

VISY BEATRIX

A csoportkép mint mise en abyme

A FÉNYKÉP SZEREPE ÉS LEÍRÁSA ZÁVADA PÁL *A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Závada Pál *A fényképész utókora*¹ című regénye sokáig bizonytalanságban hagyja olvasóját a cím jelentésével kapcsolatban. Buchbinder Miklós fényképész a mű első jelenetében exponál, majd a történelem és a történet kényszerének engedelmeskedve tűnik el; halálhíreről értesülünk, s mintha neve és foglalkozása csak azért hangozna el időről időre az elbeszélés menetében, hogy a címmel kapcsolatos várakozásunkat fenntartsa. A zsidó származású Buchbinder hagyatékából egyetlen kép emelkedik ki a narráció során.

E fénykép keletkezése és története egy három idősíkot mozgató elbeszélés lassú szövevényéből bontakozik ki, mozaikszerűen, ahogy ebben a regényben minden. Csak sejthető, hogy az 1942-es nyitójelenet sietős exponálása előhívott képeket eredményezett; mindez csak a regény utolsó harmadában válik bizonyossággá, amikor a 80-as évek elején, mintegy 40 évvel az expozíció után a főszereplő, Koren Ádám a fényképész külföldre került hagyatékából elcseni Buchbinder piaci csoportképét. A kép kihull a múltat őrző fényképalbumból,² a jelenbe tolakodik, mintha a vele való szembenézést provokálná, ami, ahogy majd látjuk, nem is olyan egyszerű. A fénykép ekkor és így kerül át a regény legközelebbi idősíkjába, ekkor szakad el véglegesen készítőjétől, befogadhatóvá válik, de ez csak évekkel később fog teljesülni. Az elcsent, könyvlapok között őrizgetett képet csak az utolsó jelenetben „nézhetjük meg”, amikor az elbeszélő önkényes módon, képzeletben, előszedi, hogy leírásával megmutassa azt a befogadónak. Korennek eszébe se jut „hogy alaposabban megnézzé – hiába hordja folyton magánál – azt a fényképet, amelyet a Flaubert-regény lapjai közé szorítva hozott haza Pozsonyból, *legalább mi vegyük végre szemügyre!*” (402.) (kiemelés, V. B.) A múlt iránti közönyt, a fiatal nemzedék érdektelenségét, életképtelenségét, a folytonosság megszakadását nemcsak Koren nemtörődomsége, hanem Viola mozdulata és figyelmetlensége is érzékelteti, aki „lesodorta a fényképet a földre – minket azon a régi piacon most se méltattak hát egy pillantásra sem –, és kisétált az ajtón.” (413.)

A fénykép leírása tehát hangsúlyos, kiragadva a történet menetéből, megakasztva az eseményeket, a többes szám első személyű elbeszélők szándékolt eljárásává, kiemelésévé válik.³ A képet a főhős őrzi, így képzeletbeli kézbevétele, megtekintése és leírása olyan elbeszélői játék, ami nemcsak a mindenható elbeszélő pozícióját hangsúlyozza, hanem eleve kétségessé teszi a kép leírásának pontosságát, sőt akár még létezését is. A mű végi ekphraszisz ennek ellenére jelentéskonstruáló szereppel bír, kitölti a mű olvasása közben végig tátongó űrt, kirajzolja a mű és a cím jelentéseit. Ez a helyrezökentés, kvázi önértelmezés az ekphraszisz módjával is összefüggésben van, ugyanis a leírás mikéntje, a kép szavak általi megjelenítése nemcsak a láttatásra, a vizuális tárgy megjelenítésére törekszik; az objektivitás, leíró távolságtartás helyett értelmező, értékelő, a befogadót beavató,

részessé tevő attitűddel bír, amit az imént idézett szemügyre vételi „felhívás” is érzékeltet. Mivel az elbeszélőnek határozott célja van a kép megidézésével, így a Mitchell által ekphrasztikus szkepszisnek nevezett fázisról egyáltalán nem beszélhetünk,⁴ a leíró nem törekszik a tökéletes reprezentációra, a képpel kvázi egyenértékű látható jelenlétre, s a regényben a befogadó által felidézhető látvány valóban nem teljes. A fénykép alkotásbeli szerepe, művégi leírása egyértelműen a regény több rétegére is reflektál, a nyelv és a nyelv figurativitása maga alá gyűri a képet, a látványt és a kép kereteit is, de a csoportkép jelenléte, leírása mégis, éppen az ekphraszisz módja és célja miatt fontos eleme a műnek.

