



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Irodalom és fotográfia
Általános áttekintés, Bartis Attila műveinek vizsgálata

verfasst von / submitted by

Dániel Antalfi, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 853

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Hungarologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Johanna Laakso

Tartalomjegyzék

Abstract	3
Bevezetés.....	4
A fotográfiáról.....	5
A fotográfia alapfogalmának meghatározása	5
A párhuzamos találmányok	7
A feltalálás után	13
A lírai dokumentarizmus képviselői.....	18
A fotográfia Magyarországon.....	21
 Fotográfia és irodalom	25
Fotóelméleti alapmunkák	25
Peirce jeltipológiája.....	27
Benjamin és az aura.....	28
Barthes és a <i>Világoskamra</i>	33
A képek megjelenési formái a könyvekben.....	35
Albumokban az irodalom	38
 Író és fotográfus	43
Bartis Attila prózapoétikája	44
A fotográfia és az irodalom kapcsolatának sokfélesége Bartis munkásságában	46
A fotográfiáról szóló Bartis irodalom.....	48
Bartis fényképkönyvei	56
A <i>vége</i> című regényről	59
 Bibliográfia	64

Literatur und Fotografie

Ein allgemeiner Durchblick und eine Untersuchung der Werke von Attila Bartis

In meiner Masterarbeit untersuche ich die Beziehung zwischen Fotografie und Literatur, vor allem die Werke, in welchen beide Kunstform präsent sind. Da Attila Bartis, ein ungarischer Künstler, als Autor, sowie als Fotograf tätig ist, beschreiben seine Werke genau den von mir dargestellten Bereich der Kunst.

Meine Arbeit besteht aus drei Hauptteilen. Das erste Kapitel fokussiert sich auf Fotografie. Ich versuche hier die Fotogeschichte, sowie allgemein die Erfindung der Fotografie, zusammenzufassen. Ich hebe Elemente heraus, die Text und Bild zum ersten Mal in der Geschichte nebeneinander zeigen. Diese ersten zwanzig Seiten präsentieren eine allgemeine und eine ungarische Geschichte der Fotografie, als auch eine Definition für diese. Was bedeutet Fotografie? Wie wird ein Bild hergestellt? Wo sind die Grenzen zwischen Kunst und angewandter Fotografie? Des Weiteren beinhaltet der erste Teil eine aufschlussreiche Analyse der Beziehung zwischen Fotografie und dem Begriff Zeit. Zum Schluss beschreibe ich die wichtigsten Fotografen der Fotogeschichte und die Wirkung der Fotografie auf unsere Gesellschaft.

Im zweiten Kapitel beschäftige ich mich mit dem Zusammenhang zwischen Literatur und Fotografie. Ich untersuche die fototheoretischen Grundwerke von Gombrich, Pierce, Benjamin und Walter und versuche die wichtigsten Elemente herauszufinden, die mir beim Analysieren der Werke von Bartis helfen können. Zusätzlich befasse ich mich mit dem Begriff der Ekphrasis, der Vielfalt der Symbiose der zwei Gattungen, Fotografie und Literatur, als auch mit den diversen Typen der Werke, welche Bilder und Texte kombinieren.

Das letzte Kapitel ist der eigentlich pragmatische Teil, in dem ich alle Werke von Bartis im Zusammenhang mit den vorderen zwei Kapiteln analysiere. In knapp zwanzig Seiten beschreibe ich die Hierarchie, oder eben das Defizit von Hierarchie, zwischen seinen literarischen und fotografischen Arbeiten und dessen Ursachen. Dieser Teil ist eine Illustration der ersten zwei Kapitel. Die eigenen Wörter von Bartis über Fotografie unterzeichnen die Ergebnisse meiner Untersuchungen.

02.03.2020, Wien

Irodalom és fotográfia

Általános áttekintés, Bartis Attila műveinek vizsgálata

„Ez mi?

Ez az A betű, kisfiam.

Ez mi?

Ez egy festmény. Munkácsy festette.

Ez mi?

Ez egy hegedű. Szorítsd rá az ujjad.

Ez ki?

Ez én vagyok, amikor akkora voltam, mint te.”¹

Bevezetés

„A fénykép a 20. századtól vált az élet és a művészet általános és elfogadott részévé. A történelmi, társadalmi események rögzítésében vállalt és kapott szerepe megváltoztatta a történelemhez, múlthoz való viszonyát, a történetírás, sajtó verbális eszközei mellett képi dokumentumként, bizonyítékként tűnik fel. [...] A fotográfia miközben művészi rangjáért küzdött, egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak, de elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és terepévé is vált, szövegekbe íródása egyszerre töltheti be akár a történelmi, akár az egyéni emlékezet szerepét. Ezért nem is meglepő, hogy a 20. századi irodalom számos műve [...] párhuzamosan mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását meghatározó, formáló, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat.”²

Munkám előkészítése során számos irodalmi művet forgattam kezemben Bartis Attila irodalmi és fotográfiai művei mellett, melyekben a két különböző médium egyszerre, együtt vagy éppen egymás mellett vannak jelen. Számba vettem azokat az elemzéseket és teóriai értekezéseket is, melyek a két műfaj kapcsolatát vizsgálják. Az olvasás, majd a kutatás során egyértelművé vált számomra, hogy a két kifejezési mód találkozásainál – Bartis munkásságát leszámítva – szinte kivétel nélkül egymás alárendeltjeivé válik a kettő. A viszony vizsgálata folyhat a szövegek és képek dimenziójában, azaz elemezhetjük őket és találkozásait az olvasás szintjén, de valójában a vizsgálat már az olvasás előtt kezdetét veszi. Az úgynevezett olvasói attitűd nagyban befolyásolja a kép és szöveg közti hierarchiai megítélés kimenetelét. Az intermediális észlelés, illetve értelmezés ugyanis olyan pragmatikus folyamat, „amelyet a befogadó működtet, a médiumközi viszonyba helyeződések detektálásakor és boncolgatásakor

1 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 13.

2 VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4, 491.

a szöveg és a kép közti diszkurzív-mediális elcsúszások, meg nem felelések észrevételezése, vagy az egyik vagy másik médium/kód/intézményes és kulturális hagyomány iránti elköteleződés éppúgy érvényre juthat, az interpretáció vezérelveként előtérbe kerülhet, mint a szöveg és a kép közti 'problémátlan' együttműködést és egymásnak megfelelést, akadálytalan egymásba oldódást feltételező, különbségeikre nem igazán tekintettel lévő értelmezői folyamat.”³

A fotográfiáról

Az alábbi fejezet a fotográfia bemutatására szolgál. A fotográfia, mint fogalom és alkotói technika definiálása, kultúrtörténetének feltárása, valamint típusainak időbeli felsorolása és összehasonlítása a következő oldalakon történik. A történeti összefoglalás során törekedtem azokra a metszetekre rávilágítani, ahol a fotográfia és az irodalom valamilyen formabankölcsönhatásba lépnek egymással.

A fotográfia alapfogalmának meghatározása

A fotográfia kifejezés nyelvészeti szempontól elemezve nem más, mint egy szóösszetétel. A két görög szó, melyeknek összetételéből megszületett az új fogalom, a fotosz, (jelentése fény), és a grafein, (jelentése írni vagy rajzolni). Szó szerinti fordítása tehát ennek megfelelően fényírás vagy fényrajz. Szilágyi Sándor *A fotográfia (?) elméletei* című alkotásában, melyre a későbbiekben is több alkalommal hivatkozom majd, így írja le a fogalom nyelvi megszilárdulásának történetét: „A kifejezést, miként a negatív/pozitív eljárások megnevezését [...] Sir John Herschel neves természettudós javasolta az amatőr természetbúvár William Henry Fox Talbot-nak, a fotográfia egyik feltalálójának. A magyar nyelvben, bár voltak rá nyelvújítási kísérletek, a 'fényrajz' vagy 'fényírás' forma nem gyökeresedett meg; főnévként a *fénykép*, a *fotográfia* vagy a *fotó*, igei-igenévi formában a *fényképez(és)* és a *fotografál* alak terjedt el.”⁴ A megnevezés után Szilágyi a lehető legtömörebben definiálja a fogalmat, majd röviden meg is magyarázza a leírás egyes elemeit.

„A fotográfia az emberi *kommunikáció* azon formája,

melynek *médiuma*

valamely sík felületű *hordozón*

optikai és kémiai úton

*állókép*ként láthatóvá tett

3 MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nadas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, Helikon 2017/4, 592.

4 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 23.

elektromágneses hullámmozgás.”⁵

Az első két pont tehát leszögezi, hogy a fotográfia egy közvetett médiumon keresztüli kommunikációra szolgál. Legnyilvánvalóbb példája ennek egy fotódokumentum vagy egy emlékkép. A képek hordozói a fotográfia történetét tekintve koronként változtak. Papír, üveg, műanyagfilm, ezüstözött rézlap, vaslap szerepel a leggyakoribb hordozók között, de kőre, vászonra, fára vagy fémlemezre is készülhetnek fotográfiák. Az optikai út mindig a használatban lévő kamerán múlik. A kezdeti lyuk, -és réskamerák helyét átvették a különböző objektívekkel rajzoló analóg, filmes kamerák, majd a technikai haladás eredményeképpen, az újabb kamerákban a felvételek különböző fényérzékenységű nyersanyagokra készültek. A fotográfia bonyolult kémiai eljárásairól saját tematikai szempontjaimat figyelembe véve elég annyi információ, hogy ezek a képek végleges fizikai karakterisztikáját határozzák meg. Az alaptétel utolsó két pontját Szilágyi egyben értelmezi, kitér ugyanis azokra az eljárásokra, melyek az emberi szem „protéziseként” értelmezhetők. Ilyenek például a röntgen, -az ultrahang, és a hőképek, illetve a mikroszkopikus képek, melyekkel mind-mind „az emberi szem által érzékelhetetlen tartományokba kalandozunk”⁶. A definíció egyik legfontosabb és egyben legtöbbet vitatott alapfeltétele a fotográfiák állóképként történő értelmezése. A feltevés annyiban igaz, hogy egy felvétel, bármilyen időszeletet is ábrázol, valóban az időnek egy kiragadott részlete, ki tudjuk jelölni a kép helyét az idő folyamatában: hogy mi volt „előtte”, és mi „utána”, ami a befogadóban gyakran kelt „pillanathatást”, mégsem kimerevített pillanatról beszélünk. „A pillanat ugyanis az ember számára nem létezik. Minden érzékünk és idegszálunk tiltakozik ellene, hiszen jól tudjuk, hogy csupán egyetlen pillanat lesz életünkben: a halálunk – bár valójában még az sem.”⁷

Mint azt majd később tárgyalom, a fotót időről időre összefüggésbe hozzák a halál fogalmával. Talán azért, mert ez kelti a leginkább azt a benyomást, hogy a pillanatot örökíti meg. Az elmúlt pillanatot. A megélt pillanatot. De valójában a fotográfia pillanat megragadásának a képessége sokkal inkább mítosz, mint valóság.

„Minden más művészet vagy maga is az időt, mint folyamatot használja médiumként, vagy pedig tudjuk róla: a mű megalkotásához idő, rendszerint sok idő kellett. Hozzájuk képest a fotó valóban a „pillanat” művészetének hat – pedig nem lehet az. [...] Ez ugyanis technikai és elvi értelemben is nonszensz: a felvételhez idő kell. [...] A felvétel [...] két pillanat, pontosabban a kettő között eltelt idő: elkezdjük és befejezzük; ezt a két döntést kell meghoznunk amikor felvételt készítünk. Az első döntés rendszerint intuitív: kivárvuk a

5 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 23.

6 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 26.

7 „A halál nem eseménye az életnek. A halált az ember nem éli át.” WITTGENSTEIN Ludwig, *Logikai-filozófiai értekezés*: 6.4311. Ford. Márkus György. Akadémiai Kiadó, Bp., 1963, 176. Idézi: Uő., 28.

megfelelő pillanatot. A második [...] számítás eredménye: a nyersanyag érzékenységének, illetve a rekesznyílás/záridő kombinációjának a megválasztásával előre eldöntjük, hogy mi és hogyan kerül majd rá a negatívra, ill. a képre.”⁸ – írja Szilágyi, Cartier-Bresson, a fotótörténet egyik legnagyobb alakjának szavaira támaszkodva.

A párhuzamos találmányok

„A hihetetlen érzelmektől és az addig ismeretlen lelkesültségtől mindenkin úrrá lett a vidámság... Mindenki másolatot szeretett volna készíteni az ablakából látható képekről, és nagyon boldog lehetett, akinek elsőre sikerült megörökítenie a tetők körvonalait az ég háttérében: őrző boldogsággal gyönyörködött a kéményekben; újra és újra megszámlolta a tetőcserepeket és a kémény tégláit; csodálkozva fedezte fel a téglák között a habarcsot; egyszóval még a legrosszabb kép is kimondhatatlan örömet szerzett, mert az eljárás újdonság volt és méltán tűnt csodálatosnak.”⁹ – írja Marc-Antoine Gaudin optikai műszerész a közhangulatról, miután 1939. augusztus 19-én a Tudományos és a Képzőművészeti Akadémia párizsi, közös ülésén először hozták nyilvánosságra Daguerre módszerét.

Az előző bekezdésben, a fotográfia elnevezését – Szilágyit idézve – „elintéztem annyival”, hogy először John Herschel hívja mai nevén a fotográfiát. A névadásnál azonban sokkal regényesebb és izgalmasabb a fotográfia feltalásának története. Tudniillik 1839-ben, amit a szakirodalom a mai napig a fotográfia első fontos éveként fémjelez, a fotótörténész Pierre G. Harmant ebben a témában írt cikkéből arról értesülhetünk, hogy nem kevesebben, mint huszonnégyen tulajdonították a felfedezést magukénak abban az időben.

Ugyan a fotográfia története a tizenkilencedig század elején kezdődik, a valóságban a látható világ lemásolásának igénye jóval régebb óta jelen van kultúránkban. Már a 17. század elején tetten érhető az igény, a „vizuális világ letisztult közlésére”¹⁰. Az élethű másolás volt a legtöbb tájkép és portré célja, és kevésbé a művészi interpretáció vagy önkifejezés.

„A fa- vagy fémlemezre metszett rajzokat sokszorosító fa- és rézmetszőktől is csak annyit vártak el, hogy híven másoljanak le történelmi műemlékeket; gépeket és eszközöket; állatokat és növényeket, sőt művészi alkotásokat.”¹¹

Az első rajzoló segédeszköz feltalálása is erre a korra tehető. A tizenhatodik században jelent meg az ún. pantográf, amely a művészeknek segített a vázlatkészítésben, valamint

8 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 29.

9 GERNSEIM Helmut és Alison, L.J.M. DAGUERRE: *The History of the Diorama and the Daguerreotype*, Dover Publications, 1968, 101-102. Idézi: MARIEN WARNER Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 39.

10 Uo., 21.

11 Uo., 21.

rajzok nagyításában, kicsinyítésében és másolásában. Később, a metszetkészítés céljára alakították át ezt az eszközt, így létrejött a fizionotrász. A sziluett, vagy más néven árnykép, amely a polgárság szórakoztatására szolgált, a profilból történő portrérajzolás technikáját egyszerűsítette le, és ezzel egyidejűleg egyfajta történelmi jelentőséggel is bírt. Az ilyen módon készült képek ugyanis szakítottak az arisztokraták giccses portrékészítő hagyományaival és a középosztály egyszerűsége és semlegessége való törekvésének igényét szimbolizálták, valamint segítettek abban, hogy a polgárság „önálló társadalmi csoportként határozhassa meg magát”¹².

Mindezek mellett, a camera obscura, illetve annak egy későbbi, leegyszerűsített változata, a camera lucida a mai értelemben használt kamera közvetlen elődje. A camera obscura nemcsak szó szerinti jelentése volt a sötét szoba, hanem maga az eszköz is egy elsötétített szoba volt kezdetben. A szoba egyik falán egy apró nyílás lencseként szolgált, és a rajta keresztül besűrűdő fény segítségével a külvilág fejjel lefelé vetített képe került a szemközti fal felületére. Később aztán az eszköz továbbfejlesztett kicsinyített, hordozható változatába valós lencsét és tükröket szereltek, ezáltal pedig a direkt másolat készítésére is lehetőség nyílt. Ezeket az eszközöket már nemcsak szórakozás és vázlatkészítés gyanánt használták, de be tudták vetni a topográfia és az építészet terén is.

Mint azt már korábban említettem, a fotográfia feltalálójának személye valóságos mítosz, korabeli fotótörténeti írásokban megjelenik a „balszerencsés romantikus zseni” karaktere¹³. Mary Warner Marien 2002-ben kiadott fotográfiai kultúrtörténetében így idéz Francis Wey 1853-as művéből. „A nagyközönségnek szóló folyóiratokban megjelent fotótörténeti írások számolnak be „az Idegen” megjelenéséről, aki 1826 januárjában rongyosan, piszkosan állít be Charles Chevalier optikai műszerész párizsi üzletébe. [...] Elmeséli, hogy hogyan próbálta meg rögzíteni a camera obscura képét, és néhány felvételt mutat Chevalier-nek. Már indulni készül, amikor átad egy fiola barna folyadékot Chevalier-nek, és közli, hogy ez az anyag állítja elő a fényképeket. Az idegen nem ad használati utasítást, és mivel a boltban többé nem jelentkezik, Chevalier megkéri Daguerre-t, hogy próbálja ki a barna folyadékot. Daguerre sikertelenül kísérletezik, mígnem elfogy a rejtélyes anyag. [...] Az Idegen története minden egyes elbeszéléssel tovább bonyolódott.”¹⁴

Francis Wey a fotográfia feltalálásának legnagyobb problematikájára világít rá, azaz, hogy mi lesz végül az az anyag, aminek segítségével sikerül véglegesen papírra fixálni a rávetített képeket. Bár Francis itt Daguerre-t említi, tulajdonképpen jogosan, hisz a legtöbben az ő nevéhez fűzik a fotográfia feltalálását, de ezzel mégiscsak egy személyt nevez meg a sok

12 MARIEN WARNER Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 22.

13 Uo., 34.

14 Uo., 34.

közül, akik mindannyian egyazon projekten fáradoztak. Az első a sorban Antione Hércules Romuald Florence volt, aki ugyan 1830-as Brazíliai expedíciója során úgyszólván rákényszerült a fotográfia feltalálására, csak az 1970-es évek végén ismerték fel jelentőségét. Florence feljegyzéseket és rajzokat készített a tájakról és a vidéki népekről, ám amikor elkészítette kiadásra szánt művét és nem talált nyomdát, ahol megjelentethetné azt, maga próbálkozott valamiféle nyomdatechnika kieszelésével. Ekkor ismerte fel egyik gyógyszerész barátja segítségével, hogy „bizonyos anyagok fény hatására megfakulnak: ezzel felfedezte a fényképészetet”.¹⁵

„Florence naplójában pontos rajzok szerepelnek apró fényképezőgépekről és napfény segítségével képet nyomtató nyomástükörről. 1832-től fotográfiának nevezte az általa kidolgozott eljárást [...]. Technikája segítségével okiratokat, feliratokat és címkéket nyomtatott, fényképeket azonban nem sikerült sokszorosítania. Amikor 1839-ben Daguerre bejelentette találmányát, Florence rádöbrent, hogy szerény eredményei nem vehetik fel a versenyt az új megoldással [...]. Sao Pauló-i és Rio de Janeiró-i újságoknak szerényen azt írta, hogy: „nem vitatja mások találmányait... mert két emberben egymástól függetlenül is



felmerülhet egyazon ötlet”¹⁶

A párhuzamos találmányok sorát tehát Florence indítja, Európában pedig egy brit amatőr tudós és kémiaágáros, Thomas Wedgewood, Humphry Davy patikussegéddel karöltve. Már 1802-ben kísérleteznek az új módszerrel, ám Florence-hez hasonlóan ők sem találnak módot a gerjesztett képek fixálására. A fotográfia következő előfutárának a francia Joseph Nicéphore Niépce számít, aki a „napírást” fejlesztette ki. Niépce feltaláló volt, aki már fiatal korában is érzékeny volt az új gépek és eljárások kieszközölésére, így figyelt fel az ún. litográfiákra, amelyek a képek sima felületen, legfőképp csiszolt kőn történő sokszorosítására szolgáltak. Ezt a műveletet próbálta különböző kémiai módszerek segítségével tökéletesíteni. Az 1826 körül készült *Kilátás a gras-i ablakból*¹⁷ című első „héliográfiája” mai tekintetben az első

15 MARIEN WARNER Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 24.

16 KOSSOY Boris, *Photography in Nineteenth Century Latin America: European Experience and the Exotic Experience In Image and Memory: Photography from Latin America*, Houston: Texas University Press/FotoFest 1998, 25. Idézi: *Uő.*, 24

17 NIÉPCE Joseph Nicéphore, *Kilátás a gras-i ablakból*, 1826 körül. Gernsheim Collection. Harry Ransom

„direktpozitív”, és egyben a világ első tartós fényképe is. Ehhez az alkotáshoz tartozik az első írásos fotográfiai tanulmány, melyet Niépce 1827. december 8-ra datált, és a *Notice sur l'héliographie* címet kapta. Érdekessége a műnek, hogy egyfajta fotográfiai technikáról szóló mellébeszélésnek bizonyult. Habár a szerző támogatói érdeklődést próbált kivívni találmányának Nagy-Britanniában, ezzel egyben titkolni is próbálta módszerének mibenlétét, nagy valószínűséggel ez vezetett oda, hogy nem sikerült a kívánt mecénások figyelmét felkelteni. Niépce utazása során azonban „találkozott Daguerre-rel, aki akkoriban festőként és díszlettervezőként, valamint a Diorama nevű, a közönséget valóság-hű, speciális effektekkel csábító különleges színház társtulajdonosaként volt ismert.”¹⁸ Éppen azért kelthette fel érdeklődését Niépce sikere, mert akkoriban ő maga is a camera obscura segítségével tervezte meg színpadképeit, sőt kísérletezett is a képek rögzítésével. Együttműködésükből született meg végül a Dagerrotípiá, amelynek exponálási ideje Niépce 8 órás zárideje után 4-5 percre csökkent. A második szöveges nyomtatvány erről az eljárásról készült, mégpedig szórólapként osztogatták az utcákon, ismeretterjesztő jelleggel. Daguerre emellett az első feltaláló volt, akinek képén ember szerepelt. A hosszú záridőnek köszönhetően általában az emberek *kisétáltak a képekből*, ám itt a cipőpucoló és kuncsatja munka közben, viszonylag egyhelyben maradtak, így lett a két ismeretlen ember az első, aki valaha fényképen szerepelhetett.¹⁹



Az írásos feljegyzések a fotográfiáról azért voltak szignifikánsak ebben a korban – ahogy arra az előbb utaltam –, mert a negatív feltalálásáig a létrehozott képeket nem lehetett sokszorosítani, sőt az emberek gyakorlatilag szöveges hírként értesültek a fotográfia feltalálásáról is. Az első cikk Sir John Herschel nevéhez fűződik 1839-ből, aki később elsőként fogalmazta meg a „fotográfia demokratikus jellegét is”, valamint úgy írt az új eljárások kapcsán, hogy „bárből lehet nyomdász és kiadó”²⁰. Fotográfiai témájú cikkei mellett, Talbottal folytatott levelezései szintén jelentős szerepet játszottak a fotográfia

Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

https://mamanohaz.blog.hu/2011/09/06/a_vilag_legelso_fotografija Hivatkozva: 2020.01.10.

