
Elek Orsolya

A fénykép történeti forrásként való alkalmazhatóságáról

Szinte közhelynek számít, de a fotográfáról mint történeti forrásról való gondolkodás esetében mégis alapvető az a megállapítás, hogy a fénykép – mint minden narratív vagy vizuális reprezentáció – értelmezés és szelekció is egyben. A történeti kutatások számára számottevő kérdés abban áll, hogy a fotográfia *milyen módokon* értelmez és szelektál.

A fotográfia és az általa megjelenített valóság közötti kapcsolat természetéről a médium feltalálása óta születtek különböző elméletek. Az egyes megközelítések alapvetően meghatározzák azt, miképpen gondoljuk el a (fény)kép jelentésrétegeit, felhasználhatóságát, sajátosságait és határait. A fotó- és képelméletek a fényképet is felhasználni kívánó társadalomtörténeti elemzések számára így nemcsak azért megkerülhetetlenek, mert a 'kép korszakában' élünk, hanem mert „[a] fotóelméleti művek nem is a fotográfáról szólnak, hanem a fotográfia kapcsán (néha csak ürügyén) sok minden másról: társadalmi, politikai, gender, lelki, filozófiai és sok más egyéb témát érintő kérdésekről”.¹ Az elméleti áttekintés után írásunk a technikai kép sajátosságainak jár utána, majd a fénykép emlékjellegére kérdez rá a történeti kutatásokban is egyre nagyobb teret kapó emlékezetkutatás szemszögéből.

A fotográfia egyedülálló módon képes arra, hogy a múlt eseményeiről és cselekvőiről, az alkotói és megrendelői szándékokról, a fotósról és alanyáról stb. információt közvetítsen a jelen számára. Ebben rejlik elsődleges történeti értéke, mely sokoldalúan kiaknázható a történeti kutatások keretein belül. De azzal, hogy a kép múltbeli és mai nézőjéről is árulkodik, képes túllépni elsődleges dokumentumjellegén, és részévé válni a hatalomról, a kultúráról vagy a társadalom működéséről szóló összetett diskurzusoknak. A történeti megismerés számára tehát nem egyoldalúan, hanem rendkívül sokféleképpen használhatók fel a fényképek. A következőkben így annak próbálunk utánajárni, hogy a médium egyes sajátosságai milyen jelentésrétegeket mozgósítanak a (társadalom)történeti kutatások hasznára (is).

KÉP- ÉS FOTÓELMÉLETEK

A fotográfia és a valóság közötti viszony problematikája egyidős a fényképezés találmányával. A köztük lévő többszörösen összetett kapcsolat a fényképek kettős karakteréből adódik: egyrészt a múlt hiteles bizonyítékának, közvetítőjének

¹ Szilágyi 2015: 11.

tekintjük őket, miközben tisztában vagyunk azzal is, hogy egy fénykép nemcsak beállított vagy manipulált lehet, de értelmezése erősen függ a szerző szándékától, a közlés (szöveg)környezetétől, valamint a történelmi és kulturális kontextustól is. Egy fotó tehát egyszerre képes a múlt hiteles bemutatására és ugyanennek a bizonyító erőnek a teljes felszámolására. Hangsúlyozzuk, hogy ez nemcsak a digitális, hanem a hagyományos fotográfiára is érvényes. A digitális technológiának köszönhetően a problémakör csak tovább bővült, és valamennyire át is alakult, aminek következtében a kép szerepéről alkotott elgondolásaink jelentősen megváltoztak, valamint ugyanez figyelhető meg az általuk közvetített múltbéli valóságokhoz való viszonyunk terén is. A kép korszakának kérdésére később még visszatérünk, először azonban vizsgáljuk meg azt, hogy a hagyományos technikával készült felvételek miképpen alakították át a világról alkotott képünket.

A 19. század közepén, a fényképezés megjelenésekor az eljárást pont azért az alapvető tulajdonságáért üdvözlötték vagy éppenséggel kárhoztatták, hogy képes a valóság automatikus leképezésére és rögzítésére. Valóban, a fényképezőgép optikai eljárásokon keresztül alakítja át a minket körülvevő világot kétdimenzióssá, és kémiai úton rögzíti ezt a rajzot egy fényérzékeny hordozó felületen. A fényképész nem elsősorban kezűgyességével és hosszú évek munkájával készíti el alkotását: elegendő csupán néhány perc (később néhány másodperc vagy annak töredéke), hogy az eredetire eddig soha nem látott mértékben hasonló képmás elkészüljön. A fotográfia ezen technikai apparátusából így az az illúzió adódott, hogy az elkészült kép a dolgokat, személyeket, eseményeket teljesen objektíven és minden részletre kiterjedően képes ábrázolni. Ezért állhatott a fotográfia gyakorlatilag megszületésével egy időben az igazságszolgáltatás és a tudomány szolgálataiba.