Buchbinder képe nemcsak a cselekményszálak kiindulópontját, origóját adja, nemcsak a cselekmény utólag egyértelműsített kimerevített kezdőpontja, több ennél: a fénykép a regény mise en abyme-ja is, mivel ő maga és leírása tükörképszerűen sűríti magába a mű szerkezetét, a történet emberi, nemzedéki és társadalmi kapcsolatainak működését, a magyarság holokauszthoz való korabeli és utólagos viszonyát, a felelősségvállalás és szembenézés szükségességét; tehát az adott pillanatot és egyetlen nézőpontot rögzítő fotó a négyszáz oldalban elmondott történet fekete-fehérre redukált, kicsinyített, síkra vetített, két dimenzióba kifeszített vetülete.⁵ Tudjuk, a mise en abyme olyan belső tükör, amely visszatükrözi a narratíva egészét vagy valamely jelentős aspektusát egy beágyazott belső történet, képzőművészeti alkotás vagy másféle kép segítségével, s amely a narratíva egészéhez képest általában terjedelemben jóval rövidebb, tömörebb. A fénykép általi önembléma, öntükrözés azért érdekes, mivel a fényképet sokáig a valóság objektív tükrözésének tartották, s a fénykép a másodperctöredékek alatt beengedett fénysugarak segítségével a valóság egy szeletét sűríti össze egy apró négyzeten akár sokszoros kicsinyítésben. A fénykép mint valóságábrázolás korán elbukó elméleteit a fotó ontológiai realizmusának⁶ hangsúlyozása váltotta fel: „amit a fotón viszontlátunk, az mindig valami objektíve létező reália (volt), olyan fizikai létező, amely optikailag is megragadható”, „a fotó tárgya mindig olyan valami, ami *valamikor, valahol*, ha pontosan nem is mindig tudhatni hol s mikor, valóságosan létezett s látható volt.”⁷ Závada művében ez a *valamikor, valahol* létező fontossá válik, mivel a fénykép „bizonyító erejű” megléte és a rajta látottak az eltörölhetetlen múlttra figyelmeztet.

Jelen esetben a fénykép előkerítése és leírása tehát az elbeszélők kierőszakolt, figyelemfelkeltő tette, amely szándékoltan függeszti fel egy időre az elbeszélés menetét, bár a narrátorok folyamatos megjegyzései, kiszólásai, játéka a regény egészében élnek a kizökkentés eszközeivel. Ugyanakkor Ricardou nyomán épp ebben láthatjuk a mise en abyme működésének ellentétező játékát is, szerinte a mise en abyme szétbontja a szöveg egységét, ugyanakkor a metaforikus elemek csoportosításával egységesíti a fragmentumokat.⁸ Závada regénye a szöveg és a mozaikszerűen épülő történetiszálak befogadói ismeretére támaszkodva kínálja fel a történettöredékek összekapcsolhatóságát, a fénykép mint tükörkép azonosíthatóságát és műegészre vonatkozó (metaforikus) értelmezhetőségét.

A mű zárlatában található ekphrasziszt két korábbi szöveghely megállapításai előzik meg a fényképezés körülményeivel és a kép sorsával kapcsolatban, amelyek kiegészülve a részletes leírással, utólagosan szintén jelentőséget és jelentést