18 MARIEN WARNER Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 29.

19 DAGUERRE Louis Jacques Mandé, *A Boulevard du Temple*, 1839 körül. Bayerisches Nationalmuseum, München, Németország. <https://cultura.hu/kultura/louis-daguerre-bemutakozasa/> Hivatkozva: 2020.01.10.

20 MARIEN WARNER Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 35.

feltalálásának diskurzusában. William Henry Fox Talbot tulajdonképp Daguerre első számú „kihívója” volt a fotográfia atyjának címéért folytatott küzdelemben. Talbot Daguerre-rel párhuzamosan, már 1833-tól hasonló technikákon dolgozott az új technológia feltalálásának kapcsán. Mivel – saját bevallása szerint – rajztudásának hiányában lemondott a camera lucide használatáról, újabb módszereken dolgozott, amelyek a fényképezéshez vezető utat jelentették. Hírnevét pedig valójában azzal vívta ki, hogy a sónyomat, a fotogenikus rajzolás, az árnyképrajzolás, másnéven fotogram feltalálása után, ő lett az, aki saját fejlesztésű fényképezési eljárásával létrehozta az első, immár sokszorosítható negatívot.

A Daguerre-Talbot vitát két nemzet követte nyomon a tudósok nyilvános levelezésein keresztül, valamint a magazinok hasábjain. Természetesen mindkét feltaláló hazája saját érdemének akarta az új találmányt, harc indult, melyet mind a francia, mind az angol oldalról nemzeti büszkeségérzet vezérelt. Talbot, ahogy értesült Daguerre munkájáról, cikket adott ki, *A fotogenikus rajzolás művészetének ismertetése, avagy az eljárás, amelynek segítségével a tárgyak a művész ceruzájának közreműködése nélkül kirajzolódnak* címmel, melyet 1839. január 31-én olvasott fel a Királyi Társaság előtt. Ezt követően kiállítást rendeztek képeiből, amelynek célja Talbot elsőbbségének bebiztosítása volt. A *Literary Gazette* angol magazin, mely 1817 és 1862 között jelent meg Londonban irodalmi és tudományos témában, így írt az új találmányról: „Emberi kéz még nem rajzolt az itt kiállított műveken láthatókhöz hasonló vonalakat; és lehetetlen megjósolni, hogy mi mindenre lehet képes az ember most, a természet leigázását követően.”²¹ Ezzel szemben Herschel, aki szavaiban szinte elővetíti a fotográfia művészetének megjelenését, így írt Daguerre képeiről Talbotnak: [...] egyáltalán nem túlzok, ha csodálatosnak nevezem őket. [...] A dagerrotípiák minden ésszerű elvárásomat messze felülmúlták [...]. A fény és az árnyék minden árnyalatát olyan puhán és híven adják vissza, hogy arra a festészet soha nem lenne képes.”²²

A fotográfia művészetéhez közelítve itt kell megemlítenem az utolsó személyt, aki még szintén a feltalálás rögzítő útját járta. Tudniillik egy Hippolyte Bayard nevű, nem mellesleg a francia pénzügyminisztérium alacsonyabb rangú tisztviselője, Daguerre kísérleteivel egyidőben szintén direktpozitív nyomatok készítésével próbálkozott. Sikerral is járt, ám amikor megmutatta munkásságát Francois Arago francia csillagász, -és politikusnak – aki jelentős szerepet vállalt Daguerre eredményeinek nyilvánosságra hozatalában – megijedt egy esetleges feltalálói viszálytól, és anyagi támogatásáért cserébe arra kérte a férfit, hogy ne tegye közzé képeit. Bayardot elhanyagoltságának érzete ösztönözte a fotótörténet első – mai

21 BUCKLAND Gail: *Fox Talbot and the Invention of Photography*, David R. Godine Pub, 1980, 39. Idézi MARIEN Mary WARNER, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 38.

22 Uo., 38.

névvel illetve – szelfijére.²³



Az 1840-ben született *A vízbe fúlt önarckép* című felvétel Bayardot, magát a szerzőt ábrázolja, mégpedig úgy, hogy a férfi halottnak tettei magát, ezzel illusztrálva csalódottságát, amiért munkássága semminemű elismerésben nem részesült. Habár Hippolyte Bayard szerepe a fotográfia feltalálásának történetében vitatott, azt mindenképpen megállapíthatjuk, hogy egyike az első olyan alkotóknak, akik a fotográfiát rögtön a művészet medrébe terelgették, hisz az említett képe mellett, több is készült, amely „gondolkodóba ejtette a nézőt azzal kapcsolatban, hogy mi ábrázolható a fényképezés segítségével és mi nem”.²⁴

De Bayard nemcsak az első művész „szelfit” jegyzi magának, hanem egy újfajta találkozási formáját képnak és szövegnek. Azt ugyanis, hogy a képen látható alak halott, pusztán a képre pillantva nem tudnánk egyértelműen megmondani. Talán Bayard is tisztában volt ezzel a problémával, amikor elkészítette portréját, és nyomtatékosítani akarta a vágyott befogadói hatást, bár az is elképzelhető, hogy csupán a kép poéziáján felbuzdulva, „a félreértett, öngyilkosságba hajszolt művész romantikus képzetén ironizálva”²⁵ saját fotója írásra ihlette, ugyanis szöveges jegyzettel egészítette ki alkotását, amelyben „kijelentette, hogy kétségbeesésben és nyomorban vetett véget életének. Elsötétedett kezével és arcával kapcsolatban megjegyezte, hogy azok a bomlás jelei, mert még csak a hullaházba se jöttek el a testéért!”²⁶

A fotográfia tehát feltalálásának korai korszakában is már kettősséget hordozott magában. A Bayard-féle, mondhatni kissé öncélú művészi törekvések, vagy a tény, hogy Talbot gyakorlatilag a feltalálás pillanatában kiállításon prezentálhatta fotogrammait, azt a nézetet erősítették a közvéleményben, hogy a fotográfia igenis művészet. A fényképezés mint szakma mindeközben egyre terjedt, és leginkább az adatrögzítő szerepe miatt kezdett kibontakozni, mint iparág. Ahogy azt a bekezdés első idézete is mutatja, nagy sikerrel robbant

23 BAYARD Hippolyte, *A vízbe fúlt önarcképe*, 1840, Société Française de Photographie, Párizs.

https://maimanohaz.blog.hu/2012/03/07/hippolyte_bayard_1801_1887 Hivatkozva: 2020.01.03

24 MARIEN WARNER Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 32.

25 Uo., 32.

26 Uo., 32.

a köztudatba a fényképkészítés, az újságok és a folyóiratok, valamint a nyilvános viták is egyre többet foglalkoztak a témával, és mint művészet–tudománynak nevezték el. A megnevezés jól mutatja a fotográfia összetett jellegét, és egyben besorolhatóságának bizonytalanságát is. A tudományhoz fűződő kapcsolata akkortáiban szintén megkérdőjelezhetetlen volt, hisz egy fotográfus sikere sokban múltott például azon, hogy mennyire jártas a kémiában, vagy milyen ügyességgel képes kísérleteit kivitelezni.

A feltalálás után

Szilágyi úgy fogalmaz elméleti összefoglalójában, hogy a fotográfia a képalkotás kultúrtörténetében ugyanazt a szerepet tölti be, mint a könyvnyomtatás az írás kultúrtörténetében. A fotográfia abban különbözik – a bizonyos tekintetben elődjének tekinthető – festmények, rajzok és grafikák világától, hogy esetében egy olyan „képalkotási és többszörösítő technikáról beszélünk, melynek végeredménye nem az emberi kéz és elme szelekciós munkája, hanem a fény használatával, kémiai folyamatok révén, technikai úton jön létre. A művészetben betöltött szerepe éppen amiatt vitatott, hogy a fotó sok szempontból a mai napig inkább egyfajta vizuális dokumentum, mintsem művészi alkotás. A fotográfiáról szóló diskurzus a fotó feltalálása óta folyamatosan változik. Újra és újra rákérdeznek a fotográfia motivációira, és esetenként újra is írják azokat. Különböző irányokba fejlődik és különböző válfajai alakulnak ki. Egyfajta örökös összehasonlítás képződik, melyben a fotográfia a festészet riválisává avanszálódik, sőt időről időre bizonyítania kell méltó helyét a legrangosabb művészetek között, annak dacára, hogy az első fotográfiai módszerek használatával létrehozott képek, sokszorosíthatóságuk hiányában, megalkotásuk pillanatában egyedi, és egyszerű művészeti alkotásoknak számítottak, és számítanak a mai napig.

A teoretikusok, sőt irodalmárok is szívesen foglalkoznak témájával. Egyik első az amerikai költő és novellista, Edgar Allan Poe, aki 1840-ben három különböző folyóiratban is cikket közöl a fotográfiáról. Poe a dagerrotípiát „varázslatos szépségéről” áradozik, és szinte megmérkőztetve egymással az irodalmat és a fotográfiát, így ír: „a nyelv nem képes visszaadni a pontos igazságot [...] ám a fotogenikus rajz alapos vizsgálata csak egy abszolútabb igazságot, az ábrázolt tárggyal való tökéletesebb azonosságot tárja fel.” Poe „tökéletes tükörhöz” hasonlítja a fotográfiát, mely „végtelenül pontosabban ábrázolja tárgyát, mint az emberi kéz alkotta festmények.”²⁷

27 *Alexander's Weekly Messenger*, szerk: Charles W. ALEXANDER, Edgar Allan POE, Philadelphia (1840. január 15.), 38., Idézi MARIEN Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 44.

Ezzel szemben 1857-ben Lady Elizabeth Eastlake, angol író és művészetkritikus még úgy fogalmaz, hogy a fotográfia pusztán „az emberek közötti kommunikáció új formája”, Baudelaire, francia író és költő azonban a műfajt, egyenesen a „festészet szolgálólányának, segédeszközének” nevezi. Végül három olyan alkotó munkásságát kell kiemelnünk, melyek sokat segítettek a fotográfia művészi szintre emelésében.

Nadar, teljes nevén Gaspard-Félix Tournachon fotográfus többnyire hírességekről készült művészi értékű portréival vált maga is híressé. Többek között Berlioz, Rossini, Manet és Monet, sőt Liszt Ferenc is Nadar lencséje elé került, portréi pedig különleges, a művészre jellemző hangulatban készültek. 1860-ban egy 50 alkalmazottat foglalkoztató műtermet nyit, és ezzel forradalmasítja a fotóstúdió tömegtermelését.

A másik két alkotó nemcsak a fotográfia vizsgálata szempontjából fontos munkához, hanem irodalommal való kapcsolatuk miatt is. Egyikük, Julia Margaret Cameron, szintén olyan hírességekről készít felvételeket, mint például az író Carlyle vagy a természettudós Darwin. A képek azonban nemcsak portréként szogáltak, hanem a viktoriánus szellem ábrázolásaként is. A képek beállított jeleneteket, esetenként beöltöztetett figurákat mutattak be, mellékelt bibliai idézetekkel pedig a kor moralitására, fennköltségére világítottak rá. Cameron ezzel – a már korábban említett Bayard után –, egyfajta mögöttes tartalmat adott képeinek, a kor szellemét próbálta illusztrálni szimpla portrék helyett, valamint elsőként keverte a fotográfiát irodalommal, kötötte össze képeit irodalmi bejegyzésekkel. Itt tehát egy újabb formáját érhetjük tetten a két műfaj találkozásának.

Végül Charles Lutwidge Dodgson, vagy ismertebb álnevén Lewis Carroll, az *Alice Csodaországban* szerzője említésre méltó. Tudniillik Carroll félénk, dadogós és hiperszenzitív férfi volt, aki leginkább kislányokkal körülvéve érezte magát biztonságban, ebből a bensőséges viszonyból születhettek portréi. „Huszonöt év alatt mintegy háromezer negatívot fényképezett össze. Tájképei és épületfotói érdektelenek, felnőtteket ábrázoló portréinak többségében nincs semmi eredeti, barátai és kollégái lánygyermekeiről készített felvételei azonban régóta vitatottak. Carroll egyedül és nővérei társaságában fényképezte Alice Liddellt, a történetek Alice-figuráját. Zavarba ejtő képén koldusként ábrázolja, leleményesen megtépett ruhában és mezítláb. Ma már nehéz rekonstruálni, hogy a viktoriánus felső középosztály hogyan viszonyult a gyerekekhez, de lehet, hogy Carrollt túlságosan is lenyűgözte a kis Alice. [...] A szakértők újabban azzal vádolják Carrollt, hogy fiatal lányokat ábrázoló képei titokban magánjellegű, erotikus utalások. [...] Akkoriban az ártatlanság időszakaként értelmezték a gyermekkort, és Carroll képeinek éppen az a sarkalatos pontja, hogy a lányok nincsenek

tudatában pózaik incselkedő szexualitásának.”²⁸

A vitatott képanyag – melynek megsemmisítéséről Carroll maga rendelkezett végrendeletében – az első és legfontosabb bizonyítéka annak, hogy milyen nagyszerű módon hat egymásra kép és szöveg, fotográfia és irodalom, és hogy tud egy létező személy először fotográfiai alannya, majd irodalmi főhőssé válni egyazon alkotó által. Lewis Carroll mondhatni az első szerző, aki mindkét műfajban párhuzamosan alkotott, és egyiket hagyta a másikra hatni az alkotói folyamat során.²⁹



Az 1880-as években a nyersanyagok tömeggyártásával a fotográfia egy új korszaka bontakozik ki. A Kodak cég híres szlogenje, az „ön megnyomja a gombot, a többi a mi dolgunk” jól szimbolizálja ezt az időszakot, ahol megszületik a technikai tudást nélkülöző képkészítés jelensége. Nagyban jellemzik ezt az időszakot a fotóamatőrök mozgalmi. Újabb és újabb fotóklubok jellenek meg, pályázatokat hirdetnek, és a képi közterek megjelenésével elterjed az a fajta szemlélet, ami napjainkig is sok helyen tetten érhető, hogy a legújabb gépekkel készíthetők a legszebb képek.

1890-től megindul a szöveges reprodukciók után a fotótermékek sokszorosítása is. Ezzel egyidőben pedig a fotóval illusztrált sajtótartalom is teret hódít. A sajtófotó mellett, a megrendelésre készülő fényképek, mint például a divat, -és reklámfotográfiák is egyre inkább elterjednek. A fotóművészetre is hatással van ez az új irány, mondhatni minden fotóművészet lesz, ami elutasítja a giccsot, a profi képi köztereket, a technicista szemléletet és enő dhatni minden műalkotás, ami az alkalmazott fotográfiával próbál szembe helyezkedni.

Ezek a körülmények övezik, az újfajta, piktorialista fotográfia létrejöttét. A fotó mint műtárgy emelkedik a köztudatba, teret követelnek a lágyan rajzoló objektívek, a fotósok kivonulnak műtermeikből a szabadba, egyik legnépszerűbb műalkotás pedig a platinotípa lesz, mely leginkább grafikára, festményre hasonlít.

A piktorializmust sokan Alfred Stieglitz, amerikai fotóművész nevéhez kötik, ám valójában Stieglitz, bár európai körútját épp a piktorialista nézetek megismerésének szentelte,

28 MARIEN WARNER Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011², 107.

29 CARROLL Lewiss, *Alice Liddell*, „A koldusgyermek”, 1859 körül.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283092> Hivatkozva: 2020.03.01.

hazatérvén korán belefáradt az amerikai fotográfiai élet szervezésébe, így 1902-ben lemondott az amatőr fotósok Camera Club-jának elnökhelyettesi pozíciójáról, faképnél hagyta a *Camera Notes* folyóirat szerkesztőségét, és megalakította a fotószeccsessziót. Az amerikai szecceszionisták Stieglitz és galériája vezetésével azonban nem ellenirányt képviseltek, csupán továbbfejlesztett, újabb vonásokkal bővítették a piktorializmus irányzatát. Tulajdonképpen Stieglitz galériája, a 291 véglegesítette a műalkotásként megbecsült fotó fogalmát, és kialakítja az egészen a mai napig klasszikus fotókiállításnak nevezhető megjelenítési formát. Szakít az amatőr tömegkiállításokkal, ahol a képek szanaszét, rendszertelenül, szinte egymás hegyén-hátán helyezkednek el, és jelentős figyelmet fordít a stílusos megjelenésre. A piktorialista fotográfia csúcsa volt, de egyben a műfaj végét is jelentette egy nagyszabású fotókiállítás, mely az Albright Galéria nevéhez fűződik. Ennek hatására Stieglitz és a kortárs alkotók megéreztek a piktorializmus hanyatlását, és hogy ideje újabb irányokat keresni, ugyanis az alkotók megrekedtek az alkotói folyamatban, a motívumok önmagukat ismételték. Hiába a 65 szerző 600 képe, valamint a nagyszabású sajtóérdeklődés és a több, mint 15.000 látogató, Stieglitzék Rodin, Picasso, és Matisse művein felbuzdulva, a modernizmus irányába kezdtek kacsintgatni.

Stieglitz kapcsán még egy fontos témát meg kell említenünk, mégpedig a fotóval illusztrált magazinokat. Ugyan az első illusztráció 1806-re tehető, és a *Times* magazin hasábjain jelent meg először, az első valós, illusztrált hetilapnak tekinthető újság, 1842-re datált, *Illustrated London News* volt. Az ebben a korban létező képes újságokban azonban a kép, még nem tekinthető önálló információt hordozó médiumnak, mivel szerepe, kivétel nélkül a szöveges információ alátámasztására korlátozódott. Csak 1870-ben, John Thomson fotóriporter és Adolphe Smith újságíró közreműködésével jön el nagyobb változás a felhasznált képek szerepének kibővítésében, amikor a *Street Life in London* magazinban az első fotóriportot publikálták. A projekt, a londoni „utca emberéről” szólt, és a képek először domináltak, szolgáltak többletinformációval a szövegek mellett, együttélésükben pedig megszületett az első modern értelemben vett fotóriport.