Technikai eljárásként, az alkotó szubjektum látszólag teljes kizárásából eredt a fotográfia művészeti értékének elismeréséig vezető hosszú és küzdelmes út is: a fotográfiai eljárások a tudományos kísérleteken túl a festészettel össze sem mérhető vásári mutatványként² vagy az egyre olcsóbb portréfelvételeket biztosító eszközként terjedtek el, az alakuló polgári réteg számára nyújtva ezáltal különböző szolgáltatásokat. A közép- és nagypolgárság gazdasági megerősödéséhez volt szükség ahhoz, hogy az első amatőr fotóklubok megszülethessenek, ahol a fényképezés már önmagáért való tevékenységnek számíthatott. (Az első, kifejezetten amatőr és hobbifotósok számára kifejlesztett gépet 1888-ban dobta piacra az Eastman Kodak Company, széles körben való elterjedése a századfordulóra tehető). Az 1920-as évekig azonban a fényképek elsősorban még a festmények képi világát igyekeztek reprodukálni (nemes eljárások, piktorializmus). A fotográfia önálló nyelvének kialakulása Moholy-Nagy László munkásságához, a Bauhaus törekvéseihez és az avantgárd művészeti irányzatokhoz kapcsolható, ahol a képet létrehozó gép már nem az alkotó kreativitás gátja, hanem annak egyene-

² A vásárokon már a fotográfiát megelőző optikai képek (panorámák, kozmorámák, sztereonézók) és a zenével kísért vetítések (laterna magica vagy a Daguerre-féle dioráma) is helyet kaptak. Lásd erről részletesebben: Kolta 2003.

sen forrása. De térjünk vissza a minket foglalkoztató kérdésekhez, nevezetesen pedig ahhoz, hogy miképpen hasznosítható a fotográfia a történeti kutatásokban.

Elsődleges problémánk abból adódhat, hogy amikor konkrét felvételek kapcsán rákérdezzünk arra, mit is látunk egy adott képen, könnyen belezavarodhatunk a felmerülő kérdésekbe. Minek a lenyomata, jele, forrása lehet egy fénykép? Miről árulkodik a fotó? A technikai apparátusról? A képtárgy történetéről? Egy nézőpontról, egy kompozícióról? A múlt eseményeiről és embereiről? A kép-készítő szándékairól? A fotós és az ábrázolt alany közötti kapcsolatról? Esetleg a nézőről? A fényképezés történetéből és technikai eljárás voltából fakadóan valószínűleg minderről egyszerre, ugyanakkor pedig a képalkotás folyamatáról, a fényképezés eszközeiről, az exponálást megelőző pillanatról és a kép felhasználásáról is. A fotográfia, mely egyszerre kép(más) és eljárás, egyik legmeghatározóbb sajátossága talán pontosan abból fakad, hogy az értelmezési keretek végtelenségével szolgál, és ezáltal kicsúszik az átfogó, általános kategorizálási rendszerek struktúráiból.

A fotográfiáról való gondolkodás egyik legtöbbet használt kategóriacsoportját, az index, az ikon és szimbólum fogalmait Charles Sanders Peirce dolgozta ki 1903-ban. Pierce, aki a fotót csak elvétve említette és példaként használta a jelről alkotott gondolatai kibontásához, a fényképet leginkább indexként azonosította, és ebből vezette le annak ikonikusjel-jellegét is. Az index „nyom, vagyis olyan jel, amely rámutat, visszautal az őt kiváltó jelenségre. [...] Egy fotó [...] nem pusztán felidéz egy képzetet, s nem pusztán bizonyos fizikai megjelenése van, hanem annak következtében, hogy optikai kapcsolatban áll a tárgyával, egyúttal annak bizonyítéka is, hogy ez a fizikai megjelenés megfelel a valóságnak.”³ A fénykép eszerint *közvetlen* kapcsolatban áll a valóság és a múlt egy darabjával, amelynek köszönhetően a fényképen ábrázolt motívum nemcsak hasonlít az eredetire (tehát ikon), de maradéktalanul meg is felel a valóságos látvány(ok)nak, és emiatt a fényképnek megdönthetetlen bizonyító ereje van.

A fotó hitelességét legmeghatározóbb módon Vilém Flusser kérdőjelezte meg az 1970-es és '80-as években. A magyarul *A fotográfia filozófiája* címmel megjelent munkájában így ír a fotó és a valóság viszonyáról: „a világ tükrözi a nap- és egyéb sugarakat, és ezeket optikai, vegyi és mechanikus berendezések érzékeny felületen rögzítik, és ennek eredményeképpen létrejön a technikai kép, amely tehát úgy tűnik, ugyanazon a valóságsíkon van, mint a jelentése.”⁴ Ez azt jelenti, hogy a fotográfiai felvételen megjelenő valóságdarab (a képbe sűrített „idő és térselet”, ahogy azt Kincses Károly nevezi⁵) nem csupán hiteles képét adja az objektív előtt egykor megjelenő látványnak, hanem (*látszólag*, mutat rá Flusser) képes önmaga magyarázatát is adni a vizuális hasonlóság és az egykor tagadhatatlanul meglévő közvetlen optikai kapcsolat által. Véleménye szerint

³ Hartshorne–Weiss (eds) 1933: 447. Magyar fordításban idézi: Szilágyi 2015: 71.

⁴ Flusser 1990 (1980): 14.

