

művészet

SZILÁGYI SÁNDOR

Sontag újbalos kultúrakritikája

Bevallom, ha egyetlen vagy akár néhány mondatban össze kellene foglalnom, hogy miről is szól Susan Sontag könyve,¹ a lehető legnagyobb bajban lennék – és szerintem ugyanígy lett volna ezzel maga a szerző is. Könyvének ugyanis nincsen sem egy, sem néhány központi gondolata; helyett *rengeteg* – talán a kelleténél is több – apró-cseprő gondolat van belezsúfolva. A könyv páratlan népszerűsége épp abból adódik, hogy mindenki a kedvére böngészgethet benne – mint egy antikváriumban. Egyrészt telis-tele van jobbnál jobb idézetekkel – a főszöveg is, nem csak a kötet függeléke, az *Idézetek kislexikona*. (Nekem egyébként a szövegbéli idézetek többet mondtak, mint a külön csokorba gyűjtöttek.) Másrészt a könyv olyan, mint egy mini *Ki kicsoda a fotográfiában?* A vékonyka kötetben Sontag nem kevés: összesen *hetvenegy* (!) fotográfusról ír kisebb-nagyobb részletességgel.

Azt lehet tehát mondani, hogy Sontag messze a legfelkészültebb, a legtöbb fotótörténeti tényanyagra támaszkodó szerző a fotóelmélet klasszikusai közül. Az embernek (nekem legalábbis) mégis az az érzése, hogy Sontag nem előadja a nézeteit a fotóról, hanem, jóllehet magas intellektuális színvonalon, de mégiscsak *cseveg* róla. Félreértés ne essék: nem valami akadémikus stílust és feszes fegyelmet hiányolok; Isten ments! Ekkora tényanyag akadémikus boncolgatása olvashatatlan ná tenné a könyvet. Inkább arra gondolok, hogy amikor Sontag próbálja általános szinten is megfogalmazni a következtetéseit, ezek rendre egy New York-i kékharisnya falvédőszövegeire emlékeztetnek.

Néhány példa: „Fényképezni annyi, mint birtokba venni a lefényképezett tárgyat”; „Fényképezni annyi, mint jelentőséget adni valaminek”; „Fényképen látni valamit annyi, mint szembetalálkozni a lappangó varázslattal”; „A fényképezés: lényegében be nem avatkozás”; „A fotó: a tér és az idő vékony szelete”; „A fénykép bizonyíték”; „A fényképezőgép hatására mindenki turistává lesz”; „A fényképész – és a fényképfogyasztó – a guberáló nyomdokain jár”; „A fotós egyszerre fosztogat és oltalmaz, egyszerre vádol és szentesít”; „A fénykép: útrövidítés”; „A fénykép fantáziafelhő és információpirula”; „A fénykép: a halandóság leltára”; „A fénykép a mesterséges rom modern megfelelője”; „A festő alkot, a fényképész közöl”; „A fénykép nem magyaráz; a fénykép tudomásul vesz”; „A fénykép maga a valóság”; „A fényképezés falánk”; „A fényképezés elégikus, alkonyi művészet”. Szerintem nagyon kínos ez az egész. Külön-külön is, de így egyben meg végképp. És ezek csak kiragadott példák!

Itt akár abba is hagyhatnám, mégsem teszem. Azt gondolom ugyanis, hogy bár Sontag könyve a fotográfia *elméleti*, fenomenológiai kérdéseiben nemigen igazítja el az olvasót, azonban a 20. század – főleg amerikai – fotográfiájáról rendkívül színes és eredeti *kritikai* áttekintést ad, s ez mindenképpen figyelmet érdemel. Mellesleg maga a könyv eleve nem valami rendszerező fotóelmélet igényével, mi több: nem is könyvként íródott.

Tulajdonképpen *hat különálló*, eredetileg a *The New York Review of Books* (továbbiakban: *NYRB*) című, kéthetente megjelenő kritikai lap számára írt cikk, illetve könyvismertetés laza füzére, melyeket úgyszólván csak az köt össze, hogy mindegyik írás fotós témájú. Tekintsük át őket, a megjelenésük s egyben a könyvbéli helyük szerinti sorrendben – hátha így többet megtudunk arról, hogy végül is miről szól ez a vékonyka kötet.

