

VISY BEATRIX

A fénykép tere

EKPHRASZISZ, NÉZŐPONT ÉS HATÁRÁTLÉPÉS

Fénykép és elbeszélés egymáshoz viszonyításakor abból a közös metszetből indulhatunk ki, hogy mindkét művészeti forma számol tér és idő kategóriájával, sőt, ezek a komponensek egyik esetben sem választhatók el egymástól. Ezen narrációs, komponáló alapelemek jelenléte eredményezheti azt, hogy a (fény)képek verbális reprezentációja, irodalmi (epikus) művekbe való átfordítása lehetséges és bizonyos mértékben sikeres eljárásnak tekinthető, még ha a vizuális művek nyelvi áthelyezése, beleértve a temporális, spaciális szegmensek nyelvivé fordítását is, szükségszerűen e kategóriák torzításával, transzformálásával érhető csak el, éppen a kép képszerűségének visszaadása, érzékeltetése érdekében.

A fotográfia esetében a témától való távolság, a kép határainak kijelölése, a nézet irányának, a fókuszának, mélységelességnek, záridőnek, az exponálás pillanatának a megválasztása mindig egy olyan egyszeri kompozíciót hoz létre, amely megismételhetetlen, s amely ezeknek a téridő tényezőknek az összjátékából bontakozik ki. Tény, hogy a fotográfiával foglalkozó elméletek inkább a fotó temporalitására fókuszálnak, az idő „bebalzsamozásáról”,¹ a fotó múltat, az idő múlását felidéző hatásáról,² a pillanatról és pillantásról, a pillanat haláláról³ és az elmúlásról beszélnek.⁴ Nem kétséges tehát, hogy „[m]inden kép belesétál az idő csapdjába, az idő hatalmának már az expozíció során áldozatul esnek.”⁵ A kép *punctum temporis*-a mint a festésztől örökölt, ám a fotóművészet sajátjává vált fogalom pedig a tér aspektusát elfelejtve (szintén) az időhöz társítja a pont fogalmát.⁶ A fénykép mágiáját, varázsát kétségkívül a pillanat megállításának, megragadásának képzete, az egymás mellé helyezhető időmetszetek adják, s mindez, minden teoretikus belátás és alapvetés ellenére, szorosan összefügg a fotográfia realitásának „tételével”, téveszméjével.

A téridő-kategóriák kombinatorikája alapján létrejövő technikai kép esetében a két komponens azonban nem függetleníthető, nem választható szét, a kiszakítás, kiragadás művelete a tér és az idő kategóriáit egyaránt érinti. A valóságból való kiragadás a fényképek referencialitásának kérdéséhez vezet, a fotográfia esetében ugyanis nehéz eltekinteni a fotó ontológiai értelemben vett realitásától, attól, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, így a fotó végérvényesen sosem választható el az őt kiváltó aktustól. Ezt a valósághoz kötődő, onnan eredő ontológiai alapállást emeli ki a fotográfia szemiotikai megközelítése is, amely azt hangsúlyozza, hogy a fénykép nem más, mint a fényérzékeny felületre rávetülő fény fizikai nyoma, s ilyen értelemben minden kép indexikus viszonyban áll eredeti tárgyával.⁷ Ez a nyomjelleg eredményezi, hogy általánosan a fotónak dokumentarista vonást, kikerülhetetlen igazságértékét tulajdonítanak.⁸

A fotó mint lenyomat azonban mindig a már jelen nem lévő ábrázolja. A kép és valóság különbségét éppen a távolság rejtélyét láthatóvá tévő fotó hordozza, az

a térből és időből, vagy a másik irányból nézve teret és időt – vagy ezek darabjait – a valós térből és az idő menetéből kiragadó momentum, amely a fénykép szemlélésekor már *post factum* áll előttünk.⁹ Ez a távolság, amely szemantikai távolságot is eredményez, tehát elrugaszkodás a világtól, és a kép innentől kezdve önálló életre kel. „Ezért a referencia [...] soha nem rögzített és szavatolható, mindig vitatható és csalóka marad.”¹⁰ A fotó tehát térben és időben is éles szakadás, s ennek a kiragadottságnak a ténye megteremti valós valótlanóságának paradox létmódját, hiszen *ittléte*, *jelenvalósága* csakis az *ott volt* percepciójaként értelmezhető.¹¹ Mindez, az *akkor* és az *ott*nak a megragadása, a keretezésnek köszönhető. A távolság, közelség mértéke, a kompozíció tágítása vagy szűkítése nemcsak a fénykép térbeliségét alkotja meg, hanem a temporalitás létrehozásában is részt vesz. Így például a mélységélesség mértéke, a képkivágásból eredő perspektivikus lépték, térképzet vagy a mesterséges műtermi háttér a kép időbeliségének – időtartam, folyamat, időtlenség érzete stb. – képzetét is formálja.