A 20. század elején élte aranykorát a fotóriport. Egy olyan újfajta magazin jelent meg a korszakban, mely több képet használt történeteinek és tudósításainak elmesélésére, mint szöveget. Az első ilyen magazin, a *Berliner Illustrirte Zeitung* volt, amely 1901-től elsőként alkalmazta ezt a forradalmi, képközpontú történetmesélést. Mint a történelem folyamán kiderült, ezzel az innovatív módszerrel szerkesztett újság lett, a mai, modern magazinok prototípusa.

Tulajdonképp ez a fajta képközpontúság az, ami Alfred Stieglitz magazinját, az 1903 és 1917 között, 17 lapszámot megért *Camera Work* magazint leginkább jellemzi. A *Camera Work*

azonban nem egy riportmagazin, hanem egy olyan fotográfiai és művészeti magazin volt, melynek középpontjában szintén a képek és maga a fotográfia állt. A *Camera Work* egy olyan fotótörténet szempontjából fontos újság, amely a fotók mellett keletkezéstörténetüket, és az azokról szóló kritikai diskurzusukat is közölte. Habár a fiatal, feltörekvő fotós rétegeket kevésbé támogatta, a műfaj nagyjait kivétel nélkül felvonultatta, ezzel átfogó képet adva a piktoralizmusról, sőt később, – amikor Stieglitz kezdte belátni, az irányzat a végét járja – új alkotók bemutatásával folyamatosan megfigyelhető a lapban egy új korszak, a modernizmus kezdete. Szövegbejegyzéseket pedig mindeközben olyan irodalmárok és írók publikáltak, mint Charles Caffin, Robert Demachy vagy George Bernard Shaw.

A modernizmus Paul Strand kiállításával kezdődik, amelyet természetesen Alfred Stieglitz szervezett neki egy galériában, felismerve az új korszak kezdetét. A *Camera Work* magazin hasábjain is hosszasan taglalja a Strand fotóit, kihangsúlyozza mennyire mentesek az idealizálástól, valamint „brutálisan nyersnek és őszintének”³⁰ nevezi őket. A modernista portrékra valóban ez az újfajta, valósághoz közelség volt jellemző, a korszakban készült képekre mai szemmel azt mondhatnánk, hogy kevésbé „művésziek”. Éles kontraszthatárok, folthatások jellemzik a sokszor kísérleti jellegű modernista portrékat.

„Stieglitz a képek mellett közölte Strand Fotográfia című írását is, amelyben a szerző kijelenti: a piktorialisták által kedvelt gumi- és olajnyomat „a festeni nem tudó impotenseknek valók”. Nem kis öntudattal jelenti ki továbbá, hogy „Amerika immár a fotográfia által fejezi ki önmagát, minden párizsi befolyástól mentesen”.³¹

A Strand által képviselt irányvonal, Tiszta fotográfia (=Straight Photography) néven gyorsan követőkre talált. Az inkább Amerikában kibontakozó korszak stílusjegyeit tekintve kijelenthető, hogy a festészettől és grafikától való távolságtartás a legfontosabb irányelv maradt. Új témák jelentek meg, mint például az ipari táj, a szecesszió görbéi helyett pedig a geometrikusabb, tisztább formák kerültek előtérbe. A különféle „művészkedő” kézműves képkészítési technikák helyét átvették a pontos gyakorlatok, melyek túléles fotókat produkáltak. A Tiszta fotográfia kevésbé terjedt el Európában, ott azidőben az Albert Renger Patzsch nevéhez szorosan kapcsolódó Új tárgyilagosság (=Neue Sachlichkeit), valamint a személyes-lírai fotográfia uralkodott.

A Tiszta fotográfia időszaka után, tulajdonképpen nem lehet egységes fotográfiai korszakról beszélni. Egyetlen hasonló talán még az avantgárd, mely az európai modernisták körében terjedt el. Az avantgárd fotóművészeket leginkább az amatőröknek szóló

30 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 51.

31 Uo.: 52.

fotóskézikönyvekben hibának titulált jelenségek, eszközök és képi jellegzetességek érdekelték annyira, hogy célkitűzésükké vált ezeket a „hibákat” következetesen képeik elemeiként vagy éppen alkalmazandó technikaként felhasználni. Az avantgárdot többnyire a „képzőművészek fotóhasználata (Artists’ using photography)” jellemezte, ami annyit tesz, hogy nemcsak új képek születtek ebben a korszakban, hanem a már létezők felhasználásával hoztak létre új alkotásokat.

Az avantgárdon kívül egyfajta személyes-lírai fotográfiáról kell beszélünk Európában. Olyan korszak indult ezzel, amelynek képviselői az avantgárd tökéletlenségével szembehelyezkedve a fotográfia köznyelvét próbálták művészi tökélyre emelni. Ettől kezdve a fotográfiát olyan egyéniségek határozzák meg Európában, akikre a piktoralizmus egyáltalán nem volt hatással, sőt nem egy adott irányzat szellemében alkottak. A húszas évek végétől az európai stílus képviselői a Tiszta fotográfia amerikai híveinek robusztus, nagy formátumú kameraival szemben kisebb, gyorsabb gépeket preferáltak. Ezek megjelenése a Leica német gyártónak volt köszönhető, mely cég ekkoriban jött létre.

„További különbség, hogy míg Amerikában a fotós igyekezett „objektív” fotólátványt teremteni, és tökéletesen visszahúzódott a képből, Európában épp az volt az alkotók célja, hogy a kép személyes kijelentés, vélemény legyen a világ dolgairól. Ezért szokás ezt a fajta fotográfiát szerzői fotográfia, autonóm riport, lírai dokumentarizmus vagy lírai humanizmus megnevezésekkel körülírni, bár ez voltaképpen – épp a személyessége miatt – nem egységes irányzat. Közös stílusjegyeket leginkább az amerikai Tiszta fotográfia és az európai avantgárd képzőművészeti fotóhasználat stílusához képest fedezhetünk föl az egyébként eléggé különböző szemléletű alkotók munkáiban.”³² Írja Szilágyi a személyes-lírai fotográfiáról. Ezek a lírai alkotók motivációik, témáik és művészeti töltetű munkásságuk miatt fontos támpontokat jelentenek Bartis Attila fotóművészetének vizsgálatához, érdemes ezért röviden megismerkedni velük.

A lírai dokumentarizmus képviselői

Az első fotográfus, akit a lírai dokumentarizmus kapcsán meg kell említenünk, Eugène Atget (1858-1927), aki egy öreg fagéppel és elavult objektívekkel dolgozott. Életműve közel tízezer felvételtől áll, amelyeken Párizs utcái, házai, udvarai, kilincsei, lépcsői és udvarai láthatóak. Városfelvételei nem Atget stílusa, hanem egyedi képi világának köszönhetően tekinthetők az egyik legkiemelkedőbb, modern, európai gyűjteménynek. Ezek a képek nem

32 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 59.

művészeti, hanem képi dokumentum jellegük miatt lettek kelendők elsősorban lakberendezők, díszlettervezők és könyvtárak számára. Josef Sudeket (1896-1976) szorosan Atget mellett szokás említeni, mivel Sudek hasonló indíttatásból járta Prága utcáit, mint ahogy Atget Párizst, ám ő nemcsak dokumentálta a látottakat, de érzéseit, gondolatait is próbálta a képeken visszaadni.

Jacques Lartigue (1894-1986) a fotóművészet Mozartjának tartott alkotó, aki apja gépével kezdett el hatévesen fényképezni, képein pedig ifjúkora dacára egyfajta koncepció érződik, képei rendkívüli művészi tudatosságról árulkodnak. „Mindent lefényképezett, amit gyerekként, majd kamaszként maga körül érdekesnek talált: a dadáját, amint a feléje dobott labdát igyekszik elkapni, az unokatestvérét, aki merészen leugrik a lépcsőről, a tengerparton sétáló családtagjait, a repülésbolond bátyját és persze a saját repülőmodelljeit, az amatőr autóversenyző apját és egyáltalán az autóversenyeket, a korzón sétáló vagy a lóversenyen megjelenő csinosabb asszonyokat.”³³

A magyar származású André Kertész (1894-1985) a lírai dokumentarizmus és egyben az egyetemes fotográfia egyik legjelentősebb alakja. Különleges fotográfiai stílusának legfontosabb jellemzője az volt, hogy a legapróbb részletből tudott látomásszerű jelenetet kreálni. Miután Kertész Magyarországon sikertelenül próbálkozott a fotográfiával, először Párizsba, majd Amerikába költözött. Párizsban ugyan siker övezte munkáját, első önálló kiállítása is ott nyílt meg, ahol aztán többek között József Attila és Paul Dermée is fellépett a képekhez írt verseikkel. Amerikába ezután ugyancsak egy évre kapott meghívást egy fotóügynökségtől, ám végül itt élte le életének nagy részét. Szilágyi így ír a fotós amerikai életének viszonyosságairól: „Kertész idegenül mozgott Amerikában: az ő európai stílusára a profi amerikai fotós világ nem volt vevő. A Life magazin egyik szerkesztője állítólag azt találta mondani neki: »André, maga túl sokat mond a képeivel.« A világháború alatt – mint ellenséges elemnek minősülő magyar állampolgárról – ujjlenyomatot vettek róla, és az utcán, nyilvános helyeken tilos volt fényképeznie. Ekkor kezdődött, nyilván pszichés alapon, a betegsége: a sötétkamra vörös lámpájától szédülés fogta el, így többé nem tudta maga nagyítani a képeit. Később, a háborút követő évtizedekben azt látta, hogy akik szinte mindent tőle tanultak, karriert csinálnak, őrá meg a kutya se figyel. Élete végéig hordozta magában a mellőzöttség, a meg nem értettség keserűségét [...] Amerikában készült képei erről az idegenségről, otthontalanságról szólnak. [...] Kertész egész életében, a magyarországi első képeitől a New York-i utolsó Polaroid-sorozatáig ebben a személyes önvallomásos stílusban fotografált. Cartier-Bresson mondta róla: »Bármit csináltunk is, azt előttünk Kertész már

33 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 60.

megcsinálta.«”³⁴

Végül, de nem utolsó sorban Henri Cartier-Bresson-ról (1908-2004) kell szót ejtenünk. Cartier-Bresson neve mára egybeforrt a lírai humanizmus irányzatával. A fotózásra Martin Munkácsi egyik képe kapcsán figyelt fel, amit későbbi, Munkácsi lányának írott leveléből tudunk meg.: „1931-ben vagy 1932-ben történt, hogy láttam apád egy képét három fekete gyerekről, akik belefutnak a tengerbe. Meg kell mondanom, hogy ez volt az a kép, ami szikraként tüzet gyújtott bennem. Hirtelen ráébredtem, hogy a fényképezés meg tudja ragadni a pillanatban az örökkévalóságot. Ez volt az egyetlen kép, ami befolyásolt. Ebben a képben olyan intenzitás van, olyan spontaneitás, olyan életöröm, olyan csoda, hogy a mai napig elkápráztat.”³⁵

Cartier-Bresson egyszerű mozzanatokot dokumentál. Hétköznapi jelenetek ezek, nem hétköznapi módon elmondva. A művész legfőbb erénye képalkotó maximalizmusa, alkotásait tökéletesen komponálja meg, exponálási idejét és irányát mindenkor úgy választja meg, hogy a legapróbb zavaró tényezők is eltűnnek képeiről. Az idő mestere Cartier-Bresson, aki mindenkor képes megtalálni a tökéletes pillanatot, vagy ahogy ő nevezi – korábban már említettem –, a döntő pillanatot. Így nyilatkozik saját fotográfiájáról az 1958-as Peter Pollack fotótörténeti összefoglalóban, melyből a Mai Manó online portál idéz.

„Számomra a tartalom sohasem választható külön a formától. Forma alatt az egymással kapcsolatban álló felületek, vonalak és vizuális értékek szigorú szervezettségét értem. Csakis ez a szervezettség teszi lehetővé elgondolkodásaink és érzelmeink konkrétakká és közölhetőkké válását. A fényképezésben a vizuális szervezettség fejlett ösztönből fakadhat. [...] A fényképezés magában foglalja a világ valóságos dolgaiban rejlő ritmus felismerését. Amit a szem végez: azt megtalálni és középpontba helyezni, egy bizonyos témát a valóságos jelenségek tömegében; amit a gép végez: csupán filmre történő rögzítése annak a döntésnek, amit a szem hozott. [...] Fényképezni annyit jelent, mint visszatartani a lélegzetet, amikor az illékony valóság pillanatában minden képességünk egyesül. Akkor a fej, a szem, a szív is ugyanazért működik. A fényképezés egyfajta kiáltás, de nem azért, hogy eredetiséget bizonyítsuk. A fényképezés az élet egyik formája.”³⁶

A második világháború után a fotográfia kezd eltávolodni dokumentatív funkciójától. A Tiszta fotográfia fogalmát átfogalmazva a művészet az absztrakt fotólátvány irányába fordult. A

34 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 63.

35 https://maimanohaz.blog.hu/2012/08/21/martin_munkacsi_three_boys_at_lake_tanganyika_659
Hivatkozva: 2020.02.03.

36 POLLACK Peter: *The Picture History of Photography*, ford.: Fenyő Imre, New York, 1958.
https://maimanohaz.blog.hu/2012/08/22/foto-kalendarium_henri_cartier-bresson_1908
Hivatkozva: 2020.02.03.

fotók, habár kizárólag fotografiai eszközökkel készültek, „szándékosan kubista, expresszionista, konstruktivista műalkotások hatását keltik.” Az alkotók szuperközeleli felvételekkel operálnak, a látvány sok helyen grafikai alkotásra emlékeztető vonalakra és foltokra redukálódik. Aktív együttélés figyelhető meg egy másik művészeti ággal ebben a korszakban, tudniillik, a legtöbb absztrakt fotóművész vagy maga is zenész volt, vagy komolyan foglalkozott fotográfiával és zenével egyszerre. Jóllehet, a zene nagyban hozzájárult a művészek absztrakt, elvontabb gondolkodásmódjához.

Amerikában a személyes stílusú fotográfia helyett, a fogyaszthatóbb és provokatívabb stílusok hódítottak teret. A '60-as, '70-es években kezdett megjelenni a sztárfotográfia fogalma Annie Leibovitz (1949-) nyomán, valamint témaként jelent meg először Robert Mapplethorpe (1946-1989) munkáiban a nemek szerepe, illetve Andy Warhol (1928-1987) ekkor alkotta meg a pop artot, amely tulajdonképpen önmagában egy művészi lázadásnak számított.

A másik fontos fotografiai irány Amerikában, a Street Photography, azaz az utcai fényképezés lett. Miután a fiatalabb alkotók sorra ismerték meg Bill Brandt és Kertész munkásságát, hatásuk lenyomatként jelent meg képeiken. Egyfajta lázadást is jelentett ez az irány, a nagy teljesítményű gép és a profi elvárások elutasítását szimbolizálta. A Street Photography stílusjegyeit és témáit tekintve a sajtófotóhoz állt legközelebb, ám ez sokszor koncepció nélkül született, a képeknek szinte semmilyen pillanatnyi hírértéke nem volt, a fotósok egyszerűen járták a város utcáit minél hétköznapiabb motívumokat keresve, ezzel pedig korok, trendek, időszakok hangulatát sikerült dokumentálniuk. A legfontosabb alkotóknak William Klein (1928-), Helen Levitt (1913-2009), Roy DeCarava (1919-2009) és Garry Winograd (1928-1984) számított.

A Fotográfia Magyarországon

„A fényképezés feltalálásának idején Magyarország a Habsburg birodalom része, s történetének egy rendkívül fontos időszakát éli. A magyar történészek ezt reformkornak hívják, melynek végére az 1848-49-es polgári forradalom és szabadságharc tesz pontot. Túl vagyunk a magyar írók és költők által kezdeményezett nyelvújítási mozgalmon, melynek eredményei közé számítható a Magyar Tudós Társaság, az Akadémia – 1825-ös anyagi felajánlások nyomán történt – megalakulása is, s túl a "legnagyobb magyarnak" nevezett Gróf Széchenyi István három jelentős, a gazdasági és politikai közgondolkodásnak és reformoknak irányt adó műve (Hitel, Világ, Stádium) megjelenésén. De még innen az – első nyilvános képtárnak is helyet adó – Nemzeti Múzeum, s az első Budát és Pestet összekötő, a Dunán

átívelő, állandó híd, a Lánchíd megnyitását.”³⁷ Így helyezi el történelmileg Peternák Miklós a *Kis magyar fotótörténet* című írásában a fotográfia megjelenését Magyarországon.

Pest Budán, azaz mai nevén Budapesten, először 1840-ben mutattak be két dagerrotípiát egy képzőművészeti kiállításon. Ugyanebben az évben egy műtárlat a művészet kontextusában, valamivel később pedig a tudomány kontextusában mutatják be az új találmányt, a fotográfiát.

"...aug. 29. Vállas Antal rt. a` nemz. casino` Duna felé fekvő teremeiben egybegyűlt társaságnak két, olajozás és égetés nélkül általa készült Daguerre-féle fényképet mutatott elő; `s az academia` költségein és számára bécsi opticus Plössl által készített daguerréotípussal a` Dunát és kir. várat vette fel, Daguerre` eljárásában ibolyó helyett ibolyófestményt használván; azonban a` levegőnek csekély átlátszósága miatt az így előállított képen csak a` pesti part mutatkozott teljes fényében. Növekedvén a` ború, s így szerencsésebb próbához nem lehetvén reménység, a` tagok innen az academiái terembe mentek által a` folyó dolgok` folytatására, mellyeknek nagy száma miatt a` kísérlet e` gyűlés` folyamata alatt többé nem ismételtethetett." ³⁸– Idézet a Magyar Tudományos Akadémia évkönyvéből.

Még mindig 1840-ben járunk, amikor a dagerrotípia elkészítési módja is megjelenik magyar nyelven, sőt az első magyar fotográfiával kapcsolatos találmány, a feltalálójáról elnevezett Petzval optika is. A magyar fotótörténetírás, Marastoni Giacomo, Velencéből Pestre költözött festőt tartja az első magyar dagerrotipistának. Bár a fotográfia korai korszakából viszonylag sok magyar hozott létre dagerrotípiát, sőt talbotípia is maradt fenn, az 1850-es és '60-as évekből csupán csekély számú magyar fotográfust ismerünk, egyik legismertebb Mezey Lajos, aki többek között egyik legnagyobb magyar festőművészünk, Szinyei-Merse Pál tanára volt.

Pár évtizeddel a fényképezés megjelenése után megjelenik a kép tömegterjesztése is. Megnyíltak az első műtermek Magyarországon is, a legtöbbet Pest-Budán regisztrálták, de Debrecen, Miskolc, valamint Kolozsvárnak köszönhetően Erdély is rendelkezett olyan fotográfussal, aki megpróbált megélni műtermi munkáiból, habár ez nem volt egyszerű akkoriban. Az első erdélyi műteremtulajdonosról, Veress Ferencről (1832-1916) monográfiája, Kincses Károly így írt: "Fényképező műtermében kétszáz ezer személyt fotografált le huszonhárom vagy huszonnégy év során és ebben egész Erdély arisztokráciája, kiválóságai, művészei, ott megfordult személyiségei megvoltak. [...] Veress volt az első

37 PETERNÁK Miklós, *Kis magyar fotótörténet*, Bp., 1997.

<http://marcheo.c3.hu/index.php?inc=obj&id=42&oid=26&ref=sub&roid=7> Hivatkozva: 2020.02.10

38 PETERNÁK Miklós, *Kis magyar fotótörténet*, Bp., 1997.

<http://marcheo.c3.hu/index.php?inc=obj&id=42&oid=26&ref=sub&roid=7> idézi PETERNÁK Miklós, *Kis magyar fotótörténet*, Bp., 1997. <http://marcheo.c3.hu/index.php?inc=obj&id=42&oid=26&ref=sub&roid=7> Hivatkozva: 2020.02.10

fényképész, aki sikerrel birkózott meg azzal a feladattal, hogy szaklapot indított el és nyolc évfolyamon keresztül saját maga szerkesztette, nyomatta, adta ki, írta is a cikkek jelentős részét [...] Elindult mint dagerrotípiista, ezt tanulta. Aztán talbotípiát tanult és majd a nedves eljárástól fogva tulajdonképpen az egész fototechnika történetét végig dolgozta a századfordulóig."³⁹ Veress nevéhez köthető tehát az első, magyar fotográfiai tematikus lap kiadása. A *Fényképészeti Lapok* 1882 és 1888 között jelent meg rendszeresen. Témái közé tartozott a fotográfia technikai, esztétikai valamint társadalomra való hatásának bemutatása. Sajnos a fényképész műtermek virágkorából, azaz a századfordulóból mára kevés épület maradt fenn. Ilyen még a Mai Manó műteremháza az Andrássy úton, Budapesten. A tökéletes állapotban lévő házra felpillantva látható a napfényterem és annak külső díszei. A Mai Manó ház egyébként ma a kortárs fotográfia székhelye Budapesten, többek között az utolsó, albumbemutatóval egybekötött Bartis Attila kiállításnak is ez adott otthont.

