

Fotografikus emlékezetek

Médiatudományi kérdések panorámája

I. Mi végre az emlékezet médiatudománya?

Semmiképp sem kiszámított provokáció csupán, ha azzal kezdem, egyáltalán miért van szükség médiatudományra; a kérdés teljesen komoly. El kell ugyanis ismernünk, hogy a médiatudománynak aligha szolgál alapjául valamely kizárólag rá jellemző tárgy vagy legalább egy sajátlagos módszer.¹ Ha például a könyvnyomtatás irodalmat érintő következményeivel foglalkozunk, egyúttal máris az irodalomtudomány területén mozgunk – ez nem utolsósorban az irodalomtudós Marshall McLuhan médiaelméletére is áll, akinek tézisei nem véletlenül nyugszanak irodalmi forrásokon.² A vélhetően a médiatudományi munka lényegét jelentő tevékenység, ti. a média-összehasonlítás is régóta számos területen mindennapos. Megállapíthatjuk: csak a diakrón vagy szinkrón összehasonlítás során mutatkozik meg, hogy egy adott médium elkülönbődik másoktól.³ Valahányszor új lehetőségek zavarták meg a médiumok bevett rendjét, az újat az összevethető médiumokra vonatkoztatva rögvest azonosították, és a rendszerbe integrálták. Ennek paradigmikus példája már a szóbeliség és az írásbeliség Platón általi összehasonlítása is⁴, de ugyancsak illik az itt referenciamédiumként középpontban álló fotográfiára, amely régebbi vizuális médiumokkal helyezkedett szembe. Ebben az összefüggésben nem azt vonom kétségbe, hogy a médiumok összehasonlító vizsgálata értelmes dolog; azt viszont igen, hogy e tényállás már önmagában saját szakmát, sőt saját diszciplínát kívánna, avagy alapozna meg.

1 Megalapozásul hivatkozhatnánk itt a Joseph Vogl és Lorenz Engell javasolta első médiaelméleti „axiómára” is, miszerint „nincsenek médiumok, legalábbis nincsenek valamiféle szubsztanciális és történetileg stabil értelemben véve” (Uők: „Vorwort.” In: Claus Pias et al. [szerk.]: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 1999, 10). Ebből az következhetne, hogy médiumok híján médiatudomány sem létezhet – vagy az, hogy az utóbbi legfőbb feladata, hogy először is megkonstruálja saját tárgyát, s azután bizonyítsa e konstrukció teherbírását és produktivitását.

2 Így például Shakespeare műveit médiatudományi tanulmányok kompendiumaként ajánlja, vö.: Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1994, 24–26.

3 Vö. Jürgen Fohrmann: „Der Unterschied der Medien.” In: *Transkriptionen* 1, März 2003, 2–7.

4 Vö. Irmela Schneider: „Zur Konstruktion von Mediendiskursen. Platons Schriftkritik als Paradigma.” In: Angela Krewani (szerk.): *Artefakte/Artefaktionen. Transformationsprozesse zeitgenössischer Literaturen, Medien, Künste, Architekturen*. Heidelberg: Winter, 2000, 25–38.

Vizsgálatra szorul tehát, milyen *specifikus* teljesítményre képes egy médiatudomány, mivel tud hozzájárulni például a kollektív emlékezet médiumaira irányuló kérdéshez. Meglátásom szerint csakis arról lehet szó, hogy azon kompetenciára építünk, amely egy meghatározott kérdezésmódra való *specializálódás* folytán fejlődik ki. Médiatudósként az ember nemcsak alkalomadtán, hanem konstitutív jelleggel él a média-komparatiztika eljárás módjával, és a legdifferenciáltabb összehasonlítási lehetőségekkel is próbálkozhat, amelyek – mondjuk – elkülönítik egymástól az észlelés, a tárolás és a közvetítés technikáit. Az ekképpen értett médiatudomány például az irodalomtudománytól eltérően sohasem végez médium-immanens elemzést, hanem mindig formákat, eljárás módokat, effektusokat ütköztet a mindenkori alapjukként szolgáló médiumoktól függően.⁵ Ezért nem is úgy definiálja önmagát – ami sokáig kényelmes kiútnak tűnt –, hogy a kultúratermelés azon területein illetékes, amelyekre még nem terjedt ki más szakmák hatóköre, jelesül a filmre és a televízióra, hanem azt vizsgálja, hogy e médiumok milyen összefüggésben vannak a többivel. A medialitás az, ami közös komparatív platformként kínálkozik a médiumok között. Éppen ebben az értelemben csak egy differenciaelméleti, nyitott médiafogalomban gondolkodhatunk, amelytől idegen a médiumok éles kontúrokkal körbehatárolt kánonja, s amely számításba veszi, hogy amit *a médiának* nevezünk, valójában csak az összehasonlításoknak köszönhetően jön létre.⁶

A kultúra az a terület, amelyhez a médiakutatás jó okokból mindeddig kitüntetett érdeklődéssel fordult.⁷ Ha a kultúra mindig a különbségek kultúrája – Dirk Baecker koncepciója szerint tehát ott alakul ki, ahol bizonyos kollektív gyakorlatok és formák másmilyenekkel összehasonlítva kontingensként tételeződnek⁸ –, akkor az általunk művelendő médiatudománynak azzal a kérdéssel kellene foglalkoznia, hogy e variánsok közül melyek vezethetők vissza a különféle médiumok használatára. E tekintetben első megközelítésben mindegy, hogy e következményeket a mediálisan feltároló lehetőségek célirányos megragadásának vagy egy második természet-

5 Az összehasonlítás módja azáltal specifikálható valamelyest, ha az elemek „laza kapcsolódásaként” fölfogott médiumból indulunk ki, amelybe – szelektív módon és a rendelkezésre álló elemrepertoártól korlátozva – formák (szorosan kapcsolódó elemek) vésszódnek be. Ilyenkor csak a mindenkor aktualizált szoros kapcsolódás (a forma) észlelhető, a médium pedig csak indirekt módon – mintegy az összehasonlítás útján – detektálható. A médium/forma megkülönböztetéshez vö. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, 190–202.

6 Vö. részletesebben Jens Ruchatz: „Konkurrenzen – Vergleiche. Die diskursive Etablierung des Felds der Medien.” In: Irmela Schneider & Peter Spangenberg (szerk.): *Medienkultur der 50er Jahre* (= Diskursgeschichte der Medien nach 1945. 1). Opladen: Westdeutscher Verlag, 2002, 137–153.

7 A média- és kultúratudomány konvergenciájához vö. Hartmut Böhme, Peter Matussek & Lothar Müller: *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Reinbek: Rowohlt, 2000, 179–202; Siegfried J. Schmidt: *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück, 2000.

8 Vö. ehhez Dirk Baecker: *Wozu Kultur?* Berlin: Kadmos 2001 [2000]. A médiumok radikálisan differenciaelméleti koncepcióját szoros szálak fűzik a kultúra ezzel analóg koncepciójához.

ként viselkedő technika determináló erejének tulajdonítjuk.⁹

A médiatudományos kérdések fentebb beharangozott „panorámája” tehát egy összehasonlító kultúratudomány területén mozog majd, miközben transzdiszciplináris módon rendelkezésre álló tudást mozgósít és kamatoztat, hogy a fotográfia példáján képet adjon a médiumok és az emlékezet lehetséges viszonyáról. Ebben az áttekintésben tehát arról lesz szó, hogy úgy olvassuk a legkülönbözőbb szövegeket, mint amelyek adalékul szolgálhatnak a médiatudomány számára, lévén, hogy a kollektív vagy az individuális emlékezetek mediális meghatározottságával foglalkoznak. A médiumok és a kollektív emlékezetek „mögékerülhetetlen” relációját Aleida Assmann vizsgálta, amikor Pierre Norához kapcsolódva megállapította, „hogy sem kollektív lélek, sem objektív szellem nem rejtőzik a csoport emlékezete mögött, csupán a társadalom a maga jeleivel és szimbólumaival. Az egyén a közös szimbólumok révén részesül a közös emlékezetben és a közös identitásban.”¹⁰ Ha a kollektív emlékezeteket jelekben lokalizáljuk, akkor óhatatlanul bevonódnak vizsgálódásunkba a médiumok is, hiszen minden aktualizált jel médiumot kíván, amelynek bázisán mint forma egyáltalán előállhat. Kicsiny, homogén csoportokban, amelyek közös tapasztalati horizontját nem szükséges folytonos kommunikáció útján összehangolni, a kollektív identitás stabilizálását célzó médiahasználat elszórt alkalmazásra is korlátozódhat. Azonban a nagy kollektívokban, ahol a közvetlen interakció már nem lehetséges, nélkülözhetetlen az intenzív mediális közreműködés, hogy megalkotható legyen egy közös múlt, amelynek alapzatára a csoport jelenlegi identitása épülhet. Ha ezen felül tekintetbe vesszük az egyéni emlékezetek „konstitucionális medialitását”, amelyre nemrégiben Vittoria Borsò hívta föl a figyelmet¹¹, akkor végül is arra az univerzális megállapításra jutunk, hogy az emlékezetnek mindig van valami köze a médiumokhoz, ahogyan a kultúrának is mindig van valami köze a médiumokhoz – de ezzel még nem lettünk sokkal okosabbak, mint korábban; konkrét esetek kutatásába kell fognunk. Mindazonáltal először az általánosság szintjén szeretnék időzni, jöllehet új csapásirányt véve, nem az identitás rögzítésének individuális és kulturális előfeltételeit, hanem a médiumait választva kiindulópontul.



9 Ha a médiumokat a kultúra lényegi alapzatának tekintjük is, meglátásom szerint hiba volna őket kívül helyezni a kultúrán, hiszen keletkezésüket, implementálásukat és formájukat tekintve maguk is kulturális tényezőknek vannak alávetve. A technika sem részleteiben, sem egészében (mint rendszer) nem férhető hozzá maradéktalanul kulturálisan – következményei olykor kiszámíthatatlanok, materialitásába beletűköznek a kulturális igények –, és mégsem ellenfele, hanem játékos társa a kultúrának.

10 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999, 132.

11 Vö. Vittoria Borsò: „Gedächtnis und Medialität. Die Herausforderung an die Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs.” In: Uő et al. (szerk.): *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart: Metzler, 2001, 23–53, 25.

