyomot hagy rajta, miközben ő maga eltűnik a képről. Többször visszatérő téma az országhatár mint szimbolikus és tragikus geográfiai pont, így van ez a litván Versbolovo pályaudvarán, az albán Pogradecben, vagy a kihaló bányavárosban Raša területén a horvát tengerparton.

## 1.

Érdekes esztétikai hatása a képeknek – bárhol és bármikor készül a felvétel –, hogy téren és időn kívül helyeződik. Hisz éppen az emlékezetet, egy hely eltűnését, megsemmisülését akarják megörökíteni. A bolgár–török határ rozsdás palánkjá

Vesselina Nikolaeva képein (16. o.) pont olyan ipari maradvány, mint Oberpfalz elhagyott vasdarabjai az egykori gyártelepen Renate Niebler csarnokképein (194–195. o.) vagy Kalinyingrad városszéli téglagyára Dimitrij Vysemirskij fotóin (240–241, 242. o.). Ahogy a vasak keresztben és némán alszanak a lengyel Katovicében, Tomek Mzyk *Silent industry* fotográfiáin (312–315. o.), az pont olyan, mint Isztambul vagy Izland ipartelepeinek romjai. Nincs (nemzeti) karaktere vagy egyedisége egyetlen tájnak sem, inkább a fotósorozatoknak lesz ornamentikája: a megsemmisítés, kiüresítés dísztelen és tulajdonképpen „helytelen is”, nem lokális természetű. Eközben érdekes módon e kopár sivárságba szólnak bele az írások. Ahol a fényképen a *punctum* van, ott kezdődik el az elbeszélés. Az elbeszélések megfordítják a fényképek objektumait, a sivárságba intimitás, a sebzett, rideg tájba emberi sorsok kerülnek. Erre ügyeltek a szerkesztők, a képek mindig egy-egy történet közé vannak beékelve, a történetek pedig igen személyesek; intim, belső monológok, vagy visszaemlékezők, gyermeki élményeken alapulnak és teljesen átírják a fotográfiákat. A fényképek tetszőlegesen bárhová elhelyezhetők a könyvben és tulajdonképpen a szövegek sorrendje is mindegy – de a szövegek egészen mást mondanak, mint amit a képek; ez a feszültség a fotográfia és az irodalom természetéből adódó, termékeny együttetés eredménye.

Az azóta rozsdás teleppé vedlett egykori keletnémet fürdő lágerterülete érintetlen gyeppé Hohenlychen (Hanns Otte, 221–226. o.); befüvesedett tengerparttá simult a világháborús sziklapart Normandiában (Sven Erik Klein *Châteaux beton*, 179–181. o.). Ugyanerről a helyről készült írás emberi tragédiákat, gyermeki lázálmodatokat és sorakozókat idéz fel. Egészen drámai, ahogy Svetlana Vasilenko Kapustyin Jar egykori szovjet kiképzőhelyen töltött óvodás korát felidézi. Írásában elmondja, hogy ebéd után felállították őket 1962 október 28-án, mert „Kitört Kubában a háború!”. A gyerekek a mezőre vonultak és ott töltötték a következő napokat félelemben és reszketésben, az óvodások mindennapi életéhez tartozott a hidegháború idején a harc és a bujkálás. Miközben havonta lőtték fel a szovjet rakétacsodákat „békeidőben”. Milan Aleksic képén a Vajdaságban egy ferdetornyú kápolnát látunk, melyet benő a vadkapor. Nemrég népiértés helyszíne volt e táj, ma idilli romhalmaz; ahogy a víz nélküli medencék is erősen szuggesztív alkotások, gyerekek nélküli iskolai tornacsarnokká változik a maradványtáj (Angus Boulton: *Krampnitz, Nedlitz, Fürstenwalde, Sperenberg*, 264–265. o.) – visszhangtalanul tatóngó zsidókat kap az olvasó, korábban munkatábor és haláltábor állt ott. A német emlékezetpolitika tudatosan nem akarja eltakarítani az objektumot, aki arra jár, kattanthat róla egy fényképet.