A keret, képkivágás jelentősége nemcsak abban áll, hogy a képet mint alkotást, kompozíciót konstruáló határvonal, hanem tér, képtartalom és elrendezés viszonyrendszerét meghatározó, körülölelő, lezáró, nélkülözhetetlen alkotóelem, s ez a megbonthatatlan zártság garantálja a műalkotás szuverenitását, önállóságát, amely mind más alkotásoktól, mind a külvilágtól – tekintünk rá a referencialitás bármely fokán – elválasztja azt. „[A] kép kerete a tér megtörésének zónáját hozza létre. A külső széleit szegélyező természetes és tapasztalati térrel a befelé terjedő teret helyezi szembe, a szemlélődés terét, mely csak a kép belseje felé nyitott.”¹² Ezen a ponton említhető meg a hagyományos és technikai képek kontingenciához, esetlegességhez és kompozícióhoz való eltérő viszonya. A fényképek esetében, sokféle létmódja közül természetesen nem mindegyikben, a festményekhez képest másfajta valóságviszonyok is meghatározhatók, hiszen a fotó sok esetben esetleges, váratlan helyzetek és viszonylatok reprezentációs formája, egy véletlenszerű pillanatot rögzítésének mechanikai lehetősége,¹³ amely a fegyvertelen, laikus szem számára addig nem látott jelenségeket tesz láthatóvá, s ebben az aktusban a képkivágás jelentősége fokozódik. Ezzel kapcsolatosan utalhatunk Walter Benjamin „optikai tudattalan” fogalmára,¹⁴ vagy Sontag ismert megállapítására, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát a látást változtatta meg, „megérlelte az önmagáért való látás gondolatát”.¹⁵ A fénykép keretbe zárt mozdulatlansága a filmmel szemben is eltérő tapasztalatokat, jelentéseket implikál, hiszen a filmvászonról kilépő ember tovább él, a film ugyanis rendelkezik egy vak mezővel, amely a mozgás, cselekvés által mentálisan bejárható, továbbgondolható, a fotó esetében azonban minden elenyészik, ami a kereten kívül van, mihelyt kilép, kívül reked a keretből.¹⁶ A képkereten belüli mozdulatlanság „nemcsak azt jelenti, hogy a személyek, akiket ábrázol, nem mozognak, hanem azt is, hogy nem tudnak *kilépni* a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben.”¹⁷

A kép kerete, körülhatároltsága az elbeszélő szövegekbe épülő képleírásoknál külön jelentőséget kap, mivel az ekphraszisz létrejötté, felismerhetősége éppen a kép prózabeli megjelentetése, explicité tematizálása, a képfenomenon megnevezése által történik, s ez, a szükségszerűen kerettel, határral rendelkező kép „beillesztése” választja el a képleírást a mű elbeszélő vagy „hagyományos” leíró részeitől. A

narratív művekben található képleírások, jelen esetben fényképleírások minden esetben hatással vannak az elbeszélés vagy regény térkezelésére, térképzeteire, már csak annál az egyszerű oknál fogva is, hogy megszakítva az elbeszélés menetét, teret hasítanak ki maguknak a szövegből. Az ekphraszisz minden esetben digresszió, megtorpanás, az elbeszélés menetének megakasztása, ideiglenes felfüggesztése, kitérő,¹⁸ mely többféle szerepet, jelentést kaphat a narráció egészét tekintve. A képleírás a hagyományos leíró részeketől eltérően az elbeszélés megtorpanásán túl önálló narratív szintet eredményez, a narratív beágyazás esete, mely az elbeszélésbe belső kerete(ke)t rajzol, azáltal is, hogy explicite képként nevezi meg a tárgyat, amelynek leírását adja. A térkomponens szempontjából tekintve a kép önálló, elkülönülő térbeliségét tovább fokozhatja a kép anyagiságának, anyagszerűségének megjelenítése, amely a descriptio törekvésétől eltérően (ami nyelvi transzparencia felé igyekszik a látvány felidézése érdekében) a képen látottakat a hordozófelület anyagi, minőségi jellemzőivel együtt idézi meg, sok esetben, paradox módon, a nyelvi transzparencia eszközeit a képfelület felidézéséig működteti, ám a képen látottakkal kapcsolatban mégis fenn kívánja tartani a közvetítettség, áthatolhatatlanság, képbe mint anyagi formába zárttság képzeteit, s ezeket a kép szemlélőjére gyakorolt effektusok leírásával is érzékelteti. A képek verbális megjelenítésének e háromirányú – kép tartalmi vonatkozásai, anyagszerűsége és a kép által kiváltott hatás – közelítése és viszonyrendszere nemcsak sikeresnek nevezhető ekphrasziszt eredményezhet, hanem ezek segítségével a képleírás mindvégig fenntartja saját narratív szintjét, narratív beágyazottságát, s lehetővé teszi, hogy a képet, az elbeszélő művön belül, mint saját térbeliséggel rendelkezőt gondolhassuk el. Bár a (fény)kép látványa egy másik tér- és időbeli pillanatot tár fel, a képleírások folyamán mintha erőteljesebben érvényesülne a más terűség – amelyre a leírás fókuszál, többnyire kizárva a szemlélő terét –, mint a más idejűség, noha a narráció megtorpan a leírás idejére, de ennek ellenére nem lép ki az elbeszélés idejéből, idősíkjából, sokszor épp a képet szemlélő, leíró személy jelenléte miatt sem. Ezen túl magának a leírásnak az idejével is számolnunk kell, mely a térbeli elemeket is a nyelvi reprezentáció szükségszerű időbeliségébe fordítja át. Ily módon a képleírás, miközben meg tudja valósítani a térdimenziók éles elkülönbötését,¹⁹ a kettős (elbeszélés és kép ideje) vagy hármas (elbeszélés, kép és képleírás ideje) idődimenziók izolálására, teljes szétválasztására mintha nem lenne képes, így a képleírások temporalitása összetettebb narrációs eljárásnak bizonyul.