II. Externalizálás

Úgy tűnik, alapvetően két különböző modellje van annak, ahogyan a médiumokat az emlékezettel vonatkozásba hozhatjuk: az *externalizálás* és a *nyom*. Az externalizálás az emlékezetként fölfogott médiumok hagyományos és bizonyos mértékben szó szerinti koncepciója. Ez esetben magát a médiumot emlékezetnek vagy legalábbis emlékezet tartalmak hordozójának tekintjük. Ez a megközelítés kézzelfogható módon kifejezésre jut a metaforák „vándorlásában”, amikor is a médiumok és az úgynevezett természetes emlékezet kölcsönösen megvilágítják egymást. Ha a fotográfia példájára gondolunk, mindenekelőtt a bostoni orvos és író, Oliver Wendell Holmes híres megfogalmazását kell fölidéznünk, aki 1859-ben azt írja, a fotográfia „emlékezettel bíró tükör”, „mirror with a memory”.¹² Még konkrétabban tesz hitet Sigmund Freud az emberi és a fotografikus képesség analógiája mellett *Rossz közérzet a kultúrában* c. művében. Szerinte az ember „a fényképezőgéppel olyan szerkezetet hozott létre, amely a futó képi benyomásokat rögzíti”, ahogyan a fonográfjal olyan szerkezetet, amely analóg azzal, ami akusztikus, és ezzel „alapjában az emlékezés, az emlékezet neki adatott képességének materializációit” konstruálta meg.¹³

Amilyen mértékben a fotográfiát emlékezetszerű képi médiumként koncipiálták, olyan mértékben tekintettek az emberi emlékezetre a fotográfia lencséjén keresztül. 1839, azaz a fotografikus eljárás nyilvánossá tételének éve után – amint ezt Douwe Draaisma taglalja az emlékezetkutatás eszmetörténetét tárgyaló munkájában – „az emberi emlékezet vált a vizuális tapasztalat felvételére, fixálására és reprodukálására alkalmas fényérzékeny lemezzé”¹⁴. Nem kevésbé sokatmondó a mindent – még a jelentéktelen részleteket is – megbízhatóan elraktározó „fotografikus emlékezet” népszerű kliséje. A pszichológia nem szívesen használja ezt a metaforikus beszédet, hanem ott, ahol az ominózus fenoménnel foglalkozik – jelesül, hogy az észleleti benyomások emlékező lehívásuk során észleleti benyomásokként élednek meg –, inkább eidetikus képekről beszél.¹⁵ Ugyanakkor azon-



12 Oliver Wendell Holmes: „The Stereoscope and the Stereograph.” [1859] In: Beaumont Newhall (szerk.): *Photography. Essays & Images*. London, 1980, 53–62, 54. A tükörről való beszéd itt nem csupán a pontos „reprezentáció” metaforája, hanem a dagerrotípiák tükröződő fémfelületére vonatkozik.

13 Sigmund Freud: „Das Unbehagen in der Kultur” [1930]. In: Uő: *Gesammelte Werke*. Szerk. Anna Freud, 14. kötet, London/Frankfurt a.M.: Imago/Fischer, 1948, 419–506, 449–451. Magyarul: Sigmund Freud: *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. Linczényi Adorján, In: Uő: *Esszék*. Budapest: Gondolat, 21982, 327–405, 355. (A fordítást módosítottam – F. Á.)

14 Douwe Draaisma: *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*. Darmstadt: Primus, 1999, 124. Magyarul: *A Metaforamasina. Az emlékezet egyik lehetséges története*. Ford. Balogh Tamás, Typotex Kiadó, 2002, 115.

15 Vö.: Norma E. Cutts & Nicholas Moseley: „Notes on Photographic Memory.” In: *The Journal of Psychology* 71,1 (1969), 3–15, 5: „The general conclusion of the present writers is that there is no such thing as photographic memory in the literal sense of taking a snapshot of a page and filing it in the mind like a photographic print which can be examined at will” [„A kortárs szerzők általános konklúziója, hogy nem létezik fotografikus emlékezet olyasféle szó szerinti értelemben, hogy pillanatfelvételt készítenénk egy oldalról, és eltárolnánk az elmében, akár egy fotografikus felvételt,

ban a kísérleti pszichológia a fotográfiát – mint a többi tároló médiumot is – afféle kontrollközegként kezeli, amelynek materiális stabilitása előtt az emberi emlékező-képesség nemcsak hogy igazolhatja magát, hanem bizonyos értelemben muszáj is bizonyítania.¹⁶

Párhuzamban azzal az érveléssel, hogy a médiumok és a „természetes” emlékezet kölcsönösen egymás modelljei, az externalizálás eszméje – funkcionalista szemszögből – kultúrtörténetileg és az emberiség történelmét tekintve is alátámasztható. Ilyesféle állítás kapcsolódik a szóbeliségből az írásbeliségbe való áttöréshez is: azóta materiálisan tárolva, diakrón és szinkrón keringhet a tudás, amit korábban neuronális kapcsolatok útján kellett készenlétben tartani az újrafelhasználás érdekében. A következményeket sokféleképpen magyarázták. A francia antropológus, André Leroi-Gourhan szerint például éppenséggel a tudás technikai „exteriorizálása” az ember kulturális evolúciójának alapja: az ismeretek halmozódhatnak, s így különböző perspektívák összehasonlításával kritizálhatóvá lesznek.¹⁷ Kultúrtörténeti perspektívából nézve a külső tárolók elérhetővé válásával elkülönül egy „funkcionális emlékezet”, amely a „tároló emlékezet” sokkal nagyobb lehetőségteréből szelektálva táplálkozhat.¹⁸ A mediális emlékezetek története e tekintetben az externalizált tudás története.

Úgy látszik, a távoli tájakat vagy múltbéli eseményeket és életvilágokat bemutató fényképek e scenárióba éppúgy beilleszthetők, mint az amatőr felvételek, amelyeket kirándulások alkalmával készítenek emlék gyanánt. Megkönnyítik a tudás akkumulációját és cirkulációját. Mindenesetre bizonyos ellenállást tapasztalunk, amikor a fotográfia, a fonográfia és a film analóg feljegyző médiumainak az emlékezetmédiumok történetébe való besorolásáról van szó: az idevágó fejtegetésekben a könyvkultúra epocháját rendszerint közvetlenül az elektronikus emlékezetek korszaka követi.¹⁹ Az ebben tetten érhető idegenkedés vélhetően abból adódik, hogy az analóg médiumok nem mondhatók minden további nélkül az emlékezetlerakatok externalizálásának. A kézírásos vagy nyomtatott formában szerkesztett és terjesztett gondolatokat

amelyet akkor tekintünk meg, amikor akarunk.”]; Eric Schwitzgebel: „How Well Do We Know our Own Conscious Experience? The Case of Visual Imagery.” In: *Journal of Consciousness Studies* 9 (2002), Nr. 5/6, 35–53, 44: „[...] eidetic imagery, sometimes popularly (but in the view of many theoreticians inaccurately) referred to as ‚photographic memory’”.[„(...) az eidetikus képekre olykor népszerű jelleggel (de számos teoretikus nézete szerint pontatlanul) ‚fotografikus emlékezetként’ utalnak.”]

16 A kollektív emlékezet médiumairól pszichológiai perspektívából l. Gerald Echterhoff e kötetben megjelent tanulmányát.

17 Vö. André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a.-M.: Suhrkamp, 1980, 273–295, 321–332. Implicit módon az orális, tendenciájukat illetően tárolásmentes társadalmakat deficitesnek ábrázolja; ehhez vö. Erhard Schüttel: „Das ungeschriebene Gesetz der mündlichen Gesellschaft. Eine Variante der Schrift vor der Schrift.” In: Claudia Liebrand & Irmela Schneider (szerk.): *Medien in Medien* (= Mediologie. 6). Köln: DuMont, 2002, 138–153.

18 Vö. Aleida Assmann & Jan Assmann: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis.” In: Klaus Merten et al. (szerk.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, 114–140, 121–127.

19 Ehhez kritikai jelleggel l. Hartmut Winkler: *Medien – Speicher – Gedächtnis* [1994]. www.uni-paderborn.de/~winkler/gedacht.html (Utolsó letöltés: 2003.10.28.).

– legyenek bár bevásárlási cédulák, előadásjegyzetek, memoárok vagy verseskötetek – könnyűszerrel fölfoghatjuk emlékezetszerű produktumokként. De mi a helyzet az analógtechnikai médiumokkal, amelyek fizikai ingereket jegyeznek föl anélkül, hogy az emberi szubjektivitás közreműködne? Siegfried Kracauer a következőképpen fogalmazta meg ezt a különbséget a fotografikus és az emberi emlékezet között: „A fénykép térbeli vagy időbeli kontinuumként ragadja meg azt, ami adott; az emlékképek csak akkor őrzik meg az adottat, amennyiben az valamit kifejez.”²⁰ A fotográfia tehát nem csupán abban különbözik az emberi emlékezettől, hogy – akár előzőleg az írás tároló médiuma – amit egyszer eltárolt, azt változatlanul megőrzi, hanem még inkább abban, hogy úgy tűnik, az embert már az eltárolás – az emlékezésre érdemes dolgok szelekciója – során megkerüli.

Joggal emlékeztetnek arra újra és újra, hogy a motívumot, a pillanatot és a képkivágást, a megvilágítási időt és a fényrekesz nyílását, az objektívet és a film anyagát a gépet kezelő ember választja meg. Am ettől még igaz, hogy magát a képet nem a fotográfus hozza létre, hanem a kémiai réteg és a rávetülő fénysugarak konstellációja. A fotokémiával együttműködve a képet bizonyos mértékig a leképezett esemény alkotja meg, ahogyan egy láb hagyja hátra lenyomatát a homok „médiumában”. Főként a fotóművészek törekszenek arra, hogy e folyamatban olyan fokú jártasságra tegyenek szert, hogy már a motívum előtt „pre-vizualizálni” tudják a kész eredményt.²¹ Minthogy azonban a kép keletkezése maga emberi közreműködés nélkül megy végbe, legalább két dolog marad, amit egyetlen fotográfus sem uralhat, vonhat ellenőrzése alá: egyrészt a képbe íródó részletek telítettségét, egyszerűen mert ott vannak, akár ügyel rájuk a fotográfus, akár nem; másrészt a megvilágítás időtartamát, amely csak a kioldógomb megnyomásának eldöntése után veszi kezdetét, úgyhogy végső bizonyossággal sohasem kalkulálhatjuk ki, valójában mi történik a képmezőben a rekesz nyitása alatt. Ezekben a várakozásaink megbízhatósága ellenében ható kiszámíthatatlanságokban és esetlegességekben egyértelműen megnyilvánul a manuális-kognitív és az analóg-rögzítő „eltárolás” közötti különbség.