A műtermi fotózás hanyatlását az amatőr-fotózás fellendülése hozta magával. Peternák így definiálja az amatőr fotóst. „Az »amatőrök« – vagyis a kor szóhasználatát maira fordítva a kiállítási fotográfiát készítő, pályázati díjakért és nemzetközi megjelenésért, a "fotóművészet" elismertetéséért küzdő, később egyesületeket és folyóiratokat létrehozó fotósok – megjelenése egyúttal a »békebeli« műtermi világ megszűnéséhez is vezet majd.”⁴⁰

Az 1880-as évektől megjelennek az úgynevezett tudós-fotósok. Leghíresebb közülük a tudós Eötvös Loránd, aki többnyire kirándulásai során készített sztereóképeket. Habár Magyarországon valamivel később, itt is elindult a funkcionális fotó elterjedése, valamint megjelennek az első riportfotók, Müller János, Escher Károly és Balogh Rudolf legfontosabb képviselőivel. A századelő legjelentősebb és egyben legsokoldalúbb művésze Pécsi József volt (1899-1956), akinek azonban kvalitásai dacára nem sikerült korában ismertté válnia. Pécsi nyomán azonban érdemes megemlítenünk azt a tényt, hogy a piktorializmus magyarországi elterjedése csak kis mértékben, és meglehetősen amatőr, másokat utánzó, nem eredeti módon jött létre. Magyarországon az első világháború után, majd a Monarchia, illetve a kommunista uralom bukása után következett be az első valódi emigrációs hullám, mely nagyban érintette a művészeket is, olyannyira, hogy legtöbb komoly fotóművésznk kivándorolt. A sort Moholy-Nagy László (1895-1946) és Kassák Lajos (1887-1967) nyitják, akiknek első közös munkájuk Bécsben került kiadásra. 1926-ban távozik Aigner László (Lucien Aigner) Párizsba, hogy ott fényképészként dolgozzon. Kertész Andor (André Kertész) és Landau Erzsébet akkor már korábban ott telepedett le. Papp Gyula szintén 1926-ban távozott

39 PETERNÁK Miklós, *Kis magyar fotótörténet*, Bp., 1997.

<http://marcheo.c3.hu/index.php?inc=obj&id=42&oid=26&ref=sub&roid=7> Hivatkozva: 2020.02.10

40 PETERNÁK Miklós, *Kis magyar fotótörténet*, Bp., 1997.

<http://marcheo.c3.hu/index.php?inc=obj&id=42&oid=26&ref=sub&roid=7> Hivatkozva: 2020.02.10

Berlinbe, majd rá egy évre Munkácsi Márton (Martin Munkacsi) követte. A sort pedig Endre Ernő Friedmann (Robert Capa) és Kepes György (Georg Kepes) zárták, akiknek említésével nemcsak a legjelentősebb kivándorolt alkotók sorát zárom, hanem koruk legfontosabbjait is. Zárójelben említeném itt meg, hogy Bartis az évnek minimum a felét Jáva szigetén tölti, bár az ő esetében inkább egyfajta elvonulásról kell beszélnünk, mintsem a fotográfiai érvényesülés helyszíneinek felkutatásáról.

„Az amatőrök, a kiállítási fotó, az új tárgyiassággal (neue Sachlichkeit) és az új fényképezéssel kapcsolatos kiáltványok és viták mellett, melyek természetesen Magyarországon is jelen voltak az 1927-es év táján, két sajátos és a második világháború utáni időszak megértéséhez is lényeges mozzanatra szükséges itt még utalni. A XIX. századi értelemben vett műtermek és vállalkozások elhalásával, illetve átalakulásával párhuzamosan a turistaságból idegenforgalom lesz, az albumok, képeslapok formájában megvalósult ismeretterjesztésből reklám (a tárgyak reklámja későbbi, mint a tájaké), az utcai életkép, zsánerszerű riport jelenségéből pedig vagy allegorikus idill ("magyarosch stílus"), vagy a társadalom perifériáját, a nyomort és nélkülözést felmutató "elkötelezett" dokumentum ("szociofotó"). A kettő ötvözete, pontosabban sajátos kombinációja adja majd ki a második világháború utáni kommunista rezsim hivatalosan megkövetelt, reprezentatív fotográfiai stílusát, a szocialista realizmust.”⁴¹

Az 1960-as évekkel kihálnak a nagy mesterek, helyüket pedig a propagandisztikus alkotók veszik át. Az 1980-as évek magyarországi jellegzetessége az egyre nagyobb érdeklődés a fotográfia története és gyűjtése, valamint az „archaikus” technikák és a privát fotóhasználat iránt. Ezeknek eredményeképp alakul meg végül a Magyar Fotográfiai Múzeum. Az 1990-es években aztán megjelenik a digitális fotográfia, ami felszabadítólag hat a fényképészekre: a fotótechnika beilleszkedik a klasszikus művészeti, képkészítési módszerek sorába. Ahogy azt már az egyetemes fotótörténet kapcsán említettem, a 20. század folyamán feloldódnak a mereven vett fotográfiai stílusok, és egyfajta személyes fotográfia dominál. Ide sorolható Bartis Attila fotóművészete is.

41 PETERNÁK Miklós, *Kis magyar fotótörténet*, Bp., 1997.

<http://marcheo.c3.hu/index.php?inc=obj&id=42&oid=26&ref=sub&roid=7> Hivatkozva: 2020.02.10

Fotográfia és irodalom

Munkám második fejezete az irodalom és fotográfia kapcsolatát tárgyalja, közelítve ezzel Bartis Attila életművéhez. A fotográfia megjelenése után eleinte inkább szöveg és kép összefüggéseiről kell beszélnünk, de az idő múlásával, valamint a szakirodalmi publikációk sokasodásával egyre szélesedett a metszet irodalom és fotográfia halmazai között. Valójában fénykép és irodalom (nem pusztán szövegek) kapcsolatáról az 1970-es évektől kezdve beszélhetünk. Az olyan irodalmi művek száma, amelyek valamilyen formában fényképeket is bemutattak, ebben a korban megsokszorozódott, leginkább annak köszönhetően, hogy a fotográfia egyfajta misztikus jelenségnek számított az irodalmi diskurzusban, hiszen feltalálása óta kérdések, kételyek, aggodalmak, de ugyanakkor lelkesedés is övezte. A fénykép varázsa többek között a képek időhöz és realitáshoz való viszonyában rejlik, irodalmi jelenléte pedig számos új diskurzust eredményezett, amelyekben a teoretikusok megpróbálták a kép és szöveg szembe, -vagy éppen egymás mellé állításából származó feszültséget feloldani. Így jött létre az ekphraszisz elmélete.

Miután az emberek már jól ismerték a fotográfia technikáját, már nemcsak az érdekelte őket, hogyan készítsenek fotókat, hanem sokan arra kerestek választ, hogy tulajdonképpen mi is a fotográfia. Irodalmárok, tudósok, kritikusok egytől egyig érdeklődtek az új műfaj iránt, nemcsak tudományos, hanem kulturális és művészeti szempontokból is. Alapjaiban megváltoztatja-e a világot a fotográfia megjelenése? Mit jelent az emberiség számára ez az új találmány, és valójában mi kerül papírra egy fotográfia megszületése során? Hogyan értelmezzük az így keletkezett képeket és milyen viszonyban vannak az alkotások alkotóikkal vagy éppen az idő fogalmával? Ilyen és ehhez hasonló kérdések mellett a szerzők sokszor egész távolra képesek elkalandozni a mai napig a fotográfia kapcsán, akár szociológiai, akár filozófiai vonalon, ami bizonyítja a műfaj sokrétűségét. Az alábbi alkotások a fotográfia leghíresebb és legfontosabb szakirodalmának számítanak. Sontag,- Flusser,- valamint a Gombrich-féle teóriák vezérgondolatait, illetve Pierce, Barthes és Benjamin fő műveit vázolom a következőkben, kiemelve a szövegek olyan elemeit, amelyek a Bartis alkotások vizsgálatában is segítségemre szolgáltak.

Fotóelméleti alapmunkák – Sontag, Flusser és Gombrich

Susan Sontag amerikai író 1973/4-es fotográfia témájú cikksorozata a *New York Times* hasábjain jelent meg, és leginkább a fényképezés és a fogyasztói társadalom kapcsolatával foglalkozott. Sontag szövegeiben próbált a fotográfia társadalomra tett hatására

radikálisan rámutatni. „Igényünk, hogy a fényképekkel alátámasztott valósághoz és fényképekkel felfokozott élményekhez jussunk, a fogyasztói magatartás esztétikai megnyilvánulása, s ennek ma mindenki rabja. Az ipari társadalom rászoktatja polgárait a képi kábítószer élvezetére; a tudatrombolásnak ez a legellenállhatatlanabb módja.”⁴²

Vilém Flusser cseh médiafilozófus fő kutatási területe a kommunikáció-tudomány volt, ebből kifolyólag a fotográfiát mint kommunikációs eszközt tanulmányozta és gyakran állította párhuzamba az írott szövegek jelentőségével. „Az írással kezdődik el a szűkebb értelemben vett történelem, és pedig mint harc a képimádás ellen. A fotográfiával kezdődik a 'történelem utáni' idő, mint harc a szövegimádás ellen.”⁴³

Ernst Gombrich az osztrák származású brit művészettörténész szintén a nyelv és a fotográfia összehasonlításával foglalkozott, a képi jelek működését vizsgálta. Gombrich meggyőződése, hogy a műalkotások sajátos nyelvi eszközök. Gombrich Nelson Goodmanmal kialakult vitája hírhedté vált. Gombrich legfőképp azért bírálta Goodman amerikai filozófust, mert a képeket a szavakhoz akarta hasonlítani. Gombrich úgy vélte, hiba volna a nyelvészet kategóriáit a képekre alkalmazni, ugyanis a képi jelek hasonlóságon alapulnak, míg a nyelvi jelek – eltekintve a kevés kivételtől – megegyezésen. Gombrich *The Visual Image: Its Place in Communication* című írásában felteszi a kérdést: „mit tud jobban és mit tud kevésbé a kép, mint a beszéd vagy az írott nyelv?” Saját kérdését pedig így válaszolja meg.

„[...]a vizuális kép nagyszerű a felhívó szerepben, meglehetősen problematikus a kifejező szerepe, s a kiegészítő támpontok nélkül teljességgel képtelen arra, hogy a nyelv leíró, állító funkcióját teljesítse.”⁴⁴ Gondolatát pedig egy példával zárja. Ha látunk egy képet, amelyen egy macska szőnyegen ül, azt számtalan verbális jellel lehet interpretálni, melyeknek jelentéstartalma sokféle lehet. Kizárólag a képből nem derül ki, hogy melyik interpretáció a helyes. „A macska a szőnyegen ült”, „A macska a szőnyegen fog ülni”, „A macska ritkán ül a szőnyegen”, „Ha a macska a szőnyegen ül...”, és így tovább.⁴⁵

Gombrich tehát arra a következtetésre jutott, hogy a képanyelv értelmezhetősége sokkal bizonytalanabb, nyitottabb, mint a nyelv, és még egy teljesen lecsupaszított, minimális látványelemekre redukált kép sem tud olyan pontosan dokumentálni, mint a szavak, sőt egy fotósorozat esetében sem pontosításról, hanem sokkal inkább az interpretációs lehetőségek

42 SONTAG Susan, *A fényképezésről*, Ford.: NEMES Anna, Bp., Európa, 1981, 174. Idézi: SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 133.

43 NÜCHTERN: *Beszélgetés* <http://www.artpool.hu/Flusser/beszelgetes.html>. Idézi SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 197.

44 GOMBRICH E.H., *A látható kép*, Ford.: Pléh Csaba In Horányi Özséb (szerk.): *A kommunikáció világa*, Bp., General Press, 2003, 92-93. Idézi: SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 252.

45 Uo., 252.

kibővítéséről kell beszélnünk.

Gombrich a fekete-fehér fényképekre is tüzetesen kitér, ami Bartis munkásságának vizsgálatánál szintén fontos lesz. A teoretikus egyszerre véli felfedezni az absztrakció és a dokumentarista fotográfia vonásait, ettől lehet különleges a monokróm fotográfia. Mivel a világot saját szemünkkel sohasem láthatjuk fekete-fehérben, egyértelmű a valóságtól való elvonatkoztatás, absztrakció, másság a színtelen fotográfiák befogadása kapcsán. Sőt, a színek eltűnésével a képalkotás többi eleme automatikusan előtérbe kerül. Mondhatnánk úgy is, a színek megvonásával, a téma, a fények és a tónusok sokkal több teret kapnak a kompozícióban. Emellett a dokumentarista jelleg is felerősödik a nyomdai hagyományok után, hisz a képek elsőként is fekete-fehérek voltak, az újságokban közölt riportokat is ilyen formában közölték. Ezeknek a képeknek a hírértéke ivódott bele a köztudatba, így a befogadóban automatikus hitelt kaptak a monokróm képsorok sok évtizeden keresztül. Mára ez a dokumentarista jelleg megfakult, és sokkal inkább a művészetekhez kötjük, mint az objektív látásmódhoz.

Peirce és jeltipológiája

Charles Sanders Peirce 1932-es munkájában arra keresi a választ, hogy tulajdonképpen minek is tekinthető egy fotó. Peirce bonyolult logikai-jeltipológiai rendszerében könnyen elveszhet az olvasó, főleg ha figyelembe vesszük, hogy sokszor a témával foglalkozó szerzők között sem teljes az egyetértés, hogy a fotográfia indexe-e, vagy a valóság direkt másolata, lenyomata. Az mindenesetre kétségtelen, hogy más, mint a többi kép, melyeket egyértelműen ikonnak, vagy képmásnak lehetett besorolni a diskurzusokban. Habár Peirce végül arra a következtetésre jutott, hogy a fotó index, sokan vitatták nézetét, és mégis ikonként tekintettek a fotókra. A nézetkülönbségek tekintetében azon van a hangsúly, hogy a fotográfiát, mint kézben tartható tárgyat tekintjük-e kiindulópontnak, vagy magát a cselekvés aktusát. A tudós teóriájában kétféle jelet különböztet meg egymástól. Az egyik, az úgynevezett helyettesítő, mely eszmei alapon jelöli meg tárgyát, a másik típus a tárggyal fennálló viszonyából eredeztethető. Ennek szintén két fajtáját különbözteti meg, ahol az ikon hasonlóságon alapuló jel, az index esetén pedig jelölőt és jelöltjét közvetlen kapcsolat köti össze, mint például egy lábnyom. A fotó esetében Peirce magát az elkészítési aktust tartja ennek a közvetlen kapcsoltnak.

„A fotók, különösen a pillanatfelvételek rendkívül tanulságosak, mivel tudjuk, hogy bizonyos szempontból teljesen olyanok, mint azok a tárgyak, amelyeket helyettesítenek. Ám ez a

hasonlatosság annak tudható be, hogy a felvételek olyan körülmények között jöttek létre, melyek során fizikailag arra kényszerültek, hogy pontról pontra megfeleljenek a természetnek. Ebből a szempontból tehát a jelek második, a fizikai kapcsolaton alapuló osztályába tartoznak.”⁴⁶ Egy másik helyen így fogalmaz egyszerűbben. Sokan, sokféle szemszögből támadták, vagy éppen egészítették ki a Peirce-féle jeltipológiát, ám a számomra kihangsúlyozandó megállapítást a fotódiverzitásról Szilágyi fogalmazza meg a fotóteoretikai összefoglalójában.: „Ugyanis csupán az utóbbi két évtized egyik legfőbb történeti, esztétikai, muzeológiai kulcsszava lett a fotódiverzitás, annak tudatosítása, hogy a ‘fotográfia’ névvel illetett fenomén sem mint technika, sem mint kulturális jelenség, de alkalmasint még mint létező tárgy sem tekinthető egységes egésznek, entitásnak.”⁴⁷

Benjamin és az aura

Walter Bendix Schoenflies Benjamin (1892 – 1940) német filozófus, kultúrakritikus és műfordító, több fotográfiával kapcsolatos művet is publikált, amelyek közül az 1931-es *A fényképezés rövid története*, valamint az 1935-ös *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című alkotásai a legrelevánsabbak munkám szempontjából. Magyar fordításaik mellett magukat a műveket is gyakran bírálták, és bírálják a mai napig, mégis számtalanszor hivatkoznak rájuk a fotográfia kapcsán. A korábbi Benjamin mű tulajdonképpen öt korabeli fotóalbum ismertetése, ám a szöveget végigolvasva azt érezheti az ember, hogy a képek csak ürügyként szolgálnak a szerzőnek, hogy más témákról beszélhessen, például a történelemről, kultúráról, vagy a létezés kérdéseiről. Amellett pedig, hogy a képek szerepe végig egyfajta illusztrációs célra redukálódik, olyan, sok helyen belső koherencia nélküli szöveg tárul elénk, amely szedett-vedett idézetekkel, illetve fotótörténeti pontatlanságokkal és hiányosságokkal van tele.

Mindemellett Benjamin egy olyan újfajta megközelítést választ a fotográfiához, ami a fotográfus és modellje kapcsolatát állítja középpontba, és bevezeti az „aura” fogalmát a fotográfia diskurzusába, sőt az aura jelenlététől függően korszakokra bontja azt. 1931-ig három nagyobb korszakot különböztet meg a teoretikus, az auratikus, a művészies és a posztauratikus korszakokat. Az auratikus vagy preindusztriális korszak, mely 1885-ig tart, a fotográfust, mint technikust tartja számon, a fotográfiát pedig nem új művészetként, hanem mint ennek a korszaknak az új műszerét tárgyalja. Benjamin szerint a korai fényképek

46 HARTSTHORNE Charles – WEISS Paul – BURKS W. Arthur (szerk.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Volume 1-8*, Bristol, England, Thoemmes Press, 1998, 2.281. Idézi SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 75.

47 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 79.

„szépsége” a felvétel – vagy ahogy ő hívja –, a „fotografálási aktus” három szereplőjének harmonikus együttműködése révén jött létre. Lényeges tehát a felvétel tárgya, azaz a modell jelenléte, az apparátus technikai adottsága, valamint annak működtetője, azaz a felvételt készítő személy attitűdje. Benjamin azonban leszögezi, hogy az aura nem szimplán egyéni vagy társadalmi öntudat. Az aura azért bírt ebben a korban még jelentőséggel, mert az emberek valójában nem törődtek a fényképezéssel, illetve még nem tudatosult bennük reprezentatív jelentősége. A modellek tökéletesen átengedték magukat a fotográfia műveletének. „S pontosan ezzel az odaadással őrizték meg autonómiájukat, a kívülrőlállásukat, a megközelíthetlenségüket. Mert nem nekik volt fontos, hogy fénykép készüljön róluk, az meg pláne nem, hogy milyen legyen ez a fénykép.”⁴⁸

Benjamin szavait idézve: „Akkor még aura vette körül az embert, valaminő közeg, amely átjárta tekintetét, s teltséget, biztonságot adott neki.” [...] még nem akarta magát görcsösen az utókor számára fényképeken megörökíteni, sőt, adott alkalmakkor mindig kicsit félénken visszahúzódott az életterébe, [...] és épp ezért életterével együtt került rá a fényképlemezekre.”⁴⁹ Az aura létrejöttében azonban nemcsak a modell fotográfiához való semleges hozzáállása segített, hanem az emberek viszonya egymáshoz abban a korban. Benjamin ezt az „együtt, egymással” szellemet, illetve ennek eltűnését, és ezáltal az aura megsemmisülését a társadalmi szerkezet átalakulásában látta, vagyis a kapitalizmus megjelenésében. „A régi képeken minden arra szolgált, hogy tartson. Nemcsak a semmihez nem hasonlítható csoportok, amelyekbe az emberek egyesültek, bár e csoportok eltűnése bizonyára az egyik legpontosabb tünete annak, ami az évszázad második felében a társadalomban végbement.”⁵⁰ A lefotózott alakok mellett fontos volt az attitűd, hogy a fotográfus egyszerűen hagyta, a technika érvényesüljön, és nem mindenáron művészi ambícióit akarta előtérbe helyezni. Ami pedig a technikát illeti, az akkori objektívek segítségével el tudták érni, hogy az emberek aurája láthatóvá váljék. Tudniillik, a régi lencsék éles-életlen határterületének elmosódásával finom átmenet képződött a porté határvonala és a háttére között, sőt a hosszú záridő is ezt segítette elő, főleg azért, mert a modelleknek percekig kellett minden kép készítésekor a kamera előtt mozdulatlanul ülnie, ennek eredménye pedig egyfajta belső nyugalom, kiegyensúlyozottság lett a képeken.

