

A ROMANTIKA CSÁBÍTÁSA

Bartis Attila: *Az eltűnt idő nyoma* (2019)

MINDIG IS DIVATOS VOLT A KÉPEKET
EZZEL-AZZAL VÁDOLNI. ÉVEZREDES
TÖRTÉNETE VAN A VESZÉLYRE
FIGYELMEZTETŐ, TILTÓ, KORLÁTOZÁSOKAT
KEZDEMÉNYEZŐ SZÖVEGEKNEK, CSAK
ÉPPEN AZT VALLOTTUK BE NEHEZEN
MAGUNKNAK, HOGY VALAHOGY
A KÉPEK TERMÉSZETE EMLÉKEZTET
A MI SAJÁT TERMÉSZETÜNKRE, HISZ
A MEGJELENÉSÜKBŐL BOMLIK KI
AZ ÉRTELMÜK, HOGY HATNAK RÁNK,
VONZANAK BENNÜNKET, ÉS ÉPP EZÉRT
RAGASZKODUNK HOZZÁJUK, BÁRMILYEN
SÚLYOS VÁDDAL ILLETIK IS ŐKET, TÚL
NAGY VESZTESÉGNEK ÉREZNÉNK,
HOGY MEGVÁLJUNK TŐLÜK.

Minden vitán felül áll, hogy a fotográfia ebben a hosszú történetben fordulatot hozott. A technikai képek működését vizsgálók a vádakot odáig fokozzák, hogy egyeseken arra buzdítanak, kutassuk ki, vajon mit akarnak a fényképek tőlünk?¹ Pedig mindannyian tudjuk, hogy csak az emberek bírnak akarattal, a tárgyak legfeljebb metaforikus értelemben véve, szándékaik a készítőknél vannak, a tárgyakba zárt programok csupán tárolják az akaratukat. Mégis, a technikai kép démona épp a gépi származásában rejlik, ez a démon szüli és vonja a bizalmatlanság felhőjébe szinte a születése pillanatától. A fénykép azt hazudja, hogy a világ darabja, azt hazudja, hogy emlékeztet, azt hazudja, hogy valami úgy volt, hogy objektív, hogy dokumentumértéke van. Tisztában vagyunk vele, hogy mindez igaz, és tisztában azzal is, hogy az ellenkezője szintűgy. Tudjuk, hogy a gép előre kódolt rend szerint rögzít, tudjuk, hogy a kódvariánsok száma véges, azt is, hogy a jó fényképész ennek megfelelően a kombinatorika bajnoka, meg azt is, hogy a lángelkű alkotó a legritkábban téved a hűvös számításos ösvényére. Akár így, akár úgy, meghajlunk a fényképek előtt, önmagunkat sokszorozzuk, olyan mennyiségben és lendülettel, mint korábban soha. Bartis Attila fotós jegyzeteit olvasva azon töprengtem, hogy vajon ez a képekhez fűződő bizalmatlanságunk, és az ezzel párhuzamosan tapasztalható naiv hozzáállás fokozható-e még tovább. Bartis azt írja: „Mihelyt megértettük a fényképet, legalább annyira, mint amennyire a nyelvet értjük, mihelyt kevesebb lesz vele szemben a homályos gyanúnk, mint a világos állításunk, tudnunk kell, hogy nem mi lettünk okosabbak, hanem már nem mi vagyunk. Hogy a vizsgálatunk tárgya megváltoztatott bennünket.”² Félelmünk táplálója a technikai képpel szemben éppen ebben az összefüggésben rejlik, tartunk tőle, hogy megváltoztat bennünket, hogy képes arra, hogy átalakítsa a valóságról alkotott fogalmunkat, sőt a valóság gyakorlati kezelését. A fotográfia – a *visual* vagy *iconic turn* fordulatában játszott központi szerepénél fogva – a bűnbeesés

maga, ahogyan azt a félelem vagy a gyász narratívája közvetíti, olyan radikális változás, amely hosszan, senki által be nem mérhető időtávlatban és mélyen változtatja meg az ember alapvető viszonyulásait és ezáltal őt magát. A változás tüneteinek felkutatásához pedig elkerülhetetlen összehasonlítási alap a korábbi kulturális rezsimek kiemelt mnemotechnikai jelölőrendszere, a nyelv. Susan Sontagtól Roland Barthes-on át Vilém Flusserig és őt követően is, megkerülhetetlennek bizonyult a fénykép nyelvvel való összevetése, a fotó- és médiaelméleti irodalom rendre megküzd ezzel, még akkor is, ha alapvetően különbözőnek tartja őket, a szerzőket pontosan a domináns kulturális hordozó hatásainak vizsgálata ösztönzi a mediális karakterjegyek feltérképezésére.