III. Nyom

Az analógtechnikai képek specifikus múltra vonatkozását illetően, amely e képeket tartósan keletkezésük egyedi szituációjához köti, a mediális emlékezet vonatkozás-jellegének második típusaként a „nyom” koncepciója

20 Siegfried Kracauer: „Die Photographie.” In: Uő: *Das Ornament der Masse. Essays.* Frankfurt a.-M.: Suhrkamp, 1977 [1963], 21–39, 25. Magyarul: A fényképezés. In: *Café Babel*, 25. szám (Fény), 1997/3, ford. Dornbach Márton, 73–85.

21 A „pre-vizualizálás” gondolatához vö. Jens Ruchatz: „Die Chemie der Kontingenz. Zufall in der Fotografie.” In: Natalie Binczek & Peter Zimmermann (szerk.): *Eigentlich könnte alles auch anders sein.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1998, 199–223, 221.

tűnik megfelelőnek számomra. Ez esetben – az externalizálástól eltérően – maga a médium semmiképpen sem a nyom, csupán maradandó nyomok létrehozásának egy technizált és standardizált lehetősége. A nyom múlthoz való specifikus viszonya abban áll, hogy nem az elmúlt történés reprezentációjának, hanem eredményének tekintjük. Ennyiben pontosan arra a szinguláris, punktuális eseményre mutat rá, amely világra hívta őt.

Mivel a nyomok az események lefolyása során *grosso modo* nem szándékosan születnek, a történetek közvetlen és így kiváltképpen autentikus bizonyosságainak számítanak. De minden nyom, amint azonosítják és értelmezik, már visszatért az autentikus-eredeti szférájából a kultúrába. Ha az, amit nyomnak tekintünk, az elmúlt történés közvetlen eredménye, akkor a múlt nyomainak „olvashatóvá tételéhez” a jelenlegi tudás maximumának mozgósítása szükséges. A konvencionális jelekkel ellentétben, amelyek meghatározott várakozásoknak megfelelő keretek között merülnek föl, egy nyomot mindenképp előtérbe emelve „jelentéshordozóként” kell azonosítani, és kiemelni abból a környezetből, amely nem bizonyul nyomnak. Egy ilyen különbségtétel alapvetően csak akkor lehetséges, ha vezérfonal gyanánt adva van egy bizonyos megismerési érdek, ugyanis viszonylagos, hogy mi működik nyomként, és mi háttérként. A nyomok tehát távolról sem a múlt ártatlan maradványai, hanem egy konstitutív utólagosság értelmében csakis a mindenkori interpretáló jelen érdekeiből és eljárásaival jönnek létre.

Bár a nyomok – s ez a második ellenvetés az autenticitás hangsúlyozásával szemben – nem egy kód által születnek, mégis egy kód vagy valamely funkcionálisan egyenértékű tudás által kell olvashatóvá tenni őket. Szabályszerű olvasási kódokat csak kivételes esetekben dolgoznak ki a specializált nyomolvasók. A vadászok például így tanulják meg rutinszerűen fölismerni a lépések nyomaiból az állat fajtát és tipikus tulajdonságait. A tudás e kodifikációja viszont csak azért lehetséges, mert ilyenkor eltekintünk a bekövetkező esemény abszolút egyszeri voltától. A szoros értelemben vett nyomolvasás, vagyis a mindenkori nyomot előhívó, egyszeri és specifikus történés rekonstrukciója során sem kerülhető el *sohasem*, hogy az esemény egyediségét normalizáljuk, lévén, hogy az értelmezéshez folyvást a specifikus esetre alkalmazható általánosított tudásra vagyunk utalva.

A fotografikus nyomok bizonyos értelemben sajátos helyzetben vannak, mert abban rejlik specifikumuk, hogy – pierce-i terminológiával élve – nem csupán *indexikálisan* vonatkoznak egy elmúlt eseményre, hanem azt egyidejűleg *ikonikusan* is leképezik.²² Pontosán szólva: egy fénykép két összefüggő, ám egymásra nem leképezhető eseményből származik: az egyik a kioldás,



22 A Pierce-i jeltipológia fotográfiára alkalmazásához vö. Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998, 27–57.

amely csak közvetve íródik bele a képbe, a másik pedig az objektív előtt lezajló esemény, amely mint „második eredet” rögzül a képen.²³ Éppen ezt fogalmazza meg Roland Barthes híres megállapítása, miszerint egy fénykép legbenső lényege, *noémája* a tudatban rejlik, „cela a été là” – avagy „ez volt” [„es ist so gewesen”], amint a német fordításban olvassuk.²⁴ De ha a fénykép a nyom információtartalmát ikonikusan feldúsítja is, „olvashatósága” akkor is túlon túl gyakran ütközik akadályba, mert ami a képen látható, általában csak komoly erőfeszítések árán rekonstruálható. Ezért itt is érvényes: az abszolút konkrét, ami a nyom tulajdonképpeni sajátja, az értelmezés folyamatában elkerülhetetlenül relativizálódik – kivéve akkor, ha maga a nyomolvasó a történés tanúja volt, és a fotografikus nyomot pusztán az emlékezés *kiindulópontjaként* használja.

Még ha a nyom autenticitásigényét kulturálisan viszonylagosítani is kell, az időbeliség nézőpontjából mégis nyugtalanító jelenség marad. Erre nézvést minősítette Barthes a fényképet „antropológiai forradalomnak”, „hiszen az általa implikált tudattípus valóban minden előzmény nélküli. A fotó igazából nem a dolog *itt-létének* tudatát ébreszti föl (amit minden másolat előidézhethetne), hanem az *itt-volt-lét* tudatát.” A fénykép üzenete így az „*itt* és a *hajdan*” egyfajta irreális, „illogikus” összeszővődését közvetíti.²⁵ A nyom összekapcsolja a távollevőt és a jelenvalót, amennyiben a fotografikus kép jelenléte – direktpozitív eljárás esetén is – magában foglalja annak a távollétét, akit/amit leképezett: amit egy fényképen látunk, már eleve elmúlt. A távollevő ikonikus jelenvalóvá tétele által a tudatos múltnak és az észlelt jelennek a nyomban hordozott ellentmondása még egyszer kiéleződik.

A múlt és a jelen e médiuminherens összekapcsolódása az, aminek révén a fénykép – nyomként – mint emlékezetmédium válik megragadhatóvá. Az ikonikus reprezentáció „többletén” túl a fotográfia megjelenít egy eseményt a képen, amely indexikálisan a múltban vet horgonyt. Minthogy ez persze kifejezetten a szubjektivitást megkerülve játszódik le, s így eloldódik az emberi emlékezőképességtől, jogos a kérdés, mennyiben beszélhetünk itt még emlékezetéről. E diszkrepancia Platón íráskritikájától kezdődően többé-kevésbé mindahány tároló médiumnak felróható, amelynek emlékezeti funkciókat kölcsönöztünk. Az emlékezetmédiumok teljesítménye azonban csakis abban állhat, hogy valamit más-



23 Egész pontosan a fotografikus levonat természetesen még egy harmadik eseményre is utal: a levonat elkészítésére, amely elviekben más paraméterek mellett még egyszer megismétli a fényképezést.

24 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a.-M.: Suhrkamp, 1985, 126. Magyarul: Roland Barthes: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiairól, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000², 81.

25 Roland Barthes: „Die Rhetorik des Bildes.” In: Uő: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a.-M.: Suhrkamp, 1990, 28-46, 39. Magyarul: A kép retorikája, ford. Angyalosi Gergely. In: Blaskó Ágnes, Margitházi Beja (szerk.), Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény, Typotex, Bp., 2010., 109-124., 118.

képpen visznek végbe, mint az ember – legyen szó csupán arról, hogy nagyobb információ-mennyiséget megbízhatóbb módon őriznek és tartanak készenlétben. Mindazonáltal a fotográfia nemcsak nyomként, hanem externalizálásként is képes az emlékezet módján funkcionálni. Ugyanis a nyomok jó részével szemben, amelyek események véletlen melléktermékeiként születnek, a fényképeket általában akaratlagosan hozzák létre, még hozzá oly módon koncipiálva, hogy legalábbis megközelítsenek egy elképzelt emlékképet. Míg a nyom inkább materiális indítéka és kiindulópontja az emlékezésnek, azaz az eredeti szituáció rekonstrukciójának, addig az externalizálás koncepciója tendenciózusan egy már elsajátított, szubjektívált emlékezésre helyezi a hangsúlyt.

Az analóg feljegyző médiumok – mindenekelőtt a fotográfia – tehát anélkül vezetik be a nyom momentumát, hogy az externalizálás hagyományos módját fölfüggesztenék. Meglátásom szerint a mediális emlékezetek erőtere voltaképpen az externalizálás és a nyom két pólusa között van kifeszítve. Érdeemes volna átgondolni, vajon a nyom momentuma nem rejlik-e már ott – akár célképzetként csupán – régebbi médiumokban is. Ezen túlmenően minden mediálisan aktualizált forma – minden szöveg, minden fotó, minden film – nyom, legalábbis önreferenciális tekintetben: minden konkrét mediális kommunikációs esemény magán viseli a média- és kultúrtörténet egy meghatározott időpontjának ismertető jegyeit.²⁶

Így a jövőre vonatkozóan is feltételezhető, hogy a digitalizálás, amit az analógtechnikai feljegyzés és a rá jellemző emlékezetkarakter halálának is tekintenek, nem tünteti majd el teljesen a nyom mozzanatát. Egy digitális kép – a technicisztikus érvelésmód szerint – nincs többé abban a helyzetben, hogy szavatolhasson egy egyedi, lefényképezett, eredeti eseményre való vonatkozást, mivel ha egy fénykép hatását kelti is, ezt a számítógép egyszerűen összeszerkeszthette a legkülönbélebb adatokból.²⁷ Csakhogy ez az érv összekeveri a kép keletkezésének technikai feltételeit a médiahasználat társadalmi gyakorlataival. Egyrészt túlértékelték és különösképp a digitális fotográfiához képest messzemenően eltúlozták a fényképnek, mint a múlt manipulálatlan nyomának a „hitelességét”; másrészt pedig a digitális foto-

26 Ezt Hartmut Winkler nagyon szépen bemutatta a nyelv példáján: minden egyes nyelvi aktus magán viseli a nyelv rendszerének nyomait, és megfordítva, mint észrevehetetlen aktus maga is visszahat a rendszer egészére: a nyelvi struktúra minden tünékeny nyelvi aktust megőriz; vö. Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München: Boer, 1997, 148 és 164–172.; Sybille Krämer: „Das Medium als Spur und als Apparat.” In: Uő. (Hrsg.): Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a.-M.: Suhrkamp, 1998, 73–94.