A művészies korszakot Benjamin 1855 és 1900 közé datálja. Benjamin számára ez az ízlésficam, hanyatlás és eliparosodás korszaka. A „romlás” a teoretikus szemszögéből – a már

48 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 97.

49 BENJAMIN Walter, *A fényképezés rövid története*, Ford.: Pór Péter, In Uő: *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 698, 702-703. Idézi Uő.: 97.

50 BENJAMIN Walter, *A fényképezés rövid története*, Ford.: Pór Péter, In Uő: *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 695-696. Idézi Uő., 98.

korábban vizsgált auretikus periódus fotográfiai műveletének – mindhárom fő tényezője esetében tetten érhetővé vált. Habár korábban teljesen természetesen álltak kamera elé a személyek, ez a művészies korszakban megváltozott, a modellek elkezdték „akarni”, hogy fényképezzék őket. Megkezdődött a mesterkélt pózolás időszaka és a fényképalbumok készítése. A fotósok pedig szintén engedtek a művészkedő attitűdnek, egyre pontosabb technikai megoldásaik egyre kevesebb teret engedtek a régi, pontatlan lencsék finom, véletlenszerű rajzolatának, sőt az élesebb objektívekkel készült képekre megpróbáltak aurát képezni, vagy ahogy Benjamin fogalmaz „hamisítani”, mely ezáltal jelentős minőségromlás ment keresztül. A huszadik század elején aztán megkezdődött a posztauratikus korszak. Az időszak kezdetét Atget munkáihoz, és hangulat-, és auramentes képeihez kötik. Atget képei azt a fajta hangulatnélküliséget tükrözték, melyet a társadalom eltömegesedése hozott magával, és annak a vizuális-esztétikai világnak nyitotta meg az utat, amely a későbbi kommunista társadalom sajátossága lett.

„Figyelemre méltó azonban, hogy ezek a képek majdnem mind üresek. [...] Ezek a terek nem magányosak, hanem hangulatnélküliek; mintha úgy kirámolták volna a várost, akár egy lakást, amelybe még nem költözött be az új bérlő. Ember és környezet áldásos elidegenedése, a szürrealista fényképezés fontos vívmánya, Atget képeiben kezdődik. A politikailag iskolázott szem aztán már szabad terepen tekinthetett körül, ha nem az intimításokat, hanem a részleteket kívánta átvilágítani.”⁵¹ Két fontos fogalmi tényezője a korszaknak az optikai tudattalan és a téridő lesz Benjamin olvasatában. Benjamin a tudományos fotográfiába vetette hitét és az avantgárd művészetek képviselőivel egyetértésben úgy gondolta, hogy a tudományos fotográfiával „a művészet határai kitágíthatóvá, vagy akár feloldhatóvá”⁵² válnak. A felnagyított képi momentumok, melyek Benjamin szerint a jövőre képesek utalni, a freudi álomfejtés verbalizmusával rokoníthatók, azaz valamiféle elemi igazságot képesek a nézőik elé tárni. Ezt a jelenséget nevezte optikai tudattalannak. Ezzel magyarázott egy 1857-es képet is, amelyen Karl Dauthendey és a menyasszonya látható.⁵³

51 BENJAMIN Walter, *A fényképezés rövid története*, Ford.: Pór Péter, In uő: *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 702. Idézi Uő., 111.

52 Uő., 107.

53 <http://www.flickr.com/photos/gunthert/2245523527/>



„[...]akít aztán majdan egy reggel, röviddel hatodik gyermekük születése után, felvágott erekek talál moszkvai házuk hálósobájában. A képen úgy tűnik, mintha a férfi tartaná, támogatná őt; a lány tekintete azonban elmegy mellette, s a baljós távot kutatja.”⁵⁴ Benjamin a kép kapcsán azt a láthatatlan teret vizsgálja, amelyben a nő a „baljós távot”, azaz a jövőt fürkészi. A nő tulajdonképpen a semmibe néz, tekintetében azonban tetten érhetőek gondolatai, melyek a jövőben járnak. „E megfogalmazásoknak tehát a tér és az idő nem önálló entitások, hanem a korabeli, modern felfogásnak megfelelően szétszálazhatatlan egységet: téridőt alkotnak.”⁵⁵ Benjamin idősíkok közötti ingázásaival mind a képekre utalva, mind saját szövegein keresztül erre a megfogalmazásbeli újdonságra próbálta felhívni a figyelmet. Komplex gondolatmenetével pedig saját verzióját fogalmazta meg a pierce-i index, valamint a barthes-i punctum fogalmi előfutáraként.

Benjamin munkájának másik fontos vezérfonala, az aura megjelenési formái – nem véletlen, hogy a teljes korszakfelosztást eköré a jelenség köré szervezi. Az aura valamiféle megfoghatatlan lényeg, kulcsfogalma a Benjamin vizsgálta fotográfiának. Mintha arról beszélne, hogy az aura a képeken a személyek, helyek, vagy éppen a pillanatok magját, lelkét jelenti.

„Mert hát mi az aura? A tér és idő különleges szövődéke: akármilyen közel legyen is, valaminő messzeség egyszeri megjelenése. Nyári délutáni nyugalomban tekintetünkkel követjük a hegyvonulatot vagy a fejünkre árnyékot vető faág ívét, mígnem a pillanat vagy az óra is része lesz az egész jelenségnek: ilyenkor lélegezzük be a hegyek vagy a faág auráját.”⁵⁶

Azonban Benjamin különböző személyekhez kapcsolódóan sokszor, sokféleképpen írja le, hogy mi is az aura. Az aura lehet az egyéneket védőburokként körülvevő pajzs, vagy éppen a

54 BENJAMIN Walter, *A fényképezés rövid története*, Ford.: Pór Péter, In uő: *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 692. Idézi Uő., 107.

55 Uo., 108.

56 BENJAMIN Walter, *A fényképezés rövid története*, Ford.: Pór Péter, In uő: *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 701. Idézi Uo., 112.

közösséget összetartó erő, és az így összekovácsolt társaságot átölelő burok. De lehet olyan öltözet egy személyen, amely nem szimplán korabeli viselet, hanem viselőjével összenőtt szignifikáns, jelképszerű kisugárzás. A legtöbb köze a Benjamin által leírt aura fogalmának azonban mégiscsak az emberi tekintethez van.

A fényképezés rövid történetében összesen öt fotóról beszél részletesen Benjamin. A már említett Dauthendey eljegyzési képe mellett, *Hill New Haven-i halaskofa* című képe, valamint három felvétel ismeretlen szerzőktől, amelyeken Scoppenhauer, Schelling és a gyermek Kafka látható. A fotókat összekötő elem pedig a főszereplők tekintete, pontosabban, az, ahogy tekintetük nem találkozik a kamerával, azaz nem néznek a lencsébe. Miriam Hansen 2008-as *Benjamin's Aura* című írásában ragadja ki Benjamin esszéjéből a gondolatot, mely szerint az aura itt az érzékelésnek egy olyan formája, mely a jelenséget azzal a képességgel ruházza föl, hogy „visszanézzen ránk”, hogy „ránk emelje tekintetét”. A paradox kameraszintaktikai feltétele ennek pedig az, hogy a képen lévő személy ne nézzen ránk, azaz a kamerába.

„Ami a dagerrotípiában óhatatlanul embertelen – mondhatni halállal kapcsolatos – volt, az a hosszú szembenézés a kamerával, ugyanis a kamera anélkül örökíti meg az emberi arcmost, hogy viszonzná a tekintetet.”⁵⁷ Hansen tehát úgy interpretálja Benjamin megjegyzését, hogy eszerint a korai fotográfia volt a nyitánya a szemkontaktusok átalakulásának a modern nagyvárosban, mind társadalmi, mind szexuális értelemben.

Benjamin másik fontos műve, a már említett műalkotás-tanulmány, arra a kérdésre keres választ, hogy mi történik a műalkotásokkal és azok aurájával, ha másolat készül róluk. Esetünkben például, ha egy festményről fotót készítünk. Habár a művet – ahogy már fentebb írtam – szintén a fotóteória tartópilléreként tartják számon. Szilágyi Sándor rávilágít, hogy a mű valójában a filmről szól, és kevésbé a fotográfiáról. A fotó és a fénykép szavak összesen huszonkét alkalommal szerepelnek a teljes műalkotás-tanulmányban, a fotó nyilvánvalóan mint a film előfutára érdekli Benjaminget. „Ha a litográfiában virtuálisan ott rejtőzött a képes újság, úgy a fotográfiában benne rejlett a hangosfilm.”⁵⁸

A reprodukció kapcsán egyfajta kettősség olvasható ki Benjamin szavaiból. Bár a reprodukciót azonosnak tekinti a reprodukálttal, mégis mintha tudatában lenne, hogy a reprodukció esetében már egy másik médiumról kell beszélnünk.

„[...]a technikai reprodukció önállóbbnak bizonyul az eredeti művel szemben, mint a

57 HANSEN Miriam Bratu, *Benjamin's Aura*, Critical Inquiry, 2008, 339. Idézi SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 116.

58 BENJAMIN Walter, *A műalkotás a technikai reprodukáltság korában*, 1938.

http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html Idézi SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 121.

manuális. A fénykép esetében például kiemelheti az eredeti kép olyan aspektusait, amelyek csak a beállítható és a szemszögét önkényesen megválasztó objektív számára hozzáférhetők, és az emberi szem számára azonban nem. Vagy bizonyos eljárások segítségével – mint a nagyítás vagy a lassítás – olyan képeket képes rögzíteni, amelyek a természetes optika előtt rejtve maradnak.”⁵⁹

Benjamin azt is vizsgálta, hogy van-e, illetve lehet-e egy fotográfiának eredeti példánya. Bár a teoretikus arra a következtetésre jut, hogy nincs – mivel egy negatívról számtalan nyomat világítható le –, nem mindenki osztja ezt a véleményt. Szilágyi ennek cáfolatára a szerzői kópiát hozza fel példaképp, nem véletlenül. A szerzői kópia egy másolat a negatívról, amely pontosan megfelel a fotós víziójának, ahogy ő azt a képet készítése közben elképzelte. Ebben az esetben a sötétkamrában történő műveletet is a fotós végzi el, kijelölve a papír típusát és a megvilágítási fényerősséget, majd az így elkészült képet megszámozza, ezzel pedig meghatározza a sokszorosított fényképek számát. Azaz, ha egy számmal vagy szignóval ellátott képpel van dolgunk, tudjuk, hogy a negatívról limitált számban készült másolat.

A műalkotás-tanulmány kapcsán Szilágyi kritikájában természetesen az aura témájára is kitér, hogy lehet-e egy reprodukciónak aurája, illetve átmenthető-e az aura eredetiről a másolatra. Habár ő maga szkeptikus a fogalommal szemben, és úgy véli, hogy „[...]az aura abban az értelemben, ahogyan Benjamin használja a kifejezést, egyszerűen nem létezik”⁶⁰, Márkus György *Fantazmagória* című művéből, valamint Radnóti Sándor *Krédó és rezignáció* című Benjamin tanulmányából idéz, és egy tágabb „aura fogalmat” tár elénk. „[...]a kanonikus 'remekművek' reprodukciói, melyek ma a levelezőlapoktól a reklámképekig vizuális környezetünk kikerülhetetlen elemeivé válnak, nagyban hozzájárulnak e művek fetisiztikus auratizálásához.”⁶¹

„[...]amennyire igaz, hogy a másolás sérti az eredeti műalkotás egyediségét, annyira igaz az is, hogy a tömeges elterjesztésével szolgálja és megalapozza azt. [...] A reprodukálásnak épp annyira szerepe lehet az aura elosztatásában, mint konzerválásában.”⁶²

Barthes és a Világoskamra

Az 1980-ban megjelent *Világoskamra*, Roland Barthes francia filozófus, író és

59 BENJAMIN Walter, *A műalkotás a technikai reprodukáltság korában*, 1938.

http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html Idézi SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 121.

60 SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 129.

61 MÁRKUS György, *Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória (II)*. Ford.: Farkas János László, *Holmi*, 1998, 849. Idézi Uő., 128.

62 RADNÓTI Sándor, *A mintakövetés történeti típusai*. In uő: *Hamisítás*, Bp., Magvető, 1995, 98. Idézi Uő., 128.

irodalomkritikus legtöbbet idézett fotográfiáról szóló műve. Barthes újfajta prózát teremtett szövegével, mely az értekező és az irodalmi próza között helyezkedik el. Barthes-ot az az elv vezérelte, hogy egy fotó, mindig valaminek a fényképe. Így elvonatkoztatva, nem a fotóról mint tárgyról, hanem a fotó tárgyáról értekezett, dolgokról a fotográfia kapcsán, a dolgokról amiket a képeken látott. Munkám kezdő Bartis-idézete szintén ezt a gondolatot rejti magában. Mégpedig, hogy egy fotó olyannyira azonos tud lenni a rajta található személlyel, tárggyal, történéssel, hogy a befogadó könnyen kiszakadhat a fényképnézés aktusának tudatából, és képes megfedkezni a kép tárgyi jellegéről. Barthes beszél a képen szereplő figurákról, alakokról, azoknak gesztusairól, ruházatáról, arcáról és tekintetéről, és arról, ami az összes kisregényben előforduló karakterre jellemző, hogy (már) nem él.

A halál fontos motívuma a műnek, talán még a fotográfiánál is fontosabb. Az aspektus, hogy mindenki, akit egyszer lefotóztak, már nem él, vagy hamarosan meg fog halni, nagyban foglalkoztatta Barthes-ot. Érdeklődését a téma iránt édesanyja elvesztése nagyíthatta fel, műveiből és egy korabeli rádióbeszélgetésből az derül ki, hogy a gyászt próbálta intellektuálisan feldolgozni. „Amit lenyűgözőnek tartok a fotográfiában, ami a mai napig lenyűgöz benne, az valamiképp a halállal van összefüggésben. Az érdeklődésemet iránta, hogy őszinte legyek, minden bizonnyal a nekrofilia befolyásolja: az a varázslatosság, hogy valami, ami meghalt, úgy jelenik meg, mint ami élni akar.”⁶³

Barthes ezenkívül a Benjamin féle aurával párhuzamban álló fogalmat vezet be a fotográfia elméletbe, (már amennyire a mű ténylegesen ide tartozik), a *punctum* fogalmát. A megfoghatatlanságukon kívül abban érhető tetten a hasonlóság a két fogalomban, hogy mindkettő a fotográfia lényegi tényezője, bizonyos szempontból a fotográfia lelkének tekinthető. A *punctum* a kép egy olyan apró, talán első ránézésre szembe nem tűnő részlete, amely reakcióra hívja a befogadó tudatalattiját, és ezzel felkelti figyelmét. Ennek fogalompárja a *studium*, mely a kép teljes kulturális és általános jelenvalóságát hordozza magában. A kettő egymástól elválaszthatatlan, és mindig a befogadó személyének függvénye. A *punctum* és a *studium* nem feltétlenül a képen van, véli Barthes, sokkal inkább bennünk, a képet néző személyben, azaz emlékezetünkben, előzetes ismereteinkben, tapasztalatainkban. A kategóriák eldönthetetlenségéről így írt Barthes: „[...] azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik.”⁶⁴

63 CALVET Louis-Jean, *Roland Barthes. A Biography*, Cambridge, UK, Polity Press, 1994, 220. Idézi SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 159.

64 BARTHES Roland, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, Ford.: Ferch Magda, Bp., Európa, 1985, 19. Idézi SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014, 166.

A képek megjelenési formái a könyvekben

A képzőművészet és az irodalom kapcsolata Homérosz óta tetten érhető. Sokszínű összefüggéseik sokakban művészetelméleti kérdéseket ébresztettek, a teoretikusok tudni akarták, hogy lehetséges az együttélésük, képesek-e együtt érvényesülni, vagy az egyik mindig a másik fölé akar kerekedni, van-e bármiféle hierarchia a kettő között, és esetenként mik lehetnek „találkozásaiknak” a veszteségeik. Ezekkel a témákkal, azaz a nyelv és a vizualitás kapcsolatával foglalkozik az ekphraszisz.

„Az ekphrasziszt legegyszerűbben képleírásként határozhatjuk meg, amely egy képi tartalom nyelvi közvetítését kíséri meg.”⁶⁵ – írja Visy Beatrix *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések* című tanulmányában a Helikon 2017-es számában. Az ekphraszisz epicentrumában az a kérdés áll, miszerint a nyelv rendelkezésére álló eszközeivel képes-e az olvasóban a kívánt vizuális látványt előidézni, tud-e képet utánozni, lelki szemeink elé tárni, láttatni velünk az olvasáson keresztül. „Az ekphrasztikus törekvés azt a rendkívüli feladatot rója a nyelv művészetére, hogy a szó szoros értelmében vett megjeleníthetetlen megjelenítést kísérelje meg.”⁶⁶

Visy a képleírás többféle módját veszi górcső alá, kategorizálása során Kibédli Varga Áron és Milián Orsolya elméleteit tekinti relevánsnak. Kibédli a valóság leírásának egy olyan formájaként tekint az ekphrasziszra, mely megszakítja a narrációt egy kép kimerevítésekor, ezzel pedig „zárványt”⁶⁷ hoz létre a cselekmény idejében és párhuzamosan a narrációban is. A képleírás nem az „elbeszélés bizonyos pontjára irányul”, hanem a fiktív vagy létező képek nyelvi eszközökkel történő tolmácsolását teszi lehetővé. A Kibédli által „intertextuális és parazitának”⁶⁸ nevezett műfajt Milián ezzel szemben önálló szöveggként értelmezi. Mivel az ekphraszisz esetében a szerző már alaphól fotóként, képként, vagy egyéb műalkotásként kezeli és vezeti fel tárgyát, egyfajta explicit tematizálás jön létre a szövegtérben és már nemcsak „az elbeszélés menetének ideiglenes felfüggesztése, hanem a hagyományos leíró részekről eltérően az elbeszélés megtorpanásán túl önálló narratív szintet eredményez, a narratív beágyazás esete is”⁶⁹.

Így születhetnek olyan művek, melyek esetében már nemcsak a képek és képleírások kapnak esztétikai szerepet, hanem a műben előforduló tárgyak, fényképek, albumok, vagy éppenséggel a fotótechnikai eljárások, (mint például a portrékészítés, negatív előhívás és

65 VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4, 485.

66 KRIEGER Murray, *Kép és szó, tér és idő*, Helikon 2017/4, 509.

67 VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4, 486.

68 KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*, Ford.: Házas Nikolett = Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*, IV, Pécs, Jelenkor, 1997, 137. Idézi Uő.: 486.

69 VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4, 486-487.

nagyítás), sőt a fényképezés szerepeltetése is többletjelentéssel rendelkezik, „a lét tapasztalásának, megismerésének, megértésének, leképezésének és elmondásának másfajta lehetőségeit nyitja meg.”⁷⁰ Tehát fordítva is vizsgálhatjuk a kapcsolatot. Mit hoz magával egy alkotáson belül a fotográfia mint tematika, hogy lesz behatással a szövegalkotásra, valamint az írók milyen formai, tartalmi és reprezentációs lehetőségeket fedeznek fel a két műfaj keresztezésében? Két nagyobb csoportot különböztethetünk meg.

Az egyik, amikor a fotó, mint téma van jelen a műben, de valós képeket nem szerepeltet a szerző. Ezen esetben a fényképnek is története van a cselekményben, teret kapnak a műben, valahol fizikailag is elhelyezkednek. Tehát nem csupán a leíró memóriájában, gondolataiban vannak jelen, hanem a leírt, képzeletbeli térben és időben is. Amikor pedig a leírás aktuális végbemegy, az olvasó az elbeszélés újabb síkját fedezheti fel. Ebben az esetben az elbeszélés és a leírt kép tere ütközik egymással, feszültség képződik közöttük. A hierarchia a próza és fotó esetében egyértelműnek tűnhet, hisz a szövegmédium érthető módon kódváltásra kényszeríti a képi elemet, mégis megfigyelhető, hogy a képleírás egyben ki is billenti a narrációt menetéből, és ezzel látens „fölényéből” is.