kapnak. Závada fényképleírása más képzőművészeti alkotások leírása során érintett területekhez képest áthelyezi a hangsúlyokat. A festményleírásokban a mű anyagiségának, felületének, ecsetkezelésének, színhasználatának érzékeltetése a verbális átfordítás egyik fontos terepe, mindez a fényképek esetében mintha általában háttérbe szorulna, egyrészt, mert a fotókkal kapcsolatos befogadói konszenzus legtöbbször a téma azonosítására szorítkozik: kit, mit, hol ábrázol a kép, még akkor is, ha a választott távolság, optikai torzítás, fényviszonyok vagy szokatlan nézőpont miatt az azonosítás feladattá vagy feladvánnyá válik. A festmények esetében a téma azonosítása sokszor nem is szükségszerű, különösen azokban a korzakokban, amelyek szándékosan háttérbe szorítják vagy felszámolják a művészet valóságrepresentáló, mimetikus szerepét. E különbségek a hagyományos és ún. technikai képek történetileg és ontológiailag eltérő helyzetéből és megítéléséből is fakadnak. Történetileg a hagyományos képek megelőzik a szövegeket, s így ontológiai szempontból a konkrét világ elsőfokú absztrakciói, mondhatni jelenségek, míg a technikai képek a szövegeket követik, a fogalmi gondolkodás képi vetületei, konkretizációi, Flusser szerint különösen a fekete-fehér fotók hordozzák az elméleti gondolkodás mágiáját.⁹ A fénykép befogadása, megfejtése csak látszólag egyszerű, mert úgy tűnik, jelentése automatikusan megjelenik a felületén, nem szimbólum, amit meg kell fejtenünk, el kell vonatkoztatnunk, hanem „a világ szimptomája, amelyen keresztül a világ, ha közvetve is, megpillantható. A technikai kép eme látszólag nem-szimbolikus, objektív karaktere a nézőt arra készteti, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse,¹⁰ ezért nem is mint képet értékeli, bírálja, hanem mint világot, világszemléletet. Ezt a befogadói attitűdöt erősíti, hogy a fényképhez kezdetektől fogva „realista” és „objektív” társadalmi rendeltetést jelöltek ki.¹¹ De természetesen a fotó „objektivitása” illúzió, éppen a valóságból és időből kiszakított ablak mivolta, a képkeret által.

Ráadásul (másképpen) a fotó formai jegyeire, anyagiségára vonatkozó ismereteink a *fénykép* hívószóra automatikusan működésbe lendülnek, elég a keletkezés körülbelüli időszakát ismerni, s barnás, szürkeárnyalatos vagy éppen „elszínesedett” képek úsznak be képzeletünkbe, fényképméretben, akár a papír minőségét, tapintását is felidézve. (Természetesen a fénykép anyagi paramétereire vonatkozó kijelentéseknek lehet fontos szerepe fotóekphrasziszokban, de Závada máshová helyezi a hangsúlyokat.) A fényképpel, szerteágazó létmódjának köszönhetően mindenki kapcsolatba kerülhet, birtokolhatja, őrizgetheti, készítheti; kezelheti emlékként, dokumentumként, műalkotásként és így tovább. A regénybeli kép leírásánál az elbeszélő támaszkodik is erre a *sensus communis*-ra, ekphrasziszának nagy részében a fénykép tartalmát, témáját közvetíti, még a befogadóra tett hatás is némileg háttérbe szorul, ami pedig a látványelemek és plaszticitás mellett a képleírások harmadik legfontosabb eleme.

A nyitójelenet elszórt utalásai a kép készítésének körülményeit, a fényképész és alanyainak viszonyát írják le, s magyarázzák a kép vitatkozásszerű jelenetét. Az ismeretlen falukutatók és a helyi értelmiség (zsidók) feszültségét élezi a Buchbinder nyakában lógó fényképezőgép, amivel az idegenek megjelenésekor – engedély nélkül – kattintgatni kezd.¹² A fényképezőgép lencséje bizonyos értelemben fegyver, az emberek kiszolgáltatottnak, tehetetlennek érzik magukat vele

szemben, hiszen a fényképész elragadja tőlük pillanataikat, önmagukat. „Embereket fényképezni annyi, mint erőszakot követni el ellenük – írja Susan Sontag –, hiszen a fényképész úgy látja őket, ahogy ők sosem látják önmagukat, s olyasmit tud meg róluk, amit ők maguk nem tudhatnak; a fénykép az embert tárggyá minősíti át, s ez a tárgy jelképesen birtokba vehető.”¹³ A Buchbinder ténykedésére adott reakció eredményezi tehát a vitaszerű jelenetet, ahogy az elbeszélő a kép témáját megjelöli,¹⁴ azt a mozdulatokból, arckifejezésekből kikövetkeztethető feszültséget, amely az egész kép hangulatát kirajzolja. A fénykép készítője és alanya közötti egyenlőtlen viszony, feszültség, amely más esetekben könnyen elsimítható, feloldható, s amely többnyire nem része az elkészült képnek, ebben az esetben éppen ezt az általánosnak nevezhető fotós-fényképalany ellentétet élezi ki s teszi a kép alaptémájává, ezáltal emeli a képen rögzített szituációt elvontabb, általánosabb szintre, a társadalmi és főként faji ellentét hordozójává. A fényképező személlyel szembeni düh a zsidósággal szembeni ellenérzésekkel egészül ki. A regény a történelmi eseményekben vállalt vagy éppen nem vállalt, elsunnyogott, álszent, de leginkább elhallgatott és a történeteket elfeledni igyekvő magyar társadalom második világháború alatti és utáni viselkedésmintáit, reakcióit sűríti bele a fénykép alaphelyzetébe, a kisebbséggel és a magyar zsidósággal való szó szerinti szembenállás, szembefeszülés szituációját. Az 1942-es pillanat rögzítése a kép fennmaradásával, előkerülésével, tehát láthatóvá válásával mutat rá ezeknek az ellentéteknek, indulatoknak konzerváltságára, jelenkori érvényességére és az egyéni és kollektív szembenézés szükségességére.