Bartis, aki számára mind az irodalom, mind a fényképezés az alkotás közege, jelent, korábban többször beszélt az összefüggések látszólagos kitapinthatóságáról. A *séta* című regény fényképészkarakterének nevével megjelenő fotókiállítás – *Az Engelhard-hagyaték* – és a későbbi *Engelhard, avagy a fotográfia története* című írás Bartis korábbi nyilatkozatában a név görgetése miatt tartozik össze,³ ami valljuk be, valóban jelképes összefüggés. Nem így az a későbbi fordulat, amelyet munkái sorában *A csön-det úgy* című mű naplóképei hoztak. A fotókötet ugyanis a Magvető Kiadó és a szerző döntésének köszönhetően a regények és az egyéb írások kivételéhez igazítva jelent meg, félreérthetlenné téve az elbeszélésekhez, a fotós elbeszélő szerepéhez való kapcsolatát. Ez a könyv látványosan háttérbe szorította a szöveget, az első fotón kívül csupán a képfeliratok adnak nyelvi támpontokat. A cím (*naplóképek*), a kritika, és a szerző nyilatkozatai is az elbeszélés egy módjaként interpretálták a kötetet, vagyis a narratíva szerkesztett képi előállítására tett kísérletként, melynek során ráadásul a hétköznapi mobilhasználat gyors, rögzítő funkcióját alkalmazta.⁴ *Az eltűnt idő nyoma* című fotóelméleti feljegyzéseket egybegyűjtő kötet is a Magvető Bartis-*design*jával jelent meg, egy olyan sor

utolsó darabjaként, ahol az említett fotónaplót egy fotósról szóló regény (*A vége*) követte. A fotóelméleti munka utalásával, és pusztán a sorban elfoglalt helye miatt is provokálja a két korábbi kötet teória felőli újraolvasását. A lendületet csupán az a gesztus bizonytalanítja el, hogy Bartis ebben az utóbbi műben mintha ki akarna lépni a szöveg-kép természetesen adódó összefüggéséből, noha maga is többször utal az írás és a fénykép viszonyára, mégis mintha határozottan el akarná különíteni a két területet, de legalábbis megpróbálná bagatellizálni a kettő egymáshoz való viszonyát: „Van egy kérdés, amit ha feltesznek, márpedig természetesen újra és újra felteszik, nevezetesen, hogy miként hat a fényképezés meg az írás egymásra, egyszerűen ostobának érzem magam. [...] A legőszintébb, zsigeri válaszom az lenne: Sehogy.”⁵ Egy ilyen kijelentés mélyén ott állhat a felháborodás, hogy a két tevékenységet a kritika alapvetően külön kezeli, ezért a kettős tehetségű alkotót is (végső soron) kettőnek tekintik.⁶ Másrészt viszont az állítás úgy is hangozhat, mintha a két tevékenységet (minden tematikus egyezés dacára) teljesen külön kezelné, és ezt várná el a közönségtől is. A dolog tétje azért nem kevés. Az előzőek alapján legalábbis annyi, hogy a kettős tevékenységű alkotónak közeli tapasztalata van mindkét jelölőrendről, az ilyen művész egyszerre a technikai képi sokszorosítás tudatos művelője, és kreatív alakítója annak, amit ebben a folyamatban (talán nem ok nélkül) olyan nagyon félünk, az írásbeliségnek, a nyelvnek.

