

Kiss Noémi

FEKETE-FEHÉR

Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról



„Régóta tudott – miként Barthes írja –, hogy a fénykép rászorul a szavakra, mert csak közvetett módon képes megragadni tárgyait.” Azonban ennél is régebbi tudásunk, hogy a szavak viszont a képekre szorulnak rá, mert közvetett tartalmakat leginkább közvetlen módon, képek által lehet leghatásosabban kifejezni. Ha e két állítást igaznak fogadjuk el, aligha tűnhet paradoxnak, hogy a fényképet és a Történelmet ugyanabban a században találták fel. Mindkettőben a múltat, a múlt képeit véljük felfedezni, ám ez a múlt csak akkor válhat számunkra jelentőssé, ha egyúttal saját magunkat és jelenünket is meglátjuk benne. Ahogy az írást nem csak én olvasom, hanem az írás is olvas engem, úgy a fényképet sem csak én nézem, hanem az is engem – visszanéz. Éppen e kettős kötés az, ami olyan ellenállhatatlan erővel vonz bennünket mindkettő irányába. S ha egy műben esztétikailag érvényes módon keveredik a kettő, akkor ez az erő összeadódik, s nemegyszer kivételes hatást képes kiváltani. Így aztán aligha lehet csodálkozni azon, hogy az efféle művekkel való foglalkozás feladata is épp olyan ellenállhatatlan, sőt magától értetődő, mint az, hogy magunkat lássuk meg egy tizenkilencedik századi nő szenvedéstörténetében vagy egy körtefa virágzásában. Kiss Noémi írásai e vonzás árnyalt szövegekét nyújtják az olvasónak.

Bán Zsófia

Kiss Noémi

FEKETE-FEHÉR

Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról

Tartalomjegyzék

Előszó	7
I.	
A fényképezés, a szöveg és az archiválás a századfordulón (Klősz György fotográfiái)	11
II.	
Fekete-fehér fény (Biográfia és fotográfia Nádas Péter <i>Valamennyi fény</i> című munkájában)	41
A fotográfia, az élet negatívja (Nádas Péter: <i>Saját halál</i>)	70
„a dolgokat nem lehet megörökíteni” – fényképezés kortárs irodalmi művekben (Tóth Krisztina, Schein Gábor és Závada Pál műveiről)	79
Görbe tükör – csábító önéletrajz (Kortárs „női” elbeszélők: Szabó Magda, Polcz Alaine, Lángh Júlia és Hillary Clinton)	99
Mondta Austerlitz, mondta Sebald (W. G. Sebald: <i>Austerlitz</i>)	128
III.	
Hasonulás (Bartis Attila: <i>A csöndet úgy. Naplóképek 2005. január – 2008. december</i>)	137
Az életrajz csábító piacán – „Sophie Calle” és történetei (Földényi F. László: <i>Légy az árnyékom!</i>)	141
Semmikép (Cseh Gabriella fotókiállításához)	144
<i>A másik város ez a város</i> (Frankl Aliona – Zeke Gyula: <i>A másik város</i>)	147
A lefényképezhetetlen (Csoszó Gabriella képeihez)	149
A szövegek eredeti megjelenési helyei	152
Névmutató	154

Előszó

A kötetbe olyan írásokat gyűjtöttem össze, melyek fotográfia és irodalom kölcsönhatását vizsgálják, elsősorban magyar nyelvterületen, 20. századi és kortárs művekben. A két művészeti ág kapcsolódása mostanában igen termékeny, de már az elmúlt században izgalmas változáson ment át. Manapság számos irodalmi alkotás narratív eszköztárában találkozhatunk a fényképezéssel, úgy is, mint fotografikus emlékezettel, mely az elbeszélhetőség egyik alapmetaforájává vált. Elég régóta egyáltalán nem szükséges egy képes albumot, egy modern fotókönyvet a kezünkben tartani ahhoz, hogy a fényképező tekintete irányítsa az olvasást. Régi axióma, hogy a fénykép ott is jelen van, ahol nem látható: az emlékezetünkben. De jelen lehet a puszta regényszövegben is.

Ha a fényképezés és az irodalom kapcsolatát kutatjuk, azon nyomokban emlékek között mászkálunk. Így vagy úgy az emlékezet – legyen az személyes vagy kollektív, társadalmi – működésével szembesül az itt megjelenő írások többsége, konkrétan azzal, ahogy az irodalom megőriz és felejt, bizonyos fiktív történeti tényeket tovább „híresztel”, másokat kihagy. Tehát szelektál a múlt eseményei között. A fotográfia kulcsszerepet játszik néhány újonnan íródott, a közelmúlt történelmét feldolgozó regényben. Ez abból a tulajdonságából adódik, hogy jelentősen különbözik a tradicionális reprezentációtól. A fotográfia tényleg úgy tud megmutatni egy tárgyat, hogy azt gondoljuk, amit látunk, egészen biztosan ott volt. De a fénykép veszélye is e tulajdonságában rejlik. Ma egy kép bárhogyan és bármikor manipulálható. A tudatalatti metaforájává vált. Mert explicit ismereteket képes hordozni és láthatóvá tenni. Olyan dolgokat rögzít, melyeket (éppen technikai berendezése miatt) evidens módon valósnak vélünk (pedig nem feltétlenül azok); sőt magát az embert képes úgy modellezni, hogy a látás természetét gyökeresen megváltoztatja; láthatatlan dolgokat, a tudatalatti emlékezet formáit is rögzíti. Ezért van az, hogy a képek

nézője és a szöveg olvasója azonnal érzelmeket rendel a tárgyhoz. A fényképezés ebben az új (szöveg)formájában már inkább fikció, mint valóság. A fotográfia így hatol az irodalom területére, eredetét veszített technikai képből nyelvi jellé válik.

Az első rész a fotográfia és az irodalom modern történetéről szól. Klösz György képeit elemzi a bevezető tanulmány, egyúttal bemutatja a századforduló magyarországi fotográfiáját és a korabeli fényképek használatát szöveges környezetben.

A második részben műelemzések következnek, regények, fotókönyvek, fotóesszék, lírai művek kerülnek elemzésre. Többségük azért érdekes, mert nagy mértékben támaszkodnak a fotográfia narratív – referenciális (valóságos képeket, megtörtént eseményeket megidézõ, kollektív és szubjektív emlékezetben fellelhetõ, dokumentatív sajátosságára) és fikcionalizálható – elemeire. Nádas Péter két műve, a *Valamennyi fény* és a *Saját halál* olvasását Závada Pál, Schein Gábor és Tóth Krisztina könyvei, Bartis Attila fotónaplója követi. Többször szóba kerül Márton László *Árnyas fõutca* címû regénye mint a történelem „fotografikus elbeszélésnek” egyik művészileg igen kiforrott példája. Alapvetõen a feminista kritikára támaszkodik az a tanulmány, mely négy nõi önéletrajzot vizsgál, és az elbeszélõi önértelmezés és a fotografikus önarckép között von párhuzamot: Szabó Magda, Polcz Alaine, Lángh Júlia és Hillary Clinton autobiográfiái. Végül W. G. Sebald korszakalkotó regényének, az *Austerlitz*nek fotográfiai szempontú elemzése következik. Különlegessége az írásnak, hogy a regényre mint fotós vállalkozásra tekint, elsõsorban a könyv képeit veszi górcsõ alá. Sebald regényében az elbeszélõ a második világháború történetét nyomozó munkával deríti fel, fényképez és naplót ír egy barátjáról, így rögzíti annak széthulló emlékezetét.

Az utolsó részbe kisebb kritikák és recenziók kerültek.

I.

A fényképezés, a szöveg és az archiválás a századfordulón

Klősz György fotográfiái

„A Fotográfia nem [...] arról beszél, ami nincs többé,
hanem csak arról, ami egészen biztosan volt.”
(Roland Barthes)

Az emlékezettan, ez a múltban gyökerező, de már elfeledett kulturális technika közel áll a fotográfia művészetéhez. Nem csupán azért, mert a fényképész, kezében „tükörrel”, egyszerre korának és önmagának alapos és szinkrón szemlélője, hanem mert a modern városi terek társadalmi feltárásában, még szorosabban mondva feldarabolásában is jelentős szerepet játszott a kamerája. Ám amennyiben felfedjük az *ars memoria* és a felvétel pillanata között húzódó hasonlóságot, mentális és apparatív mechanizmusokat szemlélünk, hangsúlyoznunk kell tehát e két technika összetettségét. Egy archiváló gondosságával őrzött és a múltban gyökerező, az emlékezet múzeumában rejtőző fotográfiák révén a történeti tekintet előtt finom különbségek és eltérések válnak láthatóvá.

Abban megegyeznek a munkák, hogy a fotografikus tekintet 1900 körül az érzékelések és emlékek összetett hálózatának középpontjává vált. A fényképező készülék optikája ugyanis egyenlő mértékben gyűjti magába a modern ember kíváncsiságát és a reprezentáció technikai fejlődését. A kulturális kód és a nem kódolt természet ellentéte egyszerre van jelen az ilyen képen, ezt nevezi Roland Barthes a fotográfia egyedülálló karakterének: egy antropológiai forradalom szemlélői vagyunk.¹ Kivétel nélkül minden fotóalbum és fényképsorozat képes rá, hogy a szemlélőjének egy helyet közvetlenül megmutasson és időben azonnal a múltba helyezzen, így olyan részletesen teszi láthatóvá a múltat a fénykép, hogy az emlékezetből amúgy kimaradó részek is

¹ Vö.: Herta WOLF: *Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer* = H. W. (szerk.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002, 89-107 [95].

tudatosulnak a nézőben. A fénykép tehát különbözik a tradicionális reprezentációs rendszerektől, mert úgy tud egy tárgyat megmutatni, hogy azt gondoljuk, amit látunk, egészen biztosan ott volt, tehát létezett. De a fénykép veszélye is e tulajdonságában rejlik, hiszen ma már bármikor manipulálható. A fotográfia e tekintetben is a tudatalatti metaforája, olyan ismereteket képes hordozni és láthatóvá tenni, melyeket valóságnak vélünk; sőt magát az embert képes úgy modellezni, hogy a látás természetét gyökeresen megváltoztatja, hiszen a láthatatlan dolgokat, egy későbbi tudatalatti emlékezet formáit is rögzíti.

A századforduló egyik legmeghatározóbb élménye a modern város képe volt, ami mellől az újonnan létrejövő világ metropoliszaira vetett fotográfusi (reprodukciós) tekintet sem hiányozhatott. Alapvetően egy nagyon pozitív hozzáállás jellemezte az új városok születését, a fényképek ezt a születést hivatottak megörökíteni. Egy fénykép azonban nem csupán a képi mását jelentette egy épületnek, utcának, kövezetnek vagy az épülő pályaudvaroknak, földalatti vasútnak, hanem olyan hatásos kópia volt, amely időben távolodva a kép készítésének pillanatától képes volt újabb és újabb jelentéseket kölcsönözni a megfigyelés pillanatának: a fotográfia egy értelemkonstruáló és (ma már bizonyítottan) aurotikus médium, mely különleges természete révén az emlékezethez válik hasonlóvá.² Egy korabeli fényképen, ha jól megfigyeljük, sohasem csak a kép tárgya látható, hanem egy olyan időpillanat is, amely szintén a tárgy indexe. Ezért joggal mondhatjuk, hogy a fotográfia a reprezentáció kultúrájának megújulásához vezetett a századfordulón. Elbűvölő látvány lehetett, ahogy a modern életről kialakított (akkoriban még töretlenül) pozitív meggyőződések technikailag előállított képeken köszöntek vissza, csakhogy a csodálkozó szemek valójában a reprezentáció új formájának szóltak. Ezért nem is csoda, hogy az új városi gépezetekről nagyszabású adatgyűjtések folytak, új építményeket, gyárat nyitottak meg és számos új műemléket avattak akkoriban. Elindult a tudatos archiválás, mely egészen új kulturális jeleket honosított meg. A fényképezés mint reprodukciós technika a technikai kultúra archívumainak központi médiumává lépett elő. Csakhogy a fényképező eleinte még azt a töretlen hitet biztosította, vagyis annak a hitnek volt maga is egy biztosítéka, hogy a tekintet, amely a készüléken keresztül a „valós világot” a panorá-

² Walter Benjamin az aura elvesztéséről, annak hiányáról beszél a fénykép kapcsán.

maszerű megfigyelés tárgyává teszi, gondoskodik róla, hogy az ilyen képalkotás világosan felismerhető referenciája is megfoghatóvá váljon. Vagyis ami a képen látható, az létezik. Ily módon alapvetően egy technikai képesség alapján született egy olyan szellemi bizonyosság, mely azt feltételezte, hogy a környezet maradéktalanul, minden részletében megőrizhető az utókor számára, tehát a fényképezés által olyan gyűjtemények jöhetnek létre, melyek közvetlenül is képesek dokumentálni, gyűjteni és szemléltetni a világot.

Már a századfordulón egyre élénkebb vita alakul ki arról, vajon létezik-e a fotográfának egy lehetséges általános esztétikája. Pusztán technikai képesség vagy művészeti forma-e a fénykép? A képek hatásáról és befogadásáról, gyors terjedéséről megfogalmazott reflexiók azonban hosszú ideig bizonytalanok. A „fotografikus kép *versus* készülő”-vitában a klasszikus képiség eszményének nem megfelelően készített képeket ki is zárták. A fényképeknek mint műtárgyaknak emancipációs története kapcsán még az 1980-as évek szerzői is több ízben fogalmazzák meg azt a véleményt, mely szerint a fotográfia felfedezése nem a tudomány terméke, hanem elsősorban a régi, nyugati képalkotás öröksége. Ezáltal a fotográfia történetét évtizedekre egy viszonylag kis korpuszra redukálták és kizárólagosan az ikonikus képi hagyományból vezették le.

Ebben a tanulmányban gyakorlatilag szinkretikus az uralkodó pozíció is. A szinkretikus szemléletmód ugyanis előnyben részesíti a fényképek heterogén korpuszát és kiáll amellett, hogy a ma művészettel felruházott fotográfiák történeti funkciója más volt: a képek a „piktóreszk esztétika” mellett vagy helyett a könyvtárkatalogusok és topográfiai gyűjtemények rendjének engedelmessé váltak. A láthatóság rendje a múlt rendjeként és feltérképezéseként működött kezdettől fogva. A fénykép rendszerező alakzat, a múltat katalogizálja. Ezáltal a dolgok elrendezésének olyan igyekezete volt látható akkoriban, melynek köszönhetően a fotográfia elsősorban a kultúra széles körében népszerűvé vált, ugyanakkor a múzeumok és az albumok világában lényeges tárolási felület lett, kiváló archiválási eszközként működött. Erre a funkcióra és képességre települ át, mintegy vetül rá majd az esztétikai szemlélet. Ugyanazt a képet igencsak eltérő szempontok nyomán rendezhetjük el gyűjteményünkben.



Haris bazár, 1877 körül

Fotóprogram – emlékezetprogram

A fotográfia születésével korán felismerhetővé vált a fényképezés kulturális és technikai funkciója: ha egy fényképet szemlélünk, a múlt mintegy ténszerűen, ahogyan volt, közvetlenül úgy jelenik meg (gondolnánk). A fényírás (*photo-graphie*) jól ismert képesség, de itt egyúttal egy elképzelt szem érzéki csalódásáról is szó van, egy olyanról, mely majd később a képet szemlélni fogja. A fotográfia nem is annyira pontos megfigyelő, és később sem pusztán technikai képességei miatt alkalmazták. Gyorsan váltott át megfigyelő erőből narratív erővé a

korabeli médiában, például a képes újságokban és női magazinokban. A kamera így a legkülönbözőbb képességek hordozója lett. Egyike ezeknek, hogy a létrejövő képek eleve magukban hordják egy topikus elrendezhetőség képességét, vagyis a képek egymás indexei, rendelkeznek az elmúlt valósággal, melyet ugyanakkor maguk, sorozatban állva konstruálnak meg. A fényképeken látható, és ott első ízben létrejövő terek ugyanis a befogadó számára nem pusztán leképezések, annál sokkal többről van szó. Jelen és múlt összekapcsolásai, akárcsak az emlékező képesség vagy a tudatalatti. A fényképekhez fűződő viszonyunk immáron egy évszázada így működik. Pedig a látás nem csalás: a fotográfikus emlékezet valójában olyan technikán alapul, amelyet vegyszerek és fényhatások befolyásolnak, és nem közvetlenül az ember. Ezért képes a fénykép emlékezetprogramja mind a tér valóságosságát, mind – Walter Benjamin szavaival – az „optikai tudattalant”³ leképezni.

A képek reprezentációs ereje abban áll, hogy más imitációktól eltérően „a Fotográfia nézve soha nem tagadhatom le, hogy a dolog ott volt.”⁴ A fotográfia ezért nem oly módon találékony, ahogy a nyelv, írja Roland Barthes, a véletlenhez sokkal több köze van, mint az írásnak, és ebből a szempontból éppen az emlékezés ellen irányul, hiszen nem szelektív emlékezetet tárol. Ha a nézőre gyakorolt hatást és a kamera technikáját párhuzamosan vizsgáljuk, beláthatjuk, hogy a fotográfikus emlékezés soha nem képes az emberi emlékezést model-

³ Walter BENJAMIN: *A fényképezés rövid története* [1930] = W. B.: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, ford.: PÖR Péter, Magyar Helikon, Bp., 1980, 687-709 [693]. 1900 körül a tér kiegészül a láthatatlan jelenségek (a röntgensugárzás, radioaktivitás, agyhullámok) fotográfikus rögzítésével, illetve kibontakozik a mediális érzékelés – eleinte főleg romantikus – filozófiája, a mágneses képátvitel elmélete. Vö.: Carl DU PREL: *Theorie des Fernsehens* [1892] = C. du P.: *Medientheorie 1888-1933*, szerk.: Albert KÜMMEL – Petra LÖFFLER, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002, 38-56. A tudományként értelmezett fotográfiához I.: Peter GEIMER: *Einleitung* = P. G.: *Ordnungen der Sichtbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002, 7-25.

⁴ Roland BARTHES: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford.: FRECH Magda, Európa, Bp., 2000, 80. A mottóként idézett bizonyosságot, vagyis azt, hogy az emlékek ellentette a fényképek érzékelése, Barthes a következőképpen fogalmazza meg: „A Fotográfia nem (vagy nem feltétlenül) arról beszél, ami *nincs többé*, hanem csak arról, ami egészen biztosan *volt*. Ez az árnyalati különbség döntő jelentőségű. Egy fotó sem készíti szükségszerűen nosztalgikus emlékezésre tudatunkat (sok fotográfia kívül esik az egyéni időn), de a világon készített valamennyi fotó a bizonyosságot adja, a Fotográfia lényege, hogy bizonyítja annak létét, amit ábrázol.” (89)

lálni. A fotográfiát azonban már a 19. század végén „emlékezettel bírótükörnek” nevezték, és a fényképeket egy évszázaddal később Barthes sem „kópiáknak”, hanem „a múltbéli valóság emanációjának”⁵ tekinti. Rendszerelméleti megközelítése alapján Stefan Rieger például azt hangsúlyozza ezzel kapcsolatban, hogy a fotográfia részletességének bizonyosan voltak episztemológiai (ismeretelméleti) következményei. Látható, hogy Rieger a fényképezést pont ellenkezőképpen állítja be, mint az esztétikai közelítés. Érvelése szerint a modernség egyik lényege az a racionalizálódó szükséglet, mely egyre több adatot igényel az új ismeretek bizonyításához és szemléltetéshez, többek között olyanokra gondol, amelyek képek formájában lesznek hozzáférhetőek. Ez a szükséglet gyorsította az új emlékezetet modelláló technikák felfedezését, ez pedig azonnal megváltoztatta a képekhez fűződő látásmódot: „A képek elkerülhetetlensége egy antropológiai adatfeldolgozás hatása, e hatás a modernségben mindig jelen lévő, egyre finomabb különbségekre való törekvés eredménye.”⁶ A képalkotás ily módon egy 1900 körül látenssé vált kulturális folyamatot is láthatóvá tesz, az emlékezet művészetét is szabályozza. Ezáltal a fénykép és az emlékezés kulturálisan igencsak nagy hatású összefonódása ebben az időszakban egyre szorosabb és termékenyebb.

A fotográfia eszköze a kamera, mely válogatás nélkül rögzít, olyan komplex és nagy teljesítményű optikából áll, melyek alkalmassá teszik arra, hogy a képeket a legkisebb részletekig visszaadja „úgy, ahogy ott volt” – hangzott kezdetektől fogva a fotográfia európai mítosza. Egy ilyen géppel írt kép emlékezőtehetsége rendkívül differenciált, azonosításra és leképezésre kiválóan alkalmas. Technikai forradalom zajlott, ráadásul a képek sokszorosíthatóvá váltak, mely a fényképezés hihetetlenül gyors elterjedéséhez vezetett a legkülönbözőbb tudomány- és művészeti ágakban – nem utolsósorban pedig a reprezentatív, konstruktív és retorikai képességeinek köszönhetően a fényképezés vezető médium lett. A fényképeket más reprodukációs technikai eljárások helyettesítőinek tekintették. A reprodukált kép sokkal inkább megfelelt a közvetlen, látható és komplex emlékezésnek, mint az írás, a grafika vagy a festészet. A 19. század végén a fénykép már vezet, s még egy-

⁵ I. m., 93.

⁶ Stefan RIEGER: *Optische Komplexität. Zur (psycho)technischen Unvermeidlichkeit der Bilder um 1900* = Gerhard GRAEVENITZ – S. R. – Felix THÜRLEMANN (szerk): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Narr, Tübingen, 2001 (*Reihe Literatur und Anthropologie* 7), 207–222 [211].

általán nem a kontingencia tapasztalataként emelkedik be a kulturális emlékezet rituális színházába. Hétköznapi használata kifejezetten reprezentatív, sőt mi több, ornamentális, szépítő, megtévesztő képességei miatt szeretik őt a polgárok, olyan képességek miatt, melyet korábban más médiumok, az írás, rajzolás és a festés tudhattak magukénak. Az új látásmód terjedését és fejlődését, amely közvetlenül az olvasóközönség szeme előtt játszódott le, nyomon követhetjük a legkülönbözőbb korabeli hetilapok és képes folyóiratok anyagán. A nyomtatott sajtóban például szinte egy évfolyam alatt látható a változás, az írott szövegek, a festett képek vagy a fametszetek háttérbe szorulnak a fényképek javára. Azon referenciákat, amelyeket a szöveg csak körülír és eltorzít, a fénykép – így hitték a szerkesztőségek – pontosabban és szemléletesebben ábrázolhatja, vagyis közvetlenül – a retorikai figurák cseleitől, az allegóriáktól és a nyelv performatív tulajdonságától mentesen – képes az olvasó felé közvetíteni.



Egypeti könyvtár, Budapest, 1876 körül

Ha ma az akkori magyar lapok archiváló természetére vagyunk kíváncsiak, s újságokat lapozunk, éppen az előbb állítottak ellenkezőjéről bizonyosodhatunk meg, a fénykép nagyon is retorikus természetéről: a perspektivikus, bekeretezett fényképek az újságoldalak díszeként a

kulturális, nemzeti emlékezet konstruálására szolgáltak; nem a tények és a valóság „hamis” allegóriáiként állnak a lapon, hanem díszítőművészetként. Az *ars memoria* retorikai eljárás módját az új médium esetében mindenekelőtt másképpen kell megragadnunk, mint a festett képeknél vagy az írott szövegeknél.⁷ A magyar olvasóközönség számára megjelenő újságok és folyóiratok (többek között a Vasárnapi Újság, az Új Idők vagy a Budapesti Szemle), valamint a fényképészeti szaklapok (a Fényképészeti Szemle, Az Amatőr és A Fény) számos reprodukciót jelentettek meg. A közreadás mögött megbúvó szándék minden esetben más és más. A fényképészeti szaklapok a fotózás technikai és a képkompozíciós kérdéseivel foglalkoztak, míg a képes folyóiratok a fotókat elsősorban emlékezőképességük és részben esztétikai hatásuk miatt jelentették meg. Példának okáért a Vasárnapi Újság hírovtatóiban a szövegeket mindig képek kísérték, elsősorban akkoriban ismert személyek portréi, ezek többnyire a szerkesztőségekben előbb kéznél voltak, mint a hír, hiszen később több lapszámban is megismétlődnek a képek, s egyes híreket, ahol nincs kép, feltehetőleg a fénykép hiányában nem illusztráltak.

Az Új Idők című irodalmi folyóirat 1897-től a képek alatt már a fotográfus nevét is feltüntette (pl. „Uher Ödön fényképfelvétele”), ugyanúgy, ahogy korábban a festmények reprodukcióinak közlésekor tette. Külföldi napilapokban már ötven évvel előbb – például az Illustrated London Newsban – a Krími háborúról (1854–56) szóló haditudósítások fotók alapján készített metszeteken alapultak.⁸

⁷ Az 1990-es években az új digitális eszközök terjedésével például újra kellett definiálni a szöveg fogalmát az emlékezetfunkció, a metaforikus képfeldolgozás és az emlékezetkapacitás szempontjából. Anselm Haverkamp mellett érvel, hogy értelmezzük az irodalmi szöveget is mint írásformát közvetlen mnemotechnikaként, és ne gondoljuk, hogy az új, képi médiumok a szöveg minden képességet azonnal átveszik. Mindezt azon vita kapcsán fejt ki, amelyben egyes médiateoretikusok állítják, hogy az új technikai eszközök le fogják győzni az írást. „A szöveg fogalma, úgy tűnik, teljesen az írás metaforikájához tartozik és a nyelv aggregátállapotai közül az egyik legsűrűbb állapotot jelöli. Ezzel szemben a kép metaforikája az utólagos effektusok vagy az előzetes tapasztalatok szférájához rendelhető hozzá. Ezért azt a történetiséget, amelyet a mnemotechnika a szövegek terében létrehoz, csak az írás és kép összjátéka alapján vizsgálhatjuk.” Anselm HAVERKAMP – Renate LACHMANN: *Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion* = A. H. – P. L. (szerk.): *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1991, 9–24 [12].

⁸ Vö. Hubertus von AMELUXEN: *Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis* = Michel FRIZOT (szerk.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Könemann, Köln, 1998, 131–148 [141].

A tudósítás képei mintegy magukra vállalták a felelősséget a szöveg szavahihetőségéért. A fényképészeti program tehát „pótigazságként” funkcionált; egy kép értelmét a szerkesztők úgy fogták fel, hogy az az olvasóközönség figyelmét intenzívebben leköti, többek között azért, mert az eseményeket a pillanatfelvételek elevenné, időben és térben jól felismerhetővé tették, meghatározták a képi emlékezet retorikáját, amelynek az üzenete mindjárt be is illeszthető a történelem eseménysoraiba. A klasszikus fotográfia hatását ezért nem pusztán a technikai adottságaiban kell keresnünk, hanem magában a látásban: a fényképek közvetlenül és célzottan hatottak az olvasók érzékszerveire és képzelőerejére. Ily módon bontakozhatott ki a fényképezésről az autenticitás (részben igencsak megtevesztő) mítosza és annak máig jól ismert hatása a hírre a különböző médiákban: „Az első fényképek maguk is ugyanolyan nagy jelentőségű kultúrtörténeti események voltak, mint az, amit ábrázoltak.”⁹ Nem meglepő, hogy a korabeli fotográfia készítőinek és megrendelőinek programja az apparatúra technikája és a történelem konstruálása közötti egyenes megfeleltetés keretében zajlott, amit a kamera rögzített, az van. Ez korántsem egyezik avval a felfogással, amely azt mondja, ami a képen van, azt úgy csinálták.

1896-ban a Vasárnapi Újság című hetilap közölte a Vérmezőn megtartott ünnepélyes katonai bandérium-felvonulás legsikerültebb képeit.¹⁰ A tudósítás egy része a budapesti millenniumi kiállítás fotóiból állt össze. Az ország millenniumát ünnepelte. Az ezeréves magyar katonaságot bemutató öt fényképet a címlapon látható fotóval együtt az akkorra már nagy hírnévre szert tett fényképész-mester, Klösz György készítette. Az újság így nemcsak egy adott esemény képeit jelentette meg, hanem a sorozat szerzőjének nevét is tudatta az olvasókkal, a fotós tudósító neve látszólag éppoly fontos volt számára, mint az újságíróé. Olyasvalami történt, ami akkortájt még egyáltalán nem számított

⁹ I. m., 132.

¹⁰ Vö.: Klösz György: *A június 8-iki díszmenetről*, Vasárnapi Újság, 1896. június 28. [XLIII/26] Az újság egy másik számában (ugyanaz az évfolyam, 1896/17. szám) Klösz hét fotóval tudósít a kontinens első, Ferenc József császár nevét viselő földalatti vasút építéséről. Minden egyes fotót képfelirat kísér: *Földkiásás és elhordás az Andrassy úton; A fenék boltozat és az oldalfalak elkészítése; Földkiásás a Gizella téri állomáson, kotrógéppel; A főgyűjtő csatorna és a vízvezeték főcső keresztezése az Oktogon téren; Tetőszerkezet az Aréna úti állomáson; Mennyezet készítése az Andrassy úti szakaszon; Az állomás az Oktogon tér alatt.*

gyakorlatnak.¹¹ A vizuális tudósítás mellett egy rövid kísérő szöveget is olvasni lehetett a magyar történelemről készült emlékképek kompozíciós technikájáról. A Vasárnapi Újság igen előrelátó volt. A kulturális emlékezet fényképek révén történő konstruálását nyíltan feltárta az olvasók előtt: nem pusztán a képek tartalma a mediális építmény része, hanem a technika is, a fotóprogram, vagyis egy eszközkészlet, ennek művészi ereje és a hely különböző szcenikus momentumai. Nem sokban különbözött ez a kompozíciós eljárás egy műalkotás fikciós természetétől.

A következőkben egy olyan fotográfust szeretnék bemutatni, aki a fényképezést kifejezetten az emlékezetnek rendelte alá és retorikus eszközökkel dolgozott. Véleményem szerint fényképei – rendezett sorban – Budapest városának (és más magyarországi helyeknek) topikus emlékezeteként működnek ma is, azt is mondhatnám, hogy az általa elindított fotográfiai program (és ebben az esetben nem pusztán egy technikai képességről van szó) a városok és a tájak topikus ábrázolásában vált módszeressé. A képek programszerű bekeretezése mint a századok emlékezte itt nem csupán illúzió lesz, ám semmiképpen sem lesz az úgynevezett fotórealizmus alakformája.

Ma körülbelül ezerkét száz Klösz György¹² által készített Budapest-képet találhatunk a legkülönbözőbb archívumokban, míg munkájának nagyobb része (összesen körülbelül négyezer kép) a tudatos ar-

¹¹ A 19. század végére az autotípiák feltalálásával vált lehetségessé, hogy a képes újságok fotónegatívokról készült reprodukciókat közöljenek. A kollódium használatán alapuló eljárás tette lehetővé, hogy a kollódiumos lap elé egy hálós lapot helyeztek, ez a „másolat” került az újság lapjára. Az effajta „fotórealizmus” hatásmódja természetesen alig vagy egyáltalán nem vethető össze a lapokban közölt elbeszélések illusztrációival. Ennek a fotográfának később egészen más hatása lesz, mint egy illusztrációnak, mely inkább az újság ornamentikájához és fikciós teréhez tartozik. A fotográfia a századforduló után lesz a valóság abszolút „bizonyítéka”. Az olvasóknak igencsak hosszú időbe telt, míg megszokták, hogy szövegek helyett képeket kell látniuk/olvasniuk. Ennek megfelelően a fényképeket kezdetben csak semleges témáknál, illetve irodalmi és zsurnalisztikai szövegek mellé helyezték el. Franciaországban készült elsőként fotóinterjú, a „fényképes találkozó” Paul Nadar készítette műtermében Chevreullel, a híres fizikussal és kémikussal. Nem sokkal később, 1886-ban a *Le Journal Illustré* című újság késznek mutatkozott arra, hogy a képeket és a szöveget egyszerre, egymás mellett jelentesse meg. Vö.: Pierre ALBERT – Giselle FEYEL: *Fotografie und Medien. Die Veränderungen der illustrierten Presse* = Michel FRIZOT (szerk.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Könemann, Köln, 358–369.

¹² Klösz György (szül. Georg Kloess, 1844, Darmstadt – 1913, Budapest)

chiválás ellenére elveszett. Klösz tevékenysége az emlékek rögzítésének egy régre visszanyúló hagyományához kapcsolható: az olvasók már 1851-ben megismerkedhettek egy budapesti fényképész módszereivel.¹³ Ez már csak azért is érdekes, mert Décsey módszere különbözik az irányadó fényképezési technikáktól illetve a fotográfiai elrendezésétől, tárolásától. Fontos rámutatni, hogy még a 20. században is akadnak követői az úgynevezett „realista” fotóprogramnak.

Klösz reprezentatív fényképezésével összefüggésben August Sander *Fotosammlung von Deutschen Menschen* című sorozatát említeném.¹⁴ A két fényképészt elválasztó fél évszázad, az eltérő tárgyak (Klössnél terek, Sandernél portrék) és a szembeötlően különböző képesztétika ellenére mindkét projekt megdöbbentő hasonlóságokat mutat a retorika szintjén: egy fotográfiai eszköztár összeállítása és a visszatekintő, világos, nem metaforikus referencia vezet mindkét esetben a fotó-összeállítások jelentését – Klössnél utcák, épületek és műemlékek, Sandernél emberi arcok. Sorozatba rendezve azonban a képek elnyerik allegorikus olvasatukat: egyik kép sem létezik a másik nélkül, és nincs az egyes képeknek referenciájuk sem az egész eszköz-

¹³ A Vasárnapi Újság 1859. október 16-i száma Décsey nevű fotográfusról ír. A hírvonat arról tudósít, hogy Décsey egy képeslapokat gyártó cég felállításán munkálkodik. A cég a jövőben szöveges és képes lapokat állítana elő. Décsey Pest és Buda, a magyar vidék híres helyszíneit és múzeumi kiállítási tárgyakat készült fényképezni. A képek eladásával, illetve megvételével a vevő birtokába juthatna egy-egy kedves tárgy másolata. Egy részlet az újságból: „*Décsey fényképész lakásán*, Ujtér 10. sz. alatt egyebek közt egy kitünőleg sikerült, kártyázási jelenetet ábrázoló photograph-kép van kitéve, mely a nézőt egy pár perczig igen jól mulattatja. Két férfi kártyázik együtt, az egyik mély számításba merülve vizsgálja kártyáját, hogy mellyiket adja ki, látszik rajta, hogy nagyon meg van szorulva, de ő ezt mindenkép titkolni igyekszik társa előtt, ki azonban igen jól látszik tudni, hogy hányat ütött az óra, s azért kárörvendő mosolylyal emeli kártyáját magasra, türelmetlenül várva a kiadást, mit hogy elüt, arra biztosan számít. E nagyon sikerült genrekép, ha többszörözve kereskedésbe jutna, bizonyára jó keletnek fogna örvendeni. Décsey egy képes vállalatot tervez, mit, ha előbb nem, a jövő tavasszal szándékozik megindítani. Le akarja t. i. fényképezni Budapest vidékét, a kettős főváros egyes részeit, nevezetességeit, a muzeumi ritkaságokat, s Magyarország nevezetesebb városait és vidékeit; mindezeket aztán fényképezés útján többszörözve, s szöveggel ellátva kiadni szándékozik, hogy a nevezett tárgyak leghivebb másolatának mindenki jutányos áron birtokába juthasson. Ohajtuk, hogy a czélszerű terv mielőbb létre jöjjön.”

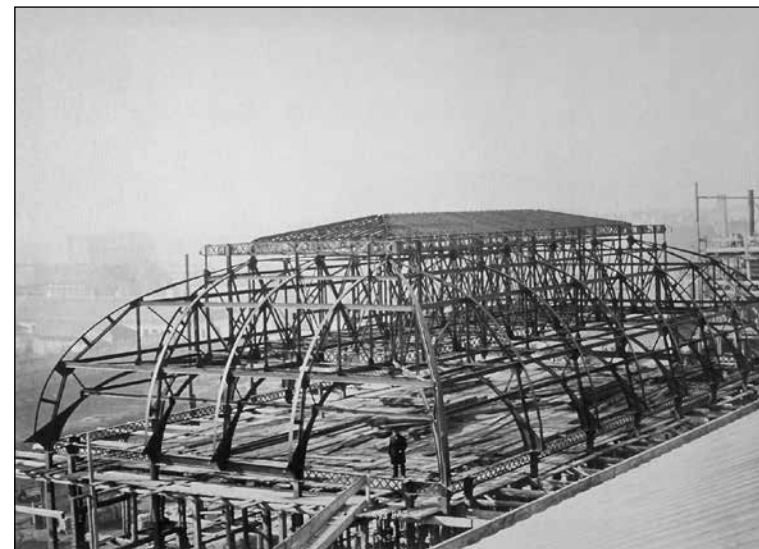
¹⁴ August SANDER: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20 Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin*, Kurt Wolff, München, 1929.

tár nélkül. Sander volt az első, aki korának társadalmáról diagnosztikus karképet, „fejsorozatot” készített (vagy ahogy Walter Benjamin – kritikai éllel – fogalmazott: „fiziognómiai galéria[nt]” állított össze). Klösz György harminc évvel korábban saját lakhelye modern és új tereprendezését tervezi meg, magyar tereket fényképez le és állítja képeit sorozatokba.¹⁵

Lugosi Lugo László fényképész 2002-ben megjelent, Klösz Györgyről írt albumában és monográfiájában¹⁶ összeállított egy az életművet reprezentáló gyűjteményt a fellelhető fényképekből; a következőkben ez a könyv lesz a tanulmányban elemzett képek fő forrása. Leírása szerint Klösz fotográfiáit hat intézményben lehet ma megtalálni: összesen 12 albumot a Fővárosi Levéltár őriz; városképeket és további technikai képeket ábrázoló és mindenféle más képeket találhatunk a Magyar Fotográfia Múzeumban, a Közlekedési Múzeumban, a Postamúzeumban, a Kiscelli Múzeumban és a Budapesti Történeti Múzeumban. Klösz György, ahogy már említettem, különböző folyóiratokban, lexikonokban és könyvekben jelentette meg képeit. Többnyire a publikálás során jöttek létre a számunkra érdekes, topikusan elrendezett gyűjtemények. Bécsben vagy Budapesten fényképezett ipari kiállításokat, gyármegnyitókat, vasúti építkezéseket, vagy készített képet az árvíz okozta katasztrófákról, akárcsak egy mai fotóriporter. Általában egymaga dolgozott, megrendelő nélkül, de például kapott megbízást városképek készítésére a Budapesti Tanácstól. Rövid ideig pedig társkiadója volt a Budapesti Látogatók Lapja (1894) című képes folyóiratnak, amelyben szintén megjelentek fotói, sorozatai.

¹⁵ A fényképgyűjtésről mint tudományról és művészetről 1929-ben vö.: Petra LÖFFLER: *Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker. Das Gesicht der Fotografie* = Stefan ANDRIOPOULOS – Bernhard J. DOTZLER (szerk.): *Beiträge zur Archäologie der Medien 1929*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002, 132–157.

¹⁶ LUGOSI LUGO László – KLÖSZ György: *Fényképek – Photographs*, PolgArt, Bp., 2002. A tanulmányban elemzett képek minden esetben ebben az albumban találhatóak meg, következőkben csak oldalszámmal lesznek jelölve.



A Nyugati pályaudvar építése, 1878 körül

Az emlékezet alkímiája

Klösz György egyenesen Darmstadtból és Bécsből érkezett Magyarországra az 1860-as évek közepén. Az akkoriban egyetlen fényképezési eljárást használta. Kémiai módszerét, amely segítségével lehetővé válik a fényírás, kollódiumos eljárásnak nevezzük. Amint ennek az akkoriban teljesen újszerű technikai eljárásnak a magyarozatával szolgálunk, rögtön világossá válik a fotográfia fizikai „misztériuma”, az, ahogyan a fényképezés egyszerre képes egy látványt reprodukálni, ugyanakkor ugyanavval a mozdulattal képeket komponálni.

A kollódiumos reprodukció során az éter és az alkoholban feloldott nitro-cellulóz keverékét, a kollódiumot felvitték egy üveglapra, ezüstnitrát-fürdőben azonnal fényérzékennyé tették, majd megvilágították a lapot, amíg annak felülete nedves maradt. Nagyon kedvező feltételek között a fényképészek akár egy másodperces expozíciós idő is el tudtak így érní. A pozitív kópiát papírra vonatolták. Ezt a módszert nevezzük nedves kollódiumos eljárásnak. Mindazonáltal igen ügyesen kellett a lapokat kezelni ahhoz, hogy a kollódium egyenlő eloszlásban kerüljön az üvegre. Aki mozgó fotográfusként dolgozott – mint ahogyan egy ideig Klösz György is – sokat cipekedett: vegy-

szereket, vizet, különböző kellékeket, valamint az elengedhetetlen és nehéz üveglapokat. Mivel kezdetben a negatívról készíthető nagyítás elvét még nem ismerték, ezért azonnal kontaktkópiákat állítottak elő. A nagy alakú képekhez, melyeket Klösz is szívesen készített, a negatívnak is megfelelő méretűnek kellett lennie, épp akkorának, mint végeredménynek. Később, 1881-ben fedezték fel a szárazlemez-eljárást, ennek köszönhetően sokkal kisebb ráfordításra volt szükség, hogy a kép láthatóvá váljon a lapon, ám az üveglap jóval drágább volt, így kevesen engedhették meg maguknak a fényképezés korszerűsítését. Magyarországon Klösz mindkét technológiát forgalmazta, vagyonos ember lévén hamarosan, 1895-től a Városliget közelébe telepítette nyomdáját, melyet 1879-ben alapított és 38 alkalmazottat foglalkoztatott benne. A technikai lehetőségek állandó fejlesztése és a fotográfia alkalmazott művészetének *boom*-szerű terjedése egyszerre érvényesülő, együttes kontextusai e gazdagságnak.

A kollódium segítségével leképezett tér tehát egy meghatározott látványt reprodukál. E látvány, mely a fénykép megtekintése és a „valósággal” való összevetése pillanatában éri el hatását, alapvető eredménye, hogy megkettőzi a teret. Most itt szeretnék visszakanyarodni egyik eredeti témámhoz, amely a terek interpretációjához kívánt hozzáférni a fényképezés segítségével. A heterogén terek és az emlékezet működése szorosan összefüggnek a fotográfiában. A képek keletkezési sorrendje óhatatlanul egy topikus rendezőelv megfigyelésére alkalmas metaforikus képződmény, alapvetően a múlt felidézésére, az idő indexikus funkciójára támaszkodva jöhetett létre Klösz munkáin; inkább tehát képsorozatok formájában. Kiállítások felől olvasható albumokban Klösz képei mint egyedülálló alkotások élnek ugyan, de a képeken közvetlenül ott látjuk a fotográfiai „eljárást” is a kompozíció mellett. Képek kommentálása helyett ezért Klösz valaha működő, szigorúan felépített fotóprogramját elemzem, az ő eszköztára alapján kívánom rekonstruálni lefényképezett helyeit.

Klösz György 1867-ben nyitotta meg első műtermét. Ekkortól utazott és fényképezett rendszeresen az országban: négyszáz fényképe született magyar kastélyokról, valamint több tucat árvíztragédiát ábrázoló fotó készült. 1896-ban hétszáz képet készít a millenniumi kiállításon. De kapott megbízásokat a város vezetésétől, Budapest belvárosát, köztereket, templomokat, iskolákat, kórházakat, postaépületeket, villamosokat, a fogaskerekűt, a földalattit és megannyi modern

vívmányt fényképezett. A Boszorkányhegyről, a Dunáról, a Tabánról, valamint az elővárosokról és budapesti kis utcákról is készített fényképeket. Fotói számunkra a századforduló emlékezetét jelentik. A képek által sugallt bizonyosság nem véletlenül alapszik és nem is verseng a pillanattfelvételekkel, hiszen korabeli fényképekről van szó. Klösz tudatosan dolgozott: igyekezett azokat a helyeket, ahol az idő és a tér találkozik, és a később sokkal inkább képzeletbelivé vált, ma már nem látható vagy meggörbített tengelyeket reprezentatíván ábrázolni, (az üveglapon) tág perspektívában rögzíteni. Feltehetőleg hosszú ideig várt, amíg a megfelelő fényt és perspektívát megtalálta. Fotográfiai programját a megbízók írták elő – a követelmény az volt, hogy Budapest valóságát az utazók, a kiállítások látogatói és a városvezetők számára a lehető legvonzóbban ábrázolja a fényképen, illetve fordítva, a fénykép „készítse el” a város látványát.¹⁷

A fénykép funkciója ennek megfelelően előre meghatározott volt. Fontos a formák és a perspektíva illeszkedése, az arányosság, a látvány élessége és tervezettsége. Ahogy az itt megjelenített képek is mutatják, egyrészt a panoráma-ábrázolás széles perspektívája hordozza a tárgyak reprezentativitását, jelentőségét, másrészt érvényesül az új médiumok önábrázolása – még ha igen visszafogottan is. A fényképek a belső és külső terek reprezentatív bemutatásával párhuzamosan közvetlenül fókuszálnak a tárkapacitás tematikus feldolgozására. Egy felvétel elkészítése ugyan csak harminc másodpercet vett igénybe, ám az eredmény mindig az idő végtelenségét tartotta szem előtt. Mozgást vagy események mozzanatait nem lehet látni, Klösznél minden statikus, s az ember maga is többnyire lemarad a képről, illetve véletlenül áll rajta a képtárgyak mellékleteként. Jól látható, hogy kevésbé az egyes elemek érdekelték a fotográfust, az egész monumentumnak kellett visszatükröződnie a részletekben: a katasztrófákat ábrázoló felvételeken teljes városrészek láthatók;¹⁸ a könyvtárban a felfelé törő tér; a térben kirakott emlékezet vagy a képtár képei a reprezen-

¹⁷ Ha ma egy-egy régi útikönyvet vagy a századelő Budapestjéről szóló történelmi könyvet felnyitunk, szinte kivétel nélkül Klösz György képei köszönnek vissza a lapokról. Vö. pl.: KLÖSZ György: *Budapest Anno*, Corvina, Bp., 1979; LUGOSI LUGO László - KLÖSZ György: *Budapest Anno 2000*, Vince, Bp., 2001; John LUKACS: *Ungarn in Europa. Budapest um die Jahrhundertwende*, Siedler, Berlin, 1990; Wilhelm DROSTE (szerk.): *Budapest – Ein literarisches Porträt*, Insel, Frankfurt/M., 1998.