Ugyanakkor, még mindig a fényképész pozícióját értelmezve Sontag fotóesztétikai felvetését is mozgósíthatjuk Buchbinder regénybeli szerepével kapcsolatban. A fényképezés egyfajta passzivitás, „a fényképezés: lényegében be nem avatkozás”,¹⁵ a fotós választ élet és fénykép között, nem avatkozik be az eseményekbe, hagyja azokat megtörténni, a maguk erkölcsiségétől függetlenül, s közben létrejön valami más: a fénykép. Závada fényképezése is a fotót választja, kihátrál a konfliktusból: „sebtében exponált egy utolsót, majd megrántotta a doktor kabátujját, gyere, Lojzi, ne feltűnősködjünk itten, nem olyan időket élünk, mikor a magunkfajtának kötekedni ajánlatos...” (6.), nem avatkozik bele a történelem menetébe, nem ura a maga sorsának, nem rendelkezik felette, csak elszenved a eseményeket, s valójában ő maga kiszolgáltatott, s nem az alanyai. Ám éppen pillanatnyi döntése, a fénykép elkészítése és megőrzése – amelyről ő értelemszerűen hiányzik, s az utókor minden fényképéről hiányozni fog – mégis a szembenézés szükségességét rója az utókorra. S bár a regényből kiderül, ki Buchbinder társa,¹⁶ az „és társa” többszörös műbeli kiemelése Buchbinder elpusztított sorstársaira is utal. Bárki, aki a fényképet szemléli, készítőjének nézőpontját kénytelen felvenni, bárki, aki a képet néhány másodpercig vagy tovább nézi, kénytelen Buchbinder Miklós zsidó származású fényképész szemével nézni, így tehát lehetetlen az elbeszélő morális imperatívuszának nem engedelmeskedni. S míg az olvasó, az elbeszélők játékának engedve szembenéz, addig a regény legfiatalabb, rendszerváltó generációját a teljes érdektelenség, a múlt feldolgozása, értelmezés nélküli értelmetlen ide-odahurcolása jellemzi.