Az ekphraszisz, mely az irodalom kezdeteitől ismert és különböző változatokban élő alakzat, a 20. századi prózában mintha önálló utat járna be a fényképleírások által. A fotó elbeszélő művekbe íródásának nagy száma egyfelől a fénykép létmódjának, művészetben és mindennapi életben betöltött státuszának sokféleségével is összefügghet. A fénykép a 20. században vált az élet és a művészet általános, elfogadott részévé. A történelmi, társadalmi események rögzítésében vállalt és kapott szerepe megváltoztatta a történelemhez, múlthoz való viszonyt, s a történetírás, sajtó verbális eszközei mellett képi dokumentumként, „bizonyítékként” tűnik fel. Korábban a képzőművészet jóval kisebb mértékben, illetve a szimbolizáció más fokán vett részt a történelmi alakok, események (például csaták, zarándoklatok, tűzvészek) rögzítésében. A fotográfia, miközben művészi rangjáért küzdött,

egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak, de elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és terepévé is vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így regényekbe, szövegekbe íródásuk egyszerre töltheti be akár a történelmi, akár az egyéni emlékezet szerepét. Ezért nem is meglepő, hogy a 20. századi irodalom számos műve mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását formáló, meghatározó, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat. A fényképek irodalmat, látásmódot formáló jelentségéről árulkodik a prózai szövegekben betöltött szerepük, a narráció egészére, esetenként kifejezetten a mű térszerkezetére gyakorolt hatásuk sokszor jóval túlmutat az ekphraszisz pusztá határain, mondhatni keretein.

A képek, fényképek első lépésben tárgyként vannak jelen az elbeszélésben, ezáltal *teret nyernek* maguknak, falra függesztve, zongorán, íróasztalon, illetve fényképalbumba, zsebbe, könyvlapok közé helyezve. A fényképek tehát az esetek jelentős részében nem mentálisan idéződnek fel a kép leírójában, hanem a kép az elbeszélés imaginárius közegében jelenlévőként szemlélhető, nézhető, pásztázható a leírás aktusával egy időben.²⁰ A képleíró, amint tárgyának leírásába kezd, a képkeretbe való belépés által egy, az elbeszélés többi részétől eltérő teret és idősíkot tár fel, és ezzel együtt a kép szemlélőjének, leírójának korábbi nézőpontja, témától való távolsága, fókusza is szükségszerűen megváltozik. A tér szempontjából az elbeszélés és a kép tere feszültségbe kerül egymással a képszemlélő percepciójában, mivel „a képi tér [...] ütközik a valóságos térrel, ugyanis az egyik kiszorítja a másikat a szemléletből.”²¹ Tovább bonyolítja a térdimenziók viszonyát, hogy a kép terének tapasztalata, a térképzetek kibontása, vagyis a térdeixisek a kép szemlélőjének origójából indulnak, tehát már egy eleve fiktív, az olvasóétól eltérő térből, ezáltal a deixisek épp valós, rámutató funkciójukat veszítik el, ezért állítható, hogy „a mutatószók [...] a rámutatás mezejéből, a fikcióban a nyelv szimbolikus mezejébe lépnek át.”²²

A fénykép nézése és leírása, a narráció szintváltása egy más térbe való be- vagy kitekintés, amelyet a képelmélet a közkedvelt ablak metaforával érzékeltet: ablak, mely a világra, létezésre nyílik, s ennek a kitárulásnak helye a kép, mely az ablak kerete, közvetítő közege által nem is létezhetne. Az ablak metafora használata talán bizonyul abból a szempontból, ahogyan a kép szemlélőjének kettős, hasadt pozícióját érzékelteti: a néző, legyen ez elbeszélő vagy az imaginárius regénytér szereplője egyfelől annak a világnak a szubjektuma, amelyhez a kép mint egész, mint egy mediális aktus korrelátuma tartozik. Másfelől azonban a képvilág „az »ablakon« át a nézőre orientálódik, perspektivikusan rá irányulva rendeződik el. [...] A kép nézője mint a képvilág orientációs középpontja egyúttal ennek a képvilágnak a szubjektuma is.”²³ Emiatt a kettősség miatt állítható, hogy minden képszemlélés és képleírás hordoz magában metaleptikus mozzanatot. Az ablak metafora azonban félrevezethet, amennyiben a képre mint anyagi felület nélküli, „áttetsző” látványra utal. (Erről még később.)

