

# ÁFRA JÁNOS

## A figyelem örök körforgása egy igazságtagadó korban

*Burai Árpád - Varga Tamás: Fictures*

### A FÉNYKÉPEK NÉMASÁGA

A tágabb értelemben a megtévesztés aktusára, vagyis a kitaláltságra, szűkebben véve pedig elsősorban narratív prózai alkotásokra használatos „fiction”, valamint a képekre többszámban utaló „pictures” kifejezések kontaminációjával előálló *Fictures* projekt cím szemléletesen mutat rá arra a kiegészítések sorában alakuló, ugyanakkor a kifejezésmódok önérvényűségét elbizonytalanító jelentésmozgásra, amelyet a Burai Árpád groteszk-mágikus prózái és Varga Tamás archaikus fotóeljárással készült képei alkotott sorozat értelmezésekor tapasztalunk. A kifejező lexikai szövegyítést az angol fogalmak fonológiai szerkezetében felfedezhető kapcsolat teszi lehetővé, a végeredmény pedig a nyelvi és képi elemek egymásra utaltságát az új szóalakban előjelezi meg, miközben egy kétértelműséget is magába foglal. Az összeolvadással végbement betűlemorzsolódás a médiumok találkozása által lehetővé váló többletre és a határsértés következtében bekövetkező korlátozó mechanizmusra egyszerre utal. A sorozat részeként egybekapcsolódó tizenkilenc kép-szöveg társítás vizsgálata a médiumok kifejezésmódjának különbözőségére tereli a figyelmet, az ironikusan felidézett médiajelenségek és főképp a prózákra jellemző fekete humor és groteszk pedig egy társadalomkritikus olvasásmód irányába terel.

A rövid történetek mellőzik a dialógusokat, a független beszéd is csak egy-egy mondatos beékelések formájában jelenik meg, az életrajzi kódokkal (dátumokkal, tulajdonnevekkel) hitelesített eseményeket lényegre törően, mellékszálak beékelése nélkül ismertetik, ám gyakran teret adnak a referenciális összefüggések hitelét nyelvi aláásó retorikus működésnek, a minőségek keveredésének is. Rendszerint egyetlen szereplő (illetve a PAP esetén egy csoport) élettörténetének figyelemreméltó eseményeiről adnak számot az épp ezért túlnyomóan visszatekintő jellegű, heterodiegetikus narrációt alkalmazó szövegek (a *François Gondan*ban ez kivételesen közvetetten, az elbeszélő azonosításával történik, egy szomszéd feljegyzéséből olvasunk részletet), de csak a legközelebről fotózott portré esetén találkozunk a harmadik személyű narráció helyett a képen szereplő alak szólamával (Mahatma Delej szavai is fiktív idézetként tűnnek fel). Egy-egy képet és prózát mindig a közös címként adott tulajdonnév kapcsol össze jelentésegységgé (kivétel itt is akad: *A nő az ablakban*), de olykor a megidézett szituáció magyarázata is a cím részét képezi, a készítés helye és ideje pedig mindig helyet kap a képaláírásban - hol kevésbé, hol egészen pontosan -, ami nagyban



A Koronnay testvérek a levélszínező szerkezet első tesztelését végzik, Budapest, 1995. 09. 17.

segíti a képek és a kisprózák közti kapcsolatok felismerését. Az ezek összjátékában konstruálódó, rejtélyes elemekkel átszőtt történetek viszont nem kapcsolódnak össze egy nagyobb narratívában, inkább a különféle médiumok sokszor egymásnak is ellentmondó, egymásra licitáló, az igazság fogalmát relativizáló híreinek felejthető, kicserélhető szereplőit idézik, akikről az ideológiai céloknak megfelelően, a képek és szövegek sajátos elrendezése segítségével eltérő narratívák konstruálhatók meg, mint arra a *Fictures* sorozatcím is utal.

A köznapi nyelvhasználatban a fikció szó a valóság ellenében használatos, e fontos összefüggéseket elleplező dichotómiát Wolfgang Iser az imaginárius fogalmával próbálja feloldani, megmutatva, hogy az



Antoinett Cai, Ticino kanton (Svájc), 1987

előző kettő kapcsolata jóval összetettebb annál, mintsem egymást kizáró ellentétekként utalhatnánk rájuk. Az irodalmi szöveg a valós és a fiktív kölcsönviszonyában áll elő, nem korlátozódik pusztán a valóságból vett referenciális összetevőkre, de a fikcionális sajátosságok sem jelentik lényegét, inkább csak közeget biztosítanak a harmadik összetevőnek, az imagináriusnak. A nyelvi működést meghatározó fikcióképző aktus során a reprodukált valóságnyalábok, a realitás elemei jellé lényegülnek át, az imaginárius pedig lehetővé teszi a jelöltek azonosítását. A fiktív a tudat működési módjaként megkettőzi a valóságot, formába kényszeríti az imagináriust, a valós pedig a látszat részévé válik a transzgressziók játékában.<sup>1</sup> Iser az ember alaköltési vágyainak és változékonyságának tükröként írja le az irodalmat, ebben látja érvényét korunkban, amikor más feladatait már az újabb keletű médiumok vették át. „Ha az irodalom teret biztosít az emberi képlékenység korlátlan megmintázására, akkor egyszersmind jelzi is az ember makacs igényét arra, hogy jelen legyen önmaga számára. Ez a szükség azonban soha nem ölt kézzelfogható alakot, mivel az önmegragadás csak korlátozások áthágásával érhető el. Az irodalom az ember képlékenységét alakok teljes sorozatára vetíti ki, melyek mindegyike önmeghasonlást, önmagunkkal való szembenézést visz színre. Az irodalom mint médium a meghatározottságot csakis ábrándként mutathatja föl.”<sup>2</sup>

A fénykép ezzel szemben mindig egy nehezen megkérdőjelezhető együttállásban rögzíti a testeket, az időbeli szakadás jelöltsége ellenére a helyzet egykori fennállását múltként tanúsítja – függetlenül attól, hogy van-e abban bármiféle tervezettség. A felmutatott elemek száma mindig limitált, kapcsolatuk konkrét, és nem egy fikcióképző aktus eredményeként áll elő, itt tehát egy másféle szelekció zajlik, amelynek a nézőpont és a kép széle szab határt. A fotográfia technikatörténeti beágyazottságánál fogva eredendően a hitelesítés felelősségével felruházott médium, és ezt még csak nem is a mesterségbeli tudás vagy az előállított minőség szavatolja, Susan Sontag legalábbis éppen ellenkezőleg látja: „Minél kevesebb szakértelemmel készül a fénykép, minél kevésbé kozmetikázzák és minél naivabb, annál valószínűbb, hogy hiteles lesz.”<sup>3</sup>

Varga Tamás szakszerűen komponált, rendezettség benyomását keltő, olykor szinte mesterkélt helyzeteket rögzítő fotográfiái némileg ironikusan viszonyulnak a klasszikus portrékészítési hagyományokhoz, ezáltal pedig a képek úgynevezett hitelessége rögtön megkérdőjelezhetőnek tűnik. Az archaikus fotó-eljárásokkal – nedves kollódiumos és zselatinos száraz lemez segítségével – készült felvételek nagyított reprodukciói első ránézésre azt az illúziót kelthetik, mintha a fényképész egy egyszerű szerkesztő-programmal régies hatást imitáló filtert rendelt volna a digitális képekhez. A befogadási szituációban ugyanis valószínűbb vonatkozási ponttá válik a felidéző eljárás giccsbe hajló „mintha”-effektusa, mint a ténylegesen alkalmazott technika. A félreértést a 19. századi fotós eljárásokkal készült – a hétköznapi képáradatban közvetlenül hozzáférhetetlen, hangsúlyos anyagszerűséggel bíró – munkák szokatlansága idézi elő. A fényképező mindennapi eszközünk, különösebb hozzáértés nélkül is úgy érezhetjük, hogy urai vagyunk e technológiának, amely képek sokaságává szórja szét élettörténetünket, bevésve, felerősítve egyes állapotokat, és így kitakarva másokat. A fotók mint múltra utaló nyomok egy visszatekintő

1 Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 15; 18–19; 21–24.