Az európai projekt kontrasztja, a civilizáció negatívja lesz ez a könyv, a személyes történetek is ezt a jelentést erősítik a tragédiák megidézésével. A fejlődés, a keleti nyitás, az unió bővítésé. A pusztulást, a projekt értelmetlenségét, a jövő kilátástalanságát világítják be a szerzők, ahogy a múltat megidéznek. A negatív kontrasztot azért hoztam szóba, mert az egész könyvben az elhagyott vidék mint társadalmi vagy ipari szemét jelenik meg. A kiüresedett helyen maradt, el nem vándorolt emberek életét pedig valamiféle nosztalgikus köd satírozza át. Jó példa erre az ukrán író, Jurij Andruhovics elbeszélése. Ő a mai ukrán Kárpátok legelhagyottabb

faluját keresi fel, az emberek házeit itt többször betemette a sár, ők mégsem hajlandóak elhagyni a völgyet. Stasiuk Albániája és Macedóniája csupa keserű nosztalgia, visszavágyódás oda, ahol megállt az élet ötven éve. A lassúság dicsérete Cărtărescu dunai szigete, vagy a norvég Vetle Lid Larssen riportja Vardøról, az eltűnt halászfaluról. Talán nem véletlen, hogy ők ma azok a Nyugaton is elismert szerzők, akik a vágyat és a részvétet úgy tudják együttesen ábrázolni, hogy közben egy áhított Európát festenek meg. Irodalmi eszközük a nosztalgikus intimitás, tulajdonképpen egy hamisított, patinás hídverés, mely könnyen megféleltethető a művelt nyugati elvárásnak.

## 2.

A kötetben, mint láttuk, szöveg és képi válogatás irodalom és fotográfia egymásra hatását, együttolvasását tűzte ki célul. Az 1980-as évek fotóelméletében uralkodott az a nézet, hogy a fotográfia narratív jelként működik. Sorozatba, albumba rendezve az egyéni és a kulturális emlékezet képeiként tekintünk rájuk. Barthes a *Világokamra*<sup>3</sup> fejtegetéseiben is abból indul ki, hogy a fénykép már a készítésének pillanatában emlékeztetővé válik, hiszen index, rámutató, a múltat, a múlt időpillanatait örökíti meg. Mivel a kamera csakis pillanatnyi eseményt képes rögzíteni, a kép későbbi nézőjét folyton az elmúlásra emlékezteti majd. Am a fotográfia ebben a hagyományos értelmében nemcsak emlékeztet valamire, ami a kamera előtt egyszer megtörtént, hanem tudatja, hogy valaki, tehát egy szemtanú is jelen volt, aki a készüléken át követte az eseményeket. A néző ott akar állni a fényképezés helyén. Ebben az egyszerű vágyban rejlik a fényképezés mai csodája és veszélye. Kérdés, vajon a *Last & Lost* album nem válik e tendenciózussá, akkor amikor a szövegek között végig romokat, töredékeket nézegethetünk. Vajon rögzíthető-e a tárgy vagy a hely „pillanata” és „megpillantása” egyszerre egy fényképen? Elbeszélhető-e a hely és saját elmúlása?

Van-e jogunk megváltoztatni a világot? Hagyja-e a világ, hogy megváltoztassuk? – kérdezi a természet leuralására utalva Andruhovics a Kárpátok falusi lakóinak leírásakor. Amikor 1990-ben megérkeznek az első osztrák faipari befektetők Bruszturán, Királymezőtől északra, az egész falu összefog ellenük. Nemrég még a természet maga okozott ökológiai katasztrófát, a sártenger az egyik tavaszon elmosta a völgyet, az emberek azonban nem voltak hajlandóak elhagyni a hegyvidé-

<sup>3</sup> BARTHES 2000. A szerző jegyzeteiben azt állítja a fotográfiáról, hogy az új technikai médiumnak kezdettől fogva szoros a kapcsolata a nyelvvel. Eredetileg 1979-ben írt és 1980-ban kiadott könyve szerint a fényképezésnek szemiotikai, fenomenológiai és pszichológiai megközelítése lehetséges, tehát ő egyértelműen egy markáns poétikát és esztétikát rendel a képzőművészet e kései ágához. Azok alapján, amit Barthes a fényképezés fenomenológiai megközelítésének nevez, feltételezzük, hogy az irodalomban és a fényképezésben hasonló mechanizmusok mennek végbe a befogadás tekintetében: mind a kettő – a technikai kép és a szöveg – egyaránt valaminek (múlt, látvány, gondolat, „én” stb.) a közvetítésére hivatott, tehát mediális forma (kemikália, lenyomat, retus, betű, mondat, lap, regény stb.).