A fénykép pusztá szemlélésében is megmutatkozó távol(i)sága, más terűsége, mely jelentőséget és jelentést az ekphrasziszokban kap, Foucault heterotópia fogalmával is összefüggésbe hozható. A végső soron minden hellyel kapcsolatba kerülő fotó heterotópiája több aspektusból is elgondolkodtató: egyfelől a fénykép

létmódjából társadalmi használata, konszenzusa alapján sosem számúzhető végérvényesen referencialitása, valóságban csüngő realitásérzete, ezért a fényképekhez való viszony a tükörhöz mint legáltalánosabb, legmindennapibb heterotópiához közelíthető, a fényképen is – a tükörhöz hasonlóan – ott látom magamat vagy rokonaimat, ismerőseimet, a dolgokat, ahol nem vagyok vagy ahol ők nincsenek, azzal a különbséggel, hogy a tükör esetében virtuális térként nyílik meg az, ahol nem vagyok, míg a fényképen egy kétdimenziós felületen rögzítették azt a valakit, valamit, helyet, amely valaha a valóságban létezett, jelen volt, de most már csak eltérésként egzisztál. A tükör és a fénykép egyaránt heterotópiaként működik, mert, miközben nézem magam a tükörben vagy a képen, mindkettő „a helyet egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálisá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely »odaát« található.”²⁴ A társadalmi használat tehát olyan, időben elcsúsztatott tükörképként kezeli a fényképet, amely a kép látványára múltként, lezártként, halottként tekint, s ilyen értelemben a fotó a temető heterotópiájához is kapcsolható, főként, ha figyelembe vesszük, hogy az ember személyes fényképek sokaságával igyekszik megsokszorozni létezését, ily módon menekülve saját egyszerűségétől és végességétől, s ily módon ápolja önmaga és hozzátartozói emlékét is.²⁵ Az eltérő terek nem függetlenek az eltérő időtől, s Foucault alapvetését a fényképekre is rávetíthetjük: a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek, azaz afelé nyílnak meg, amit, pusztán a szimmetria kedvéért, heterokroniának nevezhetnénk; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel; ebből is látszik, hogy a temető igen erősen heterotopikus hely, mert a temető kezdőpontja az a furcsa heterokronia, ami az egyén számára az élet elvesztése, és az a fajta öröklét, melyben az egyén nem szűnik meg feloszlani és eltűnni.”²⁶ A fénykép pedig – ebben a megközelítésben – nem más, mint a heterokroniának és heterotópiának láthatóvá tétele, megjelenítése.

A 20. századi magyar próza tehát bővelkedik fényképekben, fényképleírásokban – képzőművészeti és filmes utalásokat, eljárásokat mozgósító alkotásokban egyaránt, tehát nem a fényképek uralmát hangsúlyozzuk, hanem más inter- és transzmediális jelenségek társaságában mint (szintén) erősödő jelenléttel rendelkező médiumot vizsgálhatjuk. A fényképek irodalomba íródásának fentebb tárgyalt általános térhódításán túl a fotó egyes életművekben, művekben betöltött narrációformáló, szemléletmódot befolyásoló szerepéről mégis sokféle képet kapunk, ami a fénykép és elbeszélés intermedialis áthelyezhetőségének és viszonyának gazdag lehetőségeit sugallja. Jelen írás mindössze néhány változat, irány felmutatására vállalkozik, hiszen a fényképek szerepének, jelentőségének vizsgálata az egyes művekben csakis szoros műelemzések során tárható fel.²⁷ A fényképek akár egy egész életmű látásmódjára, narratív technikájának alapjaira is hatással lehetnek, mint például Lengyel Péter esetében,²⁸ akinek elbeszélésmódját, történetességét az egymáshoz képest elcsúsztatott időpillanatok egymás mellé, mögé helyezése jellemzi, szoros összefüggésben a zárt pillanatokkal, emlékképekkel kapcsolatos „korábbi” és „későbbi” tudásnak, ismeretnek a mnemotechnikai működtetésével, s az apai örökség mint látásmód átörökítésével. Szintén nála kapcsolódnak a fotók a