¹⁸ L. a szegedi árvíz képeit: 99–100.

táció reprezentációját viszik színre.¹⁹ Ugyanígy a budapesti képek, a kívül és belül megszilárdított, erős falak, a Rákóczi úti kis házban az egész Körút²⁰ stb. Klösz semmiféle kételynek nem ad teret a szemlélő számára: a felvételek lassú, színekdochészerű eljárása elsősorban a szemünknek készült: a látásra és a látványra egyszerre hat, egyik sorozat így színekdochikus előfeltétele a másiknak, egyik kép a másikkal együtt ad jelentést és maga a néző a részletezett egészből alkotja meg a múltat. Azt gondoljuk és képzeljük, hogy minden, ami megjelenik előttünk, pontosan úgy volt, ahogyan a képen látható, mert a kép azonnali bizonyosság, senki sem tudja a nézőt kiábrándítani. Holott a csalás épp a mi szemünk láttára zajlik. A csalás természete ugyanis retorikai, mely egyszerre a látszólagos konkrétumot hívja segítségül, s a szemünk hiszékenységre apellál. A fotográfiában ez a történelem figuratív, retorikus megfordítása: a felvétel rövid ideje alatt az idő egy fordított képévé vedlik, hiszen az ábrázolt dolog csalóka örökkévalóságát sugározza minden látvány képnyelvi ábrázoltsága.

A közvetlen emlékezés folyamatának fotóiban egy bizonyos ornamentális szentimentalizmus is érvényesült akkoriban. Az ünnepségek, a Habsburg birodalmi és polgári elemek végül homogén látásmódot eredményeztek. Az egyén cselekedetei, vágyai, álmái és emlékei, melyeket a század végén a kulturális és közintézmények kimerítően feldolgoztak, vagyis a tudásnak ezen új paradigmái láthatóak voltak a legtöbb tudományos elméletben és technikai felfedezésben is. Nem volt olyan út azonban, amelyet ne érintett volna az ornamentum, a melankolikus, biedermeieres érzés. Krúdy Gyula leírásaiból is tudhatjuk, hogy az emlékezés (Klösz szellemében a „képfelvétel”) pillanatai csak a múlt perspektívájából hathatnak. Krúdy, az író és tárcáíró számára Budapest éppen gyors fejlődése nyomán veszítette el ártatlanságát, a város (optikai) tudatalattija így láthatóvá vált – erről tanúskodnak városleírásai is az 1896-os millenniumi ünnepségek évében.²¹ Krúdy számára a modern város épülése egyúttal a múlt helyeinek eltüntetése. A történelemkönyvek – az irodalommal ellentétben – egy másik, az új építkezések és átépítések nyomán létrejött

¹⁹ L. Apponyi Lajos könyvtára (208); Gróf Karátsanyi Jenő képtára (206), Egyetemi Könyvtár, olvasóterem 1876 körül (62).

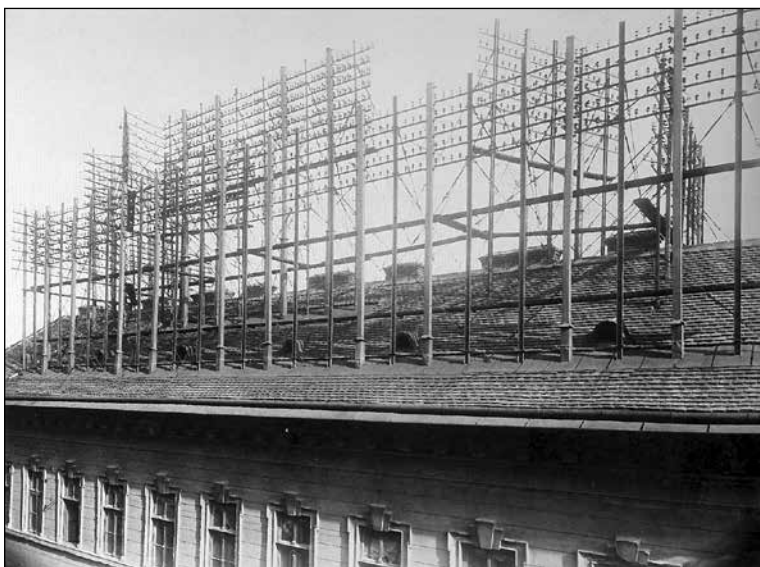
²⁰ L. Sugár út (89); Rákóczi út 66. (173).

²¹ Számos elbeszélésében ír erről a melankolikus pillanatról Krúdy. Pl.: *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél* [1928]; = K. Gy.: *Budapest völegénye*, Szépirodalmi, Bp., 1973; *A vörös postakocsi*, Singer és Wolfner, Bp., 1914.

világról tanúskodnak: egy új, századfordulós, modern világváros születéséről. A történészek erről minduntalan mint „Budapest Európába való hazatéréséről”²² beszélnek. Az ily módon kikényszerített, képzelt kelet–nyugat-topográfia nyomot hagyott a nemzeti identitás ábrázolásaiban is. Az a gondolat, amely azóta meghonosodott, és amely szerint a magyarok bár keletről érkeztek, ezer éve Európa részei, mind a mai napig befolyásolja a magyarországi történetírás ferdítéseit, az állandó evolúciós produkciótól kikényszerített várostörténetet. Úgy tűnik, akárcsak ma, akkoriban is mintha az építés a múlttól való megszabadulás jegyében zajlott volna. A fotográfia talán öntudatlanul, de éppúgy az emlékezet jegyében íródik, mint Krúdy fikciós, tények és tárgyak nélküli elbeszélései.

A fényképezés, akárcsak az irodalom, így lett a századfordulón az emlékezet metaforája. Magyarország 1896-ban bizonyos számítások szerint ezeréves: az emlékezetet a korabeli médiában formálisan is előállítják és különféle eszközök segítségével jelenítik meg; a monumentális építkezéseket, az új vívmányokat, s végül magát az ünnepet, ahol az építmények technikai adottságai már régen túlhaladták az emberi léptékeket, képeken és cikkeken keresztül olvashatjuk újra. A kollektív emlékezet győzelmét sugallja ebben a formájában a millennium is. Az emlékezés módja ugyan megköveteli a képek – legyenek azok irodalmi vagy fotografikus képek – jelenlétét, csakhogy ők ketten, kép és szöveg újra és újra kizökkennek a múltból és mintegy irányítják, befolyásolják, konstruálják a képzelőerőt: valóban csak egy *camera obscura* az, amit látunk a múltból, a város tereit sötétkamrában éljük meg, vagy éppen nyelvi jelekkel állítjuk elő, akárcsak a történeteket, és a szövegszerű képek láttatják a múltat; mindkét esetben a történetet és a tereket is fikcióként éljük meg.

²² John LUKACS: *Ungarn in Europa. Budapest um die Jahrhundertwende*, Siedler, Berlin, 1990, 11.



A Baross utcai távbeszélőhivatal kiinduló tetőtartói, 1906 körül

Hatásos terek: a heterotópiák

Klősz fényképei a legkülönbözőbb heterogén terekben készültek, ám minden egyes helyszínt tág perspektívában igyekeztek ábrázolni. A fotográfia így a tér kinagyítása lett. A képek intencionális viszonyban állnak azzal a helyszínnel, ahol létrejöttek, mindeközben részletesebbek és teljesebbek, mint ahogyan azt az emberi szem egyébként érzékelni tudná. A fotográfia, úgy tűnik ebből, képes a szem számára hirtelen egy intenzívebb, kibővített (játék)teret biztosítani. „Az érzéki szemléletességet intenzívebbé tehetik a grafikus művészetek és játékterét tovább bővíthetik.”²³ Akkoriban egy addig ismeretlen, új képességgel, „a tárgyak arcunkhoz mért nagyságával” magyarázták a jelenséget.²⁴ Vagyis a tárgyak az akarunktól függően lettek nagyobbak, attól, hogy részletesebbek lettek. A figurák, mint „az arcok”, sokszor elvesztek a képeken. A fényképekkel kapcsolatos érzékelés teljesítményének egyik

²³ Ernst MACH: *Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie = Jahrbuch für Photographie und Reproductionstechnik* 2 (1888), 284-286 [284].

²⁴ *I. m.*, 285.

első elméleti vizsgálata is már teorémaként feltételezte, hogy a fotográfia ott is közvetlen érzéki szemléletességet biztosít, ahol az emberi szem látóképessége már nem hat.²⁵

Mivel Klősz György a kamerájával ilyen játékteret tudhatott magáénak, nem pusztán Budapest különböző helyszíneit fényképezte, hanem egyben maga szabdalta fel részleteire a várost. Egy fotografikus térképészeti módszert hívott életre, és a reprezentatív terek retorikus-tipologikus fényképgyűjteményeit készítette el. Ez a térkép egyáltalán nem volt olyan szelektív, mint a 19. század történetírása, amely mindig bizonyos kollektív eseményeket rögzített. Sokkal több látszódik a fényképeken a részletekből, a mikrotörténetekből, mint a kiemelt tényekben. Már szóltunk róla, hogy akkoriban a fényképet sokkal inkább történeti dokumentumként kezelték és nem mint eseményeket megalkotó jelrendszert – az ilyen kép nem úgy működött, mint az írás, a színpad vagy a festészet, amelyek az identitást mind, kivétel nélkül szcenikus, színpadias, allegorikus előadásként alkották meg. A fényképezőgép az ember esetlen mozgása, feledékenység, manipulációja nélkül, a technika pontosságával rögzíti a látottakat, így közelebb fér a valósághoz, gondolták. Az már más kérdés, hogy a képeket – például Klősz munkáit is – épp olyan szcenikus aura veszi körbe, s éppúgy medializált alakban léteznek, mint a közvetlen ember alkotta jelek.

Klősz György fényképkönyvében egy nagyon szoros sorrendet fedezhetünk fel. A könyv ugyanis időrendben és témarendben halad, s legvégül a Millenniumhoz érkezik. Ha kézbe vesszük a fényképeket, felismerhetjük rajtuk azonnal a múltat, az a kép pedig, amelyet akkoriban még dokumentumaként láttak, mára – és itt rejlik a mai szemlélő számára a legnagyobb különbség – az emlékezés tárgya lesz. A millenniumi kiállítás képei már annak idején is az ezeréves magyar történelmi emlékezet eszköztárát alkották meg. A fénykép tűnt a legalkalmasabb technikának arra, hogy a történeti identitást valamilyen eszköz közvetlenül prezentálja, ugyanakkor megőrizze magát a kiállítást annak teljes valójában. Képsorozatokot olvasunk. A gyűjteménybe az idő kétszeresen van beleírva: mint történeti dátum és mint a felvétel készítésének időpontja, a kiállítás ideje.

A fotográfia ilyen antropológiai redukciója abban áll, hogy a tudat nem a létet, hanem „a valaha volt létezés” teremt meg általa. Fotók esetében, többek között a Klősznél található képek esetében

²⁵ *I. m.*, 284.

is, illogikus kapcsolat jön létre a közvetlen jelen és a reális, térbeli múlt között. Az emlékező szemlélő számára ezek a fényképek ugyanis úgy őrzik meg a valóságot sugalló referenciájukat, ahogy az adott dolog valaha volt. A millenniumi kiállítást még ma is meglátogathatjuk – mint egy fényképkiallítást. Csakhogy a fotók ily módon a nyelvi jelektől eltérően működnek: olyanok, mint a nyomok, a jelenlét és a hiány között közvetítenek (Barthes). „Míg érzékelésünk elveszíti érzéki mivoltát az érzéki kapcsolatból az emlékezés idő- és térbeli kontextusába történő átmenet során, a fotográfia esetében ez nem igaz.”²⁶ A fényképek az emlékezet-kamera anyagi termékei, így lehetővé teszik, hogy magunkkal vigyük azt, ami a térben valaha létezett.

A város alakzata és a fotográfia dokumentarista esztétikája közötti egyensúly fedezhető fel a képeken. „A szimmetria kultusza [ez], amely egy tengelye az urbanizmus legfontosabb rendezőelvének, és amely a város dokumentarista fényképezésének formális szerkezetét is meghatározta akkoriban.”²⁷ Európa-szerte elterjedt képi hagyományról van szó – így fényképeztek Párizs fényképészműterméiben, Bécsben és Budapesten is. És ugyanez a rend köszön vissza a kiállításokról készült fényképeken is: a Hősök tere²⁸ bejáratánál felállított öltözőben csak úgy, mint a Távbeszélőközpont kezelőinek öltözőjében.²⁹ A felakasztott női kabátok mindkét helyen színekdochészerű elvet valósítanak meg a távollévő nők és a hivatal funkciója között, (a telefonkezelés igencsak mechanikus munka) ugyanakkor szemmel láthatóan nincs szó a nemi elhelyezkedés látszólagos fegyelméről.

A Klösz György felvételeiből kiolvasható részletek – mint korábban láttuk – az egészre irányulnak. A képelemek (a vasúti sínek, vagonok, pályaudvarok, földalatti járművek, megállók, építővállalatok, börtönök, kiállítások és géptermekek) közötti strukturális kapcsolatviszonyok a sorok között teremtenek jelentéstani összefüggést. A képek külső formája

²⁶ Wolfgang BEILENHOF: *Licht – Bild – Gedächtnis* = W. B.: *Bildergedächtnis/ Gedächtnisbilder*, Editio Howeg, Zürich, 1998, 106–158 [112].

²⁷ Elvire PEREGO: *Die Stadt-maschine. Architektur und Industrie* = Michel FRIZOT (szerk.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Könemann, Köln, 1998, 196–218 [199]. Charles Marville, a híres párizsi városfényképész Klösz számára is példakép lehetett. Eljárásaikban hasonlóságokat fedezhetünk fel: mindketten a vízszintes és függőleges vonalak ornamentikáját használták, különböző oldalvonalakat, statikus kereteket és topografikus elrendezést tartottak szem előtt, mikor képet készítettek.

²⁸ *Főbejárat, Millenniumi Kiállítás 1896* (194).

²⁹ *Szerecsen utcai kapcsolóhivatal* (233), *Baross utcai kapcsolóhivatal* (234).

mindig megegyezik: az egymástól távol eső helyszínek és épületek így a szem számára szoros kapcsolatban állnak egymással, mert ugyanaz a fotográfiai keretük, mindegy hogy Csepelen vagy az Andrassy úton állunk. A gyűjteményben a terek egymás mellé rendeződnek – a felvétel pillanatában azonban még csupán lehetséges konfigurációk.

Az a korszak, amelyben a fényképek készülnek – s amelyet Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényében rögtön a felütésben exponál – egy sajátos formavilágként reprezentálódik a képeken: a városrészekből, kereszteződésekből, telefonhálózatokból és az egymás mellett húzódó szimmetrikus terek alakjából, a mozgás ritmusából jön létre az egész város. A puszta vonalakkal keletkező ritmusok összjátékát a fénykép metaforizálja, méghozzá úgy, hogy a távolit közel hozza, minden tárgyat összekapcsol, az egyik épület összefügg a másikkal, semmi sem áll sohasem önmagában, csakis kontextusban. A vonal tehát a képen is kiszolgáltatott a többi egyenes kereszteződésének, a néma vonalak zajjára, beszéddé válnak, így Musil expozíciója: „Gyalogostömegek gomolyogtak felhősáv-vonulásként. Ahol a sebesség erőteljesebb vonalakat húzott sietős lazaságukba, megsűrűsödtek, gyorsabb lett áramlásuk, hogy azután e pár kilengést újra egyenes lüktetés kövesse. Hangok százai fonódnak egymásba, drótszövedék-zajjra; s ebből kis csúcok álltak ki, vakmerő élek indultak-simultak el, tiszta hangok pattantak-röppentek.”³⁰

A térbeli távolság, akárcsak az írott szöveg teremtető, kavaró, szintetizáló szándékában, közelivé válik, a „látszólagos” távolság tehát, akár egy szövegben, akár egy fényképen, leszűkül, és egymás mellé kerülnek egymástól kilométer távolságban lévő terek, összepasszírozódnak egymástól radikálisan különböző tárgyak; egy épülő pályaudvar és a Ganz Gépgyár legújabb típusú járműve. Nyilvánvaló tehát a törekvés arra, hogy pontokból is kiolvasható legyen az egész (elmélete), az újdonság retorikája, a modern város pozitív illúziója. „Kérdések, feleletek gépalkatrészként illeszkednek.”³¹ Fogalom és konkrétum egyszerre vannak jelen a képen. Feltevődik a kérdés, vajon nem az „idő és tér [...] fatális kereszteződés[e]”³² ez? Nem csalás, konstrukció, mesterséges jel-

³⁰ Robert MUSIL: *A tulajdonságok nélküli ember*, ford.: TANDORI Dezső, Kalligram, Pozsony, 1995, 11.

³¹ *I. m.*, 34.

³² Michel FOUCAULT: *Eltérő terek* = M. F.: *Nyelv a végtelenséghez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, ford.: SUTYÁK Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 147–155 [147].

e a fénykép, amely fókuszálja a teret, szegregál, s egy speciális (hamis) hidat ver a jelen és a múlt között?

Tereket látunk, és a képek így már nem létező tereibe kerülünk, amelyekről úgy gondoljuk, hogy ismerősek vagy éppen rajtuk véljük újra felismerni, amit már láttunk valahol. Foucault nyomán ezeket a tereket heterotópiáknak nevezem.

Az ilyen típusú tereknek az a különleges tulajdonságuk van, hogy egyszerre más helyszínek történelmét is visszatükrözik. Analitikus összefüggésben ezek a valóban létező terek az idő és a tér kereszteződésének rendjét biztosítják és strukturális hálózati viszonyokat tesznek láthatóvá – hasonlóan a különböző helyeket ábrázoló fényképekhez, hiszen a heterotopikus hely nem csak önmagára vonatkozik, hanem mindjárt az „eltérő terekre” is. Egy fotó kettősen is szavatolja, hogy ezek a terek valóban léteztek, most azonban már csak az emlékezet helyszínei (tükrői).

Klősz fényképei is heterotópiákat rögzítenek. A kamerának köszönhetően reprezentatív jelentésre tesznek szert és maguk is reprezentálnak valamit. Az utópiák és ezen heterotópiák között fekszik egy kevert vagy köztes tapasztalat, amelyet Foucault a tükör szubjektumra tett hatásával szemléltet,³³ én azonban ezt a hasonlóságot mutató tüköröt fotográfiának nevezem. Ahogyan a tükör utópia, azaz tér nélküli tér, úgy a fotók is a heterotóp helyek közvetlen archívumai. Olyan képekről beszélek, amelyeknek nincs tere, de a szem számára virtuális tereket hoznak létre.

Az utópia és a heterotópia különbözik egymástól. Eltérésük abban rejlik, hogy az előbbi valós lokalizáció nélküli terekből áll (mint például a mitikus terek), ezért ők a társadalom fonák oldala, kifordított, parodisztikus képek, valóban nem léteznek. A heterotópiák viszont léteznek, minden kultúra, minden civilizáció rendelkezik nagy hatású terekkel – ezek olyan ténylegesen megvalósított utópiák, amelyek a társadalom berendezkedésében létrejöttek, jelentésük leíródott. A heterotópiák ellentámasztékok vagy ellentétes elhelyezkedések, amelyekben a kultúrán belüli valós helyek megjelennek, és egyidejűleg vitathatók és megfordíthatók lesznek. Nemcsak önmagukkal azonosak, hanem más tereket tükröznek és más terekről beszélnek. Univerzalisztikus következetességet tulajdoníthatunk nekik, hiszen va-

³³ *I. m.*, 150.

lőszínűleg nincs a világon egy olyan kultúra sem, amely ne honosított volna meg heterotópiákat.³⁴

Michel Foucault szerint a 20. században nyugtalanságunk sokkal inkább a térhez, mint az időhöz kapcsolható. Számára a probléma eredendően az elhelyezkedésben, a heterogén terek közti kapcsolatban rejlik. A fotográfia tekintetében ezt leginkább az ábrázolásra és a terek kiállításának problémájára vonatkoztathatjuk. A tér a modernségben ugyanis ezek szerint még nem teljesen deszakralizált. Azonban modern reszakralizációjában kétségkívül nagy szerepet játszanak a fényképek, hiszen megőrzik a kultikus látványt. A heterotópiák, mint ahogyan az ezeket ábrázoló fényképek is, olyan elhelyezkedések, amelyek különleges tulajdonságokkal bírnak.³⁵ Ezek a terek (például a repülőtér, a pályaudvar) a kultúra egyes korszakaiban mindig újabb és újabb csoportosulásokat sugallnak, leírják a kapcsolódásokat, a társadalomban jelen lévő identitásokat meghatározzák, ezáltal azonban kioltanak, semlegesítenek más, hagyományos tereket (például a temetőket). Erre volna egyik legjobb példa Klősz felvétele, a város új központjában épülő Nyugati pályaudvar még el nem készült épületének képe. A fényképész a fotó középpontjába az állványzatot helyezi, amely vázából és csövekből áll. Ebből a vázból egyszer pályaudvar válik, mondja a kép, a pályaudvar azonban mindig visszavezethető lesz a vázra, a szimmetrikus csöveire, melyek teljesen átalakítják azt telket vagy teret, ahol felhúzzák őket. A jövő egyik víziója jön így létre: a tekintet megint csak az egészre, és a szimbolikusan mozgó, végtelen időre irányul. Mindez ugyanakkor egy képben van jelen, amely szimpla lát-

³⁴ Foucault hat alapvetet sorol fel, vagyis a heterotópiák hat típusát és formáját különbözteti meg. Szerinte a kulturális tereket megíró történelem archeológiájának ezek alapján kellene tájékozódnia. Számunkra a fényképezés kapcsán csak a negyedik alapelv, „az idő tárolása”, „az idő heterotopikus feldarabolása” érdekes. A másik öt alapelv a következő: 1. valószínűleg nincs olyan kultúra a világon, amely ne honosított volna meg heterotópiákat; 2. egy társadalom történelmének során nagyon különbözőképpen működtethet egy létező és fenn is maradó heterotópiát; 3. a heterotópia képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni; 5. a heterotópiák mindig nyitások és zárások rendszerét feltételezik, amelyek elszigetelik, egyidejűleg azonban áthatolhatóvá is teszik őket; 6. a heterotópiáknak funkciója van a többi tér viszonyában: vagy illuzórikus teret hoznak létre (mint a híres bordélyok), vagy más valós teret alkotnak meg (ahogy a gyarmatok működnek). *L.: i. m.*, 150–155.

³⁵ *I. m.*, 150.

ványként pusztán egy csarnok statikáját ábrázolja. Csakhogy mi, nézők ismerjük, láttuk már számtalanszor e pályaudvart. Mégis: a képen a keletkezés struktúráit, a póre igazságot látjuk. Az a benyomásunk, hogy a fotográfus tekintete a kulisszák mögé hatol. Ez a valóság azonban csalódást okoz egy másik valóság által. Az üveg és a csarnok, az ember és a vonat kapcsolata a láthatatlan optika a következő képen: maga az elkészült pályaudvar.

Kiemelném a heterotópiák negyedik Foucault-i alapelvét, amely a fényképre vonatkoztatva fontos lehet számunkra: a heterotópiák gyakran időtörésekhez kapcsolódnak, vagyis valamihez, amit szimmetrikus heterokroniáknak nevezhetünk.³⁶ Foucault így érvel: a heterotópia akkor működhet maradéktalanul, ha az emberek szakítanak a hétköznapi idővel. Tárgyaink időbeliségének szempontjából Klösz képei kifejezetten heterotóp tereket ábrázolnak: kávéházat, múzeumot, könyvtárat, postát, távbeszélő-hivatalt, a földalatti vasutat, hidakat, kastélyokat, kiállítást, emlékművet, katasztrófák helyszínét stb. A kollektív emlékezet számára ezek a reprezentatív tárgyak szimbolikus terekként funkcionálnak, jelentéstani sűrűségüket azonnal felismerjük, mert még a képen sem veszítették el jelképes jelentésüket. A fénykép tehát ismét a reprezentáció reprezentációja. Olyan reprodukció, mely egy egész közösséget érintő objektumokat őriz meg.

Foucault végül arra is utal, hogy társadalmunkban a heterotópia és a heterokronia igen összetetten szerveződik, ebben az értelemben a múzeumok és a könyvtárak is heterotópiák, amelyekben az idő nem véges. „[H]ogy egy elmozdíthatatlan helyen meg kell szervezni az idő folytonos és határtalan összegyűjtését, nos, mindez a mi modernitásunk fejleménye. A múzeum és a könyvtár heterotópiája a 19. század nyugati kultúrájának sajátosságai közé tartozik.”³⁷ Ezzel szemben állnak az abszolút időbeli heterotópiák, a nem örök terek: az ünnepek. Az ünnepek egy részét általában valahol a városon kívül rendezik meg. Épp olyan módon, mint a kiállítások az idő és a reprezentáció jelentéséből egy sűrített helyet hoznak létre: a társadalom hálózatait és struktúráját tükrözik vissza. A reprezentáció reprezentációja itt a fényképezés, mely az ünnepeket (például egy esküvőt, születésnapot, temetést stb.) és a kiállításokat megőrökíti, leképezi, bármikor hozzáférhetővé és láthatóvá teszi. Az idő tehát, akárcsak a

³⁶ *I. m.*, 152.

³⁷ *I. m.*, 153.

társadalom embere, a képen sűrítetten és reprezentatívan tűnik fel a társadalom élő tereiben. A fénykép az időt és a teret ábrázolja. Az idő tárolásának ezen formájához tartozhatnak a világ- és a millenniumi kiállítás felvételei is, hiszen a kiállítás az időt és a teret mutatja be, nemzeti azonosságképet és történelmet közvetít, ám csak átmenetileg létezik, mert csupán rövid időre rendezik meg. A fényképezés azonban ugyanúgy megőrökíti, mint az ünnepélyes aktusok, csak sokkal hosszabb távra biztosítja a létezését és előhívhatóságát.

Ilyen időbeli strukturális feltételek nyomán azt is mondhatjuk, hogy egy város – jelen esetben a kialakuló Budapest – csak heterotopikus terekből áll. Az utópikus terekkel ellentétben itt számos valósan létező, reprezentatív közteret látunk. Még ha útkereszteződéseket szemlélünk is (például a Sugárútról, a Haris közről, a Podmaniczky utca és a Körút kereszteződéséről, az Oktogonról, a Nyugati pályaudvarról készült felvételeket³⁸), olyan helyeket látunk, amelyeket heterotópiaként írhatunk le. A kamera előtt egy tér és egy másik tér tükröződnek, felületek láthatók, vagyis azon terek, amelyek összekötnek két külön teret: két irány fut össze a képben. 1900 táján már számos ilyen tere létezett Budapestnek (és más városoknak is): közvetlenül a város három részének, Pestnek, Budának és Óbudának egyesítése után, 1873-ban már jól felismerhetőek a polgárok számára az összekapcsolódás új formái, a monumentalitás felszámolja a mikrotörténeteket. A város ilyen új topográfiai elrendezése, amelyet egyes kartográfiai támpontok hordoznak, kulturálisan és vizuálisan is felosztja a város kerületeit. Klösz munkáit tekinthetjük ezen terek emlékkatalógusának is, egy retorikai rend konstruált reprodukciójának.

Az eddig elmondottak fényében összefoglalóan úgy látom, a heterotópiák szimbolikus jellegének ilyenfajta kezelése tudatos és differenciált volt a századfordulón. Klösz Györgyöt a tárgyakhoz – mind a fényképezőgéphez, mind a motívumokhoz és objektumokhoz – reflektált kapcsolat fűzte: a társadalom nagy hatású tereit kereste fel, amelyek a felvétel pillanatában, majd később a fénykép szemlélője számára egy köztes teret hoztak létre, és amelyek minden téren túl nem magántereket ábrázoltak, hanem a kor tudatos, kollektív archiválási munkájának részévé váltak. A képeken látható az a meggyőződés és bizonyosság, hogy a fényképezés az idő egy megingathatatlan térben történő felhalmozásának leképezése, akár egy archívumban, könyvtár-

³⁸ L.: 89; 95; 146; 86-87.

ban vagy múzeumban – mindez pedig már egy modern, technicizált világ jele volt, amely tudatosan bánt a kulturális emlékezettel.



Szerecsen utcai kapcsolóhivatal, kezelők ruhátára, 1906 körül

Epilógus

Egy kérdést eddig tudatosan nem tettem fel: mi történik a városban az emberrel az ilyen formalizált, reprodukciós emlékezés folyamán? Radikális választ adhatunk: az emberre irányuló figyelem megoszlik a városi terek szétválasztott részei között, maga az ember pedig eltűnik a terekben. Hartmut Böhme a következőképpen ír erről a *Globális városok* című esszéjében: „Az egyes személy diszfunkcionális. Mindenki helyettesíthető. Élet és boldogság annyi, mint lehetőleg zavartalan bekapcsoltság az energiaáramlásba. A társadalmi testet szerepszegmensekre és lokális működési területekre bontják, hogy funkcionálisan keveredésmentes kompartmenteket, részlegeket kapjanak. A város fiziognómiáját ez a funkcionális differenciálódás uralja el [...]”³⁹ Az egyik oldalon nyilvánosság, a másikon magánszféra, itt munka, ott szabadidő, itt termelés, ott reprodukció stb.

³⁹ Hartmut BÖHME: *Globális városok. Urbanitás egy globalizált világban*, ford.: KARÁDI Éva, Magyar Lettre Internationale, 2002/45, 59-62 [59].

A Klösz György által készített fényképfelvételek alapján pedig: a modern városok 1900 körül radikális változáson mennek át. Annyira erős ez a mozgás, hogy aligha tudjuk felismerni a fotókon a „teljes ember” bennünk kialakult allegorikus portréit. Ehelyett azt látjuk Klösz fényképein, hogyan esztétizálja a teret az ember. A város gigantikus gépezetként pillant vissza, sebességek, függőleges és horizontális tengelyek ritmusát látjuk. De hol az ember arca a térben, a természet mint a történetek folyamán elvett metafora? Az emberi arc feloldódik valahol a termelési folyamat és a topográfiai horizont között. S persze rég elfeledtük már, hogy a fotográfia maga is a természet ecsete.

II.

Fekete-fehér fény

Biográfia és fotográfia Nádas Péter *Valamennyi fény* című munkájában

„A Fotográfia azonnali bizonyosságot ad,
senki a világon nem tud kiábrándítani.”
(Roland Barthes)

Nádas Péter könyvének olvasója egyúttal fényképek nézője. A *Valamennyi fény* alkotásában az olvasás és a látás megértő, ám küzdelmes művelete váltakozik egymással, csupán néhány képhez tartozik szöveg, s minden esetben a másik oldalon, mintegy a látható kép kiegészítéseként kezdődnek el az esszék. Így írás és kép nemcsak hogy keresztezik, de értelmezik, sőt átértelmezik egymást. Ebben a műveletben a két befogadói aktivitás cseréje óhatatlanul kettőtöri a megértés folyamatosságát, s mivel Nádas fotóalbuma saját, mára már igencsak közismert élete térképének tájait rögzíti a kamera segítségével, az olvasó egy pillanatig sem marad magára, kísérti egy élet rajza, s mondhatni egy momentum erejéig sem dönthet szabadon a lefényképezett tájról, arcról, figuráról és a csendéletekről; Nádas képei életének jeleneteiből bukkannak elő; kénytelenek vagyunk minduntalan azt hinni, hogy az írói élet valóságkockáit látjuk.

A fénykép és az autobiográfia „olvasási” alakzatát szeretném itt vizsgálni. Minden egyéb szempont és olvasói perspektíva (amely kétségtelenül létezik) alárendelődik annak az erős vonzalomnak, hogy ezt a könyvet képekkel illusztrált írói vallomásnak tekintsük. Olyan életkockák tablójának, melyben Nádas magáról mesél nekünk.

Már az első „fejezetben”, a *Rövid előtörténetben* a szerzői intenció dönti el (de legalábbis semmiképp nem differenciálja) az önéletrajziség kérdését. Nádas Péter dédszüleit látjuk a képen. Fel sem merül, hogy az autobiográfia kínálta jelentést a referencialitás egyéb területéről kellene elnyernünk, mint a fényképről. A könyv képei (legfőképpen önarcképei) általában is közvetlen tanúként funkcionálnak, így egyszerűek, szingulárisak, s mintegy szolgáltatják Nádas életútjának

látott és lefényképezett „valóságát”. Ugyanaz az illúzió kísérti mindenhol az olvasót, mégpedig az, hogy a látottak alapján hozzáfér az író személyiségéhez.¹

Ketten, mint két test; kétféleképpen, két optikán keresztül rögzülnek események: megjegyzetelve, szétszórva, majd összeillesztve. Ám a váltakozást arányosan és tematikusan feltüntetve készíti el és illeszti egybe „médiúmaid” Nádas Péter: az írást és a fotót. „Minden kép, mely egyetlen embert elvezet egy másik emberig, szentség és misztérium. És minden kép, amelyet bármely szándékkal mutogatnak, bálványimádás és szentségtelen” – írja *A kép teológiájában*. (230) Ebből az idézetből arra következtethetünk, hogy Nádas misztériumot, teológiát remél a hagyományosan a realizmus illúziójára használt, tükröző művészet-től, a fotográfiától. Mert mi más lenne a kultúra hagyományában a képkamera, ha nem az időpillanat pontszerű tükre, melyen a látvány minden részlete realitásként köszön vissza. A fényképek ebben a megközelítésben mégis „misztikussá” nőnek, s a fizikai törvény csodája így a nyelv fogalmiságához válik hasonlónak.

¹ Az autobiográfia műfajának hagyományosan egyik alapvető tulajdonsága, hogy a teljes személyiséget megnyitja, legalábbis ezért vesszük kézbe az önéletrajzokat. Amint általában minden szöveghez az autobiografikus olvasás alakzatát rendeljük, ez a képlet radikálisan megváltozik, de mindenképpen kétségessé válik. Az olvasó csakis úgy képes önmaga számára létrehozni az életrajzot, hogy közben óhatatlanul önmagához méri a világot (fikciós és önéletrajzi olvasás különbségéről l. MEKIS D. János: *Referencialitás és végtelen szemiozis*, Helikon, 2002/3, 258–271). A *Valamennyi fényben* ugyanennek a folyamatnak vagyunk a tanúi. Nádas esetében azonban – és ez az igazán érdekes – nem beszélhetünk ellentmondások nélkül a személyiség (ön)építéséről/épüléséről. Láthatólag a távolság és a közelség fókuszáló művelete az egyik legjellemzőbb képi és nyelvi eszköze. Látszólag kiadja magát, miközben fátyolos ködbe vész. Nádas tudatos írásművészetének része, hogy az író egyik nézőpontnak sem engedve ábrázolja önmagát. Ezért valójában nem hozzá kerülünk közel, hanem csak a pózokhoz. A fénykép esetében ez a leglátványosabb: a beállításai oda vezetnek minket, ahová a szerző csábítása kívánja.

A recepciója sem tesz másként, s eltanulja Nádastól e paradoxonokat. Ehhez kapcsolódik, hogy a Jelenkor folyóirat 2002. októberi, ünnepi számát Nádas életéből vett fényképekkel illusztrálta. A fényképek az író archívumából származtak, aki nyilván hozzájárult az ünneplésnek ezen szerzőépítő, közelhozó „retorikai” formájához. Ugyanakkor érdekes, hogy a hatvanéves Nádas Pétert köszöntő laudációkban szinte kivétel nélkül minden „íróbarát” tollából mint magányos, távolságtartó és nehezen hozzáférhető személyiség aposztrofálódik az író (l. Esterházy Péter, Földényi F. László, Pályi András és Bojtár Endre írásait: *Élet és Irodalom*, 2002/40).

Volna ebben mégis valami zavar? Hiszen a biográfia, amennyiben hiszünk a múltbeli képen látottakban, paradox módon viselkedik a könyv tematikus struktúrájában. Erre az tűnik egyetlen, a könyvben is kimondott kézenfekvő magyarázatnak, hogy az író által kidolgozott teleológiai szemlélet végső érve és célja az olvasóját-nézőjét egy sötét, fény-árnyékos labirintusba vezetni, olyanba, amelyben nem az igazságot vagy a valóságot keresi az ember, hanem egykori homályos önmagát, a saját imaginárius fényképét. Nádas korábbi írásai teológiájához híven itt a fogalmat kívánja fényképezni. S mivel a könyv a pusztulás és a magány képeivel zárul, úgy tűnik, ebben az életműben már nem igazán van kiút e sötét labirintus (csakis metaforikus) képeiből. Kérdés, hogy lehet-e egyáltalán a fotográfia metafora? Amennyiben a *Valamennyi fényben* a küzdelem a biográfia képeiért folyik, igen.

Amint tehát felismerni véljük az író figuráját, életének színtereit, ő máris a magány misztikus kódéba burkolódik. Nádas életművében ennek az irányítottágnak a legszélsőségesebb narrációs formáját egy későbbi, *Saját halál* című 2000-ben megjelent elbeszélése teljesíti ki, mely az Én valós, múltbéli halálát írja meg, a (túl)élő őszinte szavaival, ám a klinikai halál kulturálisan ismert képeibe burkolva az eseményt. Már csak azért is érdemes ezt az elbeszélést megemlíteni, mert az író klinikai halálának történetét két évvel később, 2002-ben százhatvan oldalon saját fényképeivel „illusztrálva” jelentette meg.²

² Talán nem jelentéktelen adalék, hogy a könyv jó ideig csupán idegen nyelven, németül volt olvasható: *Der eigene Tod*, ford.: Heinrich EISTERER, Steidl Verlag, Göttingen, 2002; 288 oldal, 160 oldalon a szerző saját fényképeivel. Később magyarul: NÁDAS Péter: *Saját halál*, Jelenkor Kiadó, 2004.



Önarckép Rolleiflexszel

A fényképkönyv

Mivel Magyarországon ezidáig csekély számú szerző-fotográfus jelentett meg úgynevezett *fényképkönyvet*, s Nadas Péter életművében is eddig ismeretlen műfajú vállalkozásról van szó, mindenképpen jelentős (változás) az életműben és a kortárs magyar irodalomban is. A reprezentatív német-magyar koprodukciós kiadás ténye rögvest felvet több, a műfaj meghatározásával kapcsolatos kérdést: mit olvas/lát a könyv befogadója? Milyen irodalmi, fényképészettörténeti hagyományba helyezhető az alkotás?

A mű műfaji megjelölése méltán *fényképkönyv*. Olyan fotókat és szövegeket tartalmaz, amelyben az album írásainak szerzője és fényképek készítője ugyanaz a „személy”. Ezt az azonosítást nemcsak a könyv címlapján szereplő szerzői tulajdonnév és a képek készítője nevének azonossága indokolja, de már a nyitófénykép tematikája is ebbe az irányba tesz radikális lépést: az első sorozat kezdőképe a szerzőt fiatalkorában ábrázolja: *Önarckép Rolleiflexszel*. (5) A képen egy szőke fiatalember látható, kettőzött tükörképben áll kamerájával, s mélyen apparátusának nézőkéjébe tekint. Ő, a hozzá tartozó képalírás szerint Nadas Péternek, a könyv szerzőjének képmása. Ez a szerző azonban ma jóval idősebb, tehát a kép az emlékezet eszköze, Nadas fiatalkori önmagával jelöli ki tehát könyvét, ezzel is a fénykép alapvető funkcióját helyezi előtérbe, a visszatekintést. S ha máshonnan eredeztetjük e gesztust, mondhatjuk, nem feltétlen jelenkori önmaga a könyv tárgya, hanem az emlékezet konstrukciós struktúráinak lebontása. Az életrajz labirintusa. Megkettőződés, pszichológiai értelemben: az önmagára való rátalálás. Ezt az a tény is bizonyítja, hogy a múlt képes megjelenítése az album alapvető koncepciójában központi szerephez jut, s így már kezdetektől fogva eltávolodik az olvasó a jelen életrajzi „valóságától”, az irányítást átadja a számára idegen, ismeretlen, de nagyon is személyes terepnek, az egyszemélyes emlékezetnek.

A következő lépésben fontos lehet, hogy a könyvbéli jelzett időt meghatározzuk. Koránt sincs könnyű dolgunk, a szignók rejtőznek, s egyhamar fogalmakhoz vezetik a gyanútlan olvasót. A *Valamennyi fény képei* 1958 és 1998 között készültek, ezekből összesen hat önarckép. A második önarckép aláírása eleve nem választja szét a fénykép dátumát és a könyv szerzői elbeszélőjének (emlékező)idejét: *Még soha nem láttam magam, amint ismeretlen jövőmből visszanezék*. (22) Ezek az önarcképek láthatólag az idő múlásának fényképeként is olvasha-

tók, elszórva állnak a többi kép közt, mintegy folyton visszahúzzák az eltévedt néző szemét a szerzőre, s mindenkor tudatosítják az ábrázolt arc tulajdonosát, a képmás idejét, életkorát, keletkezésük hozzávetőleges dátumát és tágabb térben a fotográfia múlthoz fűződő szoros kapcsolatát.

Roland Barthes fotóelméletében kidolgozta a fénykép sajátos, egy-szeri, punktuális viszonyát az időhöz és a valósághoz, „amit ábrázolni látszik”. Szerinte egy kémiai alapon készült fotográfia azt az időpillanatot alakítja jellé, amikor az exponálás történik. A kép nézője mindenkor ezzel a múltbeli időpillanattal szembesül. Így lesz a kép egy szűrés. Korai, naiv szemléletünk még a realizmus abszolút szellemét látta a fényképezésben, azt hittük, hogy a fotó képes olyan jelet létrehozni, ahol a kép megegyezik azzal, amit ábrázol. A fénykép azonban, mondta Barthes, nézője számára soha nem a tényeket, hanem az időt ábrázolja.

A realisták, köztük jómagam – mert én már akkor realista voltam, amikor azt állítottam, hogy a Fotográfia kód nélküli kép, még akkor is, ha különböző kódok módosítják olvasatát – egyáltalán nem a valóság „másolatának” tekintik a fényképet, hanem a *múltbeli valóság* emanációjának, *mágiának*, nem művészetnek. Rossz úton jár, aki azon töpreng, analogikus-e vagy kódolt a fotográfia. Az a fontos, hogy a fényképnek ténymegállapító ereje van, és az, hogy ez nem a tárgyra, hanem az időre vonatkozik. Fenomenológiai szempontból a Fotográfiában a hitelesítő erő felülmúlja az ábrázoló erőt.³

Nem az a kérdés tehát, hogy valóban a szerző (Nádas Péter) jelenik-e meg az album önarcképein, hanem hogy az ábrázolt „én” milyen viszonyban van a múltjával és írói tárgyaival? Hogyan mutatkozik meg előttünk a teste, hogyan öltözik át képről képre, ahogy múlik az idő? S végül, milyen celebrációs elvet, a beállítás milyen stratégiáját követi az album készítője, hogy önmagát és tárgyi munkáit egy fényképkönyv keretei között bemutassa?

Jóllehet az önarcképek sorrendje nagyjából Nádas életútját követi, s ezáltal az életrajz az egyik legfontosabb „időrendi” rendezőelve munkájának, az általa készített fotók mégsem időrendben kerültek archívumába. A fényképek tematikus fényképsorozatokat képeznek. A rendezés elve így retorikussá válik, intencionált jellé alakul át. A

³ Roland BARTHES: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford.: FRECH Magda, Európa, Bp., 2000, 92-93.

sorozatok képeinek stílusa nagyjából a fotográfia hagyományos, az ún. „magyaros fényképészeti stílus”⁴ szociográfiai és portréképeinek látásmódját tükrözi és annak topikai fővonala mentén alakul, elég a címekre tekintenünk: *Vidéken* (25-102); *Városi képek* (103-158); *Arcok* (159-176); *Berlini képek* (177-209); *Egy elhagyott nyaraló földszintjén* (211-216); *Üres terek* (217-222); *Kisoroszi helyszíneim* (223-232); *Elhagyott tájak* (233-244); *Dolgozószobák teáskannával és önarcképpel* (245-252); *Elnéptelenedett falvak* (253-286). Hozzá kell tennünk, hogy a közösségi fényképezésre emlékeztető album retorikája (helyesebben retorikussága) többször megtörik, alakítása montázsszerűvé válik, hiszen önarcképek kerülnek tájképek közé; illetve a könyv vége felé teljesen felfüggesztődik Nádas privát fotói, barátairól, feleségéről, Magdáról, és az otthonáról, dolgozószobáiról, a gombosszegi házról készült személyes képei közbevetésével.

Nádas albumát a fényképkönyvek műfajába soroltam, de ennek a műfajnak egyik sajátos vonása, hogy többféle szerzői munka eredménye lehet. A *huszadik század 101 fényképkönyve*⁵ című összefoglaló munka a fényképkönyveket öt csoportra osztja fel.⁶ Az első csoport meghatározása szerint az ilyen alkotásokban az író ugyanazokat a fényképeket nézi meg, mint amelyeket a fotográfus készített el, és ehhez ír történeteket. Így készült a *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) ötszáz oldalas könyve és hatvan fényképe. A szerzőpáros szerint a kép és a szöveg összeállításával sikerült kétféle látásmóddal archíválni egy alabamai közösség életét. Az olvasó három földbélő család életébe pillant be és erről nézhet dokumentumszerű képeket, így a fénykép segítségével ugyanazt látja, mint amit a könyv készítői, amikor meglátogatták és megismerték a családokat. A szerzők hangsúlyozzák,

⁴ Nádas vidéki és városi képsorozata meglátásom szerint e stílus hatása alatt készült. A viszonylagos piktoralizmus és a konzervatív gyökerű etnográfiai dokumentum-fotográfia jellemezi. Tipikus témája a magyar táj, a kisvárosi polgárság, az öregedés, a szegénység. Gyakorta váltakozik egymással a portré és a vidék. A lány fokú piktoralizmushoz hozzátartozik a fény- és az árnyékvonalak kihasználása. André Kertész, Pécsi József és Escher Károly szintén ezen az úton indultak a század elején. A magyaros stílus és a szociototózás a 20-as, 30-as években európai hírnevű és rangú alkotókat jelentett hazánknak. Vö.: SIMON Mihály: *Összehasonlító magyar fotótörténet*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2000, 129-164.

⁵ Angol szóhasználatnál *Photographic Book*, németül *Fotobuch*.

⁶ *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, Distributed Art Publishers, New York, 2001.

hogy a képek nem csupán illusztrációi a szövegeknek, hanem önálló alkotások. A műfaj másik csoportjának szerzői és fotográfusai ugyanazon a témán dolgoznak, de függetlenek egymástól (Richard Avedon és James Baldwin: *Im Hinblick: auf 1964*). Már az is fényképkönyvnek számít – ez a harmadik csoport jellemzője –, ha az író a periférián marad és csupán bevezetőt vagy előszót ír az albumhoz, netán egy esszét vagy történetet kapcsol képekhez, illetve képaláírásokat készít a fotográfiákhoz. Általában ez utóbbi a műfaj legismertebb formája. A *Valamennyi fény* a negyedik kategóriába tartozik, amelyben író és fényképész ugyanaz a „személy”. Az ötödik csoportba olyan könyveket sorolhatunk, amelyeknél a szöveg teljesen elmarad, s a fotósorozat vagy a fotográfus munkái könyv formájában, narratív módszerrel rendezve jelennek meg.