A KÖNYV FEJEZETEI

I. Platón barlangjában

E fejezet eredetileg *Photography* címmel a *NYRB* 1973. október 18-i számában jelent meg.² A cikk – s így e fejezet – műfaja: *esszé*; nincs különösebb apropója. Nem igazán lehet meghatározni a témáját sem: meglehetősen csapongó, az „erről még ez és ez jut eszembe” logikáját követő szöveg. Értelemszerűen ebben találjuk a fotográfia legtöbb falvédőre kívánczó „meghatározását” is. Ez a stílus egyébként szinte magától következik a műfajból, illetve a publikáció helyéből: itt az az elvárás, hogy a szerző a mélyenszántó írását minél több frappáns, meghökkentő, könnyen idézhető mondattal vagy félmondattal fűszerezze meg.

Ha próbálunk mégis valami közös gondolati magot keresni az ide-oda cikázó mondatokban, leginkább valami olyasmi kerekedik ki az egészből, hogy a fotográfia Sontag számára azért érdekes, mert szoros kapcsolatba hozható a *fogyasztói társadalom* birtoklásvágyával: márpedig ezt – mint a kapitalista kizsákmányolás kellemes, ám hazug formáját – mindenképpen és haladéktalanul le kell leplezni! Ehhez köthetők például az ilyen megfogalmazások: „a fényképezőgép eszményi fegyver a bírni-vágyással teli tudat számára” (10.); „Igényünk, hogy fényképekkel alátámasztott valósághoz és fényképekkel felfokozott élményekhez jussunk, a fogyasztói magatartás esztétikai megnyilvánulása, s ennek ma mindenki rabja. Az ipari társadalom rászoktatja polgárait a képi kábítószer élvezetére; a tudatrombolásnak ez a legellenállhatatlanabb módja.” (32.)

Azt hiszem, nem csupán erre az első esszére, hanem a könyv egészére is kiterjeszhető az a meglátás, hogy Sontag a fotográfia különböző jelenségeinek kritikáján keresztül lényegében a fogyasztói társadalom ideológiája, illetve az ezt fenntartó alapintézmény: a középosztályi család hazugságai fölött kívánt bírálatot mondani.

II. Amerika – fényképek sötét tükrében

Ez a fejezet egy hónap múlva, a *NYRB* 1973. november 15-i számában jelent meg. Nem esszé, hanem *könyvismertetés*: Walker Evans és Diane Arbus egy-egy albu-

mát boncolgatja benne Sontag.³ A könyvismertetésnek eredetileg – nyilván Arbus munkái miatt – az volt a címe, hogy *Freak Show* [Szörnyparádé]. Egyébként nem lepődnek meg, ha a naplója vonatkozó köteteiből az derülne ki, hogy Sontagot már az első fotós cikke megírására is Arbus 1972-es nagysikerű retrospektív kiállítása ihlette; Arbus egy rövid fejtegetés erejéig – mely a fotográfia „perverzítéséről” szól – föl is bukkan az első részben. (19–20.)

A könyvismertetés műfaja az amerikai – és különösen a *The New York Book Reviews* által elvárt – normák szerint messze túlmutat a recenzeált könyv bemutatásán és méltatásán. Sontag könyvismertetéséből például alig tudunk meg valamit magáról a két ismertett albumról – Sontag ugyanis a recenzió ürügyén, illetve helyett, egy egész kis „az amerikai fotográfia története és jelentősége a 20. században” témájú áttekintéssel rukkol elő. Nem könnyű kihámozni, voltaképpen mit is akar ennek kapcsán elmondani, de lényegében valami olyasmit, hogy a Walt Whitman által 1855-ben meghirdetett *demokratikus kultúrforradalom* sajnálatos (bár nem meglepő) módon elmaradt. Kiderült, hogy mégsem „maga az Egyesült Államok a legnagyobb költemény” – lévén hogy „az első világháború utáni Amerika már nyíltan elkötelezte magát a nagy üzletnek és a fogyasztásnak”. (58.) Ezért aztán a tárgyilagos, sem esztétikai, sem erkölcsi értelemben nem ítéltetek – az olyanok is, mint a Diane Arbusé.