szereplő identitásának és emlékezetének megtalálásához, ahogy ez a *Cseréptörésében* látható, de ebbe az irányba mutat Grecsó Krisztián fotóhasználat is. A fénykép a pillanat, emlékkép előhívásának házi műveleteként vetül Lengyel *Mellékszereplők* című kisregényének elbeszéléstechnikájára is, s mise en abyme-ként sűrűsödik össze, ahogy Závada Pál *A fényképész utókora* című művének esetében, amelyben egyetlen, végül „láthatóvá” tett fénykép köti össze a történet szálait, idősíkjait, s a fényképen látható tekintetek szerteágazása társadalmi széttartásként, a kortársak és nemzedékek közti kapcsok elvesztéseként értelmezhető.²⁹ A fénykép összesűríteti egy lehetséges családregegy szálait, ahogy ezt Bereményi Géza *Legendáriumának* családi csoportképe teszi, esetleg családfa épülhet belőlük, mint Szabó Magda *Régimódi történetében* vagy Grecsó *Mellettem elférsz* című regényében; de akár a múlt és identitás elvesztésével, a valóság bizarr kifordítottságával is kapcsolatban állhat, mint Bartis Attila *A séta* című művében. A fénykép ontológiájával összekapcsolódó tér- és időbeli hiányállapotból, a fotográfia mint fénylenyomat és árnykép jelentésmezőjéből bontakozik ki Márton László *Árnyas főutcájának* elbeszélői pozíciója.³⁰ A fénykép felhasználásának, szerepének változatossága, a szerteágazó jelentések, irányok abban mindenképpen közösek, hogy a mű világában jelenlévő fényképek az elbeszélők, szereplők sorsához, életéhez kapcsolódó tárgyak, amelyek elsősorban nem fotóművészeti remeklésük, esztétikai kiválóságuk miatt, hanem készítójük, ábrázolt témájuk, a fényképen látható alakok személyes érintettsége által kerülnek az elbeszélés menetébe, az imaginárius világ kellékei, s jelentőségüket mutatja, hogy a legtöbb esetben megszemplélésük és leírásuk az elbeszélés bizonyos pontjain halaszthatatlanná válik. Úgy tűnik, a fotóekphrasziszokkal élő irodalmi műveknek – különböző okokból – szükségük van egy kézzel fogható, a tér és az idő egy bizonyos konstellációját magába sűrítő *punctum temporis*-ra, melynél, az elbeszélés menetét, folyó idejét felfüggesztve, a szemlélés, leírás idejéig elidőzhetnek.

A képnél való időzés, a látvány leírásának kísérlete egyúttal megértési, értelmezői folyamat is, melynek során feltáruznak a kép pásztázásának irányai, a képet szemlélő tekintetének haladása, megtörténik egyes képelemek kiemelése, mások észrevétlenül hagyása, bizonyos elemek összekapcsolása. A képleírások vizsgálata során az is láthatóvá válik, hogy az ekphraszisz egyes megvalósulásai esetében valóban érdemes a különböző elbeszélésformákkal való viszonyokat tisztázni, érinteni. Az ekphraszisz sok esetben a descriptio, a megtorpanás (digressio) egyik sajátos típusaként tűnik fel, mivel a képleírások menete leginkább a tér leírásával mutat párhuzamot – legyen szó portréről, csoportképről, tájképről stb. –, a térdeixisek, spaciális viszonyok térképszerű megjelenítése által (amelyekben a *mellett*, *alatt*, *fölött*, valamint *jobbra*, *balra* stb. helyhatározói viszonyok dominálnak). Ugyanakkor, amennyiben a térbeliség verbális reprezentációjának de certeau-i fogalompárját is megidézzük,³¹ megeshet, hogy a térképszerű leírások mellett útvonalszerű (kép)bejárásokkal is találkozunk, ha nem is gyalogosan, sétálva, ahogy a valós térben, hanem a tekintet haladását, pásztázását követve, s a látványnak, térnek ez a fajta ábrázolása nem függetleníthető teljes mértékben a narráció elbeszélő, tehát cselekményesítő formájától. Természetesen nem állítható megnyugtatóan, hogy a képleírás ezekben az esetekben a leírás (descriptio) helyett elbeszélésnek tekinthető, főleg, hogy továbbra is narratív kitérőként tekin-

tünk rá, s továbbra is őrzi saját narratív szintjét, ám a kép leírásának térképszerű és útvonalszerű – illetve a kettő keveredéséből épülő – elkülöníthetősége nemcsak a befogadói jelenlétnek, aktivitásnak a módját és mértékét jelzi (amelyhez még a kép szemlélőre gyakorolt hatását is hozzávehetjük mint narratív cselekményt), hanem mindez az ekphraszisz narrációs besorolhatóságát is bonyolítja.