27 Egy ilyen kép Martin Lister szerint „may be based on knowledge of, but not caused by, the action of light reflected by a particular object. But what it does refer to is other photographs”. [Egy ilyen kép „meglehet, azon a tudáson alapszik, hogyan viselkedik egy konkrét objektumról visszaverődő fény, ám maga nem a fény aktivitásának eredménye. Egy ilyen kép másik fényképekre vonatkozik.] (Uő: „Photography in the age of electronic imaging.” In: Liz Wells [hrsg.]: *Photography. A Critical Introduction*. London/New York: Routledge, 1997, 249–291, 260.)

gráfia puszta bevezetése önmagában még nem idézi elő a fotografikus képpel szemben konstataált bizalomvesztést.²⁸ A fényképeket mindig is montírozták, retusáltak vagy színezték, és egy digitális felvételt nem tekinthetünk manipuláltnak egyszerűen azért, mert könnyebben manipulálható. Leginkább még a fotografikus emlékezetkonceptciónak a nyom felől az externalizálás felé tolódó súly-pont áthelyeződésével számolhatnánk. De napjainkban ilyesféle transzformáció széleskörűen aligha ment végbe.

A következőkben azt szeretném megmutatni, hogy a fénykép emlékezetmédiума hogyan oszcillál az externalizálás és a nyom között, mindig azon kontextus jellege szerint, amelybe beillesztik. Ennek kapcsán először a nyilvános archívumok és emlékezetek, majd a privát emlékeztévékenység keretei közt elemzem a fotográfia funkcióját.

IV. Nyilvános emlékezetek

Már a médium történetének hajnalán is azt remélték a fotográfiától, hogy gazdagítani fogja a kulturális archívumot. Amikor 1839-ben a fizikus Dominique François Arago a szabadság állami felvásárlásáért buzgólkodva a francia képviselő-testület előtt az új képrögzítési eljárás teljesítményeit magasztalja, egyebek mellett arra mutat rá, milyen hasznos lett volna a fotográfia Napóleon egyiptomi „archeológiai” hadjáratán:

„Mindenki számára világos lesz, hogy ha a fotografikus eljárást az 1798. esztendőben ismertük volna, ama rejtélyes táblák sokasága ránk hagyományozódott volna, amelyek a művelt világ számára az arabok mohósága vagy bizonyos utazók vandalizmusa folytán már örökre odavesztek.”²⁹

Ha feltalálták volna a fotográfiát – így az érv –, csekély ráfordítással összeállíthatták volna az egyiptomi hieroglifák teljes leltárát, méghozzá a „valódi hieroglifákét”, nem azon „fiktív és konvencionális jelekét”, amelyeket Napóleon rajzolója a *Description de l'Égypte* számára készítettek. Még mielőtt a médium teret nyert volna a gyakorlatban, itt máris említésre kerül a két perdöntő tulajdonság, amely a fotográfiát mindmáig előnyben részesített archiváló médiummá teszi: egyfelől egyszerű kezelhetősége, gyorsasága és költségkímélő volta, másfelől technikailag szavatolt pontossága.

Ami viszont még inkább figyelemre méltó: hogy a fényképet kvázi a valóság ekvivalensének tekintik,

28 Ehhez részletesebben l. Jay David Bolter & Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1999, 105–112; Jens Ruchatz: „Realismus als dauerhaftes Problem der Fotografie. Zuschreibung versus Technikontologie.” In: Christian Filk et al. (hrsg.): *Die dunkle Seite der Medien. Ängste, Faszinationen, Unfälle*. Frankfurt a.-M. et al.: Lang, 2001, 180–193.

29 Dominique François Arago: „Bericht über den Daguerreotyp.” [1839] In: Wolfgang Kemp (hrsg.): *Theorie der Fotografie I. 1839-1912*. München: Schirmer/Mosel, 1980, 51–55, 51.

olyannyira, hogy az eredeti tárgy elvesztésén könnyedén túlteszik magukat. A matériát többé nem feltétlenül szükséges megőrizni, ha látható formáját tároljuk. Az ikonikus nyom tökéletes szimulációként való ünneplése a már említett Holmes-nál hágott tetőfokára húsz évvel később:

„A forma a jövőben elválik az anyagtól. Az anyagnak a látható tárgyak esetében gyakorlatilag nincs többé komolyabb haszna, kivéve, ha mintaként szolgál, amely alapján megképezik a formát. Adják csak oda nekünk egy megtekintésre érdemes tárgy eltérő perspektívákból készült egynéhány negatívját – többre nincs is szükségünk. Azután akár rontsák le az objektumot, vagy gyűjtésük föl, ha tetszik.”³⁰

Az emlékezet, amely materiális formát öltött, ettől kezdve a dolgok materialitása fölött is úr. Meghökkenítő, hogy a tényleges munka során egyes területeken milyen közel kerültek ehhez az eljárás módhoz. A francia *Commission des monuments historiques* 1851-ben megbízást ad az úgynevezett *mission héliographique*-ra, vagyis, hogy egész Franciaországban dokumentálják a pusztulóban lévő vagy restaurálásra szoruló építészeti műemlékeket³¹; Charles Marville 1858-tól kezdve saját indíttatásból fotózza a régi párizsi városnegyedeket, mielőtt áldozatul esnek Charles Haussmann modernizálási örületének; az európai etnológusok a műtárgyak és leírások mellett számtalan fényképet is fölhalmoznak a gyarmatosított területeken, hogy a modernizáció fenyegette kultúrákat eredeti állapotukban rögzítsék. A fotográfusok archivátorként dolgoznak a jövő régészei és történészei számára.

A fotografikus „források” bőséges előállítására tekintettel, amelyek közül néhány kifejezetten az utókor történészei, a többségük azonban a kortársak számára készült, fölmerül a kérdés, milyen bizonyító erőt tulajdoníthatunk nekik a múltra való vonatkozásukat illetően. Erre nézvést kiváltképpen gyümölcsöző a források máig is szokásos – Johann Gustav Droysentől eredeztethető – csoportosítása maradványra és hagyományra, ami ma-napság elterjedt formáját leginkább Ernst Bernheim nagy hatású *Lehrbuch der historischen Methode* (A történeti módszer tankönyve) c. munkája nyomán nyerte el. „[M]indazt, ami az eseményből közvetlenül fennmaradt és megvan – olvassuk itt –, *maradványnak* nevezük; mindazt, ami az eseményből közvetve háramlott ránk, az emberi felfogóképességen átszűrve és általa



30 Oliver Wendell Holmes: „Das Stereoskop und der Stereograph.” [1859] In: Wolfgang Kemp (hrsg.): *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*. München: Schirmer/Mosel, 1980, 114–119. [= A Holmes-szöveg kivonatos német fordítása: „The Stereoscope” (12. l.j.)] Hozzá kell fűznünk, hogy Holmes radikális utópiája a sztereoszkópikus fotográfiára vonatkozik, amely a kétdimenziós információ túlmenően még a tér illúzióját is megteremti. Ismeretes persze a fordított stratégia is, amikor fényképek alapján rekonstruálják a háromdimenziós valóságot. Hiánytalan fotografikus dokumentáció híján például nem lett volna lehetséges a szentpétervári Borostyán-szoba rekonstrukciója.

31 Vö. Anne de Mondenard: „La Mission héliographique: mythe et histoire.” In: *Études photographiques* 2 (1997), 60–81.

visszaadva, *hagyománynak* nevezzük.”³² Bernheim azután a maradványokat további alcsoportokra osztja: a *szűkebb értelemben vett maradványokra*, azaz arra, ami a történelmi eseményekből faktikusan ránk maradt, mint a *műemlékek* vagy *monumentumok* (pl. jogi okmányok), amelyek a kortárs felhasználók számára őrzik az információkat, s az utókorra nincsenek tekintettel. A maradványok kitüntetett figyelmet érdemelnek mint források, amennyiben „a tények kétségtelen tanúságai.” Egy „esemény tényszerűségét” „semmi sem igazolhatja biztosabban [...], mint ha az esemény csalhatatlan nyomaival összhangban vannak a róla szóló tudósítások.”³³ Ha a maradványok garantálják a tényszerűséget, akkor interpretációjuk olyan tudást kíván meg, amely csak a hagyományforrásokból vonatkoztatható a tárgyra.³⁴

Időközben talán kitűnhetett a sorok között, miért is érdekes itt ez a forráskritikai megkülönböztetés: éppen, mert az externalizálás és a nyom különbségével analóg módon épül fel, úgy vélem, magyarázatul szolgálhat arra, hogy honnan ered a fényképpel mint történelmi forrással kapcsolatban folyvást fölpanaszolt probléma. A fénykép nyilvánvalóan nehézségeket okoz, mert sem az egyik, sem a másik oldalon nem helyezhető el egyértelműen. Való igaz, Bernheim több ízben is rámutat, hogy egy és ugyanazon forrás különböző összefüggésekben egyszer hagyományként, másszor maradványként is funkcionálhat. Egy fénykép azonban egy és ugyanazon kérdés esetén egyszerre lehet szűkebb értelemben vett maradvány, emlékmű és hagyomány is: a fényképek egy esemény akaratlagosan előállított nyoma, s így az objektív és szubjektív vonatkozás határmezsgyéjén állnak.³⁵

De hogyan értsük egyáltalán a szubjektív aspektust, ha – mint a sokat bírált „Wehrmacht-kiállítás” esetében – az „elkövetők fotói” az „áldozatok fotóivá” válhatnak, ha a honvédnepokokról készült emlékfotók visszatekintve oly könnyen változnak át a katonai brutalitás és a háborús bűnök megrázó tanúságává, másképpen szólva: ha az individuális perspektívát látszólag akadálytalanul felülírja egy kollektív nézőpont?³⁶ Másrészt hogyan lehetséges, hogy a képileg rögzített esemény fotografikus értelmezése számára mégsem tárul föl közvetlenül, mi is történt tulajdonképpen, ki, mit, mikor tett?³⁷ A nyom



32 Ernst Bernheim: *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*. 3. Aufl. Leipzig: Duncker & Humblot, 1903, 230.

33 Ua., 490 és 492. Bernheim a kézikönyvben érdekes módon csak ott említi a fotográfiát, ahol a forráskiadványok megbízható dokumentációjáról esik szó.

34 Vö. ua. 561 k.

35 Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin: Akademie Verlag, 1998, 10. Brink a fénykép e „kettős karakteréről” például elemzése elején ír a történelmi fényképek használata kapcsán: „A fényképek a »valóság« lenyomatának és interpretációjának számítanak.”