Ez talán sokakat meglep, mert Sontag könyve úgy él a köztudatban, mint aminek Arbus szinte az abszolút főhőse – ez azonban csak részben van így. Való igaz: Sontag nagy beleéléssel boncolgatja Arbus művészetét és lelki alkatát. Nem véletlenül. „Arbus tehetős zsidó családból származott, csiszolt beszédű, kényszeresen egészségcentrikus, megbotránkozásra hajlamos emberek közül, akikben a szokatlan szexuális igények mélyen a tudatküszöb alá szorultak, s akik megvetették a kockázatvállalást – ezt a goj esztelenséget.” (52–53.) Ez szinte önportrénak is elmegy. Sontag tehát érti és helyesli Arbus lázadását e védő, ugyanakkor fojtó és főleg unalmas világ ellen.

Ugyanakkor Arbus kitörési kísérletét abszolút *kudarcnak* tartja, nemcsak az öngyilkossága miatt, de a fotóművészet szintjén is. „Arbus – ahelyett hogy (Whitman demokratikus látásmódjának megfelelően) az azonosságot mutatná ki az egymástól különböző dolgokban – mindenkit *egyformának* ábrázol.” (57–58.) Ennek pedig az az oka, hogy „számára egy furcsa emberpéldány és Közép-Amerika egyaránt *egzotikus*: a háborút éltető tüntetők közt menetelő fiú vagy a levittowni háziasszony éppoly *idegen* számára, mint egy törpe vagy egy transzvesztita”. (55.) A fejezet szerintem ott válik igazán remekké, ahol Sontag szembeállítja Arbus popos (ál)naivitását a vérbő pop-művész Warhol világával.

Természetesen e fejezetben még sok egyébről is szó esik, de szerintem a legfontosabb az, hogy Sontag a fotográfiát itt is a fogyasztói társadalom leleplezése szempontjából, mint e leleplezésre alkalmas vagy éppenséggel alkalmatlan esz-közt vizsgálja.

III. A melankólia tárgyai

A következő rész csak öt hónap múlva, 1974. április 18-án jelent meg a *NYRB* hasábjain. Ebben hét könyvet⁴ ismertet Sontag, *Shooting America* [Amerika filmre vétele] címmel. A cím és a recenzeált könyvek többsége arra utal, hogy ez az előző rész szerves folytatása – de nem ez a helyzet. A cikk voltaképpen témája a *fotográfia mint a szürrealizmus legadekvátabb formája*, mely ezen a téren lepipálta még az olyan előkelő vetélytársait is, mint a festészet és az irodalom. Sontag mindazonáltal túlfeszíti az alaptételét:

„Azok a fotósok (jórészt volt festők), akik tudatosan a szürrealizmus befolyása alatt álltak, ma éppoly kevésbé számítanak, mint a tizenkilencedik századi 'festői' [pictorial] fotográfusok, akik a képzőművészetet, a festményt másolták. Az 1920-as évek legnagyobb leleményei ['loveliest *trouvailles*'] is – Man Ray szolarizált képei és rayográfjai, Moholy-Nagy László fotogramjai, Bragaglia többszörösen exponált tanulmányai, John Heartfield és Alekszandr Rodcsenko fotomontázsai – ma már mellékes hőstetteknek ['exploits'] minősülnek a fotózás történetében.” (64.; a fordításon igazítottam – Sz. S.)

Azért idéztem teljes terjedelmében ezt a passzust, mert meglehetősen problematikusnak tartom. Sontag itt ugyanis a 'szürrealizmus' ernyője alá terel egy sor korabeli avantgárd irányzatot és művészt, amelyeknek és akiknek – Man Ray kivételével – a világon semmi közük nem volt a szürrealizmushoz. Moholy és Rodcsenko *konstruktivista* volt, utóbbi némi *produktivista* beütéssel, Bragaglia *futurista*, Heartfield pedig leginkább *kommunista-pacifista aktivista*. Nem világos továbbá (az eredeti szövegben sem), hogy az utókor ítéletét az említett teljesítményekről maga is osztja-e, vagy sajnálkozik felette. Mindenesetre, ha netalán úgy értette a dolgot, hogy ezek az avantgárd képzőművészet felől érkező kísérletek voltaképpen *folytathatatlan epizódok* voltak a fotográfia történetében, akár még egyet is lehet vele érteni.