A másik csoportról akkor beszélünk, ha kép és szöveg együtt vannak jelen egy műben. Ez a szkriptovizuális rendszer jóval összetettebb, bonyolultabb viszonyokat eredményez. A legfontosabb tényező, hogy mennyire őrzik meg, vagy adják fel autonómításukat az egyes médiumok, „illetve saját médiaspecifikus jegyeik, narrációs skilljeik hogyan hatnak egymásra, miként irányítják a figyelmet magára az inter -és multimedialitás jelenségére, s hogyan és milyen jelentésekkel bontakozik ki egy médiumközi tér kettőjük kölcsönhatásából.”⁷¹ Az ilyen alkotások közül a kilencvenes évek utániak egyre inkább láttatják a feszültséget kép és nyelv viszonya között, ezeknek pedig több típusa lehet. Négykezes művekről beszélünk, ha a kép és a szöveg két külön alkotótól származik. Ilyenre példa többek között: Lengyel Péter – Merényi Endre: *Búcsú két szólamban*; Esterházy Péter – Szebeni András: *A vajszerű árnyalat*; Esterházy Péter – Czeizel Balázs: *Biztos kaland*; de akad internacionális kiadvány is, mint például a Bruno Bourel – Parti Nagy Lajos: *Budapest Fényrajzok* négy nyelvű albuma. Ritkább esetekben találunk olyan köteteket is, amelyeket egyáltalán, vagy nem csak a multimedialitás jellemez, hanem egy tematika szintén, mint például a 2007-es kiadású *Fotográfia viszonyokat*. Ez egy képekkel teletűzdelt novella gyűjtemény, ahol a szövegeket a képekkel többnyire az köti össze, hogy szegről-végről a fotográfiáról szólnak.

Másik nagyobb típusa az ilyen alkotásoknak, amikor kép és szöveg is ugyanattól az alkotótól

70 VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4, 492.

71 VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4, 493.

származik, mint például Nádas Péter *Saját halál* és Valamennyi fény című műve, vagy Bartis Attila *A csöndet úgy* albuma esetében, melyre később részletesen is kitérek.

Azoknál az alkotóknál, akik mindkét műfajban tevékenykedtek, jól megfigyelhető, hogy az egész életműre hatással van a transzmedialitás, és a fotóknak különös narráció-, sőt szemléletmód-formáló szerepük van. A Visy tanulmány jól foglalja össze ezt a kérdéskört, érintve szinte az összes jelentős idetartozó magyar alkotót.

„Lengyel Péter [...] történetészövését az egymáshoz képest elcsúsz(tat)ott időpillanatok egymás mellé, mögé helyezése jellemzi, szoros összefüggésben a zárt pillanatokkal, emlékképekkel kapcsolatos „korábbi” és „későbbi” tudásnak, ismeretnek mnemotechnikai működtetésével, s az apai örökség mint látásmód átörökítésével. Szintén nála kapcsolódnak a fotók a szereplő identitásának és emlékezetének megtalálásához, [...] de ebbe az irányba mutat Grecsó Krisztián fotóhasználata is. A fénykép a pillanat, az emlékkép előhívásának házi műveleteként vetül Lengyel *Mellékszereplők* című kisregényének elbeszéléstechnikájára is, s mise en abyme-ként (=kép a képben) sűrűsödik össze, ahogy Závada Pál *A fényképész utókora* című művének esetében is, akinél egyetlen [...] fénykép köti össze a történet szálait. [...] A fénykép összesűrítheti egy lehetséges családregény szálait, ahogy ezt Bereményi Géza *Legendáriumának* családi csoportképe teszi; esetleg családfa épülhet belőlük, mint Szabó Magda *Régimódi történetében* vagy Grecsó *Mellettem elférsz* című regényében, [...]. A fénykép ontológiájával összekapcsolódó tér és időbeli hiányállapotból, a fotográfia mint fénylenyomat és árnykép jelentésmezőjéből bontakozik ki Márton László *Árnyas főutcájának* elbeszélői pozíciója.”⁷²

Ezekben a művekben bár a fényképek használata, szerepe vagy jelentése sokféle, abban mind hasonlóak, hogy az adott mű világában a szereplők, vagy éppen az beszélők életéhez, sorsához szorosan kötődő tárgyak, melyek elsősorban nem fotóesztétikai szempontból hanem sokkal inkább szentimentalista célokból kapnak kiemelt szerepet. Az író, vagy karakterei személyesen kötődnek a képen látottakhoz, ezért a cselekmény egy bizonyos pontján kikerülhetetlenül ábrázolásra kerül a fényképen lévő történés vagy alak. Ezekben a művekben a fényképek térbeli stabilitásukon keresztül biztonságot sugároznak verbális reprezentációjukba is, amelyre a szerző bátran támaszkodhat cselekményeinek és szereplőinek sorsa érdekében, valamint saját értékrendjének felállításában, „még akkor is, ha a leírás a nyelv linearitásából adódóan a kép tériségét az időbe, a leírás idejébe fordítja át.”⁷³

A fotók leírása ettől függetlenül gyakran metalepsziseket, azaz „kép és szöveg közti

72 VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4, 494.

73 Uo., 496.

határsértéseket, -átlépéseket eredményezhet”.⁷⁴ Az idősíkok ezáltal egymással feszültségbe kerülnek, a képen belüli és kívüli tér összesűrülődik, a fényképek szerepeltetése mellett tehát a lineáris elbeszéléstechnika kivitelezhetetlenné válik, „a különböző idősíkokat, történetszálakat, elbeszélői szólamokat ütköztető, a kortárs irodalomra jól jellemző mozaikos elbeszélésmód”⁷⁵ kerül előtérbe.

„Az egyes történetelemeket, képeket kibontó, [...] szövegegységek gyakran a hiánnyal, résekkel, nem tudással állítódnak szembe az elbeszélés menetében, érzékeltetve [...] az (összefüggő) történetmondás [...] lehetetlenségét, a nagyelbeszélésekkel szembeni kételyt. Ezek helyett a megszólalók a magánbeszéd, szubjektív nézőpont, egyéni emlékezet, mint élet-, létszemlélet egyetlen lehetőségét, érvényét „vallják”, ahogy a magánfotográfiák befogadása is a személyes térhez, intim és családi alkalmakhoz, a képbefogadás egyéni, az észlelés, gondolkodás szabadságát felkínáló aktushoz kapcsolódik a 20. század második felében.”⁷⁶

Különleges formája a kép és szöveg médiumát is magában foglaló műveknek, amikor a fénykép kitüntetett szerepet kap, és a beágyazott rész *mise en abyme*-ként, megkettőzősként, a teljes elbeszélés mondanivalójának, lényegének tükröt tartva sűríti magába és fejezi ki mindazt. „A narráció szerkezetét befolyásoló alakzat legtöbb esetben éppen a mű tartalmi jegyeire vagy nyelvezetére vonatkozó önreflexív sűrítésként, esszenciaként értelmezhető, olyan narrációs elem, amely a mű értelmére, jelentésére, lényegére irányuló, a példázathoz, metaforához hasonló jelentésjavaslat, jelentésátvitel.”⁷⁷

Az ekphraszisz tehát alapvetően azokról a művekről szól, amelyek egyfajta irodalmi bázissal rendelkeznek, ehhez rendelődik hozzá a fénykép valamilyen rétege. De mi történik akkor, ha egy fényképalbumba szövegbejegyzések kerülnek, tehát megfordul a reláció, és bizonyos szempontból a képes terjedelem kerül előtérbe. Milián Orsolya tanulmányára támaszkodtam a következő tétel feldolgozásában.

Albumokban az irodalom

The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century. Ez a címe annak a 2001-es kiadású könyvnek, amelyben Jefferson Hunter a különböző fotótextusokat foglalja össze a fényképkönyvek tipológiájához. Hunter alapján beszélhetünk tényleges intermedialitásról, amennyiben fotó és szöveg között valóságos reláció jön létre,

74 VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4, 499.

75 Uo., 499.

76 Uo., 499.

77 Uo., 499.

illetve rejtett intermedialitásról, ha az egyik médium burkoltan foglalja magába, vagy csak utal a másikra. Ezen séma alapján pedig fotó és irodalom között nyílt, illetve rejtett vagy burkolt kapcsolatformákat különíthetünk el egymástól.

A burkolt formák közé sorolhatók a már korábban tárgyalt „fiktív vagy valóságosan is létező fotográfiák” irodalmi leírásai. Tényleges intermedialitásról akkor beszélünk, ha a szöveg mellett a fotográfia is „materiális jelenléttel”⁷⁸ bír, azaz kézzelfogható, bekeretezve láthatjuk egy kiállításon, galériában vagy múzeumban, vagy nyomtatott formában szerepel egy könyvben. Sokféle formája lehet a materialitásnak, mely szintén sokféle funkcióval rendelkezhet. Ilyen például egy kép egy regény borítóján, vagy egy portré a könyv szerzőjéről, esetleg illusztráció a történet kiválasztott szövegrészei mellett. Lehetnek dokumentarista fotók, (ha egyáltalán fotók) vagy absztrakt művészi alkotások külön alkotótól, esetleg a szerző saját képei, családi fotók egy albumból, vagy egy történeti archívumból; állhat a kép magában, vagy kísérheti valamilyen konkrét képaláírás is. Kiadványon belül is elkülönülhet az egészen szoros kép és szó kapcsolat. A kép illusztrálja a szöveg egészét vagy részét, azt a konkrét képet pedig értelmezi a hozzátartozó szövegaláírás. Sőt „napjaink webkettes médiakultúrája”⁷⁹ egy újfajta formáját hozta létre fotó és szöveg együttélésének, mégpedig a főként közösségi oldalakon található „kortárs felhasználó-tartalomkészítő”⁸⁰ összeillesztéseket, melyekben többnyire saját fotót irodalmi szövegekből vett idézettel magyaráznak a felhasználók, azzal keretezve, gyakran stilizálva azt.

Bár sokféle példát találhatunk a valós intermedialitásra – amikor a fotó a köré írott szövegek felett uralkodik –, az ilyen kiadványok klasszikus formájának a fényképkönyveket tartjuk. Habár az ilyen művek is tartogathatnak nem univerzális elemeket, abban mind egyeznek, hogy fotótextualitásuk képek és szövegek/szavak egymásmellettségéből származik. Ennek aránya tetszőleges lehet, találunk fotóalbumokat, amelyek egy cím, vagy egy rövid tematikai összegzésen kívül kizárólag fotókat tartalmaznak, de szöveges kíséret nélkül is képesek narratív sorozattá összeállni, ugyanakkor fényképkönyveknek hívjuk a különböző alkotók munkáit egybefoglaló fényképgyűjteményeket is. Milián Orsolya először Ralph Prins-t idézi az ilyen típusú könyvek kapcsán.

„...[a] fényképkönyv [photobook] a szoborhoz, a színdarabhoz vagy a filmhez hasonlóan autonóm művészeti forma. A fényképek elveszítik ’önmagukban álló’ dolgokként való fotografikus létüket, és a nyomdafestékbe fordítva egy könyvnek nevezett drámai esemény

78 MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, Helikon, 2017/4, 591.

79 MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, Helikon, 2017/4, 591.

80 Uo., 591.

részei lesznek”.⁸¹

Majd Milián kitér a Martin Parr -és Gerry Badger-féle fényképkönyvekről szóló történeti áttekintésre, melyben a két fotográfus szintén műfajként definiálja a kiadványtípust. „...[a] fényképkönyv [photobook] olyan – szöveget is tartalmazó vagy szöveg nélküli – könyv, ahol a mű elsődleges üzenetét a fotográfiák hordozzák. A könyv szerzője fényképész, vagy pedig a könyv egy vagy akár több fényképész valaki más által szerkesztett és sorozatba rendezett munkáját adja közre.”⁸²

A fényképkönyv műfajának áttörését nemcsak az komplikálja, hogy viszonylag új kutatási témáról van szó, hanem hogy napjainkban a fényképkönyvek szerkesztése és létrehozása az amatőr fotósok körében is közkedvelt tevékenység. De még mielőtt a műfajnak titulált, épphogy feltalált fényképkönyv rögtön „el is családiasodna”, a szakirodalom egyértelművé teszi, hogy csakis „a szerkesztett, gondosan megtervezett, nívósan tördelt, színvonalasan nyomtatott, és jellemzően professzionális fényképészek (valamint írók) alkotásait közreadó kiadványokat ismeri el értékelendő és értékes fényképkönyvként.”⁸³ Érzékeltetve, hogy ma hol tart a fényképkönyvek elismertsége és megbecsültsége, Milián, Francois Brunet 2009-es *Photography and Literature* című művét idézi, saját fordítása nyomán: „[...] a 20. század második felében a „fényképkönyv [photo-book] a komoly fényképész legmegfelelőbb és leginkább vágyott kifejezési lehetősége lett, ami számos kiemelkedő esetben egy komoly író hozzájárulását foglalta magába”⁸⁴ A Parr-Badger páros pedig a fényképkönyvet egyenesen az „irodalmi regény megfelelőjének” tartja, azaz csúcsműfajnak titulálja a fényképeket publikáló művek között. A fényképkönyvek habár többnyire tartalmaznak kisebb-nagyobb mértékben szöveges bejegyzéseket, csak szűk rétegük érintkezik közvetlenül teljes szépirodalmi szövegekkel. Ezt a típust Eleni Papargyriou nevezi „irodalmi fényképkönyveknek”⁸⁵. Amint erről már korábban beszámoltam, a magyar irodalomban ilyen típusú próbálkozások, kiadványok eddig viszonylag csekély számban jelentek meg, és valószínűleg a műfaj ismeretlensége vagy újszerűsége miatt a kritikusok meglehetősen tanácstalanul fogadták ezeket az alkotásokat.

81 Prins-t idézi SHANNON Elisabeth: *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*. = *St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 2010, 55-62., 57. Idézi MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, Helikon 2017/4, 593. (Milián Orsolya saját fordítása)

82 PARR Martin – BADGER Gerry: *The Photobook: A History. Volume I*. London, Phaidon Press, 2014. 6. Idézi Uo., 594.

83 MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, Helikon 2017/4, 595.

84 BRUNET François, *Photography and Literature*, London, Reaktion Books, 2009, 9. Idézi Uő., 595. (Milián Orsolya saját fordítása)

85 PAPARGYRIOU, Eleni, *Textual Conception: Th Greek Literary Photobook*. = Philip Carabott – Yannis Hamilakis – Eleni Papargyriou (Eds.): *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*. Farnham – Burlington, Ashgate, 2015, 193-212. Idézi Uő., 596.

Nádas Péter irodalmi fényképkönyveit is jellemezte a kritikusi meglepettség. Első ilyen kötete az 1999-es *Valamennyi fény* leginkább a műfaji megnevezésével jelentett fejtörést az irodalomkritikusoknak. Fotóalbum, képeskönyv, képes album, esszékötet, sőt Bán Zsófia *Élet és Irodalomba* írt kritikájában, „meghatározhatatlan műfajú dolog”⁸⁶ Nádas munkája. Ezekkel a besorolásokkal találkozhatunk a recenziókban. Végül a recepció próbálta egyszerűen elválasztva értelmezni a fotókat és a szövegeket, később pedig önéletrajzi narratívaként, valamint szociológiai látletként helyezik egymás mellé a képi és szöveges elemeket, mire végül Kiss Noémi próbálja fényképkönyvként definiálni ezeket az alkotásokat.

A soron következő, hasonló Nádas kötetet öt évvel később már nagy figyelem övezte, recepciója viszonylag sokrétűnek nevezhető, és bár a fotográfia és a szépirodalom szerepe egyértelműen mellérendelő jellegű, a műfajjal kapcsolatos tanácstalanság itt is szerepet kapott a recenziókban. Hiába hívják fel a figyelmet a kritikák a műben szereplő képek és szövegek együttes olvasásának fontosságára, végül a *Saját halál* elemzések mégis a mű prózai részére koncentrálnak, a vadkörtefa fotósorozat pedig csupán pársoros bekezdéseket kap a kritikai szövegekben.

A két művet összehasonlítva azt mondhatjuk, hogy mindkettő önéletrajzi jellegű alkotás. A *Valamennyi fény* a Nádas-fotók egy teljesebb bemutatása is egyben, önarcképe és személyes tere mellett betekintést nyerhetünk Nádas hatvanas évekbeli fotóriporterségéből származó fotóanyagába, valamint egy részlet is előkerül a Fa-sorozatából. A vadkörtefa fotók egyszerre dokumentarista és fiktív jellegűek. Tanúsítják a múltbeli pillanat bizonyosságát, ugyanakkor amellet, hogy illusztrálják a múltat és az arról szóló szépirodalmi szövegeket, többértelműséget kölcsönöznek neki. Hasonlóan a későbbi *Saját halál*beli szerepükhöz, a *Valamennyi fény*ben is „a realitástól, a puszta tényábrázolástól eloldódottként is értelmezhetőek, olyan metaforikus-szimbolikus képi jelölökként, amelyek önmaguk és az idő múlásának reprezentálása mellett az önéletírásban elbeszélte én helyettesítőiként is funkcionálnak.”⁸⁷

A legizgalmasabb különbség a két könyv kétféle kép és szöveg relációjában az, hogy amíg a *Valamennyi fény*ben a szövegek szorosabb egységeket alkotnak a képekkel – hisz Nádas sok helyen konkrétan kommentálja a fotókat vallomásszerű szövegekkel, vagy éppen címadásával teremti meg a viszonyt –, addig a *Saját halál* nem törekszik kohézióra szöveg és kép között. A *Valamennyi fény* fasorozatához „többféle értelmezési ösvényt kínál”⁸⁸, míg a *Saját halál*

86 BÀN Zsófia, *Ex libris = Élet és Irodalom*, 2000/7., 13. Idézi MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, *Helikon* 2017/4, 596.

87 MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, *Helikon* 2017/4, 598.

88 Uo., 600.

„szinte semmit sem árul el a fotók keletkezési körülményeiről, a fotók és a szöveg közös szerepeltetésének okairól (ezt paratextuális elemek, interjúk és más Nádas-szövegek tárják fel), nem írja le és nem teszi egyértelműen a verbális narratíva szereplőjévé a gombosszegi vadkörtefát – [...] nem teremt egyértelmű kapcsolatot a képek és a szöveg között”⁸⁹. Ezzel szemben a mű szerkezete, a fotó és szöveg egymásmellettsége szinte rákényszeríti az olvasót a figyelmesebb, aktívabb olvasásra, és arra, hogy váltogasson olvasói és nézői befogadói attitűdje között, ezt pedig éppen a két műfaj elegyítése eredményezi.

De nemcsak a Nádas-féle önéletrajzi fényképkönyvekben, hanem az önéletrajzírás 20. századi történetében a fotográfiák szerves elemekké váltak. Az elbeszélte múlt képi elemekkel történő dokumentálása legfőképp hitelesítés szempontjából vált bevett szokássá, a „szöveg referenciális vonatkozásainak igazolására szolgál”, továbbá „a fotográfiák az autobiográfiák kontextusában kitartanak valami materiális, a megtestesített szubjektum, a szerző, a tulajdonnév és a test egysége mellett”⁹⁰. Éppen emiatt számít különlegesnek a *Saját halál* vadkörtefa sorozata, mert hitelesítés helyett ki mer lépni az autobiográfiák képekre osztott általános szerepköréből, és a verbálisan elmesélt történet hitelesítése helyett inkább felkavaró, nyugtalanító hatást tesz a befogadóra, elbizonytalanításával pedig „teret nyit” a néző-olvasónak, egy szabadabb értelmezési folyamatra.

89 MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, *Helikon* 2017/4, 600.

90 HAVERTY RUGG Linda, *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 13. Idézi Uo., 599. (Milián Orsolya saját fordítása)

Író és fotográfus

„A fotográfia önmagában nem tudja leírni a világot. Szavak nélkül soha nem fogom tudni, hogy az a folt nem pixelhiba, hanem egy űrszonda a Nap előtt. Hogy az az öregasszony a lerohadt buszmegállóban nem egy Miskolc melletti faluba megy haza, hanem Kongóból érkezik. Szavak nélkül még a szavakat se tudom értelmezni. Sose tudom meg, mit jelent egy vaskapun a Zárva tábla, sem, hogy miért tapsolnak neki. [...] Másrészt a szavakból soha nem fogom megtudni, hogy valójában milyen is az idomított mosoly, sem, hogy mitől is olyan keserves a fedélközön. Azt kizárólag akkor tudom meg, ha pont úgy dől a kémény, ha pont úgy viszi minden fény, árnyék, vonal a tekintetem arra a harmadosztályú szalmakalapra.”⁹¹ – hangzottak el Bartis Attila gondolatai a 34. Magyar Sajtófotó Kiállítás megnyitóján, Budapesten, a Capa Központban.

Bartis Attila munkássága tökéletesen illusztrálja az előző két fejezetben összefoglaltakat. Számos helyen és sokféleképpen keresztezi egymást irodalom és fényképészet az író életében és eddigi életművében. Ezen találkozásokat, sőt mondhatni váltakozásokat kiemelve foglalom össze a művész életrajzát.