Az összefüggést elodázó mondatok mellett az önkéntelen/tudatos hasonlítás a szövegek javára dől el. Az írás – a gondolathoz való közvetlen kapcsolódása miatt – az emberi lét alapvető forrása Bartisnál, a fényképezés azonban aligha; az írás a létről, a fotográfia pusztán a pillanatról szól.⁷ Vagyis a technikai kép minden szakmai tudás és (kínzó vagy gyönyörű) elköteleződés ellenére, az összevetésben a végtelen könnyűség felé tolódik. Pedig a jelenkor egyik kihívása éppen az, hogy megpróbáljuk világosabban érteni képhasználatunk sajátosságait, és

a döntések jelentőségét, amelyek a technikai kép uralmához vezettek. Amit persze Bartis is világosan lát: „Ma pedig talán már a legfőbb kérdés az, hogy a napjainkban percenként leexponált sok millió kép pusztá léte mivé teszi az emberi gondolkodást, az embert. Az irodalmat.”⁸ A változás feszültsége és a fotográfia mibenlétével való szembenézés terhe sajátos következménnyel jár Bartis elméleti munkájában. Egyrészt felmenti a fotográfiát a vádak, elsősorban Sontag kritikai megjegyzései alól, majd ugyanezzel a lendülettel mágikus körbe vonja, újraszakralizálja. A fénykép szakrális karaktere az emlékek, a halottak alakjának őrzőjeként – véleménye szerint – a hordozó elvesztésével, azaz a digitális kép megjelenésével ért véget, amit egyértelmű veszteségként könyvel el, és úgy tűnik korrigálni próbál. „A fénykép elvesztését fájlam. Annak a képnek az elvesztését, amihez óhatatlanul hozzátartozott a történet, vagy a rejtély. Az arckép és az emlékkép elvesztését, amiért maga a fényképezés leginkább fel lett találva.”⁹ A fotózásról állításként olvasható kijelentések módszerüket tekintve a negatív teológia eszközével élnek, és egy még rálátással nem bíró korban, jobb híján az mondják, hogy *mi nem* a fénykép. A fotózás tehát (Sontag ráolvasása ellenére) nem kívülállás, nem birtoklás, nem minősíti az embert tárggyá, nem hatalmi törekvés, nem az elengedésről szól, és nem szublimált gyilkosság, illetve csak annyiban az, amennyiben a képalkotás egésze ilyen. Ehhez a szerzői eljárás-hoz társul a nyelv elégtelenségéről tett kijelentés, hogy „a nyelv minden absztrakció ellenére sem képes leírni a fotográfiát.”¹⁰ Mintha az az erőfeszítés, amelyet a nyelv tesz a világ elbeszélhetősége érdekében megbukna a fotográfia mindent leképező lendületével szemben, mint ha a fotográfia felülemelkedne a létezők rendjén, hiszen a nyelv elégtelensége ellenében képes a világ minden elemének bemutatására.

Korábban *A vége* című regény kapcsán jegyezte meg a kritika, hogy bár az elbeszélés nem mutat fel koherens fotóesztétikát, a fotózást inkább a transzcendencia iránti

titkos vágnak tekinti, amely olyanná akar válni, mint az isteni látás¹¹: „Ahhoz, hogy ne a vaksors készítse a képeim, úgy kellene egyben látnom az egészet, ahogy ember nem láthat soha.”¹² – mondja a regény hőse. Noha a várt fotóesztétika koherens rendben nem ragadható meg az *Eltűnt idő nyoma* című szövegben sem, a „cetlik” helyenként kísértetiesen az előbb említett regény szereplőjének hangján szólak: „Akkor fényképezhetném a valóságot, ha sikerülne Isten szemével látnom. Ennek hiányában csak a saját képeim készíthetem.”¹³ A vágyott látás és a lehetséges rögzítés közötti feszültség a túllépés igénye, amit Bartis a halálra adott válaszként ismer fel. A kultúra magyarázatai között előkelő helyet foglal el az az elmélet, amibe ez a gondolat illeszthető: modern ember haláltól való félelméből született a fotográfia, ugyanúgy, ahogy a világháló tárhelyei, ám ebben az összefüggésben az is láthatóvá válik, hogy mindez nem szűkíthető a technikai kép korára, hanem érvényes a kultúra és a történelem egészére, amennyiben az ember kulturális tevékenységének rugója a halálfélelme, az a törekvés, hogy az ismeretei hagyományozásával úrrá legyen a pusztulás különféle okain, hogy a földi élet mulandósága ellenére nyomot hagyjon. A fénykép hajdani szakralitása abban a látásmódban állt, amit Barthes úgy ír le, hogy nem a képet látjuk, hanem a kedvest,¹⁴ nem akarjuk a hordozót észrevenni, mert a távol levő test pótlékeként tekintünk rá. A digitalitás térhódítása ezért az anyag vesztese miatt jelentős, ami számos mediális kérdést vet fel, ám ahogyan Hans Belting figyelmeztet, egyáltalában nem azt jelenti, hogy a test és a kép távolabb került volna egymástól, hiszen a szakrális kép maga sem volt soha a testhez annyira közel, amennyire azt magáról állította. Mindegy csak ideákkal szembesítette az embert, amelyekhez aztán igazodni próbált, de valójában csupán a transzcendens pótléka maradt.¹⁵ Ha ebbe az irányba lépünk, visszahívjuk a kép gyanú felett álló, ereklyeként tisztelt változatát, s nem tudunk meg közelebbit a fotográfiairól, éppen a médium sajátosságai maradnak homályban.