2 *Uo.*, 11.

3 Susan SONTAG, *A melankólia tárgyai*, ford. NEMES Anna = UŐ., *A fényképezésről*, Európa, Budapest, 2010, 81.

énelbeszélés csomópontjaivá minősülnek át. Mindennapi képértelmezői gyakorlataink során csak helyettesítések formájában találkozunk a Varga Tamás fotóin láthatókhöz hasonló, rendezett bizonytalanságokkal – képszéli elsötétüléssel, olykor a belső képmező összefüggéseit is felkavaró torzulásokkal, a fotó materialitását, a realitásról való leválasztottságát hangsúlyozó képhibákkal, melyek kivételesen nem az utólagos manipuláció eredményei.

Habár itt a filterrel utólag ellátott digitális képekkel összevetésben az archaikus fotóeljárások elsődlegességéről beszéltünk, ami a fotográfia méltóságának visszaállítására tett kísérletnek mutathatná e szériát, fontos tudatosítani, hogy a fénykép, amely a valóságábrázolás kvázi teljességének, tisztaságának letéteményeseként tűnt fel a médiatörténetben, kezdetől a kétes állításoknak, félreértéseknek kiszolgáltatott eszköz, hiszen a rajta megmutatkozó bizonyosság egy némasággal társul. A dokumentumként szemlélés már mindig is prekonceptióktól terhelt, nem vet számot azzal, hogy amit látunk, a beavatkozó fotográfus tekintetének kiterjesztéseként adott objektív közbelépésével állt elő. A fennmaradás, az emlékeztetés eszközeként értelmezett médium valójában nem helyettesítője, kezdetől csak pótléka lehet a pillanatnak, pontosabban a pillanat egyetlen határolt nézetének. Sontag utal rá, hogy a transzkontinentális vasút 1869-es megépítése az indián közösségek „fotós gyarmatosítását” is korán lehetővé tette, s a fényképezészek által kedvezőbbnek ítélt látvány képes volt felülírni az indián szertartások megszokott rendjét is.<sup>4</sup> A fénykép mindig egy szándék, egy cél által meghatározott folyamat eredménye tehát, amit az előállított látvány zártsága szentesít, ám ez egy irányzott zártság, melyen az idő múltával – szövegek híján – egyre inkább elhatalmasodik a kontextusok ellenőrizhetetlensége.

Az embernek igazából utasításra sincs szüksége, hogy képként gondolja el önnön testét, amely kiemelgethet az idő folyamából, a múlt egy pillanatát a keretezetlen realitáson belül idézve fel, pótlékként. Mint Roland Barthes írja a fényképezőgéppel való szembesülést kísérő maszköltéssel, a valaminek láttatás – és hozzátehetjük: a valamiként megnyílással – összefüggésben: „amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lencséje, minden megváltozik; máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik teret fabrikálok magamnak, előre képpé változom. Ez az átalakulás aktív, érzem, hogy a Fotográfia kénye-kedve szerint hívja életre vagy semmisíti meg a testem.”<sup>5</sup> A fénykép a testet vizuálisan megidézni képes médiumok közül elsőként állítja magáról, hogy tanúságot tesz a múlt egy pillanataról, arról, hogy az ábrázoltak közössége abban az adott térbeli szituációban valamikor együtt létezett. E médiumban befogadóként elsődlegesen a bizonyítékot látjuk: „Egy fényképen nem a Művészetet, nem a Kommunikációt keresem, hanem a Referenciát; azt, amit az ábrázoltról elmond; ez a Fotográfia alaprendeltetése. A Fotográfia noémája tehát: *Ez volt.*”<sup>6</sup> Eredetileg a fotográfia a „jegyzetelés” újfajta módszereként született meg, amely képes a camera obscura által láttatott kép legtökéletesebb rögzítésére, ám a technika elterjedésével az is nyilvánvalóvá vált, hogy a fénykép nem egyszerűen a dolgok objektív leképeződése, hanem annak a megmutatkozása is, hogy készítője miképp lát – egyfajta viláértékelés.<sup>7</sup> Ekként pedig szükségszerűen magán hordozza azt a látás-

4 *Uo.*, 99-100.

5 Roland BARTHES, *Világoskamra*, ford. FERCH Magda, Európa, Budapest, 1985, 14-15.

6 *Uo.*, 88.

7 Susan SONTAG, *A hősi látásmód*, ford. NEMES Anna = UŐ., *A fényképezésről*, 133-134.



Borz Vendel, Borz Zalán, Szotyori Pál és Feleki Mihály eltűnőben, Budapest, XXII. kerület, Tóth József utca, 2003. 05. 25.

módot, amely a fotókat egy alkotói szemlélethez rendelő markerekkel, felismerhető sajátosságokkal ruházza fel, vagyis stílusjegyeket tesz azonosíthatóvá. Varga Tamás képei önmagukban is provokálják a nézőt, hiszen nemcsak technikájuk vállaltan anakronisztikus, de maguk az ábrázolt terek is egyfajta anakroniát érzékeltetnek, az időbeli meghatározatlanságba utalnak – a gyakorta romos, elhagyatott közegben feltűnő eleven alakok feszültségtérébe.



Dükk Nimród, Pléhtarján, 1999.

## A PÓTLÉK MINT AZ ÉRTELEMADÁS MEGALAPOZÓJA

A fotók némasága lehetőséget ad arra, hogy a vizuálisan megmutatkozó helyzetek más értelmezési keretbe rendezve új céloknak rendelődjenek alá. Akár a rögzítés körülményeinek, a fotós intenciójának ellentmondó vonatkozások is előtérbe helyezhetők, ezzel pedig az általában magától értetődően hitelesként kezelt képek teljesen új jelentésösszefüggésbe kerülhetnek, és ami e sorozat szempontjából különösen fontos: a szövegek rendszerint kulcsszerepet játszanak ebben a kisajátításban. A sajtóban éppúgy, mint amikor koncepcióleírásként vagy akár tárgyilagosnak tűnő képaláírásként jelennek meg az installált képek közvetlen közelében, mintegy peremre helyezve. A legtárgyilagosabb leírás is ki van téve az értelmezések játékának, hiszen a figuratív működés, amely a szöveg mint olyan – de legszembetűnőbben az irodalmiság – lényege, egy eredendő sokértelműséget, egy jelentésmozgást feltételez.<sup>8</sup>

Egy narratív próza valóságvonatkozása nem ellenőrizhető önmagából, így nagyobb teret ad az alternatív értelmezéseknek, és az olvasás közben felmerülő bizonytalanságaival, a kitöltendő hiányokkal mozgásban tartja a figyelmet. Ugyanakkor a fotóval közös vonatkozási térbe helyezve ez a sokértelmű kifejezésforma is a megfeleltetés irányába terel. A kép és a szöveg egymásra utalása tehát az azonosítási reflexekre építve hangsúlyoz, állít előtérbe bizonyos momentumokat. A látszólagos kísérőszöveg, a pótlék így tesz szert megalapozó szerepre. A kép-szöveg párok közös címeként feltűnő – tulajdonneveket is magukba foglaló rövid – képaláírások pedig a fotókon és a kisprózákban szereplő alakokat egyszerre jelölik meg, a történetek szempontjából fontos helyszínek és dátumok kíséretében.