Az író 1968-ban Marosvásárhelyen, művészcsaládban született, apja Bartis Ferenc író, költő, és újságíró volt, ő vezette be fiát már korán, gyerekkorában az analóg fotográfia világába, anyja pedig zenész volt. Anyja halála után, miután apjával mindkettőjüktől elvették román állampolgárságukat és kitiltották őket az országból, áttelepültek Magyarországra. Bartis Pesten érettségizett, majd fotográfiát tanult. Dolgozott stúdióban fényképészként, és antikváriumban is, majd 1995-től irodalmi és fényképészeti ösztöndíjakat nyert el. Első, 1995-ben megjelent kisregénye, *A séta*. Engelhard, a fotográfus karaktere központi szerepet kap a történetben, de a mű keletkezéstörténetében is jelentős egy bizonyos fotográfia, melyről bár korábbi interjúkban hallhattunk az írótól, most 24 évvel később legújabb, 2019-es *Az eltűnt idő nyoma* című kiskötetében írt először, hivatalosan. *A sétában* zinte mindvégig homályban marad az elbeszélő neve, illetve az utolsó oldalakon egyfajta nemváltást érzékelhet az olvasó, melynek életrajzi vonzata van. Bartis anyja birtokában volt egy medálnak, melybe egy fotó volt rejtve, rajta egy gyermek képével, akinek vonásai megegyeztek az íróéval. Érthető módon Bartis számára megkérdőjelezhetetlen volt, hogy a fotón ő látható. A mű írásának negyedik évében véletlenül tudta meg, hogy volt egy nővére, aki hároméves korában hunyt el, és a medál valójában őt ábrázolja. A képet összevetette saját gyerekkori képeivel, konstataulta, hogy banális módon, füleik eltérő állása valóban azt aényt támasztja alá, hogy volt egy nővére, akiről soha senki nem beszélt. Saját döbbenete egybeesett

91 <https://capacenter.hu/bartis-attila-megnyitobeszede/> Hivatkozva: 2020.03.01.

egy kisebbfajta alkotói válsággal, azaz a történet lezárása nehézségekbe ütközött. Ez végül azt eredményezte, hogy miután Bartis újraolvasta félkész művét, megrökönyödve állapította meg, hogy egyetlen alkalommal sem nevezte meg főhősét, és nem is utalt annak nemére. Azt a megoldást választotta befejezésként – személyes dilemmáját a regénybe ágyazva –, hogy elhunyt nővérét teszi meg műve főhőse. A személyes kommentárt igénylő olvasás, valamint az önéletrajzi ihletésű tartalom Bartis teljes munkásságának sajátossága lett.

Az írás mellett a fotográfiát sem hanyagolta el az alkotó. Első nagyobb fotográfiai sikerét egy olyan projekttel érte el, mely szintén keresztezte az irodalom és a fényképezés műfajait. Az 1996-os *Engelhard-hagyaték* című kiállítása alkalmával Bartis írók portréjához rendelt női portrékat, a sorozatban szereplő írók pedig verset vagy novellát írtak a hozzájuk rendelt női alakokhoz. Két évvel később a *Photo Pygmalion* című kiállításával egyidőben új novellagyűjteménye, *A kéklő pára* jelent meg. A szövegek tömör szerkezetükkel, ironikus hangvételükkel tökéletesen illeszkednek a klasszikus magyar novellák világába. A kötet otthont ad az *Engelhard, avagy a fotográfia története* című novellának, mely a fotográfiával kapcsolatos első élményét meséli el. Következő regénye – amelyben a fotográfia és az irodalom mellett egy harmadik műfaj, a színház is erőteljesen jelen van, – *A nyugalom* 2001-ben nagy sikerrel látott napvilágot. A mű sikerét tanúsítja, hogy több mint harminc nyelvre fordították le. Színházi és filmes feldolgozásai nagyban megosztották a kritikai véleményeket.

2005-ben az *Élet és Irodalom*-ban publikált tárcanovelláiból jelent meg újabb, kevésbé fotográfiához kapcsolódó *A Lázár apokrifek* című kötete.

2009-ben, miután a Vígyszínház bemutatta első színpadi drámáját *Romlás* címmel, életében újra a fényképezés lett a főszerep. Mobiltelefonnal készült képeiből jelent meg 2010-ben *A csöndet úgy* című fotónaplója. Ugyanebben az évben barátjával, a költő Kemény Istvánnal egy interjúkötetet is megjelentetett, *Amiről lehet* címmel, érintve természetesen a fotográfia témáját is. Ezután a szerző többek között Jáva szigetén élt, mondhatni azóta is ingázik Budapest és Jáva között; indonéziai tapasztalatai pedig mély benyomást tettek alkotói világára. *A vége* című nagyregényének legnagyobb részét is ott írta, amelyet 2015-ben publikált. 2016-ban színházi rendezőként is debütált, a *Rendezés* című darabját a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház mutatta be. Legutolsó kiállítása, és ezzel párhuzamosan a Jáva szigetén készült képeiből összeállított album, *A Szigeteken* címmel látott napvilágot. Ehhez a munkához a már említett 2019-es *Az eltűnt idő nyoma* című fotográfiai elmélkedéseit tartalmazó kötete kapcsolódik szorosan.

Bartis számára tehát az írás és a fotográfia elválaszthatatlanok egymástól, majdnem minden szövegében valamilyen formában ott van a fotográfia témája, aktuusa vagy eredménye, képeiben pedig az a hangulat, és érzélemvilág jelenik meg, melyet könyveiben leírt történetei és karakterei hordoznak magukban. Regényeiben és novelláiban, sőt színdarabjaiban is feltűnik a fotográfus alakja, beleláthatunk egy fényképész életébe és gondolataiba, motivációiba, és végül sokszor magát a képet is „olvasásra bocsátja” az író. Valójában ez nemcsak a kétfajta alkotási forma szimbiózisából ered, hanem a Bartis-féle elbeszélői hang sajátossága is egyben. Az író elbeszélései ugyanis legtöbbször saját világából, múltjából táplálkoznak. Gyakran keverednek a valós és a fiktív elbeszélői karakterei is, a legtöbb művében sokszor nem egyértelmű a megtörtént és a fiktív tartalom közötti határvonal. Bartis úgy fogalmazott egy interjú során, hogy sok történetnek csak a magja valós, aztán saját maga is rácsodálkozik, hogy egy-egy kitalált cselekmény miként képes kinőni csírájából. Ez többek között az egyik kritikai pont is Bartis írásaival kapcsolatban: az elbeszélő autoritásának megkérdőjelezhetősége.

„Saját élet saját leírása – jelen események és régmúltbéli emlékek vetülnek egymásra, nincs is mindig tisztázva, valóságdarabkákat, álmokat, emlékeket vagy csak fantáziajátékokat olvasunk-e.”⁹² – írja Margócsy István a 2000-ben.

A kritikus tüzetesen foglalkozik ezzel a problematikával, melynek centrumát az képezi, hogy történeteinek egyben „garanciája” is, az író-elbeszélő figurája. Mindezt *A nyugalom* kapcsán írta, ahol még csak nincsenek is fiktív ekfraszisok, vagy fényképész főhős. Habár az idősíkok szüntelen egymásba való át- és visszafordulása, illetve megfoghatatlansága a modern és posztmodern próza egyik fő jellemzője, Bartisnál azt fájlatják a kritikusok, hogy az olvasók csak azt hallják, amit az elbeszélő mond, vall, képzel vagy hazudik, amit ő ír regénnyé, amit ő akar valamilyen módon számunkra önmagáról vagy fantáziavilágáról közölni. Margócsy pedig ehhez képest így tárja fel a probléma gyökerét: „Bartis narrátora folyamatosan két, egymással össze nem egyeztethető írói szerepet játszik velünk, olvasókkal szemben, ráadásul úgy, hogy szeretné elkendőzni a mégis folyamatosan előbukkanó kettősséget: az egyik szerep egy önmagát analizáló, vallomástevő, saját szenvedésében aktuálisan és emlékeztén is részt vevő, szenvedő lelket mutat fel, a másik pedig egy rafinált, önmagát és szenvedését történetté, dramatizált, hatásvadász jelenetekké szerkesztő és stilizáló, saját indulatait és szenvedélyeit is voyeur kéjencséggel kolportáló író, aki még akkor is teljesen tudatában van írói kívülmaradásának és távolságtartásának, amikor pedig az öntudatát veszítő szenvedélyesség magasiskoláját szeretné bemutatni.”⁹³

92 <http://ketezer.hu/2002/03/bartis-attila-a-nyugalom/> Hivatkozva: 2020.01.14.

93 <http://ketezer.hu/2002/03/bartis-attila-a-nyugalom/> Hivatkozva: 2020.01.14.

Ha végigolvassuk a Bartis műveket és albumokat, rájöhethetünk, hogy a kulcs a valósághoz, vagy úgy is fogalmazhatunk, az „igazsághoz”, a képekben van. Olvasás közben számtalanszor felmerülhet a kérdés bennünk, vajon ez épp a valóság, vagy a fiktív darabkája-e a történetnek, ám ahogy feltárulkoznak a Bartis-féle fényképek előttünk, egy sokkal tisztább kép kezd kialakulni erről a bizonyos valóság-fiktív határvonalról. Az íróval szemben a fotográfus Bartis nem megrendez, hanem kizárólag a fotók hitelesítő funkciójára koncentrál. Az őt körülvevő időt és teret ábrázolja, éppen úgy, hogy az mozaikos, kirakósszerű narratívájába tökéletesen illeszkedjen. A képek a valóság szeletei, melyek navigációs pontként szolgálnak a Bartis alkotta művészi világban; válaszként szolgálhatnak arra a kérdésre, hogy tulajdonképpen mit hihetünk el egy történetek elbeszélőjének. Erre mi sem jobb példa, mint *A vége* regényében írt fotográfiáról szóló rész, mely visszaadja személyességnek mérhetetlenségét, ami Bartis egész művészetében tetten érhető, sőt mondhatni mozgatórugó.

„Évek során képek százait dobtam ki, annak dacára, hogy primán kielégítették volna azon elemzőket, akiknek köszönhetően címlapokra, múzeumokba vagy magángyűjteményekbe kerültek más képeim. Mert bennem nem történt általuk semmi. Másokban lehet, hogy történt volna, csak hát ugye, ahhoz nekem mi közöm.”⁹⁴

A fotográfia és az irodalom kapcsolatának sokfélesége Bartis munkásságában

Ha arról szeretnénk beszámolni, hogy Bartisnál hogyan, milyen módokon van jelen a fotográfia és az irodalom kapcsolata, bátran állítható, hogy a fotográfia diskurzusa az író egyik újra és újra felbukkanó témája. Nemcsak utolsó kötetében, de *A vége* regényben is találhatunk kimondottan fotográfiát taglaló technikai és elméleti betéteket. Mi a fotográfia? Mi a giccs? Mi történik, amikor fotózunk, és hol vannak a műfajok határai? Tudjuk, hogy az író-fényképész életében gyerekkorától fontos szerepet játszik a fotográfia, nemcsak hogy ezt tanulta és választotta hivatásául, de bizonyos történeteiből az is kiderül, hogy adott esetben egy fotó fizikai jelenléte is alakította életét. Műveiben a fotográfia kezdetektől fogva jelen van mint téma, akár fotográfus szereplők révén, akár úgy, hogy keretet képez a szövegekben, de valamilyen módon mindenképpen felbukkan. Egy régi kép, egy tükörkép vagy éppen a vakság jelenségének formájában. A látás mint érzékelés szerves része irodalmának. Ezen kívül pedig meg kell említenünk a gyakran alkalmazott ekphraszisz-t, legfőképp *A vége* című regényében, ahol számtalanszor él bizonyos fiktív vagy létező képek leírásának lehetőségével. A képleírások sokfajta célt szolgálhatnak, távolságtartás és nagyítás egyaránt lehetséges rajtuk keresztül. Ezek alapján három külön csoportra osztom a mindkét médiumot szerepeltető alkotásait: Fotográfiáról szóló irodalom; fényképkönyvek; irodalom, ahol a fotográfia

94 BARTIS Attila, *A vége*, Bp., Magvető, 2017, 394.

tartalmi, szerves elem. Mielőtt kitérnék az egyes válfajokra, illetve bemutatnám, hogy fest a két médium együttműködése, a Bartis-munkásság egészét érintő karakterisztikáról beszélek. A képek és a szövegek összefüggései – mint már korábban írtam –, elválaszthatatlanok egymástól az olyan önéletrajzi elemeket életre hívó alkotóktól, mint amilyen Bartis Attila is. De mit is jelent ez az „elválaszthatatlanság”? Erre a kérdésre legszebben maga az író ad választ: „Ahhoz, hogy a sajátomnak érezzek egy munkát szükségem van a történetre, ami azt a képet az életem részévé teszi. Meglátni az eget a tornácról, besietni a gépért, hátramenni a kert végébe, megállni ugyanott, a kapusasnál. Csalódottnak lenni, ha a szél gyorsabb volt nálam, vagy épp hálásnak, ha váratlanul besüt a felhők alá a nap. [...] És csak akkor hagyni abba az egészet, amikor messze, a krumpliföldeken túl valaki kivágja azt a kőrist, ami hógutában és mínusz húsz fokos fagyban, éjszakai mennydörgésben és ködben, annak ellenére, hogy épp semmi nem látszott belőle, mégis a kép központja volt. Ezekről a történetektől nem tudok elvonatkoztatni, még akkor sem, ha nyilván nem ezek alapján ítélem meg, jól sikerült-e a kép, megfelel-e bizonyos esztétikai elvárásaimnak. Azokat a képeket pedig, amelyeknek mindenestül feledésbe merült a története, egyszerűen nem tudom a saját képeimnek tekinteni.”⁹⁵

A képek tehát Bartisnál kizárólag a történeteikkel együtt létezhetnek. Legyen ez a keletkezéstörténetük, vagy az emlék jelentősége, de lényeg, hogy a fotográfus emlékezzen az író gondolataira. Minden ilyen pillanat, egy személyes szelete az alkotó életének, melyeket sokszor önmagukban csak korlátozott szinten tudunk értelmezni, mindaddig, amíg el nem helyezzük a teljes munkásság kontextusában. Ezzel pedig egy olyan kapcsolat alakul ki a képek és a szövegek között, mely szüntelenül egymást feltételezi. Ha az ember megnézi az új Bartis kiállítást, már várhatja előre, mikor tud meg többet a következő kötetekben a képekről (és ezzel együtt természetesen Bartisról magáról), ha pedig egy regényt olvas az író tollából, izgatottan veszi kezébe az egyik korábbi, vagy jövőbeli albumot, újabb összefüggések reményében. A kettő között pedig az olvasó-nézők, vagy néző-olvasók megkapják azt a bensőséges, személyes teret, ahol a szabad befogadói élmény indukálódik – azaz, hogy minden egyes befogadó saját életére, nyelvére és gondolataikra fordíthatja le az adott művet, megfigyelve a rá gyakorolt hatást és érzelmeket. Ezt a teret nemcsak az alkotások közötti idő vagy csend teremti meg, hanem a – megint csak a teljes életművet átölelő – tudatos szerkesztettség is. Fontos összetevője a fénykép és szépirodalom együttélésének Bartis alkotói világában, hogy bármennyire elválaszthatatlan fotó és irodalom, hiába a fotográfus főhősök, a fotóleírások, fizikailag a két műfaj mégiscsak elhatároltnak mondható egymástól. Az irodalmi alkotások egyetlen portrét szerepeltetnek a fülszöveg felett, még a borítójukon sem fotó,

95 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 80-81.

hanem festmény szerepel, illusztrációtól mentesek, míg az albumokban egy-egy jelentéktelen (vagy ha mégsem jelentéktelen, akkor nem Bartistól származó) előszótól vagy fűlszövegtől eltekintve nem találunk szövegbejegyzéseket; nincsenek képmagyarázatok, beszédes címek. Éppen ez ad módot arra, hogy mindkét médium megtarthassa autoritását hierarchikus viszony kialakulása nélkül. Ahogy azt már korábban írtam, a legtöbb kérdést felvető probléma szó és kép találkozása egy művön belül, hiszen egyik mindenképp háttérbe szorul. A befogadó, vagy eleve eldönti magában, hogy melyikre szeretne inkább koncentrálni, vagy egyszerűen hol ebbe, hol abba a nézőpontba helyezkedik. Azáltal, hogy Bartis váltogatja alkotói attitűdjét, és nem egyidejűleg próbálja kivitelezni, illetve ugyanazon művekbe belesűríteni a kétféle kifejezési módot, nem állítja döntés elé a befogadót. Nem kell választanunk, hogy olvasó-nézők, vagy néző-olvasók szeretnénk lenni. Amikor Bartist olvassuk, lelki szemeink előtt láthatjuk a leírt képeket, de csak úgy, ahogy a leírás alapján mi elképzeljük (korábban már beszéltem az ekphraszisz korlátairól). Képei láttán pedig hallani vélhetjük az író sajátos elbeszélői hangját gondolatinkba ékelődve, de nem kell szembesülnünk a döntés kényszerével. Így jön létre a kép és szöveg közötti egyenrangú kapcsolat, de hogy mindez mennyire tudatos, nem tudhatjuk biztosan. Bartis gyakran játszik a naiv alkotó szerepével, beépítve ezzel a mitikus alkotói öntudatlan képzetét – ez szintén egyik fontos eleme az író által teremtett hangulatnak. Része világának a nyugtalanság, a már említett bizonytalanság, és az elhallgatott tudás. A fotó és irodalom kapcsolatáról ezt írja *Az eltűnt idő nyoma* kötetben:

„Van egy kérdés, amit ha feltesznek, márpedig természetesen újra és újra felteszik, nevezetesen, hogy miként hat a fényképezés meg az írás egymásra, egyszerűen ostobának érzem magam. [...] A legőszintébb, zsigeri válaszom az lenne, hogy: Sehogy. Nem tudom. Mi köze hozzá.”⁹⁶ Ez az ellentmondás jól jellemzi a Bartis-életművet. Oly annyira nem tudja, hogyan hat egymásra a két műfaj, hogy ironikus módon feljegyzései teljes sorát jelenteti meg a témában. Habár az, hogy elmélkedünk bizonyos dolgokról, még nem feltétlenül jelenti azt, hogy megbízható tudással rendelkezünk róluk. Azonban nem elhanyagolható tény, hogy párhuzamba állítható az utolsó Bartis kötet Barthes *Világoskamrájával*, a fotográfiával kapcsolatos bevallott tudatlanság tekintetében, illetve, hogy mindketten a fotográfiai megfoghatatlan és részben megfogalmazhatatlan lényegéről beszélnek.

A fotográfiáról szóló Bartis irodalom

Szándékosan nem használom a szakirodalmi kifejezést. Jobbára azért, mert Bartis gondolatai a fotográfiáról inkább filozófiai síkon mozognak, semmint technikain. Persze ezzel

96 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 51.

nem azt állítom, hogy nem ismeri a szakirodalmat, hisz helyenként Sontagra, vagy Barthes-ra hivatkozik, mégis egyértelmű, hogy mint alkotó nem tud, vagy nem akar a szekunder irodalom síkján maradni. Rögtön ki is térnék a fotográfiáról való elmélkedéseinek egyik legellentmondásosabb pontjára.

A fotográfia művészetben elfoglalt helyéről Bartis többször többféleképpen vélekedik. Az *Amiről lehet* interjúkötetben a fotográfia esetlegességéről beszél, és az olvasható ki gondolataiból, hogy szerinte a fotográfia inkább az irodalom mögött kell, hogy maradjon, ha művészeti értékekről beszélünk.