36 Vö. Michael Sauer: „Fotografie als historische Quelle.” In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 53 (2002), 570–593, 588–590; Brink: *Ikonen* (35. lj.), 148–151; Detlef Hoffmann: „Private Fotos als Geschichtsquelle.” In: *Fotogeschichte* 2,6 (1982), 49–58.

37 Nemcsak a nyom-státus nehezíti meg az interpretációt, hanem az a fotografikus időszelvény is, amely nem teszi lehetővé, hogy felmérjük, hol helyezkedik el a jelenet az események sorában. Viszont a mindennapi élet kutatásának [Realienkunde]

keletkezésének rekonstruálását tehát a fotográfia esetében sem takaríthatjuk meg magunknak – még hozzá a lefényképezett dolgot és a kép készítőjét illetően sem. Csak akkor nyerhet jelentőséget, ami egy adott fényképen látható, ha a fotót magyarázattal szolgáló kontextusba ágyazzuk.

Az, hogy a fénykép mint forrás témája mostanság gyakrabban napirendre került, mindenekelőtt a *Megsemmisítő háború – a Wehrmacht büntettei* című, erősen vitatott kiállítással (1995-től) hozható összefüggésbe. Kétség sem fér hozzá: joggal ütöttek meg kritikus hangot a fotografikus forrásokkal való meglehetősen hanyag és módszertanilag mindenképpen elfogadhatatlan bánásmód miatt; egyik-másik fényképen bizonyíthatóan olyan bünteteket láthattunk, amelyeket nem a Wehrmacht követett el, némelyik helyszínt tévesen határozták meg stb.³⁸ A hibátlan képalírás annál is inkább szükségesnek tűnik, mivel abból indulhatunk ki, hogy a fényképek – mint nyomok és maradványok – hajlamosak arra, hogy hitelesítsék a feliratot, amellyel ellátták őket.³⁹ A kritika vehemenciája azonban aligha azzal függ össze, hogy itt egy máskülönben tökéletesen rendhagyó forráskezelést terveztek el, hanem inkább azzal, hogy nem elsősorban egy minden módon alátámasztott, tudományos történetírást tűztek ki célul, hanem hogy hatást gyakoroljanak a nemzeti emlékezetre. Hogy ez megvalósítható legyen, központi szerep jutott a fotográfiának, amely technikai „szemtanúként” az elkövetőt, az áldozatot és a büntettek brutalitását egyaránt láthatóvá tette.

A kiállítás fogadtatása kapcsán újra és újra főlemlegetik a látogatók erős emocionális érintődését, amit a nagy mennyiségű fotografikus kép bevonásával okolnak meg.⁴⁰ E hangütés után aztán már gyakran nem is az esetenként megtévesztő feliratot, hanem maguknak a képeknek az önértékét kifogásolják. A történész Michael Sauer például nyilvánvaló nemtetszéssel a következőket jegyzi meg: „A kiállítás készítői a fényképeket valójában nem forrásokként használták, hanem – tömeges alkalmazásuk

forrásoként (azaz hogy hogyan festettek bizonyos dolgok egy meghatározott időpontban) lényegesen jobban használható, mint eseménytörténeti tekintetben. Ehhez vö. Sauer: „Fotografie“ (36. lj.), 572–575; Jens Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung* (= Historische Einführungen. 7). Tübingen: edition diskord 2000, 72–75.

38 Vö. Ungváry Krisztián példaszzerű dolgozatát: „Echte Bilder – problematische Aussagen. Eine quantitative und qualitative Analyse des Bildmaterials der Ausstellung ‚Vernichtungskrieg – Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944‘.” In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50 (1999), 584–595. A vitához árnyalt áttekintést nyújt Miriam Y. Arani: „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik. Die ‚Wehrmachtausstellung‘, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht.” In: *Fotogeschichte* 22 (2002), Heft 85/86, S. 97–124.

39 Az érvhez kapcsolódóan klasszikus szöveg: Roland Barthes: „Die Fotografie als Botschaft.” In: Uő: *Sinn* (25. lj.), 11–27, 21–24. Vö. még Helmut Lethen: „Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze.” In: Hartmut Böhme & Klaus Scherpe (hrsg.): *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt, 1996, 205–231.

40 Vö. pl. Petra Bopp: „Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos?” In: Hamburger Institut für Sozialforschung (hrsg.): *Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung ‚Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944‘*. Hamburg: Hamburger Edition, 1999, 198–230, 198–207.

és speciális elrendezésük segítségével – a megrendültség előidézésének eszközeiként, s hogy érzelmileg térdre kényszerítsenek.”⁴¹ Eszerint teljességgel illegitim dolog, hogy „túlontúl egyszerű, népokítói intenciókkal”, rémtettek szemléletes bemutatása révén a megtekintett történetre válaszul érzelmi reakciót követeljenek a közönségtől. Úgy tűnik, a fényképek legitím módon pusztán történeti forrásokként, potenciális szuggesztív önértékket illetően visszanyesve és egy verbálisan szabályozott kontextusba illesztve használhatók történelemábrázolásra. Ezzel egyfelől tovább örökítjük a szokványos mediális hierarchiát, amely a képeket csupán nyelvileg megszelídített illusztrációkként fogadja el, másrészt ismét bebetonozzuk a tudományos történetírás és a társadalmilag megélt „emlékezeti helyek” közötti – Pierre Nora által is fájlat – szakadékot.⁴² Nyilván nem is véletlen, hogy a „Wehrmacht-kiállítás” – forráskritikailag optimalizált átdolgozása nyomán – ismét visszahúzódott egy íráscentrikus pedagógia biztos terepére.⁴³

Mindazonáltal megfigyelhető, hogy a 20. században a múltról alkotott kollektív elképzeléseket mind nagyobb mértékben formálják a vizuális médiumok. Ikonikus – vizuálisan szuggesztív és technikailag verifikált – nyomeként a fotográfia különösen alkalmas arra, hogy az érzelmeket kiváltani képes történetet nyomatékosítsa. A már a történelemkönyvekbe bevonult távolabbi múlt vonatkozásában a szaktörténészek alakítják a képkánont, amelynek kollektív képi emlékezetként kell bevésődnie. Feltehetően az iskola a legfontosabb intézmény a tekintetben, hogy ne csak a kötelező nemzeti történelemismeretet, hanem a hozzá tartozó képeket is betáplálja az individuumok emlékezetébe.⁴⁴ Am a történelemkönyvek által reprezentált kulturális emlékezet mellett a fotografikus történelmi képek egy decentrált kollektivizálásáról is számot adhatunk, amennyiben egyes képek a tömegmédiában való cirkulációjuk nyomán kivált emlékezetesnek bizonyulnak, és mintegy fű alatt válnak a kollektív tudáslerakat részévé. Éppen a kortárs történeti eseményekről alkotott elképzeléseket határozzák meg sokrétűen az olyasféle képek, amelyek nem szisztematikusan, archiválható dokumentumokként készültek, hanem aktuális, *időben közel álló* riportfotográ-

41 Sauer: „Fotografie” (36. l.), 579. Az ilyesféle kritika kritikájaként I. Arani: „Und an den Fotos” (38. l.), 99 k.

42 Vö. Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.-M. 1998 [Berlin 1990]. Magyarul: *Emlékezet és történelem között*. Válogatott tanulmányok, szerk., vál. K. Horváth Zsolt, ford. Haas Lídia et al., Budapest, Napvilág, 2010.; valamint I. Patrick Schmidt tanulmányát ebben a kötetben.

43 Bátorító dolog, hogy ez a képekkel való defenzív bánásmód sem aratott osztatlan tetszést, vö. Klaus Hesse: „,Verbrechen der Wehrmacht – Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944’. Anmerkungen zur Neufassung der ,Wehrmachtsausstellung.’ In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 53 (2002), 594–611, főként 600–602.

44 Az iskolai történelemtankönyvek fényképanyagához I. Jürgen Hannig: „Bilder, die Geschichte machen. Anmerkungen zum Umgang mit ,Dokumentarfotos’ in Geschichtslehrbüchern.” In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 40 (1989), 10–32. A kulturális képi emlékezet szabályozásának radikálisabb eljárásával a sztálinista praxisban is találkozhatunk, amikor a forradalom kegyvesztett protagonistáit kiretusálták a történeti felvételekről, vö. Alain Jaubert: *Fotos, die lügen*. Politik mit gefälschten Bildern. Frankfurt a.-M.: Athenäum, 1989.

fiaként a sajtóban és televízióban való tömeges terjesztés céljából. Még ha Barthes a „sokkfotókat” jórészt hatástalannak tartja is, úgy tűnik, az e fajta képek – pl. a vietnami háborús fotók – közül különösen sok megragadt az emberek emlékezetében, anélkül, hogy szerzőjüket, a helyszínt, az időpontot és az ábrázolt személyeket pontosan ismerniük kellene.⁴⁵

Persze további vizsgálódást érdemelne, hogyan szabályozzák itt a tároló és a funkcionális emlékezetbe való szétágazást, azaz hogyan történik, hogy az elérhető riportképek tengeréből kiemelkedik néhány, amelyeket újra és újra leköszölnék, s ezáltal gyökeret verhetnek a társadalmak⁴⁶ képi emlékezetében. Ha ilyesféle fotografikus „ikonokat” faggatunk, semmiképp sem intézhetjük el a dolgot a fénykép ikonikus és indexikális aspektusával, hanem lényegi módon kell számításba vennünk az ebbe a képrendbe íródott – a kultúrát és a technikai képet összekötő – *szimbolikus* dimenziót is.⁴⁷ Cornelia Brink koncentrációs táborokban készült felvételek alapján kimutatta, hogy a németek átnevelése érdekében hogyan hoztak forgalomba célzottan „ikonokat”, amelyeknek különféle kiállítások és könyvmegjelenések útján kellett betölteniük nevelési feladatukat.⁴⁸ A fotografikus ikonok fogalmában összekapcsolódik „a széleskörű ismertség a nézőre gyakorolt, erős emocionális hatással, amely hatás egyes szerzők szerint a képek állítólagos autenticitásának és/vagy szimbolizációs erejének tulajdonítható.”⁴⁹ Az ilyen képek a kollektív emlékezés meghatározó sarkpontjaivá lehetnek.