A piaci délelőtről készült felvétel műfaja csoportkép, de felszámol szinte minden csoportképpel kapcsolatos elvárást és hozzá köthető általános jelentést. A csoportképeken az emberek általában egy vállalt közösséget alkotnak; a résztvevők egy esemény, alkalom vagy egy szociális formációhoz tartozás, család, iskola, munka, katonaság stb., közösségvállalás megörökítésére vállalkoznak, jellemzően – legalább a kép készítésének erejéig – együttműködnek, szorosan egymás mellé állnak, a kamera felé fordulnak, a tekintetek az objektív felé irányulnak. „Az objektívvel szemben betartandó viselkedési normák olykor tudatosodnak is, pozitív vagy negatív formában egyaránt: az, aki egy ünnepélyes alkalomra [...] összegyűlt csoportban nem a megfelelő pózt veszi fel, vagy elfelejt az objektívbe nézni és a kívánt testtartásban elhelyezkedni, megbotránkozást kelt, hiszen, mint mondani szokás, »mintha itt sem volna.«¹⁷ A személyek pozíciója, funkciója, egymáshoz való viszonya gyakran a csoport elrendeződéséből és egyéb szimbolikus gesztusokból is kikövetkeztethető. A hagyományos csoportkép tehát az összetartozásnak, közösségvállalásnak legalább pillanatnyi lehetőségét felvillantja, a résztvevők és a készítő kölcsönös megegyezésén, együttműködésén alapul, ahogy mindezt pl. Bereményi *Legendárium*ának családi csoportképéről megállapíthatjuk, ahol a fénykép szintén a mű vizuális mise en abyme-ja, és a szerteágazó családi történeteket a felszín alatt mégiscsak egyfajta családragénnyé fogja össze. Závada csoportképe a fentieknek szinte mindenben ellentéte, pontosabb is lenne talán sokalakos vagy csoportos képnek nevezni. A háború előtti fényképészetben a spontán kattintgatás, „természetes” testtartás rögzítése számított ritkábbnak. A fényképezéshez az emberek pózokat vettek fel, sokszor kiöltöztek, a kamerába néztek mozdulatlanul, méltóságteljes tartásban. Ránézve arra, aki néz (vagy fényképez) kifejezi azt a vágyat, megmutatja azt a látványt, ahogy szeretnénk, hogy nézzenek, lássanak minket, ahogyan a világgal méltóságteljesen szembe tudunk nézni. A fényképalanyban ott rejlik egy vágy, szándék, hogy egy meghatározott képet nyújtson önmagáról, s „a frontalitás is eszköz arra, hogy önmagunk hajtsuk végre önnön objektívációnkat”.¹⁸ Buchbinder tulajdonképpen súlyos konvenciókat sért meg, alanyait nem engedi az általuk vállalható, vágyott pózba merevedni, pillanatnyi indulataikat, érzéseiket, örökkévalóságnak nem szánt arckifejezésüket rögzíti, a fényképezéshez felvett konvencionális modor kiiktatásával sem társadalmi rangjukat, státuszukat, csoportbeli pozíciójukat nem engedi láttatni, amelyeket egy hierarchizált és egyben statikus társadalom előnyben részesít, s amelyben elsősorban a viselkedés, származás, hovatartozás s a közvélemény ítélete határozza meg az embert,¹⁹ nem pedig az egyéni érzelmek, gondolatok. Závada fényképésze éppen az egyes egyéneket kapja le szinte minden társadalmi, konvencionális póz nélkül, saját érzéseik, indulataik, vágyaik kellemetlen pőreségében, „még hozzá a feje fölé emelt objektív szemszögéből” (403.). Ez a nézőpont a csoportkép műfajánál szokatlan, s megerősíti Buchbinder kívülrőlállásának, morális magasztának elbeszélő általi pozicionálását.

A kép részletezése további érdekességeket tartogat: az egyik, hogy az elbeszélők önmagukkal kezdik a leírást: „Elsőnek rögtön sajátmagunkat vehetjük észre a jobb alsó negyedben, mint akik a legközelebb állunk a lencséhez, pontosabban *rámozdulunk*, ezért – csak *deréktől fölfelé látszódó* – alakunk kontúrjai *elmosódnak* kissé.” (403.) (kiemelések, V. B.) Mindez a regény rendhagyó elbeszélői meg-

oldásának képbeli lenyomata; a személyüket folyamatosan váltogató, s ezáltal szereplőkkel azonosuló, együtt érző vagy velük éppen szembehelyezkedő, az eseményeket különböző pontokból, morálisan kényelmetlen vagy szándékoltnan kínos pozíciókból láttató elbeszélők jelen vannak a fotón is, de a leírás során hirtelen nézőpontváltással rögtön kívül is kerülnek, s ahogy a mű egészében, itt is *(rá)mozdulnak*, ezért alakjaik sosem elég tiszták, mindig homályban, töredékben maradnak. Mivel a regény elbeszélői pozícióinak szüntelen váltogatása a folyamatos behelyezkedés, kiszakadás, megszakított részvétel, eltávolítás, bevonás-bevonódás mintáit mozgatják, a befogadó is folyamatosan újrapozicionálja önmagát, s ezzel együtt emberi-erkölcsi állásfoglalásait is kénytelen újragondolni.