Sontag ezek után rendre kimutatja a dokumentarista indíttatású fotográfia jelesebbnél jelesebb képviselőiről, illetve a műfaj egészéről, hogy „a *velejéig polgári* magatartás eszköze lett, azé a magatartásé, melyben a buzgalom mellett megfér a türelem, a kíváncsiság mellett a közöny, azé a magatartásé, melyet humanizmusnak neveznek, s amely eközben a nyomornegyedeket találja a leglenyűgözőbb díszletnek”. (69.) A fejezet végkicsengése ezek után nem is lehet más, mint egy *újbalos* krédó: „Marx elmarasztalja a filozófiát, amiért csak megérteni igyekszik a világot, nem pedig megváltoztatni. A fényképész, aki a szürrealista elvek talaján áll, még azt is hiú ábrándnak tartja, hogy megpróbáljuk megérteni a világot; azt javasolja: *gyűjtsük* inkább.” (97.)

IV. A hősi látásmód

Hét hónap múlva, a *NYRB* 1974. november 28-i számában jelent meg a következő cikk, *Photography: The Beauty Treatment* [A fotográfia: szépségápolás] címmel. Sontag ezúttal öt könyvet ismertet; témájuk a fotótörténet klasszikusai: Talbot, Strand, Weston és a korai francia fotográfia.⁵ Persze, Sontag a klasszikusokat is arra használja, mint mindenki mást: ugródeszkának a gondolati szaltóihoz.

A téma ezúttal nem kisebb, mint a fotográfia helye a művészetek, a modern festészet és irodalom között. Egyfelől ott áll a fotográfia mint megszépítő, eszményítő eszköz, a tömegek által kifejezetten óhajtott hazugság és önámítás eszköze. Sontag előadja, hogy miután az 1855-ös párizsi Világkiállításon bemutatták a jónépnek a retusálatlan és a retusált negatívról készült fénykép közötti különbséget, egyszerre tömeges igény támadt rá, hogy az emberek lefényképeztessék magukat. „Kiderült, hogy a fénykép hazudni is tud, s ez jócskán növelte a fényképezkedés népszerűségét.” (102.) De persze emellett ott volt a másik örökség is, amely elvárásainak a fotográfia a kezdetektől igyekezett megfelelni: az átmoralizált igazmondás, a leleplezés igénye. „Ez utóbbit a tizenkilencedik század irodalmi sémáiból és az akkoriban új, szabad újságírásból vette át a fényképezés.” (102–103.)

Sontag viszonylag részletesen mutatja be (és persze ezenközben le is leplezi) a fotográfiai modernizmus amerikai ága – Strand, Weston és Siskind – absztrakt esztétikáját, formalista szépségeszményét. Mint lendületesen – amibe azért csak beleépít egy kis csavart – kijelenti: „Az újabb fotósnemzedék pedig – a szépséggel szemlátomást szembeszegülve – inkább a zűrzavart mutatja be, inkább csontvázza aszalja az anekdotát (annak is a kedélytelenebbjét), s egyáltalán nem próbálja kiszűrni az abszolút megnyugtató, 'leegyszerűsített formát' – ahogyan Weston nevezte tevékenysége célját. Ám a tapintatlan, beállítatlan, sokszor goromba [harsh] fotózás minden meghirdetett célja ellenére a fénykép mégis szépít.” (120.)

Sontag végül visszatér vesszőparipájához: „Dacolva azzal az illúzióval, hogy a fénykép a megértést szolgálja, a fényképes látás valójában a *szereplésre* épülő viszony kialakítására ösztönöz bennünket a világgal”. (129.) S a slusszpoén: „Miért a humanizmus lett az uralkodó ideológia az igényes hivatásos fényképészek körében, kiszorítván a szépség hajszolásának formalista megokolását? Azért, mert ez az ideológia elleplezi igazságnak és szépségnek a fényképezészet háttérében meghúzódó zűrzavarát.” (130.)