V. Privát emlékezet

A fotográfia médiumának az a sajátossága, hogy (történeti) archívumok kialakítására sarkall, még világosabban kidomborodik a privát fotográfia területén. Ez természetesen nem az amatőr fotós félnyilvános praxisára értendő, aki szándékait illetően „időtlen” műalkotások létrehozására törekszik. Amennyire mennyiségileg át-



45 Gondoljunk csak példaképpen Robert Capa: A milicista halála [teljes címe: Lojalista milicista a halál pillanatában, Cerro Muriano, 1936. szeptember 5. – F. Á.] c. képére (1936), amely a nyomtatott betűs, vádló „Why?” felirattal ellátva az 1970-es és 80-as években a fiatalok szobáit díszítette. A „kód nélküli üzenet” híveként Roland Barthes az e fajta fotográfiát nem szívlelheti: itt a fotográfus a bemutatott borzalmat majd’ mindig túlkomponálja, és kontrasztok vagy közelítések segítségével hozzátoldja a faktumhoz a borzalom intencionális nyelvét. Mivel ez a pátosz megelőlegezi az értékelésünket, az ilyen fénykép „csak a borzalom botránjának a bemutatására alkalmas, magának a borzalomnak a bemutatására nem”. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.-M.: Suhrkamp, 1964, 55–58.

46 A kollektív képi emlékezethez kapcsolódóan l. Rolf Reichardt tanulmányát ebben a kötetben.

47 Vö. Dubois: *Der fotografische Akt* (22. lj.), 45. és 50k.

48 Brink kiinduló kérdése a következő (Ikonen, 10., l. 35. lj.): „Milyen társadalmi kontextusokra volt szükség ahhoz, hogy a koncentrációs táborok fotografikus reprezentációjából maradandó nyomok keletkezzenek?” Hasonló kérdést vizsgált újabban Habbo Knoch a „mediális emlékezetek” formálódására tekintettel: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg: Hamburger Edition, 2001. Ehhez szórakoztató kiegészítésként: Barry Levinson's *Wag the Dog* c. filmje (1997) [magyarul: Amikor a fark csóválja... – F. Á.] arról szól, hogyan lehetséges fiktív háborút produkálni megindító képek segítségével. A kollektív bevonódást előidéző képes szimbolika itt egy fiatal lány drámai egyéni sorsa.

49 Ua., 233.

tekinthető, az amatőr fotózás világában vélhetően semmi egyébről nincs szó, mint a saját egzisztencia megfigyeléséről és historizálásáról. Mint a néprajztudós Konrad Köstlin írja: „alapvetően önnönmagunk történései lettünk. Mi magunk hozzuk létre saját életünk történetének forrásait.”⁵⁰ A naplóírás praxisának egyfajta popularizálódása jegyében így a privát, jövőre nyitott „archívumokat” is szisztematikusan feltöltik fényképekkel – Bernheim-i értelemben vett „emlékművekkel”, hiszen a fotóalbumokban összegyűjtött magánfelvételek címzettjei az élők, maguk a fényképek készítői, és talán csak nagy ritkán kifejezetten az utókor.

Annak megítélésében, hogy az efféle önábrázolás címzettje mindenekelőtt maga a fotós-e, vagy inkább a család, finom eltérések mutatkoznak. Pierre Bourdieu a fotográfiáról mint „illegitim művészetről” írt híres elemzésében a családot jelöli meg a magánszemélyek fotografikus aktivitásának fókuszpontjaként. Szerinte a fénykép a csoport integritásának képi tanúsága, amelynek célja, hogy további integrációt teremtsen. Ez a csoporttal kapcsolatos funkció egyértelműen megnyilvánul abban, hogy a kamera túlnyomórészt családi ünnepek, baráti találkozások vagy kirándulások alkalmával kerül elő.⁵¹ A fotóalbum azután, amelyben vegyesen található általunk és hivatásos fotósok által készített képek is, stabilizálja a család kollektív emlékezetét.

Ezzel szemben a fotótörténész Timm Starl azt az álláspontot képviseli, hogy a privát fotó elsődlegesen magáról a készítőjéről szól. Természetesen nyomós érv, hogy olyanok is készítenek magán-fotóalbumokat, akiknek nincsenek szorosabb családi kötelékeik. Ezen túlmenően pedig az amatőr albumokban összegyűjtött motívumok statisztikai kiértékelése sem igazolta a családi események egyértelmű főhangsúlyát.⁵² Starl szerint az amatőr fotósok felvételei *radikálisan szubjektív* emlékjelek, amelyek nemegyszer a legközelebbi rokonok számára sem érthetőek teljesen, mert nem az a döntő, hogy a képek miképpen mutatnak meg valamit, sőt az sem, pontosan mi ismerhető föl rajtuk, hanem csakis, hogy milyen helyzetekre emlékeztetnek. [...] Magától értődően mások – családtagok, barátok, ismerősök – is megnézhetik a felvételeket, és átlapozhatják az albumokat, s bennük is megelevenednek emlékek, és történetek formálódnak a képekből. Ám ezek anekdotikus jellegűek maradnak, s nem kapcsolódnak egy élettörténeti össze-



50 Konrad Köstlin: „Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.” In: Ursula Brunold-Bigler & Hermann Bausinger (hrsg.): *Hören, Sagen, Lesen, Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag.* Bern et al.: Peter Lang, 1995, 395–410, 399.

51 Vö. Pierre Bourdieu et al.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie.* Frankfurt a.-M.: Europäische Verlagsanstalt, 1981, 31.

52 Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich.* Berlin: Koehler & Amelang, 1995, 142–147. Számomra nem meggyőző Starl ózdkodása attól, hogy családi fotóként értékeli azokat az útiképeket is, amelyeken nem látható egyetlen személy sem: ha a család nincs is a képen, közös emlékek kötődnek ahhoz, amit együtt láttak. Ez érvényes a kirándulás albumba rendezett képeinek megtekintésére és az együtt töltött vetítés estére is.

függéshez. A kép készítője azonban a saját konstrukciót látja, amely egyedül azt tartalmazza, amit egzisztenciája számára konstitutívnek tekint.⁵³

E tézisből az a – magánfotók megtekintésekor gyorsan beigazolódó – logikus következtetés adódik, hogy e képek az avatatlan szemlélő számára alig mondanak valamit. Nem látható rajtuk a tulajdonképpeni.⁵⁴ Jóllehet a kép az emlékezés céljából készül, önmagában még nem a kész emlék, egyáltalán nem is kell annak lennie, mert címzettje – még ha a fotó technikailag nem mondható is sikerültnek – minden további nélkül képes a kontextuális kiegészítésére.⁵⁵ A fotó egy időpillanat, egy lezajlott szituáció képeként horgonypont az emlékezés általa előidézendő folyamata számára. A kép, mint nyom funkciója áll itt az előtérben, még akkor is, ha egy jól sikerült externalizálás – a jól eltalált kép – kétségtelenül előnyt élvez is. Vagyis az emlékezés előfeltételezi a fotót, végső soron azonban uralja is. „A fotó értéke – amint azt a privát emlékfotókból összeállított első német kiállítás katalógusában is felismerik – egyedül az emlékezés intenzitásától függ.”⁵⁶ Ugyanakkor mint az emlékező médiafelhasználó által megtervezett összkoncepció, a fotóalbum világa – a képek összeválogatása, kronológiai rendje és a feliratok révén – megint az externalizálás pólusához állhat közelebb, minthogy az album készítője számára élettörténete individuális megfogalmazása feltehetően mindinkább az általa alkotott mediális külsővé tételre irányul, vagy legalábbis abban stabilizálódik.

Ha az amatőr fényképek csupán készítőiknek nyílnak is meg teljesen, s az avatatlanok előtt tulajdonképpeni jelentésük rejtve marad, a privát képi világokba mégis dekódolható kollektív mintázatok íródhatnak be. E tekintetben megvilágító erejűnek tűnik számomra a médiakutató Patricia Holland által meghonosított különbségtétel a magánfotók „felhasználói” (*user*) és „interpretátorai” (*reader*) között.⁵⁷ Míg a felhasználók a fotografikus kép ikonikus, mindenekelőtt azonban indexikális vonatkozásait mobilizálják, hogy individuális emlékeiket lehívják, a tudományos interpretátort elsősorban a szimbolikus szint, tehát a képekbe beíródott kulturális kódok érdeklik. Bűn volna az amatőr képek sokszor sztereotíp pózaiból és alkalmáiból egy az egyben analóg szte-

53 Ua., 23.

54 Hogy miféle bonyodalmakhoz vezethet, ha egy idegen úgy hiszi, elsajátíthatja egy család identitását a róla készült fényképek segítségével, azt Mark Romanek's *One Hour Photo* c. filmje [magyarul: Sötétkamra – F. Á.] (2002) demonstrálja.

55 A mechanikus képek és a valódi, eleven emlékezés kultúrkritikai szembeállítása figyelmen kívül hagyja, hogy az amatőr fénykép egyáltalán nem is tart igényt arra, hogy az esemény egész jelentőségét látható módon magán hordja; ehhez vö. Catherine Keenan megfontolásait is: „On the Relationship between Personal Photographs and Individual Memory.” In: *History of Photography* 22 (1998), 60–64.

56 Heinrich Riebesehl: *Photographierte Erinnerung*. Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, 1975, 21. Leírják viszont az ellenkező fenomént is: amikor a technikai kép autentikus emléket idéz föl. Barthes így ír a Világoskamrában (24. l.), 95.: A fotó az emlékezést „nagyon hamar emlékhianyúvá változtathatja. Barátaim egyszer gyermekkori emlékeikről beszéltek, nekik voltak emlékeik; de nekem, aki éppen akkor nézegettem a régi fényképeket, már nem voltak”.