A fényképkönyvek utóbbi évszázados karriertörténete láthatóan szorosan összefügg a nyomtatás fejlődésével. Az ofset-litográfia és a későbbi tintasugaras és lézernyomatók tették lehetővé a sokszorosítást, nem utolsó sorban az irodalom számára fontos tipografikus játékokat. A magyar irodalomban ennek a műfajnak jelentős hagyománya van. Kassák Lajos kísérletei említhetők, például a Tett és a Ma folyóiratok külalakjának kialakításában használt ilyen jelentésképző technikák. E bravúrok, jel és jelentés keresztező játéka a nyelvi jelentést az irodalom médiumainak rendeli alá, illetve a nyomdatechnika kihasználása a jel mediális karakterét tünteti ki figyelmével. Egy másik magyar származású avantgárd (médiá)művész neve szintén megemlíthető: Moholy-Nagy László a typoszó koncepcióját és nyomdai eljárását dolgozta ki művészeti szövegek létrehozására, bár vizuális eredményeit tekintve ezen utóbbi hagyomány kevéssé, sőt egyáltalán nem hozható párhuzamba a *Valamennyi fény* klasszicizáló, nem igazán kísérleti fotóival és hagyományos, enklavizáló narrációs építkezésével. A fénykép és az irodalom gyümölcsöző kapcsolatának tekintetében elődként megemlíthetők Pilinszky János képei vagy fényképekhez írt költeményei. Újabban pedig szerzőpárosok munkái, mint Gink Károly – Kukorelly Endre, Czeizel Balázs – Esterházy Péter, Bruno Bourel – Parti Nagy Lajos; vagy a *Punctum* folyóirat és művészeti csoport kísérlete, akik írókat kértek fel egy fényképeket kiadó folyóirat „illusztrálásához”, a strukturális megjelenést tehát a fotósok döntötték el. Ezen utóbbiak mindegyikében írók és fotográfusok közösen készítették el a fényképkönyvet. Tőlük jelentősen eltér Nadas alkotásánál a „szerzői” fényké-

pek nyelve, mert a könyve centrumában álló perspektíva a klasszikus, század eleji stílusfotográfiára emlékeztet. Láthatóan Nadas sokkal inkább arra törekszik, hogy a fényképek rendje a centrumban álló elbeszélőn, vagy legalábbis az ő rendezői elvén keresztül valósuljon meg, hozzá mérten alakuljon, és minden kép úgy váljon áttetszővé, hogy ezen „én” biografikus ideje a (szem)tanújának látszódjon.

A képek szociológiai stílusa alkalmas arra, hogy a kollektív és a kulturális emlékezetet viszonylag direkt módon tárolja, s ily módon is az énen keresztül egy közösség múltjához kötődjön. Hozzá kell azonban tenni, hogy a képek mégsem ilyen egyszerűen jelzik a múltat. Ugyanis az író segítségére van szükségük, az ő perspektíváján, a képekhez tartozó szövegeken át tárulkozik fel minden egyes kép. Így a kollektív események, a magyarországi ötvenes és hatvanas évek diktatúrája, a megroppant vidéki emberen át, a kisváros magánya és provinciája, a diktatúra ridegsége, az emberpróbáló kőhalom, a berlini fal, a temető és az ember nélküli berlini utcák, a városi panellakások, mind-mind kétszer, két jelentésben vannak archiválva: Nadas Péter író mint szemtanú, és Nadas Péter fényképezőjének optikája mint egy másik tanú által. A kollektív emlékezet tehát az egyéni emlékezés optikai szűrőjén át jelenítődik meg, nem pedig totalizáló dokumentumként, a múltbeli idő bizonyítékaként.

Ha Nadas könyvének újdonságértékéről szólunk, hangsúlyoznunk kell újfent, hogy a nálunk még alig-alig létező alkotási mód a klasszikus albumok stílusát követi, ennek megfelelő hagyományos eszközöket használ, sőt egy-egy kép akár amatőrfelvételnek tűnik. Nem tekinthető tehát véletlennek, hogy a róla szóló kritikák is többféleképpen határozták meg a könyv műfaját és olykor nem is igazán tudtak eligazodni a mű kétféle technikájának jelentésképző összefüggéseiben, a keresztezésekben. Lugosi László fotográfus és fotókritikus fényképes albumnak nevezi (többek között azért, mert vannak benne képek és üresen hagyott oldalak), később képeskönyvként emlegeti Nadas munkáját (mert a képek megmutatásához szükséges a nyomdatechnika): „Nem nagyon láttam olyan magyar albumot, amelyben erre a látszólagos részletkérdésre ilyen alaposan odafigyeltek volna. [...] A könyv igazán a fényről szól, és nem csak azért, mert ez a címében is megjelenik. Nadas Péter teljes mértékben tisztában van ezzel, és uralja a fényképezést. Nem is értem, miért mondja, hogy egy idő után túl sok volt neki a kudarc és felbukás a

fényképészetben, és miért kellett más eszközre – az írásra – bízni realitásérzékét, képzeletét és illúzióit.”⁷ „Valami itt nem stimmel – írja Szijj Ferenc (ismert, hogy a kortárs magyar prózaíró, költő maga is fotózik) a könyv címlapjára tekintve –, ennyire nem lehet sűrű a hó.” E hiperérzékenység az érzékszerv metonimikus csalásaival szemben mutatja fel a döntő problémát, a fény hamisságát és a homály tisztaságát. Szijj szerint ez nemcsak a fény és az árnyék inverz használatából adódik, hiszen, mint mondja, „a kép szép”: „Bizonyos jelek arra mutatnak, hogy Nádas Péter könyvének helyzete sem egyértelmű.”⁸ Ezek szerint az alkotás nem egy fényképész pályáivét mutatja be, bár úgy indul, mert egyik esszéjében ír róla Nádas, miként hagyta el elég hamar a foglalkozását. A képek készítőjét tehát nem csupán fényképészeti érdeklődés fűzte a tárgyaihoz. „Egy fényképkönyv, amely mintha fényképészet nélkül is megállna önmagában. [...] Nem gyűjtemény ez a könyv, hanem inkább történetet mond el, mégpedig feltevésem szerint egy »hazatérés«-történetet, azaz olyat, amely a *Hazatérés* című esszéből rekonstruálható történetre emlékeztet.”⁹ S hogy mi köti össze Nádasnak a Szijj által említett két munkáját? Mindkét műben az alkotói válságról van szó, arról a labirintusról, önmagunk kereséséről, mely magánnyal és befelé fordulással ér véget. A hely egyelőre még láthatatlan, kontúrjai sincsenek meg. A túl erős fény vagy a sötét árnyék takarja el. Ebből a szempontból nincs különbség közöttük. S a fényképészet? Nyilván olyan szerzői látást követel, ahol a kép készítője extrovertált, az exponálás pillanatában semmi köze a gép tüköraknáján összegyűlő fényekhez és a lecsapódó kontúrokhoz, sem a kép tárgyához. Az író feladata aztán rekonstruálni a homályos eseményeket.

Mindezekén túl, feltűnően kitart mindkét írás mellett, hogy Nádas könyvének különlegességét az adja, hogy nincsenek benne dátumok a képekhez rendelve. Eddig pedig épp arról győződhattünk meg, hogy Nádas könyvének ha valamivel szoros kapcsolata van, akkor az idővel. Márpedig ha ez így van, meg kell keresnie az olvasónak a dátum-szignók helyett álló összes olyan „jelet”, amely a múltat hívja elő. Ha ezt megteesszük, fény derül az esszé múlt idejére és a múlt különös jelentőségére is.

⁷ LUGOSI LUGO László: *Eltévedni*, Élet és Irodalom, 1999. szeptember 17, 14.

⁸ Szijj Ferenc: *A fény rövid története*, Jelenkor, 2000/5, 549.

⁹ *I. m.*, 550.

Az esszében találunk évszámokat, amelyekből arra lehet következtetni, hogy a megjelenő időpontok rejtőzése, egyszeri megjelenése így hangsúlyozott és valószínűleg lényegesebb dolgot tartalmaz az elhallgatott szignókhöz képest. Ez a megjelenítő-rejtő eszköz pedig maga a nyelv lesz; a képet kiegészíti, értelmezi és átértelmezi. A fényképek tehát korántsem nélkülözhetik a szövegeket. Épp ellenkezőleg: az idő létesít szoros kapcsolatot közöttük. Először is a könyv pontosan megadja a képek keletkezésének idejét. Az esszé során öt konkrét dátumról olvashatunk. Mind az öt időpont alapvetően önéletrajzi jelentőségű és a képek elkészülésével kapcsolatos.

Az első dátum Nádas Péter dédszüleinek eljegyzési képe. Schlezinger Eugéniát és Mezei Mórt 1863-ban fényképezték le egy műteremben. A második pontosan jelölt időpont, amikor 1962 januárjában Nádas Péter fotóriporteri feladatát teljesíti Hannamajorban. Az emlékezés szerint egy roma család Orsos nevű férfitagjának hazatérése után közvetlenül lefényképezi az ártatlanul megvádolt családfőt. „Az akarták rábizonyítani, hogy ellenforradalmárok bérelték fel, lefizették.” (76) A harmadik dátum egyben a negyedik és az ötödik. 1973 októberében¹⁰ Nádas Péter az elhagyott és elhanyagolt berlini zsidótemetőt fényképezi: „úgy találtam, ahogy 1938. november tizedikének éjszakáján a tüzekről és a gyilkosságokról megrészegült náciak a mozdítható sírköveket fölborogatva odahagyták. [...] Azon a napon születtem a budapesti Zsidó Kórházban, amikor a frissen elfoglalt lengyelországi Mizoč összes zsidó lakóját kihajtották egy közeli kőbányába. Ennek a szerdai napnak a délelőttjén több ezer embert meztelenre vetkőztettek, aztán kivégezték őket. Mindet. 1942 október 14-én történt.” (183–184) A dátumok dátumának megtalálása azonban korántsem ilyen egyszerű.

Látható, hogy a *Valamennyi fényben* kitüntetett szerepe van az időpontnak, méghozzá az emlékezet szempontjából. Jelentésének megértése tekintetében épp olyan jelként viselkedik egy dátum, mint a fénykép. Referenciája ugyan szinguláris, konkrét pillanatra, eseményre korlátozódik, arra a cselekményre, amikor és amellyel a kép készült. Ez (konkrétan) annyit jelent, hogy a fénykép készítésekor a fotográfus az időpillanatot (*moment of view*) és a nézőpontot (*point of view*) rögzíti. A fénykép minden egyes megtekintésekor, amikor a dátum (teoretikus) olvasására sor kerül, ugyanaz a múltbeli, már soha meg nem ismételt pillanat válik újra jelentéssé, mely a fénykép jelébe, akár

¹⁰ A dátum megegyezik a *Hazatérés* című esszé első mondatának időpontjával.

egy múltbeli emlék, bele van írva. Soha egyik sem homályos, sem a kép, sem a dátum, mert a fénykép és a dátum éppúgy viselkedik, mint a szignatúra vagy az archívum.

A dátum saját magát jelöli és úgy válik olvashatóvá, hogy a szingularitásától, amely emlékezteti, emancipálja magát. A dátum idealitásában olvasható; a teste fogalmi objektummá alakul: a különböző rá irányuló és őt létrehozó tapasztalatokon keresztül mindig ugyanaz marad, objektív, kódok által biztosított. Ez az idealitás hordozza a felejtést és elkíséri az emlékezetbe, ugyanakkor ő maga a felejtés emlékezte, a felejtés igazsága.¹¹

Derrida ez utóbbi idézetet a költői szövegekben megjelenő dátumról írja. Nem véletlen, hogy elsősorban a holokauszttal összefüggésben kerül ez elő, ahol a szemtanúság és a tárgy bizonyíték erejű, tehát ebben a kontextusban értendő úgy, hogy a dátum szerepe egy reális, önmagával azonos jelé. Végső soron Nádas Péter személyes történeteiben e jelek által és e jelhasználat segítségével kerül közel a néző „szeme” a múlthoz és a történelemhez, méghozzá úgy, hogy az olvasó mind az esszéiben, mind a fényképekben felismerni véli a közelmúltat, a személyes fotográfiákban pedig a történelmet. Mondhatni – s ennek láthatólag tudatában van a beszélő – a személyes, biografikus beszéd szimbolikussá, történelmi elbeszéléssé válik a *Valamennyi fényben*. S ebben az értelemben a fény már nem csupán valami elkenhető világosság vagy tanú, hanem nagyon is bőkezű jelentést és azonosíthatóságot hordoz. A képek pedig egy archívum részei, dokumentumai az időnek.

A modern fotográfia lehetősége abban áll, hogy egyszerre képes a halált és a referenciát rendszerbe fűzni. Barthes a *punctum* teoretikus fogalmában éppen azt az egyszeri, megismételhetetlen időpillanatot hangsúlyozza, amikor a néző valami olyasmit lát meg a képen, amely egyszeri; megzavarja és szétpontozza, valamint túlmutat a *studiumon*,

¹¹ A dátumot az irodalomelméletben idiomatikus írásjelként értelmezik, mert kettős, egy valóságos és egy fogalmi jelentésátvitel eredményez. Úgy működik, mint a betű szerinti jelek, tulajdonnév vagy szignó, s esetünkben az „ábrázoltjával azonos fénykép”; ugyanakkor jelent adományt is. Elbeszéli nekünk saját történetét, árulkodik a koráról, ugyanakkor kiemelkedik a saját idejéből. Magának a dátum szónak az etimológiája eleve két eredetre utal: a *date* az adósság (*dette*) és az adomány (*don*) szó származéka. L.: Jacques DERRIDA: *Schibboleth, für Paul Celan*, = Werner HAMACHER - Winfried MENNINGHAUS (szerk.): *Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1988, 61–80 [67–68].

mely a képen lévő tárgyak és alakok retorikájának felismerésén, azonosításán alapszik. „A *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazárdjátékban a kockadobás.”¹² A *punctum*ban mindig benne van az idő múlása, a katasztrófák elbeszélése. A fotográfia ezen szolgálata által rendkívül gyorsan az emlékmű helyét vette át a modern társadalomban. A néző számára ez a „csalás” azt jelenti, hogy a képekben a múlt éppen úgy van benne, „ahogyan történt”, mondja Barthes. Például a temetőről készült fényképeknek ehhez nagyon sok közülük van. A *punctum* esztétikája ugyanis képes rá, hogy egészen közel hozza a halált, úgy, ahogyan más médiumoknak nem sikerül. (Megjegyzendő, hogy közép-európai országokban, Csehországban és hazánkban is jól megfigyelhető temetkezési szokás, hogy a sírkőre illesztik a halott fényképét, általában gyermekkori vagy ifjúkori, tehát múltbeli, még valódi étellel teli portréját.)

Ha Nádas könyvének mediális összefüggéseiről kívánunk valamit mondani, az egybevetés és az azonosítás határterületén járunk. Sem a kép, sem a szöveg nem létezik benne önállóan, a másik nélkül. Sokkal inkább egymásra vonatkoznak, interpretálják, kiegészítik azt, amit a másik mond. A modernség, ezen belül is legfőképp az avantgarde tudta a szöveg, az írás, a tipográfia és természetesen a kép egydimenziós viszonyait megváltoztatni. A szöveg javarészt elveszti önállóságát, uralkodó irodalmi „materialitását”, s olyan médiumok is a könyv, a szövegírás homlokterébe kerülnek, melyek korábban már csak technikai akadályaiknál fogva sem tudtak dialógusba kerülni az írással. Így szemlélve a modern kori irodalom történetét a tipográfiai kísérletek mellett a talán legradikálisabb változást a szövegolvasás és az írás tekintetében a 19. század közepétől kialakuló fotográfia hozta.

Meglepő tény, hogy Nádasnak ehhez az avantgárdhoz nem sok köze van. Szövegei és a képei jelentős komponáltságról, piktorális nyelvről tesznek tanúságot. Azt a kettőséget (paradoxont), melyet általában a fényképnek tulajdonítunk, tehát hogy egyszerre véletlenszerű, pillanatnyi, másrészt az ábrázolt azonos rajta önmagával, ergo a kép „autentikus”, és amely tulajdonsága a szó vagyis az írás ellenségévé változtatja a fényképet, Nádas tudatos kompozíciója sem tudja feloldani. Mert még a *Valamennyi fény* intenciója szerint az életutat követve sem hiheti el a néző, hogy amit lát, az nem csupán látvány, hanem maga a valóság.

¹² Roland BARTHES: *I. m.*, 31.

Köztudott, hogy a fotográfia történetileg is hatott a látásra. A tizenkilencedik században képes volt megváltoztatni a festészet perspektíváját. Ennek tükrében a *Valamennyi fény* annak bizonyítéka, hogy a fénykép az autenticitásától egyre távolodó életrajz fiktív nyelvét módosítja, illetve távolítja létrehozójának identitásától. Nádas nem a képen lévő tárgyak, a realitás, sokkal inkább a látvány, az illúzió érdekelheti, azonban már elszédítette őt a fényképezés ellentmondásossága, mikor erre rájött, s a fotóinak *ars poeticája* az az illúzió marad, hogy a kép misztika és realitás közt mozog:

De alig telt el néhány hónap, már semmi más nem érdekelt. Nem a tárgyak, amelyeket a kép fogva tart, hanem a fények, amint éppen érintik, megjelölnek, kiemelik a térből és fogva tartják e tárgyakat. Nem a tárgy maga, hanem a fény sugara, nyalábja, amint egy tárgyat jellemez. Inkább a fénytörések, a sötét és a világos találkozása, az élek káprázata. (14-15)

A fénykép elsősorban funkcionális használata eredményezte, hogy a szöveg mellett illusztrációként használják (és nem fordítva). Ez a századfordulón elsősorban képes lapokban és hírmagazinokban volt így. Másrészt valamiképpen a megtörtént képsor egy pillanatát előidéző fénykép az irodalmi alakok, helyszínek archiválására szolgált. Ám másféleképpen is bekerülhetett az irodalmi emlékezetbe a fénykép. Ennek egyik formája a kultuszban keresendő: mindenki számára ismertek olyan „imaginárius” portrék, ahol Ady, Babits, József Attila melankolikus fényképei a költő hangulatával azonosítódnak, a figurát a kép felületén meg az emlékezetben. De Walter Benjamin és Charles Baudelaire is foglalkozott a képi látásmóddal, a sokszorosítás és az írás viszonyával. Talán kritikai nézeteik csak abban egyeztek meg, hogy technika és művészet terén gyökeresen mást gondoltak a műalkotásról, mint a korabeli esztétikák. A valóság *itt és most*ja, és a valóság „véletlenszerű megragadhatóságából” adódó feszültség okozta náluk a központi problémát. Számunkra ma leginkább az a terület lehet a fénykép történeti tanulsága, ahogy a szemlélő szubjektum egyre inkább eltűnő látszik e technikai struktúrák között. Pedig épp a fotográfia fenomenológiája ennek az ellenkezőjére, az észlelés viszonylagosságára és érzelmi töltetere figyelmet fordít. Mégis: a fénykép esetében sokak számára nem a művészet, hanem a valóság észlelésének hite, a dolog dokumentumszerűsége győzedelmeskedik. Mi más, ha nem az észlelésnek ez a csalóka formája kápráztatja el a *Valamennyi fény* készítőjét és olvasóját?

Mint mondtuk, Nádas könyve olyan emlékalbum, ahol a fényképek nézője és készítője ugyanaz a személy. Két technikai apparátus segítségével (hiszen bizonyos értelemben az írás is *techné*) a szerző saját élettörténetének helyszíneit, a róluk készült képeit tárja elé. Nádas Péter, a fénykép és az olvasó, e három alak az olvasásban retorikai figurák találkozásakor több-kevesebb sikerrel éli meg az archívum kitérő élvezetét. Kérdés marad, hogy vajon a szerző „ott és akkor” pillanatai a néző számára a visszatekintésben is az „itt és most” pontjából indul-e, vajon nem érezzük-e az effajta kitérő élvezet, vetkőzést túl rétegzettnek, s bizonyos értelemben a képzett polgár szemérmes, körülményes tekintetűnek? Még a legisztabban megmutatkozó meztelesség is a valódi vetkőzés paraványa mögé bújhat.

A fotográfia, mivel vonatkoztatási rendszere, ideje, tere, technikai apparátusa meghatározott, az úgynevezett pillanatra korlátozódik, amikor a kép létrejön. A szemiotikában a jelentés létrehozását vizsgáló három fogalom, a szimbólum, az ikon és az index közül ez utóbbival hozható összefüggésbe a fotográfia. Míg a szimbolikus jel konvención, az ikon valamilyen hasonlóságon alapszik, addig az index egymással szorosán összetartozó, utalásos rendszert hoz létre tagjai között. Egy fénykép esetében a hely és az idő a mindenkorai kép meghatározható kontextusai, indexei. Nádas képeinek azonban nemcsak idejét (bár elég hiányosan) és helyét ismerjük, hanem a képek egy történettel, esszével is korreferálnak. Az index tehát egyszerre utal a médiumokra és magára a fotó referenciaszükségletére. Arra, hogy a fényképezés pillanata megragadható, az optikai csalódás az objektivitás látszatát képes kelteni, és elhíthetni velünk, hogy amit a képen most látunk, valamikor ott állt a kamera előtt. Egyúttal persze tudhatóan a kamera előtti valóság csak egy perspektivikus szelete tűnik fel a fényképen. A valóság egyéb illúziói, rétegei radikálisan leválasztódnak a képekről, mert nem jeleníthetőek meg egyszerre. Ebből következik, hogy a *Valamennyi fény* két elbeszélésszálon fut (így épp a véletleneket óhajtja kiszűrni): az egyik szál maga Nádas Péter, a fotográfus, az író, aki az életét beszéli el szövegben és képben; a másik a hatvanas, hetvenes évek szociológiája, a magyar kisváros, a vidék tájai, a falusi és városi emberek portréi.



Egy vadkörtefa nyáron



Ősszel



Télen



Bimbózik a vadkörtefa

Életrajz és fotográfia

A *Valamennyi fényt* éppúgy a csigaszerkezet¹³ körkörös vonalvezetéseként olvashatjuk, mint ahogy Nádas korábbi esszéiben (*Hazatérés; Helen*), novelláiban (*A fotográfia szép története*) és az *Emlékiratok* könyvében találkozhattunk az effajta szerkesztési elvvel. A beszélő magát kívánja szemléltetni különféle eszközök segítségével, közelről és távolról, koncentrikus körök mentén úgy, hogy közben önmagát körbejárva végül szem elől veszítsük. Legbiztosabb eszköze lesz a legkockázatosabb: a nyelv.

Két eltérő médium, a fotográfia és a képhez írt esszék is segítségünkre vannak, tehát közöttük kell keresnünk a jelentések összefüggését. Láttuk, hogy a két írásmód kapcsolata a kötet keretes szerkezetére és az önéletrajziségra vezethető vissza. A következőkben az életrajzi minta marad a vezérlő elv.

Mindkét előállítási formát, a képet és az életrajz színtereit is „Nádas Péter” kamerája és tolla hozza létre, az ő élete, az ő történetei és képleírásai teremtik a kapcsolatokat. Persze már eleve a kifejezések etimológiája szoros kötést feltételez a két tevékenység között: a *photographéin* fényírást, a *bio-graphéin* életírást jelent. Mindkét esetben az írás tevékenysége áll a centrumban, vagyis jelek létrehozása. Egy történet vagy élet rögzítése a cél, amely különböző médiumok által jöhet létre. Kunt Ernő fotóantropológiai munkájában kulturális funkciói szerint határozta meg a fotográfiát, és nevezte azt az életúttal szorosan összefüggő „vizuális emlékezetnek”.¹⁴ A fénykép-írás egyszerre viszi színre a privát szférát és a közösségi szokásokat. A fényképalbumok általában egy élet vagy életek történetét beszélnek el nézőjüknek. Még ha a véletlen is hozta

¹³ Balassa Péter szerint Nádas körkörös, önmagába visszatérő reflektív-narratív írástechnikájának metaforája az *Emlékiratok* könyvében a csiga. Az „én” megformálására, az elbeszélő jelenlétére, emlékeire vezethető vissza az a jelenet, amelyben a *Szabálytalanságom szépségei* elbeszélője így azonosítja magát: „Nyálkás testű csigának érzem magam.” (*Emlékiratok könyve*, Jelenkor, Pécs, 1992, 14.) Ezen a technikán a klasszikus modern próza egyik jellemző vonását érti, hiszen az elbeszélés ilyen típusú technikáját alkalmazza Proust és Thomas Mann, akiket több ízben idéz Nádas. E technikára jellemző még, hogy az egyes emléktárgyak, a könyvek, az írássok, a memoárok, a leírások között átjárás van. Az említett könyvben a pusztulás és relativálódás azonban újra és újra írássá, jelenlétté alakul át. Az emlékezést „ennyiben a modernitás alapvető értékeinek és világának parodikus összegzése nemhogy nem relativizálja vagy érvényteleníti, hanem egyedüli, végtelen nyomnak, jelhagyásnak [...] tekinti.” (BALASSA Péter: *Nádas Péter*, Kalligram, Pozsony, 1997, 204.)

¹⁴ KUNT Ernő: *Fotóantropológia*, Árkádiusz, Miskolc, 1995, 28.

létre őket, jelentéskörük rendkívül kiterjedt: egy személyt vagy csoportokat azonosítanak, elhelyezik őket múlt időben bizonyos események köré; helyettesítik a távollévőket, emlékeztetnek, dokumentálnak, és ünnepekről, utazásokról beszélnek, vagy az élet stádiumait örökítik meg.

A fénykép tehát tradicionális értelmében egyediséget rögzítő, a sajátos visszaadói képi ábrázolás. A modern társadalomra jellemző, hogy a fénykép bevezetésével egy időben új befogadói tevékenység jött létre. A kép egy új használatával szembesítette a nézőket: a fénykép keletkezésével egy időben „meg kellett tanulni az embernek a fényképolvasást”,¹⁵ mely rendkívül hamar ment, hiszen a fénykép lehetővé tette, hogy a személyes emlékezetet úgy tárolja, hogy nézője számára rögtön előidézzék a múltat, pontosan úgy, ahogy annak idején volt. A fénykép használata identifikációs funkciója miatt rendkívül elterjedté vált. E használati mód például a paraszti kultúrában a tüköréhez vált hasonlóságot: abban a pillanatban, hogy az ember megpillantja magát, külsejét, öltözetét, hajviseletét, arcát a tükörben, egész önmagát véli felfedezni. A valódi kép azonban abban a pillanatban imaginárius képpé válik számára. Ez vezet ahhoz a fényképészeti paradoxonhoz, hogy a néző valódinak véli a képet, tudata olyannak látja magát, ahogyan a képen látszott, és nem olyannak, amilyen „valójában”, mert azt soha nem látja. Az én képmozzaikokra bomlik le.

Az idők során egyre keskenyebbé vált tehát az a sáv, ahol a valóság és a kép között még különbséget tudunk tenni. A képek mint a múlt bizonyítékai állnak előttünk. Ez a fotográfia ismeretelméletének legfőbb paradoxonja. Valójában maga a *camera obscura* kifejezés is az önmagát kereső (fényképező) ember tudatának „sötét” labirintusát jelenítette meg. Ha a képmást „teljes egészében” látnánk, ez a művelet a végső referencia és a kép azonosságát jelentené, ami technikailag ahhoz hasonlítana, ahogyan az ember a háromdimenziós világot (épp a festészetben) kétdimenzióssá redukálja.

A *Valamennyi fény* Nadas Péter portréjával és a dédszülők eljegyzési képével indul, a szerző gomboszegi házának körtefája látványával zárul. Négy évszakban ábrázolja a fát és némi optimizmus, de legalábbis a temető képei ellensúlyozásának köszönhető, hogy éppen az utolsó kép a rügyfakadás és a nyaré. A kamera takarásában Nadas Péter állomásai tárulkoznak fel, az élet „hömpölyög, jön, megy, hullámzik, remeg és megmered.”¹⁶ Akár egy színházi függöny. A terepet újra és újra

¹⁵ I. m., 54–55.

elhagyjuk. Szerepeit változtatja a főhős: egyszer író az író, másszor fotóriporter az író. Albumát bárhol kezdjük el olvasni illetve nézni, újra és újra a fényképek szerzőjének és a képek készítőjének életéhez, és ezen élet egyazon színhelyéhez, tárgyaihoz, társaihoz, a re-reprezentációhoz, vagyis a *camera obscura*hoz térünk vissza. Ennek az alkotásnak az esetében, szemben Nadas korábbi műveivel, nyugodtan mondhatjuk, hogy a paródia és az ironia elemei teljesen hiányoznak. Az írás és a fényképezés kudarcá kerül előtérbe: az autobiografikus „én” olyannyira univerzálissá terjeszti azonosulását, hogy az egyik tézismondatában, amikor beszámol a halálhoz való közelségéről és ezt összefüggésbe hozza a regényírás kudarcával, a jelenet egybeesik az életében avval, amikor a képek és maga a fényképezés sem érdekeli többé.

Akkoriban nem is sikerült mindennap az ágyból kimásznom. Tárgyak nem érdekelték többé, minden ember emléke fájt. Legfeljebb még valamennyi fény, akárha tárgyak nélkül is megállna magában. (214)

Nyilvánvaló, hogy itt az utolsó mondat már nem az „én” írásra vonatkozó „posztmodern” kudarcával, hanem a fényképezés mint referenciális művészet lehetetlenségével hozható összefüggésbe.

Nadas személyes, privát megjegyzései és finom megfigyelései egyúttal sajátos hangot kölcsönöznek számára a kortárs magyar irodalomban;¹⁷ soha nem a tárgyakra, a fotográfiára mint „valóságára” vonatkoznak közvetlenül, hanem a saját szenzibilitását, a reprezentáció nehézségét igyekeznek bizonyítani. Ezt a fényképeken a fény használata adja vissza leginkább.

Szinte összezavarodva veszi észre a néző, hogy a fotográfus nyilvánvalóan soha nem arra koncentrált, hogy motívumait kíméletlenül felismerhető megvilágításba helyezze. Ellenfényben egyáltalán nem zavarja a siluett-effektus, éppen ezért a portréit sem készíti teljes arcmegvilágításban. Inkább a sötétséget veszi fel, ugyanakkor láthatólag nem ezt tartja különösen érdekesnek, és ezért soha nem enged a kísértésnek, hogy az árnyékat dramatikusan vigye színre.¹⁸

¹⁶ „...minden mozdulatát a csigaszerkezet zúgása és csikorgása kíséri”. NADAS Péter: *Hamlet szabad*, Jelenkor, Pécs, 1995, 66–67.

¹⁷ Az „írói én” ilyen formájú vallomások személyességének azóta több könyv is teret adott. Ide sorolom Esterházy Péter *Javított kiadás* (Magvető, Bp., 2002) című művét is.

¹⁸ Wilfried WIEGAND: *Der Mensch braucht die Finsternis. Péter Nadas sammelt die Fotografien seines Lebens*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1999. október 9. Wochenendbeilage, V.

Nádast láthatóan a fény érdekli. Wilfried Wiegand német fotóesztéta szerint a fény azonban nem a „jó metaforája” a *Valamennyi fényben*. Az ötvenes évek végén, a hatvanas és a hetvenes évek elején készült városi és vidéki képeken a tájak és az emberarcok fény és árnyék játékában láthatóak. A fény éppen ellenkező jelentést nyer itt, mint archaikus-mitikus értelmében, itt ismeretes, hogy Isten kiterjedése, megjelenése valamiképpen igéjével azonos. Ha összevetjük a teremtés könyvében a „s lőn világosság” vagy az evangéliumban az angyalok fényességét, az üdvözülést, azokról tudni véljük, hogy Isten gondoskodó jelenlétét hivatottak megjeleníteni. A fény Isten létezését igazolja. A vallatólámpák korszakában ugyanez a szűrő, figyelemfelkeltő fényesség már a diktatúra kínja. A fény nemcsak felsőbb instancia lehet tehát, hanem az átláthatóság, az én szabadságának vége, ahol a szubjektum teste kiszolgáltatott a kínzásnak.

Jól látható, hogy az inverzióban a fénnel épp ellentétesen mozog az árnyék jelentésképző ereje, ám ez korántsem rögzített kulturálisan minden korszakban. Bizonyos korszakokban az ember számára épp-hogy a sötétség, az árnyék az egyetlen lehetőség az elrejtőzésre. Az anonim élet felértékelődik. Ezért a fény egyszerre lehet fekete és fehér. Lehet jó és rossz dialógusa, hatalom és szubjektum harcának világos értékmérője, amely ugyanakkor arcokat és emberi életet, sorsokat árnyékolhat be. A fény ironikus: akkor tesz láthatóvá, ha rejtőzni kívánunk, és árnyéket vet, ha meg akarunk mutatkozni. A diktatúrák többek közt arról ismereszenek meg, hogy ezt a kétértelmű nyelvet egyértelműsíteni igyekeznek, és nem adnak kibúvót a képek nézőinek a felé, hogy amit lát, egyértelműen felismerje. A fotót azonosítják a valósággal. Ebből a szempontból a fotográfiának pedig már végképp semmi köze a realizmushoz, mert kompromittálódott. Hamis hírek és ártatlan gyilkosok által. A fénykép éppúgy, mint bármely nem referenciális kép, olyan jelentéseket hordoz, mint amelyet a tekintet tulajdonít neki és nem olyat, amit eleve „ábrázol”. Az elbizonytalanított referenciális térben a jelentés képes elrejtőzni, s a nyelv valóban játékká válni: abban a pillanatban, hogy megenged egy kizárólagos jelentést a kép, már vissza is vonja. Ilyen nyelvhasználat mellett mutatja be a *Berlini tantörténet* a diktatúra nyelvének mozgását, ahonnan nézve már nem csupán retorikusan tehető fel a kérdés, hogy vajon a fotográfia szűrt fénye melyik jelentést rögzítette, a diktatúrát vagy az ellenállást? Nádas erről így ír:

Diktatúrában a fogalmak nem az értelmük, hanem az önvédelmi harcban elfoglalt helyük és szerepük szerint minősülnek. Nyugodtan azt mondhatod, hogy rádiót hallgatsz, bár tudom, hogy televíziót nézel, és te is tudod, hogy tudhatom. Ha így fogalmazol, akkor egy titkos nyelven azt is tudtad velem, hogy tiltott cselekedetet hajtottál végre, én pedig a saját jól felfogott érdekemben úgy teszek, mintha mindebből mit sem értenék. Te ellenben jól tudod, hogy értem. Ha pedig ilyen látható jelét adtad a bizalmadnak, akkor én sem tehetek mást, mint hogy a szobádból kiszűrődő fényt a rádió hangjának fogom tartani. Az istállóba zárt állatok akolmelegével telítődik a nyelv. (182–183)

A történet középpontjában berlini szállásadói, Wangerék állnak. Délutánonként tiltott nyugati csatornákat néznek, a spalettákat becsukják és a sötét szobában jól értesülnek a világról, a titkokról, a „második valóságról”. A képek ugyanilyen elv alapján készültek az író kamerájával. Nádas berlini fényképein a város utcáit és a zsidótemetőt látjuk. De egyik képen sem látunk embereket. A diktatúra embertelen nyelvét fejezi ki a fénykép az üres helyekkel. A fotográfia egyik elvi megfontolása mindezekből egyenesen következik: a képeken megfigyelhető, hogy a fénytechnikát úgy használta a fényképész, hogy ellenkező előjellel bánt a világgal, mint a sötétel. Ahol a fény van, ott gyanakodnunk kell, s ahol árnyéket látunk, ott rejtőzik a szabad lét. A képek készítője egyébként soha nem használ mesterséges fényforrást, illetve majd mindenhol árnyékban maradnak bizonyos képelemek. A „fénytelenítés” hatására így homályban marad, elrejtőzik a fotográfia tiszta jele és a jelentés. Kirajzolódik viszont a közvetett lényeg, mely a néző számára már nem annyira indexikus („igen, így volt!”), inkább a mimetikus jelképzés felé tart és az árnyékhatásokra épül. Ezáltal sikerül a fényképésznek képre vinni egy új, az ábrázolttal nem azonos jelentést. A néző nemcsak hogy felismeri (*wiedererkennendes Sehen*) a jelet (tájat, figurát, színeket, a dátumot), hanem a képi kompozíciót mint önálló, autonóm képet látja (*sehendes Sehen*), úgy, mint árnyék és fény játékát.¹⁹ E „látás” korrespondál az írói szöveggel, a fényképész

¹⁹ A két fogalmat a festmény interpretációjára vonatkozóan Max Imdahl dolgozta ki kép-hermeneutikájában, l.: Max IMDAHL: *Giotto – Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Fink, München, 1980. Mivel a fotográfia elsősorban a felismerő látásra épül, a fényképet mint képalkotást látó látás akkor jöhet létre, ha a néző ugyanazt a kompozíciós pillanatot és pillantást képes képként látni, amit maga a fotográfus. Roland Barthes-nál a *studium* és a *punctum* megkülönböztetése Imdahl elvéhez hasonló. A *studium* a kép valósághoz való viszonyát látja a fényképen, a *punctum* valami egyszerit, megdöbbentőt vél felfedezni, amely

őszinte és személyes hangon szólal meg, emlékezik vissza. A valóság tehát csupán illúzió marad. A két archiváló nyelv szignifikációs játéka érzelmes, szenzitív termék. A való hol felbukkan, hol pedig eltűnik Nádas „személyes” képei közt. Az árnyék végül az önéletrajzi én meditációiban dramatikussá válik. Az olvasó és a néző egyaránt a könyv kettős nyelvén próbál fogásokat, rejtett jelentéseket keresni, olyanokat, melyek valamiképpen megbonthatják a mozaikok illesztéseit. Ebből fakad az az érzésünk, hogy kevés teret enged a könyv a nézőnek, a saját látványnak, mert minden egyes szálát a maga életére vonatkoztat, minden képet megmagyaráz, kibont és ahhoz illeszt.

A képek rendezési elve szintén csigaszerkezetet imitál. A felépítést és a diszpozíciót tekintve kevésbé a kép retorikai-tematikai elemei, a feliratok, sokkal inkább a perspektíva változik. Ezt jól példázza a legutolsó *Őnarckép a gombosszegi konyhában* (251). A konyha lámpájának körvonalai sokkal élesebbek, mint az emberi arc. A fény mintha eltüntetné, elhomályosítaná a „szerzőt”. Nem sokkal ezután pusztulófélben lévő házakat látunk, temetői kopjafákat, egy süllyedő élet utolsó, misztikus emléktárgyait. Hogyan tud beszélni egy „realista” fénykép a túlvilággal? Úgy, hogy felszámolja a realizmust és a túlvilágot „ábrázolja”. A berlini temető és a gombosszegi síremlékek ezért épp az ellenkezőről, a fénykép antirealizmusáról győzik meg az olvasót.

Ahogy haladunk a könyvben, egyre terjedősebbnek érezzük a szerző és a képek közti kapcsolatot. A harmónia illúzióját keltheti az „én” és a világ között az a megoldás, ahogyan az (ön)élet rajza egybeesik a vidék és az ember pusztulásának rajzával. Ezt szolgálják a már említett domináns „színek”, a fekete és a fehér, vagy az, hogy a „valóságban” világos, itt viszont inverz színek, mint például a hó, a címlapfotón sűrű árnyéket kap. Ugyanígy látható egy *Vályogház megnyílt fala* (244), amelynek repedése éppen kettészeli a fehér vakolatot és elválasztja a vakolatlan sötét faltól. Ez a kép és az azt követő esszé akár a könyv metaforái is lehetnének. Az *Elhagyott tájak* sorozat utolsó darabjánál vagyunk. Pusztuló házak és kiháló falvak között találkozunk Nádas Péter precíz,

már nem a referenciát, hanem a kép vonalait, fényeit, árnyékait látja egyedülálló látványként és tölti meg tartalommal. Imdahl a véletlent és az autenticitást nevezte a fénykép képi ábrázolási sajátosságának, s bár némileg szkeptikus maradt vele szemben, a művészi fotó a kompozíció (*Komposition*) és a véletlen (*Kontingenzenz*) kiegyenlítődéssel jöhet létre. Vö.: M. I.: *Die Momentfotografie und „Le Comte Lepic” von Edgar Degas (Gesammelte Werke III.)*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1996.

rendszerezett, már-már ijesztően szögletes, kimért, s talán rideg dolgozószobáival. Mintha vonalzóval fényképezne. Utolsó előtti írásában ezt a harmonikus, szigorú „rendet”, melynek látványa a pontos fényhasználaton és a kompozíción kívül a képek témáján soha nem köszön vissza, a *Káoszt kelt* című írásával is ellenpontoszza. Hogyan pusztulhat el egyáltalán egy ilyen embertelen rend? – kérdezhetnénk némi naivitással. Az író képeinek pontossága és az írásban megjelenő „én” viszonya képletesen olyan, mint egy fotográfia negatívja a létrejövő képhez viszonyítva. Az egyik valamiképpen lenyomata a másiknak, kontúrjaik megegyeznek. A jelentés mégis ellentétes irányba húz: a pusztulás, az ember magánya, sőt az ember gyűlölete felé. Nézzünk meg egy példát.

Életem nagyobbik felét, mi tagadás, különböző dolgozószobáimban töltöttem el. Berlinben volt a legjobb fekvésű dolgozószobám, a Käuzchensteigen. Északra tájolt, hatalmas műterem, amely előtt tisztes távolságban magasra felkopaszodott, vöröslő törzsű fenyők álltak. Korábban Arno Breker mintázta itt túlméretezett fasiszta szobrait.

Ezek a sokat látott fenyők még a szórt fényt is átszűrték nekem. Kellemsen egyenletessé tették, mélyzöld tónust adtak a munkaidőmnek. Amikor a napfény közvetlenül tör be, betűz, bemászik az ablakon, akkor hosszú órákra alkalmatlanná válik a munkára minden dolgozószoba. A kezem áthathatatlan árnyéket vet, és káoszt kelt a legkisebb mozdulat, gondolat.

A részlet, amely bár önálló esszé része, hordozza a korábban említett ellentmondásokat, melyet paradoxnak neveztünk és a referenciális fotográfia kudarcának tituláltunk. Egyrészt azt mondja a szöveg, hogy a műterem ablaka északra tájolt, fenyők takarják, mégis valami olyan élességgel betűz a nap, hogy nem lehet írni a fénytől, az írói kéz takaró árnyéket vet a betűkre. Az én létezésének monumentalitása mégis kétségesé teszi az írás kudarcát. Valóban, az ilyen káoszból nyert inspiráció nem vezethet a *Valamennyi fény* megszületéséhez. Nádas egy olyan valóságot kíván elhíttetni önnön mítoszaként, amit megcáfol a műalkotásával. Ha a részletet elemezzük, bizonyosságot nyer e gondolat. A „betűz” szó eleve kétértelmű. Az egyik jelentése éppen az – s grammatikailag csak így lehet olvasni Nádas mondatát –, hogy a fény erős, tehát látszódnak a betűk kontúrjai, az írás éles, jól látható: *betűz*. A másik értelme nyilván a tűz, a villanás, égő érzés, mely nem hagyja a kezét dolgozni, s az általa létrejövő árnyék nem teszi láthatóvá a betűt, vagyis ellehetetleníti az írást. Ennek az eredménye a káosz. A rendetlenséget azonban nem a grammatika okozza, hanem a tudatban keletkezik.

Az első részben az író arra emlékezik, hogy korábban fasiszta ihletű *Kunstwerk* készült a műteremben, ahol most írnia kéne, s tudni véljük, hogy ez az emlékezet vet „képletesen” gátat a munkának. Mindenesetre a kép(zelet) imaginárius, emlékkép, mely a tudatalatti mozgása miatt blokkolja az írást, s nincs metonimikus kapcsolatban a fényő árnyékával és a fény erejével. Márpedig ha ez így van, akkor vajon van-e esélye a kitérülködő íróknak, hogy legyőzzék az emlékeiket, megtegyék önvallomását, tehát hogy képes legyen írni? Számomra kérdés marad az a bizonytalanság, cselekvési lehetetlenség, hogy hogyan állítható párhuzamba mindez az első mondattal, amely azt mondja: „életem nagyobbik felét különböző dolgozószobáimban töltöttem”. A részlet metonímia és metafora harca, melyet az olvasónak kell eldöntenie. A jelenet kísértetiesen hasonlít a fiatal Marcel Proust olvasására, mely a homályos szobában történik. A „homályló frissesség” a regényben Paul de Man szerint a külső/belső megfelelést, vagyis az olvasás aktusát jeleníti meg. A végső, zárt jelentés azonban utolérhetetlen az olvasás alakzatában.²⁰ A homályt egy észlelhető fizikai törvény, a sötét szobában a fény hiánya okozza épp úgy, ahogy a metafora is elhomályosítja a jelentés totalitását. A metafora elsőbbőségét hangsúlyozó esztétikai rendszerek kritikájáról van szó, melyek felülírják a metonimikus észlelést. Átvitt értelemben: az olvasás és általában a nyelv metaforikus mivoltát teszi világossá a „homály”: az igazságot a nyelvünk a metaforához erőszakosan rendeli hozzá. Így pedig közvetlenül hozzáférhetlenné válik az alkotások értelme. Marcel olvas: tehát küzdelmet folytat a nyelvvel.

Később azt is látjuk majd, hogy a szobákról készült fényképek (248, 250) nem, vagy csak nagyon kis mértékben képesek visszaadni a máshol, más képeken jól elkapott, dramatizált, esetleg fényképnegatívon, fordítottan működő fény-árnyék játékokat. A *Káoszt kelt* című esszé valóban azt mondja, hogy a fény nem a jónak a metaforája, hanem a káosz elindítója. Az írás helyett mégis úgy tűnhet, a *fényképek* inkább megvalósíthatók, mert láthatóvá teszik ezt a fényt. Ám olyanra, mint az iménti „betűz” szó grammatikai paradoxonjának kifejtése, alkalmatlanok. Az írás tehát csak úgy valósulhat meg mimetikusán, ha „káoszt keltő”, tudatalatti művelet eredménye marad. Abban az imaginatív, görcsölő kézmozdulatban jön létre, amit sem meg nem „látunk”, sem el nem „olvasunk”, mert örökké rögzíthetetlen marad, hiszen lebénult kezünk.