A prózákban központi szerepet kapó momentumok rendszerint dialógusba hozhatók a Varga-fotók egy-egy szokatlan jegyével, így első ránézésre úgy tűnhet, azokra dokumentumként, bizonyítékként utalnak. A képek hallgatólagosan legitimálják a rendre paranormális, botrányos, hírértékű történéseken alapuló, ugyanakkor a lenyűgözés, a megdöbbenés eszköztárát bizonyos eljárásokkal aláásó, leleplező szövegek hitelességét. A szövegek által is kiemelt, sokszor szembetűnő, váratlanság erejével ható vizuális mozzanatokra akár a Barthes-tól kölcsönzött „punctum” fogalommal is utalhatnánk. Egy-egy ilyen hasadás, vizuális jel kerül a narratíva középpontjába, amely olykor a címben is jelöltté válik. A *Borz Vendel, Borz Zalán, Szotyori Pál és Feleki Mihály eltűnőben* cím például egy látványos képhibára, a testek csonkaságára, a testrészek elmosódására ad meglepő magyarázatot. A próza felütése pontos adatolással, az objektivitást sugalló grammatikai szerkezetet alkalmazva jelenti be az aztán történetileg is igazolni kívánt állítást: „2004. február 21-én sikeresen tüntette el magát a négytagú PAP, vagyis a Paranormal Attitude Postgroup.” A heterodiegetikus narrátor visszatekintve, lényegre törő, eszköztelen nyelven mutatja be, hogy a paranormális jelenségek kutatására koncentráló budapesti társaság későbbi tagjai – két anyagmozgató és két gépkezelő – hogyan ismerkedtek össze és kötelezték el maguk a közös cél iránt egy tejjüzemi munkanap cigiszünetében. A csoport célja az eltűnés, vagyis az „élve elhalálozás” lett, mégpedig a máglyára került Pra Vej't mágus elméleti útmutatásai nyomán. A kísérletezés helyszínéül szolgáló romos

8 Vö. „A trópus nem származékos, marginális vagy aberráns formája a nyelvnek, hanem maga a *par excellence* nyelvi paradigma. A figuratív struktúra nem csupán egyetlen nyelvi működésmód a sok közül, hanem a nyelvre mint olyanra jellemző.” Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus-JATE, Szeged, 1999, 145.





Elekny Teréz, Bolívia, 1925. 01. 07.

épület belseje adja a fotó hátterét, ellenőrizhetőségének illúzióját pedig a próza mellett a pontos helymegjelöléssel ellátott képalírás is megerősíti („Budapest, XXII. kerület, Tóth József utca”). Tehát a romos helyszín, a négy alak, a végtagok elhomályosulása egyaránt fontos referenciapontul szolgálnak a médiumközi kapcsolatok értelmezésekor. A fotó felkavaró mozzanata a testek hiányossága, elmosódása, amilyen kísérteties torzulást bárki reprodukálhat egy hosszú expozícióval, így ha az esztétikai hatás elő is áll, a demokratizált fotótechnikai tudás aláassa a szöveg állítását, amely e jelenséget egy rendkívüli folyamatnak tulajdonítja.

„Az utolsó fotót 2004. február 21-re dátumozták, ezt követően nem készült több felvétel. Az önkormányzat munkatársai találták meg végül a fényképezőgépet, így rekonstruálni tudták a történeteket.” A dátum ismétlődéséből arra következtethetnénk, hogy a fénykép is a végső eltűnést idézi meg, ám a cím alatt egy jóval korábbi dátum, a „2003. 05. 25.” tűnik fel. A 2003 tavaszán kezdett kísérletezés után nem



Engel B'la, Tulafa, 1988

sokkal keletkezett tehát, mégsem esik egybe egészen az ekphrasztikus leírásba foglaltakkal, amely egy még korábbi állapotra utal: „A Borz testvérek jártak az élen, akik egy hét után halványan érezték ugyan felső végtagjaikat, ám azok már nem voltak láthatóak. Szotyori Pál alulról kezdett el fogyni, bal lába tűnt el, míg Feleki Mihály egyelőre csak a bal fülétől vehetett átmenetileg búcsút.” Az eltérést mutatja például, hogy a valamivel későbbre datált képen már Feleki kezei is elmosódtak.

A próza zárlata a környékbeli szóbeszédnek alapján von le hangzatos következtetést: „Sajnos azonban a dimenzióváltás mégsem sikerült teljes mértékben, mert azóta is több lakossági bejelentés érkezett a környékről, amelyek arról számolnak be, hogy férfiak hangját hallják, akik egy titokzatos Vej't nevű mágusnak a túlvilági rabszolgáiként panaszkodnak életkörülményeikre.” Az alig féloldalmi kispróza narrátora ezzel visszakapcsolódik a hírek leadjeit és a hírolvasói szűkszavúságot idéző, objektivitás látszatát keltő felütéshez.

Az eltűnés tényéből kiinduló szöveg a csoport genealógiáját a szimbolikus jelentéstulajdonítás lehetőségével erősíti meg. Az alapítás ötlete egy tejgyárban történt az ezredforduló előtti évben, tekintetbe véve, hogy a tej alapvető életszimbólum, a fizikai megerősödés záloga, a tejüzemi munka feladása az életről való lemondás előjele, az ezt váltó helyszín, a romos épület pedig a felszámolódás, a destabilizálódás közege. A cigifüst gőzében való átszellemülés, a közös cigiszünet mint megalapozó, csoportalapító aktus az anyagi matériától való megszabadulás igényét vetíti előre. Ám be kell látni, a groteszk némileg aláássa e jelentés-összefüggések tétjét, ahogy az egykori anyagmozgató Borz testvérek vezetéknevében rejülő hatáspotenciált is. Az olfaktoriális érzékelést előtérbe helyező beszélőnév, a kigőzölgéseiről híres állat megidézése valamiféle anyagtalanságot, a fizikai materián túlit jelöl, egyúttal azonban humorforrás is. A szag elviselhetetlensége mint rossz ómen értelmezhető, amely a szöveg zárata által sejtetett másvilági vagy épp világok közti rabszolgaságot előlegezi. A narratori szólam az eltűnő szereplők létmódok határán rekedtségével a befogadásban színre kerülő médiumközi helyzetre is utal, amely során az eltűnni igyekvő, de kép és szöveg kölcsönviszonyában elősejülő, hiányos karakterrajzú alakoknak arcot tulajdonítunk.

Minden szöveg nézőpont(ok) által rögzített, de csak formálisan zárt összefüggésrendszer, mely hiányaival, kimondatlanságaival, retorikájával rögtön projekciók sokaságát generálja az olvasási szituációban, ezt Iser interakcióként értelmezi: „A szöveg az olvasóban így folyamatosan a képzetek sokféleségét provokálja, aminek köszönhetően az uralkodó asszimmetria átmegy szöveg és olvasó közös szituációjába. Ám a szövegstruktúra komplexitása megnehezíti ennek a szituációnak az olvasó képzeivel történő egyszerű betöltését, s ez bizonyos képzetek feladására kényszerít. A mozgósított képzeteknek a szöveg eredményezte korrektúrája során kibontakozik a szituáció vonatkozási horizontja. Ez aszerint körvonalazódik, hogy milyen mértékben képes az olvasó saját projekcióit korrigálni. Mert csak így ismerhet meg olyat, ami eddig kívül esett saját horizontján.”<sup>9</sup> Ez esetben a folyamatnak a vizuális reprezentáció is fontos ágenszévé válik. A *Fictures* szériában képekhez kapcsolt történetek egy-egy vizuális momentumot bontanak ki, a tárgyi elemeket használva a fikcióképző aktus elleplezésére, és legitimáló erővel ruházva fel azokat - mondhatnánk, ha nem válna meghatározóvá a dokumentumként értékelés lehetőségét rendre elbizonytalanító beszédmód, amely aláássa a referenciális összefüggések feltárására készítő adatok hitelét.