ket, és a befektetőket sem akarják, akik pénzért elviszik az erdőiket. Semmilyen változást nem engedélyeznek. A következő években a nyugati tőke többször szemvet a falura. Nekem Andruhovics szövegében és a hozzá szerkesztett Vesselina Nikolaeva bolgár–török határon kattintott fényképei láttán lett igazán nyilvánvaló, mi is ma e kettészakadt Európa természete. Olyasmi, amit a legnyitottabb művészet és szerkesztői öntudat sem tud áthágni: a *Last & Lost* olvasásakor kiüresített atlaszon állunk. Lerombolt helyeken. Az emlékezett megkettőződik, a múlt maradéka kosz a tájban. Az egykori események megidézése óhatatlanul a kettészakadt Európát ismétlik. Tulajdonképpen tévesen, de csábító módon. A fotográfia fenomenológiai természete lesz a *Last & Lost* kötet geográfiai és politikai üzenete. A fotográfia itt még erősebb színre vitel, mint az irodalom, hiszen hatása sűrítettebb, „üzenete” pedig egyértelműbb. A *Last & Lost* politikája az újraegyesült Európa sérülékenysége, az (elmaradott) kelet és a (konzumált, de civilizáltabb) nyugat, centrum és periféria kibékíthetlensége.

### 3.

*A huszadik század 101 fényképkönyve* című összefoglaló munka a fényképkönyveket öt csoportra osztja fel.<sup>4</sup> Az első csoport meghatározása szerint, az ilyen alkotásokban az író ugyanazokat a fényképeket nézi meg, mint amiket a fotográfus készített el, és ehhez ír történeteket. Így készült a *Let us now Praise Famous Men* (1941) ötszáz oldalas könyve és hatvan fényképe. A szerzőpáros szerint a kép és a szöveg összecsiszolásával sikerült kétféle látásmóddal archiválniuk egy dél-amerikai közösség életét. Az olvasó három földbérlő család életébe pillant be és erről nézhet dokumentumszerű képeket, így a fénykép segítségével ugyanazt látja, mint amit a könyv készítői, amikor meglátogatták és megismerték a családokat. A szerzők hangsúlyozzák, hogy a képek nem csupán illusztrációi a szövegeknek, hanem önálló műalkotások. A műfaj másik csoportjának szerzői és fotográfusai ugyanazon a témán dolgoznak, de függetlenek egymástól (*Richard Avedon és James Baldwin: Im Hinblick: auf 1964*). Már az is fényképkönyvnek számít – ez a harmadik csoport jellemzője –, ha az író a periférián marad és csupán bevezetőt vagy előszót ír az albumhoz, netán egy esszét vagy történetet kapcsol képekhez, illetve képaláírásokat készít a fotográfiaiákhöz. Általában ez utóbbi a műfaj legismertebb formája. A mai fotókönyvek és európai támogatással készült kiállítások is a kulturális emlékezés társadalmi vagy térbeni sűrítmenyt célozzák meg, ami elsősorban a fotográfia emlékezet-konstruktív hatásának a sajátja, ez a sajátosság tette olyan hatékonyá az elmúlt században is a fényképeket.

Az elmúltat, a soha úgy vissza nem térőt, a *punctum* erős, szűrős pillanatát<sup>5</sup> idézi fel a fotókönyv is, vagy teszi felidézhetővé a befogadó számára, méghozzá úgy,

<sup>4</sup> BENSON–CASTLEBERRY–FRAENKEL–MORIYAMA–RICE–WAKEFIELD 2001.