²⁰ Paul DE MAN: *Szemiotológia és retorika* = P. DE M.: *Az olvasás allegóriái*, ford.: FOGARASI György, Ictus kiadó, Szeged, 1999, 13-32 [27-28].



Dolgozószoba Gombosszezen



Sírkereszt

Testamentum

Amennyiben a fényképkönyv poétikájának tekintjük a fényvel és a nyelvvel való játék kölcsönösségét, annál inkább zavaró a *káosz* szó jelenléte Nádas szövegeiben. A *Valamennyi fény* éppúgy a látás pusztulástörténete²¹ volna, mint Nádas 1992-ben írt filmnovellája, *A fotográfia szép története*? Ez utóbbi zárómondata: „Finita la commedia”! Nádas Péternek ebben a könyvében meglepő módon nem találunk képeket. A komédiának, amelynek szemtanúi vagyunk, el kell beszélnie a „szép” fotográfiát, vagyis a történet a fényképezés allegóriája. Jelentése a szépség pusztulásában ragadható meg. Amit Nádas szépnek nevez, az a halál eszközévé válik, s a könyv végén Kornélia Károly nevű szeretőjének halálát rögzíti fényérzékeny lemezre. Ezt azonban csak olvassuk, nem látjuk. Az utolsó képen Kornélia a hóban fekszik, halott. A hó visszaveri a fényt, beszürkül, elsötétül, s egy árnyék üldözi a halálba a fotográfusnőt. Egy komédiát olvasunk. A jelek épp az ellenkezőjét jelentik, mint amit mondanak: a fény a halált, az árnyék az életet. „Egy sötét dobozba vagyunk zárva” – mondja Nádas, s így a fényképkészítés az egész élet metaforájává válik ebben a művében.

Az olvasó mindkét könyvben késztetést érez, hogy egy közvetített értelem jöjjön létre aközött, amit „lát” és amit „olvas”, tehát a közöttük keletkező diszharmonia ellenére valamiféle kapcsolat teremődjön a történetek és a képek között. A *Valamennyi fény* nyugalmat árasztó, már-már a század elejének 20-as 30-as éveinek fotográfiájára emlékeztető tájképei, csendéletei, zsánerei azt eredményezik, hogy ne higgye el az olvasó a látványt. Vagy fordítva, amit lát, és ami azonos az ábrázolt képpel – hiteles, hiszen fényképről, vagyis a való képi másolatáról van szó –, azt ne találja meg a szövegben és ne engedje át kizárólag a szerző életterének, hanem olyasmint lásson be, amellyel ő maga is találkozik, amit ő is lát. Ez pedig a férfiúi ego csapdája. A falu kihalt, az emberek arcát ránc takarja, testtartásuk megroppant, a temető kopjafái düledeznek, miközben csupán egy élet marad bizonyosan „élő”, az embereket megíró élet, a leíró élete, Nádas Péteré. A halál közel áll ehhez az élethez, hiszen, mint olvassuk, az öngyilkosságtól az írás, a

²¹ NAGY Gabriella: „Vonulnak bizony a felhők”, Jelenkor, 1996/7-8, 717-727 [717]. „Nádas Péter filmmunkáinak eszkatológiája az emberi és isteni színjátéknak, az emberiség történelmének, történelmi tudatának végéről szól, melyben az apparátus – készenlétben leskelődő vadász – élje győzedelmeskedik. Játékszabályokat a mechanizmusba táplált program ad, a játék tehát kontrollálatlan.” (718)

literatúra, saját individuuma útvesztőinek leírása, a kényszer, az önana-
lízis rögzítése mentette meg:

Hosszú időre egyedül maradtam egy elhagyott, régi nyaraló földszintjén. Éjszakánként odafönn a zsalugátéreteket csapkodta a szél, s mintha lépések reccsentek volna az emeleti folyosókon. Még nappal sem mertem fölmenni. Tartottam tőle, hogy a padláson fölakasztanám magam. Eredetileg addig maradtam volna, amíg megírom a regényemet. Honnan tudhattam, hogy ezt nem lehet befejezni.

Az alkotói válságról egy korábbi Nádas-esszé, a *Hazatérés* számol be. Első mondata, mint korábban utaltunk rá, ott is egy dátum volt: „ezerkilencszázhetvenhárom őszén” – mely nagyjából megegyezik a később írt, „befejezett” *Emlékiratok* könyvének berlini jelenetével. Az írás Nádas számára képletes emlékezet, a fényképezés is ennek az írásnak a metaforája, a saját élet emlékeinek rögzítése. Korábban említettük, hogy a fénykép helyettesíti az emlékezetet, ám másképpen, mint az írás. A fotó képes a re-reprezentációra. Mondjuk a saját képünk láttán annak a pillanatnak a teljes képmását kapjuk vissza, amikor mi álltunk a kamera előtt. A fényképező azonban egyvalamit nem rögzíthet: saját magát. *A fotográfia szép történetében* megjelenik egy ifjú, aki a saját halálát szeretné rögzíteni. Ha ez sikerülne neki, ez a halál szabad uralmát jelentené az élet felett, a fénykép uralmát a zavaros mondatok, a szavak felett, s végül a szabad azonosulást Istennel:

Van egy fiatal férfi, aki elengedi az önkioldó zsinórját, kiemeli a lemezes kazettát a gépből, újat csúsztat a helyére, visszatér a vetetlen ágyhoz, ruhástul elhever.

Van egy másik, töprengőbb hangja is.

„[...] Arra a percre vártam, melyben rövid, sikertelen életemnek lelkem egész figyelmes nyugalmával véget vethetek. Arra az órára, percre vártam, melyben elhalnak bennem végre a csatázó szavak, a mondatok többé nem zúgnak és nem zenélnek, nem beszélnek és nem beszélnek és nem beszél, se Istennel, se Isten, se szerelmesemmel, se szerelmemem, mikor senki, mikor csak kép marad. [...]”²²

S akkor mi mondja el nekünk a történelmet? Nádas Péter *Valamennyi fény* című művében a berlini temető képe és a gombosszegi düledező kopjafa a halál fotográfiai paradoxonjai. Az élet evilági kamerája

²² NÁDAS Péter: *A fotográfia szép története (Hang és mozdulat)* [1992] = N. P.: *Vonulás*, Jelenkor, Pécs, 2001, 98.

a halált, a múltat kívánja megismerni. A túlvilág látványát azonban semmilyen fénykép nem képes előállítani, rögzíteni. A *Halált* a rítusok és a temetkezés tárgyaival szimbolizálták a kultúrák hosszú időken át. Egyetlen út maradt az ember számára: a temető látványát lefényképezni, megőrizni a halottat, s ezzel az aktussal elmondani, ami a fényképezést közel vitte az emlékezethez: a fotográfia közvetett koronatanúja marad annak, „ami volt”. Ezzel mintha nem számolt volna Nádas kamerája, amikor a távollevőket kívánta közelre hozni. A fotográfia az emberi szem helyét csak úgy veszi át, hogy a lencse mögött újfent egy ember áll, aki így újra önmagát állítja a középpontba. Régóta tudott, hogy a fénykép rászorul a szavakra, mert csak közvetett módon képes megragadni tárgyait. „Paradox módon ugyanaz a 19. század fedezte fel a Történelmet, mint a fotográfiát.”²³ Barthes a halálhoz való viszonyunkhoz hasonlítja a fényképezést: „a Fotográfia és a Történelem között ugyanolyan összefüggés van, mint a biográféma és a biográfia között.”²⁴ Ez a kissé régmódián csengő gondolat fűzi szorososan egybe Nádas Péter munkájában az életét és a fényképeit. Van ennél aktuálisabb azonosság?

²³ Roland BARTHES: *I. m.*, 97.

²⁴ *I. m.*, 33.

A fotográfia, az élet negatívja

Nádas Péter: *Saját halál*

(Jelenkor Kiadó, 2004)

A fényképezés a halál ügynökei, mondja Roland Barthes. A *Világoskamrában* abból indul ki, hogy egy fénykép már a készítésének pillanatában emlékeztetővé válik, hiszen a múltat örökíti meg; és mivel a kamera csakis pillanatnyi eseményt képes rögzíteni, a kép későbbi nézőjét folyton az elmúlásra emlékezteti majd. Ám a fotográfia ebben a hagyományos értelmében nemcsak emlékeztet valamire, ami a kamera előtt egyszer megtörtént, hanem tudatja, hogy valaki, tehát egy szemtanú is jelen volt, aki a készüléken át követte az eseményeket. A néző ott akar állni a fényképész helyén. Ebben az egyszerű vágyban rejlik a fényképezés mai csodája és veszélye. De vajon rögzíthető-e a halál pillanata egy fényképen? Vajon elbeszélhető-e halál? Valószínűleg a halál küszöbén kerül az ember egyik legmeztelenebb és leginkább kiszolgáltatott állapotába, valami olyanba, mint amilyenben a születése pillanatában volt; a halál után az ember többé nem test, leválik róla a gondolkodás, érzékei és érzelmei között megszűnik a keresztkapcsolat; ugyanez az ember feltehetőleg nem felejt el semmit, ami történik vele, bár érzékei leválnak róla; az ember észre sem veszi, hogy bevizelt. Mindezt Nádas Péter szövege és a szövegén közvetlenül átszűrődő tapasztalati világ közli velünk. A szerző azt állítja könyvében, hogy megtörtént vele a halál.

A halál antropológiai csoda, magnetikus csodává azonban csak akkor válik, ha valamilyen élő által beszélt nyelvet ölt. Ha valaki úgy tudja, hogy visszatért a halálból és ezt tudatni szeretné másokkal, szükségyszerűen új, eddig még el nem mondott nyelvet keres. Nádas Péter azt írja (rögzíti) a *Saját halálban*, hogy miután visszabillent az életbe, orvosa közölte vele, pontosan három és fél perc telt el a reanimációjáig(!). Azonnal a fogalmak világában és a terminológia útvesztőiben vagyunk, ha a halál e szokatlan fajtáját szeretnénk körülírni. Nádas (vagyis Nádas elbeszélője) a halál minden pillanatát reflexióval kíséri. A szerző testi halálának tanúja ebben az esetben tehát egy orvos – az

ő szavait idézi a szöveg. Mivel közvetlenül a halál érzéséről egyetlen fénykép sem készült (s nem is készíthető), ezért az elbeszélés marad az egyetlen lehetséges médiuma annak, hogy saját (képzelt és valóságos) halálát az író elbeszélje, ő azonban egészen más tanúja kíván lenni a halálának, mint orvosa volt. A tét számára az események pontos rögzítése mellett egy sokkal átfogóbb vágy beteljesítése: célja a halál lehetséges nyelvi bizonyítása. De vajon el tudja-e mondani nekünk Nádas Péter, hogy mi történt vele ebben a három és fél percben?

A *Saját halál* című elbeszélés, mely 2001 karácsonyán megjelent az *Élet és Irodalom* hasábjain, csak később egészült ki a körtefa fényképeivel. A fényképek teljesen megváltoztatják a szöveg működését. A képek „egyetlen” tárgyának, ugyanannak a fának az ismétlődéséből kikövetkeztethető, hogy nem pusztán kísérik az elbeszélést, hanem együttműködnek a szöveggel; kép és szöveg egyáltalán nem független egymástól, hanem szorosan összetartozik. Bármiféle értelem (illetve jelentés), ami ebben a helyzetben keletkezik, nem fog a nézőnek nyilvánvalóan és azonnal megmutatkozni, tehát a képeken nem válik a halál vizuálisan és fényképszerűen világossá. Egészen más, valami sokkal radikálisabb megy végbe ebben a könyvben: a két médium oszcillációjából, s persze ellentétes természetéből ellentmondások egész sora keletkezik, melyeket a *Saját halál* kifejt, de amelyekkel a *Saját halál* szövegének meg is kell küzdenie. A paradoxon kialakulását nem pusztán a halál elbeszélhetetlenségéből, nyelvi lehetetlenségéből vezethetjük le (bár e felismerés mellett Nádas tudósítása mindvégig kitart), hanem a fényképek és a szöveg korántsem illusztratív (tehát tradicionális) viszonyából. A szöveg egyik fontos, önreflexív helye az, amikor a halál utáni életről szóló tudósítást a 209. oldalon az alábbi mondat szakítja meg: „Sajnos nincs magyar ige, amivel e sorsdöntő történést jellemezni lehetne.” Már korábban, a 31. oldalon (némi göggel) arról beszél az elbeszélő, hogy undorodik a nyelvi közhelyektől, ez az általánosítás, mondhatni konstatáló naivitás (ehhez hasonló mozzanatokkal egyébként tele van a szöveg) csupán arról panaszkodik, hogy „az ember kifejezések mögé menekül” és így nehéz megragadni az egyedi és egyszeri eseményt. (Persze ezáltal Nádas okfejtése is kissé közheyles.) A nyelvhez való viszony folyton a halálhoz való viszonyt indukálja: a nyelv nem egyedi, vagyis nincs *saját nyelv*, a halál sem egyedi, ahogy nincs *saját halál* sem. Ugyanez a gondolat (vagy még inkább pszichológiai helyzet) jelenik meg már mentális érzetként az elbeszélő

cselekvésében is, amikor infarktusa előtt az étteremben undorodik a levestől, majd ugyanitt a lélek haláltól való szorongásáról értekezik, illetve még korábban a Gerbaud-ban, ahol egy fiatal (feltehetőleg vonzó) lánnyal találkozik és a nő kellemkedése idegenkedést, undort vált ki belőle. Az elbeszélői rétegek, a túlvilág közeledése és az evilági érzékelés metonimikusan egymásra rakódnak. Később, az eszmélés pillanatában találkozunk egy felismeréssel, mely döntő lépés ahhoz, hogy az olvasót/nézőt a szöveg kivezesse a csalóka naivitás labirintusából és véget vessen az úgynevezett elbeszélői csigaszerkezetnek (Balassa Péter szóhasználata). Itt az elbeszélés valóban egyedivé változtatja önmagát, amennyiben korlátba ütközik: az elbeszélő számára az újraélesztést követően az elbeszéléshez bevallottan nem lesz elég a nyelv. A fényképezés explicit módon itt jelenik meg először a szövegben. Nem véletlenül, a szöveg sarkalatos pontjánál vagyunk. Ezen a helyen a beszélő kívülről szemléli önmagát, s „parodisztikusan rövidülő perspektívából” lát rá saját testére, ez olyan, „mintha valamit magasabb gépállapotból fényképeztem volna le, mint ahonnan néztem.” (231) A fényképezés – elmondása szerint – tág perspektívát kínál, hiányoznak a tudat magyarázatához szükséges szavak. Tehát a fényképezés legyőzi a nyelvet, mert közvetlenül képes meglátni és felismerni a test halálát, valamit, amihez az ironikus látás képessége szükséges, és amire a nyelv önmagában nem volna képes. „Jóindulatú elnézéssel figyeltem az igyekvő kezeket, a kezeken a szörzetet, tudatom serénykedését, a saját megmagyarázhatatlan optikai csalódásomat. De ez a reálisnál magasabb gépállás megfelelt a fogalmi világon túlinak.” (231)

A mentális halált valószínűleg le lehet fényképezni, de nem lehet lefényképezni a halát. Ahogy a halál utáni életről is lehet beszélni, de nem lehet elmondani, mi van a halál után. Történeti tény, hogy a fényképezés elmélete és az embernek a halálhoz való viszonya szoros összefüggésben áll egymással, még akkor is, ha ez az összefüggés – ahogy láttuk – csupa ellentmondáshoz vezet. Nagyjából a fényképezés természetéről alkotott ellentmondások jellemzik Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag vagy Kunt Ernő gondolatait is. A fotográfiában egy modern technikai eszköz és egy esztétikai tradíció szoros kapcsolatáról van ugyanis szó, mely eleve – mindenek előtt – az élet és a halál közé helyezi a képeket. Az említett szerzők a technikai képek tömeges hatását egy új varázslat erejével bizonyítják, méghozzá avval, hogy a fénykép közel hozza a szenvedést, újra és újra hatásosan átélhetővé

teszi. Kunt Ernő, aki a fényképezést vizuális emlékezetnek nevezte, élete során temetőket fényképezett. Walter Benjamin aurának – kultikus értékeknek – nevezte azt, ami a fénykép megjelenésével elvileg elveszett a művészetből. Csakhogy mikor az egyik jel eltűnt, rögtön létrejött helyette egy másik. Így könnyen bizonyíthatóvá vált, hogy a fénykép aurotikus médium, méghozzá attól az, hogy van *itt* és *most*; kultikus erővel bír, mert rituális és vallásos értelmet hordoz; sőt a fénykép felülkerekedik az emberen, mert olyasmit képes rögzíteni, amit szabad szemmel nem láthatunk (egy képnek az emlékezete sosem szelektív!), vagy ami az ember emlékezőképességét felülmúlja. Mindez arra hívja fel a figyelmet, hogy a fotográfiáknak sohasem az alkotásban, tehát magában a képben és a kép tárgyában rejlik az értelme, hanem a használatában, abban a drasztikus és iszonyatos „manipulációban”, ahogyan a fényképek vezetik a mai emberek látását és szervezik a látványt.

Amikor az ilyen képek a személy, az írás és a fényképész helyére lépnek, akkor világosan és egyértelműen meg kell szűnnie az emberi hiúságnak, mely a fotográfia kezdetekor elsősorban az ember portréját helyezte a képre. (Nem véletlenül Charles Baudelaire és Kosztolányi Dezső is erre hívta fel a figyelmet a fényképezés megjelenésekor.) Véleményem szerint a romantikus fotográfiai archaizmuson túllép ugyan Nadas Péter albumának ismétlődő tárgya, fényképezés-technikájában és a megjelenítés eszközében Nadas képei mégis erősen kötődnek egy korábbi korszakhoz, méghozzá a századfordulóhoz. A *Saját halál* fényképezéssel lenyűgözi a nézőt avval, hogy a természetnek egészen egyszerű elemeit használja: a fotográfiák a képek ősi, misztikus, kultikus eszközeit citálják, s úgy látszik, evvel a gesztussal mintha ahhoz az irodalmi nyelvhez akarnának „hasonlítani”, amely a természet legkézenfekvőbb elemeit metaforának használta, Nadas körtefája tehát visszafordulás a modern fényképezettől, számomra legalábbis ezt bizonyítja a könyv képeinek puritán nyelve. A szöveg és a képek így alkotnak egységet, ugyanazt a nyelvet beszéljük, összhangjuk, dramaturgiai összecsengésük tudatos kompozíció eredménye, tulajdonképp mindkettő látszatnaivitás: a kép visszafordul a legegyszerűbb természeti jelekhez, a cselekvés leírása pedig a pusztán közvetítés szintjén marad. A dramaturgia tökéletesen illeszkedő összhangjára már a könyv kezdetén felfigyelhetünk. A szövegben a halál éppen ott közeledik, ahol a képeken ősz van, és ott következik be, ahol eltűnnek a színek (85). Közvetlenül a halál helyén nincs szöveg, csak egy fekete-fehér ké-

pet látunk (88), ami – kivételesen – nem polaroid kamerával készült. De ennél fontosabb és talán kevésbé a metaforikus hasonlóság felismerésén alapuló észrevételt is tehetünk: a fa aljában álló fehér (talán műanyag?) székek eltűnnek az árnyékból az infarktus pillanatában, és visszatérnek, amikor az élet újra elindul és a képeken elkezdődik a rügyfakadás (205). A tavaszi fa képe és a halott újjáélesztése tehát ugyanott és ugyanakkor megy végbe.

Érdeemes kitérnünk a képsorozatra. Nádas kamerája mindvégig ugyanazt az *egy fát* rögzíti, a fa a fényképeken azonban sohasem ismétli meg önmagát, mindig más és más, az albumba kerülve pedig pontosan követi az elbeszélés fonalát. A fényképezés – e sorozatos művelet hatására – alapvető természetével ellenkezőképpen jelent, hiszen a fotográfia itt nem pusztán a kamera előtti világ ismétlése. A kamera előtti tárgy, a fa a sorozatban narratív eszközzé válik, a fotográfia tehát átlép az eredeti természetétől alapvetően különböző, nem indexikus jelentésmezőbe. Ez azért is érdekes, mert ebből egy fontos paradoxonra következtethetünk: Nádas képei a romantikus természetkultuszt hívják elő, azt sugallva, hogy a panteisztikus világgéppel tartja a szerző elbeszélhetőnek a halálát. Ez pedig bizonyíték számomra, hogy a szerző semmit nem tud közölni a halálról, legalábbis semmi olyat, ami nem az étellel volna megjeleníthető.

Walter Benjamin például úgy vélte a technikai reprodukálhatóságról írt esszéjében, hogy a fénykép és a modern filmtechnika épp azt az esztétikai élményt fogja legyilkolni, amit a természeti tárgyak egyszeri látványa adhatott, vagyis, hogy az ő példájánál maradjak, el fog veszni a fényképek aurája, melyet a természet képei közvetlenül közvetítenek számunkra. Benjamin pontosan azt mondja, hogy a valóság reprodukcióin nem tudjuk majd a tekintetünkkel követni azt a faágat, mely „árnyékot vet a nyugvó alakokra”. A fénykép tehát az ember és a természet közé áll. Bizonyára nem csupán a véletlen műve, hogy a Nádas Péter kertjében álló körtefa a Benjamin által lefestett negatív képértelmezés diszpozitívja, vagy ha úgy tetszik, árnyéka, hiszen gondolatának cáfolata. A *Saját halál* fotográfiai százhatvanszor „ugyanazt a körtefát” mutatják, miközben a fényképész tárgya a kísérszöveg szerint nem a fa (a jelölő = fa), sokkal inkább a tárgyának változása, tehát a jelölt az idő maga, az elmúlás. Így persze a fa csak közvetett hasonlata lehet a halálnak. De azt hiszem, ez az utóbbi mondat még mindig nem elég ahhoz, hogy megmagyarázzuk Nádas fáinak jelentését.

A körtefa, amennyiben dokumentum, értelmezhető szimbólumként. De nem csak erről van szó. Mert nem ugyanazt a tárgyat látjuk a fényképeken, mint amiről olvasunk. Ugyanakkor mindenki számára nyilvánvalóan értelemösszefüggés keletkezik a képek sorozata és az elbeszélői szöveg között, valami olyan, amelyet eddig még tudomásom szerint egyetlen fényképkönyvben sem láthattunk: nem az írás lesz ugyanis allegorikus és a fénykép konkrét, hanem épp fordítva. A fotográfia elvont, fogalmi jelölővé válik, még hozzá a halál jelölőjévé.

A *Saját halál*ban arról „olvasunk”, hogy miképp rögzülnek utólag egy meleg, fülledt, kora nyári nap eseményei és a három és fél percig tartó klinikai halál képei. Míg a fa, amelynek látszólag, első olvasásra semmi köze a mellette haladó írás eseményeihez, az idő múlását, magát a fogalmat, tehát a mulandóságot, a halált és az újjászületést ábrázolja. Ez a fa tulajdonképpen a halálon túli világ teljességgel ismeretlen, mert elbeszélhetetlen nyelve helyett áll. Nádas fényképkönyve egyedülálló felismerést tesz: a fénykép *nyelve* – paradox módon – fogalmibb, elvontabb közléssé érik benne, mint maga az elbeszélői nyelv. (Érdekes és talán idevágó példa, hogy ennek a felfogásnak ellenpéldája is létezik. Márton László nemrégiben megjelent kitűnő regényének, az *Árnyas főutcának* elbeszélői módja a fényképezés dokumentáló, perspektivikus technikáját utánozza. Erre azért kényszerül, mert állítása szerint elvesztek az elbeszélői tárgyáról, a családról készült képek; csak hogy – és ez lényeges különbség Nádas felfogásához képest – az elbeszélő úgynevezett elbeszélői hatalmánál fogva minduntalan felülkerekedik, tehát uralmat gyakorol fiktív kameráján. Nála tehát mégsem a fényképezés uralkodik a mulandóság felett, és nem is a szerző, aki látta őket, hanem az elbeszélő.) A fényképek Nádas Péter művében allegorikusan átértelmezik a szöveget és ennyiben hatalmat is gyakorolnak felette. Ezzel eljutottunk egy újabb lényeges kérdéshez, a fényképezés, a halál és Isten viszonyához.

Az elbeszélő kiinduló tézise szerint a halál olyan őszállapotba, sőt olyan erotikus élményhez juttatja vissza az embert, ahol először tapasztalja meg, hogy az univerzum érzékileg minden ízében ismerős, fogalmilag viszont teljesen ismeretlen. A fény, vagy ahogy Nádas nevezi, az isteni fény hasonlata jelenik meg számára a fényképezésben, s ez közvetlen felmutatása annak a fénynek, amelyet a halottak érzékelnek, mikor „átbillenek” a túlvilágra. A halál állapotában ezek szerint az ember látása gyökeresen megváltozik, s ennek a pillanatnak a tág

perspektívája kapcsolja össze őt a fotográfiával. A *camera obscura* sötétkamrája is a halálhoz hasonlít: úgy gyűjti össze a fényt, olyan élesen lát, ahogyan az emberi szem sosem volna képes. De ezen túl is van összefüggés a két eseménysor között. Egy fénykép technikai jellegénél és szemantikai struktúrájánál fogva azonnal képes felidézni a múltat, míg írásban ehhez lényegesen több idő kell. Nádas könyvében mindkét médium, a kép és az írás együttes jelenléte képes a múltat felidézni és a halál teológiai értelmét szemléltetni. Az allegória, maga a fa tehát olyan dogma, ideológia és egyben érzéki létező a *Saját halál* (vagy a halott) számára, amely valami más, túlvilág, leírhatatlan, nem érzéki és lefényképezhetetlen dolog helyett áll: „Isten ugyan a fény univerzumában sem föllelhető, a fény mégis az ő leghitelesebb hasonlata. Az értelmezés szempontjából mulatságos kis előnyt jelentett, hogy nemcsak író voltam előző életemben, aki a szavak értékével és értékelésével foglalkozik, hanem fényképész, aki a fény mibenlétével.” (221) Mindez pedig összecseng avval a hermeneutikai nézettel, mely szerint az allegória az alakzatok közül az érzékinek valamilyen jelentésszerű vonatkozása a nem-érzékire; például Gadamer szerint az értelmezés allegorikus eljárására azért van szükség, mert az istenit nem lehet másképpen megismerni, mint az érzékiből.

Nádas írásában nem véletlenül említődik többször a nyelv mint a fogalmi gondolkodás, és a test mint a lélek börtöne. E kettő, nyelv és test oszcillációjából, kereszteződéséből és ellentétes érzékeléséből következik a *saját halál* megírhatatlansága. A fotográfiára általában véve tulajdonképpen ugyanez igaz: a technika hamis ideológiájából adódik is egy ellentmondás; az, ahogy a kép becsapja a nézőjét, mert elhítheti vele, hogy ami a fényképen van, az a valóságban is létezik. Pedig a fénykép sosem lehet több és talán kevesebb sem, mint mondjuk az írás, vagy másként szólva: nem képes jobban megragadni a valóságot sem. A fénykép (éppúgy, mint az irodalom) csak akkor válik tömegek számára hatásossá, ha a társadalom optikai tudatalattijaként értelmezzük. Tehát ha azt hisszük, hogy a kép valóban rögzít valamit, pedig már felügyel valakiket, ha a kép valamiféle új szabadsággá és rendőrséggé növekszik.

Nádas írásmódja és fényképei közt húzódik egy lényeges ellentét: a képeken egyáltalán nem jelenik meg az az ironia, ami a szövegben végig jelen van. Pedig korábban láttuk, hogy az elbeszélőt épp a fénykép távolságnövelő perspektívája jutatta oda, hogy ironikus távlatból szem-

lélje önmagát. Csakhogy míg a képek a szentimentális kifejezés tisztaságában maradnak, a halál az elbeszélőt több helyzetben cinikussá teszi; kiszolgáltatottsága, kicsi fehérműje, nőgyűlölete is tulajdonképpen az önmagát kívülről szemlélni tudó személyiség paródiájának alkotórészei. Ehhez a felismeréshez viszont nem közvetlenül a körtefa képe juttatja, hanem a fényképezésről alkotott nézetei, a fotográfia modern filozófiája, ami így lépten-nyomon megjelenik a *Saját halálban*.

A *Saját halál* retorikája a halál univerzális, ugyanakkor egyedülálló retorikáját keresi: egyszerre próbál intim maradni, egyszeri és megismételhetetlen lenni, egy ember, egy individuum egyedülálló történetévé válni, és e történetnek véget vetni: a halál súlyos képei ugyan felülírják az elbeszélő nárcisztikus önvallomását, de a saját nyelv mégiscsak elbukik a nyelv általánosításaival szemben. Amikor a túlvilágról szóló gondolatokat olvassuk, semmi mást nem tud felidézni nekünk a beszélő, mint a rendelkezésre álló mitológiai, anatómiai ismereteit, és a jól ismert ősi, rögzült képeket: azt képzelettel, hogy Kerberosz kutyái útját állják, a rituális fény valódi *common sense* a túlvilágon, és az életből a halálba való „átbillenés” tulajdonképpen egy meztelenre vetkőztetett férfi szadomazochista szerkezete, vagy ahogy a szöveg mondja: „a magasztos dolgok tényleg olyan banálisak, mint a mesék.” (195) Véleményem szerint épp ez a kettőség, ez a fénykép és szöveg viszonyában is megjelenő ellentmondás az, ami kiapadhatatlan összjátékot kezdeményez az értelmezés számára. Ez is azt mutatja, hogy jelentős alkotásról van szó. Alig találunk a magyar esszé történetében olyan művet, mely úgy tud megrázóan beszélni a halálról, hogy közben folyamatosan lebeszéli magát róla; úgy beszél az írásról, hogy a megírás minden elemében az írhatóság ellen dolgozik, és úgy tud fényképeket közölni, hogy allegóriát teremt velük. A szöveg logikája szerint ez azért van (209), mert a halál utáni élet nyelve olyan fogalmi nyelvet kíván, mely a nyelven túli elvont gondolkodást igényli. Ennek a nyelvnek a létezését tehát elgondolhatjuk, de semmiképpen sem bizonyíthatjuk. Az olvasó számára ez azt jelentheti, hogy mindazzal, ami az elbeszélővel (a lelkével és a testével) történt, a szerző nem tud igazoltan szembesülni; az elbeszélő nem képes a halált a maga totalitásátában felidézni: csak idézni tud, részleteket közölni róla.

A könyv közepén, az újraéledéskor hangzik el a számomra egyik legfontosabb mondat. Ott, ahol az egyes szám első személy már csak a második személyt tudja grammatikailag elgondolni, bekövetkezik az

„én” (az elbeszélő) halála: „Testén keresztül érintetlen maradt a lelke.” (207) De kinek a lelke? – kérdezhetnénk. Mert a szöveg második személyre váltott. A szerző kívülről láttatja a halott elbeszélőt. Nádas evvel az írói gesztussal bizonyítja (egyébként épp az ellenkezőjét annak, amit mond), hogy nincsen és nem is létezhet „én” (beszélő ember) test nélkül, ahogy semelyik „én” se lehet azonos az Istennel, aki látta a halottat a halálban. Vagyis nincs szerző, szemtanú, aki elbeszéli, ami az elbeszélővel történt. Itt a halál retorikájának axiómájához értünk: a szerző nem lehet azonos Istennel, a szerző csak egy grammatikai alakzat lehet. Ebből egyenesen következik, hogy a szerzőnek nincs akkora hatalma az írás felett, mint egy Istennek, tehát az írónak sem lehet hatalma az élet és a halál felett. És nincs hatalma olvasója felett sem, mert nem tudja semminek a létezését olyan erővel bizonyítani, mint egy fénykép. A *Saját halálban* a szerző minden hatalmat átad a halálnak. Mindaz, amit az „én” itt, a szövegben (újraegyesítve a keresztelkedést az érzéki, az érzelmi és a kognitív tudat és az ige között) a következő mondatok szerint megtapasztal, egyenesen vezet el ahhoz, ami a fényképeken fog évekkel később „ábrázolódni”: a fogalom fotográfiájához. Az újraélesztett „író” szerint „a fogalmi gondolkodás szintjén túl is van elvont gondolkodás”, hiszen azt mondja: „egy fogalmi gondolkodásban gazdag élet tapasztalatával nézek vissza arra, amiről fogalmak híján nem gondolkodhatom, hiszen először történik.” (211) A saját halál megírásának könyve tehát ezek szerint nem is létezik, csak utalhat rá a *Saját halál*, hogy létezhet. Az árnyékvilágban – mondja az elbeszélő – nincs fény, tehát nem lehet fényképezni, ahogy a halál utáni fogalmi nyelv sem hasonlít semmiben az emberi nyelvre. Úgy látszik, Nádas teológiája és a fényképezés elmélete radikálisan szemben állnak avval, amit az elbeszélő története elbeszél. A halál „igazsága” semmilyen könyvben nem lehet benne, ez van benne Nádas könyvében. Szokatlan következtetéshez jutottunk: az elbeszélő meghalt, de a szerző nem, őt a fényképész mentette meg, a halál ügynöke.

„a dolgokat nem lehet megörökíteni” – fényképezés kortárs irodalmi művekben Tóth Krisztina, Schein Gábor és Závada Pál műveiről

A fényképezés még ma is sok nyugtalanságot és megfoghatatlan erőt hordoz magában, akár csak az irodalom, amelynek viszont épp korábbi megjelenési formái – és értékei – manapság igencsak megváltozni látszanak. Csakhogy míg a fénykép emancipáció történetének végéhez érkezett, az irodalom – úgy látszik – új technikai lehetőségeket keres önmaga megújításához. A változás tehát az irodalom és a fotográfia tekintetében fordított arányban van; olyannyira, hogy ma számtalan, de legalábbis egyre több irodalmi alkotás nyúl a képkészítésnek e modern formájához, ha valami múltbéli esemény megtörténtéről akarja az olvasót meggyőzni, vagy ha egy valami miatt elhallgatott dolgot, egy traumatikus eseményt szeretne a szövegében bizonyítani, tehát ha az emlékezetnek megfelelő elbeszélői formát és technikai megvalósulást (bizonyítékot) keres.

A 19. századi világirodalomnak alig akad írója, akinél ne jelent volna meg a fotográfia valamilyen utalás vagy leírás formájában. Mégis feltűnően kevés szövegünk van írótól a fényképezésről, a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról. A fényképezés sokkal inkább metaforaként jelenik meg; egy olyan hasonlat, mely bizonyos narrációs módot, elbeszélői technikát, vagyis magát a bizonyítást jelenti. A fotográfia nálunk, Magyarországon azonban „elméletileg” ritkán hatott az irodalom alakulására. Holott ma már szokás egyenesen a *fényképezés utáni fényképezés* korszakáról beszélni: ami azt hivatott kifejezni, hogy maga a fényképezés válik valami múltbélivé, egy sajátos látvánnyá, régimódi technikává, vagyis az emlékezetek szűrőjévé, olyasvalamivé, aminek saját története van. Ha ránézünk egy fényképre, magát a fényképezés történetét látjuk a képen. Ezek szerint a fényképezés, a fotográfia létezése önmagában a múlt egyik bizonyítékává vált. A mai regények, fényképkönyvek és verses alkotások persze a technikai képek közvetlen, bizonyító erejének felfedezésével – vagy szigorúbban véve „mediális helyettesítésével” – azt állítják, hogy a fotográfia olyasmit

tud, amit az elbeszélő, a szereplő vagy pusztán maga a leírt szöveg nem képes rögzíteni, hitelesíteni és továbbítani. Ezek a változások a művek befogadójára is kihatnak. A néző (egy fénykép szemléelője) és az olvasó között bár lényeges különbséget szoktunk tenni, azok az alkotások, melyek irodalmi szöveget és fotográfiákat párosítanak, szeretnék a két befogadói formát közelíteni egymáshoz. Ez a szándék igencsak termékenynek tűnik, hiszen egyre gyakrabban találkozhatunk a fotográfiával a kortárs magyar irodalomban.

Roland Barthes azt állítja a fotográfiáról, hogy az új technikai médiumnak kezdettől fogva szoros a kapcsolata a nyelvvel. Eredetileg 1980-ban kiadott könyve szerint a fényképezésnek szemiotikai, fenomenológiai és pszichológiai megközelítése lehetséges, tehát ő egyértelműen egy markáns poétikát és esztétikát rendel a képzőművészet e kései ágához. Azok alapján, amit Barthes a fényképezés fenomenológiai megközelítésének nevez, feltételezzük, hogy az irodalomban és a fényképezésben hasonló mechanizmusok mennek végbe a befogadás tekintetében: mind a kettő – a technikai kép és a szöveg – egyaránt valaminek (múlt, látvány, gondolat, „én” stb.) a közvetítésére hivatott, tehát mediális forma (kemikália, lenyomat, retus, betű, mondat, lap, regény stb.), és mindkettőben (akárcsak más művészeti ágakban) szubjektivitás és tudomány egybeeséséről beszélhetünk. De milyen tudományról beszél itt Barthes? Barthes esetlegességről, különösségről, kalandról: érzelem és észlelés egybeeséséről ír fényképek kapcsán. Ami pedig az érzelmet a fotográfiában tudománnyá változtatja, az az, hogy a fényképezőgép ismerete nélkül aligha érthetjük meg a fényképezés befogadójára gyakorolt erejét, s aligha írhatjuk le a fényképezés elméletét. A fotográfia nyelve és a szubjektív kritika nyelve ily módon találkoznak egymással könyvében: Barthes édesanyja haláláról és a fotográfia elméletéről párhuzamosan értekezik.

Egyébként a nyelvet érintő hasonlata valójában nem úttörő, Talbot már a kezdetek kezdetén, amikor 1852-ben feltalálja az autotípiát, azt kiáltotta, mikor meglátta az első kirajzolódó fényképet: „words of light”. A fény mechanizmusainak felfedezése ma már egyértelműen az írás hatásával állítható párhuzamba. Tulajdonképpen ezekből az elméleti alaptézisekből jól látható, hogy a fotográfia egy új tapasztalat, az új tapasztalat pedig az ember számára azt jelenti, hogy amit a mindennapi életben észlel, annak a negatívja is létezik; tehát hogy amit a fény rajzol, az egy kémiai folyamatban árnyék, s hogy amit látunk, annak

épp az ellenkezője is „igaz” lehet. A fotográfia tehát nem hogy nem visz közel a valósághoz, hanem épp ellenkezőleg, az érzéki csalódások létét teszi láthatóvá. S ha ezt mi is így látjuk, akkor feltételezhetjük, hogy a kezdeti tévhitel ellentétben épphogy nem a „múltat” jelenti egy elkészült fénykép, hanem azt, ahogy a fényképezés egy időpillanatban rögzíti a kamera előtti világot. Tehát ha egy képet szemlélünk, a fényképezés által teremtett világot látjuk rajta, de – engedve a kép csábításának – ezt azonnal összekeverjük a valódi világgal.

Ám vajon mi köze lehet ma, másfél század múlva, az írásnak a fotográfiához? Vajon mi kötötte össze később a fényképet az irodalommal? Tóth Krisztina, egy nemrégiben megjelent fényképkönyv szövegeinek „költője” azt írja az egyik képhez, amelyen csak egy ablak zsalugáterén átszűrődő hullámszerű fény látható, hogy „pont ezeket a dolgokat nem lehet megörökíteni, ezeket a valószínűtlen pillanatok.” A szöveg mutató névmása nem közvetlenül a – másik oldalon látható fekete-fehér – képre utal, hanem egy olyan közös jelentésre (dologra), ami sem a szövegben, sem a képen nem jelenik meg, mégis létezik vagy létezhet, mert az olvasó/néző számára megjelenik. A „Pont ezeket...” kezdetű szövegben feltűnik egy női név, Tölgyerdő Ágnes. A vezetéknevét németül Buchenwaldnak fordítható és így egészen más jelentést kap a kép és a női alak is. A fotográfián látható zsalugáter rácsait e név rögtön egy börtönhöz hasonlítja, a néző és az olvasó ugyanazzá a befogadóvá válik, akik között ekkor már nem lehet különbséget tenni: szöveg és kép csakis együtt adják meg a kompozíció jelentését. Ezek szerint mégiscsak lehet pillanatok rögzíteni, mert a kép a szöveg által új értelmet nyer, méghozzá a múlt (a Buchenwald szóban benne van a halál is) egyik képévé válik. Itt a fotográfia egy különleges pillanatot rögzít, ez a pillanat látható a képen, nem valamilyen tárgy, hanem magának a fotográfiának a pillanata. Barthes ezt a pillanatot nevezi könyvében *punctum*nak vagy szúrásnak. Szerinte egyébként minden (jó) fotográfia rögzít egy ilyen, szúrós, magával ragadó, múltbéli pillanatot, ezért minden fényképen, kivétel nélkül, maga az idő is látható, s ez az idő a múlt emanációja a fotográfiában. Vagy másként szólva: az idő a fényképen bizonyított ténynévé válik. Ezért – következtet Barthes – tulajdonképpen minden fénykép a halállal szembesít és az elmúlást hozza közel hozzánk.

Csakhogy – és itt végképp megszabadul a realisták nézetétől a fotográfia – a kép csal: hiszen nem a valóságot vagy a valóság meg-

ragadott pillanatát látja majd a kép szemlélője, pont azt, amiről a szöveg „beszél”, hanem a fényképezés pillanatát, és e kettő közt lényeges különbség van. A szövegben hiányolt pillanatot a kép csupán helyettesíti, mondhatni egy jelcserét látunk. De ki tudja akkor, melyik pillanatról van szó, mi rögzül tulajdonképpen? Míg a szöveg a pillanatról *beszél*, de nem egy konkrét pillanatról, hanem a múlt bizonyos, homályos eseményeiről, addig a fénykép öntudatlanul és véletlenül *rögzít* egy pillanatot; ugyanakkor emlékezete nem lesz homályos és szelektív, de nem is tudatos vagy irányított. (Igaz, áttételesen rajta van egy emberi kéz nyoma.) A példából jól látható, hogy a fénykép és a szöveg a múlthoz fűződő viszonyukban egymás inverzei, együttes megjelenésükben kiegészítik, átírják és saját jelentéskörükbe vonják azt, amit a szöveg egyik (akármelyik) állítása bizonyítani kíván. Amit tehát bármely írás, ami kép mellett áll, közöl a nézővel/olvasóval, azt a fénykép technikájából adódóan viszi végbe, anélkül, hogy tudná, milyen szövegbéli történést fog majd bizonyítani.

A fotográfia elméletében a fénykép már régóta nem pusztán a valóság kópiája, ezt a fényképezés szemiotikus megközelítése az 1960-as évektől fogva tagadta. Sőt a századfordulót követően, amikor is a fényképek társadalmi használata rohamosan terjedt, a fényképek használata (újságokban, családi albumokban, tudósításokban, fotókönyvekben, regényekben) egyre inkább a narratív elbeszélői módhoz közelített, felfedeződött egy olyan denotatív retorikai erő, mellyel csakis egy fotográfia rendelkezhetett, amely azonban hatásaiban a szövegtől vesz át bizonyos funkciókat. A tudományokban és a művészetekben kezdetben a fényképezést dokumentatív ereje miatt kedvelték, valamilyen állítás vagy felfedezés bizonyítására használták, de később eljött az idő, amikor épp manipulatív értéke miatt vált fontossá: ezért a fotográfia a tudományban mára lazított „bizonyító” erején, az irodalomban pedig a fikció egyik kedvelt eszközévé vált.

Azt hiszem, e folyamatokat szemlélve bátran kijelenthetjük, talán semmi sem emlékeztet jobban az irodalom egyik régi vágyára, mint az, amit a fényképezés mai, szinte korlátlan használata és ereje nyújt: a kamera mindenhol ott van, ahol valamilyen eseményt meg kell figyelni, rögzíteni és az emlékezet számára megőrizni. A következőkben három kortárs irodalmi művet fogok bemutatni, olyanokat, amelyekben a fényképezés bizonyos értelemben a múlt felderítésének és rögzítésének egyik lehetséges formájaként jelenik meg, és ahol a kép valamilyen

megtörtént esemény bizonyítéka. A fotográfia hangsúlyozottan csupán e könyvek fikciós világban van jelen, ténylegesen nem rögzített semmit, legalábbis semmi olyat, amit a valóságban láthatnánk: Tóth Krisztina és Csontos Szabó Sándor közös könyve, a *Fény, viszony* (EBP Media, Bp., 2003) egy fényképkönyv; Schein Gábor kisregénye, a *Lázár!* (Jelenkor, Pécs, 2004); és Závada Pál regénye, *A fényképész utókora* (Magvető, Bp., 2004).

Sötétkamra

Ha egy író felkérnek, írjon szövegeket képekhez, nyilván zavarban van. Milyen szöveget írjon? Készítsen képleírást, fantáziáljon, semmi köze ne legyen a szövegnek a képen látottakhoz? Nézze meg, *mi van* a képen, *mit ábrázol* a kép? Vagy: vajon milyen elvárást támasztunk az íróval szemben, amikor azt mondjuk, írjon úgy, ahogy a szem fotográfál? Legyen pontos, részletező, ne hagyja, hogy a képzelete elragadja a valóságtól. Az elbeszélő hagyományos képességéhez tartozik, hogy ő maga olyan, mint egy fotókamera: részletesen rögzít és megjelenít egy (szöveg)világot; az önéletírói és más elbeszélői módszerekhez az is hozzátartozik, hogy a narrátor önmagát is képes kívülről szemlélni, bármikor a tükör elé áll, tehát reflexív és tisztában van saját mediális funkciójával. Ha jól megnézzük a mai regények, prózai szövegek elbeszélői eljárásait, látjuk, hogy mindkét (csak vázlatosan és röviden) említett elbeszélői modell a fényképezés elméletében is benne rejlik: a fotográfia *camera obscurája* az elbeszélői „tudat” metaforája.

Általában, amikor az író bepillantást enged a tudatalattijába (*black box*), úgy végzi el az analitikus munkát, mintha egy kamera előtt állna és magát venné fel, ahogy Marcel Proust tette regényében; vagy egy másik módszer szerint a megfigyelő-elbeszélő úgy teszi láthatóvá a láthatatlan világot, hogy elkészíti a társadalom dagerrotípiáját, mint ahogy ez egykor Balzac terveiben szerepelt. Az elbeszélő tehát nem a fényképészhez fog hasonlítani, hanem az egész elbeszélői modellje fog a fényképezés technikájához hasonlítani. Helye lesz benne a véletlennek, a hamisításnak és csupa szándéktalan jelnek. A fényképezés pedig olyan lesz, mint az irodalomban a rábukkanás, a megfigyelés pillanata: a látás nyelvi reprezentációja és egyáltalán a regényekben a megismerhetőség reprezentációja. Ha a fotókamera mint eszköz megjelenik egy szövegben – ezt mindjárt a regénypéldákon fogom bizonyítani –, az az elbeszélői optika problémáját fejezi ki, hiszen a narrátor megisme-

rői munkáját segíti és/vagy relativizálja. Ezért a regényekben megjelenő fénykép tulajdonképp felfogható úgy is, mint valamilyen múltbéli esemény második előhívása, vagy mint az újrírás.