A fénykép és a szavak jelentése egyaránt a szituáció által meghatározott, az adott kontextusban alakul, ugyanakkor a kettő viszonyában mutatkozik egyfajta aránytalanság. Max Black szerint a kép témája vitatott esetekben aligha tárgyalható a kauzalitást megalapozó szerzői szándék és a készítés körülményeinek tisztázása nélkül.<sup>10</sup> A figuratív jelentésmozgások mégoly szemléletessége ellenére is nehéz lenne

9 Wolfgang ISER, *Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete*, ford. HÁRS Endre = *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla - KOVÁCS Sándor s. k. - ODORICS Ferenc, Ictus-JATE, Szeged, 1996, 246.

10 „[A]zért tudjuk értelmezni vagy »olvasni« a fényképeket, mert tudjuk, hogyan készülnek valójában a fényképek. Csakis a fényképek származása által tudjuk, mit »mutat« a fénykép. Ismeretlen származás esetében, mondjuk, ha egy laikus Röntgen-fényképet néz, az oktörténetileg releváns tárgyi tudás hiánya meggátolja a megértést. S általában: vitatott vagy kétes esetekben mindig szükségessé válhat specifikusan hivatkozni a készítés körülményeire

a kép-szöveg kölcsönhatásból levezetve igazolni, hogy a szövegek nem a képeken szereplő hűsvér személyek élettörténetének hordozói, márpedig a fikcióképző aktus, a viszonyok összetettsége itt a projekt meghatározó mozzanata. A *Fictures* cím ugyanakkor rámutat, hogy itt bizony egy olyan összeállításról van szó, amelyben a képek és szövegek csak egyfajta utólagosságban kapcsolódnak össze, tehát a befogadási szituációban megismert karakterek a kettő kölcsönhatásában létesülnek, tehát a fotókon látott személyek aligha azonosíthatók a befogadás közben megismertekkel.

Susan Sontag is felhívja a figyelmet a fotókat kísérő szövegek rendkívüli jelentéslétesítő erejére: „A szó csakugyan hangosabban szól, mint a kép. A képaláírás meg tudja cáfolni azt, amit tulajdon szemünkkel látunk; de nincs olyan képaláírás, amely képes lenne tartósan leszűkíteni vagy garantálni egy kép mondanivalóját. A moralisták azt követelik a fényképtől, amire soha semmilyen fotó nem képes: hogy beszéljen. A képaláírás - hiányzó hang, tőle várják, hogy szót emeljen az igazságért. Csakhogy a legpontosabb képaláírás is csak egyetlen értelmezése - és szükségképpen leszűkítő értelmezése - a képnek, melyhez mellékelik.”<sup>11</sup> A lényegre szorító képaláírásokkal szemben burai prózai nem leplezik el, hanem inkább előtérbe állítják ezt a szükségszerűséget, az értelmezés folyamatban kikényszerített elmozdulások a fekete-fehér fotókat is képesek felszabadítani a hitelesítés feladata alól. A dátumok, a személy- és helynevek, az (ál)tudományos terminológia, a szakszövegek sokszor követhetetlen fogalmazásmódját imitáló bonyolultság az objektivitás látszatát kelthetnék, de a minőségek keveredése, az ebből adódó feszültségek folytonosan kérdőre vonják annak lehetőségét.

A *Gratva Sáma* fotója egy erdőbéli magasles lépcsőjén ülő alakot állít elénk, amint a kép határán túlra tekint, a szöveg pedig valamiféle véglegesség, a „semmi” irányába mutat, formailag mégis a lezárhatóságot megkérdőjelező, a határok közti mozgást érzékeltető töredék csupán. A címet követő rövid képaláírás is a térbeli és időbeli kiemelkedésként azonosítja a képet egy fiktív helyszín („Gallap határában [Dél-Csehország]”) és a jelenhez közeli dátum („2020”) megadásával. A nyitottságot, a részlegességet, az áramlásban léte hangsúlyozza a prózai szöveg központozása, az azt indító és záró három pont, melynek következtében a textus egyetlen megnyilatkozástöredék lesz: „...és akkor Gratva Sáma nyugalmazott hangulatidomár úgy döntött, hogy a továbbiakban nem hoz döntéseket, ez lesz az utolsó, neki csak az erdő és mindaz, amit az magába foglal, titkol, bújtat vagy éppen magából megmutat, felfed, sugall, ő feladja, ami eddig lezajlott benne és körülötte, egyúttal átadja tehát magát neki teljes egészében vagy egész teljességében, csak egy zugot keres és talán majd talál a végtelenben, ahol s ahonnan szemlélődik, kémlel, fürkész és mereng, mert eddig már annyi minden és ezután már annyira semmi...”

---

ahhoz, hogy meghatározhassuk, mi a kép témája.” MAX BLACK, *A reprezentáció természete*, ford. VEKERDI László = *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, szerk. HORÁNYI Özséb, Typotex, Budapest, 2003, 145. Később pedig az intenció kérdésének rehabilitációját - ezzel pedig az önkomentárok, koncepcióleírások figyelembevételét - ösztönzendő így fogalmaz: „helyénvaló, olykor egyenesen nélkülözhetetlen lehet visszanyúlni a készítő szándékaihoz azért, hogy el tudjuk olvasni a képet, melyben az ő szándékai, amennyiben sikeresek voltak, végülis testet öltöttek. Most sem felel meg a valóságnak azt állítani, hogy meg tudjuk érteni a fényképeket vagy festményeket a fotográfus, illetőleg a festő szándékaira való ismételt hivatkozás nélkül.” *Uo.*, 146.

11 SONTAG, *A hős látásmód*, 163-164.



Gratva Sáma. Gallap határában (Dél-Csehország), 2020

A Krasznahorkai László-epika prózapoétikai megoldásait idéző, akár annak paródiájaként is olvasható szöveg a megvilágosodás nyelvileg kifejezhetetlen pillanatának sejtelmét a múlt és a jövő, a minden és a semmi választóvonalára helyezi, miközben az élményt e határtapasztalat állapotából széttekintő férfi képéhez kapcsolja. A „nyugalmazott”, vagyis megnyugvó „hangulatidomár” alakjában a fotót jegyző Varga Tamásra ismerhetünk, amit a fiziológiai jegyeken túl a kép címébe foglalt anagramma is megerősít. Így akár arra is gyanakodhatnánk, hogy a szöveg a fényképész aktivitásának végét jelenti be. A leginkább indiai jógit sejtető Gratva Sáma név a spirituális tanítások beszédmodorát idéző szövegvilág szereplőjeként egy másik lehetséges identitás, egy másik potenciális élet jelölőjévé válik. A távolba révedő alak tekintetnek a képen nemcsak keze szab irányt, de baseballsapkája is. Divatos, fiatalos öltözéke feszültségbe kerül a fegyelmezett testtartással, az őt övező tájjal, de leginkább a szöveg hangvételével, illetve a szereplői név által felidézett kultúrkör öltözködési kódjaival.