A befogadásnak az irányait részben a kép szerkezete, részben a néző szándékai alakítják, a jelentés a két fél dialógusából bontakozik ki, a visszatérés, visszakérdés, jelentéstulajdonítás hermeneutikai körforgásának struktúrája szerint, s ez a képen látható pillanaton és látványon túl a befogadás menetét, idejét módját és a kép befogadásban kialakuló szerkezetét, kompozícióját is feltárja. Az egyes elemek között körkörösen létrejövő, létrehozott kapcsolatok, társítások ily módon a kölcsönös jelentések terét rajzolják ki.³² A tekintet képrészletek közötti haladása, a pillantás végigvezetése a különböző képelemeken, amelyet imént de Certeau (be)járás fogalmával vontunk párhuzamba, szintén a keresés, megismerés, megértés vágyát hordozza magában. A kép leírása és tériesítése tehát nem független a megértés, önmegértés folyamataitól, s ennek nyilvánossá tételétől, így a képleírás sikere a nyelvi akadályokon túl ezért is válhat kérdésessé.

Minden képleírás ki van téve annak az esendőségnek, hogy sikerül-e vagy egyáltalán lehetséges-e életre kelteni a képet, láthatóvá tenni azt, ami nem jelenvaló, s ilyen módon minden képleírás az ábrázolás, szavak általi láttatás nehézségeinek, lehetőségeinek dilemmáit is színre viszi. Az ekphraszisz lehetetlen lehetőségeit latolgató teóriák szintén sok kétségnek, kérdésnek adnak hangot,³³ ám mintha az alkotók nem törődnek a kételyekkel, újra és újra vizuális művek leírására vállalkoznak. Úgy tűnik, a kép térbeli stabilitása, anyagisága olyan erőt, biztonságot sugároz át még verbális reprezentációjába is,³⁴ amelyre a narrációnak saját szerkezetének, nézőpontjának, értékrendjének megtámasztása, cselekményének, szereplőjének sorsa érdekében szüksége van, még akkor is, ha a leírás a nyelv linearitásából adódóan a kép térieségét az időbe, a leírás idejébe fordítja át. A mentális képek testünkben mint eleven hordozó médiumban keletkeznek, ezek mulandóságához, anyagtalanságához, sérülékenységéhez képest a képek, fotók megbízhatók, kívül állnak, a maguk saját médiumában, anyagi hordozójában. A sikeres képleírás ebben a kívülségben, képtartalom és hordozó felület együttesében mutatja meg a képet, s életre kelhet a képleíró azon meggyőződése, hite, hogy a szemlélt képnek ez a bármilyen testtől, tudatállapottól való függetlensége, távolsága biztosítja létét, stabilitását, maradandóságát, s jelentőségét, ezáltal válhat – látszólag – ellen tart az elmosódásnak és a felejtésnek, ami a mentális képeket fenyegeti. Amennyiben ez a fejtegetés helyesen ragadja meg a képleírások szerepét és jelentőségét, ez érdekes ellentmondást eredményez a képleírás segítségével megjelenített fénykép megőrző, rögzítő funkciója és a fotóesztétika ismert meglátása között, amely szerint a fénykép éppen hogy az emlékezet eltörlését eredményezi. Az emlékkép helyett, helyén a (fény)kép áll, a rögzített látvány szemlélése a keret nélküli, gomolygó, képlekeny emlékképeket törli el, hiszen akárhányszor a képekre nézünk, a kiélesített pillanat az emlékkép helyébe nyomul, s végül a képre emlékezünk, nem az emlékre.³⁵

Minden sikeres képleírást bizonyos öntranszparencia jellemez, amikor a nyelvnek sikerül elérnie, hogy a hallgató/olvasó nézővé váljon és felkelteni azt az illúziót, „Quam si rebus ipsis intersimus”, mintha ott lennének a dolgok között (vagy legalábbis a kép előtt), a szöveg, a leírás *energeiája* oly erős, hogy a látvány „testet ölt”.³⁶ Azonban fontos visszautalni írásom korábbi pontjára, s hangsúlyozni, hogy a testet öltött látvány mindvégig megőrzi önnön képszerűségét, a fotó ugyanis nem a valóságra nyíló átlátszó ablak, bár „olyan jelként tekintenek rá manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolódik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító, önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”³⁷

Az ekphraszisz furcsa feszültségét az adja, hogy a nyelv azon igyekszik, hogy önnön anyagiságát legyőzze, és transzparenssé váljon annak érdekében, hogy a képet ne csak látványában, tartalmában, hanem a maga képszerűségében, anyagszerűségében, tehát örökkévalóságát biztosító felületével, hordozójával együtt látassa. Épp ennek érdekében, a kép képmivolta miatt vállalkozik a nyelvi székszis legyőzésére. Lebont egy határt, hogy egy másikat megmutathasson. Mintha valaki azért nyitna ablakot, hogy egy vakablakot szemlélhessen.