V. A fényképezés evangéliumai

A következő közlemény csak több mint két év múlva, a NYRB 1977. január 20-i számában jelent meg, *Photography in Search of Itself* [Az önmagát kereső fotográfia] címmel. Formálisan nézve ez is *recenzió*: John Szarkowski *Looking at Photographs* című kis (ám annál nagyobb hatású) könyvének⁶ az ismertetése. E könyv előszavában fogalmazta meg Szarkowski, hogy a fotóművészetben alapjában véve kétféle fotográfia létezik: az *ablak* és a *tükör* típusú fényképezés. Nem lenne Sontag az, aki, ha erre akár egyetlen szót is vesztegetne; nem is teszi. Ehelyett – mondhatni Szarkowski könyve apropóján – a fotográfia *múzeumi tárgyává* válásáról, s ennek kapcsán a fotográfia *művészi státusáról* beszél.

„Nem mondhatjuk, hogy a múzeum megteremtette volna a múlt fotográfiájának szilárd kánonját – aminthogy a festészet megteremtette. (...) Az a szerepe, hogy megmutassa: nincs szilárd értékmérő, nincs kanonizált hagyomány.” (161.) Sontag ezzel maximálisan egyet is ért – hitvallása szerint ugyanis „a fényképészek iskolákba vagy mozgalmakba sorolása *félreértés*, amely (új)fént a fényképezés és a festészet elpusztíthatatlan, de mindig csalóka párhuzamba állításán

alapszik”. (164.) A magam részéről egyáltalán nem osztom Sontagnak ezt a véleményét: a fotográfiai iskolák, mozgalmak, stílusirányzatok, csoportok stb. számontartása pontosan annyit segít az egyes fotográfusi stílusok (Sontagot ugyanis ez érdekli: az egyéni különbségek) jellemzőinek meghatározásában, mint a festők, szobrászok, építészek, költők, írók, filmművészek stb. közötti különbségek fölfejtésében. Egy fikarcnyival sem többet – de nem is kevesebbet!

Sontag intellektuálisan elég bátor ahhoz, hogy újra leszögezze, amit előtte már oly sokan elmondtak: „alapjában félrevezető maga a kérdés is, hogy művészet-e a fényképezés vagy sem.” (168–169.) Az teszi ennyire magabiztossá, hogy van erre egy bombabiztos, ráadásul nem szokványos válasza – amivel egyébként a magam részéről maximálisan egyetértek, mert (tőle függetlenül) magam is valami hasonlóra jutottam. Sontag megfogalmazásában a tétel így hangzik: „Ahogyan a nyelv, a fényképezés is *eszköz*, melynek segítségével (egyebek között) műalkotások születtek. A nyelvből egyaránt születhet tudományos értekezés, hivatalos feljegyzés, szerelmes levél, bevásárlási lista – és Balzac Párizsa. A fényképezésből születhet útlevélkép, meteorológiai felvétel, pornográf kép, röntgenfelvétel, esküvői kép – és Atget Párizsa.” (169.) Ez az, amivel maradéktalanul egyetértek – két kiegészítéssel. Az egyik, hogy az előadottakból ez következik: az a nyelv, amelyen műalkotás születik, már *nem ugyanaz*, mint amelyen a bevásárlási lista készül, és így van ez a fotográfia esetén is. A másik, hogy Atget *Párizsa nem* a műalkotás igényével született – csak utólag avatták műalkotássá a teoretikusok; nem biztos, hogy jót tettek ezzel, sem Atget-nek, sem a fotográfiairól való gondolkodásnak, de ez most megszűre vezetne.

Sontag álláspontjában azonban nem is a főt idézett gondolat az igazi *trouvaille*, hanem a következő: „Noha némelyik fényképész tevékenysége beleillik a művészet hagyományos fogalmába – ami azt jelenti, hogy rendkívül tehetséges egyéniségek önmagukban is értékes egyedi tárgyakat hoznak létre –, a fényképezés mégis kezdettől fogva táptalaja annak a művészetfogalomnak, amely szerint a művészet elavult dolog. A fényképezés ereje – és központi helye az esztétika mai gondjaiban – éppen abból fakad, hogy *mindkét művészetfelfogást alátámasztja*. De hosszú távon az az oldal erősebb, amely a művészet avulttá nyilvánításának irányába hat.” (169.) Ma már tudjuk: az utolsó mondatba foglaltak végül nem váltották be a hozzájuk fűzött avantgárd „reményeket”. A művészet rengeteget változott, nem kis részben valóban épp a fotográfia hatására – de (egyelőre) nem szűnt meg, s alighanem ez még sokáig így lesz.