⁵ Lásd erről bővebben Kincses Károly 2010-ben a Kolta Szabadegyetemen elhangzott előadásait vagy a Magyar Művészeti Akadémián 2018. március 20-án tartott székfoglaló előadását.

a fotográfia jelentését éppen azért nehéz meghatározni, mert technikai képről van szó: „A technikai kép eme látszólag nem-szimbolikus, objektív karaktere a nézőt arra indítja, hogy ne képeknek, hanem ablaknak tekintse. Úgy hisz neki, mint a saját szemének.”⁶

Flusser arra mutat rá, hogy a fotó valósághoz való hasonlósága *illúzió*, és épp ezért, tesszük hozzá, egyetlen felvétel vagy fotósorozat sem képes a valóság közvetlen visszaadására, értelmezésére vagy bemutatására. Minden egyes (fény)képi reprezentáció kiemeli a valóság egyes részleteit (míg másokat elfed) és jelentőséggel ruház fel egyes pillanatokot⁷ (míg másokat felejtésre ítéli). Mivel könnyedén hitelesnek és bizonyítéknak fogadjuk el azt, amit fotográfiai felvételen látunk, a fényképeket is felhasználó történeti kutatás során érdemes lehet – a megszokott forráskritika alkalmazásán túl – ennek az illúzióknak a figyelembevételére is.

Flusser nemcsak a kép és a valóság problematikus viszonyát hangsúlyozta, de azt is, hogy az elektronikus képek élesen elkülönülnek a technikai képektől, és ilyen formán megszűnnek fotográfiának lenni. A hagyományos, kémiai fotográfiát és a fotóalapú számítógépes képeket tehát világosan megkülönbözteti egymástól. Ugyanakkor nemcsak arra mutatott rá, hogy a komputerkép más, mint a hagyományos fénykép, hanem a kettő különbségének elvi alapjaival is foglalkozott. „Míg ezeknél a korszerű képeknél [ti. az elektromágneses fotóknál, a filmeknél és a TV-képeknél] az információ dologi alapja tökéletesen eltűnik, és az elektromágneses fotókat tetszés szerint lehet szintetikusán előállítani, és a befogadó ezeket mint tiszta információkat manipulálhatja (ez lenne a »tiszta információs társadalom«), az archaikus fotókkal még valami dologit, szórólapszerűt tartunk a kezünkben.”⁸ A képernyőn és a kivetítők által megjelenő kép tehát elsősorban azért számít új médiumnak, mert itt a befogadói tapasztalat már egészen más: az elektronikus kép már nem valami adott, kézbe fogható (kép)tárgy, hanem kizárólag a befogadó elméjében létező képmás. Témánk szempontjából ennek azért van jelentősége, mert Flusser nemcsak a képtárgy felületén megjelenő képmás és valóság egybeolvadásának veszélyére hívta fel a figyelmünket, hanem arra is, hogy az immateriális képek a tudatra már egészen másképp hatnak, és az emberi kommunikációban is másképpen vesznek részt, mint a hagyományos fotográfiai felvételek. Fényképek értelmezése és a tudományos munka során való felhasználásuk esetén tehát korántsem mindegy, hogy hagyományos vagy „korszerű, elektromágneses fotókkal” van-e dolgunk. Ezzel a kérdéssel a képi fordulattal foglalkozó részben bővebben foglalkozunk.

Flusser elgondolásai abban is egyedülállóak, hogy nem csupán a technikai apparátus alapján, hanem az alkalmazási területük szerint is elválasztja az egyes fotográfiai felhasználásokat: megkülönbözteti egymástól a tudományos fény-

⁶ Flusser 1990: 14.

⁷ A mindennapi történeésekről, melyek a fényképezés aktusa által válnak eseménnyé, ír Susan Sontag amerikai író, filmrendező, aktivista Flusserrel egy időben, de tőle függetlenül. Sontag: 2010. (Az eredeti kiadás 1977-ben jelent meg.)

⁸ Flusser 1990 (1980): 43.

képezést, a sajtófotót, a reklámfotót és az amatőr fotóhasználatokat, melyeket a terjesztői *csatornák* specifikumai alapján vizsgál. Másképp fogalmazva, Flusser számára fontosabbak voltak azok a terjesztői csatornák és társadalmi mechanizmusok, amelyek által képekkel vesszük körbe magunkat, mint az egyes képek. Kritikai meglátása, hogy a fényképészek (akiket funkcionáriusoknak nevez) „már a fényképezéskor szem előtt tartják a terjesztési apparátus egy bizonyos csatornáját, és a képet ennek a csatornának a funkciójában kódolják. Bizonyos tudományos publikációk, bizonyos fajta folyóiratok, bizonyos kiállítási lehetőségek számára fényképeznek”.⁹ A funkcionárius fotográfustól eltér az experimentális fotográfus, aki nem az apparátusokkal játszik és az apparátusok funkciójában cselekszik, hanem pont „az apparátusok ellen”.¹⁰ Flusser csak elméleti szinten foglalkozott a fotóművészettel, és nem szolgál semmilyen példával arra nézve, hogy kiket tekint az apparátusok funkciója ellen játszó fotográfusoknak. Figyelme sokkal inkább az általa posztindusztriálisnak nevezett korszak kritikájára összpontosul, mely kultúrákritika átvezet bennünket a fotográfián túli, posztfotografikus képelméletekhez, a kép korszakának kihívásaihoz.