Az elragadtatott szemlélődés tényében mégis találkozik kép és szöveg. A látott alak nem a fotó nézőjére, hanem oldalra, valami olyan irányába tekint, amely kiszorul a képmezőből, tehát számunkra hozzáférhetetlen. A kispróza értelmében az alak egy szemlélődésre, a nemcselekvésre alkalmas „zugot” keres, a visszahúzódás transzcendens élményét, a felvétel viszont ennek az állapotnak csak a vágyát képes érzékeltetni, az arra való felkészülést, vagy pedig épp ellenkezőleg, a pusztá illúziót, az elragadtatás csalóka pátozát, hiszen az említett feszültségek okán és a többi szöveg kontextusában e szólam ironikusan is olvasható.

Az, hogy Varga önarcképén a kívülre tekintés gesztusa és a prózában a szemlélődés maga kerül előtérbe, a felvétel készítési helyzetének különösségére is felhívja a figyelmet. A portré ez esetben ugyanis az emberi hiányában készült, egy olyan állapotot rögzítve, amely csakis a gép objektívje számára állt elő ilyenformán jelenként. A testet megfigyelőként és láthatóként egyszerre mutatja fel.

Általában a fotós az, aki a látás pillanatot kimerevítő médiumát vezérli, így rá fokozottan érvényes, amit Maurice Merleau-Ponty a megfigyelő test és az őt övező természet egymásba ágyazottságával kapcsolatban állít: „olyan alany, amely az összevegyülés és a narcizmus révén létezik, annak összetartozása révén, aki lát azzal, amit lát, aki tapint azzal, amit tapint, az érzékelő és az érzékelt összetartozása révén, vagyis a dolgok közegébe ágyazott alany, akinek arca és háta, múltja és jövője van...”<sup>12</sup> A fotós, aki kitarkarja magát, elrejtí jelenlétét, miközben megragad, kisajátít. A portréalany átlényegülésének csak ő lehet tanúja, az előállt helyzetet rögzíteni képes ágense, de kérdéses, hogy akkor is tanúvá lesz-e, amikor saját maszklöltéséről kell számot adnia.

Az önportréhoz kapcsolódó Burai-szöveg épp azért sugall valamiféle transzcendens eltávolodást, s mutatja a jövőt mindenre túli misztikumként, mert a mindenre rálátni képes, külsővé vált tekintet csak ekképp gondolható el - mint a világon kívül helyezett. A textus formai nyitottsága, retorikai felépítménye, valamint a szimbolikus jelentéssel bíró képi szituáció ugyanakkor ennek reprezentálhatatlanságát érzékelteti. Nem véletlen, hogy a sorozaton belül épp ez a szereplői identitást meghatározó életeseményeket, a hitelesítő adatokat leginkább minimalizáló darab.

12 Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem*, ford. VAJDOVICH Györgyi, MOLDVAY Tamás = *Fenomén és mû: Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 56.

## KATTINTÁSBARÁT TARTALMAK OFFLINE SZÁMÚZETÉSBEN

A kisprózák többsége – az előbb elemzett írással szemben – zárt, életrajzi információkban gazdag egészen mutatják magukat, és rendszerint valamiféle szenzációs, botrányos történettel szembesítenek, amely mintegy misztikus aurát kölcsönöz a fotók alapján egyébként hétköznapiak tűnő alakoknak. A *Holp Henrik*hez tartozó próza arról ad számot, hogy egy fatelep dolgozói miképp váltak tanúivá a saját felemelkedését megjövendőülő férfi égbé szállásának. A munkatársak csodálatát, vágyakozását, sikertelen elrugaszkodási kísérleteit ugyanakkor a tanúságtétel helyett a hallgatás követi: „Pár percig még szótlanul álltak, égre szegezett tekintettel, aztán mindenki visszament dolgozni, és soha többé nem hozta szóba egyikük sem Holp Henrik és a Barkas csodálatos távozását.” A magyarázhatatlan kimondásának kísérlete a csodáról való alapfeltétele lenne, a tapasztalat megosztása nélkül a csoda közösségi funkcióját veszti, az átélőkkel együtt kivész az emlékezetből.

A kapcsolódó fotó egy Barkas-kormányt lehunyt szemmel markoló férfit mutat, elbeszélést helyettesíthető hiányos tanújel, hisz nem tudjuk biztosan, az elemelkedés pillanatát rögzíti-e, hiszen a városi legendaszerű próza nem utal az esemény időpontjára. Mindenesetre a képaláírásban szereplő adat („1976. 05. 19.”) egybeesik a projekt prózáit jegyző Burai Árpád születési idejével. Egy átfordítás eredményeképp tehát a szerző világra kerülését jelölő adat itt épp a földi létezés meghaladásának, az égbé szállás eseményének lehetséges jelölőjévé válik.

Egy másik fotó esetén a keleties ruhát viselő fiatal lány a szöveg tanúsága szerint a 23 éves Kóc Anna, aki már kisgyerekként felismerte, hogy egy portugál látnok reinkarnációja, és kidolgozta a „pillanatorientált léthalmazok integrálásának elméletét”, jelenleg pedig a Sorbonne-on és az Edinburgh-i Egyetemen is tanít. A képaláírásba foglalt adatok, a helyszín („Sobreira Formosa [Portugália]”) és a pontos dátum („2019. 08. 14.”) tanúsága szerint a fotó az előző élet helyszínének felkereséséről tudósít.

Az objektofilíától szenvedő Dück Nimród beleszeretett a nagyapjától örökölt kovácsműhely romos épületébe, és megpróbálta elvenni feleségül, de végül csak az élettársi kapcsolat bejegyzését engedélyezték neki, ami meg is hozta a polgármester által remélt sikert, fellendült a pléhtarjáni turizmus, és a falu még a hírekbe is bekerült, miközben a szerelmes férfi a hírverésért rendszeres járadékot is kap. A helyszínt megjelölő képaláírás szerint e bizarr viszonyról ad számot a lefotózott rom lábánál üldögélő alak. Amennyiben figyelembe vesszük Sontag felvetését, mely szerint a fotózás a romok szépségének romantikus eszményét élteti a közízlés részévé szelídítve,<sup>13</sup> e történet akár allegóriaként is olvasható – a tárgyként aktualizálódó, de eredendően adatszerű fotók imádatának groteszk allegóriájaként. A kapcsolatlétesítés jellemző előfeltételévé mára a közösségi és párkereső oldalakon elhelyezett kisebb-nagyobb mértékben manipulált képek váltak, de a pornóoldalak rendkívüli sikere is annak adja tanújelét, hogy a helyettesítések – e leplezett romok – csábító ereje megelőzi a testekét.

A kastélyterazon jobb keze alatt diszkógömbbel megjelenő, nercbundás nő alakjára a próza az orgiáival a nyolcvanas években botrányhőssé vált Antoinett Cai „végasszony”-ként utal, aki épp haldokló

13 „A fotós akarva-akaratlan régiséggé változtatja a valóságot. A fénykép már létrejötté pillanatában régiség; modern megfelelője a mesterséges romnak”, amelyek építése a romantika idején volt divat. SONTAG, *A melankólia tárgyai*, 122.



Holp Henrik, Lápharmat, 1976. 05. 19.

párja örömmel vállalt szenvedése miatt legyint baljával, annak svájci Ticino kantonban található nyaralója teraszán.

Egy írás főszereplője, a szexualitás felszabadításával kísérletező művészközösséghez tartozó Eleknay Teréz maga járta végig a kommuna lakóházait egy hentesbárddal, majd miután mindenkit kivégzett, megkérte költő szerelmét, hogy készítsen róla egy fotót, és feladta magát a rendőrségen. A prózában és a képalírásban megjelenő dátum („1925. 01. 25.”) egybeesése megerősíti, hogy mi is épp ezt a képet látjuk.





Kóc Anna, Sobreira Formosa (Portugália), 2019. 08. 14.