Nos, ahogy ezt az eddigiekben *láttuk*, ez az ablaknyitogatás sokféle következménnyel jár az elbeszélő művek narratívájára és nem egy esetben térszerkezetére is, néha elég kinézni az ablakon, s megpillantani egy másik teret, néha át is kell hajolni, néha pedig át kell lépni az ablak kereteit, mondhatni kivetődni az ablakon. S vannak olyan pillanatok is, amikor be kell csukni a spalettákat. S ez a pillanat most van.

JEGYZETEK

1. „[A] fénykép [...] nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balsamozza be és menti meg az elmúlástól.” André Bazin, *A fénykép ontológiája = A film és a többi művészet*, válogatta és jegyzetekkel ellátta Kenedi János, Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1977, 516.

2. Kibédi Varga Áron festészet és fotográfia eltérő létmódját az időhöz való viszonyukban látja: míg – meglátása szerint – a festmény a dolgokat a jelenbe helyezi, életre kelti, addig a fényképek már nem sokkal elkészülésük után az idő múlását és a halált juttatják eszünkbe. Vö. Kibédi Varga Áron, *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig) = Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 144. Kibédi Varga kijelentése részben Susan Sontagra támaszkodik, aki a fényképen látottakat szintén áljelenlétként, a távollét zálogaként határozza meg, s az elmúláshoz, halálhoz kapcsolja a fotót. Vö. Susan Sontag, *A fényképezésről*, Bp., Európa, 1981, 28.

3. PL. Hans Belting, *Test-kép-médiium = Uő, Kép-antropológia, képtudományi vázlatok*, Bp., Kijárat Kiadó, 2003, 213.

4. „Minden fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi, mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának.” Sontag, *i.m.*, 27–28.

5. Belting, *i.m.*, 211.

6. Ebből a szempontból Barthes megközelítése mutat kivételt, akinél a punctum a képnek az a részlete, amely megragadja, foglyul ejti a kép szemlélőjét, s amely virtuálisan kiterjesztve önmagát, gyakran teremt metonímiát. A punctum képzeletben léptet ki a térből, megteremtve a kép vak terét, kontextust, jelentést implikálva. Vö. Roland Barthes, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiához*, Bp., Európa, 1985, 51–52, 66.

7. „A modern fotográfia a fény nyomában hasonlóképpen ejti rabul a testet, mint az antik körvonalaraj az árnyék nyomában.” Belting, *i.m.*, 29.

8. Vö. Rosalind Krauss, *Megjegyzések az indextről*, Ex Symposium, 2000/12, 32–33.

9. Vö. Belting, *i.m.*, 252.

10. Karlheinz Lüdeking, *Irányok között. Elmélkedés a „képek vitája” aktuális frontvonalairól*, Athenaeum, 1993/I, 4, 296–297.
11. Vö. Rosalind Krauss, *i.m.*, 15.
12. André Bazin, *Festészet és film = Uő, Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999, 148.
13. Vö. Eifert Anna, *A kép az eltűnés esztétikájában = Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 386.
14. „Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. [...] A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant.” Walter Benjamin, *A fényképezés rövid története = Uő, Angelus novus, Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 693.
15. Susan Sontag, *i.m.*, 141.
16. „A mozivászon határai [...] tulajdonképpen nem képkeretet, hanem pusztán olyan »takarólapot« képviselnek, mely csak a valóság egy részét tudja felfedni. A keret a teret befelé polarizálja, mindaz pedig, amit a mozivászon látunk, épp ellenkezőleg, az Univerzum meghatározatlansága irányában terjed ki. A keret centripetális, a mozivászon centrifugális.” Bazin, *i.m.*, 148.
17. Barthes, *i.m.*, 66.
18. „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. A mutató mozdulat távolságérzetet reprezentál, ráutal valamire, anélkül, hogy azt meg kellene *fognia*.” Gottfried Boehm, *A képleírás, A kép és a nyelv határaitól = Narratívák 1. Képelemzés*, szerk. Thomka Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1998, 35.
19. Természetesen találhatóunk példát arra is, például Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényében, hogy a fénykép látványa és leírása szándékoltan átlép a „valós” térbe, a képkeret feloldódik a szerzői intenciónak megfelelően.
20. A fotó ilyesfajta szerepeltetése és felidézése figyelhető meg Lengyel Péternél, Závada Pálnál vagy Grecsó Krisztiánál, Szabó Magda *Régimódi története* pedig éppen kivételt képez ez alól, művében a családörténet retrospektív felelevenítésű, s a fényképek – elhelyezkedése, ábrázoltjainak ismertetése – ebbe az emlékezetfolyamba illeszkednek bele.
21. Edmund Husserl, *Fantázia, képtudat, emlékezet = Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 24.
22. Faragó Kornélia, *Térrányok, távolságok*, Újvidék, Forum, 2001, 29.
23. Eugen Fink, *Megjelenítés és kép = Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 96.
24. Michel Foucault, *Más terekről*, ford. Erhardt Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (letöltés 2013. nov. 13.). A szöveg nyomtatásban, más fordításban megjelent változata: Michel Foucault, *Eltérő terek*, ford. Sutyák Tibor = Uő, *Nyelv a végtelenhez*, szerk. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 150.
25. „A pillanatfelvételek, melyekkel az élet feltartóztathatatlant folyamát egy pillanatra megszakítjuk, az illékony én cserélhető tükörképei. Az önmagunkra való emlékezés előgyakorlat, nem pedig a halál fölött aratott győzelem.” Hans Belting, *i.m.*, 213.
26. Foucault, *i.m.*, 152.
27. A következő hivatkozások ilyen, egyes életműveket vagy konkrét regényeket vizsgáló tanulmányokra utalnak.
28. Vö. Visy Beatrix, „Tőle tanultam látni” – *A fénykép narratív esztétikája Lengyel Péter prózájában = „Figyeljétek a mesélő embert”*, szerk. Radvánszky Anikó, Bp., Ráció Kiadó, 2013, 76–91. Ugyanez állítható Závada Pál műveivel kapcsolatban is, a fotós elköteleződés szintéziseként olvasható *Természetes fény* című regénye, vö. Visy Beatrix, *Egy talált tárgy hatványra emelése. Závada Pál: Természetes fény*, Holmi, 2014/6, 724–730.
29. Vö. Visy Beatrix, *A csoportkép mint mise en abyme – a fénykép szerepe és leírása Závada Pál A fényképész utókora című regényében*, Alföld, 2013/5.
30. Vö. Visy Beatrix, *A biány helyei – árnyak, árnyjátékok Márton László Árnas főtca című regényében = Tér(v)iszonyok, tér-kép(zet)ek, BSCA VI*, szerk. Bíró Csilla, Visy Beatrix, Bp., OSZK, 2014. [megjelenés előtt]