Nem igazolta az idő Sontag avantgárd optimizmusát abban a kérdésben sem, hogy a hagyományos, elitista és egyéni műalkotásban gondolkodó művészetfelfogással szemben „a *tömegkommunikációs médiumok demokratikusak*: gyöngítik a szakosodott alkotó vagy szerző szerepét (olyan eljárásokat alkalmaznak, melyekben sok múlik a véletlen, vagy olyan gépies technikát, amelyet *bárki* megtanulhat)”. (170.) A neoavantgárdban – majd később a posztmodernben – a deklarációk szintjén valóban erős volt ugyan a demokratikus szellem glorifikálása, de egészében mindkettő *elitista* maradt: nem volt, s ma sem mindegy, hogy *ki* az a „bárki”, aki antiművészként próbál meg föllépni. Ha nem eleve művész játszotta el ezt a szerepet, akkor a műkritikusok és a teoretikusok *döntötték el*, hogy valaki kiér-

demli-e a „művészetellenes művész” rangját. Nem épp ez a demokrácia csúcsa – bár az sem biztos, hogy ez baj. Az viszont biztos, hogy Sontag tévedett a jövő útját illetően.

VI. A képvilág

Öt hónapra rá, a *NYRB* 1977. június 23-i számában jelent meg a sorozat utolsó darabja: egy *esszé*, *Photography Unlimited* [Fotográfia korlátok nélkül] címmel.⁷ Témáját nem könnyű meghatározni: talán akkor járunk a legközelebb hozzá, ha a mindent elöntő képáradat – s ezzel kapcsolatban a valóság és a látszatvilág kapcsolata – körül keresgéljük. „A valóságot nem tarthatja birtokában az ember, a képet igen (s az is őt).” (184.)

Nagyon zavarba ejtő írás: van itt minden, mint a búcsúban: Balzac, Proust, Thomas Mann, Zola, Melville, Nabokov; számomra csak nagyon kevésé lett világos, hogy mi közülük van a fotográfiához mint olyanhoz. Ráadásul a szöveg közel fele azokat a kínai sajtókirohanásokat pertraktálja, amelyeket Antonioni *Csung Kuó* című dokumentumfilmje ellen intéztek; Sontag szerint „hogy mit jelent számunkra a fényképezés, (...) arról semmi sem árulkodik világosabban”, mint ezek a kirohanások. (190.) Ezek után ilyesféle magvas megállapításokat olvashatunk, tucatszám: „Kínában ma csupán kétféle valóság létezését ismerik el. Mi reménytelenül és érdekesen sokféleképpen látjuk a valóságot. Kínában a vitás kérdés olyasvalami, amivel kapcsolatban 'két vonal' létezik: egy helyes meg egy helytelen. A mi társadalmunk az egymástól független választási és észlelési lehetőségek egész skáláját kínálja.” (195.) Mit mondjak: nem érzem úgy, hogy sokkal okosabb lettem.

Végül Sontag most is visszakanyarodik kedvenc vesszőparipájához: a 'fotográfia mint a fogyasztói társadalom legfőbb támasza' bírálatához. „A végső ok, amiért mindent le kell fényképezni, magának a fogyasztásnak a logikájában rejlik. Fogyasztani annyi, mint elégetni, fölélni – ezáltal létrehozni a készletek feltöltésének szükségességét. Azzal, hogy képeket készítünk és elfogyasztjuk őket, mind több és több képet igénylünk” – írja, majd kiszáradva hozzáteszi: „A fényképezőgép birtoklása olyasféle érzelmeket képes felszítani, amilyen a testi vágy. S mint a testi vágy minden elképzelt formája, ez is kielégíthetetlen.” (201.)