<sup>5</sup> Barthes a *punctum* teoretikus fogalmában éppen azt az egyszeri, megismételhetetlen időpillanatot hangsúlyozza, amikor a néző valami olyasmit lát meg a képen, amely egyszeri; megzavarja és szétpontozza valamint túlmutat a *studiumon*, mely a képen lévő

hogy narratív keretbe helyezik, akár egy album, privát vagy közösségi emlékezet funkciót töltve be. Történetté, sorssá, novellává érik a képek a sorozata – a *Last & Lost* éppen azért érdekes, mert képes egy albán–macedón határátkelő (Pogradec Stasiuk írásában) sorstalanságán keresztül felidézni egy nemzet kommunizmusát, de képes a privát emlékezeten keresztül (Versbolovo – német és orosz, ma Litvánia vámpályaudvara Marius Ivaškevičius emlékezésében) is ugyanazt a hatást kiváltani. Ugyanakkor – és ebben látom az album legnagyobb erényét – láttuk, hogy a kötet fotográfiái sokkal sűrűbben és hatásosabban viszik színre, amit az írások viszont érzékletesebben bontanak ki. Míg a személyes utazás riportja, a gyerekkori emlékek körülírják, rávetítik az épületekre, egy tengerpartra, az iparosított halászfalura a múltat, az írás sokkal kidolgozottabb, retorikusabb és részletesebb. A képek – szöveg nélkül – rámutatók, majdhogynem teljesen érdektelenek, viszont könyvként, sorozatba, szöveggörnyezetbe téve, vagyis szelektálva és feliratozva túllépik a puszta rámutató funkciójukat. A fotográfiák képesek igazán összefüggést teremteni Európa egymástól teljesen távol lévő, „kiüresített” helyei között. A végleges elhagyottság, az iparosítás és az elvárosiasodás szerencsétlen és szerencsés közösségekre osztott Európája igenis keresztbe vágja a nyugati és keleti megosztottságot: Albánia és Litvánia elhagyott határátkelője éppolyan kiüresedett hely, mint Normandia kövei, Norvégia iparosodott, elhagyott tengerparti falvai, akár a Portugál Faro fővenyes óceánparti üdülőjének homokos vattái.

## BIBLIOGRÁFIA

BENJAMIN 1930.

Walter BENJAMIN: *A fényképezés rövid története* [1930]. Ford. PÓR Péter. In: Walter BENJAMIN: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon. Budapest, 1980, 687–710.

DIEFENBACH 2012

Andrea DIEFENBACH: *Land ohne Eltern*. Heiderlberg, Kehrler, 2012.

---

tárgyak és alakok retorikájának felismerésén, azonosításán alapszik. „A *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazardjátékban a kockadobás.” A *punctum*ban mindig benne van az idő múlása, a katasztrófák elbeszélése. Szemiológiai paradoxonnak tekintik a fotográfiát, hiszen jelentése denotatív (*punctum* típusú), míg a nyelv konnotatív (stúdium) alapú. E szemióziszbeli különbségük az alapja annak, hogy a fénykép hatással van a szövegekre, de a szöveg a képet nem tudja helyettesíteni: a fényképezés nyomként történő referencialitása nem vihető át közvetlenül a nyelvre. Vagyis valami olyasmit tud a kép, amit az irodalom sosem fog tudni: közvetlenül rámutatni valamire. Tulajdonképpen szemiológiai inverzitásról van itt szó, ami újabban az alkotásokban (az ún. fényképkönyvekben) kép és szöveg oszcillációjában, kölcsönös egymásrautaltságként jelenik meg. Ez pedig megváltoztatja a hagyományos retorikai hatáselemeket, hiszen a befogadó számára már felcserélhetővé válik az eredetileg deskripcióként és inskripcióként megjelenő művelet. BARTHES 2000, 31.

---

DIEFENBACH 2008

Andrea DIEFENBACH: *AIDS in Odessa*. Hatje Cantz, 2008.

BARHTES 2000

Roland BARHTES: *Világoskamra*. Ford. FRECH Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.

MINDA 2007

Beatrice MINDA: *Innenwelt. Fotografien aus Rumänien und aus dem Exil*. Hatje Cantz, 2007.

TURNAUER 2017

Christine TURNAUER: *Die Würde der Roma*. Hatje Cantz, 2017.

BENSON–CASTLEBERRY–FRAENKEL–MORIYAMA–RICE–WAKEFIELD 2001

Richard BENSON–May CASTLEBERRY–Jeffrey FRAENKEL–Daido MORIYAMA–Shelley RICE–Neville WAKEFIELD: *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York, Distributed Art Publishers, 2001.