A KÉPI FORDULAT

A kép korszaka a technológia szempontjából a digitális képközpontú kifejesztésének és elterjedésének korszakát jelenti, vagyis a fejlett nyugati társadalmakban az 1980-as évek végétől napjainkig ível. A virtuális vagy immateriális kép (a flusser-i megfogalmazás szerint az elmében létező képmás) korszaka ez, amely a mobil információs társadalom és a globális fogyasztói kultúra elterjedésével tudott kibontakozni. Következésképpen az, hogy nemcsak a fotográfia „hitelességébe”, realitásába vetett korábbi relatív bizalom rendült meg, de a fénykép még a korábnál is rosszabb ismeretelméleti helyzetbe került.¹¹ A fotó mára nemcsak az egyediségét veszítette el (vagy auráját, ahogy arról Benjamin ír¹²), hanem bizonyító erejét és dokumentumjellegét is. Benjamin az aura kifejezés alatt a műalkotás egyszeri jelenlétét, „itt és most”-ját érti, mely az eredeti mű valóságát alkotja. Véleménye szerint a technikai reprodukció fejlődésével a műalkotás kulturális értéke elkerülhetetlenül csökken.

Elméleti megközelítésből a kép korszaka a vizuális fordulat időszaka, és az amerikai William John Thomas Mitchell munkásságára vezethető vissza, aki a szövegalapú kultúraelméletekkel szemben egy önálló képelmélet kidolgozására törekedett. Mitchell 1986-ban megjelent *Iconology* című kötetében nem egyszerűen ikonológiáról beszél, hanem olyan politikai, ideológiai és hatalmi jelenségekről, mint az ikonoklasmus (képrombolás), az ikonofília

⁹ Flusser 1990 (1980): 44.

¹⁰ Flusser 1990 (1980): 65.

¹¹ Hornyik 2009.

¹² Benjamin 1969. (Az eredeti kiadás 1936-ban jelent meg.)

(képszerűet), ikonofóbia (képgyűlölet) és idolátria (képimádat). A szöveg és kép kapcsolatának újfajta megközelítésein felül más inter- és multidiszciplináris kutatási területek is megjelentek, mint például a vizuális kultúra tudomány (visual culture vagy visual studies),¹³ a new art history¹⁴, az image studies¹⁵ vagy imaging science.¹⁶

Mindeközben a történettudomány oldalán is számos átalakulás ment és megy ma is végbe: a „hogyan történt?” és a „mit tudunk a múlt eseményeiről?” kérdéseit egyre inkább a „hogyan látjuk, láthatjuk és láttatjuk a múltat?” kérdésköre váltotta fel. Ez egybevág a fényképről való gondolkodás átalakulásával, miszerint a fénykép nem alkalmas az ábrázolt valóság és a dolgok igazságának összemosására – ellentétben Roland Barthes-tal, aki a fényképben egy esemény nyilvánvaló bizonyítékát látta. A fotográfia elméleti megközelítései és társadalmi kontextusai valószínűleg Susan Sontag munkásságának köszönhetően terjedtek el szélesebb körben is. Olvasmányos írásaiban, melyek tudományos szempontból talán túl anekdotikusnak is tekinthetők, a fotográfiával mint társadalmi aktussal foglalkozik, és azt a fogyasztói társadalom birtoklásvágyával összefüggésben taglalja.

A fényképezésről című esszéjében Sontag így ír: „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.”¹⁷ Vagy: „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.”¹⁸ A fényképezés elterjedése, demokratizálódása tehát egy olyan önmagát serkentő folyamatot keltett életre Sontag szerint, aminek következtében egyre több és több képpel, egyre erősebb és vakítóbb képi ingerrel vesszük körbe magunkat. Hogy Sontag végső soron mit is gondolt a fotográfia társadalmi funkciójáról, alighanem a következő idézet mutatja be leginkább: „A kapitalista társadalom képekre alapozott kultúrát igényel. Tömén-telen szórakozási lehetőséget kell nyújtania, hogy serkentse a vásárlási kedvet, s hogy enyhítse az osztály-, 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.”¹⁹

¹³ Sturken–Cartwright 2001.

¹⁴ Rees–Borzello (eds) 1986; Harris 2001.

¹⁵ Manghani 2012.

¹⁶ Barrett–Myers 2003.

¹⁷ Sontag 2010: 32.

¹⁸ Sontag 2010: 201.

¹⁹ Sontag 2010: 200–201.

Sontag meglátásai könnyedén összeegyeztethetők a mitchelli képi fordulattal (azoknak a hatalmi és ideológiai pozícióknak az elgondolásával, melyek biztosítják jelenünk képszeretetét, sőt -imádatát), valamint Guy Louis Debord „látványtársadalom” elgondolásával is. Ez utóbbi szerint a kapitalista fogyasztói társadalom a kép és a látvány, az izgató és kényszerítő erejű spektakulum társadalma. De nemcsak arról van szó, hangsúlyozza a francia filozófus, hogy egyre több, vonzóbb és hatáskeltőbb kép vesz körül bennünket, hanem arról is, hogy ez miként változtatja meg a világról alkotott képünket, és magát a gondolkodásunkat. Debord megfogalmazásában: „a spektakulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött olyan társadalmi viszony, amelyet képek közvetítenek.”²⁰

Visszatérve a fotográfia sajátosságaira, számunkra itt az a lényeges, hogy a technikai állókép interpretációja során a történész a kutatás alapvető kérdéseivel is elengedhetetlenül szembekerül: a társadalmi viszonyok és a hatalom kérdésével, az intézményrendszer, a fogyasztás és ezen keresztül a piac működésével, a tömegkultúra és a művészet szerepének kérdésével.