A fényképen látható alakok és a velük párhuzamos sorsokat hordozó leszámazottak a regény szereplői. Az ekphraszisz leírásakor életük, történetük, egymáshoz való kusza viszonyaik már ismeretesek a befogadó előtt. A pillanatfelvétel a maga szerkesztetlenségével, a különböző távolságból látható alakok rendezetlenségével hordozzák ezeknek az emberi viszonylatoknak a széttartását; s bár tót, magyar, zsidó, paraszt, munkás, tanár, falukutató, tehát egy egész kis társadalmi tablót, ugyanabban a keretben, közegben, lélettérben látható, mégis a feszültség, értetlenség, máshová sandítás figyelhető meg leginkább a képen: a mozdulatok, tekintetek szétszóródnak, széttartanak, az alakok elnéznek egymás mellett, egy őszinteségre, szembenézésre, érzelmi kapcsolatokra, kölcsönös tiszteletre és megértésre képtelen jövő képét, kezdőpontjait, sugárkezdeményeit mutatják, amelyeknek meghosszabbításai, átlépve, eltörölve a kép kereteit, a már általunk ismert történetekből, sorsokból nyernek bizonyítékot. A leírás a képen elszórt alakokra és tekintetük irányaira koncentrál, s ebben a szövevényben benne sűrűsödik a szereplők későbbi sorsa, kapcsolataiknak, vágyaiknak a rendszere. Koren Mihályné „rövidnadrágos kamaszfia, Jancsi báméskodik. Egyedül ő fordítja el a fejét a kép középponti jelenetéről, mintha már jövődöbelijét kutatná tekintetével, mondhatnánk, de túloznánk.” (403.) Kicsit később ezt olvashatjuk: „Mégsem a Koren-gyerek az egyetlen, aki nem a lényegre figyel [ahogy fia, Ádám, a regény főhőse sem a lényegre figyel], hanem itt, jobboldalt fölül ez az öltönyös-sétapálcás úr sem, aki-ben rögtön felismerjük Brezovszky Endre történelemtanárt, sőt, ő még beszélget is. Hiszen emlékszünk is, a tanár úr és belekaroló kislánya, Évike épp arra fordultak mifelénk, hogy hasztalan próbáltuk nyakon ütni azt a Mócz Pista nevű suhancot” (403.). Adler Jenő, akinek képbeli elhelyezkedése tökéletesen jelzi Dohányoshoz való viszonyát,²⁰ ő sem „oda néz. Hanem riadt tekintettel [...] miránk.” (404.) A fényképet leíró elbeszélők pásztázása, a figyelem ide-oda vándorlása szintén kitér a képleírások szerkezetet rekonstruáló vagy konstruáló megszokott technikája elől. A fénykép elképzelése, befogadása azért is nehéz, mert az elbeszélő minden rendszer nélkül, a képkeretet gyakran elhagyva, átugorva, majd visszatérve, a látottakat többlétezésével, a jövő felől kiegészítve tárja eléink a kép elemeit. A leírást nem a kép struktúrája irányítja, ahogy ez gyakran történik, s ez ebben az esetben részben következik a kép szerkezetnélküliségéből, de leginkább a leíró személy(ek) szándékaiból, kép feletti uralmából. A leíró szem vándorlása jelentésteli kapcsolatokat teremt a képelemek között, a tekintet mozgásának kapkodása, egy-egy alak pillanatnyi fókuszba fogása, bizonyos alakokhoz való visszatérése jelen-

téseket emel ki, mindez a regény elbeszélésmódjával mutat párhuzamot, a három idősíkból, több szálon futtatott történet a fénykép elrendezéséhez, de főleg leírásához hasonlóan változtatja nemcsak elbeszélői nézőpontját, ahogy erről már szó esett, hanem fókuszait is, az alakokra felváltva koncentrálva, egyik szereplő történetét a másikba öltve, mozaikszerűen bontja ki választott korszakának, közegének történeteit, amelyekben a képen láthatók magatartásához hasonlóan megtalálhatók az egymás mellőzésének, a feszült vagy közömbös egymás mellett élésnek, egymáson átnézésnek, félreértésnek, áldozatvállalásnak, szemlesütésnek, viszonzatlan vágnak az esetei, de legfőképpen az összetartás, közösségvállalás hiánya, a magány és a széttartás.