A fényképezés és irodalom kapcsolatának egy másik formája az úgynevezett *fényképkönyv*, ahol valóban olyan fotográfiák kísérik a szöveget, olyan képek, amelyek szoros kapcsolatban állnak a szövegben mondottakkal. Mégis nehéz dönteni az illeszkedési pontokat illetően, hol és milyen retorikai formában találkozhat pontosan a két médium, beszéd és kép. Erről érdemes néhány szót ejteni. Míg a nyelv a regényekben hagyományosan általában *deskripció*, tehát a retorikában a leírás funkcióját tölti be, addig a fényképezés nyomhagyás, vagyis *inskripció*. Abban nagyjából meg is egyeznek az elméletek, hogy mind a fényképezés, mind az irodalom koherens szemiotikai alkotások, vagy ahogy Roland Barthes fogalmaz, a fényképezés tulajdonképpen egy szemiológiai paradoxon, hiszen jelentése denotatív (*punctum* típusú), míg a nyelv konnotatív (*studium*) alapú. E szemiózisbeli különbségük az alapja annak, hogy a fénykép hatással van a szövegekre, de a szöveg a képet nem tudja helyettesíteni: a fényképezés nyomként történő referencialitása nem vihető át közvetlenül a nyelvre. Vagyis valami olyasmit tud a kép, amit az irodalom sosem fog tudni: közvetlenül rámutatni valamire. Tulajdonképpen szemiológiai inverzitásról van itt szó, ami újabban az alkotásokban (az úgynevezett fényképkönyvekben) kép és szöveg oszcillációjában, kölcsönös egymásra utaltságában jelenik meg. Ez pedig megváltoztatja a hagyományos retorikai hatáselemeket, átírja a sorrendeket, hiszen a befogadó (olvasó, néző) számára már felcserélhetővé válik az eredetileg deskripcióként és inskripcióként megjelenő művelet.

E történeti közelperülés és kölcsönösség kialakulása fakadhat magából a fényképezés elméletének alakulásából. Ma már egészen mást bizonyít a kép, mint korábban. A fotográfia ugyanis megszabadult a realizmustól, ahogy a regényírás is a valóság ábrázolásától. A fénykép semmiképpen nem egy autentikus kópia, ebből a felismerésből következik, hogy ma már nem a fényképezés tárgya a fényképezés elméletének a tárgya, tehát az, hogy mit látunk egy képen, hanem a fényképezés technikája, vagyis az, hogy hogyan, milyen módon, milyen jelekkel történik a reprezentáció. A befogadás tekintetében pedig az a kérdés, hogy hogyan, mi által hat a kép, mit hív elő, és természetesen e jelentéslétrehozó fázisban nem kevés szerep jut annak, hogyan, milyen

apparátus segítségével készül a fénykép: ki veszi fel a képet (író), mi rögzül az apparátusban (tudatalatti) és mi jelenik meg a sötétkamrában, vagyis mit lát majd a befogadó (múlt). A fényképezés tehát az irodalmi alkotások egyik metaforája. Amikor a fotográfia megjelenik az elbeszélésekben, eltávolodik a mimetikus referencialitástól, és sokkal inkább egy mnemonikus technikává válik, amelynek legtöbb köze az emlékezet modellezéséhez lesz: egy olyan modellhez, mely azt kutatja, *ami megtörtént, és hogy azt hogyan lehet előhívni*.

A magyar irodalomban az utóbbi évtizedekben nagy mértékben megnőtt az olyan művek száma, amelyek a fényképezést használják – gondoljunk Nádas Péter fényképkönyveire, a *Valamennyi fény* múlthoz való szociografikus közelítésére, a *Saját halál* allegorikus lefényképezésére, *A fotográfia szép történetének* textualizált fotóira, Esterházy Péter Szebeni András képeihez fűzött ironikus kommentárjaira, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre, Erdős Virág képekhez írt verssoraira, a *Punctum* folyóirat kezdeményezéseire, ahol fiatal írók és fotográfusok publikálnak közös munkákat, Lengyel Péter és Merényi Endre *Búcsú* című közös emlékezet-könyvére, Gellér B. István *A növekvő város* című fotóregényének képekkel alátámasztott fikciós tudományosságára, vagy Márton László *Árnyas fűtcájának* a fényképeket helyettesítő fotografikus elbeszélői technikájára – ezekben a könyvekben valami közös, hiszen kivétel nélkül az idő múlása és a felejtés ellen használják a fotográfiát a múlt bizonyos időpillanatainak megragadására: kivétel nélkül arról beszélnek, ami megtörtént, és nem arról, ami megtörténhetett volna. A képek jelenlétének valódi tétje a múlttal való szembenézés, még akkor is, ha ezt ironizált formában jelenítik meg, mint például Esterházy Péter kommentárjai. Jellemző, hogy e könyvek és regények a magyar holokauszt, a háborút követő kitelepítések és a szocializmus időszakában játszódnak, tehát történelmileg terhelt, traumatikus időszakot közvetítenének. Látható, ahogyan regényirodalmunk gyakorlatilag a romantika óta keresi a történelem megjeleníthetőségének és a múltbéli események elmondhatóságának formáit, kénytelen folyton valamit elhallgatni, vagy legalábbis részlegesen, szelektíven ábrázolni a múltat. Ez nem is történhet másként. Bár talán itt másról van szó, épp arról, hogy az irodalmi szöveg szándékai szerint elsősorban láthatatlan, elhallgatott világot szeretne láthatóvá és (akár a fikció logikáján belül) bizonyíthatóvá tenni. Ezért a fénykép-metaforá-

nak a múlt eseményeinek bizonyításában lesz nagy szerepe. A fotográfia-hasonlat ugyanis lehetővé teszi, hogy a történelem árnyoldalainak, rejtett zugainak megismertetése lehetőséget és bizonyítást nyerjen. Ugyanakkor a sötétkamrában előhívott kép a tudatalatti metaforája lesz, olyan optika, mely a múlt megismerésének egyszerre lehet lehetősége és kudarca. Hiszen a kép, melyet e kamrában előhívunk, már nem áll közvetlenül az ember befolyása alatt; ami megjelenik rajta, azon már nincs rajta közvetlenül az emberi kéz és befolyás nyoma. Antonioni *Nagyítás* című filmjében látjuk, ahogy egy véletlenül felvett alak vagy történet is megjelenhet a fotográfián, egy olyan jel, amely felülírja, disszeminálja a rögzített eseményeket.

Számos fényképkönyv, amelyben kép és szöveg találkozik, bizonyítéka annak, milyen szoros kapcsolat fűzi össze a két médiumot: a képekhez fűzött kommentárok vagy esszék alapvetően módosítják és értelmezik a képek jelentését, a fényképeken látottak pedig azonnal a valóság egyik pillanatával azonosítják a leírtakat. Ezekben a könyvekben a képek többé nem függetlenek azoktól az eseményektől, amelyeket az író mintegy ráír, beleír a fotográfiákba. A megessett történések és a történetek közötti szakadást, az emlékezés és a felejtés konkurenciáját minden fényképhez fűzött kommentár igazoltan szeretné eltörölni az emlékezet javára, mert a kommentár vagy esszé szerzője tudatosan vagy tudatalanul, de a felejtés ellen dolgozik. Ugyanakkor a szakadás, a tudatalatti fiókja, a hideg (elraktározott) emlékezet létezése, s létezésének bizonyítéka olykor erősebb a kommentáló gesztusainál. Fotográfia és író, kép vagy szöveg – egyik sem képes a másik nélkül életre kelni. Úgy vélem, hogy a mai irodalom odafordulása a technikai képekhez egy újfajta vagy beteljesülése, mely tulajdonképpen a képi technika kudarcából is következik: egy fotográfia (mint komplex jel) hatása, az *úgy volt* azonnali bizonyossága, az a szúrás vagy más szóval *punctum*, melyet Roland Barthes hangsúlyozott a fényképek kapcsán, legyőzi, alárendeli, legyűri a szöveg időigényes aspektusát; de közben a fénykép halott, mert önmagában semmit sem bizonyít addig, amíg nem nevesítjük, le nem írjuk, írássá, *szöveggé* nem változtatjuk a képen látottakat. A fotográfia tehát az irodalom új perspektívája önmaga túlélésére.

A *Saját halálnak* a „kamerája” pont ilyen. Az elbeszélő nézőpontja – a szöveg szerint – a halál pillanatában „parodisztikusan rövidülő perspektíva”, ezért a fényképezés – a szerző elmondása szerint – olyan tág perspektívát kínál, amelyből hiányoznak a tudat magyará-

zatához szükséges szavak.” (231) A fényképezés itt tehát az irodalomban felszínre hozhatatlan vagy ignorált „optikai tudatalatti”, azonnali bizonyíték arra, hogy az elbeszélte események valóban megtörténtek. Ki tudja, talán épp Nadas Péter e művében és *A fotográfia szép történetében* deklarált új ismeretelméleti perspektíva indította el azt a folyamatot, melynek hatására a kortárs magyar irodalomban egyre több fényképkönyv, verseskötet, illetve olyan regény lát napvilágot, ahol a fotográfia központi, szövegszervező alakzattá válik.

A fényképezés az új könyvekben azonban már nem valamiféle bizonyítékként lesz jelen, vagy a realizmus diadalaként, ahogy korábban a 19. század írói gondolták; inkább a fotográfia és a szöveg összetett, az elbeszélő és az elbeszélés tárgya közti, egymás referenciáit gyakran kioltó játéknak leszünk szemtanúi olvasás közben. A fénykép tehát egy új kísértet, megváltatlan valósággá válik – ahogy Siegfried Kracauer mondta, és ahogy Walter Benjamin félt az aura elvesztésétől és a tömeges hatásától; Kosztolányi Dezső egyenesen az emberi hiúság ébresztőjének vélte, az e tekintetben radikális Charles Baudelaire pedig szigorúan száműzte volna a fotográfiát a művészetekből. Talán e gondolati emlékképeknek és magának a fényképekkel berendezett világnak kellett mindennapivá válnia a fényképezés történetben ahhoz, hogy komolyan vegyük végre a fotográfia nyelvét.

A *Fény, viszony* egy kis formátumú album, fényképeze Csontos Szabó Sándor, az ő fekete-fehér képeihez Tóth Krisztina írt történetet. Az elbeszélés – nem véletlenül – valakinek (egy nőnek? vagy egy férfinak? – eldönthetetlen) az emlékeit rögzíti. De az emlékek töredékesek, mert az elbeszélőnek mindig a (másik oldalon álló) fényképhez hasonló (idomuló) történetet kell elmondania. A képek mellett az elbeszélő tehát különböző eseményeket (képkockákat) idéz fel az életéből, egy ablak mögül beszél, mondhatjuk, hogy a szobabelső a fényképező sötétkamrájához hasonlít, a kamera optikája pedig a szoba ablaka. A halál, a cirkusz, egy elfelejtett barátnő, Magyarország stb., vagyis mindaz, amit közölni akar velünk az elbeszélő, valamilyen tárgyról jut eszébe: egy bérház ablakáról, a beázásról, a szögesdrótról. Akárcsak a képek kockái, az ő emlékképei is töredezetté, asszociatívva válnak az emlékmunka során. Érdekes, hogy bár a történetek laza szálon kapcsolódnak, de nincs közvetlen „tárgyi” közük sem egymáshoz, sem a másik oldalon álló fényképekhez. A történetek képről képre megszakadnak, újrakezdődnek és csak annyiban módosulnak a kép

tárgya szerint, amennyiben annak egy részletét, árnyalatát vagy hangulatát idézik, vagyis a képek látványa az elbeszélő mondanivalójának apropója. Tulajdonképp asszociatív elbeszélői technikát olvasunk/követhetünk, olyan autentikus szakadásokat, amelyek akkor keletkeznek bennünk, ha képsorozatokat szemlélünk. Az irodalom itt hasonul a fényképezéshez.

Tóth Kriszta megfigyelései annyiban mégiscsak a képek másolatai, hogy cizellált, finom, hétköznapi dolgok jelennek meg bennük; olyan tárgyak, a világ olyan részletei, melyek mellett nap mint nap elhaladunk, itt pedig különös jelentőséget nyernek. Tulajdonképpen a képek hasonló hatással vannak a prózai szövegekre, mint a líra struktúrája. A *Síró ponyva* (2004) című verseskötet hasonló részletekből, miniatűr elemekből és a megfigyelő megfigyeléseinek fikciós fotografált képeiből építkezik, s ez jellemző volt már Tóth Krisztina korábbi verseinek építkezésére is. A hétköznapi, alig látható, mert észrevehetetlen, életelen tárgyak („a lakat”, „a linóleum foltja”, „a lecsúszott paplan”, „a szúnyogháló”) a szerelmi történet valóságát bizonyító, létező kísérők, de utalásszerűen – szúrásszerűen – vannak jelen a „történetben”. A költő ezekben a versekben a fotografúshoz válik hasonlónak: saját magát kívülről szemléli, parányi, látszólag jelentéktelen részleteket rögzít: fényképezi a hétköznapijait, s az eseménytöredékekből és a képkockákból összeáll az olvasóban a többnyire tragikus és melankolikus történet.

De talán nem elég leszögezni, hogy a fényképezés, ha egy könyv megnevezett tárgya, megfigyelő erővé is válik. Az elbeszélőnk személyes viszonyát, emlékeit, történeteit közli, úgy, mintha fényképeket szemlélne, vagy mintha maga is egy sötét szobából tekintene kifelé az ablakon. De vajon láthatja-e magát valaki úgy kívülről, mintha fényképen szemlélne az arcát? Képes-e átlépni a határokat, amelyek a kép, önmaga és a világ között húzódnak? A *Fény, viszony* tulajdonképpen lehet egy „valóságos” *black box*, amennyiben valakinek a valós belső világába vezet be az olvasót, mégis, ha elmélyedünk benne, olyan, mintha egy képzeletbeli labirintusban járnánk. A fekete-fehér képek homályossá teszik a képeken látható tárgyakat, a szöveg beszélője csak a részletekre emlékszik, nem az egészre, így nem tudja, mi miért történt, s tulajdonképpen ezért nincs rálátása a saját életére. A múlt csak azon a folton lesz egy pillanatra világos, ahová a fény esik. A fotográfia fikciójává, az elbeszélés pedig a múlt valóságává válik.

Mindebből logikusan következik, hogy a *Fény, viszony* – nem véletlenül – a fényképezés bizonyító erejének megvonásával ér véget. Az utolsó előtti szövegben megjelenik egy fénykép, de nem tölti be hagyományos funkcióját, mert semmit sem bizonyít, csakis a képzeletet. Lényegében azt állítja, amit az egész könyv korábban már megtett, hogy ami a képen van, bár lehet köze egy múltbéli, valóságos dologhoz, ám nem lehet azonos vele, mert a kép szemlélője ezt kétségbe vonja: „Valaki a múltkor hozott a Czajkáéknak fényképeket, az egyiket megmutathatta nekik, hogy mire is gondol. Egy dzsámi udvarában egy férfi állt háttal, a feje mögött felfüggesztve a csillár. A Feri erre azt mondta, szerinte nem is hasonlít az infúziós üvegre, ő inkább olyannak látja, mintha teli kotonok lógnának; ezen persze ő megsértődött, a másik fiú meg, aki a képeket hozta, csak röhögött rajtuk.” (*Akkor jártak*)

A múlt árnyai

Bár egészen más módon, de a fényképezés bizonyító erejét felhasználva jeleníti meg Schein Gábor és Závada Pál új regénye is a múltat. A két műben az a közös, hogy mindkettő egészen a háború időszakáig nyúlik vissza; *A fényképész utókora* 1942-ben indul, egy meg nem nevezett kisváros piacterén, a *Lázár!* elbeszélő rokonainak, „apáinak” ideje a két világháború közötti időkhöz megy vissza, bár az elbeszélő időben az 1800-as évekbeli Galícia is megjelenik. Legalábbis a kisregény elbeszélője szerint M. apja, tehát „Péter” nagyapja 1945-ben tér haza a munkaszolgálatból, akárcsak Kaiser doktor, a tót kisváros zsidó orvosa Závada regényében. A művek valamikor közvetlenül a huszadik század végén érnek véget, Závada regénye egészen pontosan ezerkilencszázkilencvenkettő márciusában, ekkor találkozik Koren Ádám, a regény egyik szálának hőse, aki a fényképeket (és ennyiben a múltat is) őrzi, Adler Violával, egykori szerelmével. *A Lázár!* elbeszélője harminchárom éves, mikor megírja Péter és az apja történetét.

Schein Gábor könyve, bár sosem történik rá tényleges – explicit – utalás, olvasható önéletrajzi regényként, igaz, több narrációs megoldás ennek a „ténynek” lényegtelenségére utal. A könyv énelbeszélője, és az elbeszélő által elbeszélő „Péter” története a narráció szerint lehet azonos, hiszen a regény folyamán többször keresztezik egymást. (Például a 18. oldalon: „már nem is neki, hanem nekem”, jelzéssel vált át az elbeszélő énelbeszélésbe, tehát Péter történetéből a sajátjába.) Az

elbeszélő – a szöveg szerint – harminchárom éves, amikor mindezt megírja (14), akárcsak az apa, M., mikor fiával, Péterrel egy fényképen láthatóak. A könyv hátsó borítóján látható a szerző (Schein Gábor) portréja, aki szintén fiával van a fényképen. 1969-ben született, tehát lehetett épp krisztusi korban, akárcsak az elbeszélő, mikor megírta a könyvét. Az elbeszélő megírja családjá történetét, azonban már a könyv kezdetén bevallja, hogy Péter és az apja történetét nem tudja szokványosan elmesélni, s hogy feltámasztott apját is csak áttételesen kívánja beszéltetni. Mindez egy másik problémát is felvet, tulajdonképpen a regény legfontosabb konfliktusát. Kiderül majd, hogy apa és fia kommunikációjában több zavar volt, s hogy apa és fia más-más „nyelvet” beszéltek. Az apa többször hallgatásra kényszerítette fiát, aki most mindezt visszaadja neki, hiszen csak általa szólalhat meg a regényben. A könyv narrációjának konfliktusos megoldása másból is adódik. Mivel a halott közvetlen beszéde lehetetlen, ezért sokkal inkább az elbeszélő szavai válnak fontossá (így ő nem csap be miniket azzal, hogy apjának képes a beszédét feltámasztani), ennél talán valamivel problematikusabb, hogy Péter viszont csak úgy beszélhet a családjá múltjáról is, hogy különféle forrásokból értesül róla, hiszen nem volt szemtanúja az eseményeknek. Tehát mindkét történet, a feltámasztás és a családtörténet is az én-elbeszélő szűrőjén keresztül jut el az olvasóhoz. A bizonyítékok egyik forrása természetesen egy fénykép lesz.

Már a regény elején azt mondja a narrátor, „sírboldot építék sírod fölé” (az írás és a történetmondás jogán), vagyis a fiú az apa helyett beszél. A történet, a nyelv, írássá és ily módon kitörölhetetlen nyommá vált beszéd az élet és a múlt eseményeinek egyetlen, kizárólagos bizonyítéka, *inszkripció*. De ahhoz, hogy egy halottról szóló szöveg valóban nyom, inszkripció, és ne deskripció legyen (ahogy például Esterházy Péter *A szív segédigéi* című művének oldaltöréseiben „láttuk”), változtatni kell a történetmondás és a leírás hagyományos megjelenési formáin. Schein elbeszélésének formája és funkciója szorosan illeszkedik az ószövegségbéli írássá lett törvényekhez és a Tórába foglalt történethez, valamint János evangéliumának Lázár-történetéhez. Itt maga a történet (a nyelv) létezése magasabb rendű bizonyítéka egy magasabb rendű történetnek, mely az Isten létét igazolja. Ez a nyelv érvényesebb a fiúra nézve, mint ha a múlttól bármilyen kézzelfogható bizonyíték (mondjuk egy fennmaradt fénykép) a valóságban is elkészült volna.

Péter történetét, akárcsak majd Závada könyvét, egy fénykép indítja útjára: „Amikor mindezt írom, egy fénykép van előttem. Pétert és M.-et ábrázolja. M. harminchárom éves volt, amikor e fénykép készült, ugyanannyi, mint most én. A fénykép szülei házának udvarát mutatja, a háttérben, a bokorsövény mögött látszik a ház vakolatlan, omladozó oldala, míg távolabb, a kerítésen túl homályosan, inkább csak sejtetően annak a földutakkal szabdalta, régen bolgárok által lakott szegény városrésznek egy darabja, ahol az ő története kezdődött. Ez a ház Péterben mindig félelmet ébresztett.” (14) Már itt látható, hogy a kép nem önmagában, a szövegtől és az elbeszélőtől függetlenül kerül a regény egyik fontos retorikai helyére: a fotográfia a múlt létezésének bizonyítéka, egy technikai nyom, azonban az, hogy mit ábrázol, mi van rajta, csakis az elbeszélő homályos emlékezete által közvetítődik az olvasónak. Az elbeszélő a továbbiakban oldalakon keresztül elemzi apa és fiú testtartását, arcát, és közben elkezd mesélni a történetét, egy Galíciából érkező kispolgári zsidó családnak a történetét. Képleírás és történetmondás bekezdésről bekezdésre váltakoznak egymással. Már itt, az elején nyilvánvaló lesz az olvasó számára a történet tétje: a múlt történéseinek igazsága és a múltban történt dolgok felidézhetősége és közvetíthetősége.

Schein Gábor és Závada Pál könyve a családtörténet és a mikrotörténelem-írás határán áll. Mindketten több generáció életét meséli el, miközben a magyar történelem szálai szakítják meg egy-egy család életének folytonosságát, bár Schein történetének szakadásait az én-elbeszélő említett belső és külső konfliktusa egészíti ki. Vállalkozásuk regénytechnikai elvei számomra kevés eredetiséget hordoznak, mindkét mű korábbi magyar regényeket idéz fel. Nádas Péter *Egy családregény vége* című művével és több Esterházy-művel rokoníthatóak az elbeszélői módszereik, ráadásul úgy látom, egyik könyv esetében sem indokolt mindenképp a történet szempontjából az ilyenfajta szerkesztettség, ezért a megosztott narrációs technika nem mindig éri el az esztétikai hatást. Ám a regények másként is kapcsolódnak Nádas közelmúltbeli munkáihoz. Schein Gábor könyvében részletesen olvashatunk arról, mit ábrázol a regénybeli fénykép, akárcsak Nádas Péter *Valamennyi fény* című, szintén nemrégiben megjelent fényképkönyvének önéletrajzi kezdetén; ugyanúgy állnak (a kép nélkül, teljesen a leírásra utalva) Péter és M. a leírás szerint egy ház előtt, ahogy Nádas dédszülei állnak a képen. Ez újabb bizonyítéka annak, hogy az *ekphrasis* retorikai értéke alábecsülhető a fényképekkel operáló

regények számára. Ezek a képleírások azonban sajnos gyakran kimerített helyek maradnak, s inkább a regény kulcsjeleneteivé válnak, mintsem hogy igazán kihasználják a fotográfia referenciális különbségét az írással szemben; úgy érzem, e tekintetben mind Schein, mind Závada műve alárendeli a szövegnek a fényképezést, vagyis még mindig a hagyományos elbeszélői technikának rendeli alá a fényképezés technikáját. Ám a fotográfia bevonására tett kísérletük mindenképpen fontos fejlemény a mai irodalomban.

Schein esetében például az elbeszélői eljárás jól szerkesztettnek bizonyul, s talán ebben lehetne tetten érni elbeszélőjének a fotorealizmusmal szembeni szkepszisét. A *Lázár!*, ahogy az a könyv címében is benne van, kísérlet egy ember feltámasztására. Azonban az eredeti történettel szemben itt nem vezet majd gyógyuláshoz vagy béküléshez a feltámasztás. (Ennyiben érvénytelenítődik a cím.) A regény tulajdonképpen az elbeszélő és az apa közös, az apa halálát megelőző történetének elmondása úgy, hogy csakis a fiú hangját halljuk; csak és kizárólag a fiú lesz a szereplője a gyásznak, az apa és az apa teste csupán tárgya a néha eksztatikussá váló, pietista monologikus beszédnek; csakis a fiú emlékképei elevenednek meg, az ő szemszögén keresztül értesülünk korántsem felhőtlen viszonyuk részleteiről, a fiú apa iránt érzett gyűlöletéről és az apa agressziójáról. Ehhez Schein elbeszélője azonban egy olyan beszédet választ, melyben főként az érzelmek, ismert érzelmi sztereotípiák dominálnak, s így a feltámaszthatóság, a feltámasztás megjeleníthetősége, elmondhatósága csak látszólagos tét, hiszen a fiú már a szöveg elején tudja, „milyen volt az apja”, és a regény folyamán ezen a képen alig-alig módosít. A beszéd mégsem tud valódi kibeszéléssé válni, s a pietista elbeszélői mód, úgy látom, még sok elfojtást enged meg a fiúnak. A regény valódi tétje tehát valami más lesz.

Apa és fiú fikciós dialógusa alapján látjuk, hogy a kisregény narrátora a mű folyamán részben az apjához beszél (ez a feltámasztás), részben pedig róla (ez a Péter-történet, az emlékezés), így a regény kizárólagos tárgya az apa életének „valósága”, az apa igazi arca. Nem mondhatjuk, hogy a fiú ne lenne éppoly kegyetlen az apjával, mint az volt ővele, a névtelenül maradó M., egy kispolgári zsidó család eltávozott tagja, akit életében nem övezett túl nagy szeretet. Schein könyve – az érzelmek szintjén – egyszerre lesz igazságos, ugyanakkor bosszúálló az apával. Egyszerre aparegényt és Péter történetében egy családragényt olvasunk, mely egy szempontból jól illeszkedik az utóbbi években

megjelent hasonló témájú könyvek sorába, Esterházy Péter, Kukorelly Endre, Németh Gábor vagy Györe Balázs műveit lehetne említeni, azonban elbeszéléstechnikailag és az apa figurájának megjelenítésében (érzelmileg) különbözik az említett művektől. Mindenekelőtt kitűnik rövidségével. Schein Gábor kisregénye tulajdonképpen az apa halálát meséli el, a halál képeit szeretné rögzíteni, de e képrögzítés közben (mely a dolog természetéből adódóan nyilván sikertelen marad), felidéződik a múlt, Magyarország legújabb történelme, a szocializmus és a háború előtti időszak, a deportálások és – kissé sommásan persze – a távolból látott, retusált (megszépített) nagyapa és a fiú kapcsolata, amelyből kiderül, hogy a nagyapa foglalkozása a retusálás.

Schein korábbi műve, a (*retus*) című verseskötet egyik etűdjében, a 14. oldalon olvashatunk a *Klisékészítés technológiájáról*, amit B., a későbbi mű Péterének nagyapja írt. Ez a rész szinte szó szerint kerül át a kisregénybe. A cinkográfus mester a *Lázár!* 53. oldalán elevenedik meg újra. Így explicit módon, szerzői szándékoltsággal kerülnek szoros kapcsolatba Schein utóbbi művei; mindkettőben a múlt elmondására, az igazság megismerése történik többféle technikai kísérlet. E kísérletek, mivel azok maradnak, olvashatók úgy, mint bizonyítékok az elmondhatatlanságra és a megismerhetetlenségre. Különböző műfaji módokat találunk, elbeszéléstechnikai formák váltakoznak, s a kísérlet során ezek folyamatosan kudarcot vallanak; Schein tulajdonképpen e kudarc magas szintű, irodalmi bizonyítékait szolgáltatja, amennyiben folyamatosan a múlttal való szembenézés és az elhallgattatás, az „igazság megismerése” lezáratlan marad műveiben. De akkor mire használja az elbeszélő a fotográfiát? Mi az, ami miatt, akárcsak egy fotó, olyan könnyen és közvetlen erővel hatnak Péter történetei?

A retusálás mindkét műben, a (*retus*)-ban és a *Lázár!*-ban is központi metafora. E nyomdai technika leírásai tulajdonképpen a könyvek önreflexív részének tekinthetők, ám mégis valamiképpen akadályozzák a traumák megjelenítését és feldolgozását, ugyanakkor a múlt elbeszélhetetlenségére adnak (némi egyszerűsítő) magyarázatot. Érdekes, hogy az elmondhatatlanság felismerése ellenére mind a (*retus*), mind a *Lázár!* narrátorai szerint a múlt rejtélyei megismerhetetlenek, de épp az írás, a beszéd által válnának a részletek is megismerhetővé. Hazugság és igazság folyton keverednek a beszéd során. A klisékészítő nagyapa (B., aki könyvet ír a technikáról) tulajdonképpen akadályozza a történetek elmondását.

De vajon milyen az az eredeti, amelyben nem szabad javításokat tenni? Nyilván túlságosan értékes, abban az állapotában, ahogy van. Ezek szerint a javítás elrontja, mint emléket értéktelenné teszi a képet, még akkor is, ha az nem fényképezhető, azaz nem őrizhető meg. M. apját ennek ellenére a javítás, a retusálás érdekli, legalábbis úgy tesz, ezt akarja elhíttetni velünk, hiszen tovább akar élni, úgy akar megőrizni mindent, hogy a képen, amelyet a folyamat végén a kezébe fog, semmi se nyugtalanítsa. (56)

Vagy M. is akadályozó erő, amikor a regény folyamán, a 66. oldalon az optikai csalódást szemlélteti Péternek. Ebből a fiú később arra következtet, hogy tulajdonképpen ekkor az apja a csalással ismertette meg, amit most, regényének írásakor az énelbeszélő a nézőpont kiválasztásakor jól kamatoztathat.

De hát miféle hatalom az, mely arra tanít, szépítsük meg az égen a felhőket, vagy hogy hallgassunk el dolgokat? A fényképezés vajon melyik hatalomé, a beszédé vagy a hallgatásé? A fényképek, a szövegek folyamán, akárcsak a múlt képei, folyton akadályokba ütköznek. Nem értelmezhetőek, mert valami eltakarja őket vagy homályossá teszi az alakokat. Egy kép sosincs önmagában, mindig magyarázatra szorul, hiszen sohasem látható a szöveg folyamán, csakis áttételesen értesülünk létezéséről. A dokumentumnak tehát szüksége van értelmezésre, magyarázatra, egy olyan manipulatív erőre, amely értelmezi a jeleket és átteszi őket a szöveg világába. Csakhogy ebben a pillanatban a képek olvasata, akárcsak egy szövegé, allegorikus, tehát – mint minden megértés – *félreértés*. A kideríthetetlen igazságok pusztán nyelvként léteznek, akkor is, ha a nyelv, a leírás tárgya egy fénykép; az olvasás által lesz értelme a szövegben a képnek, ezért – bár látszólag beemelhető a szövegbe több mediális „bizonyíték”, melyek hozzásegítenek a múlthoz – de ezek részleges „igazságok” maradnak, szubjektív „igazságok”.

Ezt látszik alátámasztani a *Lázár!*-ban a narrátor megosztottsága is. Azt látjuk, hogy Schein Gábor művei épp az elmondáshoz, a kibeszéléshez, a klisészerű történetekhez használják a retusálás narratori technikáját, tehát bizonyos fokig leleplezik az írást, s tágabb értelemben – paradox módon – önmagukat, vagyis a kibeszélés lehetőségességét és a megjelenített családok, történetek, apák történetének megismerhetőségét. Így tulajdonképpen mindkét könyvében helytálló, vagyis az elbeszélések elméletére nézve releváns metafora lesz a fényképezés. Schein könyvei – vállaltan – retusok. Mégpedig azért, mert egyrészt a

múlt bizonyíthatatlanságát állítják, másrészt az elbeszélés kliséi miatt, mert Schein narrátorának élete és beszédmódja is klisékbe ágyazódik, épp olyan lesz, mint az a nyelvi miliő, amit meg akar szóltatni és ahonnan és amiről beszélni kíván nekünk. S talán még valami más is akadályozza az elbeszélőt. A megszépítés, eltusolás, elhallgatás, tehát a retusálás beszédbeli funkciói összefüggésbe hozhatók a zsidó származással, vagyis valami olyannak az elhallgatásával, ami sok melleszélést kíván és sok kinnal is jár. Ezért az eredet felkutatásából, a zsidó létből egyenesen következik – a regény szerint – a szöveg (való világtól) emancipált világa, s ennyiben kikerülhetetlenné válik a klisék megteremtődése. Ezt a determinált folyamatot maga a fotográfia sem tudja nekünk visszafordítani, vagyis a valóságnál sokkal erősebb a „valóságban” a teremtett világ. A fényképezés Schein művének sajátos reprezentációs modellt kölcsönöz, mely azt feltételezi, hogy annak segítségével sem ismerhető meg a múlt. Kérdés marad, túl tud-e lépni a saját kliséin a könyv? A retus és a hallgatás összecsengenek, az eredeti fényképek, arcok, történetek mintha láthatatlanok maradnának, mintha nem volna elég bátor hozzájuk az elbeszélő. A *Lázár!*-nak e látványos kudarca egyébként megítélésem szerint a könyv legnagyobb erénye: hiszen így felismeri saját feladatának teljesíthetlenségét, azt, hogy csak nyelvi közhelyekkel, retusálásokkal képes hozzáférni a családjá, apa és a fia (tehát a saját) történetéhez. Számomra épp ennek a kudarcnak a felvállalásában tud megrázó lenni „Péter” története.

A *fényképész utókor*a, akárcsak a *Lázár!*, egy fényképpel indul, de hogy pontosan mit ábrázol a kép, csak jóval később, a regény végén derül ki. Tulajdonképpen e kép foglalja keretbe Závada regényét, mely két generáció életét kíséri nyomon. A fényképezés kettős funkciót tölt be: egyrészt az elbeszélői perspektíva állandó változása összefüggésben áll a képkészítéssel; a regény eseményeit, helyzeteit, történéseit mindig valamilyen szemtanú szemszögéből tudjuk meg, így az elbeszélői technika a fényképkészítéshez fog hasonlítani. Az elbeszélő szemszöge tulajdonképpen egy kamera szemszöge. E szempontból feltétlenül termékenyen használja a mű a fotográfiát, ahogy az utókor is szívesen emlékezik fényképek segítségével emberekre; mégis marad néhány problémám a regénnyel kapcsolatban, melyeket nem kívánok elhallgatni.

Az, amit Roland Barthes a *Világokamrában* megírt, mármint hogy a fényképészek a halál ügynökei, csak részben igazolódik Závada

Pál könyvében. Egyrészt mert maga Buchbinder, a kisvárosi fényképész életét vesztí a háborúban a deportálások alatt; másrészt mert az ő képeinek, gyűjtőszemvédegyének segítségével értesül jóval később Koren Ádám a múlttól. Tehát olyan emberek létezéséről tudósít Buchbinder egykori fényképe, akik a kép szemlélésnek pillanatában már nem élnek és nem is élhetnek, azonban ez a regény folyamán nem nyer különösebb jelentőséget. Koren már csak a 347. oldalon találkozunk Buchbinder letört szemüvegszárával és a piactéren készült fényképpel, Pozsonyban. De még itt sem nézi meg a képet. S végül a regény 12. fejezetében tudjuk meg részletesen, melyik jelenetet ábrázolja a könyv lapjai közé csúsztatott kép. A jelenetről korábban az egyik elbeszélő-szemtanú narrátorunk értesített „minket”, később tehát a fotográfiának csak bizonyító erejű funkciója lesz, vagyis az, hogy Koren azonosítani tudja a szereplőket és világossá válik számára a múlt néhány részlete. Ezt persze nemcsak a kép és a kamera közvetíti számára, hanem Adler Jenő, a Dohányos László nevű falukutató egykori titkára, akivel Koren interjút készít az egykori kutatásokról. Mégsem ennyire következetes a regény.

Tulajdonképpen még ebben az interjújelenetben sem nézi meg Koren pontosan, mit is ábrázol a kép, hanem maga a narrátor segít majd az olvasónak 402. oldalon, hogy végre szemügyre vehesse a képet. A fénykép egy Flaubert-regény lapjai közé van becsúsztatva, s talán már itt úgy érezhetjük, hogy túlságosan direkt allúziók terepére visz minket az elbeszélő, aki sem a képet, sem a regényt nem tudja igazán elrejteni a szövegében, illetve semmilyen elbeszélői funkcióval nem képes őket ellátni: úgy tűnik, Zavadának a jelenetre inkább azért van szüksége, mert a regénye (elég direkt módon) az *Érzelmeik iskolájára* építi struktúráját és motívumokat szeretne egymáshoz kapcsolni. Más tekintetben, a fotográfia mint elbeszéléstechnika tekintetében – véleményem szerint – Márton László *Árnyas főutcáját* hívja segítségül. Márton könyvében rendkívül eredeti módon egy nem látható képgyűjtemény helyett íródik meg a magyar holokauszt egyik vidéki epizódja, mely ennek megfelelően és az elbeszélő tudatos építkezésének köszönhetően világos, hogy egy kisvárosi és kispolgári környezetben játszódik. Závada – persze csak képletesen – helyszínével és témájával is idomul Márton regényének elbeszélői fogásaihoz, de mégsem tud olyan megragadó lenni. Závada könyvének elbeszélője az említett helyen – amikor a narrátor végre előveszi a képet –, egy

külön bekezdést szentel a képleírásnak, ami tehát így megszakítja a regény folyamatosságát; mégis a jelenet egy üres vágásnak tűnik, úgy érzi az olvasó, hogy nem tudja figuráját és a képet az (egyébként fotografikus módszert használó) elbeszélő szorosabban integrálni a történetébe: „Ha Korennek még ezek után, ölelkezésük rejtekhelyéről se jutott eszébe, hogy alaposabban megnézze – hiába hordja folyton magánál – azt a fényképet, amelyet a Flaubert-regény lapjai közé szorítva hozott haza Pozsonyból, legalább mi vegyük észre” (402); ezzel szemben ha „megnézzük” Márton László könyvének leírt fényképeit, nem látjuk őket, mert rögtön a mű elején megtudjuk, hogy azok már nem léteznek, és a regény tulajdonképpen – paradox módon a lehetetlenre vállalkozva – e képek helyett íródik meg: „Ez a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel. A szerző eredeti célkitűzése az volt, hogy a képzelet munkája révén életre keltse a fényképeken látható arcokat, egyszersmind az elbeszélői önkény jóvoltából e képzeletbeli élet közös fordulatait is létrehozza. A fényképgyűjtemény jelenleg nem férhető hozzá: megsemmisült vagy lappang. Így a szerző saját képzelete szülötteit az olvasó képzeletére bízza.” (6) Csakhogy már Mártonnál is eldöntetlen kérdés marad, van-e olyan narratori nézőpont, mely képes a fényképek hatását, bizonyító erejét helyettesíteni? Nem épp egy olyan csapdát próbál áthidalni mindkét regény elbeszélője – Mártoné és Zavadáé – amibe maga is beleesik? Igazából mindkét elbeszélő – Zavadáé azért, mert (direkt) nem integrálja a cselekménybe a kép tartalmát, Mártoné pedig azért, mert önkényes uralmat gyakorol nem létező fényképek valósága felett – kiaknázatlanul hagyja a fényképezés bizonyító erejét, mely tulajdonképpen a társadalmi és médiabeli használatában ma paradox módon erősebb, mint egy elbeszélő elbeszélése, vagy egy narrátor (bizonytalan, nyelvi) szemtanúsága. Hozzátennem persze, hogy talán mindketten joggal teszik ezt, hiszen a regényírás hagyományát így (látszatra) fenn tudják tartani olyasvalamivel szemben, ami önmagában képtelen bizonyítani bizonyos események valódiságát; tehát a fényképezéssel szemben.

A fotográfia bizonyító ereje (talán egy létező tévhitben) valóban régóta felülmúlta, vagyis felülírta a szövegek által felidézett múltat. Csakhogy ez épp a fikció nem fikciós voltának bizonyítéka volna. A holokauszt feldolgozását, az európai deportálásokról írt beszámolókat, a szocialista államrendszer egyéni életekre gyakorolt hatásait a mai napig bizonytalanság, homály és a kesergés borús melankóliája övezi.

S még mindig inkább az elhallgatás, vagy a hallható, de manipulatív beszédmód jellemző ezen események hétköznapi feldolgozására is. Többek között ebből is (és persze még sok minden másból) fakad, hogy az események irodalmi feldolgozása több ellentmondáshoz vezet el minket, melyek egyike a fotográfia-metafora paradoxonja. De vajon nem éppen az elbeszélő uralmi vágya és a tőle függetlenül működő világ, s végső soron a valóság és a fikció felcserélhetőségének paradoxonja és annak elismerése vezet el majd – e könyvekben – a fényképezés végleges elbukásához az irodalommal szemben? (Závada könyvében Buchbinder [nem véletlenül a *könyvkötő*] meghal és helyette a fényképei maradnak életben, de a fényképekről csupán a regény fikciós terében értesülünk.) Bár ma még kár lenne eltemetni a halál ügynökeit és alábecsülni a szenvedés oly nagy hatású képeit; olyan képeket, melyek a mai ember mindennapjait nagyban meghatározzák és irányítják, itt egyelőre, be kell vallani, hatásosabban és fokozottabban, mint a regények. A fényképezés – úgy látszik – izgalmas perspektívája marad a kortárs regényirodalomnak.

Görbe tükör – csábító önéletrajz Kortárs „női” elbeszélők: Szabó Magda, Polcz Alaine, Lángh Júlia és Hillary Clinton

„Évtizedekig úgy gondoltam, hogy ez a vers
kizárólag Nagyklárának szól;
újabbán azt látom belőle, hogy Erzsikének is
üzen valamennyire. Úgy látszik,
mindkettőjüknek ragaszkodtam a hűségéhez.”
(Szabó Lőrinc kommentárja
a *Semmiért egészen* című verséhez¹)

Kissé morbid, de úgy gondolom, a *Semmiért egészen* kommentárja jó példája az öngyilkosságnak, melyben egy szerző saját magával végez. Amikor Szabó Lőrinc azt kutatta, mik voltak egykoron *Semmiért egészen* című versében a „rettenetes igazságok” kimondásának valós okai és a verséhez életrajzi magyarázatokat fűzött, valójában nem tett mást, mint a kontextust kereste utólag a textushoz, tehát tényeket a metaforákhoz. Így tulajdonképpen a megírás „tényét” függetleníttette saját magától és a saját előző életétől, ráadásul nem emlékezett pontosan az okokra. Mivel a kommentár szerzője érzelmeit próbálja rekonstruálni, „Szabó Lőrinc” törekvése nyilvánvaló: utólag megképzett autobiográfiájának próbálja meg alárendelni az egész életművét. Ez az aktus elméletileg rendben is volna, hiszen a kommentár beszélője bevallja, hogy az „igazság” értelme (a versben és a kommentárban is) most egyedül tőle mint önkényes értelmezőtől függ, amit általánosságban úgy is érthetünk, hogy a szöveg értelme mindig az aktuális olvasási folyamattól függ. Csakhogy közben keletkezik egy kényszerítő erő – amivel láthatólag nem számol e tekintélyes költő –, s amely egy tükörszerkezetbe szorítja az egykori, s az azóta már halott önéletrajzi megszólalót; méghozzá egy olyan szerkezetbe, amelyben a mindenkori életrajz olvasójának (és nem a kinyilatkoztatónak) nagy szerepe lesz. Mindebből pedig az következik, hogy mi, a mai olvasók a kommentár

¹ SZABÓ LŐRINC: *Vers és valóság. Összegyűjtött versek és versmagyarázatok I.*, szerk. KABDEBŐ LÓRÁNT, Magvető, Budapest, 1990, 373–375 [375].

tárírónak éppúgy nem hihetünk, mint a szerelmi vallomás egykori „szerzőjének”, Szabó Lőrincnek. Hogy valójában melyik nőt szerette és miért szerette, sosem fogjuk megtudni, és valószínűleg ez az egész nem is érdekes. Valami más sokkal érdekesebb most, és ez maga az életrajz bizonytalanságának mikéntje.

A „szerző halálának” tézise önmagában régóta nem tudja az autobiografikus műveknek feltett kérdésünket megnyugtatóan megválaszolni. E tanulmány következő fejezeteiben kortárs női szerzők által írt művek állnak a centrumban, elsődleges törekvésük pedig az, hogy autobiografikus szövegekként olvassuk őket. E törekvésük meglepő és elég vehemens.

Először is jogosan feltételezhetjük, hogy a nyelv az, ami általában nem engedi az ilyen típusú önéletrajzi, szövegbéli igazságokat kizárólagosan érvényre jutni.² Maradjunk Szabó Lőrinc kommentárjainál: mivel itt a tét egy egyedi élet, utólag maga a szerző is beismeri, hogy ez az élet eleve több érzelmi viszony kusza együttese, s nehéz is lenne kibogozni annak minden szálát. A referenciális megfeleléseket – mely szerint egy hús-vér, valódi költő életének mindennapi mozzanatai szólnának meg a versekben – felülírják és bizonyos értelemben módosítják a metaforák, melyek eredete később még a szerzőjük számára is homályossá válik. Mindez egyszerűen abból fakad, hogy bár látszólag lehetséges a versben a vallomás, ám ezt csakis a nyelvi megnyilatkozás ténye (a grammatikai én, az emlékezet alakzata, a beszélő szubjektum és az olvasás alanya stb.) teszi lehetővé, nem pedig maguk a „tények”. Szerző és kommentáríró Szabó Lőrincnél ráadásul egyazon személy, mégis a versek életrajzi kiegészítése leginkább egy bizonytalan kommentátor megnyilatkozásait rejti. A kommentár a mai olvasónak tehát könnyen lehet, hogy az önéletrajzi kudarc nyelvi eseményé válása, ez pedig, mármint a fikcionált önéletrajz, a mű eminens szövegének éppúgy lehet organikus része, mint ahogy bármely pillanatban le is választható róla. Egyáltalán nem muszáj kommentárokkal olvasni ver-

² Utalás Friedrich Nietzsche kijelentésére, mely szerint „önmagában és kezdettől fogva, a jelentésre vonatkozóan minden szó trópus”, ennek következtében az igazságok is trópusok formájában vannak jelen a retorikus nyelvben. Nietzsche szavai különösen átgondolandók az életrajzi megnyilatkozások esetében, ahol a megnyilatkozó kimondottan törekszik az igazság feltárására, az intim, belső titok elmondására, ugyanakkor szembesül annak lehetetlenségével. L.: Friedrich NIETZSCHE: *Retorika*, ford.: FARKAS Zsolt = *Az irodalom elméletei* IV., szerk.: THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 5-50 [22].

seket. Ugyanakkor a kommentárok rávilágítanak arra, hogy Szabó Lőrinc a hatásos goethei modell szerint élteti tovább és rendezi egységbe saját életművét. Ezt úgy tartja a leghatékonyabbnak, ha utólag költeményeit autobiografikus megjegyzésekkel látja el. Ezzel az egyértelmű gesztusával egyrészt megírhatta „önéletrajzát”, ugyanakkor elpusztította, vagy finomabban fogalmazva felülírta egy másik, korábbi „én”-jét. Ebből egyenesen következik, hogy a mottóban idézett sorokban az utólagos, ráadásul felettébb bizonytalankodó beszélő szavai az „egyik” szerző azonnali halálát okozzák, hiszen a fejtegetése ellentmondásos, s a szavak nemhogy módosítják, hanem igazolják a versbéli „rettenetes” textuális „igazságok” metaforikus jellegét. Számunkra ebből csupán az az érdekes, hogy egyértelműen kiderül, nincsenek szemtanúi az életnek és a részleteknek, még maga a szerző mint önmaga életének egyetlen lehetséges megfigyelője (aki a tükörbe pillantva látja meg magát), még ő sem lehet hiteles tanú, mert képtelen az emlékezete rögzíteni a múlt eseményeit (kiről is írta versét?).