Az *eltűnt idő nyoma* sokkal inkább vallomás, mint esztétika vagy összefüggő elmélet, s ha ez így van, akkor a műfaj logikájának megfelelően őszinte, hisz bevallja a toporgást, amit jelen esetben a *miért a fényképezés?* kérdés vált ki a szerzőből. A könyv romantizáló stílusa sodró mondatokba oldja a gondolatot, az író töredékes, találó képekben esztétizál. Mindezért élvezettel olvasunk, a hiányérzetet csupán az okozza, hogy az újraskalizálás irányába tett törekvés azt jelenti, hogy bele kellene törődnünk a megfajthatatlanságába és a megismerhetetlenségébe, ki kellene szolgáltatnunk magunkat a nem-tudás kódéneke, tehát végső soron lemondunk a kutúra változásainak követéséről, ami a félelem vagy a naivitás szimptomáit ismerve finoman szólva is tékozló hozzáállásnak tűnik.

¹ William John Thomas MITCHEL: „Interdiszciplinaritás és vizuális kultúrakutatás”, *Art Bulletin*, 77. évf., 4. sz., 1995, 540–544. Magyarul: <http://meonline.hu/vizualis-kultura/interdiszciplinaritas-es-vizualis-kultura-kutatas/>, Ford. Hornyik Sándor.

² BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, Budapest, Magvető, 2019, 28.

³ ANTAL Balázs: „Nem kell semmilyen spekulatív koncepció ahhoz, hogy összekössöm a fotográfusi és az írói munkámat”. „Bartis Attila írásról, fényképezésről, múltrol és jelenről”, *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 2013. (48. évf.) 1. sz. 96.

⁴ SZEPESI Dóra: „Megkérdeztük Bartis Attilát”, *Bárka Online*, 2010, <http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/1739-megkerdeztuek-bartis-attilat/>; HÖRCHER Ferenc: „A halál arca a mobilon”, *Kultúra és Kritika*, 2011, <http://www.kuk.hu/hu/content/hal%C3%A1l-arca-mobilon>

⁵ BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 51.

⁶ ANTAL Balázs: I. m., 95.

⁷ BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 5–8.

⁸ BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 11.

⁹ BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 63.

¹⁰ BARTIS Attila: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 27.

¹¹ NEMES Z. Mária: „Leisztol a söngészit, nincs megállás, Bartis Attila, *A vége*”, *Jelenkor*, 2016/5., 556.; DARABOS Enikő: „Labirintus a Szívben, Bartis Attila: *A vége*”, *Jelenkor*, 2016/5., 549.

¹² BARTIS Attila: *A vége*, I. m., 165.

¹³ BARTIS: *Az eltűnt idő nyoma*, I. m., 98.

¹⁴ Roland BARTHES: *Világoskammera, Jegyzetek a fotográfiairól*, Ford. FERCH Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 11.

¹⁵ Hans BELTING: „Valódi képek, hamis testek, Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban”, Ford. NÁDORI Lídia, HÁZAS Nikolett, NAGY Edina, SEREGI Tamás (szerk.): *A kép a médiumművészet korában*, L'Harmattan, Budapest, 2005, 51–52.