57 Patricia Holland: „Sweet is it to scan ...” *Personal photographs and popular photography*. In: Liz Wells (Hrsg.): *Photography. A critical introduction*. London/New York: Routledge, 1997, 104–150, 107.

reotip következtetésre jutni azzal kapcsolatban, amiről ekképpen megemlékezünk; ám a kollektív keresztmetszetben fellelhető hasonlóságok egyenest ideáltipikus módon mutatnak rá az individuális emlékezetek kollektív átformálására. Az amatőr fotók – egyszerűen az esztétikai normák miatt – végletesen hasonlítanak egymásra.⁵⁸ Igaz ez például bizonyos sztereotip pózokra, ahogyan önmagunkat bemutató, beállunk a képeken – ám bár ez aligha a jobbára kötetlen amatőr fotográfia sajátos fejlődéseként értékelhető, mint inkább a reprezentativitást célzó műtermi fotográfia örökségéént, amely még a 20. században is rendelkezésére áll mindazoknak, akik nem engedhetnek meg maguknak saját gépet.⁵⁹

De még inkább érvényes ez a fotografikusan dokumentálható alkalmak kiválasztására. Nem pusztán azon kortörténeti tapasztalatokat illetően mutatkozik párhuzam, amelyek várhatóan egy generáció valamennyi albumában visszaköszönnek (mint például a világháborúk), hanem alapvetően azon életterületeket és -stációkat illetően is, amelyeket képi dokumentációra érdemesítenek. Csupán a kisgyermekes esetében kíváncsodik fényképre többé-kevésbé az „egész” élet – az evéstől a bilizésig, a kirándulástól kezdve a mindennapokon át az alvásig.⁶⁰ Attól fogva azonban, hogy a gyermek iskoláskorú lesz, már csak a kiemelkedő eseményeket dokumentáljuk, az ünnepeket, a kirándulást, de mindenekelőtt a nagy rítus de passage-t: az első iskolánapot, a ballagási ünnepséget, az esküvőt, a keresztelőket, a temetéseket. A fényképezésre érdemes események ilyesféle kanonizálása nemcsak Európára érvényes, hanem, részben persze más stációkkal, Afrikában – és feltételezhetően másutt is – éppúgy megtaláljuk.⁶¹ Az efféle átmeneti rítusok, különösképpen az esküvők fényképezése ma már az esemény lefolyásának integráns része, ami nélkül nem teljes az ünnep. A fénykép tehát nemcsak tükrözi az esemény jelentőségét, hanem részben jelentőséget kölcsönöz neki, amennyiben a történés fényképre kíváncsózó voltát jelzi.⁶² A történés aktualitásába már belegondoljuk a jövőbeni emlékezést. Az esküvői képek az emlékezés e feladatával ellátva valósággal ideáltipikus „hagyomány”-források, másrészt viszont nyomokként továbbra is rászorúlnak arra, hogy jelentéssel

58 Vö. Starl: Knipsen (52. l.), 23k.: „Ami a felvételek megformáltságát illeti, az amatőr fotós egyszerű koncepciót követ. A személyeknek, dolgoknak, eseményeknek lehetőleg a felvétel középpontjában kell állniuk, bár ez nem feltétel. [...] Ezért hát az amatőr fotósok felvételei hasonlítanak egymásra – még a profi fotográfusokéi és fotóművészekéi is, ha magánjelleggel fotóznak, pusztán az emlékezés céljából.”

59 Riebesehl: Photographierte Erinnerung (56. l.), 23–32, szemléletesen bizonyítja bizonyos pózok évtizedeken át tartó, elképesztő stabilitását. L. e tekintetben Helmut Höge „Frauen am Geländer” c. összeállítását is. In: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* (hrsg.): *Dia/Slide/ Transparency. Materialien zur Projektionskunst*. Berlin: NGBK, 2000, 19–29.

60 Vö. Köstlin: „Photographierte Erinnerung?” (50 l.), 405.

61 Vö. Tobias Wendl: „God never sleep.” Fotografie, Tod und Erinnerung.” In: Uő/Heike Behrend (hrsg.): *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*. München et al.: Prestel, 1998, 42–50.

62 Vö. Köstlin: „Photographierte Erinnerung?” (50 l.), 403.: „A fénykép által magát a szituációt definiáljuk úgy, mint ami más, ami különleges. [...] A fénykép különleges alkalmakká teszi a szituációkat.”

töltsük meg őket. Igaz még a profi fotográfusok által készített emlékfotókra is, amelyeknek oly maradandónak kell lenniük, akár a házasságnak, hogy talán megörökítenek valamit az inszcenírozásból, de sem az ifjú pár szerelmét, sem a jól sikerült ünnepélyt nem adhatják vissza megfelelő módon. Az ünnepség vendégei számára az utóbb szétesztott képek vélhetően főleg az esemény alkotóelemeiként nyernek jelentőséget, úgyhogy a fotók ismét csak a kiegészítő recepcióban telítődnek értelemmel. Ezen kívül – és itt egészen más olvasási mód alkalmazandó – a nappaliban kihelyezett és a távolabbi rokonoknak elküldött esküvői portrék még a kifelé irányuló reprezentáció célját is szolgálják.⁶³

Asajátvizsgálati fotóalbumban megörökített vizuális krónikájával párhuzamosan a fotográfiának létezik a magánszférában egy régebbi, még az amatőr fotózás előtti időbe visszanyúló emlékező funkciója is. Egy 1863-as amerikai fotókézikönyvben ezt olvassuk:

„In the order of nature, families are dispersed, by death or other causes; friends are severed; and the ‚old familiar faces’ are no longer seen in our daily haunts. By heliography, our loved ones, dead or distant, our friends and acquaintances, however far removed, are retained within daily and hourly vision. To what extent domestic and social affections and sentiments are conversed and perpetuated by these ‚shadows’ of the loved and valued originals, every one may judge.”⁶⁴

[A természet rendje szerint a családok – elhalálozás vagy más okok miatt – szétszóródnak; a barátok elszakadnak egymástól; és a „régis ismerős arcok” nem tűnnek föl többé, ahol napjainkat éljük. A heliográfia révén szeretteinket, elhunytakat és távollevőket, barátainkat és ismerőseinket, bármily messze legyenek is, emlékezetünkben tarthatjuk, naponként és óránként láthatván őket. Hogy a szeretett és becsült valódi személyeknek ezek az „árnyékaik” milyen mértékben őrzik és állandósítják a családi és társasági kötődéseket és érzelmeket, azt mindenki maga is megítélheti.]

Mint végső emlékkép, a halálos ágyon készített portré – az utolsó lehetőség, hogy a szeretett személy arcát megörökítsük – ebben az értelemben egészen a 20. századba nyúlóan fontos szerepet játszik.⁶⁵ A fényképek ebben a kontextusban – Heinrich Riebesehl szép megfogalmazása szerint – a „nélkülözött együttélés”⁶⁶ [„das



63 Az esküvői képekhez kapcsolódóan I. Bertrand Mary: *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*. Paris: Éditions Métailié, 1993, 143–153; Bourdieu: *Eine illegitime Kunst*, (51. l.), 31–34.

64 Marcus Aurelius Root: „The Camera and the Pencil (1863).” In: Vicki Goldberg (hrsg.): *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 148–151, 148.: E funkciójában a fénykép a portréminiatúra tradícióját viszi tovább, ám demokratizálja azt: „The cheapness of these pictures brings them within reach, substantially, of all.” L. még Mary: *La photo* (63. l.), 141.

65 Vö. Jay Ruby: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1995; Mary: *La photo* (63. l.), 153–167. Ezzel a halotti maszkok 19. században elterjedő tradícióját popularizálják; vö. Bernhard Kathan: „Totenmaske und Fotografie. Zur Verhäuslichung des Todes.” In: *Fotogeschichte* 20,78 (2000), 15–26.

66 Riebesehl: *Photographierte Erinnerung* (56. l.), 24. Mary (*La photo*, 168., l. 63. l.) nem kevésbé csattanóan egy „gestion des absence”-ről beszél.

vermißte Zusammenleben”] pótlékeként viselkednek. E második szerepkörben különösképp megmutatkozik, mennyire meghatározzák egy fénykép emlékeztető funkcióját felhasználásának keretei. Azt állítom: a fénykép nem emlékként jön a világra, hanem először a megtekintésben értjük meg az elmúlt dolog nyomaként. Az emlékezés azután úgyszólván kontextualizálás, amely a fényképet időindexére vonatkoztatva ragadja meg.

Bár a szeretett személy pénztárcánkban tartott vagy a kandalló párkányára állított portréja valami távollevőre utal (hiszen csak kivételes esetekben nézzük meg az ábrázolt személy társaságában), ám e távollevőt elsősorban nem úgy vesszük szemügyre, mint múltbélit – az ilyesfajta emlékfotó esetében a tekintet éppenséggel felülemelkedik azon, hogy a kép a múlt egy *meghatározott* mozzanatát ábrázolja, és úgy fogja föl, mint ami *jelenleg lehetséges*. A kifejezetten e célra szánt fényképeknél már a felvétel készítésekor figyelnek arra, hogy az „időtlen” ideált és ne az alkalmit, a radikálisan időbeli pillanatot idézze meg.⁶⁷ Röviden: pusztán térbeli, nem pedig időbeli távolság leküzdéséről van itt szó – hacsak nem a következő találkozásig terjedő idő áthidalásáról. Az időbeli dimenzió persze ugyanazon képnél hamarost újra játékba léphet, ha a fotó az elhalványult ifjúságra vagy egy elmúlt szerelemre emlékeztet. Ha minden fénykép visszavezethető is az eredet konkrét pillanatára, megtekintése viszonylag független marad ettől. Csak amikor fölfigyelünk a saját jelenünktől való eltérésre, pl. stilsztikailag szembetűnő a fotón, vagy kontextuálisan – akár az albumban vagy a felirat révén – jelölődik, akkor válik az időindex a felhasználás mérvadó komponensévé.

VI. Emlékezetmédiумok

Az tehát, hogy egy médiumot mi tesz emlékezetmédiummá, semmiképpen sem táruul föl az alapjául szolgáló materialitás elemzése révén. A fényképek szigorú értelemben véve nem nyomok és nem externalizálások; csak így használják, vagy éppenséggel nem így használják őket. A nyom és az externalizálás ennél fogva azon módusok, ahogyan a fényképeket – vagy más mediális formákat – a vonatkozás *meghatározott* módjaként vizsgáljuk. Jóllehet minden említett médiumra érvényes, hogy a vonatkozásnak vannak előnyben részesített, rendszerint alkalmazott típusai, ám ezek sohasem rögzülnek végérvényesen, ahogyan a történészek egy és ugyanazon forrást hagyományként és maradványként is értelmezhetik: egy önéletrajzi írás fölfogható a kor vagy a szerző tudatlanjának nyomaként is, és fordítva, egy fotó valamely belső kép vagy egy tovatűnt észlelet jól sikerült externalizálásaként. Ebben az értelemben az emlékezetszerű jelleg, azaz a temporálisan megjelölt adatok tárolása önmagában egy funkció csupán, amely az egyik médiumnak éppúgy tulajdonítható, mint a másoknak.



67 A póz és a pillanattfelvétel e tekintetben fundamentális időlogikájával kapcsolatban l. Thierry de Duve: „Pose et instantané, ou le paradoxe photographique.” [1974] In: Uő: *Essais datés. I.* 1974–1986. Paris: Éditions de la Différence, 1987, 13–52.