31. Vö. Michel de Certeau, *A cselekvés művészete, A mindennapok leleménye I*, Bp., Kijarat, 2010, 122–128.
32. Vö. Vilém Flusser, *A fotográfia filozófiája*, Bp., Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990, 8, 9.
33. W.J.T. Mitchell, *Az ekphraszisz és a másik* = Uő, *A képek politikája, W.J.T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, Szeged, JATE Press, 2008.
- Milián Orsolya, *Az arckép reprezentációs csapdái, Ekphraszisz és descriptio*, Alföld, 2004/10.
- Varga Tünde, *Képtelen képzelet. Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában* = *(Té)eszmények bűvölete*, szerk. Jeney Éva, Szegedy-Maszák Mihály, Bp., Akadémiai, 2004.
34. Krieger rendszerében az ekphrasztikus elv a költészet azon törekvéseként összegezhető, mely szerint „a képzőművészet térbeli stabilitásának, azaz egyfajta létmódnak (being) és a verbális létrejövés (becoming) időbeliségének, illetve változékonyságának követelményét egyidejűleg tudhatja magáénak.” A leírás során „a verbális reprezentáció cserében elnyeri imitációja tárgyának térbeli stabilitását és szilárdságát, sőt az majd ennek következtében a tárgyi világ változó érzéki tapasztalatával szemben bizonyos állandóságot képvisel.” Varga Tünde, *i.m.*, 19.
35. A fotóelméletben Kracauer képviseli markánsan ezt az álláspontot: „Nem őrződünk meg semmiben, és a fotó a semmi töredékeit gyűjti. Amikor a nagymama az objektív előtt állt, akkor egy másodpercre jelen volt a tér kontinuitásában, mely az objektívna kínákozott. Megörökítve a nagymama helyett ez a szempont lett. Ezért borzong bele a szemlélő a régi fotók nézésébe. Mert nem az eredetit szemléltetik, hanem egy pillanat térbeli konfigurációját; nem az ember lép elő a saját fotóján, hanem mindezen dolgok összessége, mely belőle levonható. A fotó megsemmisíti őt, amennyiben leképezi, és ha egybeesne azzal, akkor nem is lenne.” Siegfried Kracauer, *A fotográfia = Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Bán András, Beke László, Bp., Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1983, 174.
36. Boehm idézi Quintilianust az ábrázolás egyértelműsége kapcsán, ő használja az ekphraszisszal kapcsolatban az energiea fogalmát is, mely az ábrázolás érthetőségét, evidenciáját, elevenségét fejezi ki, oly erősen, hogy valami „testi mivoltában a szemünk előtt álljon.” Gottfried Boehm, *A kép és a nyelv batárairól*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák, I. Képelemzés*, szerk. Thomka Beáta, Kijarat, Budapest, 1998, 31.
37. W.J. Thomas Mitchell, *Mi a kép? = Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijarat, 1997, 339.