A köntösbe burkolt, leplet tartó alak ikonográfiailag a Pietà-ábrázolásokhoz kapcsolódik, ami egyrészt azért tesz szert felforgató erőre, mert a szöveg értelmében tömeggyilkos kerül analógiába a Krisztus testét tartó Szűz Máriával, másrészt pedig azért, mert a halott férfitest helyén egyetlen foltokkal tarkított lepel hever, mintegy a megváltás elmaradását jelezve. A fekete-fehér fényképen a végzetes eseményt (Krisztus halálát vagy épp a tömeggyilkosságot) nyomként megidézni képes vörös szín kivehetetlen marad.

Engel B'la egy fodrászszék-fejtámaszt rögzített magára, és már évtizedek óta hordja. A kapcsolódó fotó a képaláírás szerint alig három évvel az akció után készült, de a tárgy – egy torzulásnak köszönhetően – összenőni látszik a testtel. Mivel a prózai narráció szerint a férfi hosszú ideig semmire nem reagált, a Gyála melléki szanatóriumba került, viszont így is híre ment sajátos életmódjának, és USA-beli követői megalapították az engeliánus szektát.

Látjuk tehát, hogy ebben a különös, groteszk szövegvilágban a szélsőséges tettek és a semmittevés által egyaránt előidéződnek hírértékű események. A botrány, a hihetetlenség delejező ereje szervezi a történeteket, és helyezi azokat a figyelem fenntartásáért bármire hajlandó médiaipar kontextusába, Varga Tamás fotóival együtt. A tizenkilenc prózai szöveg és tizenkilenc fénykép – a képaláírásokra is támaszkodva – a jelenkort olyannyira meghatározó (ál)híradatra, az információs gépezet átláthatatlanságára irányítja a figyelmet, amely nemcsak hozzáférhetőséget biztosít, de a jelenkori valóságunk egyik meghatározó problémájáért, az igazságérzékelés devalválódásáért is felelős.

A „post-truth”, azaz posztigazság fogalmat 2016-ban – a Brexitről szóló népszavazás és Donald Trump amerikai elnöki győzelme évében – az év szavának választotta az *Oxford Dictionary*, amely meghatározása szerint arra a jelenségre utal, hogy a politikai véleményformálásban az objektív tények már kevésbé számítanak, és inkább az érzelmi alapú döntések válnak meghatározóvá.<sup>14</sup> Az igazság fogalom tehát végleg elveszti mindenféle konszenzuális alapját. A történések hitelességét folytonosan relativizáló „fake news”, vagyis az álhírek terjedése az eldönthetetlenség tapasztalatát általánossá teszi.<sup>15</sup> Jean Baudrillard már évtizedekkel előbb az általános immoralitás tagadását ismeri fel abban, ahogy az állampolgárok egy-egy közszereplő felszínre kerülő ügyletei apropóján lehetőséget kapnak a megütközésre: „egykor a botrány eltitkolásán fáradoztak – ma azon, hogy elleplezzék: ez nem is botrány.”<sup>16</sup> Hogy miért nem? Mert a manipuláció válik általános alapelvvé, a megmutatás célja a társadalmi rend, a konvencionális politikai tér szimulálása, ezért állítható például az amerikai belpolitikát fél évszázada felforgató Watergate-ügyről, hogy „regenerációs céllal szimulált botrány”,<sup>17</sup> akárcsak a manapság rendre ismétlődő – a médiumok által kimerevített – helyzetek, amelyek a tőkefelhalmozók párhuzamos valóságának szélsőséges megnyilvánu-

14 *Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, Oxford, 2016, <https://www.oed.com/view/Entry/58609044?redirectedFrom=post-truth&> (letöltés ideje: 2021. 03. 10.).

15 A „post-truth” kérdéssel foglalkozó diskurzus korántsem egységes, Steve Fuller annak felszabadító potenciálját hangsúlyozza (lásd Steve FULLER, *Post-truth: Knowledge as a power game*, Anthem Press, London, 2018.), míg Lee McIntyre épp ellenkezőleg, káros jelenségeként értékeli, amely a hiedelmeket felerősíti, és a tudománnyal, az objektivitással szembeni szkepticizmushoz vezet, amit ő a posztmodern valóság szemléletével is összefüggésbe hoz, amely az objektív igazság tagadásán alapult (Lásd Lee MCINTYRE, *Post-truth*, MIT Press, Cambridge-London, 2018.).

16 Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I.*, 172.

17 *Uo.* 1972-ben betörték a Watergate-ház egyik irodájába, amelyet az amerikai Demokrata Párt akkori elnöke, Larry O'Brien használt. A hír a legnagyobb amerikai belpolitikai válság kezdetét jelezte, amely a hatalomban lévő elnök lemondásával végződött, kiderült ugyanis, hogy Nixon személyesen adott utasítást a behatolásra, mert lehallgató készüléket akart elhelyeztetni riválisa telefonjába.

lásaival szembesítenek. Hogy miért szorul a társadalom regenerációra? Mert elviselhetetlen, ami adott, a megválasztott vezetők értékrendje, a döntéseink következménye, hogy immár fizikai erőszak nélkül, észrevétlenül válunk irányíthatóvá – mégpedig a technomédiumok által fenntartott, örvénylő kép- és nyelvjáték segítségével, amely mozgásban tartja a manipulációs gépezetet. A felhalmozott anyagi és információs tőke végtelen lehetséges alkalmat teremt a motivációk elleplezésére, és a realitásukban nem adott dolgok ismétléssel történő megerősítésére. Ráadásul még „a bizonyítékok felkutatása, sőt, a tények objektivitása sem állítja meg ezt az interpretációs szédületet. Mi magunk vagyunk benne a szimuláció logikájában, aminek már semmi köze a tények logikájához s a ráció rendjéhez. A szimulációt a modell elsőbbsége jellemzi, valamennyi modellt az eltörpült tény felett: előbb van adva a modell, aminek a bomba körmozgásához hasonlatos cirkulációja kialakítja az esemény igazi mágneses terét. A tényeknek már nincs saját pályájuk: a modellek metszéspontján születnek, egyszerre teremthet valamennyi modell egyetlen ténnyt.”<sup>18</sup>