Szabó Lőrinc mint személy nem lehet azonos a szerzővel, és így nem azonos a vers autoriter beszélőjével sem. Már csak azért sem, mert a szerző ugyanazt mondja később az emlékei valóságáról (tudniillik, hogy teljesen bizonytalan benne), mint amit korábban elvárt a szeretett nőtől: „Ha szeretsz, életed legyen / öngyilkosság, vagy majdnem az.” A kommentár szerzőjére (egy férfire) tehát éppúgy vonatkozatható e sor, vagyis az öngyilkosság, mint a szeretett-eltörömlendő-gyötrő nőre. De közben egyikőjük sem lehet azonos élő és/vagy már halott személyekkel, amikor e sor elhangzik.

A kérdésünk tehát az: Mi az önéletrajz? A válasz megfogalmazásához érdekes megfigyelnünk, mi történik a tulajdonnevekkel. A nevek, például a *Semmiért egészen* esetében, üressé válnak (Erzsike, Nagyklára, Szabó Lőrinc stb.), hiszen az előbbi fejtegetés alapján tetzés szerint felcserélhetők. E nevek tehát bizonyítékai annak, hogyan szakad meg egy tulajdonnévnek mint jelölőnek a referenciális vonatkozása, hogyan teszi lehetetlenné az utólagos életrajzi kommentár bármiféle „valóságra” vonatkozathatóságát egy versnek. Valami egészen mást beszélnek el tehát az autobiografikusnak szánt szövegek és/vagy az ön-kommentárok. Az ilyen típusú szövegek láthatólag nem egykori cselekvők kópiáit teremtik meg, sem nem megfigyelhető, érzékelhető, vagyis könnyen beazonosítható emberek tükörképei, hiszen elbeszélési módjuk általában nem mimetikus, sokkal inkább a vallomásosság,

a személyesség és az érzelmesség jellemző rájuk. Nem az élet hozza tehát létre az önéletrajzot, ahogy egy tett a maga következményeit, hanem „az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet.”³ De ennél még tovább menve: maga „a fikció a *mindenkori* Én életrajzaként önéletrajz.”⁴

E felismerés felidézi az irodalomtudománynak azt a lassan harminc éve igencsak sürgetően jelentkező kérdését, mely a szöveg és a szerző viszonyát vizsgálja. A képlet természetesen annál bonyolultabbá válik, minél több területet vonunk be vizsgálódásainkba. Ezúttal az írás és a populáris kultúra értelmezése nyer jelentőséget, mert olyan önéletrajzi szövegeket vizsgálunk a továbbiakban, amelyek nem feltétlenül az irodalom szűkebben vett értelmét veszik figyelembe, hanem általában minden olyan írást önéletrajznak tekintenek, ahol valakinek az élete, emlékezései, történetei egy írásmű formájában vannak elbeszélve. Elsősorban – szűkítve a kört – *én, önéletrajz, nő és fikció* viszonyát szeretném megvizsgálni mai kortárs, „női” szerzők „önéletrajzi” műveiben. Utánajárok az autoritás kérdésének: vajon mennyiben megbízhatóak az életrajzok elbeszélői és mennyiben veszik figyelembe az életrajz fikcionális jellegét? Vajon hol erősebb az autoritás, a laikus önéletrajzokban vagy az irodalmi művekben? És még valami: az önéletrajzok írói csakúgy, mint az önéletrajzokról írók (itt: én) de Man szerint ellenállhatatlan szükségét érzik annak, hogy a megismeréstől az elhatározásig és a tettig jussanak, s hogy spekulatív politikai vagy jogi autoritássá váljanak. Mivel női szerzőkről van szó, hozzáfűzném: ahhoz, hogy a magyar irodalom történetében női önéletrajzokról írassunk, szükséges feltétel, hogy ezek a nők ismert „szerzővé” és „élette” váljanak.

³ Paul DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2-3, 93-107 [94].

⁴ HÁRS Endre: *Fikció = önéletrajz. Filozófiai antropológiai vázlat* = H. E.: *Én – túl a nyelven. Irodalom, antropológia, kultúra*, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2004, 60-78 [76]. Amennyiben a fikció a valóság deficitje, az életrajznak mégiscsak közelebb kellene állnia a valósághoz, mint a fikciónak. Az önéletrajz a fikcióval szemben – Hárs Endre tanulmányában legalábbis – mindig fenntartja a valóság iránti kiapadhatatlan vonzalmát. „Ennélfogva – írja Hárs – az önéletrajz lehet fikció, de az önéletrajz kitaláltságának gondolata mégsem az. Az önéletrajz (az igazság, a történelem, a kultúra, a természet rendje stb.) fikció, ám e tudományos szemléletmód azt is implikálja, hogy viszont ez az igazság.” (63)

Katakrézis

Általános vélekedéssé vált, hogy az önéletrajzi szövegek inkább az ellentmondásos és a kiismerhetetlen szubjektumot tükrözik, annak nemegyszer ellentmondásos megnyilatkozásait gyűjtik egybe; az elbeszélő „alany”, mint az ilyen szövegek alapvető trópusa, ezért nem lehet megbízható alap semmilyen empirikus ismeretszerzéshez vagy tényfeltáráshoz, tehát a „tárgy” (maga a szerző) valódi megismeréséhez. Az olvasás és az önéletrajzi szövegek értelmezése logikailag tehát egy katakrézis, vagyis egy olyan behelyettesítő műveleten alapszik, melyben a fikciós elemek és a tények állandóan cserélődnek. Bizonyos megfontolások szerint a tükrösség (*specularity*) kettőzöttsége, mely az önéletrajzok alapvető kognitív felépítésének és beszédformájának következménye (vagyis hogy az én, akárcsak az olvasó, nemcsak a látható képét pillantja meg a tükörben és a könyvben, hanem egész személyiségét érzékeli), azt eredményezi, hogy az olvasó folyton ellenőrzése alá vonja a szerzőt, felügyeli, uralja, nemegyszer hazugsággal, önámítással, hamisítással vádolja, ugyanakkor enged csábításának.⁵ De a trópusok szintjén éppúgy igaz, hogy az autobiografikus szövegek (melyek alakzatként úgy általánosíthatóak, hogy minden szöveg) olvasója egy távoli „én” hangját helyettesíti, maszkot ad neki, vagyis úgy támasztja fel a távollévőt (a halottat), ahogy a szövegeről levált életrajz írója hajtotta végre tettét, vagyis *létrehozta* az életét, nem pedig *megírta*.

Innen már csak egy könnyed lépés, hogy kijelenthessük: az életrajzi szövegek diszkurzívva tétele – ami a kultúra egyéb diskurzusai-val, úgymint a kulturális emlékezet, a történelem, a pszichológia, a

⁵ Philippe Lejeune elmélete, az „önéletírói paktum” komoly eredményeket hozott, hiszen bevonja a szöveg olvasóját az önéletrajz (ön)megismerő aktusába. Lejeune feltételez egy szerződést az olvasó és a szerző között, ami szerint a megismerés nem egyedül a szerző feladata, hanem az olvasóé is, aki így mintegy hatalmat gyakorol a szerző tulajdona, tehát élete felett. De Man e szerződést épp az autoritás megtartása miatt tartja elfogadhatatlannak: Lejeune elméletében „[a] tükrös struktúra áthelyeződött ugyan, de nem lett meghaladva, így pontosan abban a pillanatban, amikor a kívülrekerülést hangoztatjuk, újból belépünk a trópusok rendszerébe.” Paul DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2-3, 93-107 [97]. Lejeune szövegeit magyarul lásd: Philippe LEJEUNE: *Az önéletírás definiálása*, ford.: Z. VARGA Zoltán, Helikon, 2002/3, 272-285; illetve *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, ford.: VARGA Róbert és mások, szerk.: Z. VARGA Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003.

politika, a biológia, a jog, a technikatörténet stb. szoros kapcsolatot tart fenn – új kapukat nyit meg az elemzés számára. A továbbiakban fontos szerepet játszik, hogy a modern életrajzok a kerek, lezárt, narratív történetek iránti szkepszis formái; méghozzá a szubjektum olyan megnyilatkozásait teszik lehetővé, melyeknek már pusztán indítékai módosítják a kollektív emlékezet formáit, a kultúra emlékezetét, így többek közt magát a történelmet, politikát, pszichológiát, tehát egyéb tudásformákat is. Viszont épp diszkurzív beszédformájukkal hatnak e szövegek a saját beszélőjükre, ugyanis végérvényesen lerombolják a szerzői autoritás hatásos kijelentéseit; kétségbe vonják a szemtanúságot mint tényközlést. E szövegek *énje* kölcsönözhető arccá válik, egy olyan maszkká, melyet senki sem sajátíthat ki, ugyanakkor az „én” saját magát sem birtokolhatja, hiszen pusztán egy (nyelvi) figura. Az önéletrajz mint olvasásmód az arcrongálás és a maszkjáték paradox formájává válik, s inkább hasonlít egy végtelenített tükörjátékra.

Az önéletrajz diszkurzivitása mellett szól az is, hogy korábbi műfaji meghatározása jelentős történelmi funkcióval bírt.⁶ Csakhogy – és itt egy lényeges különbségnek lehetünk szemtanúi – a női önéletírás nem törekedett ugyanarra a diszkurzivitásra, mint a férfírók művei. Egyik gyakori indítéka a női önéletrajzoknak ugyanis alapvető funkciók megteremtése, a nő pozíciójának behatárolása, a beszélő saját, egyéni helyének kialakítása és az életút elbeszélésének szubverzív módja, tehát egy olyan, erősen jelenlévő, bizonyított én-elbeszélő autoritásának kinyilvánítása, aki írásban képes rögzíteni önmagát mint egy jogosan beszélő alanyt. A válasz ezért korántsem lesz egyértelmű arra a kérdésre, vajon mi történik a kortárs irodalomban a szerzővel és az autoritással a női önéletrajzokban.

⁶ Paul de Man szerint a referencia illúziója épp az önéletírás technológiájából adódik, az autobiográfia figurájának strukturális velejárója. Az, hogy tény-e vagy fikció, ami a szövegben van, eldönthetetlen, s épp ez a kitüntetett és ellentmondásos helyzet az oka az önéletrajzok népszerűségének, hiszen az önéletírás meghatározása korábban a népszerű krónikák, memoárok, dokumentumművek mellett szerepelt, s például a történetírás számára e szövegek gyakran tény-archívumként szolgáltak. Az önéletrajzok vizsgálata egy sokkal tágabb elméleti összefüggéshez vezet de Mannál, méghozzá tézisszerűen általában az olvasás trópusaként aposztrófálódik. L.: PAUL DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2-3, 93-107 [93-95].

Önarckép

Az irodalmi alkotások – amennyiben önéletrajzot igyekeznek írni – szelektív módon emlékeznek a múlt eseményeire, de vélhetően nem ez a legfőbb erényük, hanem hogy az olvasójuknak mindezt úgy tálalják, ahogyan egy retusált fénykép az eredeti arcokat: némileg átalakítva az arc formáit a kor szépségideáljának megfelelően, így a kép (melynek eredetijének pusztta létezése is kétségessé lesz) hamissá válik. Ide kapcsolódik, hogy épp az idő tájt, amikor vezető írásmóddá válik az önéletrajzírás a női irodalomban, nagyjából 1900 körül, kiderül a fényképezésről mint fényírásról, hogy közel sem áll olyan erős referenciális viszonyban tárgyával, mint azt a realisták hitték.⁷ A retusálás tropikus funkcióval bír, mert hozzáidomítja valamilyen ideálhoz a képet, ráadásul helyettesítő mozzanatként is felfogható és narratív identitást képes előállítani. Olyan lesz általa egy portré, mint egy kifestett női arc. A festett női arc meg olyan, mint a női önéletírás: a metonimikusság metaforája, tehát utólagosan korrektúrázott, konstruált, érzékletessé tett fényképe valakinek önmagáról.

Valójában oda szeretnék eljutni, hogy egy olyan általánosító kifejezés, mint a „női önéletírás”, ne is létezzen ma már. Merthogy minden női önéletírás szubjektuma különböző. A női önéletírás, akárcsak az emberi arcok, festékek, ékszerek és az öltözködés kiapadhatatlan variációs lehetősége, tehát az állandóan változó divat, mutatja nekünk, ahogy egy nő írásban úgy képes megalkotni önmagát, hogy sohasem lesz ugyanaz a nő. Az olyan, a beszédet átalakító gesztusok, mint az ornátus, a retus vagy maga a beszéd írásban való rögzítése, dekonstruálják az életet, felülírják és megváltoztatják a szubjektum múltához fűződő viszonyát. Azonban miközben hamisítanak, valami sokkal fontosabb történik velük: átírják a hivatalos történelem eseményeit, de legalábbis módosítják és kiegészítik egy korszakról alkotott képünket. Olyan dolgokat tárnak elénk e munkák, amelyekről hallgattak a bevallottan „nem fikciós” történelmi dokumentumok vagy a férfiak által írt autobiográfiák. Ennyiben tehát

⁷ Csak érdekesség, ám de Man tévedéseként is felfogható, hogy ő épp az arcrongálással szemben említi a fényképet, mely szerinte annak jó példája, ha egy alkotás erősen kötődik a témájához, tehát erős referenciával rendelkezik, ennek ellentéte nála az önéletrajzi mű. (94) De Man tézisének ellenkezőjét bizonyítják az autobiografikus fényképalbumok, ahol a kép és szöveg kiegészítik, sőt átírják egymást. Ennek kifejtésére Nadas Péter művei kapcsán vállalkoztam, lásd *Fekete-féher fény*, 41-69; *A fotográfia, az élet negatívja*, 70-78.

a női önéletírások, bár maguk is hamisítanak, bizonyos szubverzív igazságokra is fényt derítenek. Erényeik közé tartozik még, hogy sohasem törekszenek elhíttetni magukról, hogy valóban diskurzusformáló művek (szemben a férfiak által írt önéletrajzokkal), s épp ezáltal lesznek azok.

A fényképezés metaforája, ami itt elméleti hasonlat is, még egy szituáció szemléltetése miatt fontos. Az elbeszélő, aki az önéletrajzban végig önmagáról beszél, és az olvasó, aki megismerni igyekszik az elbeszélőt, a fényképezés technikájához hasonló tükörjelenetben állnak: amit látunk, úgy tűnik, ott van a tükörképben, tehát létezik; ugyanakkor ami ott van, vagy egykor volt a tükör (kamera) mögött, csak a tér hamis tágulása, megfoghatatlan, fogalmi, a szemlélés pillanatában már nem létező tárgy, csak hasonlít egy egykori létezőre; tehát inkább metafora, mint metonímia, nem érzékelhető vagy tapintható, ugyanakkor az utánzásokon alapuló kép. A női önéletrajzokban, mint azt hamarosan látni fogjuk, különös jelentőséget nyer nemcsak a tükör,⁸ de a fénykép is.

Női önéletírás – a nő referenciavesztése

Először is: abban konszenzus van az önéletrajzírás történetében, hogy a nőknek szükségük van egy tükörré a felnőtté váláshoz, éppúgy, mint az autobiográfiának a 19. századi emancipációhoz. Ugyanis kimutatható, hogy nagyjából ugyanabban az időben, mint amikor az egyébként több korszakban népszerű önéletrajz kanonizált irodalmi műfajjává válik, nők által írt művek is kikerülnek/kikerülhetnek a laikus irodalomból. Ekkor egyre több ismert nő életrajza jelenik meg nyomtatásban, a 20. században pedig egyenesen vezető női írásmóddá válik az önéletrajzi publikáció. (Persze nem véletlen, hogy nálunk, Magyarországon a nagyobb érdeklődésre számot tartó művek néhány férfiíró mellett vagy a körülötte élő memoárszerző(nő) munkái voltak: Szendrei Júliáé, Vajda Jánosnéé, Feszty Árpádné Jókai Rózáé, József Joláné, Kosztolányiné Harnos Ilonáé, Török Sophie-é stb.)

Ugyanakkor az is az önéletírás státusának megváltozásából fakad, hogy az önéletrajz mint a nő közvetlen megnyilatkozási lehetősége és annak irodalmi formája (a levéllel, a memoárral és a naplóval

⁸ „[A]z önéletrajzra vonatkoztatott metafora (a tükör) és a hozzá kapcsolt funkció (a lelki önvizsgálat)”. A „tükör mint a szépség [...] visszatükrözője, mint a testi [...] érték mérője kultúránkban egyértelműen.” Ezzel szemben a „kiváló férfi a lelkét látja a tükörben.” SÉLLEI Nóra: *Tükröm, tükröm... Író nők önéletrajzai a 20. század elejéről*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001, 13; 14; 13.

ellentétben) a női írás műfajai közül ma is a legnépszerűbb. Itt a „legnépszerűbb” szó azt is jelenti, hogy nem, vagy csak nehezen tehetünk különbséget a klasszikussá vált, magas irodalmi és a laikus, vagy populáris autobiográfiák között. Tehát – és ez a nézet igencsak domináns az angolszász *gender* szempontú irodalomtudományban – a női életrajzok publikálása nagyban hozzájárul(hatott) az önéletrajzok 20. századi térnyeréséhez. Az irodalomtudományban a női írás szisztematikus elemzése egyébként épp a már korábban tárgyalt, hetvenes években előtérbe kerülő úgynevezett „önéletrajziszterződés-elméletekkel”⁹ párhuzamosan indulhatott el. Feltételeznünk kell tehát,

⁹ I. m., 17. „Az önéletrajz olyan műfaj, mely tálcán kínálja magát a feminista kritika-nak, hiszen a feminista kritika az első pillanattól kezdve arra törekszik, hogy lebontsa egyrészt a kánont, másrészt a személyes és a nyilvános szféra közti határvonalat, harmadrészt pedig arra, hogy újraolvasa a kulturális-diskurzív értelemben »elvesztett« szövegeket.” (27) Ennek ellenére éppen az autobiografikus írás női mivolta több ponton váltott ki vitát. A feminista elméletek ugyanis nem fogadják el, hogy az „én”, tehát a szövegek szubjektuma pusztán textuális létező volna. Abban sem ért egyet például Gayatri Spivak Derridával, hogy az írás fogalma, mely általánosan minden irodalmi írást autobiográfiának tekint (az írás eredetét pedig összefüggésbe hozza a nőiséggel), a mindenkori centrum és a szerző elvesztéséből indul ki; végső soron Derrida írás-fogalma és autobiográfia-fogalma univerzalizálja az írást, tehát eltüntet a különbséget a női írás és a férfiírás között. [Vö.: Lena LINDHOFF: *Autobiographie. Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Metzler, Stuttgart, 1995, 107–110.] Vannak feminista gondolkodók, akik szembe helyezkednek azzal a dekonstrukciós törekvéssel, miszerint az elbeszélő (jogi, esztétikai, politikai, testi) autoritását fel kell függeszteni. Könnyen belátható kifogásuk, hiszen az autobiográfiák beszélője, aki elbeszélői jogokat követel magának, nehezen válhat távollévő alannya, ahogy mondjuk azt de Man feltételezi. Ezek szerint ugyanis a nő elvesztene azt, ami beszédének lényege: női autoritását. Némileg tehát ellentmondásos a női szubjektum és az írás megítélése az önéletrajzi szövegek egyes dekonstruktivista olvasataiban, vagy legalábbis könnyen kikezdhető és sok vitára is okot adott a feminista elméletekben. A magam részéről, mivel itt nincs mód a vitát tárgyalni, úgy látom, a *gender* kritikai szempontot alátámaszthatja de Man kiüresített szubjektumának megfeleltetése a mindenkori távollévő alannal, mert a női némaságról, anonimitásról szóló tézis épp szembetalálkozik a *prosopopeiával*. A nő azért szólal meg, ír, beszél, hogy valaki, aki majd olvassa kéziratát, megszólaltassa őt (szerzőt), saját magát (olvasó) és azt, aki performatívan konstituálódik a szövegben (szövegbeli én). Az önéletrajzi aktus végül is nem a szerző és a szövegbeli én közötti paktum, hanem e kettő feszültségét áthidaló mindenkori olvasó és beszélő alany közötti medializálható viszony. Olyan forma, ami valójában a kanonizációt biztosítja a beszéd és a szövegbeli hang számára, tehát a hallgatás elleni megszólítást inkább biztosítja, mint a szerzői funkció. Ez pedig egy állandó (katakézis alapuló) produktivitást hoz létre számára. Ehhez lásd: Bettine MENKE: *Sírfelirat-olvasás*, ford.: KATONA Gergely, Helikon, 2002/3, 305–316, különösen 309.

hogy az önéletrajz történeti emancipációja és a női írás térnyerése között szoros kapcsolat van. E kapcsolat erős kanonizációs érv lehet a továbbiakban. S talán azért is figyelniük kell e műfaj sorsára, mivel az önéletrajz továbbra is a laikus irodalom egyik kedvelt írásmódja marad. Egyszóval: ahol csak tud, mindenhol jelen van. (Az már más kérdés, hogy jelenlétével azt is segíti, hogy elmosódjanak a határok a laikus és a klasszikus irodalom között.)

De mi az, hogy laikus vagy dilettáns önéletrajz? Van ilyen egyáltalán?

A női irodalom meghatározásában sokáig vitatéma a dilettáns és a klasszikus mű szétválasztása,¹⁰ mert ez igencsak hátráltatta a női írás meghatározását és emancipációját. E két fogalom közötti határ ugyanakkor épp az önéletírás kettős természetére utal: az autobiográfia írásmódja, esztétikai elvei kapcsolják egybe a két fogalmat, és egyúttal meg is szüntetik a határt közöttük; illetve – ennél merészebben fogalmazva – lehetetlenné teszik a két fogalom használatát.

A két értelmezői közösség kapcsolata – nevezzük így a laikusokat és a magas irodalmat olvasókat – tehát csak még szorosabb attól, hogy a kortárs irodalmat tekintve kapcsolat alakul ki a női szerzők által írt művek és a női önéletrajzok klasszicizálódása között. Megfigyelhető azonban, hogy ezeknek az önéletrajzoknak a kariertörténete egyáltalán nem magától értetődő, és soha nem volt ekkora a megosztottság a kritikusok körében, mint ma. Ugyanezt vesszük észre, ha a laikus és a magas irodalmi művek recepciójának történetét vizsgáljuk.

¹⁰ Gadamer meghatározása szerint a klasszicitás kánonját az ún. eminens szövegek adják. Az eminens szöveg az, amelyben „hiányzik a közvetlen valóságvonatkozás”. Innen ered a gadameri fikció koncepciója, egy olyan textusról van tehát szó, melyet szoros viszony fűz a klasszikushoz, s az olyan klasszikussá váló szövegeket jelöli, melyek örök érvényűvé válhatnak. Érdemes idézni Gadamer ma már némi korrekcióra szoruló, de mégis a klasszicitással kapcsolatban jelentős definícióját: „[A] klasszikus [...] [n]em valamiféle minőséget jelent, melyet meghatározott történeti jelenségeknek tulajdonítunk, hanem magának a történetiségnek egy kitüntetett módja, a megőrzés történeti végrehajtása, mely – újból és újból igazolódva – valami igazat őriz meg.” Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford.: BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 387; 205. A „női írás” fogalomhasználatának jogossága épp abban áll, hogy nem lehet független egy másik írásmódtól, a hivatalos, (jobb híján) patriarchálisnak nevezett szubjektumot író irodalomtól, a klasszikustól. Ezt a jogot őrzi és öntudatlanul tartósítja a feminista kritika, még akkor is, ha folyton ennek ellenében határozta meg magát.

A mai irodalmi siker és a holnap olvasója számára klasszikussá váló mű szétválasztása még csak nem is a kritikai recepció megállapításától függ, hiszen épp a női szerzőség felől kanonizálódnak, kerülnek kiadásra, reklámozódnak, sőt filmesítődnek meg e könyvek. Ezeknek az irodalmi termékeknek gyakran éppen az a gátjuk, ami egyébként az előnyük, hogy sikeresek, sok példányban fogynak el és hogy csupán egy változó ízlést szolgálnak ki. A laikus és a klasszikus fogalma aligha állja meg a női önéletrajzok esetében a helyét, e fogalmak mindenképpen korrekcióra szorulnak.

A fogalmak korrekciójában kiindulhatunk abból, amit Hans-Georg Gadamer mond, vagyis hogy attól lesz/lehet egy mű eminens szöveg, ha elveszti minden közvetlen valóságvonatkozását és a változó ízlés fölé emelkedik. Ez ellentmond annak az önéletrajzi törekvésnek, mely az erős női autoritást hirdeti és ugyanilyen erős referencializálhatóságra törekszik. Nehézséget okoz, s Gadamer klasszikusfogalom-meghatározásának korrekciójára készítet, hogy épp az olyan jelentésrétegeit kell (kellene) megőriznie, klasszicizálnia egy női önéletrajznak (is), amit aztán el kell veszítenie ahhoz, hogy fennmaradjon mint magas irodalom. A kultúra diszkurzív beíródása az autobiografikus szövegbe lehetetlenné teszi azt, amit Gadamer még kívánatosnak tartott. Egy lényeges elméleti kérdéshez érkezünk: vajon azokat a tulajdonságait, melyek pusztán nőiségét, normatív női írásmódját támasztják alá, meg kell-e tartania egy önéletírásnak ahhoz, hogy klasszikus irodalomvá váljon (ezek a metonimikusság, a periférikus beszéd, a passzivitás, a lemondás a szabadságról, az otthonosság, az intim szféra jelentősége, távolság a nyilvánosságtól, élőbeszédszerűség, a történelem mint nő-történet-írás stb.)? A válaszom: nem. Hiszen ez épp azt jelentené, amit már korábban is cáfoltam, hogy könnyedén lefektethetők a női írás jegyei, és hogy van olyan, hogy „női önéletírás”.

Mindebből az következik, hogy a legfontosabb, ugyanakkor leg-problematisabb pontja a mai női önéletrajzoknak már nem a műfaj létének a kérdése; hanem az, hogy milyen ma a nő? Hogyan írja meg magát? Milyen a női szubjektum viszonya önmagához, arcához, testéhez? Hogyan írható, írható-e egyáltalán tovább a nő nőként? Ez persze csak látszólag új kérdés, valójában megint ugyanaz a kérdés, hogy vajon létezik-e speciálisan női írás?

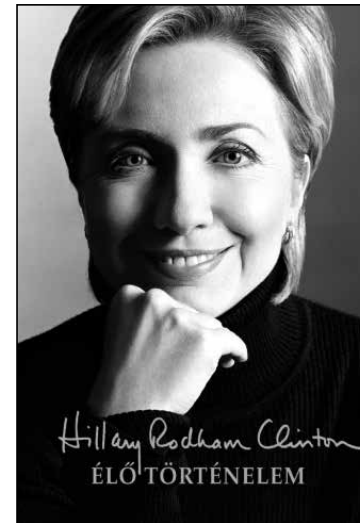
A női önéletrajznak nyilván akkor lehet esélye a klasszikussá váláshoz, ha olyan művet hoz létre, melyet nemcsak hogy olvasnak, hanem

ami valami olyasmit is közöl velünk, ami nem a műfaj parafrázisa, tehát ismert jegyek ideologikus, emancipatorikus autoritásának, pusztán női mivoltának kiemelésével történik, hanem a beszélő beszédhez való viszonyát is kifejezi, az irodalom (lehet női irodalom) klasszikus jegyeit tisztázza és ami, be kell látni, a hagyományos, vagy más – itt kissé becsmérően szólva – „normatív” kortárs férfi beszéd felől ered. Igaz, idővel elveszti ilyen irányú eredetét, és irodalmi forrásaitól függetlenné válik, ám a női írás valószínűleg soha nem tudja majd teljesen függetleníteni magát az uralkodó írásformáktól, viszont befolyásolja és módosíthatja azokat. Eljutottunk tehát a fogalomhoz: a „klasszikus mű” egy folyamatosan változó, módosuló korpuszra utal, ráadásul sok-sok szállal kötődik a laikus irodalomhoz, már csak azért is, mert folyton annak ellenében határozza meg magát, tehát valamilyen módon tartalmaznia kell azt. Így a női írásnak, a női írás kritikájának is számolnia kell a klasszikus irodalommal, még akkor is, ha folyton azzal szemben próbálja definiálni magát. A hagyomány lényegéből fakad, hogy azt soha nem lehet előlről kezdeni, így van ez az önéletrész írás hagyományával is. Viszont az is igaz, hogy azt meg sohasem lehet előre megmondani, mi lesz klasszikus, mi marad laikus.

Fényképek mint erőtlén referenciák

A tanulmányban – visszalépve attól a dekonstrukciós meghatározástól, mely az önéletrész alakzatát minden irodalmi műre kiterjeszti, de továbblépve Gadamer klasszikus-fogalmától – értékelni fogok. Olyan, laikus olvasókat is megszólító, népszerű elbeszélői formákat vizsgálok mai művekben, amelyek olvasását a szerzői intenció erős önéletrészisége határozza meg: olyan paratextusokra gondolok, mint a szerzői fénykép a könyvön, az aláírás, a tulajdonnév, vagy egy reklám-szöveg. A könyvekben közös, hogy kivétel nélkül mind sikeresek voltak megjelenésüket követően. A szerző neve mindenhol egy női név.

Négy kortárs női önéletrész munkát vehetünk kézbe, ahol a fényképek elhelyezésének módja fontos előjele lesz az elbeszélői forma és a beszélő autoritása közötti kapcsolatnak.



Hillary Clinton: *Élő történelem*,
címlap



Szabó Magda: *Für Elise*,
hátlap



Lángh Júlia: *Egy budai úrilány*,
hátsó fül



Polcz Alaine: *Asszony a fronton*,
hátlap

Újabbban megfigyelhető, hogy az önéletrajzi kiadások kognitív rendjéhez tartozik a szerzői fénykép mint valamiféle bizonyíték, amely azt mondja, aki a képen van, létezik, és aki a képen van, annak az élete van megírva a könyvben. Roland Barthes például úgy határozta meg a fotográfiát a nyelvvel szemben, mint tényleges bizonyosságot: „A Fotográfia nem (vagy nem feltétlenül) arról beszél, *ami nincs többé*, hanem csak arról, ami egészen biztosan *volt*.”¹¹ Csakhogy Barthes maga is elbizonytalanodik. Vagy még inkább elérékenyül. Később ugyanebben a könyvében, amikor a múlt emanációjáról beszél egy fénykép kapcsán – ami az emlékező szubjektumban erős érzelmet kelt, tehát nem referenciális, hanem emocionális lényegű –, Barthes-ot tulajdonképp a közvetlen, személyes viszony érdekli a fényképek kapcsán, ami kevésbé dokumentáló tulajdonsága a képeknek, mint inkább inspiráció, vagyis a kép fikciós tere és a képet szemlélő autobiografikus emlékezetének szoros kapcsolata. A múltbéli bizonyosság így hamar eloszlik, de legalábbis alul marad egy másik cél érdekében: a képet szemlélő saját céljainak rendelődik alá.

Míntha maguk az ismertett könyvek, tehát a kiadás formái is ugyanígy eljátszanának a borítón látható fényképekkel. Próbálják visszaállítani azt, amit épp hogy nem lehet, s ami a szövegekben már rég elveszett, de legalábbis kétségessé vált: a személy valós létezését és megírhatóságát. Megfigyelhető, hogy minél inkább „laikus” vagy népszerű szövegről van szó, minél nagyobb a kép, a szövegben lévő arc, annál feltűnőbben rászorul a „referenciális” bizonyításra, tehát annál inkább az autoritás, a mű mögötti valóságos életről való meggyőzés a kiadók törekvése. A kiadók tulajdonképpen a hagyományos női portré mintáját követik: meggyőző arc, szépség, csábítás és szexualitás, minél laikusabb a szerző, annál inkább igaz ez a felvetés (Hillary Clinton könyvének borítója lesz ebből a szempontból a legmeggyőzőbb, hiszen képe a címlapon csábítja az olvasót). Látható, milyen konzervatív módon használják a könyvek a fényképezést. E törekvés erős intencionális jelenléte azonban önmagát számolja fel: ha nem hiszünk a kép valóságreferenciájában, máris alakzatokat szemlélünk. Még akkor is, ha a hatásosan festett női arc (például Szabó Magdáé) magához vonzza az olvasói tekintetet egy könyvesbolt kirakatában, s ezért kellő példányszámban fogy majd el. A példányszám így lehet, egyenesen arányos lesz a fénykép méretével, mégis a klasszicizálás el-

¹¹ Roland BARTHES: *I. m.*, 89.

len fog hatni, mert az irodalomértelmezésben egy réges-rég elvesztett autoritást idéz meg.

Laikus beszéd: az autoritás visszaszerzése

Talán éppen az alapján lesznek ma definiálhatók a női önéletrajzok, hogy mennyire használják narrációs formáikhoz a hagyományos női önéletrajz karaktereit, vagy hogy mennyiben módosítanak rajta. Az ilyen írások általában a gyerekkorral kezdődnek; az otthont idillként állítják be; az anyához és az apához való viszonyt aszimmetrikusan ábrázolják; a nők a házasság álcája mögé bújnak, de van egy szubverzív „énjük”, mely kitör az álarcok mögül; a szövegbeli nő a karrierre vágyik, de sokszor a házasság kötelékében találja magát, (ezért) a hagyományos forma szerint nem halad életének elbeszélése valamilyen jelentős cél felé. Ez utóbbi, alapvetően nem-teleologikus írásjegye feltétlen elkülöníti a „nő önéletírását” a többi önéletrajzi alkotástól. A jellegzetes női narratívák ugyanis, az első női önéletírással foglalkozó antológia szerkesztője, Estelle C. Jelinek meghatározása szerint dif-fúzak, az emlékező személy többnyire nem kronologikusan halad a múltja tállalásában, hanem sok szálon fut élete, keveri az időt és a sorrendet, műve fragmentált, akárcsak az a szubjektum, amelynek így görbe tükröt állít.¹² Vagyis a női önéletrajzok esetében kérdéses marad, törekszenek-e, illetve törekedtek-e valaha is visszaszerezni az irodalomban már jó egy százada (de legalábbis Rilke, Proust vagy Benjamin autobiográfiai óta) elvesztett elbeszélői autoritást. Márpedig a feminista kritika szerint ahhoz, hogy a nő beleírja magát az irodalomtörténetbe, szüksége van egy új, teremtett, erős autorításra. A kortárs „női” önéletrajzok egy részében gyakran épp az figyelhető meg, hogy „laikus módon” bánnak saját autoritásukkal és valóban valami olyannak a látszatát teremtik meg, ami sosem létezett nők által, és/vagy nőkről írt művekben, illetve amit a posztmodern irodalom felszámolt.

A női önéletírás immáron több mint fél százada egyik klasszikus darabjának számít a *Vázlat a múlttól* (1939–1941),¹³ Virginia Woolf könyve. Woolf már írása elején számot vet az ellentmondásos em-

¹² Estelle C. JELINEK: *Introduction* = E. C. J. (szerk.): *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Indiana UP, Bloomington, 1980, 17; 19, idézi: SÉLLEI Nóra: *Tükröm, tükröm... Írónők önéletrajzai a 20 század elejéről*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001, 32.

¹³ Virginia WOOLF: *Vázlat a múlttól* = *Egy jó házból való angol úrilány. Önéletrajzi írások*, ford.: SÉLLEI Nóra, Csokonai, Debrecen, 1999, 27–136.

léekkel, a tudat torzításaival és ily módon annak a személynek a korántsem egységes tükrözésével, akit majd megír az önéletrajzában. Ennek köszönhetően szerző és szövegbeli én végig szétválasztott marad. Woolf munkája egy vázlat, tehát fragmentum, s így csak részben teljesíti be a feminista önéletírástól joggal várt teljességet. E befejezetlen mű ugyanakkor első deklaratív és nem kevésbé teoretikus megfogalmazása lesz annak, hogyan vall kudarcot a női önéletrajzíró, illetve a nő mint autoritás az önéletírásban. „[N]ehéz bármiképp is leírni [...] a személyt”;¹⁴ ha „emlékeznek egy teljes napra, akkor legalább felületesen le tudnám írni”;¹⁵ írja Woolf, s kijelentéseivel, úgy tűnik, általában a személyt mint egy írásmű modelljét nem tartja írásban rögzíthetőnek, vagyis a nyelvet magát mint médiumot tartja alkalmatlannak. Ennek egyik oka nyilván az emlékek rögzítésének és értelmezésének lehetetlensége, a tudatalatti diffúz munkája, mely így nem a saját én, hanem egy másik „én” emlékezései.¹⁶

Woolf műve befejezetlen marad, az eredeti szándék szerinti önéletírás soha nem készül el. Ám épp e kudarc lesz az irányadó a műfaj további sorsára nézve. A tükörkép leírása fejezi ki ezt leginkább, a *Vázlat* fontos helyén a tükörbe pillantó nő áll. A modern női önéletírás önértelmező metaforája lesz e tükör:

hogyan miért olyan nehéz bármiképp is leírni a személyt, akivel bizonyos dolgok megtörténnek. Nyilvánvaló, hogy ez a személy rendkívül összetett lény. Bizonyíték erre a tükör esete. Habár minden tőlem telhetőt megtettem, hogy megmagyarázzam, miért szégyellem, ha az arcomat nézem, csak néhány lehetséges okra tudtam rájönni; azonban lehetnek mások is; nem hiszem, hogy eljutottam az igazsághoz; pedig ez elég egyszerű kis eset; és személyesen velem történt; és nincs okom arra, hogy hazudjak róla. [...] Azt álmodtam, hogy egy tükörbe nézek, amikor egy szörnyűséges arc – egy állat arca – hirtelen megjelent a vállam fölött.¹⁷

A saját arc és test megpillantásához itt a szégyen érzete társul. A nő tehát nem önmagát, a lelkét látja a tükörben, hanem egy sokkal összetettebb és ennyiben valóságosabb, referenciális képet: a testét mint tárgyat. A testhez társuló szégyen és büntudat érzése már csak az

¹⁴ I. m., 33.

¹⁵ I. m., 34.

¹⁶ I. m., 31.

¹⁷ I. m., 33.

önértelmezői írás folyamatában válik explicitté, eredetileg az egykori képhez szorosan hozzátartozó tudatalatti utólagos érzékelése. A tulajdonképpeni tét, a szégyen megírhatatlansága szoros kapcsolatban áll Woolfnál az egész személyiség megírhatatlanságával.

Simone de Beauvoir önéletrajzi művében, az *Egy jó házból való úrilány emlékei*ben, mely tíz évvel Woolf műve után születik, szintén találunk egy tükörjelentet, még hozzá a mű elején. Beauvoir írása sokkal több feminista passzust tartalmaz, mint a *Vázlat a múlttól*. Ezáltal már korántsem teszi olyan explicit módon problémává írás, emlékezet és személyiség viszonyát, hiszen sokkal inkább egy ideológiának (nevezzük feminizmusnak) rendeli alá a saját történetét. Ettől lesz olyan rideg és kiszámítható a könyve. Ebből szinte egyenesen következik, hogy Beauvoir szövegbeli énje autoritásra törekszik, tudatosan uralkodni akar a véletleneken. Az egyik kulcsjelenetben (akárcsak Woolf) a tükörbe pillantva hozzárendeli testi vonzerejéhez az okosságát, mesélőképességét, személyiségének különlegességét. Ez képessé teszi őt arra, hogy gondolkodjék, tehát hogy írni kezdjen. A szövegbeli én („az a más énnek nevezi magát, s az mégsem én leszek”¹⁸) élete céljának a tudás megszerzését tekinti, így a testiség helyett a racionalitás, az egyéni tudatalatti helyett a kollektív ideológia vezérli az elbeszélő viszszaemlékező öntükrözését. Beauvoir így ellenáll annak a kudarcnak, melyet Woolf beszélője nyíltan, sőt tudatosan bevallott nekünk.

Szelektíven fogok eljárni a továbbiakban, amikor a kortárs magyar irodalomban a női autobiografikus írás „követőit” keresem. Olyan könyvekre esett a választásom, melyek az utóbbi években jelentek meg és nagyobb példányszámban fogytak el, tehát a könyvpiacra sikernek számítanak. Még volt néhány fontos szempontom. Például az, hogy valamilyen módon reflektálják a művek az autoritás, a történelem és a múlt megírhatóságának kérdéseit, valamint a nő és a szexualitás megjelenjen bennük.

Szabó Magda önéletrajzi műveivel évtizedek óta a magyar olvasók egyik kedvenc szerzőjévé és női életévé tudott válni. Legutóbbi műve, a 2003-ban megjelent *Für Elise*¹⁹ mégis azzal indít, hogy a kilencedik évtizedébe érkezett írónő „most feltöri a hallgatás pecsétjét” és

¹⁸ SIMONE DE BEAUVOIR: *Egy jó házból való úrilány emlékei*, ford.: NAGY Péter, Európa, Budapest, 1988, 8.

¹⁹ SZABÓ Magda: *Für Elise*, Európa, Budapest, 2003.

elmondja nekünk korábbi titkait, melyekről eddig hallgatott. A *Für Elise* igazi játék a korábbi „szerző” életével, hiszen olyan dolgokat állít benne magáról a megjelenített fiatal lány, Magdolna, amikről eddig nemcsak hogy hallgatott mint szövegbeli én, de a szerző/elbeszélő korábbi vallomásaiból is kifelejtette. Így utólag módosítja, sőt mondhatni felülírja saját magát. De ennél érdekesebb, hogy mindezt azért teszi, hogy még erősebb autoritást tulajdonítson jelenlegi önmagának mint életművel rendelkező szerzőnek (e tette Szabó Lőrinc kommentárírójának cselekedetéhez mérhető). Szabó Magda mint autoritás azonban épp így (s a hátsó borítót takaró fénykép hatása ellenére) török életdarabokra; a szerző így egy kitalált személyé, élete pedig regényes életrajzá válik, még akkor is, ha ezt kijelentései „szó szerint” végig tagadják a művében.

Amennyiben az olvasó összeadná, hányszor szerepel a regényben az *én* személyes névmás, a magas számú végeredmény azonnal megmutatná, a „Für Elise” „ajánlás” a könyv címében jóindulatúan félrevezető. Cili, a regény egyik szereplője a nyolcadik fejezetben arra kéri Magdolnát, írjon szöveget Beethoven dallamához. Megszületik a szöveg az emlékezés, a halál jegyében: „Gondolj rám, ha egyszer nem leszek.” A mű vonalvezetése ennek megfelelően lesz „szigorú”. Később többször elhangzik, ami már a borító fülszövegében is olvasható, hogy az elbeszélő (Szabó Magda, író) úgy írja meg életét, tárja fel titkát, múltját, emlékeit, szerelmeit, hogy csak látszatra beszél a saját életéről, valójában Cili az emlékezés első részének főszereplője. Az elbeszélő én, az író (mint szemtanúja, fültanúja saját életének) a műbéli rögzített szándékai szerint tehát örökbe fogadott testvéréről írja autobiografikus regényének első részét. Ami már önmagában ellentmondásokhoz vezet. Ha jobban szemügyre vesszük ugyanis a szereplők identitásával kapcsolatos információkat, a testvér származása homályban marad. Egyrészt Ciliről korábbi hasonló indíttatású életrajzi műveiben, az *Ókútban*²⁰ és a *Régimódi történetben*²¹ hallgatott, másrészt Cili származására az olvasó számára mindvégig lebegtetett formákban derül fény, a leánytestvér ugyanis árva, papírjai pedig elvesztek. Létezése a mű mimetikus terében éppúgy lehet tehát a fikciónak (a nem referenciális életrajznak) a része, mint a dokumentatív valóságnak. Ezáltal (s persze részben a textuális játék kedvéért) a

²⁰ SZABÓ Magda: *Ókút*, Magvető, Budapest, 1970.

²¹ SZABÓ Magda: *Régimódi történet*, Szépirodalmi, Budapest, 1977.

testvér egyenesen a „költészet”, az írói kitaláció eszköze lehet, melynek egyik mintegy véletlen, „szövegszerű” bizonyítéka, hogy Cili szerelme, Textor a nevében hordozza a (pusztán) textuális létezés lehetőségét. Valóban Cili figurája, tulajdonságai, megjelenítése az egyik legizgalmasabb része az autobiografikus játéknak, de van nála érdekesebb szereplője is a műnek: maga az elbeszélő én.

Feltevődik a kérdés: kinek az életrajzát olvassuk? Ezt a könyvet minden ízében az az én írja és költi, aki bár másvalakit állít a maga helyére a mű centrumába, mégsem képes önmagán túlmutatni. A *Für Elise*-ben az önéletrajzi olvasás lehetőségét a fülszöveg szerzői intenciója kínálja, s mivel ez az életmű felől kétséges elemeket rejt, az olvasó már a mű elején olyan régimódi életrajzi szövegtérbe keveredik, ahol eleve nem a hitelesség után nyomoz, inkább fikcióként fogadja el a regényt. A mű egy szerelmi titkot és halált rejtő zeneművel érzékelteti a címben a romantika iránti erős vonzalmát. Már gimnazista az elbeszélő, amikor apja megpróbál neki a homoszexualitásról beszélni, de nem tud, mert Magdolna még a „normális” szexualitást sem tudja vizuálisan elképzelni. Krisztusról és Pilátusról, Hamupipókérről és Aeneasról több képet látott életében, mint a szeretkezésről.