A hagyományos, filmalapú fénykép természetesen egészen másképpen teszi ezt, mint a digitális vagy posztfotografikus képek. A kettő megkülönböztetésének elvi alapjait, Szilágyi Gábor meglátásai alapján, a következő néhány pontban rögzíthetjük:

1. A befogadói és terjesztői oldal átalakulása. Az internet által a kép gyorsan, gyakorlatilag az elkészülte után azonnal megosztható, terjeszthető és sokszorozható. Mivel a másolatok száma elvileg végtelen, az eredetiség kérdése végképp megszűnik. Az analóg kép ugyanakkor csak véges számban másolható, hiszen minden egyes másolásnál információvesztés következik be.

2. A digitális kép esetében nemhogy információvesztés nem lép fel másolás során, de könnyedén hozzá is adhatunk, módosíthatunk a képen. Mi több, a módosítás, manipulálhatóság nem egyszerűen könnyebben elvégezhető a digitális kép esetében, de egyenesen magától értetődő tulajdonsága, lényegi eleme. A digitális képrögzítés során létrejött adatkódolás ugyanis elengedhetlenné teszi, hogy a képet – közzététele előtt – módosítsuk, hiszen a képernyő mérete, színe, felbontása lehetetlenné teszi az „eredeti” (nyers vagy RAW-) fájl használatát.

3. A digitális képpontok áthelyezhetősége, manipulálhatósága okán nemcsak fotorealisztikus, de hiperrealisztikus valóságok létrehozása vált lehetővé. A digitális fotó ebből a szempontból jobban hasonlít a számítógépes grafikához, mint a dagerrotípiához vagy az ezüst zselatin alapú fényképhez. A dagerrotípia egy direktpozitív eljárás, ami annyit jelent, hogy egyetlen kép készül a felvétel során, közbülső hordozóanyag nélkül. Ami a lencse előtt látható, az egy az egyben megjelenik (bár oldalfordítottan, de rendkívül részletgazdagon) az üveglemez fényérzékeny szemcséin is. Ez az első szabadalmaztatott fotográfiai eljárás. Zselatinos ezüst alapú,

²⁰ Debord 2006: 4. (Az eredeti kiadás 1967-ben jelent meg.)

negatív filmre készült felvételek esetén azonban szükség van egy újabb technikai eljárás közbeiktatására, a kopírozásra, amely során méretazonos vagy nagyított pozitív kép készül. Ez a kép sokszorosítható, könnyedén terjeszthető és elméletileg végtelen számú változatban létrehozható, de végeredményben mindig valamilyen tárgyi létezőre (negatív film, pozitív kópiák, reprodukciók, nyomdai sokszorosítások) utal, sokszorosítása pedig korlátozott. A digitális technológia a dologi valóság elhagyását teszi lehetővé, ezáltal pedig a kép hitelessége, dokumentumjellege, bizonyító értékevész el teljesen. A világról alkotott képünket és tapasztalásainkat végső soron képmások hozzák létre, és ez komoly etikai, jogi és politikai következményekkel is jár(hat): gondolunk itt például az iPhone-nal készített háborús fotókra, a közösségi médiákon közzétett selfie-kre vagy a videójáték-élménnyé redukált katonai intervenciókra.

Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a történéznek kizárólag eredeti fotótárgyakat (dagerrotípiákat, talbotípiákat, albuminlemezeket, vintázs kópiákat) vagy negatív felvételeket szabadna kutatásai során felhasználniuk (ez utóbbi olyan lenne, mintha olajfestmény helyett a ceruzavázlatokat szemlélnénk, vagy bronzszobor helyett az öntőformát – bár egyes esetekben természetesen ezek vizsgálata is indokolt, sőt szükséges lehet).

Míg a képtárgy esetenként többletinformációt is adhat (állapota, az utólagosan rávitt tartalmak, a hátoldalon megbúvó feljegyzések stb.), melyek lehetőségéről nem szabad elfeledkeznünk, a műtárgyvédelem biztosítása érdekében legtöbbször másolatokkal, reprodukciókkal van dolgunk. Az albumban, újságban vagy képernyőn megjelenítésre kerülő képi tartalmak elemzésekor azonban, a fenti szempontokat figyelembe véve, érdemes azt is végiggondolni, hogy a kép elkészültének kontextusához képest mi az az aktuális (szöveg)környezet, amibe az általuk vizsgált kép behelyezkedik (előfordulhat például, hogy egy sajtófotó esetében nem is a képtárgy tekintendő eredetinek, hanem az adott sajtótermék). Egy dagerrotípiáról készült digitális reprodukció azonban, melyhez egy képernyőn keresztül férhetünk hozzá, egészen biztosan nem az eredetileg eltervezett terjesztői csatornákon futott végig, és így egészen más olvasatot kíván, mint egy iPhone-nal készült felvétel – noha mindkettő kivetített, immateriális képként táruul ma élénk. Triviálisnak tűnhet, de végtelen értelmezési szinteket mozgósíthat meg, ha észben tartjuk: a mai képolvasó már egészen más tudással, más viszonyrendszerrel fordul a (fény)képek iránt, mint 150 vagy akár 20 éve. Fénykép és fénykép nem kezelhető azonos módon.