Így a gyakorlat határozza meg a mediális szövegek és formák kollektív vagy individuális emlékezetbe való bevéődését is. Ha Halbwachs gondolatalakzatához kívánunk ragaszkodni, nyugodtan megállapíthatjuk, hogy a privát fotóarchívumokat teljességgel kollektív szervezőési elvek strukturálják. Ez az átjárás a legkézenfekvőbb módon talán abban mutatkozik meg, ahogyan az 1860–70-es években a polgári fotóalbumokat szerkesztették. Egyfelől a családot és a baráti kört ábrázoló képek mindenkor sajátos egyvelege, másfelől a kiemelkedő kortársak megvásárolt portréinak mindenkor egyedi összeválogatása révén minden kellően tehetős ember a maga módján csatlakozhatott a kollektív képtárhoz.⁶⁸ De hogy mi tételvezető kollektív emlékezetként, kétségtelenül attól is függ, hogy egyáltalán mi képes beégni az individuális emlékezetbe mindazon dolgok egyre növekvő cirkulációjából, ami potenciálisan emlékezésre érdemes. Ez a kiválasztódás természetesen nem idioszinkratikus módon zajlik, hanem mindig az individuális tudattörténetek által előhuzalozott raszterre – s ezzel megint csak a kollektív mintázatokra – való vonatkozásban.

Amit kétségtelenül a fotográfia és a rákövetkező képi médiumok medialitásához köthetünk, az a szóbeli és írásos emlékezetkultúra növekvő mértékű vizuális kiegészítése és kiigazítása. Az olyan képi ábrázolások, amelyek szándékoltan történeti eseményeket dokumentálnak, avagy csupán úgy utalnak saját jelenükre, hogy az utókor a keletkezési idejükben divó kultúra és életmód vizuális dokumentumait látja meg bennük, természetesen nem újkeletűek, ám soha még nem voltak ilyen tömegben hozzáférhetőek. Már nemcsak úgy hivatkozhatunk saját vagy kollektív múltunkra, mint ami nyelvileg kódolt, hanem mint ami vizuálisan is följegyzésre került. Erre a háttérre tekintettel a „Wehrmacht-kiállítás” körüli viták a kollektív emlékezet efféle mediális átállása ellen vívott utóvédharcnak is mondhatók.⁶⁹ Izgatottan találgathatunk hát, hogyan emlékeznek majd a mi vizuálisan olyannyira intenzíven rögzített jelenkorunkra, s hogy az ebben a velejég képi kultúrában felnövekvő generációk visszatekintőleg is több történelemképet fognak-e fölvezetni a jövőben.

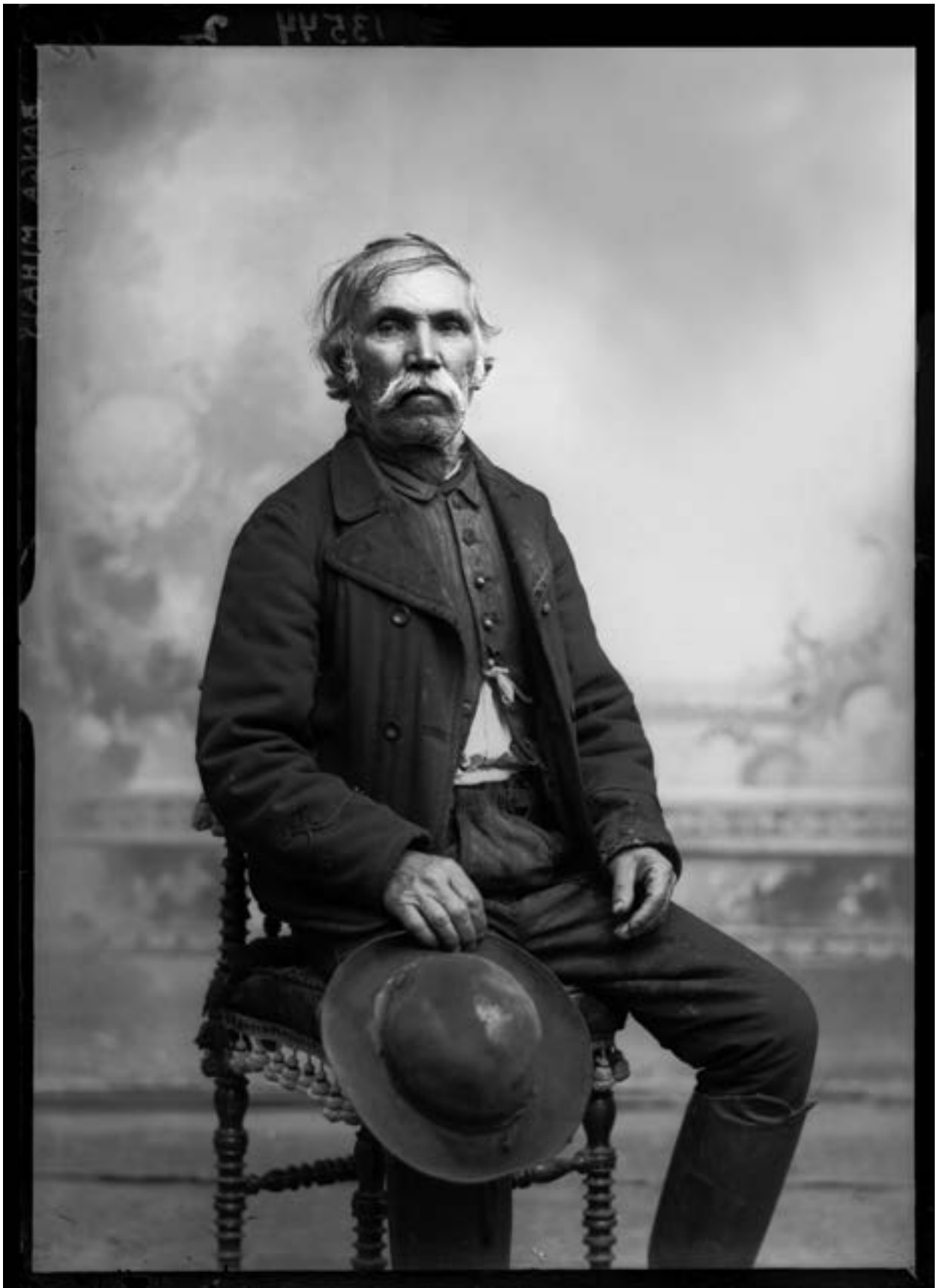
Forczek Ákos fordítása

Forrás:

Jens Ruchatz: Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Astrid Erll – Ansgar Nünning (szerk.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004, 83–105.

68 Vö. pl. Matthias Bickenbach: „Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon.” In: Jürgen Fohrmann et al. (hrsg.): *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert* (= Mediologie. 3). Köln, 2001, 87–128, különösen 103. és 115.

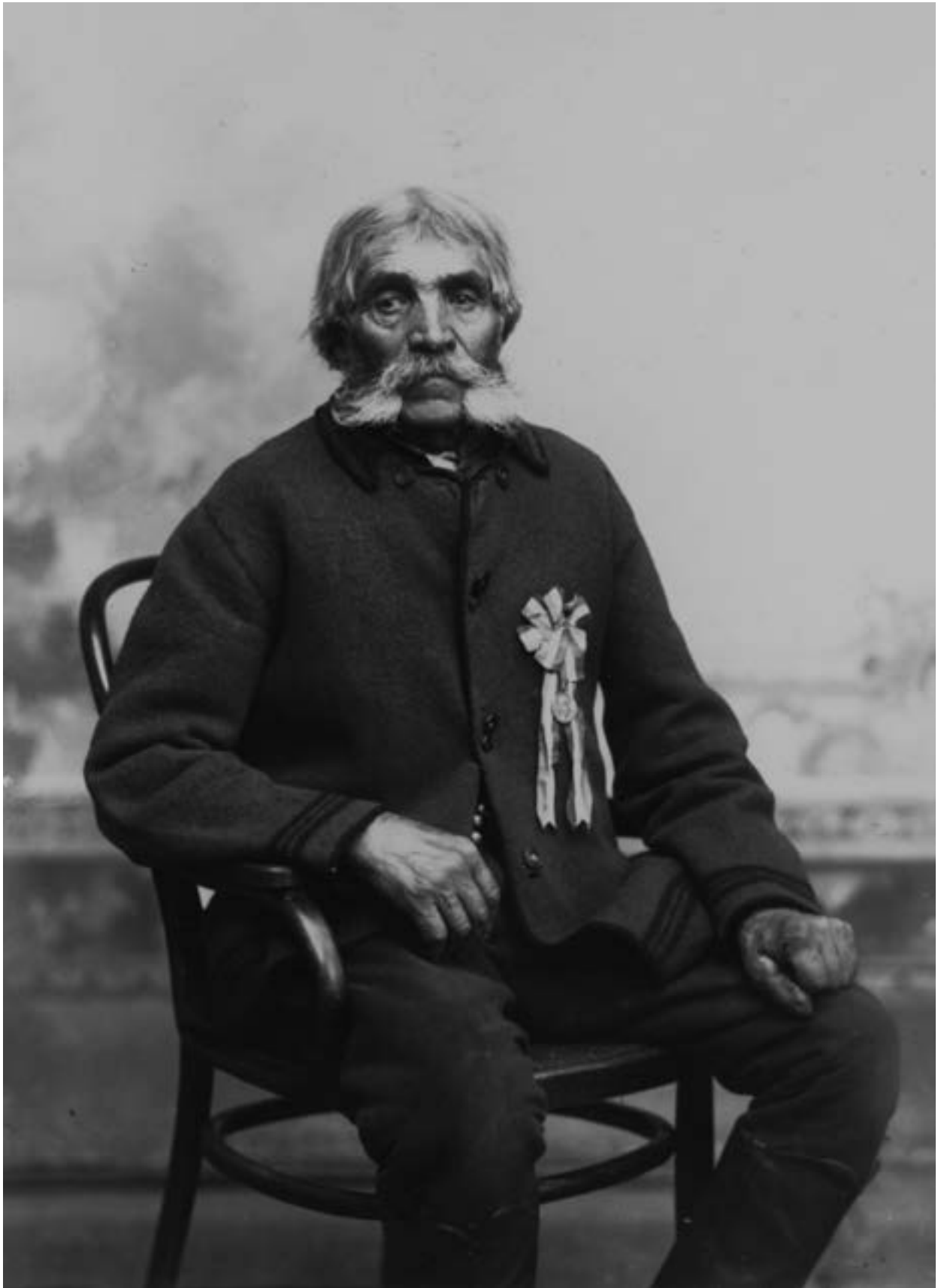
69 Hogy a képi médiumok milyen sikeresen hívnak elő képzeteket a múltból, kitűnik például abból is, hogy már az is autenticitást teremt, hogy a távolabbi múltat bemutató képek fekete-fehérek – s ezzel egy tulajdonképp technikai hátrány történeti észlelési módként telítődik.



Banga Mihály (1827–1905) napszámos



Katona István II. (1831–1909 után) földművelő



Rajkó István (1829 k.–1907)