Az egyik fontos, zavarba hozó titka a regénynek, hogy az anya, Jablonczay Lenke nem kívánja férjét, vagyis az elbeszélő következtetése szerint Magdolna anyja frigid. Ez többször is előkerül a mű során, még hozzá elég fontos helyeken (ahogy Szabó Magda korábbi műveiben is megjelenik anyja hidegsége). A regény első oldalán, majd még néhányszor,²² ám egy ízben sem lesz részletezve az ok, kifejtve az anya viszonya a testéhez és általában a férfitesthez. Az elbeszélő egy freudista sommázattal intézi el az ügyet, összefüggésbe hozva az anya jellemével, aki a családi konfliktusoknál inkább a hallgatást, az elvonulást választja, a rezonőr szerepében bujkál, s az apa és a férfiak jelentőségéhez képest, különösképpen a regény második felében, már alig jut neki valamicske szerep. Cselekvésvágyát – ahogy a szerelmet illető közömbösségét, frigiditását is – éppúgy elhallgatja a szöveg, amint az apa félrelépései is csak nagyon finoman vannak érzékeltetve a regényben: „Anyám, aki segíthetett volna, hogy eligazítson a zavarban, frigid volt, apám egy pap tiszta lelkével és egy orvos felvilágosító munkájával elmagyarázta, mi megy, illet-

²² Például 7-8; 52; 340.

ve nem megy végbe anyám biológiai érzékelésében, ha férfi közelít felé.” (340) E közlés semmiképpen sem vágy nélküli kitarulkozás, s méltán hihetjük, a *Für Elise* a boldogtalan anyáról, s Magdolna jövőjéről szól. Biedermeieres világot utánoz a kamaszlánykor felélevenítése is, s szintén ezt imitálja a regény narratív struktúrája: a művet éppúgy lehet fejlődésregényként olvasni, ahogy Vallasek Júlia tette;²³ vagy a regényes önéletrajz és az életregény kategóriákba sorolni – Tarján Tamás bár elfogadja az erre vonatkozó nyilatkozatokat a szerzőtől, mégis kétséggel kezeli a mű életrajzi háttérét, filológiai pontosságát, sőt rámutat az esetleges ellentmondásokra is.²⁴ E szempontból lényeges regénypoétikai elvre világít rá, ha – Bahtyin elvét alkalmazva – megnézzük a *Für Elise* kronotopikus szerkezetét. A beszélő (aki végig egyes szám első személyben, a jelenből visszatekintve, múlt időben szólaltatja meg az elbeszélte ént) mindent önmagához mér, az időben is oda-vissza ugrál, folyton megszakítja az emlékezést: előreutal, bár látszólag időrendben egymás mellé rendezi az életfejezeteket (akárcsak a hagyományos *Bildungsroman* vagy a kalandregény tenné). Például *A trianoni árva* fejezetben, mikor Cili származását taglalná, hirtelen drasztikus váltással áttér az Ágyai Szabó név fontosságára, apja vágyaira, vagy saját írói munkáit sorolja fel, s megemlíti egy jóval későbbi chicagói utazást. Ezzel megszakítja az elbeszélés linearitását, átrendezi a *kerek egész* élet darabkáit, s asszociatívává teszi a látszólag mimetikus időábrázolást. Az olvasónak ezért az az érzése támadhat, hogy sok minden a szabad képzelet terméke, s az említett elbeszélői én nem igazán képes elrugaszkodni önmaga konstruktív, inkább retorikailag, de nem a narráció számára rendezett emlékmunkájától.

Nagyjából Szabó Magda elbeszélte énjének konstrukciójához hasonlóan (ahol a nő életében bekövetkező fordulatok megegyeznek a háború fordulataival) írja meg emlékeit Lángh Júlia *Egy budai úrilány* című könyvében²⁵ és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című alkotásában.²⁶ Lángh Júliánál a nő és a későbbi feleség is a történelem, előbb az úri világ, majd a szocializmus, a kényszerű vallásosság, majd a

²³ VALLASEK Júlia: *Bonviván és primadonna*, Holmi, 2003/6, 805–808 [806].

²⁴ TARJÁN Tamás: *A kutyás Szabó*, Holmi, 2003/6, 808–815 [808–811].

²⁵ LÁNGH Júlia: *Egy budai úrilány*, Magvető, Budapest, 2003.

²⁶ POLCZ Alaine: *Asszony a fronton. Egy fejezet életemből*, Pont, Budapest, 1998.

férfiak autoritásának áldozatának tekinti magát, és a mű végén – idős korára – maga számára a kiábrándult magányt választja.²⁷ Testiség, szerelem és házasság a központi témái Lángh Júlia önéletírásának, azonban egyik történet elbeszélése sem lesz igazán felkavaró vagy megrázó, inkább kedves és szerethető a könyv beszélője. Ahogy az *Asszony a fronton*, ez a regény is minden önértelmezői alakzattól mentes, tehát épp ellenkezőleg gondolkodik a saját élet megírásáról, mint Virginia Woolf *Vázlata*. Nem gondolja, hogy az írás kudarc volna, mégis Lángh Júlia asszonyának sorsa egy valódi, modern emancipációtörténetté válik Szabó Magda Cilijének életével szemben.

Polcz Alaine és Lángh Júlia könyvében közös, hogy mindkét mű a második világháborúval indul. Ez a tény eleve alárendeli a nőt egy magasabb hatalmi, politikai diskurzusnak. Míg Lángh Júliánál a kislány szemszögéből látjuk a háborút, tehát utólagos konstrukció, a képzelet műve marad a történelem, és így nem is lehet hiteles az elbeszélésnek ez a része, addig Polcz Alaine szövege épp a hitelesség, és a pontos megfigyelések írói gesztusát ismétli: úgy képes beszélni a múltból, a háborúról, hogy folyton visszahelyezi narrátorát, igyekszik aprólékosan emlékezni. 1944-ben egy tizenkilenc éves lány elbeszélésével indul ez a regény (élet-interjú²⁸). Már itt feltűnően gyakran redukálja közléseit, az elbeszélői mód (valójában csak) látszólag naiv, a fiatal lány, úgy tűnik, mit sem tud a világ eseményeiről, illetve azokat hétköznapi tetteibe szövi bele, így mindenképpen feszültséget tart fenn a személyes valomás és a hivatalos történelem között. A beszélő csak ritkán reflektál az eseményekre akkor, amikor azok történnek; bár a rekonstrukciós önéletírói technika természeténél fogva Polcz Alaine elbeszélője folyton ugrál az időben, mégis a közlés szintjén rendkívül takarékos, puritán, úgy tesz legalábbis, mintha folyton valamiféle távolságtartásra, értékeslegességre törekedne, s így próbálja „visszaállítani”, felidézni egykori nézőpontját. Ami nem azt jelenti, hogy ne lennének a könyvben jelei az elbeszélés és az írás időbeli távolságának. Főként az olyan jelenetekben puritán a nyelvi közlés tartalma, dramatizált az elbeszélés

²⁷ „Én, én, én, akárhányan is vagyunk bennem, az mind csak én vagyok, ez a zárt, fekete gömb, ide-oda cikázó fényekkel, és megint láttam a démont, amint hosszú, vékony szellemkarja, mint egy mutatóujj, köröket ír le körülöttem a térben, ez vagy te, jelezte a láthatatlan gömböt, védj magad, amúgy is csak magad lehetsz, egyedül bolyongsz az űrben.” (LÁNGH, 253.)

²⁸ Az *Asszony a fronton* eredetileg egy magnóra mondott szöveg, annak írásbeli, regényesített változata.

és feltűnően rövidre zárt a közlés, ahol a szégyen és a testiség lesz az elbeszélés (vagyis a kimondás) tárgya és tétje.²⁹ Polcz Alaine narrátora épp a primer közléssel, az én háttérbe vonulásával, a megfigyelések nem mindig csupán az énrre vonatkoztatott értékelő hangjával lesz képes a megrázó emlékezetnek nyelvet találni, s egyúttal megújítani a magyar női önéletírást.

Az *Asszony a fronton* memoár, amely 1944 márciusától indítja az eseményeket, de az emlékezés ideje 1988. A könyv elbeszélője, miközben magáról beszél, események megfigyelőjévé válik. Így szövege egyszerre lesz dokumentum, memoár és önéletrajz. A beszéd eszközei nem egy regényesített nyelvet részesítenek előnyben, kerülnek a fikcionalitás látszatát és a játék minden nyelvi eszközét, habár a megfigyelések sokszor közlik a megfigyelő bizonytalanságait, kétségeit. Talán mondható, hogy mikrotörténeteket mond el a mű, mégis a történelem diszkurzívává válása megy végbe benne, tehát igencsak komplex képet kapunk a háborús hétköznapiak gyakran elhallgatott eseményeiről. Fontos és lényeges, ennek megfelelően tematizált viszony a regényben, hogy egy nő szemszögéből láttatja az eseményeket, s hogy ez a nő nőként egy nagy és brutális történelmi diskurzus parányi része lesz, hangja eltörlődik, elnémul. Az elbeszélő sosem áll az események centrumában, ezért a történelem sodrásában alakul saját sorsa; tehát nem egy emancipált vagy független női elbeszélőről van szó, aki a modern női önéletírás szerint maga alakítja sorsát, és nem is igen tud beleszólni az eseményekbe. Ugyanezt el lehet mondani Lángh Júlia emlékezéséről is, melyben szintén hatalmi diskurzus szabályozza a nő életét, az 1945 utáni politikai események sodorják a főhőst, magánéletét kiszolgáltatott, s bármilyen szabad választás alárendelődik a nőtől független hatalmi viszonyoknak.

A tragédiát Polcz Alaine művében nemcsak a háború okozza, hanem az elbeszélés minden egyes mozaikdarabkája: egy egyoldalú házasság, János, a férj kíméletlensége, a beteljesületlen szerelem, majd a

²⁹ Az elbeszélő ráadásul épp itt lép ki a regény szerint a testéből. A megerőszkoláskor hang és test brutálisan kettéválik, nem tartoznak össze, a saját test elidegenedik és az elbeszélés tárgyává válik: „Az esperes nagy belső szobájában tértem magamhoz. Az üvegek kitörttek, az ablakok bedeszakázva, az ágyban nem volt semmi, csak a csupasz deszkák, azon feküdtem. Az egyik orosz volt rajtam. Hallottam, ahogy a mennyezetről egy női hang csapott le: anyu, anyuka! – kiabálta. Aztán rájöttem, hogy az én hangom az, én kiabálok.” (POLCZ, 81.) Továbbá lásd: a „gerinctörés leírása” (82), és az „önkéntes odaadás” (89).

menekülés Kolozsvárról, a csákvári bujkálás és a miniatűr emberi konfliktusok, valamint az elbeszélés kitüntetetten megrázó része, a nemi erőszak leírása. Az *Asszony a fronton* végig egyes szám első személyű, a narráció egésze mégsem törekszik valamiféle cél felé, mint általában az a memoráókban megszokott. A hagyományos önéletírások vagy emlékiratok formája rendszerint a fejlődésregények narrációját követi, itt viszont az elbeszélő inkább jeleneteket alkot, legalábbis jeleneteket rak egymás mellé, amin keresztül a háború néhány hónapja mint egy film pereg le előttünk. A befejezés sem zárja le az utat, nincs tehát kiút, ezért nincs is tulajdonképpen vége a könyvnek. Az elbeszélő a jövőt sem tekinti valamiféle végpontnak, kifutásnak. Aki itt kevésbé törekszik önmagát, jellemét és tudatalattiját egységes egészként felfogni, s még kevésbé akarja azt így megírni, tisztában van ennek lehetetlenségével. Ehelyett, és talán épp ezért, sikerül neki a saját szemszögén keresztül a kollektív emlékezetet kiegészítenie, vagyis a hivatalos történelem-elbeszélést módosítani életének megírásával.

Az autoritás lehetséges beszédformái az *Asszony a fronton*ban épp az elbeszélő puritán, visszahúzó nyelv magatartása miatt nem jelennek meg, az elbeszélő egész személyiségével nincs, vagy csak alig-alig van jelen. Az „én” mindvégig kiszolgáltatott a történelem sodrásának, mások elbeszélésének és cselekvéseinek (a férj, a katonák), a nő nem alakítja az eseményeket, hanem kullog azok után. Jó példa erre, hogy az egyik jelenetben hogyan értékeli a katonákat: elmennek a német katonák, majd megérkeznek az oroszok, akik hamar távoznak és megint a németek visznek el valakit. Az elbeszélő értékrendje képtelen hierarchiát felállítani az őt minden esetben negatívan érintő események között. Nem lesz értékkövető, inkább bemutató, leíró jellegűek megfigyelései. Két példát említenék: amikor a német és az orosz katonákról ír, kiderül, annak ellenére, hogy az oroszok többszörösen, brutálisan megerőszkolják a nőket, nem rosszabbak, mint a németek, akik viszont állandó félelemben tartották az embereket és kegyetlenül kivégezték az ellenállókat.³⁰ A másik példám egy olyan esemény, mely kivételes értelmet nyer a könyvben, és ez a személyes szégyenhez kapcsolódik. Itt nem is annyira a szégyen értékelése,

³⁰ „Visszajöttek a németek, aztán megint az oroszok. Én a németektől mindig jobban féltem. Ha ők azt mondták, hogy kivégzés, akkor pontosan lehetett tudni, hogy kivégzik az embert.” „Az oroszoknál soha semmit nem lehetett kiszámítani, bámulatos, hogy ebből a szervezetlenségből mégis kialakult valami.” (97)

mint sokkal inkább megírása lesz a tét. A könyv olvasója számára a legmegindítóbb és automatikus részvétet kiváltó részekről van szó, melyek a nemi erőszakról szóló leírásokhoz kapcsolhatók. Amikor az elbeszélő a saját és általában a nők kiszolgáltatottságáról ír, nagyjából – feltehetőleg nem véletlenül – a mű geometriai közepén, a tragédia legmélyebb pontján állunk. Az elbeszélő háromféleképpen ítéli meg az erőszakot: egyrészt a nők megerőszakolása az áldozatok gerincének eltörésével jár, az orosz katonák brutális tettet hajtanak végre, ez pedig első olvasatban bűn; másrészt Elaine, a megerőszakolt és később önmagát önként odaadó nő „kurvává” válik, mert önszántából, tudatosan, a teste által szerez matracot és tejet.³¹ Szégyen éri, de tettét a háborúban, ahol megszabadul az én (a tettes és az áldozat is) a morális felügyelet alól, nem érzékeli egyértelműen. A jelenetet olvasva nem egyértelmű, hogy a háború megváltozott morális ítéleteit szabja-e ki magára vagy az általános vélekedés elítélő hangján ír: a kurvaság szégyen, míg egy nő megerőszakolása létszükséglet a háborúban a katonák számára. Később derül ki, hogy parancsnokuktól „a nemi életre” külön engedélyt és időt kapnak a katonák, bizonyos időszakban tehát felfüggesztődik az etikai dimenzió, ahogy háborúban ez általában történik; a harmadik szégyen, a nemi betegség, a gonorrhoea, amit még inkább mélyít, hogy nem a háborúban kapja el az elbeszélő, hanem később tudja meg, hogy férje, János már a nászút alkalmával megcsalta őt, s tőle kapta el a betegséget. Tehát nem csupán a háborúban megváltozott etikai dimenzió az elbeszélő szégyenének oka. A szégyen független lesz a kollektív sorstól, és sokkal inkább egy személyhez kötődik. A bűntudat, mely inkább egyéni dimenzió, és a szégyen, amely a közösségi mérő, a mű elején összerosódnak az elbeszélő tudatában, egyúttal viszont poétikailag épp a későbbi fordulat, az etikai elbizonytalanodás és a bűntudat gyengülése vezet ahhoz, hogy az én önértékelését, autoritását felfüggeszük és mi, olvasók felmentsük őt.

Pető Andrea érdekes megfigyelése, hogy a nők – főként vidéken – például a testi kiszolgáltatottságot természetesnek vették, hiszen társadalmi helyük is erre kényszerítette őket, ezért nem tartották el-

³¹ „Lefeküdtem, pedig nem vertek, nem ütöttek – látszott a szakácsnő pillantásán, mit gondol. Kurva vagyok. Tulajdonképpen a szó szoros értelmében az voltam. Kurva az, aki lefekszik pénzért vagy valamilyen juttatásért. Kurva, aki tudatosan a testével szerez meg valamit. Tejet vagy matracot.” (102)

beszéléseikben kitüntetett eseménynek például a nemi erőszakot.³² Az erőszak hozzátartozott a mindennapi élethez. A történetek elbeszélése az *Asszony a fronton*ban hasonlóan jellemezhető; érzelemmentes, sőt olykor meglepően részletező, akárcsak egy pontos csataleírás vagy orvosi lelet. A múltat olyan traumaként állítja be, amely tulajdonképpen bizonyos hivatalos beszédek elhagyásával, leíratlanságával teremti a hiátusokat, azzal, hogy nem túloz. Bár nem íródik meg a teljes személy (hiszen gyakran kihagyja őt az elbeszélő a történetből), mégis a regény mindvégig fenn tudja tartani az olvasó számára a személy iránti részvétet, s így inkább – az önéletírói paktum értelmében – az olvasóval történnek az események, mintsem egy távoli beszélővel.

Polcz Elaine az elmondottak által saját életének és a történelemnek olyan megfigyelőjévé tud válni könyvében, aki együtt halad az eseményekkel, amelyek nem az én által keletkeznek, de az én értelmezése szerint formálódnak szöveggé, s ez az én, egy teljes személyiség éppúgy alakítja őket, mint amennyire kiszolgáltatott nekik. Talán érthető

³² „A nők általában nem mondják rendkívülinek azt, ami velük történt. A szexualitáshoz más volt a nők akkori viszonya, mint a második hullám feministáié, akiknek szakkifejezéseit ma használjuk. A vidéki közösségekben a házasságban a szerelem nem játszott olyan nagy szerepet, a női test a reprodukcióra szolgáló eszköznek számított. Ugyanez a saját testüktől való eltávolodási technika tette lehetővé, hogy testük instrumentalizálását, eszközül használását, megerőszakolását elviseljék, ha feldolgozni nem tudták is.” „Egyénileg, a család szintjén kellett (volna) az élményt feldolgozni, de ami történt, az valójában elhallgatódott. A nőknek a férfiakhoz való teljes lojalitása megakadályozta, hogy feldolgozódjon az élmény. A megerőszakolásról nem beszéltek, hiszen a nő minősége romlik, ha a megerőszakolására fény derül. Akiket megerőszakoltak, félnek, hogy őket hibáztatják, amiért másokat nem erőszakoltak meg, »csak« őket. A nők, akik elmesélik, hogy mi történt velük, a személyes élmény szintjén teszik, elmondják a fájdalmat, a szégyent, amit éreztek, de nem beszélnek arról, hogy ez az élmény mennyiben ingatta meg hitüket a férfiakban. A szovjet katonák saját, a magyar intézményrendszerrel független rendszerüket hozták magukkal. Mivel a szovjet hadsereg nem ismerte el a szovjet katonával szemben a jogos önvédelem fogalmát, az ellenállás, még ha sikeres lehetett volna is, mégis igen kockázatos volt. A nemi erőszak elmesélt történeti sematikusak, ugyanazok az elemek, szófordulatok ismétlődnek. A részletekről nem tudunk meg semmit. »Szerencsés voltam – így fogalmazott az egyik magyar áldozat –, se beteg, se terhes nem lettem.« Az élmény, az aktus hatása, mely a történelmi kutatás tárgya lenne, így magában a női testben marad meg, mely látszólag »érintetlenül« úszta meg a szovjet katonákkal való találkozást. Az ilyen esetekről írott nyom nem maradt.” PETŐ Andrea: *Magyar nők és orosz katonák. Elmondani vagy elhallgatni?*, Magyar Lettre Internationale, 1999. tavasz, 68–70.

módon az itt tárgyalt könyvek közül az ő írása az önéletírás műfajának tekintetében a leginkább előremutató.

Még egy terepet érdemes szemügyre vennünk a regény értelmezése kapcsán. Az *Asszony a fronton* a háborúban egy pince életéről tudósít – a pince a tudatalatti metaforája, vagyis a „háború alulnézetből”, ráadásul egy nő szemszögéből –, minden emlékmozaik közlése személyes jellegű, s ezzel a gesztusával az elbeszélő a történelem kollektív diskurzusát, az utólagosan elbeszélte hivatalos történelmet ignorálja. A pince eseményei az elbeszélés közvetlen, bensőséges részei közé tartoznak. Polcz Alaine műve nemcsak jeleneteiben, közvetített élményeiben tud megrendítő lenni, hanem épp a közvetítéshez választott médiuma, a nyelv által. Puritán, látszólag dokumentumszerű, „természetes” nyelvet alkot, de az események, melyeket leír vele, minden elemében e nyelv ellen szólnak.³³ A történetek így folyton mintha a fikció ellen dolgoznának, mert az elbeszélő úgy közli velünk a pillanatait, mint egy fotósorozat vagy album. Tehát úgy, indexként társítva az eseményeket a női szubjektumhoz, mint egy fénykép a tárgyát. A könyv emlékezeti és esztétikai dimenziója azt tudja így nyújtani, hogy az események úgy kerülnek elénk, mintha előttünk történnének, úgy, ahogy annak idején voltak. Mégis regényt olvas az olvasó, vagyis egy elbeszélő fikció íródik. Az *Asszony a fronton* azon kevés háborús regények egyike, melyek így folyton kicsúsznak az utólagos ideologizálódó gesztusok alól, és az autoritást is minden szinten felfüggesztik.

³³ Az elbeszélő így teremti meg a visszaemlékező, személyes, ám a háborús irodalomra és a történelmi emlékezetre korántsem jellemző női beszédet. Az „én”-elbeszélő megszólalása bár (grammatikailag) végig múlt időben áll, mégis a közlés akkori, s így az időben visszahelyezkedő elbeszélő öntudatlanságát imitálja a háborús élmény közvetlen leírásai. Az elbeszélő egyúttal résztvevő-megfigyelője is azoknak az eseményeknek, melyek vele történnek. Nyelve hasonlóan alkotódik az átelt események egyidejű közlésformáiból, mint Köves Gyuri nyelve Kertész Imre művében, a *Sorstalanság*ban. Az egyidejűsítés alakzatai, a háború és a mikrotörténelem-írás viszonya, a személyes és a kollektív emlékezet feszültsége hozzájárulnak a nő és a kamaszfiú (részint szubverzív) nyelvének hasonló módon történő esztétizálásához. Nem véletlen, hogy a (látszólag) értékmentes nyelv Polcz Alaine művében, Kertészhez hasonlóan, a háború eseményeit a nagy narratíva helyett rész-történetek eseményeire bontja. A tét mindkét esetben a trauma megírásának nem is annyira lehetősége és/vagy lehetetlensége, hanem egyáltalán közvetíthetősége, formája. A szubjektív vallomás, vagyis az autobiografikusság megteremtése egy lehetséges közvetítettséget teremt, melynek olvasása során mindvégig tudjuk, hogy épp a kimondatlanság, vagyis valamiféle hiány és elhallgatás miatt lesz annyira megrázó egy-egy eseménysor elbeszélése.

A történelem és a női önéletírás közötti kapcsolat egy sokkal inkább retorikai evidenciákkal operáló művéről szeretnék befejezősül szólni. Polcz Alaine regényével szemben a laikus autorizáció és – természetéből adódóan – egy politikai autoritás elemi formáit idézi Hillary Clinton, a volt amerikai demokrata elnök feleségének magyarul is megjelent könyve.³⁴ Hillary Clinton életének története emancipációtörténet akar lenni, mely nagyjából megegyezik a könyv retorikája mögött megbújó világos céllal: a szerző *First Lady*-ből önálló, független és a nyilvánosságban helytálló szubjektummá akar válni – szenátor szeretne lenni. Ebből egyenesen következik a laikus írásmód. Mégpedig az, hogy az emlékezés idejének itt teljesen alárendelődik az emlékezet ideje: már a mű címe – valójában egy „hibás” kiazmus – megtéveszti az olvasót: *Élő történelem*. Hillary Clinton elbeszélője látszólag mindent elkövet, minden tudásnak a birtokában van, amit amúgy a női önéletírás hagyományos beszédformái diktálnak neki. Csakhogy szemben is áll vele, mert olyan kiűzött célja van, mely majd aláássa az önálló személyiségét. A könyv hagyományosan a gyermekkorral kezdődik, a múlt viszonylag kevés problémát jelent a szövegbeli én számára, aki egy úgynevezett jóléti, demokratikus állam igencsak *píszí* retorikáját visszhangozza, ahol minden lehetséges, még az is, hogy a nő idővel vezető politikussá válik a társadalomban. Ezek szerint Hillary Clinton életében nincsenek traumák.

Csakhogy a könyv mindenben ellene tesz annak, amit állít.

Korszerűtlen, hagyományos életutat ábrázol, amelyben a férjhezmenetel esély az érvényesüléshez, a biztonsághoz, a sikerhez és a nyugodt élethez. Bill, a férj karrierje legalább annyira (reflektálatlan) figyelmet kap, mint az elbeszélte én életútja a szenátusi tagságig. (Talán azért is, mert 2004-ben a világon mindenhol szinte egy időben megjelenik Bill Clinton önéletírása.³⁵) Épp a már említett, a médiában nap mint nap megjelenő amerikai „történelemből” tudjuk, hogy mennyi minden kimarad ebből az önéletírásból. Ott, ahol a magánélet ennyire kiszolgáltatott a politikának, nyilván nagy hallgatás övezi a hivatalos beszédeket. Így Hillary könyve sem tekinthető vallomásnak, s nem is önéletírás, leginkább olyan írásmű, amivel konkrét, referenciális, még-

³⁴ Hillary CLINTON: *Élő történelem*, ford.: KISS Mariann, Geopen, Budapest, 2003.

³⁵ Bill CLINTON: *Életem 1-2*, ford.: ALFÖLDI Zsófia és mások, szerk.: BORUS Judit – GRESKOVITS Endre, Ulpius-ház, Budapest, 2004.

hozzá reklámcéljai vannak az elbeszélőnek, ezért nem is a magánéleti beszéd, hanem a célracionális cselekvés nyelve, a nyilvános beszéd aktusai szervezik a fejezeteket.

A szerzői név már a címlapon a történelem részének, a történelem hivatalos írójának tekinti magát. S ez a gesztus, mely jelent és múltat összemossa a jövőt veszi célba, épphogy ellentétes a női önéletírás emancipációtörténetével, itt nem az a tét ugyanis, hogy be tudja írni magát a nő a történelembe, hanem az, tudja-e igazolni a közösség véleménye, egy nála nagyobb „demokratikus” autoritás számára életrevalóságát és karrierjét. Akkor pedig felmerül a kérdés: ki beszél a műben? Ahogy haladunk az olvasásban, teljesen eltűnik a magánélet és a hivatalos események (vacsorák, utazások, beszédek, fogadások) leírása, a politikai beszéd veszi át a magánbeszéd helyét, az „én” helyett jegyzőkönyvek, dokumentumok, előadásszövegek, reformtervek és a politikai érvek beszélnek, nem pedig egy „nő”. A memoárból politikai kampány lesz, az önéletrajzból az átlag amerikai néplélek rajza.

A könyv legkényesebb része látszik a legizgalmasabb kérdésnek a női írás szempontjából. Befejezésképpen érdemes visszatérni a női önéletírás kezdetének fontos önértelmező alakzatához, a tükörmetaforához. A műfaj történetében visszafordulásnak vagyunk tanúi. A szegény története, amely Hillary Clinton könyvében is központi helyet foglal el, nemhogy megíródna, hanem elmosódik, elhallgatódik, sőt alárendelődik a tudatos céloknak. Az utolsó fejezetekben kerül szóba a Lewinsky-sztori, ahogy az elbeszélő nevezi. Pontosan négy fejezeten át íródik (*Szolgálgj tovább; Képzeld el a jövőt; 1998. augusztus; Felelősségre vonás*), úgy, hogy közben folyton utazások, vacsorák, fogadások leírásai és Hillary induló karrierjének állomásai szakítják meg az események lefolyását. Látható, hogy az írás nem a trauma és a szegény megírását szolgálja. Mindez csak akkor lesz felettébb kínos, amikor a retorikai terelőműveletek Hillary számára valódi vádként fogalmazódnak meg, hogy végül felmentse férjét. Lewinsky és Clinton kapcsolatáról semmi sem hangzik el a könyvben, nincs leírva az, hogy „orális kielégítés”, és a médiában nyíltan kimondódott *szopás* sem. Egy-két diszkrét jel utal a történetekre, de valójában semmi sem derül ki, a nem kortárs olvasó számára meg majd nem is létezik ez az akadály. Az olvasónak tehát elég jól értesültnek kell lennie, például az újságokból (melyek persze szintén nem feltétlenül tény vagy igazságot közölnek), és abból a nyilvánosságból kikerülnie, ami a szegényt an-

nak idején Hillary számára okozta. Különben fogalma sem lesz róla, hogy az elnököt szexuális zaklatással vádolták. A következő részben Hillary és a demokrata párt ellenérvei következnek: domináns nézet marad az esetről mindvégig, hogy az politikai, jobboldali „összesküvés” volt. Kenneth Starr ügyész mumus, az ő egykori tudatos munkája lehetetlenné akarta tenni Clinton elnöklését. Végül, mikor a férj egy vasárnap reggel bevallja tettét (521), bár itt sem íródnak le a történetek, végre nem a helyettesítő diskurzusok vallanak az ügyről: a vádlók, a politikai ellenfelek, a kegyetlen média, hanem maga az elkövető. De ez sem jött össze. Ez a hely, az írás egy esély lehetett volna arra, hogy egy pillanatra szembenézzon a szerző a történetekkel. Ez azonban elmarad, Hillary nagyjából így summázza néhány oldal múlva az eseményeket:

Legbensőbb érzelmeim és politikai meggyőződéseim összeütközésbe kerültek egymással. Mint feleség, legszívesebben kitekerem volna Bill nyakát. Ő azonban nemcsak férjem, hanem az elnököm is volt, és mindennek ellenére úgy gondoltam, hogy Bill úgy vezeti Amerikát és a világot, amit továbbra is látni akarok. Bármit tett is, eszembe sem jutott, hogy úgy bánjak vele, ahogyan megérdemelte volna... (527)

A könyv struktúrájából egyenesen következik a befejezés. Az idézetből jól kivehető, hogy mivel a beszélő mindvégig fölérendelte a személyes érzelemnek a közösség vélekedését, a vallomásnak a politikai beszédet, s ezen alapult korábbi érveinek sora, itt sem tesz/tehet másként. A férj olyan autoritás marad, amelyet meg sem próbál eltörölni a női írás, sőt önként alárendeli magát neki, és ez már csak azért is felettébb aggasztó, mivel a könyv egy olyan női politikai képességet igyekezett bizonygatni, mely alkalmas független döntéseket hozni egy demokratikus társadalomban, képviselni akarja a nők érdekeit, képes tehát helyet biztosítani a női politizálásnak. Csakhogy ez a nő végig kiszolgáltatott a hatalomnak: még vallomásait sem volt képes szabadon, a laikus csoportok jóindulatának kényszeres elnyerése nélkül elkészíteni. Hillary Clinton igazi laikus szerző. Önéletrajza egy roppant konzervatív, patriarchális kánon pereme lehetne csupán.

Mondta Austerlitz, mondta Sebald

W. G. Sebald: *Austerlitz*

(Fordította: Blaschik Éva, Európa Kiadó, 2007)

Sebald különös életrajzi regénye eredetileg 2001-ben jelent meg, még mindig a német irodalom kiemelkedő műve, nehéz a nyomába érni, és nem nagyon találni párját az utóbbi évek könyvei közt sem. Végre megjelent magyarul, méghozzá kiváló fordításban. A regény a hatvanas évek második felében indul Antwerpenben, itt ismerkedik meg az elbeszélő főhősével, a kissé régimódi, titokzatos figurával, Austerlitzcel. Feltűnik neki, hogy az emberektől elhúzódó, furcsa figura, ez a majdnem láthatatlan, kopott zakós, hátizsákos értelmiségi a vonatra való várakozás közben képeket készít, szemlél és rakosgat. Sebald megszólítja őt, Austerlitz pedig elkezd beszélni. A kissé távolságtartó figuráról megtudjuk, hogy hobbjaja az építészet és a fotográfia, egyébként művészettörténész, szenvedélyes gyűjtő, egyetemi tanár, és egy egész századnyi kulturális archívummal veszi magát körbe. Titokzatos, bugyros zsákjából (amit később, a 46. oldalon fényképen is láthatunk) fényképezőgépet vesz elő, és rögzíti az állomás visszatükröződő képét.

Sebald (vagyis a regénybeli, naplóírószerű elbeszélőnk) kutató tekintetét a találkozás előtti pillanatban egy épp ide illő intellektuális eszmefuttatás kötötte le, ami a regény szempontjából később kiemelt jelentőségű lesz: a belgiumi Nocturama állatkertben tett látogatásának furcsa élményét osztja meg velünk. Arról értekezik, hogy milyen erős a rokonság az elűzött, meggyötört emberek és a redőzött homlokú állatok arckifejezése között. A metaforát a később elkészült regény lapjain fényképekkel is bizonyítja, a képeken az ugróegerek hatalmas, fürkésző szeme, emberi szempárok, ráncos homlokok jelennek meg. (Lehet, hogy maga az elbeszélő van rajtuk, nem tudom.) Sebald számára – mint írja – a szemlélődés filozófiája nyújtja az igazi segítséget a világ sötétségén való áthatoláshoz, akárcsak a festőknél. Vagyis, teszem hozzá, ezek szerint a szemlélődés, a kutatás és az adatgyűjtés meghozza érett gyümölcsét, a hön áhított tudást. Sebald szerint Austerlitz méltó példája annak, hogyan tapinthatunk rá a gondolko-

dás magányos tevékenységével a mélyebb összefüggésekre, viszont a regényből később az is kiderül, hogy e rádöbbenés feldolgozhatatlan, és elpusztítja a személyiséget, hogy még tragikusabb legyek: megöli a gondolkodó embert.

A szemlélődés-filozófia teljes bukásával ér véget tehát a regény. Ebből a könyvből megtanulható, hogy aki az emlékezettel (a múlt apró részleteivel) szembesül, nem bírja el a terhet. A mű végére világossá válik: az Austerlitzcel való megismerkedés egy újabb bizonyíték arra, hogy a gondolkodó, szemlélődő emberek magányos farkasok; múlttal való szembesülésük pedig feldolgozhatatlan traumát, tátongó, mély sebet okoz, mely – nem kis részben – egyébként saját, személyes életükből, történetükből fakad, nem is annyira valamiféle univerzális filozófiából. Igaz, az intellektus a regényben régimódi (gyűjtögető, klasszikus szemléletű), de a száműzöttség, a tudás megszerzése és a hatalmas szakadék a világ és az én között nem annyira az. Ezek súlyos, mindmáig feldolgozatlan, aktuális problémák. Ha a magyar irodalomból kellene az utóbbi évekből példát hoznom, rögtön Györe Balázs regénye jut eszembe, a *Halottak apja*, és folytatása, az *Apám barátja*. Györe-nél az apa könyvtáros, elvonuló, látszólag érzelemmentes ember (belül persze forr és beteljesületlen vágyak emésztik), és akinek fájdalmas érzelmi és intellektuális magánya a szocialista, diktatórikus Magyarország értelmiségi korpáját tükrözi.

Austerlitz már felnőtt, mikor megtudja, családját a holokauszt pusztította el.

Két halvány kinézetű értelmiségi találkozik tehát a regény elején. Sebald csak látszólag szemlélődik, ő, lévén német, az azonosulás és az együttérzés legmagasabb fokára lép, persze utólagosan, a háborút követő ötödik évtizedben, amikor a feldolgozás már jócskán megkezdődött hazájában. Tulajdonképpen úgy tárja eléink barátja életét, hogy ő maga válik Austerlitzcé. Hogy ki beszél, azt viszont folyton tudatosítja az olvasó számára, a regényben többször elhangzik a „mondta Austerlitz” mondat. A regény tehát egy hosszú monológnak is felfogható. Austerlitz, ez az egyszerre kitalált és valós figura a mindenkori áldozatok leszármazottai helyett beszél; kicsi, apró, szinte észrevehetetlen ember, akinek az élete eltűnt a történelemkönyvekben. Kissé bizarr a helyzet, hiszen Sebald szeretné eltávolítani magától hőseit, állítja, hogy az antwerpeni találkozást követő években mintegy véletlenszerűen találkozott vele, de mi tudjuk, hogy a regényén fáradozik,

azon van, hogy kiderítse a titokzatos idegen életét, még hozzá a legapróbb részletekig. Kiderítse és aztán kiadja, elárulja nekünk, nem számolva a dolog erkölcsi következményeivel. Vállalkozása rendkívül plasztikusra sikeredett, a kitalált történet minden pontja hihető. (Annak idején, mikor megjelent a regény, tudtommal valaki felismerni vélte magát a főhősben, és Sebaldot beperelte a személyiségi jogok megsértése miatt.)

Austerlitz mondja

A pályaudvart elhagyjuk, következnek a találkozások, beszélgetések. Először a művészetről és az építészeletről értekezik Austerlitz, egyáltalán nem unalmasan, nagyon is érdekesítő részleteket tudunk meg, azután egyre inkább átveszi a beszélgetések vezérfonalát az intimitás, a család, a szerelem (helyesebben a nő hiánya, a férfiaszkézis), és a gyerekkor bizonytalan keresése. Ekkor tudjuk meg, hogy Austerlitz adoptált. Sebald nagyjából a mű egyharmadától teljesen átengedi hőségének a beszédet, hiszen így – a megszólítással és a pusztán közléssel – az analitikus technikát alkalmazhatja, a lehető legmélyebbre hatol, végül barátja tudatalattijáig jut. Kiszedi belőle a legapróbb részleteket. Az ily módon elbeszélte idő a huszadik század közepéig nyúlik vissza, 1939-ig, amikor a fiú elhagyja Prágát, míg a kerettörténet 1996-ig, Austerlitz haláláig tart.

Mint írtam, Austerlitz személyiségében nagy szerep jut a kulturális emlékezetnek. Egészen pontosan olyan dolgokról értesülünk elmondásaiból, melyek életének nem személyes hagyatékába tartoznak, de a korszak jelölői: erődökről, pályaudvarokról, épületrajzokról, koncentrációtábor-leírásokról, könyvtárak és levéltárak anyagáról, falakról és polcokról, vitrinekről, Prága háború előtti és szocialista képéről; állatkertekről, botanikus gyűjteményekről, lepkékről és persze a gyűjtés megszállott hobbijáról, a fotográfiáról. A közös tárgyi kultúra iránti kezdeti lelkesedés tartja össze elbeszélőinket, s közben egyre személyesebbé alakul viszonyuk. Mikor is Austerlitz hirtelen idegösszeroppanást kap. Sebaldnak ezt követően sikerül valóban közel kerülnie barátjához, az önmagát vesztett személyiséghez – ekkor körülbelül az első százötven oldalon vagyunk túl. A beszélgetések témája ettől kezdve Austerlitz gyerekkorára és származására terelődik. Elmeséli, hogyan tudta meg apja halálakor, hogy örökbe fogadták. Austerlitz kálvinista nevelőszülőknél nőtt fel, és csak 1949-ben tudta meg valódi nevét. Mi-

kor apja, a prédikátor haldoklik, tizenkét éves, apa nélkül nő fel különböző intézetekben. De a pontos előtörténet homályos marad, fogalma sincs, hol született és hogy került Angliába. Kérdéseit elnyomja magában. Egészen a nyolcvanas évekig, amikor egyre gyakrabban törnek rá ismeretlen félelmek és furcsa, gyakran ismétlődő szorongás lesz úrrá rajta. A félelem a homályos múltbeli eseményekre tereli a figyelmét. Austerlitz elhatározza, hogy utánajár származásának. A látszólag beszélgetős, „művelődési regény” drámai eseménysorra fokozódik. Egyre személyesebbek és felkavaróbbak lesznek Austerlitz közlései, mígnem – éppen a múlttal való szembesülés hatására – eljutunk Kelet-Európába, Prágába és Teplicébe, szülővárosába, és abba a munkatáborba, ahol édesanyja életét vesztette a második világháborúban.

Pontos adatokkal igyekszik szolgálni az elbeszélő; visszakereshető hitelességgel bontakoznak ki a származás körülményei akár a nevek, akár az utcák vagy a fényképek alapján. Prágában egy levéltárban ritka vezetéknév alapján deríti ki Austerlitz, hogy pontosan hol, melyik házban élt a családja. Elmegy, és felkeresi a házat. Nagy meglepetésére ott találja Verát, egykori nevelőnőjét. Mivel ő nem zsidó származású, egyedülként túlélte a háborút. Mikor bekopog hozzá, az asszony azonnal megismeri a szőke „kisfiút”. (Ugyanazt a fiút, akit a könyv címlapján látunk egy réten, a regényben ezt a képet Vera mutatja meg Austerlitznek.) Verától értesülünk a száműzetés részleteiről, tehát Vera mondja el Austerlitznek, Sebaldnak Austerlitz, nekünk pedig Sebald a „teljes igazságot”. Így, a többszörös (és tudatosan jelzett) függő beszéd által akár némi kétely is maradhat bennünk a kapott információkat illetően. Ez pedig újfent a fikcióra vonja a figyelmünket.

Minél tovább haladunk a regényben, annál élesebben és pontosabban, vagyis annál világosabban kéne látnunk Austerlitz életének kockáit, annál ismerősebbé kéne válnia. Mégis, mintha a tragikus sötétség felé vinnének hosszú monológjai. Egy sötétkamrában próbáljuk előhívni és letapogatni a képeket, mikor pedig kontúrossá válnak a részletek, elkezdünk szorongani. Amikor megtudjuk a történeteket, azt kérdezzük, ez hogy történhetett meg? Valóban így volt? Hogy volt? El lehet mondani, hogy történt?

A regényben a múlt alapos feltárása helyett végül csupán az emlékezet fonák természete válik világossá. Úgy tűnik, mintha a kiderített „tények” felé haladnánk a fikció felől, pedig éppen fordítva van, minél több adat birtokába jutunk, annál történetesebb lesz a nyomozás,

és annál allegorikusabbá válnak a fényképek a mű lapjain. A prágai látogatáskor végül kiderül, hogy a háborútól való félelem és a zsidóüldözések miatt Agáta, Austerlitz édesanyja 1939-ben, négyéves korában egy gyerektranszporttal küldte fiát nyugatra. Így került Prágából Londonba. Pár évvel később a „hírnökök halk hangon közölték Agátával a tennivalókat”, de ő nem volt képes „ezeket az egyenesen visszatartó nyelven megfogalmazott utasításokat betartani; helyette válogatás nélkül összedobált néhány abszolút nem praktikus holmit egy táskába, mint aki hétvégi kirándulásra megy.” (192) Vera kísérte el a transzport bejáratához, Holešovicébe. Agáta halála nemcsak értelmetlenné válik, hanem ismeretlen marad, kiderítetlen, kinyomozhatatlan tény; homályos ködbe vész a tábor csupasz és ember nélküli falai közt (melyeket a fényképek is megmutatnak), hült helye van az anyának, ez pedig feldolgozhatatlan a „felnőtt fiú” számára.

Sebald mondja

A könyv szerkeze feltűnően precíz, az események időrendi sorrendben követik egymást, Austerlitz pontosan mesél, vagyis mesélteti őt Sebald. Ami a kötet igazi különlegessége, az az, hogy a bekezdések között az író fényképeket helyezett el. A fényképek közlése kizárólag az író munkájának eredménye. A képekhez viszont nem tartozik sem cím, sem a készítő neve. Sebald már a regény elején (9) elmondja, hogy barátja több száz rendezetlenül összerakott képet hagy rá halála előtt, 1997-ben. Feltehető, hogy az említett fotográfiák némelyike bekerült a könyvbe. De ez egyáltalán nem biztos, sőt az sem, hogy a képeket nem Sebald maga készítette-e. Ugyanis az író arca is megjelenik az egyikén (211), méghozzá éppen az Agáta utáni nyomozás útja közben, a theresienstadti munkatábor kihalt városának egyik bolti kirakatában, egy porcelánkompozíció mögött.

A fotográfiák szerepének több értelme lehet. Engem leginkább a szöveg és a kép kölcsönhatása érdekelt, ami semmiképpen sem csupán referenciális természetű (vagyis ami benne van a szövegben, megjelenik a képen) vagy illusztratív (kiegészítő, konkretizáló), a képek fikcionális események bizonyítékai és metaforikus természetűek. Úgy mondhatnám, a történet valós alapját, életrajziségét hivatottak bizonyítani egyrésztől, konkrét teret és időt jelölnek, ugyanakkor azonosíthatatlanok. Természetesen az emlékezet fekete-fehér képeiről van szó, hagyományos, analóg eljárással készültek. De számomra meggyőzőbb érv, hogy

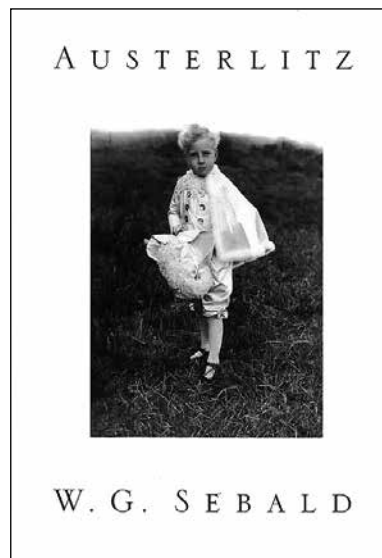
a fényképek a történet fikciójában betöltött szerepük miatt kerülhettek a kötet lapjaira. Hiszen a képek jelöletlenek, cím nélküliek, és alapos szerkesztés eredménye, hogy sosem azon az oldalon jelennek meg, ahol a jelölt esemény van. A képek elhelyezése tehát teljes mértékig a szerző, Sebald játéka írói anyagával. Barátja elbeszélését egészíti ki velük, vagyis továbbírja mondatait, és az emlékezet talányos albumává formálja történetét. Éppen ellentétesen jár el, mint azt elsőre gondolnánk: a fényképek itt a regényesítést szolgálják.