A TECHNIKAI KÉP SAJÁTOSÁGAI

A kép korszakának kérdésfelvetései a mai történeti kutatások számára a tekintetben lényegesekek, hogy a (fény)képek mibenlétéről és működésmechanizmusairól alkotott elgondolásainkat kérdőjelezzik meg; történeti kutatások esetében azonban a mai napig hagyományos fényképekkel van leginkább dolgunk, még

ha ezekhez legtöbbször digitális reprodukció útján férünk is hozzá. A filmalapú fotográfiát, a fentebb ismertetett szempontok alapján, Szilágyi Károly a következőképp határozza meg: „[a] fotográfia az emberi kommunikáció azon formája, melynek médiuma valamely sík felületű hordozón optikai és kémiai úton állóképként láthatóvá tett elektromágneses hullámmozgás.”²¹

A *sík hordozófelület* azért alapvető Szilágyi számára, hogy a fényképet el tudja választani a virtuális képektől: ilyen virtuális képek a fényképezést megelőző képalkotó technikák (phantasmagoriák, „optikai ködfátyol-képek”²²), a hologram és a digitális képalkotó eljárások. Esetünkben viszont a *kommunikáció* szó a kulcs. A fotográfia emberi kommunikációra szolgál, írja Szilágyi, mégpedig közvetett (médiumot használó) kommunikációra. Ez utóbbi megszorítás azért fontos, mert a fotográfia lényegére mutat rá: fotó általában akkor készül, ha a kép készítője arra számít, hogy annak lesz egy befogadója, aki térben és időben elválik tőle. A fénykép tehát az ábrázolt valóság egyfajta értelmezését adja a felvétel elképzelt befogadója számára: konstruált és szubjektív leírás, amely ennél fogva természetesen nem képes a történeti múlt „igazságának” hiteles és teljes körű visszaadására.

A fotográfiai felvétel azonban a (hiányosan és torzan) ábrázolt motívumok értelmezésén túl rendkívüli többletjelentéseket hordoz az őt létrehozó eljárásról, a fogyasztói folyamatokról is, egyszóval a korszakról magáról. A médium technikatörténetéből tehát számos, más módokon hozzá nem férhető értelmezési lehetőség fakad. A kémiai, az optikai és a vizuális kommunikáció fejlődésével egyre újabb témák és ábrázolási formák váltak hozzáférhetővé, melyek átalakították a társadalmi és gazdasági viszonyokat, és viszont.

Egy-egy újabb technikai találmány forradalmasította és alapjaiban alakította át a (fény)képi ábrázolás kereteit és a vizuális konvenciókat. A dagerrotípia például lehetővé tette a családi portré szélesebb körben való elterjedését, ami a polgári öntudat megerősödését is segítette. A zselatinos ezüst eljárásnak köszönhetően kialakult és megszilárdult az amatőr fotográfiai praxis. A Leica és a kisméretű tekerescsfilmes piacra kerülésével technikailag megoldhatóvá vált a pillanatfelvétel, mely a privát fotózást és a riportfotót is alapvetően átalakította. A nyomdatechnikai újítások a képes sajtó fejlődését eredményezték, amely során a képek egyre szélesebb körben kerültek fogyasztásra, emiatt egyre nagyobb és nagyobb igény nyílt a fényképek iránt, amely azután újabb és újabb technikai és képi megoldásokat szült. A példákat még hosszan sorolhatnánk.

A lényeg, hogy a fotó mint technikai apparátus egy történeti, társadalmi, gazdasági kontextusba ágyazódik: a kép és az eljárás létezését, átalakulását, megnyilvánulási és fogyasztási formáit megannyi tényező befolyásolja az alkotó szándékától, lehetőségeitől és céljától kezdve a felhasználás elképzelt és lehetséges módjain, a néző és a fogyasztó társadalmi réteg elvárásain át a politikai szándékokig és az ideológiai, világnézeti keretekig. Nem csupán az a kérdés tehát, hogy

²¹ Szilágyi 2015: 11.

²² Kolta 2003.

mi látható egy képen, és hogy az ábrázolás milyen szabályokat követ, vagy hogy a kép milyen formában került közlésre, hanem az is, hogy miről *nem készült* fénykép, mit *nem* dokumentáltak (mivel a korszak vizuális konvenciói számára az adott téma vagy ábrázolásmód elképzelhetetlen volt), vagy minek a képi ábrázolását befolyásolta a hatalom (a propaganda vagy a cenzúra által). A kép keletkezésének körülményei, valamint a kép tartalma közötti viszonyok értelmezése által tehát új ismereti tartalmak fedhetők fel.

A fotográfia ugyanakkor nemcsak az őt létrehozó technikai háttérről és társadalmi kontextusokról vall, de az utókoréről is. Gondolhatunk itt például a fotográfia intézményrendszerének átalakulásaira, amely rögzíti, kizárja és meghatározza a fénykép jelentéseit, felhasználhatóságát, létjogosultságát. Robert Capa sajtóképeit például mára a múzeumi intézményrendszer nemzetközi szinten magába olvasztotta, ezzel pedig átalakította a képek eredeti funkcióját és olvasatát: sajtótermékből műtárggyá vált.²³