Závada fényképleírása messze túllépi a szigorúan vett ekphraszisz kereteit, hiszen folytonosan kiugrálva a képből jól megformált értelmezéseket, gondolatokat társít a képen szereplők arckifejezéseikhez. Az elbeszélői szólam uralma egyáltalán nem teszi lehetségessé a leírás (a nyelv) transzparenciáját, ahogy Boehm a sikeres ekphrasziszot „elképzeli” a kép „láthatóságának” érdekében.²¹ A fénykép leírása természetesen önmagában is megnyújtja a kép másodperctörredékének pillanatát, már csak a szavak leírásának, kimondásának ideje által is. A valóságban nincs reprezentatív centrális pillanat, amely helyettesíthetne egy folyamatot vagy fejlődést. A kép és különösen a fénykép hordozhat ilyenfajta punctum temporist, amely átfoghatja mind a cselekmény múltját, mind a jövőjét, következményeit, s ennek a pontnak a kiválasztása a művész egyik legfontosabb feladata.²² Ugyanakkor a képen felismert helyzet azonosítása, a cselekményelemek kapcsolatának, narratív összefüggéseinek megadása, tehát az értelmezés, és kivált az ekphraszisz, szűkszerűen felszámolja ezt a központi pillanatot. Buchbinder fotóját egy ilyen punctum temporisként tünteti fel az elbeszélés, hogy aztán elrugaszkodhasson tőle és jócskán megnyújtsa. Egy regényhossznyiival. „Innen lettünk volna talán elindítva, nézünk össze, mint akik magunk se tudjuk, mit, mikor, miért látunk-hallunk, s egymásról sem igen tudunk.” (404–405.) A fénykép olyan pillanatot ábrázol, amely bizonyos társadalmi-történelmi folyamatoknak oka és okozata egyben, s épp pontszerűsége, sűrített pillanata által válhat a regénybeli történet mise en abyme-jává, de nemcsak a fabula szintjén, hanem az ekphraszisz elkerülhetetlensége és ereje által a narratív szerkezet, az elbeszélésmód, és a mű elvontabb jelentésrétegeinek önméltóságává is.

JEGYZETEK

1. Závada Pál, *A fényképész utókora*, Bp., Magvető, 2004. (Továbbiakban: Závada, oldalszám.)

2. „A hátsó borító alól egy paszpartura kasírozott piaci csoportkép fordult ki a takaróra.” Závada, 347.

3. „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 beágyazottságában izolálja.” Gottfried Boehm, *A képleírás, A kép és a nyelv határaitól = Képelemzés, Narratívák 1.*, szerk. Thomka Beáta, Kijárat, 1999, 35.

4. Mitchell szerint az ekphraszisz első fázisa az *ecphrastic indifference* (a magyar fordítás az ekphraszitikus szkepszist használja), amely az ekphraszisz lehetetlenségének felismerése, miszerint „a verbális reprezentáció nem képes reprezentálni – vagyis, megjeleníteni – tárgyát úgy, ahogyan azt a

vizuális reprezentáció teszi.” W.J.T. Mitchell, *Az képbraszisz és a másik* = Uő, *A képek politikája*, W.J.T. Mitchell válogatott írásai, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, Szeged, JATE Press, 2008, 194.

5. Vö. Pierre Bourdieu, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép*, *Válogatott tanulmányok*, szerk. Horányi Özséb, Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226.

6. Ennek az ontológiai realizmusnak az alapja, hogy ami a fotón megjelenik az az önmaga valódi árnyékát létrehozó test, mint az antik körvonalrajzok esetében is. Élő testet képez le, de indexként rögzíti azt, akárcsak az árnyékrajz. A fényképnél is a fény a rendezőelv, a rajzoló kezét a kamera váltja fel. A fény nyoma a filmen, akárcsak a test árnyéka a falon, a test nyomát rögzíti, ami így saját leképezését állítja elő. Vö. Hans Belting, *Test-kép-médium = Kép-antropológia*, Kijárat Kiadó, 2003, 29.

7. Pál Miklós, *Az első százötven év = A fénykép varázsa*, szerk. Gera Mihály, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest Művészeti Hetek, Szabad Tér Kiadó, Bp., 1989, 8.

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

9. Vö. Vilém Flusser, *A fotográfia filozófiája*, Bp., Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990, 35.

10. I.m., 14.

11. Vö. Bourdieu, i.m., 226.

12. A többi jövevényt [Dohányos falukutató társait] viszont már igencsak bosszantani kezdte, hogy az a könyökvédős-szemüveges emberke fényképez.” Závada, 6.

13. Susan Sontag, *A fényképezésről*, Bp., Európa Kiadó, 1981, 26.

14. Závada, 347.

15. Sontag, i.m., 22.

16. Závada, 404.

17. Bourdieu, i.m., 231.

18. Bourdieu, i.m., 233.

19. Vö. i.m., uo.

20. „[M]ost is a könyöke mögött álló famulusa, aki mindig innen szokott ajánlkozni szolgálatra”, 404.

21. Vö. Boehm, i.m., 36.

22. Vö. Kibédi Varga Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athanaeum, 1993/I/4, 174.