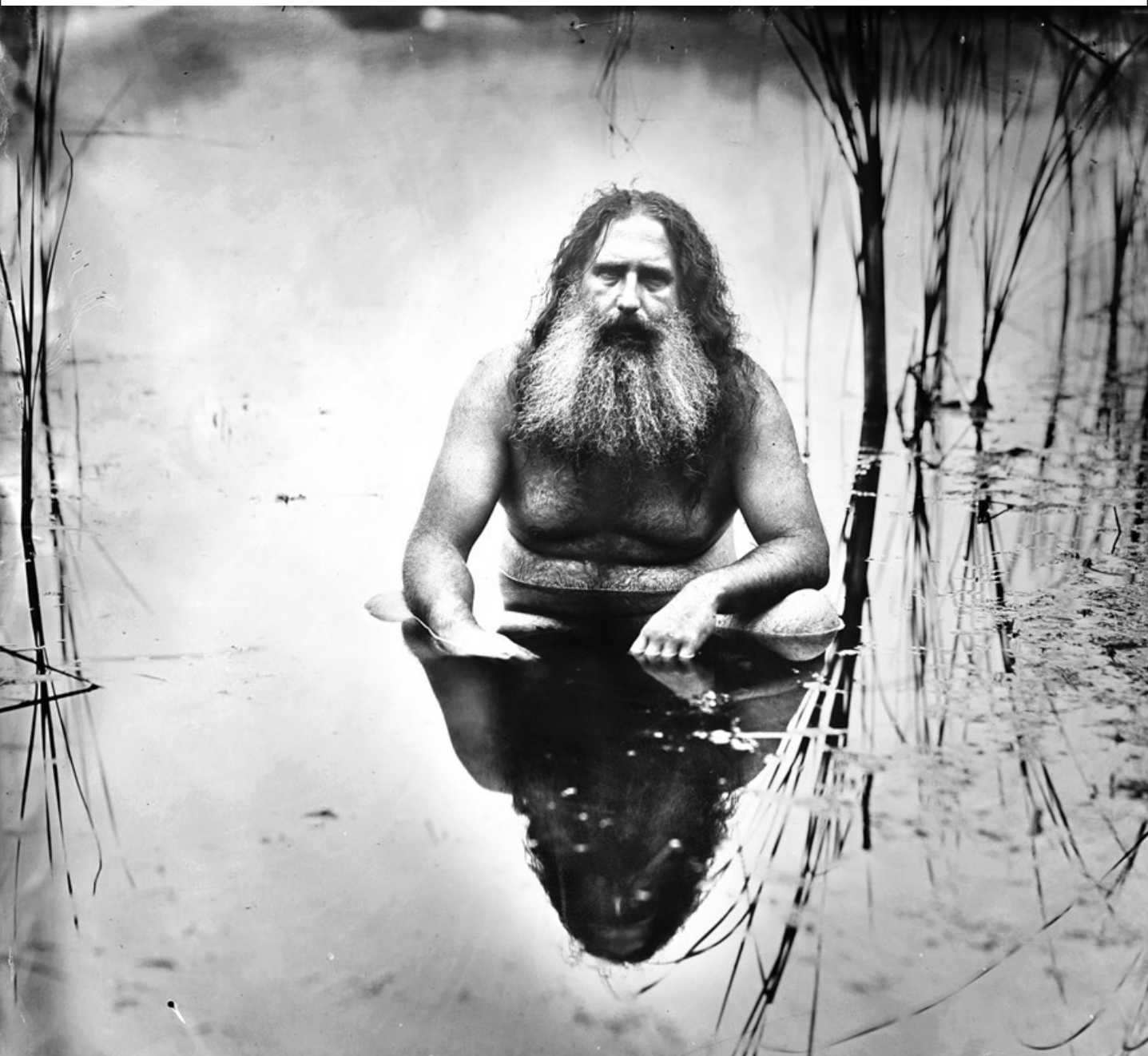
### A SZÉTSZÓRATÁS KÉNYELMETLEN KÖNNYŰSÉGE

A megfigyelés, a rögzítés aktusa a technika fejlődésével és hatalomgépezetbe tagolásával a humán ágens aktivitása nélküli folytonossággá, értékesíthető információt termelő gépezetté lényegült át. Valamennyiünk önkéntelenül halad át a képbe tagozódás különféle szituációin, legfeljebb annak lehetünk tudatában, hogy már mindig is késznek kell állni erre a mássá levésre, például az utcai és intézményi biztonságot szolgáló kamerák miatt. De a Snowden-féle kiszivárogtatási botrány óta az is egészen nyilvánvaló, hogy a saját otthonunkban, a laptop előtt is megfigyelés tárgyává válhatunk. Ennek tényét hallgatolagos beleegyezéssel viseljük, mert képtelenek vagyunk kiszakadni az algoritmusok által vezérelt élvezetgépezetből. A rólunk készült felvételek ugyanakkor ki- és átsajátíthatók, újrendezhetők, más identitáshoz rendelhetők. Sokan a közösségi médiában építenek a megkonstruáltságot leplező hamis profilokat, napjaink népművészei, a mémgyártók pedig egy-egy momentum továbbgondolásával, rekontextualizálásával egyetlen helyzetet százezernyi módon rendezhetnek új összefüggésbe. Mivel a mozgóképek bármelyik pillanata kimerevíthető, szegmentálható, átszerelhető, végső soron soha nem vethetjük le a megfigyelték maszkját anélkül, hogy kitennénk magunkat a magunk megnyugtatására idealizált kép elbizonytalanodásának. A lelepleződés ezen pillanatai gyakran válnak a mémesülés kiindulópontjaivá, ami csak megerősíti azt az előérzetet, hogy az otthonunkban is gyanakodnunk kell – ha már a képek hitelével kapcsolatban képtelenek vagyunk, akkor legalább a belőlünk információt nyerő technológia iránt.

Sontag nagyot tévedett, amikor azt a prognózist fogalmazta meg, hogy a kamera a jól szabályozott kínai diktatúrában az ellenőrzés eszközeként nem fut majd be nagy karriert,<sup>19</sup> hiszen ennek éppen az ellenkezője történt. A képek áradatának ez a diktatúra sem volt képes ellenállni, így hát annak végtelenítésével palimpszesztálta a valóság szövetét, a sokaságban, a nagyobb célban oldva fel az egyes érdekét. A koronavírusos küzdelem hevében a kínai kormány néhány hónap alatt az egész országot átszövő, több

18 *Uo.*, 173.

19 SONTAG, Susan, *A képvilág*, ford. NEMES Anna = *Uó, A fényképezésről*, 263.



Mihail Sly eszmélése után fürdőt vesz a város bányatavában, Hämeenlinna (Finnország), 1985



Ottván B Béla filozófus, Ózd, 1986

százmillió kamerából álló hálózatot épített ki, az információkat mesterséges intelligenciával feldolgozó arcfelismerő rendszereket telepített, és az emberek minden lépését követő mobilszolgáltatók adatait is bevonta a vizsgálatba. Nemcsak az ajtókat látóterükbe helyező karanténmegfigyelő kamerák kerültek fel, hanem bizonyos esetekben egyenesen a lakásokba telepítették a szerkezetet, az emberek pedig kénytelen-kelletlen elfogadják a hivatalosan a védekezést szolgáló, de a magánszférát tökéletesen felszámoló intézkedéseket.

Attól félünk, ha magunk mögött hagyjuk a jelenlétgépezetet, az egyenértékű a valóság elhagyásával – mintha a szimulációkba oldódás megtagadása maga lenne a halál. Ez szolgál magyarázatul arra, hogy Burai Árpád néhány szövegében éppen az a botrány tárgya, hogy egyes szereplők kísérletet tesznek az elvonulásra, és ezzel együtt saját munkásságukat is az ismeretlenség homályába vonják. *A Koronnay testvérek a levélszínező szerkezet első tesztelését végzik* képaláírás által „1995”-re datált fotója a feltaláló testvérpárt az egyetlen olyan ötletükkel való foglalatosság közben mutatja, amelyet a Találmányi Hivatal csak második körben utasított el, egy évvel később kivándoroltak New Yorkba, de a próza tanúsága szerint ott is ismeretlenek maradtak, gitározni is csak épp annyira tanultak meg, ami elég az utcazenéléshez.

Egy másik próza a *Slájmesszenciát* jegyző „Plüsch-díjas morálfetisiszta” történetére koncentrálna, aki saját sikerével dacolva elhatárolódott mások által „megfellebbezhetetlen igazságként” értékelt állításaitól, és véglegesen eltűnt a nyilvánosság elől. A fotón még e munkája megírása előtt, a természeti közegbe való visszahúzódásban látjuk őt: *Mihail Sly eszmélése után fürdőt vesz a város bányatavában*, a képaláírás szerint a finnországi Hämeenlinnában. Ruhátlansága mellett elvadult haja és hosszú szakála is a remetéltre utal, 1985-öt írunk, amikor is ráébred, hogy még van mondandója, csak ezután írja majd meg az említett művet. Átszellemülten, egy jógi nyugalmával ül, elsötétült tekintettel néz előre, tükörképe pedig szinte valamiféle organikus kiemelkedésnek mutatja, elhomályosítva humán karakterét. A történet vége azt sejteti, hogy a híres mű megtagadása után egy hasonló, öntudatlan állapotba tért vissza.