Ám arról, hogy Sontag végső soron mit is gondolt a fotográfia társadalmi funkciójáról, alighanem a következő passzus árulkodik a legbeszédesebben: „A kapitalista társadalom képekre alapozott kultúrát igényel. Töméntelen szórakozási lehetőséget kell nyújtania, hogy serkentsen a vásárlási kedvet, s hogy enyhítse az osztályból, faji és nemi hovatartozásból fakadó emberi sérelmeket. És végtelenül sok információt kell gyűjtenie ahhoz, hogy jobban kiaknázza a természeti erőforrásokat, növelje a termelékenységét, fenntartsa a rendet, háborúzzon, munkát adjon a bürokráciának.” (200–201.)

Sontag a könyvbe gyűjtött írásaiban mindenekelőtt erről, a kapitalista fogyasztói társadalom szolgálatába szegődött fotográfiáról kívánta lerántani a leplet. Tekintettel arra, hogy a két esszé és a négy könyvismertetés a '70-es évek derekán keletkezett, ez az újbalos hevület érthető, sőt, akár még rokonszenves is lehet. Az azonban már kevésbé, hogy ezt miért kellett ráerőszakolni a fotográfiáról való gondolkodásra.

ÉRTÉKELÉS ÉS JAVASLAT

Susan Sontag könyve rendkívül ellentmondásos: egyfelől a szerző fölényes tárgyismeretéről tesz tanúbizonyságot, s ennek megfelelően számos helytálló (és még több szellemes, bár vitatható) megállapítást találhatunk benne a fényképezésről – ugyanakkor legalább annyi, ha nem több, szimpla számárságot is (már bocsánat). Van még egy jellegzetessége a könyvnek: miközben Sontag meglehetősen nagy fotó- és irodalomtörténeti tényanyagot sorakoztat föl benne, szemlélete *abszolút történelmietlen*. Bár nagyon is ambicionálja, hogy különbséget tegyen a 19. és a 20. századi – s az utóbbin belül a század első és második felében működő – fotográfusok között, és verbálisan ezt mindig meg is fogalmazza, valahogy mégsem érzékelteti ezeket a különbségeket: amivel szolgál, az inkább *kronológia*, semmint történelem.

Ez valószínűleg két szemléletbeli sajátosságából adódik: Sontag mondhatni irtózik attól, hogy az egyes fényképekben ne egyéneket, hanem fotóművészeti irányzatok, csoportok, stílusirányzatok stb. képviselőit lássa. A fenntartás vagy távolságtartás jogos – az irtózás nem. A másik ok, ami miatt a fotótörténet Sontag kezén kronológiává soványodik, szerintem a stílusában gyökerezik: abban, hogy ide-oda cikázik a sziporkái között. S bár a gondolatai kifejtésében az akadémiai szigor bizonyosan nem vált volna előnyére (s dőreség is lett volna bármi ilyesmit elvárni tőle, hiszen ez teljesen idegen tőle), egy kicsit nagyobb intellektuális fegyvel: legalább *némi* ellenállás annak, hogy minden mondatában vibrálóan szellemes legyen, szerintem jót tett volna neki. Mindegy most már; ahogy a népi bölcsesség tartja: „Kiömlött tejbe könnyet ne ejts!”

Mindezek miatt azt gondolom, hogy Sontag könyvét csak úgy érdemes oktatási célokra használni, ha a hallgatók már rendelkeznek bizonyos – nem is alapfokú! – fotó-, irodalom- és társadalomtörténeti ismeretekkel. Továbbá: érdemesnek látszik a valamelyest mégiscsak konkrétabb kérdéseket feszegető, eredetileg a könyvismertetés műfajába tartozó fejezetekkel kezdeni, s csak azok alapos megrágása után rátérni a két esszére: az első és az utolsó fejezetre. Végezetül: attól végképp óvnam az olvasót, hogy túl komolyan vegye Sontag fotóról szóló szentenciáit. Ámbár: ha valakinek épp arra szottyán kedve, hogy ezekkel zsonglörködjék, ám tegye! Történt ennél már nagyobb baj is a fotográfiról való gondolkodásban.

JEGYZETEK

Részlet a szerző *A fotográfia elméletei* című, megjelenés előtt álló kötetéből.

1. Susan Sontag: *A fényképezésről*. Fordította Nemes Anna. Európa Könyvkiadó [Budapest], 1981. [Az alábbiakban a zárójelek közötti oldalszámok erre vonatkoznak.]

2. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1973/oct/18/photography/>.