A FÉNYKÉP MINT EMLÉK

Miközben a fénykép készítője saját korára tekint rá, és rögzíti pillantását az utókor számára, a kép befogadója elkerülhetetlenül a múlt egy darabját nézi: az adott kép értelmezését tehát nagymértékben befolyásolják a befogadói közeg és a jelen elvárásai. A fotográfia mint történeti forrás elgondolása esetén tehát nem csupán a kép felületének tartalmai (az ábrázolt alakok és események) vagy a kép tárgya (állapota, utólagos ráírások stb.) lényegesek, illetve a felhasznált technikai apparátus és terjesztői csatornák, de a kép megőrzésének körülményei is, valamint az, ahogy ma a (fény)képekhez viszonyulunk. Hogyan értelmezzük általuk a múltat? Milyen jelentéseket igyekszünk a segítségükkel kibontani? Mire emlékezünk? Mit őrzünk meg, és mi kerül felejtésre? Mivel egy fénykép ritkán marad fenn önállóan – általában egy képgyűjtemény vagy egy kiadvány (újság, album, kiállítás, archívum) része –, e gyűjtemények sorsából, történetéből is számos jelentésréteg tárható fel: kultúrpolitikai, hatalmi és ideológiai kontextusok.

A nagy ütemben formálódó és terjedő emlékezetkutatás területe pontosan ezekkel a kérdésekkel foglalkozik.²⁴ Az első és második világháborút megélt generációk eltűnésével az emlékezetkutatás érthető módon került előtérbe nemcsak a tudományos érdeklődés, hanem a közbeszéd és a szélesebb közönség körében is. Az „emlékezet-divat” vagy „emlékezet-boom” folyamatához (a kép korszakát életre hívó) gyors technológiai és informatikai fejlődés, a tömegkultúra átalakulása is hozzájárult, valamint, hangsúlyozza a kortárs német kultúrakutató, Astrid Erll, a globális geopolitikai helyzet megváltozása szintúgy: az egykori gyarmati

²³ Szarka 2009.

²⁴ Lásd a témában például: Nora 1999, 2010; Erll 2011; Bodor 2015; Keszei 2015; K. Horváth 2015.

területek emancipációjával, a szovjet blokk megszűnésével vagy a távol-keleti hatalmak megerősödésével a múlt eseményei, a cenzúra alól felszabaduló traumák emléke új megvilágításba kerülhettek.

Ez a technológiai, politikai, társadalmi és kulturális téren egyaránt jelentkező elmozdulás alapvető befolyással van arra, hogy mire, miért és hogyan emlékezünk, illetve hogy mit engedünk, kollektív szinten, elfelejteni. Az – elkerülhetetlenül interdiszciplináris és nemzethatárokon átívelő – emlékezetkutatás területe egyszerre foglalkozik az emlékezéssel mint gyakorlattal, valamint ezen gyakorlat elméleti hátterével, írja Erll:

„A kultúra és emlékezet közötti kapcsolatok felderítése nem végezhető el egyetlen tudományterület határain belül sem. Ellenkezőleg, az emlékezés egy transzdiszciplináris kérdéskör. Amit ma (kulturális) emlékezetkutatásnak nevezünk, egy eredetileg multidiszciplináris tudományterületként indult útjára. Mára pedig egy interdiszciplináris kutatási projektté vált: »emlékezet« egyszerre teszi lehetővé és szükségessé a párbeszédet.”²⁵

Az emlékezet-diskurzusok és -elméletek általános és széles körben való elterjedése végső soron azonban lehetetlenné teszi az emlékezet pontos meghatározását. A kultúrtörténet történetével és problémáival foglalkozó Peter Burke hasonló dilemmával találja magát szembe, amikor a kultúra fogalmára kérdez rá.²⁶ Sem Burke, sem Erll nem vállalkozik egy végső „szuper-elmélet” felállítására, hanem a téma „antiparadigmatikus, középpont nélküli és transzdiszciplináris”²⁷ voltának felmutatását és szisztematikus számbavételét kínálja. Az emlékezetet Erll olyan kifejezésnek tekinti, amely igen különböző biológiai, társadalmi, politikai stb. folyamatokat foglal magába – ezek pedig a múlt és a jelen, valamint a múlt és a jövő szociokulturális kontextusaihoz kapcsolódnak. Azt hangsúlyozza, hogy az emlékezetkutatás nem válhatja fel a történetírást vagy a történettudományt, ahogy az egyén szintjén zajló emlékezéssel sem ellentétes. Inkább mindazon sokféle kulturális jelenség összességének tekintendő, melyekből e különböző kontextusok származtathatók.²⁸

Az emlékezetkutatás talán valóban nem igyekszik felváltani a történetírást, módszertani lehetőségeit tekintve mégis ellentétes viszonyba kerül vele, többek között az általuk hagyományosan felhasznált forrásanyag tekintetében. A kulturális emlékezet kutatásában előtérbe kerülő legkülönbözőbb vizuális források (fotográfia, film, mozi, televízió, videó, művészeti alkotások, múzeumi tárgyak, tetovált testfelületek, internet stb.) használata ugyanis a történetírás és társadalomtudományok narrativista szemléletmódját messzemenőig kétségbe vonja. Ezt alapul véve

²⁵ Erll 2011: 2. Saját fordítás.

²⁶ Burke 2004.

²⁷ Erll 2011: 6.

²⁸ Erll 2011: 7.

viszont az emlékezet fogalma a múlt megismerésében paradigmaváltást kell hogy jelentsen, mely folyamatban a fényképek jelentékeny szerepet játszanak.