A Varga Tamás fotóján egész alakjában megidézett Ungvárt Aladárról, a *Deprimáló józanság* szerzőjéről az derül ki, hogy egyetlen fénykép készült róla életében, így feltételeznünk kell, hogy bizony épp ez az, amely hátulról ábrázolja pálladányi kiskertjében. Eszerint arcképe egyáltalán nem maradt fenn az utókornak, és még ettől is meglepőbb, hogy a búcsúlevél formájában mindenkit megátkozó negatív hősnek végül sikerült teljesen felszívódnia, holtteste sem került elő soha.

Az ismeretlenség válik hírértékűvé az üres gyáracsarnokban köntösben, kockás zokniban, kutyás mamuszban pózoló Ottván B Béla esetén is, aki „a 80-as évek második felében működő Látens Hazafiak Ostromorientált Bandériumának alapító, egyben egyetlen tagjaként, az Alpok filozófiai alapú meghódítása közben papírra vetette *A Tér elhagyására ma délelőtt kerülhet sor* című, fáziskésleltető, összegző művét, amely azóta is pregnáns türelemmel pöffeszkedik a kultúrtörténet alagsorában.” A szarkasztikusan jellemzett ismeretlen mestermű címe paradox feszültséget hordoz magában: a térszerűen adott világ mint kontinuum elhagyása egyetlen, a címbe foglalt időszakban történhetne meg, viszont egy szakadék tátong az írás „most”-ja és a jövőben az olvasással aktualizálódó „most” között, mely csakis megkésve történhet – ez pedig a felkinált lehetőség lehetetlenségét, az esetleges jövőbeni olvasás feleslegességét jelzi.

Jean-François Lyotard még úgy látta: „A posztmodern ember »természete« az adatbank.”<sup>20</sup> De ez a metafora, az internet általános demokratizálódásakor már nem látszik tarthatónak. A posztumán ágens sebességben megmutatkozó dominanciája egyben a megtestesült én korlátoltságát, az adatokban feloldható jelentéktelenségét is magában hordozza, színre viszi a folyamatos szétszóródást. A töltekezés végtelen lehetősége sietségre kényszerít, hiszen nincs elég időnk erre a végtelenségre, épp ezért az informálódási

20 Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot*, ford. BUJALOS István, OROSZ László = Jürgen HABERMAS – Jean-François LYOTARD – Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, szerk. BUJALOS István, Századvég-Gondolat, Budapest, 1993, 112.



Ungvárt Aladár morálkonstruktőr, Pálladány (kiskertjének hátsó kerítése), 2010

kényszer egyenes arányban nő a kimerültség mértékével, és a „post-truth” valóság a folytonos kutatással sem elkerülhető bizonytalanságba kényszerít. Nem véletlenül használta Paul Virilio az „információs bomba” kifejezést a jelentések szétrobbanását látva az újabb technológiák gerjesztette folyamatokban. Miután Földünk erőforrásait feléltük, a kozmosz légkörön túli szférái pedig egyelőre áthatolhatatlan űrnek mutatkoznak, az online gyarmatosítás maradt a legegyszerűbb út a sebesség végletes megélésére, ám ennek eredményeként: „Földünk túlságosan kicsi és lakhatatlan lesz, éppen mert minden pillanatban körüljárható. Nemcsak anyagi mivoltában lesz sérült a Föld, a környezetszennyezés miatt, hanem olyan bolygóvá válik, ahonnan maga az ember van kirekesztve. Úgy vélem, hogy olyan baleset születésének vagyunk tanúi, amelyhez hasonlót ember eddig még nem látott; olyan katasztrófának, amely minden filozófia végpontja kell, hogy legyen.”<sup>21</sup>

21 MONORY M. András - TILLMANN J. A., *Interjú Paul Virilióval = Uó, Ezredvégi beszélgetések*, Kijárat, Budapest, 1998, 367-368.

Az egy pontba rögzítettség állapotában integritását fenntartani igyekvő, az én képi és szöveges kiterjesztéseit valamiféle egységbe rendezni akaró – és közben a közösségi média univerzumából töltkező és tartalékait közben kimerítő – individuum önként ajánlja fel figyelmét kisajátításra. Mint azt Horst Bredekamp is megjegyezte, valójában a képek helyettesíthetik, de akár irányíthatják is a fegyveres harcot, hatalmi célok szerint alakítva mentális folyamatainkat,<sup>22</sup> de fontos megjegyezni, hogy a képek nem önmagukban, hanem mindig a szövegek kontextusában képesek erre, mint azt a *Fictures* sorozat darabjait elemezve is hangsúlyoztuk.

Mindenesetre úgy tűnik, a mindenkori ellenőrzésbe hallgatólagosan belenyugodva manapság a teljes feloldódás marad az egyetlen stratégia, a tehetetlenséget a szimulákrumokban való szétszóródással el-lensúlyozzuk, a képek áradatát az egyes felületeken alternatív narratívák részévé avatjuk, azt a látszatot erősítve, mintha uralni tudnánk a folyamatot, mintha még urai lennénk a ránk utaló nyomoknak, mintha az adatbányászással gazdagabbá válnánk. E metaforákkal terhelt részvétel kényszerű erejének természet-szerű velejárója az elidegenedés, a valóság pedig egyre inkább olyannak mutatja magát, amilyennek a célorientáltan készült és terjesztett, egymást igazoló képek és szövegek, de még inkább a mozgóképes felvételek engedik.

Az internet hozzáférés látszólag demokratizálta az információáramlást, viszont hamar nyilvánvalóvá vált az ebben rejlő gazdasági lehetőség, hiszen a fotók és a körjük szőtt narratívák gyakran „a közvetlen tapasztalás mohón vágyott pótlékai”,<sup>23</sup> és azok a legkiszolgáltatottabbak a viselkedési mintázataink alapján hirdetéseket elhelyező algoritmusoknak, az észrevétlenül döntések irányába terelő manipulációs kampányoknak, akik valamifajta hiánytól szenvednek, akik azt érzik, kevés a vesztenivalójuk. Az ő figyelmükért, döntéseikért is képek és szövegek szövedékei versengenek – miközben a pótléku szolgáló témaspecifikus honlapokon és közösségi médiafelületeken keresztül látszólag csillapítják, valójában éltetik kielégítetlen vágyaikat.

Burai Árpád és Varga Tamás *Fictures* című sorozatának darabjai a normalitás határait átlépő, bizarr, rejtélyes élethelyzetekbe került karakterek kiteljesedését, felemelkedését, transzcendens és testi kiteljesedését vagy épp hanyatlását állítják eléink, példászerű esetekként, ennyiben az igazság letéteményeseként fellépő álhírek tiszteletlen örökösei. Lehetőséget teremtenek arra, hogy a képek és szövegek viszonylataiban igazolást keresve elborzadjunk, megbotránkozzunk, rettegjünk, ne vessünk, netán azonosulási pontokat találjunk a történetek kétes hitelű antihőseivel, miközben ironikusan szembesítenek a bennünk munkáló reménnyel, hogy mégiscsak hinni szeretnénk egy transzcendens erőben, vagy legalábbis valamiféle biztos tudásban, amely kiutat mutathat ebből az igazságokat tagadó, groteszk világból.

22 Horst BREDEKAMP, *Képtaktus*, ford. NAGY Edina, Typotex, Budapest, 2020, 22.

23 SONTAG, *A képvilág*, 228.