3. *Walker Evans* – introduction by John Szarkowski. Museum of Modern Art, 189, 100 plates pp.; *Diane Arbus* – edited and designed by Doon Arbus, by Marvin Israel. Aperture Monograph, 192, 80 illustrations pp. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1973/nov/15/freak-show/>.

4. „*Fotografia di un'Epoca: Ghitta Carell*”. Special issue of *Skema Anno V*, Numero 8/9, 65 pp.; *Men Without Masks: Faces of Germany 1910–1938* by August Sander, with an introduction by Golo Mann. New York Graphic Society, 314 pp.; *Dwellers at the Source: Southwestern Indian Photographs of A. C.*

Vroman, 1895–1904 by William Webb, by Robert A. Weinstein Grossman, 226 pp.; *In This Proud Land: America 1935–1943 As Seen in the Farm Security Administration Photographs* by Roy Emerson Stryker, by Nancy Wood. New York Graphic Society, 208 pp.; *As They Were* by Tuli Kupferberg, by Sylvia Topp. Links Books, 160 pp.; *Down Home* by Bob Adelman, text edited by Susan Hall. McGraw-Hill, 168 pp.; *Wisconsin Death Trip* by Michael Lesy, with a preface by Warren Susman. Pantheon Books, 264 pp. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1974/apr/18/shooting-america/>.

5. *William H. Fox Talbot: Inventor of the Negative-Positive Process* by André Jammes. Macmillan, 96 pp.; *French Primitive Photography*, introduction by Minor White, commentaries by André Jammes, by Robert Sobieszek. Aperture; *Paul Strand: A Retrospective Monograph, Vol. I, The Years 1915–1946; Vol. II, The Years 1950–1968* by Paul Strand. Aperture; *The Daybooks of Edward Weston, Vol. I, Mexico* by Edward Weston. Aperture, 214 pp.; *The Daybooks of Edward Weston, Vol. II, California* by Edward Weston. Aperture, 290 pp. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1974/nov/28/photography-the-beauty-treatment/>.

6. *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art* by John Szarkowski. Museum of Modern Art, 216 pp. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1977/jan/20/-photography-in-search-of-itself/>.

7. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1977/jun/23/photography-unlimited/>.

IRODALOM

Adam, Hans Christian

– 2000 (szerk.): *Paris. Eugène Atget, 1857–1927*. Taschen, Köln.

Frizot, Michael

– 1998 (szerk.) *A New History of Photography*. Könemann, Köln.

Koetzle, Hans-Michael

– 2003a *Fotóikonok. Képek és történetük 1. 1827–1926*. Ford. Kézdy Beatrix. [Taschen.] Vince Kiadó, Budapest, 2003.

– 2003b *Fotóikonok. Képek és történetük 2. 1928–1991*. Ford. Gálovölgyi Judit. [Taschen.] Vince Kiadó, Budapest, 2003.

Mißelbeck, Reinhold

– 2002 (szerk.): *A 20. század fotóművészete*. Museum Ludwig, Köln. Ford. Békésné Hegyi Júlia. [Taschen] Vince Kiadó, Budapest.

Mulligan, Therese – David Wooters

– 2000 (szerk.): *Photography from 1839 to today. George Eastman House, Rochester, NY*. Taschen, Köln. A kötet képanyaga: <http://www.geh.org/taschen.html>.

Newhall, Beaumont

– 1980 *Photography: Essays & Images*. Museum of Modern Arts, New York.

– 1982/1997 *The History of Photography from 1839 to the present*. The Museum of Modern Art, New York. [Az 5. kiadás reprintje.]

Sontag, Susan

– 1977/1981 *A fényképezésről*. [On Photography. Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977.] Ford. Nemes Anna. Szerk. Dezsényi Katalin. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Szarkowski, John

– 1966 *The Photographer's Eye*. The Museum of Modern Art, New York. www.photokaboom.com/photography/pdfs/John_Szarkowski.pdf.

– 1973 *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collections of the Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art, New York. Bev.: 9–12.

– 1978 *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. The Museum of Modern Art, New York. Bev.: 11–26.

– 1989 *Photography Until Now*. Museum of Modern Art, New York. The New York Review of Books Article Archive: <http://www.nybooks.com/articles/archives/>.