Noha a fénykép, miképpen a szöveg is, alapvetően konstrukció és értelemképzés, a kettő közötti különbség a narratív jellegben fogható meg leginkább. A fénykép (ellentétben azonban a szintén vizuális mozgóképpel) nem mesél el történetet, vagyis *nem egyetlen* történetet mesél el, hanem számos párhuzamos és össze nem kapcsolható történet-elem közvetítésére alkalmas. Ennek okán szükségszerű az állóképet kísérő (narratív) kontextus, amely magyarázza és irányítja az értelmezést. Azonban ez esetben sem feledkezhetünk meg az értelmezés szociokulturális keretekbe való ágyazódásáról, amely alapvetően határozza meg azt a jelentést, melyet az adott képnek tulajdonítunk.

A szóban forgó paradigmaváltás tehát abban állhat, hogy a történelmi narratívák hagyományos, kronologikus-lineáris rendben építkező elbeszélőmódja feloldódik a képek által közvetített összetett, sokszor önellentmondásokat is hordozó tartalmaiban.

A kultúraelemzés területe és az annak részét képező emlékezetkutatás kiemelkedően fontos viszonyban áll a fotográfia elméleti kérdéseivel a múlttal való korántsem egyértelmű kapcsolata okán, illetve a médiatudománnyal a múlt ábrázolásának kérdése miatt. Emiatt pedig az egyik vagy a másik tudományterületen belül jelentkező újabb elméleti szempontok alapjaiban forgathatják fel a múlt megismerhetőségéről alkotott konvencióinkat. Sőt, a kultúrtörténet, az emlékezetkutatás vagy a fotográfia historiográfiája szintén számos új szemponttal szolgálhat a múlt feltárásának eszköztárát illetően, ami az inter-, a multi- vagy a transzdiszciplináris kutatási témák (gender studies, exile studies stb.) számára jelenthet újabb elméleti és módszertani lehetőségeket.

* * *

Írásunkban azt igyekeztünk bemutatni, hogy a fotográfia mint történelmi forrás elgondolhatóságának körüljárása számos jelentésteli réteg felfedésével jár: a kép felületén megjelenő motívumoktól a kép tárgyán és az eljárás technikai összetevőin át a létrehozó, valamint befogadó intézményrendszerig és a tudománytörténeti paradigmákig számos elem közrejátszik abban, hogyan integráljuk a vizuális forrásokat a múlt és a jelen társadalmainak vizsgálatába.

A történelem alapkövei a források, amelyek típusuktól függően játszanak szerepet abban, milyen képet alkotunk a múltból a jelen (és a jövő) számára. A források megítélése, interpretációja pedig időről időre változik. A múltból *egyfajta* képet közvetítenek, mely kép történetileg relatív: a valóság (filozófiai) értelmezése, a mindenkori hatalmi pozíciók, a tudomány állása alapvetően befolyásolja, mit gondolunk elgondolhatónak.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Barrett, Harrison H. – Myers, Kyle J. 2003: *Foundations of Image Science*. New Jersey.
- Benjamin, Walter 1969: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. In: Benjamin, Walter: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 301–334.
- Bodor Péter (szerk.) 2015: *Emlékezés, identitás, diszkurzus*. Budapest.
- Burke, Peter 2004: *What is Cultural History?* Cambridge.
- Debord, Guy 2006: *A spektákulum társadalma*. Budapest.
- Erl, Astrid 2011: *Memory in Culture*. London.
- Flusser, Vilém 1990 (1980): *A fotográfia filozófiája*. Budapest.
- Harris, Jonathan 2001: *The New Art History. A Critical Introduction*. London–New York.
- Hartshorne, Charles – Weiss, Paul (eds) 1933: *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Volume 3. The Simplest Mathematics*. Bristol.
- Hornyik Sándor 2009: A fotográfia a kép korszakában. Megjegyzések a fotóművészeti mező feltérképezéséhez. In: *A fotográfiai mező szerkezete Magyarországon*. (Az NKA Fotóművészeti Szakmai Kollégiuma által támogatott kutatási projekt.) Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, http://archiv.mai-mano.hu/itt_es_most_2009.html – utolsó letöltés: 2018. október 10.)
- Keszei András 2015: *Emlékek formájában. Egyéni, társadalmi és kulturális hatások a múlt felidézésében*. Budapest.
- K. Horváth Zsolt 2015: *Az emlékezet betegei. A tér-idő társadalomtörténeti morfológiájához*. Budapest.
- Kolta Magdolna: 2003: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Kecskemét.
- Manghani, Sunil 2012: *Image Studies. Theory and Practice*. London–New York.
- Mitchell, William John Thomas 1986: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago.
- Nora, Pierre 1999: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Aetas* (14.) 3. 142–157.
- Nora, Pierre 2010: *Az emlékezet helyei. Válogatott tanulmányok*. Budapest.
- Rees, Alan Leonard – Borzello, Frances (eds) 1986: *The New Art History*. London.
- Sontag, Susan 2010: *A fényképezésről*. Budapest.
- Sturken, Marita – Lisa Cartwright 2001: *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York.
- Szarka Klára 2009: Örömteli vagy szomorú inkább? Robert Capa fotográfiai – művészeti múzeumban. *Eszmélet: Társadalomkritikai és Kulturális Folyóirat* (21.) 84. 151–152.
- Szilágyi Sándor 2015: *A fotográfia(?) elméletei*. Budapest.