Az író Sebald egyes szám első személyben tehát résztvevő megfigyelő. Az elbeszélés alatt egyre jobban háttérbe húzódik, a dráma végpontjához közelítve pedig egyre ritkábban kommentálja barátja mondatait. Közben pedig egyre erősödik az olvasóban a feltételezés, hogy elbeszélője nem autentikus személy, a „mondta Austerlitz” mondat recitálása további drámaiságot kölcsönöz a beszédfolyamnak, ugyanakkor formalizált gesztusként hat, vagyis eltávolítja az elbeszélő barátot, és az írói gesztust erősíti. A könyvet tehát ketten beszélnek el, az elbeszélő író és a beszélő Austerlitz. Nincs éles határ kettejük között. Lehet úgy olvasni, hogy találkozásuk hitelesítése érdekében helyezi el Sebald a fényképeket a könyvben, melyek, mint írtam, természetesen erősítik a regény dokumentumjellegét, ugyanakkor esztétizálnak és vizuális élményt nyújtanak; másrésztől a képek az olvasó számára az élettörténet referenciális hordozóivá válnak, bizonyítékok a dolgok tényleges létezésére és a történet lehetséges tér- és időbeli elhelyezésére. A fotográfia igen hatásos, de kétes elem a regény terében. Kaland, útra kelés, kimerevített tér és idő, ahol ez utóbbi jelenléte felülmúlja az ábrázoló erőt. Roland Barthes-tal szólva *punctum*. Rádöbbenés, szúrás, olyan hatásos pont, mely azonnal belém szúr, nem tudom levenni róla a szemem, írja a *Világoskamrában*. A fotográfia szubjektív tudomány a néző számára, mert egyszerre rögzít egy adott pillanatot, *itt és mostja* van, ugyanakkor túllép a pusztá tanulmányon, érzékeny pont, mely sebet ejt, és kiváltja az „ott szeretnék lenni” csalóka érzését. (Hasonló regényszerű fényképkönyvek jelentek meg már a nyolcvanas évek elején a német és az angol irodalomban, csak egy példát emelnék ki, John Berger és Jean Mohr fotóesszéjét, *Another Way of Telling*-jét. A magyar irodalomban is lehet párhuzamot találni, Nadas Péter *Saját halálát* vagy a *Valamennyi fényt*.)

A lapokon megjelenő fénykép tehát korántsem formalizált gesztus. Egyrészt nem utalja a teljes fikció terepére a történetet, és a fikció

fikciótlanítása sem sikerül, csupán a kettő közt tátongó lehetséges szakadékot látjuk. Megtörtént és elképzelt dolgok vészes kapcsolatát, mely ebben a regényben a hangsúlyozottan jelen lévő személyes emlékezet (traumasor) terepén könnyen romlásba dönt, a szemlélődő ember pedig szakadékba zuhan. Austerlitznél ez be is következik; a tanár viszonylag későn értesül valódi származásáról és családja elpusztításáról, a megbomlott emlékezet feldolgozatlan valóság lesz számára, egy hatalmas szakadék tátong leélt élete és a nem tudott, valódi élete (származása) között. Az események felderítése létszükséglet számára – Sebald ezt mutatja be könyvében –, ugyanakkor kioltja a tudás utáni vágyat, és a halálba vezeti a kutató embert.

III.



Hasonulás

Bartis Attila: *A csöndet úgy.*

Naplóképek 2005. január – 2008. december

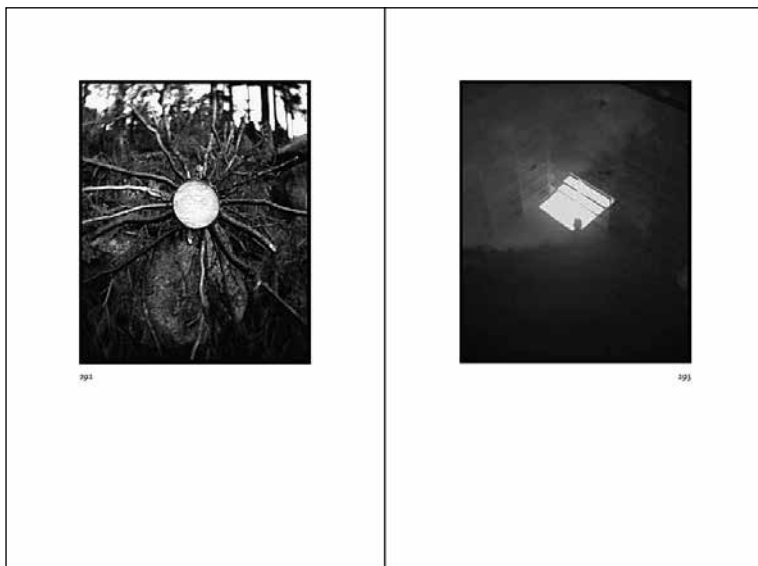
(Magvető Kiadó, 2010)

Bill Viola *Nantes Triptych*-installációját több mint tíz éve láthattam, egy külföldi katedrális oltára előtt függő vászonra vetítették.¹ A triptichon három naturális videóból áll: az első képsoron anya hozza világra gyermekét, a másodikon egy férfi lebeg vízben, az utolsón haldoklik egy öregasszony. Mondjuk úgy, szent ámulat lesz úrrá a nézőn, amikor rájön, hogy az újszülött csecsemő és a haldokló arc hasonul, ugyanarról beszél és ugyanazt üzeni: a túlvilág létezését. Katartikus képek. Profán szentek néznek ránk videóról. Míg az élet – a vízben lebegés, a totális magány – csak egy átmeneti állapota az időnek. A kiállítótér, a templom és a fészületek biztosítják a helyet az „ábrázolt” szenvedéstörténetnek. Talán egy éven keresztül naponta eszembe jutott ez a munka.

Aztán teljesen elfelejtettem. Mígnem megnéztem Bartis Attila fotókönyvének képeit. Háromszázhatvanöt mű és néhány oldal képcím, csakis a könyv végén, apró betűvel. A könyv fotónapló, páros képek állnak benne úgy összerakva, hogy sem a hely, sem a kép tárgya nem állnak közel egymáshoz, inkább fény és árnyékviszonyok, a fekete-fehér fotográfia teszi őket hasonlóvá. Élet és halál, emlékezés és hasonulás – ugyanaz kétszer másként, a halál árnyékából visszanezve. Képek: emlékezetmetaforák. Talán nem is napló ez, inkább utólagos rendezőmunka, a szerző rendrakása saját életében, abban, ami körülvette őt, és aminek ő is része. Lemeztelenedés és takarózás, leskelődés. Pornográfia, perverzió, higiénia, erkölcs és csoda. Bartis kedvenc fogalmai. Istenkeresés és a mindennapi profán, evilági egymásnak feszülése. A mobiltelefon rögtönzött kamerájával felvett pírítóan köznapis pillanatok, és még a halál is az, hiszen a kórházi lepedő pecsétje nagyobb és élesebb, mint a halott apa keze (6). André Kertész is a halál és az emlékezés miatt kedvelte Roland Barthes. A fekete-fehér fényképezést

¹ Az eredeti mű 1992-re datálódik, maga a szerző szerepel a középső, úszó-lebegő képen.

Ő a halál művészetének nevezte, azért, mert úgy vélte, semmi nem lesz már úgy, mint abban az időpillanatban, amikor egy kép elkészül, így a fénykép elsősorban és véglegesen az idő múlásával szembeesik. A fénykép grammatikája ezért egyedi, ismételtetetlen, egy *punctum*. Szűrés. Bartis képei tühegyek. Legalábbis borotvaélen táncolnak.



Kivágott fa / Üres könyvtár

A képek külön-külön számomra néha elég idegenül hatnak, vagy épp banálisán hatásvadászak. Bartis szerkesztésmódja viszont finom drámaiságot kölcsönöz, méghozzá a saját, személyes életének intim drámáját. Apa, szeretője, lánya, fia – visszatérő alakjai. Utazásai, életének titkos helyei. A képek párosan lesznek igazán érdekesek, mert megkeverik az időt. Néhány párba állított munka azonban még így sem annyira különös, talán túlságosan nyilvánvaló a hasonlóságuk. Maníros vagy túl direkt: a tájképek közül néhány (44–45); magányos alak és laterna (152–153); felhő és eső (120–121). Szárhegy olyan, mint Berlin vagy Passau, Leukerbad és Kisgyőr. Az Alpok – lám – ugyanolyan, mint a Kárpátok. Bartis távoli dolgokat illeszt egymásba, összebékíti, keretezi; akkor érdekes igazán, ha metaforában gondolkodik, mint a csiga és a csikló (52–53), kedvencem a fatörzs és a könyvtár (292–293).

Csak hogy nem is Bartisról lenne szó, ha nem volna póz, önarckép, kegyetlenkedés és döbbenet. Akkor sem róla volna szó, ha hatás nélkül csuknám be az albumát. Épp ellenkezőleg, felháborít, elragad, szenvedélyesen nem akarok írni róla, olyan profán és kiszolgáltatott a könyvben a test, a nő, az állat, az apa és a gyerekek, a szeretője. Végül maga szerző: magányos leskelődő, kopott tükörben macsó arc. Kicsi, vacak a mobilja is biztosan.

Néhány képet ismertem a könyvből. A *Revisiting memory*-projekt közben készülték.² Vagy az Eckermann kávéház kiállításáról. Korrektnek tartottam. De nem lettek tőle hatalmas érzelmeim. Túl picik, lógtak a falon, alig láttam. Ide bekerülve másképp fogadtak. Elnapolom a dolgot, haladékat kérek. Újra fellapozom a könyvet és egészen más képek kezdenek el érdekelni, mint az első körben. Az első kör a részvétel volt: az apa halála. Vagy felháborodás: a lány anális fázisa.

Aztán maradtam a lánynál, akit Cedenkának hívnak. „Céda, céda, Cedenka. Lába között Gyehenna.” Ő egy „rég” történet hőse *A Lázár apokrifekből*.³ Ugyanaz a név, mint az albumban. Összefüggést keresek. A novellában szeplői és túlfűtött erotikus hatása miatt száműzik ezt a fiatal lányt a falujából. Valójában a férfiak menekülnek így tőle. Képtelenek dolgozni a munkások, prédikálni a papok a jelenlétében. „Hogy Cedenkával mi lett, rajtam kívül nem tudja senki” – fejeződik be a tárcsa. Hát itt van. Az író társa, feltehetőleg élettársa. Az a nő, akivel szeretkezik. Cedenka volna a múzsa? Ha igen, az baj. Cedenka áldozat. Mert mindenét odadobja, tárgy is. Másvalaki művészetéért létezik, kifekszik, a lába köze is képre kerül. Nem érdekel. Ha csak egy név, maradjon az. Aztán nem győztem betelni a képekkel. Éppúgy taszított, arca, alakja, cigarettás karja, ahogy cédasága egyre vonzóbbá tette őt. Tökéletesen megfért a távolról közelre, egymás mellé került képsorok között a teste. Semmit sem provokált. Cedenka hideg tény, be lehet állítani, ezerféle: ha a fotográfus akarja, naiv parasztlány, városi kurva, asszony, anya, lány, öregasszony. Csecsemőarc. Egy szeplő. Hamvas és kiélt. Jól illik a kirakatbabákhoz és a tájképek közé. Cedenka az Úristen meztelen csodája. Egyszerre erotikus és erotikussá tett. Manír és finom provokáció. Szép. Vonzó. Kegyetlenül elbánnak vele a novellában és kegyetlenül

² *Revisiting memory. Gedächtnisspuren*, Drei Raben - Matthes u. Seitz Verlag, Berlin, 2007.

³ Bartis Attila: *Cedenka* = B. A.: *A Lázár-apokrifek*, Magvető, Budapest, 2005, 52–60.

elbánnik vele a fotográfusa. Aki nemcsak kitalálta őt, de vele él, minden útjára elkíséri. Még a szatyra is olyan a csafkának, mint bármely buszon utazó emberé (38–39). Nincs benne semmi különös. Egy senki. Egy nő. Különös az író, aki azzá teszi. De nem teszi. Csak úgy tesz, mintha tenné. Mintha Bartis folyton újraírna valami régimódit. „Csupán én találtam ki, a Semmi verandáján, a magam öröme.” Cedenka nincs és van. Valóság és fikció. A szerző képzelete fényképen.

Az egyik képen műanyag hordókat látunk, „szentelt víz” felirattal sorakoznak egy padon. Aki ezt rögzíti, annak a művészete roppant vonzó. Olyan határon mozog, ahol az Úristen létezése bármikor bizonyítható, miközben a kegyetlen fájdalommal manipulál és a teljes kiüresedésről beszél. Mindig részvétellel akarjuk megmenteni megalázott, kiszolgáltatott hőseit, de ő már rég felemelte őket. Mindegy. Kiver a víz, milyen egyedül lehet az az ember, aki a képeket készítette. Nagyon jó könyv.

Az életrajz csábító piacán – „Sophie Calle” és története Földényi F. László: *Légy az árnyékom!* (Enciklopédia Kiadó, 2002)

Vajon mennyire tudja magát izgalmassá tenni egy képzőművészeti monográfia, amely folyamatosan és tudatosan úgy állít valamit a tárgyról, hogy aztán visszavonja. Ebben a művészeti könyvben semmi sem véletlen és minden az. Izgalmas, ám nem problémátlan művet tarthat kezében az olvasó és a néző. Kusza jelenetek tisztázatlan viszonyait a fotográfusnő, Sophie Calle életéből, aki (persze nem elsőként a művészet történetében) saját identitását kutatja két technikai tükör, a fotókamera és az írás segítségével.

Lehet-e egyszerre ironikus struktúrája az értelmezői módszernek és az elemzendő történetnek? Ha végigolvastuk Sophie történeteit, megnéztük a képeit, az az érzésünk támad, hogy bár a fejezeteknek vége, de nincs vége az alkotásnak, a Möbius-szalag folytatja önmagát. S az értelmezésekben igazából alapvető kérdésekre sem kaptunk választ, azon túl, hogy egy esztéta által vágott ablakon át bepillanthattunk az életműbe. Tekintetünk irányai Földényi koncepciója szerint alakultak, akinek tárlatvezetői stratégiája sok elemében megpróbált a *concept art* jelrendszeréhez igazodni. És mégsem.

Azzal kell szembesülnie ugyanis az olvasónak, hogy bár Földényi F. László munkája állításokkal küzd, s ezt jelzi is, semmi sem áll távolabb tőle, mint az élcélődés. Hiszen tárgyát, a kissé nyomulós, a szexre éhes, az egzaltált, a hol szép és vonzó, hol taszító és rossz szagú, exhibicionista francia nőt komolyan veszi, de legalábbis megkísérli komolyan megérteni. De nem mindig érti. Mert a végén mindig eltűnik a látószögéből. Nem adja át automatikusan a nyelvét (ami fotó estében nem csoda, de majd minden esetben van szöveg is). Tehát nem lehet egykönnyen a tárgyat megszólítani. Ahány mű, annyiféle Sophie.

A lebegtetésen túl mintha nem igazán maradna kiút a (kétség sem fér hozzá) kiválóan eltervezett és megformált életlabirintusból. Sophie Calle a néző csábítója. De talán nem annyira nehéz ellenállni életrajzi csapdáinak, mint azt a monográfia állítja. Sophie ugyanis több jelet

csak megismétel a kortárs képzőművészet és irodalom akciói közül. A *Légy az árnyékom!* esszéista gondolatvezetése mégis úgy csábul el, hogy nem a szigorú, elemző-megfigyelő tekintet mellett dönt, hanem a történeti, alkalmazkodó, személyes elbeszélés mellett. Ez is járható út, ám így nem derül ki, ki kinek az árnyéka: az elmélet, a néző vagy maga a művész figurája áll a kamera mögött? Ennek pedig nyilvánvaló okai vannak.

Persze nem csak a hazugság áttetsző, könnyedén tetten érhető esztétikája kísérti a szerzőt. Eleve két állítás határán mozog a könyv.

Sophie Calle fotográfus. Sophie Calle író.

A fotográfia dokumentatív ereje pedig nemigen leplezheti el a jelek játékát: az igazság sehol sem nyer bizonyosságot, még a dokumentációs műben is bizonyítatlan és élveteg marad. Feltűnő, hogy a játék során a stilizált szerelmi afférok koncepcióiban Sophie hol csábító, hideg szex-bomba, hol szemérmes leány, hol házasodni vágyó, kikoszorózott szex-éhes asszony, hol pedig politikai megfigyelője a kulturális emlékezetnek. S aki megpróbálja őt leleplezni, azt legközelebb újabb fátyol mögül, váratlan „konceptióval” csábítja el. Az „Én” tehát nem identitás. Inkább önteremtés, önmegismerés és önelvesztés. Az életrajz és a fényképező apparátusa mögött álló „szerző” ezért egyáltalán nem az alkotói szuverenitásáról tesz tanúságot (s bár mellőzi a munka a kontextusok feltárását, de a „nouveau roman” stilizált önéletrajzait ezt megelőlegezik), hanem a *concept art* börtönéről. Becsapni igyekszik mindenkit, aki a koncepciót keresi. A koncepció a koncepció kudarca. A részletesen felvett élet, a hazugságok, a nyomozások mások után, a detektív magunkra állítása végül a megfigyelő megfigyeléseinek eredménytelenségéhez vezet, s – talán megkockáztatható – jelentés és identitás nélküli világot kölcsönöznek a kamera és az író számára. Az önéletrajz megírhatatlansága tragikus „Sophie Calle” számára. Akit eleve csak idézőjelben létezik. Aki nincs. Csak írásban van. Csak fényképeken látható.

Mégis a könyvben folyton azonosítódik önmagával. Földényi F. László ugyanazt az arcot és hangot adja a nőnek, mint amit az elvár tőle. Csupán kommentál és hagyja, hogy a koncepció legyőzze a megértést. Kissé nyugtalan, kiegyensúlyozatlan, olykor önisméltó, s persze szórakoztató, olvasmányos, meghökkentő e könyv. Jól eltervezett. A monográfus ösztönös élvezője a műalkotásnak. De miféle ösztönök, az én minden szuverenitását nélkülöző, eltervezett program-fejezetek ezek, melyek segítségével a nő elcsábítja monográfusát?

Az értőt narrációs kényszerek hajtják, a mű történeteiben, fejezetekben gondolkodik. Néha még ideológiai gyanúba is keveri a képzőművész életét, például mikor az első mondatban Sophie Call „munkásságához” választ mottót (pedig koránt sincs lezárva a mű), vagy a könyv 119. oldalán Marx árukritikai fejtegetéseit és a tárgyi fé-tisről szóló tézisét összekapcsolja az önéletrajzi múzeumban kiállított tárgyakkal. Meg kell vallani, hogy általában is előszeretettel kalandozik csupán az említés szintjén, asszociatív módon, magyarázat és lábjegyzetek nélkül a különféle iskolák közt. S ez jól mutatja, mennyire nem találja (találhatja) a megfelelő allegóriákat olvasásához, a látványhoz, mely eredendően, létéből fakadóan folyton becsapja őt. Nincs magyarázat. A tények hamisak. Az allegóriák igazak. Számomra épp ez az esztétikai kudarc lesz végül Földényi monográfiájának legszimpatikusabb gesztusa. Még akkor is, ha erről egyetlen sorában sem vall.

Sophie Calle invenciói az utóbbi évek egyik legintenzívebb fotóművészeti élményeim közé tartoznak. Egyre világosabb, hogy a fényképezés és a valóság feltárása közt húzódó szakadék mélyül. Az identitás elveszti szuverenitását. A kudarc sokkal inkább a kritikai elméleteké, melyek nem képesek azt a személyes drámaiságot és kiszolgáltatottságot megjeleníteni, melyet a szorongó alkotó eltervezett.

A könyv az Enciklopédia Kiadó ígéretes sorozata, a *Láthatár* első kötete, mely a hazai piacon népszerűsíteni próbálja a 80-as, 90-es évek nyugati képzőművészetét. Megkésve és egyúttal túl korán. Hiszen például Sophie Calle fényképeit és történeteit alig két évvel ezelőtt láthattuk először Magyarországon a Ludwig Múzeumban. S lám, a gondos női szerkesztői kéz már a sorozat első kötetének részleteiben megmutatkozik, úgy mint a tipográfia, a nyelvi igényesség stb. Csak dicséret illeti tehát Jolsvai Júliát. Minden műkedvelőnek ajánlom a könyvet. Nem ajánlom viszont a műértőknek.

Semmikép

Cseh Gabriella fotókiállításához

(Francia Intézet, 2006. április 27. – május 26.)

Semmikép – egy helyesírási hiba. Igen, mondja Gabi, direkt. Aki ezt írta, és ezeket a fényképeket készítette, szembeszáll az idővel. Közvetlen, direkt és tagadó: a trend és a divat ellen áll. (Persze ez is divat, bocs, direkt mondom). Csak az számít neki, amit látott, véletlenül észrevett, mint az igazi, régi fotósok. Valami régi helyet keres. Mintha rég látta volna, úgy csinál, picit csal. Pedig most látta, látszik, ha közelebb mész. Úgy, ahogy történt: technikai csalás nélkül teszi elénk a képeit. Nézzétek, itt jártam, ez van. S közben a nap, a hó vagy az eső, esetleg egy fa kérge takarja a témáját, hát épp ez lesz a témája: a fotográfia régi ideje és az új nézetek felől.

Cseh Gabriella fényképei a szó szoros értelmében hagyományos képek, mert fekete-fehérek. Átvitt értelemben viszont egyáltalán nem olyanok. Mondjuk, vagyis én gyanakodva azt mondom, ezek a képek ravaszak, kikacsintanak. Van, amikor meg kimondottan nevetnek, de az ugyanaz. Vidámak és melankolikusak. Szerények és kifejezők, tágasak és szűkek, de az is ugyanaz. Semmiképp sem a helyszínekben van valami különös, ott, ahol a képek rögzültek, hanem abban, aki csinálta őket, és aki ezer arcát képes mutatni, mégis ugyanaz marad. Vad és csendes, kihívó és nyugodt és nyugtalan, érett és éretlen (mondjuk inkább kereső), képei pedig komponáltak és véletlenek, de semmiképp sem képtelenek, inkább a véletlen hozta őket így, ahogy a terem falain állnak.

Ugyanakkor van itt, a teremben, egy fotográfus(nő?), aki semmiképp sem szeretné, ha meglátnánk őt. Bujkál, inkább kitalál valami olyat, ami még nincs, egy szót, egy nem létező címet, kitalálja és közben pont azt akarja megmutatni a kamerájával: ami a képeken van, az mindig volt, nem ő találta ki. Ilyen (mondjuk egy nagy szóval) a világ. Vagy legalábbis: ilyen szögből is lehet láttatni a világot. Mintha (puritán módon) a világ legtermészetesebb, legegyszerűbb, legtisztább dolga a fotográfia volna. Pont olyan ez a kiállítás: csupa pontosság és nyugtalanság.

Fényképezni azt jelenti, a világról képeket készíteni. Ám a fotográfia azt is jelenti, „fényvel írni”. Átvitt értelemben, a fényképezés történetének tradíciójában: megmutatni a múltat, rögzíteni, előhívni és végül emlékezni egy fontos pillanatra. De vajon ki a fotográfus? Milyen szerep jut neki a fényírás rövid pillanatában?

Ő látja meg a „vadat”, puskát fog és lő. Kattint. Ezzel kapcsolatban Gabi azt írta nekem: „a fotózás folyamatában az a legfontosabb pillanat, mikor meglátom a vadat! Olyan, mintha megcsiklandoznának, és ez örömmel tölt el. Általában a jó képek után nevetek. Pedig még megvan a rontás veszélye: a labor.” Hát ez az: a labor! Arra gondoltam, persze közben nevettem, hogy ezt ma már csak néhány fotográfus mondhatja el magáról. Másképp fogalmazva: az előhívás öröme, a laborban való pepecselés öröme, a sötét kamra szűrt fénye – ami engem egyébként a leginkább megnevetett a fotográfiában – eltűnhet, akár az idő egyik rögzítetlenül hagyott pillanata. Eltűnhetne, ha nem volna Gabi.

Nekem Gabiban egyébként a nevető ragaszkodása tetszik a legjobban. Ragaszkodása a régi eszközökhöz és az új formák keresése, a képen az ismeretlen dolog hozzátapadása a régi tárgyakhoz.

A vadról és a lövésről pedig egész más jutott eszembe. Az, hogy a nők kimaradtak a háborúk történetéből. Most pedig itt van/volna a lehetőség: a fényképezés fegyver, valamit úgy megmutatni, ahogy az korábban nem volt látható és ahogy hirtelen nagyon hatásos lesz. Itt van egy nő, kiharcolja magának a fotográfiát: utazik és keres, kis formátumra másol másokat, tájakat fotóz. Képeinek helyszíne – sokféle, épp ott vagyunk, ahol van valami, szokatlan, de könnyen érthető, talán nem is fontos, hogy hol állunk, csak az, hogyan állunk, hogyan tartja a kameráját a kép készítője. És az sem fontos, mikor készült egy-egy kép. Ez azt sugallja, bárhol, bárki, bármikor fényképezhet. Jaj, dehogy! Semmiképp! A fotográfus sokkal többet tud a világ látványairól, mint valaki, aki fényképez. Cseh Gabi képein olyasmi látszik, amit – látszólag – bárki láthatott volna, de valószínűleg észre sem vett, mert túl evidens. Itt, ebben a teremben, jószerevével csupa olyan képet találunk, amin rajta van a fotográfia jól ismert pillanata: az elkapott idő. Minden képnek saját ismertetőjegye van, a fényképezés hagyományos, fekete-fehér értelmében. És ez egyáltalán nem semmi, még csak összefüggésbe sem hozható a semmivel, ez valami.

Semmisem kép? Ilyesmit jelentene a cím?

Lehet. Addig semmi és senki sem lehet kép, amíg meg nem születik. Vagyis valaki le nem fényképezheti. A szó régimódi értelmében. Engem ez a valaki érdekelné (ha nem ismerném Gabit), valaki, ő, aki a képeket készítette, és aki áttételesen megjelenik rajtuk. Cseh Gabriella – hogy mondjak valami összegzőt – különböző hangulat. Valaki, aki ugyan nem látszik, de erősen jelen van fényképezés közben. Fényképeit úgy is láthatjuk, mint a belső táj kivetüléseit a látványra. Mivel bizonyítom ezt? Hogy rendkívül szubjektív fotográfiáról van szó. Most születik, ebben a pillanatban, ő és a képei is. Egy különös, furcsa, szokatlan érzetről tanúskodnak ezek a képek, a születéshez hasonlítanám. A jó fénykép, mondja Roland Barthes Freud kapcsán, olyan, mint az anyaméh: *ott szeretnék lenni benne*.

Semmikép. Ilyen szó nincsen. Mostantól viszont van: Cseh Gabi fényképeit jelenti. Egyszerű, lényegre törő, kiforgató. A nyelv, akár a kép, világot teremt, olyat, ami előtte nem létezett. Ez a világ lesz, és nem volt, amíg el nem készültek róla a fotográfiák. Mostantól mindannyian egy kiállítás tárgyai. Együtt azt jelentik: valami készülöben van. Ettől kezdve létezik, figyelni kell rá. A cím egy fiatal fotográfus helykeresését összegzi a fotográfiában és a szavakban.

Semmikép – ezt a szót mostantól le lehet fényképezni. Csak talán még nehéz kimondani egy p-vel. Majd meglátjuk, majd meglátja a néző, aki végigmegy a kiállításon.

A másik város ez a város

Frankl Aliona – Zeke Gyula: *A másik város*
(Kijárat Kiadó, 2003)

A város, ahol az író meg akar majd halni, a város, melyet a fotográfusnő rögzít a múltból: Budapest. Egy író. Egy fényképész. Két szerző összjátéka ez a város, kép és szöveg: albumváros.

Az olvasó, aki ugyanaz, mint aki a néző, kezében tarthat (végre) egy szép könyvet, melyet egyszerre lehet lapozgatni, nézni, látni és olvasni; és amelynek segítségével tekintete újra felfedezhet valami régit és ismertet: a fényképezés és az emlékezet közötti szoros kapcsolatot. Akárcsak egy kamerából, ebből a könyvből is a múlt betűi, tárgyai, helyei áramlanak ki és be. Így épül fel és omlik le Budapest. Mint egy régi bédekkerben, elázott utcai pavilonok ponyváján, úgy alakul történetekké két ember, egy nő és egy férfi közös barangolása két médiummal a kézben. Csakhogy itt a kettős megmutatás poétikai erővel is társul: a fénykép fikció, az írás képfelvétel lesz.

Zeke Gyula, az íróember írja a könyvet, szövegeket készít képekhez, követi a képek készítőjét. Képzletben ő is fényképez. Egy másik író, becsukja a szemét, képeket lát, a képeken városrészeket, szobrokat, ledőlő épületeket, összekeveri belső képeivel, saját helyeivel a város helyeit, saját eszközeivel a közös múltat: emlékezik. Az olvasó ezért nem is igazán tudja függetleníteni a fényképek valódi tárgyait az irodalmi fikciótól. Amit látunk az albumban a bal oldalon, az nem ugyanaz, mint amiről a jobb lapon olvasunk. Zeke Gyula a saját emlékezet-labirintusában halad, amikor Aliona tárgyait írja le. A képek így maguk is kimozdulnak a fotográfia hagyományosabb, realista koncepciójából és fiktív szövegalkazatokká válnak. Leginkább elbeszéléskötetként olvasható fényképalbumot lapozgatunk.

A másik város Budapesten játszódik. Udvarokon, háztetőkön, utcákon, asztalokon, házfalon, vízben, erdő szélén, fal mellett. Közös helyeken, a kollektív emlékezet tájain. Majd' minden ilyen múltbéli tájra és tárgyra ismerősként pillantunk. Kevésbé a képek részleteiben, a fényképezés stílusában rejlik az album poétikai ereje (a város terepe

amúgy is nyitott könyv), inkább a (néhol kissé biedermeier) szövegek írják át, kontextualizálják úgy a fekete-fehér képeket, hogy a fénykép bemozdul, kilép az exponálás idejéből, többet mond a saját, tárgyára mutató technikai „jelnél”.

Most nem írok arról, ami nem látható. Most nem. Nem akarok írni róla, mert elég látnom most azt, ami rajta van ezen a képen, a keretei között. Nem könnyű így tennem. [...] Behunyom a szemem. (63)

Ígérete ellenére az album hatvanharmadik oldalán a szerző behunyja a szemét. Már nemcsak képzelet, hanem leírja, odarakja, és ebben a pillanatban már semmi sem a „rég”, már nem azt jelenti a fénykép, ami a kereten belül van. Pedig Zekével ellentétben a fényképeket Aliona nyitott szemmel készítette. Ez a kettős dokumentáció, a fotó és a szöveg közötti ellentmondásos viszony a könyv belső paradoxona. Az olvasó tekintete pedig ebben a feszültségben kénytelen az izgalmas játékot a két különböző „világnezet” között befogadni.

Számomra régóta igazán azok az írók érdekesek, akik képesek a képleírás műfajában maradandót alkotni. A tárgyat nyelvvel változtatni, szövegelemlekezetté transzformálni a képi emlékezetet, a médiumok játékosaként írni. (Három kedvenc képem és szövegem: *[Unicum]*; *[MOM]*; *[Arc]*.) A másik város részleteiben is gazdagon alkot meg egy másfajta múltidézt, amelyben az időpillanatok fotografikus kiáramlásának vagyunk szemtanúi.

A lefényképezhetetlen Csoszó Gabriella képeihez

2006. október 24-én hajnalban keltünk Csozó Gabival. Az emlékezet nyomába kellene erednünk. Véletlenül kerültünk össze egy közös projektben, és az a feladatunk, hogy másokat és egymást is megismerjük. Persze egymást nem lehet megismerni, de amolyan szigorú feladatként kapott vizsgálati tárgyak sem akarnánk maradni. Bár egy városban lakunk, távol egymástól. Ő a belvárosban, én egy kieső kertvárosban. Gabi kisvárosban nőtt fel, Marcaliban, én Kőbányán és Zuglóban. Ezúttal azonban nem a saját gyerekkorunkat indultunk keresni, hanem egy harmadik, ismeretlen személyét, Christiane Neudecker német operarendezőét. Egy Hamburgtól északra fekvő sziget, Amrum az utunk végcélja. C. valószínűleg még aludt, mikor mi felkeltünk. (Ma már jobban ismerem őt, velünk ellentétben sokáig alszik, alkot, ilyesmi, nem szívesen beszél róla, fél az elalvástól, ezért az álom a munkáiban fontos szerepet kap.) Berlinben él, és nagyjából ugyanakkor ér majd Hamburg Altona pályaudvarára, mint mi.

Gabival reggel fél ötre beszéltem meg, hogy felhívjuk egymást, minden rendben van-e, ha igen, indulhatunk. Kissé könnyes szemmel érkezett a repülőtérre, mikor kérdeztem, miért sír, azt mondta, nem önszántából teszi, higgyem el. Éjszaka könnygázlövedékek durrogtak az ablakuk alatt. Zavargások voltak Pesten. A miniszterelnök beszéde váltotta ki. Én sem műkönyvezem egy héttel később, elhihetik. Persze sokkal piszlicsárébb ügyről volt szó. Induláskor a Ferihegyen észrevétlenül elvették a visszafele szóló jegyemet. A Malév pedig nem szállítja haza azokat az utasokat, akiknek nincs meg a papírjegye. Itt a Nobel-díj sem segít, vigasztal Kertész Imre Berlinben, a Tegel-repülőtéren, mikor nem engednek felszállni. Egyszer csak ott állt mellettem, ismeretlenül megszólítottam. Próbált segíteni, de nem ment. A szándék és a szeretet megint kevésnek bizonyult. Szokjon hozzá kisasszony a helyzethez, vége a tündérmeséknek, ha utazik, bármi megtörténhet. Ez nem a személye ellen szól, a világ személyektől függetlenül is működik.

Az, hogy a világ hogyan működik, képtelenség rögzíteni, mert nem látszik. Nincs olyan, hogy dokumentálás, csak olyan van, hogy megfigyelés, látószög, szempont. A fotográfia Gabi szerint privát ügy lett. A kamerája például teljesen a sajátja: egyedí darab, akárcsak C. operaelőadásai. Mindig megakad valamin a szemük, és persze mindig máson. Semmi sem ugyanaz kétszer. C. ír, Gabi fényképez. Ugyanakkor Gabi fényírójába sokkal több kerül, mint az út. Mindennek éles kontúrt ad, és mivel azok közé a fényképészek közé tartozik, akik állandóan fotóznak, ha kezükben kamera van, képes a semmiből történeteket formálni. Képeiben azt a véletlen romantikus pillanatot keresem, ami (hah, de) eltűnt a művészetekből, de amit vissza lehetne csempészni valahogy, nem? C. is így van ezzel, ezen aztán jót nevetünk: csajok, a sziget, meg a romantika.

Odafelé a repülőn a vörös Hamburgról beszélgetünk, a Grünspanról, a Palettáról. Kultikus bárokról, melyekről különféle félig sikerült kultuszregényekben olvastam. Gabi megígérte, ha marad időnk, helyreállítjuk a magyar kultúrából hiányzó, forradalmi, vegetáriánus, nudista generáció maradványait. A kitarulkozókat. Csakhogy: ami már nincs, nem lehet lefényképezni. „Szexelj, ne háborúzz!” Az egyik képen mégis sikerült lekapni a mondatot.

Megérkezünk a szigetre. Amrum fantasztikus: kopár és hideg. Káprázató semmi. Itt aztán lehet a semmiről írni, és a semmit fényképezgetni. C. végigvezet minket három nap alatt a piros kabátjában, így ő lesz a sziget legszínesebb foltja. Homokos dűnék, szél, a tenger végtelenül rideg, feltolt horizontja. Vajon kibírnánk itt egy évet? Első nap: igen. Harmadik nap: nem. A sziget egy kattintásra az eltűnt emlékezet metaforája. De Gabi más formát választ, a semmiből kezek, lábak, a kietlenségből pálcikaemberek tűnnek fel. Vajon C. mindezt előre tudta, mikor a Keleti-tenger három kietlen faluját – Világítótornyot, Ködöt és Viharsirályt – javasolta úti célnak? Aztán Gabi képei segítettek megérteni, amit láttunk, és azt is, amit nem. Az egyébként nyugodtnak és semmisnek vélt tájból egyszer csak szanatóriumok bukannak fel. C. gyermekkorában először egy kúrára érkezett ide, azóta minden évben legalább egy hetet itt tölt. Tulajdonképp az egész sziget az emberi psziché gyógyíthatatlanságára rendezkedett be, a láthatatlan, sűrű emlékezetre, amolyan lefényképezhetetlen dolgokra.

A korai naplemente és a kései ébredés – csupa ismeretlen, homályos tájegység rögzült Gabi képein. Több emberrel is megismerked-

tünk, de egyet sem ismertünk meg. A nyugdíjas házaspár, egy angol kémikus, középkorú nő három kutyájával: a jóléti társadalom sima arcai. Érzékenyen, de talán csak udvariasságból érdeklődtek az októberi pesti események iránt. Elemi volt elkeseredettségük a hosszú, unalmas öregség miatt. A beszélgetések végén óvatosan hozzátették, milyen fiatalok vagyunk! Ők meg milyen rendesek. Az én értelmezésemben: mintha azt mondanák, miért nem nővünk már fel?! Mikor C. megmutatta nekünk szanatóriumát, kiderült, sem Gabi, sem én soha nem voltunk ilyen helyen. Nálunk a szanatórium kilépő a társadalomból. Illetve nálunk nincs különbség a társadalom és a szanatórium között: a düh, az elkeseredettség és a kilátástalanság az utcán hever. A lélek még olyan szembetűnő, hogy bármikor le lehet fényképezni.



A szövegek eredeti megjelenési helyei

Fényképezés, szöveg, archiválás a századfordulón (Klősz György fotográfiái), Alföld, 2004/5, 75–90.

Lásd még: *Zum Verhältnis von Photographie, Text und Archivierung um 1900* – György Klősz = Amália KERÉKES – Alexandra MILLNER – Peter PLENER – Béla RÁSKY (szerk.): *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns*, Francke Tübingen–Basel, 2004, 91–110.

Biográfia és fotográfia Nadas Péter Valamennyi fény című munkájában = MOLNÁR Gábor Tamás – Sz. MOLNÁR Szilvia (szerk.): *Egytucat. 12 kortárs magyar író női szemmel*, Budapest, JAK–Kijárat, 2003, 85–116.

A fotográfia az élet negatívja. Nadas Péter Saját halál című művéről, Alföld, 2005/3, 98–101.

Lásd még: RÁCZ I. Péter (szerk.): *Testre szabott élet. Nadas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Kijárat, Budapest, 2007, 85–92. (Kritikai Zsebkönyvtár 9.)

„A dolgokat nem lehet megörökíteni”. A fényképezés újabb irodalmi művekben: Tóth Krisztina, Schein Gábor és Závada Pál könyveiről, Kalligram, 2005/8–9, 135–147.

Görbe tükör – csábító önéletrajz. Kortárs „női” elbeszélők: Szabó Magda, Polcz Alain, Lángh Júlia és Hillary Clinton, Irodalomtörténet, 2004/4, 522–539.

Lásd még: LÓRÁND Zsófia – SCHEIBNER Tamás – VADERNA Gábor – VÁRI György (szerk.): *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, Budapest, L'Harmattan, 2006, 291–314.

Mondta Austerlitz, mondta Sebald. W. G. Sebald regénye és a fotográfia, Beszélő, 2008/5, 125–128.

Lásd még: *Az utazó tekintete. A transzkulturális létállapot és a szöveg című konferencián 2008. november 20–21. elhangzott előadások*, Publicationes Universitatis Miskolcensis, 2010, 67–72.

Hasonulás. Bartis Attila: A csöndet úgy. Naplóképek 2005 január – 2008. december, Múút, 2011023, 44–45.

Az életrajz csábító piacán – „Sophie Calle” és történetei. Földényi F. László: Légy az árnyékom!, Litera, 2003. március 5., www.litera.hu/hirek/az-eletrajz-csabito-piacan.

A másik város ez a város. Frankl Aliona – Zeke Gyula: A másik város, Litera, 2003. július 7., www.litera.hu/hirek/a-masik-varos-ez-a-varos.

Semmikép. Cseh Gabriella fotókiállításához, Litera, 2006. május 12., www.litera.hu/hirek/semmikep.

A lefényképezhetetlen. Csozó Gabriella képeihez, Magyar Lettre Internationale, 2007/2, 24.

Lásd még: *Das Nichtfotografierbare* = Wilhem DROSTE – Martin HAGER – Aimée TORRE BRONS (szerk.): *Revisiting Memory – Gedächtnisspuren. Literarisch-fotografische Reisen in die Erinnerung*, Matthes & Seitz, Berlin, 2007, 69–70.

Névmutató

Ady Endre	54
Albert, Pierre	20
Alföldi Zsófia	125
von Ameluxen, Hubertus	18
Andriopoulos, Stefan	22
Antonioni, Michelangelo	86
Avedon, Richard	48
Babits Mihály	54
Bahtyin, Mihail Mihajlovics	118
Balassa Péter	57, 72
Baldwin, James	48
Barthes, Roland	11, 15, 16, 30, 41, 46, 52, 53, 61, 69, 70, 72, 80, 81, 84, 86, 95, 112, 133, 137, 146
Bartis Attila	8, 137-140, 138
Baudelaire, Charles	54, 73, 87
de Beauvoir, Simone	115
Beilenhoff, Wolfgang	30
Benjamin, Walter	12, 15, 22, 54, 72, 73, 74, 87, 113
Berger, John	133
Blaschik Éva	128
Bojtár Endre	42
Bonyhai Gábor	108
Borus Judit	125
Bourel, Bruno	48
Böhme, Hartmut	36
Breker, Arno	63
Calle, Sophie	141-143

Celan, Paul	52
Chevreur, Michel Eugène	20
Clinton, Bill	125, 126, 127
Clinton, Hillary Rodham	8, 99-127, 111
Cseh Gabriella	44-146
Csortos Szabó Sándor	83, 87
Csoszó Gabriella	149-151, 151
Czeizel Balázs	48
Degas, Edgar	62
Derrida, Jacques	52, 107
Décsey Ede	21
Dotzler, Bernhard J.	22
Droste, Wilhelm	25
Eisterer, Heinrich	43
Erdős Virág	85
Escher Károly	47
Esterházy Péter	42, 48, 59, 85, 90, 91, 93
Farkas Zsolt	100
Ferenc József	19
Feszti Árpádné Jókai Róza	106
Feyel, Giselle	20
Flaubert, Gustave	6, 97
Fogarasi György	64, 102, 103, 104
Foucault, Michel	31, 32, 33, 34
Földényi F. László	42, 141, 142, 143
Frankl Aliona	147-148
Frech Magda	15, 46
Freud, Sigmund	146
Frizot, Michel	18, 20, 30
Gadamer, Hans-Georg	108, 109, 110
Geimer, Peter	15
Gellér B. István	85
Gink Károly	48
Giotto de Bodone	61
Graevenitz, Gerhard	16
Greskovits Endre	25
Györe Balázs	93, 129
Hamacher, Werner	52

Haverkamp, Anselm	18
Hárs Endre	102
Imdahl, Max	61, 62
Jabloneczay Lenke	117
Jelinek, Estelle C.	113
Jolsvai Júlia	143
József Attila	54
József Jolán	106
Kabdebó Lóránt	99
Karádi Éva	36
Kassák Lajos	48
Katona Gergely	107
Kertész, André	47, 137
Kertész Imre	124, 149
Kiss Mariann	125
Klöz György	8, 11-37, 14, 17, 23, 28, 36
Korzáti Erzsébet	99,101
Kosztolányi Dezső	73, 87
Kosztolányiné Harnos Ilona	106
Kracauer, Siegfried	87
Krúdy Gyula	26, 27
Kukorelly Endre	48, 85, 93
Kunt Ernő	57, 72, 73
Kümmel, Albert	15
Lachmann, Renate	18
Lángh Júlia	8, 99-127, 111
Lejeune, Philippe	103
Lengyel Péter	85
Lewinsky, Monica	126
Lindhoff, Lena	107
Löffler, Petra	15, 22
Lugosi Lugo László	22, 25, 49, 50
Lukacs, John	25, 27
Mach, Ernst	28
de Man, Paul	64, 102, 103, 104, 105, 107
Mann, Thomas	57
Marville, Charles	30
Marx, Karl	143

Márton László	8, 75, 85, 96, 97
Mekis D. János	42
Menke, Bettina	107
Menninghaus, Winfried	52
Merényi Endre	85
Mezei Mór	51
Mikes Klára	99, 101
Moholy-Nagy László	48
Mohr, Jean	133
Musil, Robert	31
Nadar, Paul	20
Nagy Gabriella	67
Nagy Péter	115
Nádas Péter	8, 41-69, 44, 56, 65, 66, 70-78, 87, 91, 105, 133
Neudecker, Christiane	149, 150, 151
Németh Gábor	93
Nietzsche, Friedrich	100
Parti Nagy Lajos	48, 85
Pályi András	42
Perego, Elvire	30
Pető Andrea	122, 123
Pécsi József	47
Pilinszky János	48
Polcz Alaine	8, 99-127, 111
Pór Péter	15
du Prel, Carl	15
Proust, Marcel	57, 64, 83, 113
Rieger, Stefan	16
Rilke, Rainer Maria	113
Sander, August	21, 22
Schein Gábor	8, 79-98
Schlezinger Eugénia	51
Sebald, Winfried Georg	8, 128-134, 134
Séllei Nóra	106, 113
Simon Mihály	47
Sontag, Susan	72
Spivak, Gayatri Chakravorty	107

Starr, Kenneth	127
Sutyák Tibor	31
Szabó Lőrinc	99, 100, 101, 116
Szabó Magda	8, 99-127, 111
Szebeni András	85
Szendrei Júlia	106
Sziji Ferenc	50
Talbot, William Henry Fox	80
Tandori Dezső	31
Tarján Tamás	118
Thomka Beáta	100
Thürlemann, Felix	16
Tóth Krisztina	8, 79-98
Török Sophie	106
Uher Ödön	18
Vajda Jánosné	106
Vallasek Júlia	118
Varga Róbert	103
Z. Varga Zoltán	103
Viola, Bill	137
Wiegand, Wilfried	59, 60
Wolf, Herta	11
Woolf, Virginia	113, 114, 115, 119
Závada Pál	8, 79-98
Zeke Gyula	147-148

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
muut.blog.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja
a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: k.kabai lóránt

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellingner András

A borítón Telek Balázs *Gabóca* című munkája (kiterített anamorfózis, zselatinos ezüst, 2003) látható.

Nyomdai munkák: Tipo-Top Nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

A megjelenést támogatta
a Nemzeti Kulturális Alap

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Kiss Noémi 1974-ben született Gödöllőn.

Kötetei:

Tájkorlatok, JAK-Kijárat, 2003

Határhelyzetek. Paul Celan költészete,
Anonymus, 2003

Trans, Magvető, 2006

Rongyos ékszerdoboz. Utazások keleten,
Magvető, 2009

„Azt képzeljük, hogy minden, ami megjelenik előttünk, pontosan úgy volt, ahogyan a képen látható, mert a kép azonnali bizonyosság, senki sem tudja a nézőt kiábrándítani. Holott a csalás épp a szemünk láttára zajlik.”

műút lányok

2011