„Tudok neked olyan fotóalbumot mutatni, amit térfigyelő kamerák felvételeiből válogattak. És zseniális képek is vannak közöttük. [...] Azt hiszem, nyugodtan kijelenthetjük, hogy pusztán véletlenül, mármint külső tényezők szerencsés egybeesése révén nem lehet se jó regényt, se jó szimfóniát írni, se jó filmet rendezni. A fotográfia esetében ez bizony nem így néz ki. Nem akarlak sértegetni, de nem vagy egy nagy fényképész. Ennek dacára készítettél már nagyon jó képet. És ha egy kicsit ambiciózusabb lennél, és éjjel-nappal kattogtatnál, akkor egészen biztos, hogy hetente vagy havonta készítenél még legalább egy olyan jót, mint a tengerparton a lányaidról.”⁹⁷

Emellett Bartis az alkotó pozíciójának lehetőségei tekintetében sorolja a fotográfiákat az irodalmi művekhez képest alacsonyabb szintre. „Nagyon szép, vagy akár nagyon megrázó képek születhetnek ugyan, de az a fajta zsigeri érzet, amit egy Ady-vers vagy egy Bach-mű kivált, de mondhatnék festőt, filmrendezőt vagy népdalénekest is, mindegy, szóval ez az érzet a fotográfia esetében bizony elmarad. A legnagyobb alkotók esetében is. [...] nekem úgy is, mint befogadónak, és úgy is, mint alkotónak, ez a tapasztalatom. Hogy maga a műfaj nem alkalmas rá. Valószínűleg egyszerűen a fényképész helyzete, pozíciója miatt. Mert az alkotás pillanatában is kívül áll. Ha megfeszül is kívül marad. A szemlélődő író írás előtt szemlélődik, de írás közben már aligha. Egy szöveg hatalma nem a külső, hanem a belső valóságtól függ.”⁹⁸

Ezzel szemben kilenc évvel későbbi, azaz 2019-es kötetében egészen máshogy vélekedik a fotográfiáról. Kommentárjaiból, interjúkban adott válaszaiból azt is megtudhatjuk, hogy a fotográfiáira, mint egyedi műtárgyakra tekint, legtöbbször egyetlen nyomatot készít a negatívjairól, sőt, Petrányi Zsolt - a 2018-as A Szigeteken kiállításának kurátora - pontosan a művészi szemszöveget emeli ki Bartis képeinek elkészítésével kapcsolatban, sőt azt, amit korábban Bartis esetlegességnek nevez a fotográfia kapcsán, Petrányi a meglepetés erejeként ír le. „[...] Bartis most bemutatott felvételei mind fekete-fehérek, és a kép, mint műtárgy

97 BARTIS Attila – KEMÉNY István, *Amiről lehet*, Bp., Magvető, 2010, 199.

98 BARTIS Attila – KEMÉNY István, *Amiről lehet*, Bp., Magvető, 2010, 196.

elkészültét is a legnagyobb odaadás övezi a munkája során. [...] Nem dokumentarista fotós, képeivel nem az időt, a hely és a pillanat hangulatát kívánja visszaadni a nézőnek, hanem műalkotásokat hoz létre, amelyek alkotóelemei a valóság éppen a felvétel pillanatában elé táruló részletei. [...] Míg az írás folyamata során nem tud szerepet kapni a meglepetés, addig a fotográfus számára a kép kiváltotta képzettársítás vagy feszültség nem várt összefüggéseket tartogat.”⁹⁹

Hogy mi változtatta meg a művész saját szemszögét, valójában nem lehet tudni, de tény, hogy a 2019-es műben sokkal barátságosabban ír a fotográfiáról, talán ő maga került közelebb ehhez az önkifejezési módhoz, hisz tudjuk, hogy a stúdiófotográfiai korszakát nagy kihagyás előzte meg, és aztán követte is. Mindenesetre a véleményét közel tíz évvel később így változtatta meg a fotográfusi szerepről. „[...] És a fényképezésnél nincs erősebb kapocs, ami összekötné a valósággal. Közelebb vagyok a világhoz. A saját életemhez. Igen, amikor fényképezek, számtalan szempontból kívülálló vagyok, de mégis sokkal inkább jelen vagyok a világban, mint az íróasztal mellett. Akár azt is mondhatnám, amikor fényképezek, belekapaszkodom az életbe.”¹⁰⁰

A fotográfia, habár kihagyásokkal, de folyamatosan jelen van az alkotó életében, ezt jól bizonyítja legutóbb kiadott műve is. A „cetlikből” álló kiskötet személyességéhez járul hozzá a ténylegesen száz külön részre tagolt szerkezet, mintha csak ott felejtett emlékeztető feljegyzéseket olvasnánk Bartis íróasztaláról, melyek akár *A Szigeteken* album utószavaként is állhatnának. De ahogy azt már fentebb kifejtettem, utószónak nincs helye egy Bartis fotóalbumban, ahogy gyakorlatilag semmilyen saját, írói szónak sincs. *Az eltűnt idő nyoma* témája azonban legfőképpen a fotográfia. Egyfajta szekunder irodalomnak induló kiadvány, de pontosan az a gondolat lengi körül a leírtakat, – amit Bartis Susan Sontag gondolatai nyomán ír –, hogy az elmélet és a gyakorlat nem feltétlenül metszik egymást. Bartis amikor a fotográfiáról, és a fotográfia irodalommal való kapcsolatáról ír, vagy épp az analóg technika szépségeiről, személyes kommentárjaiban egy „világoskamraszerű” filozófiai értekezést épít fel, mely a művészeteken és azok kapcsolatán bőven túlmutat.

Olvasási jegyzeteim nyomán megpróbáltam szorosan azokra a „cetlikre” hagyatkozni, amelyek közvetlenül a fotográfiáról, vagy annak valami másra gyakorolt hatásáról szólnak. A többi, életrajzi vonatkozású részt, mint például Bartis édesanyjával kapcsolatos emlékeit, vagy a Jáva szigetén töltött időszakának történeteit ebben az értekezésben nem vizsgálom. Ebből a szempontból négy tematikus csomópontot fedezhetünk fel az alkotásban, és számos ezekhez lazán kapcsolódó tematikus szálát. A kevesebbet szerepeltetett tematikai egységek közé

99 <https://maimano.hu/kiallitasok/bartis-attila-szigeteken/> Hivatkozva: 2020.02.26.

100 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 56.

tartozik a festmény és a fotográfia viszonya, a fotó, mint műtárgy vizsgálata, a barthes-i személyesség kérdése, a beállított, illetve spontán alkotások különbsége, a fotográfia hatalma és határai, valamint a fotós témaválasztási indítékai. Minderről Bartis mindössze egy-két gondolatot fogalmazott meg. Ezzel szemben a fotográfia és az idő kapcsolatáról, illetve az analóg és digitális fotográfia összehasonlításáról már három, illetve öt bejegyzés szól; a mű legfontosabb missziójának pedig valóban a fotográfia és irodalom kapcsolata, valamint a fotográfia lényegi összetevőinek megragadása bizonyult. Az utóbbi két téma gondolatait foglalom össze a következőkben.

Amint arra már utaltam, leginkább Barthes *Világoskamrájához* tudnám hasonlítani a Proustot idéző (a nagyregény nem csak a címben, de a feljegyzések között is felbukkan) Bartis művet. Attól, hogy fotográfiáról szóló szakirodalomnak tekinthessük a személyesség, és az a fajta önkényesség választja el, ami Barthes írásának is sajátja. De éppúgy Bartisnál is kijelenthető, hogy személyes kommentárjai és történetei csakis emelik a mű értékét, ugyanakkor egyértelműen el is veszik tudományosságát. Nem elhanyagolható tény a konkrét utalás Barthes tanulmányára, tehát a párhuzam nemcsak véletlen és vélt, hanem Bartis játszik is a vele, többek között éppen egy *Világoskamra*-idézzel zárja gondolatait. Benne rejlik mindaz az absztraktivitás és transzcendencia, amit a fotográfia magában hordoz. „Meg fog halni, pedig már nem él.”¹⁰¹

A fotográfia mibenlétéről szóló 10-12 bejegyzésből néhányat már korábban idéztem a Bartis-munkásságot felölelő fotográfia szerepe kapcsán. Ezekkel kiegészítve a fennmaradó gondolatokat három nagyobb halmazra lehet bontani: definíciókra és személyes vallomásokra, valamint ezen halmazok metszetére. A kategorizálást leginkább ez a köztes metszet teszi bonyolulttá, hisz Bartis minden definícióját átítatja művészi szubjektivitása, melyre jó példa a következő idézet. A két mondat arra a kérdésre ad választ, hogy mi a fotográfia, azonban kétségtelenül nem állná meg a helyét a definíció egy szakirodalomnak tekintett kötetben.

„Mint egy idegen test, amelyik hajdan belefűrődött a koponyámba, valahova a látásközpont meg az álomért felelős idegkötegek közé; és ha eltávolítanák, lehet, hogy túlélném, de megvakulnék. Leginkább ilyesféle dolog a fotográfia.”¹⁰²

Másik jellegzetessége a Bartis-féle tételeknek, hogy szinte nem is engedi az olvasónak, hogy a fotográfiáról pusztán technikai szemszögből gondolkodhasson. A felszínes technikai leírását a fotográfiai történésnek, azaz a világ kamerával való leképezésének rögtön egy Bartis által készített kép tartalmát illető gondolat követi, mely tökéletesen túlmutat annak látásunkkal befogadható mondanivalóján. „Fényképezek, vagyis az időből és kontextusából kiragadva

101 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 111.

102 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 19.

megörzöm a képét egy pillanatnyi látványnak, és ezt a képet egy másik térben és időben mások számára láthatóvá teszem. Jelen esetben épp arról készítek képet, hogy a még öntudatlan erotika milyen erővel tud jelen lenni egy gyermek tekintetében, mozdulatában.”¹⁰³

Izgalmas vonása a kötetnek, ahogyan párhuzamot húz élet és a fotográfia között. Kohéziót lát saját alkotói munkája és személye között. Önismereti felismerései vallomásszerűen hatnak az olvasóra – hiába szólnak a fotográfiáról – tudjuk, hogy az író saját magáról beszél. *Az eltűnt idő nyoma* ezért különleges alkotásnak tekinthető, hisz ez Bartis első műve, amelynek minden eleme biztosan autobiográfia jellegű. A fel-felbukkanó rövid, epizódyszerű történetek kapcsán még csak fel sem merül bennünk, hogy megkérdőjelezzük a beszélő személyét. Természetesen autonimitásához hozzájárul a mű előszava is, melyben Bartis leírja a keletkezéstörténetet, azaz, hogy kizárólag naplószerű feljegyzéseket olvashatunk majd. „Az exponálás kényszere akkor is, amikor a képben bizonytalan vagyok, semmi más, mint a döntés elodázása. Ami, ha jobban belegondolok, az egész életemre jellemző volt.”¹⁰⁴

Mint olvasóknak, bele kell tehát nyugodnunk abba, hogy Bartis nem egyetemes igazságokat fog elénk tárni a művészetekről, hanem kizárólag saját véleményét. Emellett mutatja meg, hogy számára mit jelent a fotográfia, milyen szerepet tölt be életében. „[...] itt spekulálok és szerencsétlenkedek egész nap a szavakkal, hogy mi a fotográfia. Vagy legalább számomra mit jelent. Nem tudom. Kitölti a fél életem, mégsem tudom. [...] Hát nem tök mindegy, hogy digitális vagy lyukkamera? Hogy írás vagy fényképezés? Hogy amíg nem árt vele senkinek, valójában mi az, ami az összes rejtélyével és önellentmondásával együtt boldoggá vagy legalább néha elégedetté teszi az embert?”¹⁰⁵

Bartis az irodalmnak és a fotográfiának kapcsolatát vizsgáló előbbi bekezdésemet támasztják alá a konceptualitásról szóló írói gondolatai, azaz hogy távol áll tőle a konceptualista fotográfiai alkotói folyamat, meg sem próbál előre átgondolt és megtervezett ideák mentén haladni fényrögzítési munkálatai során. Ezzel szemben azt mondhatjuk, hogy összefoglalva író és fotográfiai tevékenységét, igenis felfedezhető a már korábban említett gondosan egymásba ágyazott kép-szöveg mozaik. A koncepció maga Bartis élete; a munkája saját környezetére, tapasztalataira, emlékeire és érzelmeire épül. Jól szimbolizálja ezt a „rejtett tudatosságot” az író saját gondolata, melyben a fényképezőgépet az órához hasonlítja. „Két mechanikus szerkezet van, ami már gyerekkorom óta lenyűgöz: az óra és fényképezőgép. De évtizedekig eszembe nem jutott, hogy tulajdonképpen az időről szól mindkettő.”¹⁰⁶

Bartis saját szavaira támaszkodva úgy is értelmezhetjük képei és szövegei

103 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 47-48.

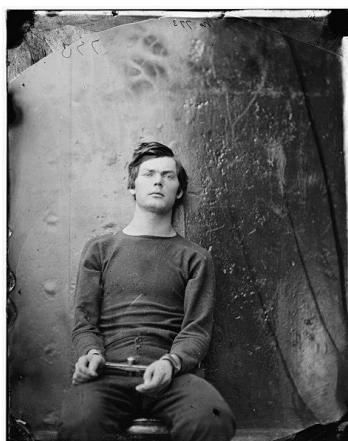
104 Uo., 37.

105 Uo., 34.

106 Uo., 28.

egymásmellettiségét, mintha a képek, a pillanatok lennének, a pontok az időben, melyeket aztán a szöveges narratíva köt össze, ezzel egyszerre teremtve meg az idősíkokat és a kohéziót is az alkotások között. Viszont az értelmezés csak óvatosan, egészen halványan fedezhető fel, hisz ha a szöveges részletek teljességében átfordulnának definiáló funkcióba, és egyértelműen szerepelnének együtt egy kötetben a hozzájuk kötődő képekkel, már nem tudnánk irodalom és fotográfia közötti egyenragúságról beszélni.

„Minden fotográfia időparadoxon. Időn belüli időtlenség, mulandó örökkévalóság. Fényképezni nem más, mint kivonni a valóságból az időt egy pillanatra, majd visszaadni ezt a pillanatot az időnek. A legpontosabban talán Roland Barthes fogalmazza meg ezt a paradoxont, amikor Lewis Payne kivégzése előtti portréjáról írja, hogy meg fog halni, pedig már nem él.”¹⁰⁷ Egészen pontosan Barthes itt erre a bekezdésre, képre és képaláírássra hivatkozik: „1865-ben a fiatal Lewis Payne merényletet kísérelt meg az amerikai külügyminiszter, W. H. Seward ellen. Alexander Gardner lefényképezte cellájában az akasztásra váró merényletlőt.”¹⁰⁸ [...]Egyszerre olvasom le a képről azt, hogy ez lesz, és azt, hogy ez volt; elszörnyedve gondolok a halált hozó közeli jövőre. A fotográfia azzal, hogy abszolút múltba (aorisztoszba) teszi a felvételt, a halálról szól jövőidőben. Ennek az ekvivalenciának a felfedezése fog meg. Anyám gyerekkori fényképének láttán arra gondolok: meg fog halni; olyan katasztrófától rettegek [...] amely már bekövetkezett. Ilyen katasztrófa minden fotográfia, akár halottat ábrázol, akár élő.”¹⁰⁹



Barthes a fotográfia által túlélésről szóló gondolatához pedig élesen kapcsolódik a Barthes szelfikről tett hitvallása: „Valójában minden egyes szelfi, amit készítünk, az összes jól sikerült naplementénk vagy a tegnapi vacsoránk képe, amit elraktározunk a felhőben, valamiképp az

107 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 25.

108 BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Ford.: Ferch Magda, Bp., Európa, 1985, 99
http://jmcollberg.com/weblog/extended/archives/meditations_on_photographs_lewis_payne_by_alexander_gardner/ Hivatkozva: 2020.03.02.

109 Uo., 99.

életünk kiterjesztéséről szól a fizikai elmúlásunk utáni időkre.”¹¹⁰

Bár Bartis úgy vall utolsó könyvében, hogy egészen konkrétan nem tudja, hogy is függ össze fénykép és szöveg, ez közel sem azt jelenti, hogy alkotási metódusainak összefüggése nem foglalkoztatná, a már leírtak mellett, majdnem tíz „cetli” foglalkozik a két műfaj találkozásaival a jegyzetömbyszerű kiskötetében. Újra és újra összeveti a kettőt, hol a leíró szerepeik, hol a világra tett hatásuk kapcsán. Bartis több helyen is a szavak és képek egyenrangú autoritását hangsúlyozza. „[...] Még senki nem látta a saját arcát. Még a tükör is fordított képet ad. Még a fényképen is a pillanatokkal vagy évtizedekkel korábbi arcom látom. Tulajdonképpen nincs más választásom, mint a tükörképem és a mások állítása alapján elhinni a képnek, hogy én vagyok rajta. Ez a hit mégis rendíthetetlenebb minden más hitnél. Talán még a szavak jelentésében hiszünk annyira, mint a fotográfiában.”¹¹¹

Ez az állítás arra világít rá, hogy a mai világban a technikai újdonságok révén szinte bármilyen képet bármilyen tartalommal képesek vagyunk előállítani. Bartis regényei pedig éppen azt bizonyítják, hogy mennyire „becsapható” egy olvasó azáltal, ha összekeveredik a valóság a fikcióval. Ettől függetlenül a képnek és a szövegnek mára akkora hatalma lett felettünk, hogy gyakran egy hírnek, vagy egy fotónak képesek vagyunk jobban hinni, mint saját érzékelésünknek. A bizalom, a hit, amit a képekbe és a szavakba helyezünk, Bartis szerint egyforma. Ezzel a vak hittel játszik *A séta* című első regényében, reprezentálva ezzel a kiszolgáltatottság állapotát.

A kép és szöveg leíró szerepeinek határait többször is szembe helyezi egymással Bartis. Úgy véli, hogy a kép és a nyelv leíró funkciója egymásnak komplementerei. Figyelembe véve az alábbi gondolatot tehát a hiányosságaik kötik össze a két műfajt. „A fotográfia pont a látható valóságtól való függése miatt nem képes bizonyos absztrakcióra. Egy fényképen soha nem az Asztal látható, hanem egy asztal. Soha nem az Ember, hanem valaki. Sokkal szűkebb nyelv annál, mint amivel le tudjuk írni a világot. Másfelől: a nyelv minden absztrakció ellenére sem lesz képes leírni a fotográfiát. A világ (időbeliség) és a kép (időtlenesség) kibékíthetetlen. [...]”¹¹²

A fotográfia és az irodalom összehasonlításáról szóló gondolatokból néhányat szeretnék munkám végén, gyakorlatibb aspektusból megközelíteni. Megmutatni azt, hogy az eddig leírtak alapján hogyan érdemes olvasni *A vége* című regényt, most, hogy bepillantást nyertünk *Az eltűnt idő nyomának* köszönhetően Bartis műfajok keresztezéséről szóló gondolataiba. Ezekon kívül van még néhány kevésbé komplex bejegyzés, ami szintén összehasonlítja a két médiumot. Egyike ezeknek a fotóesztéták és a filológusok törekvéseit összevető rész. Bartis itt

110 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 100.

111 Uo., 24.

112 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 27.

az esetlegesség szerepét igyekszik kifejteni, aminek következtében a fotó az alkotóra jellemző stílusjegyek nélkül is képes megszületni. Bármennyire jó fotósról legyen is szó, az életművet meghatározó képek mellett mindig lesznek „érdektelen fotók” is. Képek, amelyek nem tettek hozzá a nagy művek alakulásához, mert sem témában, sem stílusban nem tartoznak össze azokkal. Mert technikailag nem sikerültek, vagy nem adják vissza azt a világérzetet, amit az „elismert többi” igen. Ehhez képest egy író vagy költő publikált és ismert munkásságának legtöbb eleme magában hordozza a szerző sajátos hangját. Kérdés, hogy mi történik akkor, ha a kép és szöveg egyszerre válnak szerves részeivé egy alkotó munkásságának, azaz, hogy Bartis a két műfajban való alkotással képes-e ezen az esetlegességen felülkerekedni. „Az érdektelen képek többségén nem látható semmi a megtett útból. Bárki készíthette őket. Ha innen nézem, a fotótörténeszekkel és fotóesztétákkal ellentétben a filológusok kifejezetten mázlisták. Nekik legalább tényleg van esélyük egy sajtócédulában is meglátni Kosztolányit.”¹¹³ Bartis többször is értekezik a fotográfia technikai sajátosságairól, többek között az analóg és a digitális fotográfia különbségeiről, sőt egy helyen arról is ír, hogy a fotográfia mennyivel „technika-orientáltabb”, mint az írás. Jogos lehet a felvetés az irodalom kapcsán is, hogy mennyiben függnék egy író gondolatai attól, hogy tollal viszi őket papírra, vagy egy laptopon gépeli be szövegeit, de az hogy egy fotográfia milyen kamerával készül, sokkal inkább befolyásolja a produktum paramétereit. Bartis bírálja azokat a nézeteket, amelyek megkérdőjelezik a technika szerepét a fotográfiában. Úgy véli, a kiválasztott optika, a kameratípus gyakorlatilag a sikeres mű elkészültének első lépése és egyben feltétele is. Másik ilyen, alkotói folyamattal kapcsolatos vallomása pedig, hogy ő, személyesen melyik alkotási folyamatot kedveli jobban. A mondatai között nem melleleg felbukkan olvasó-nézői attitűdje, minden hierarchikus viszony elutasítása ellenére is. „Nem a fotográfiát szeretem jobban az irodalomnál, az összehasonlítás pusztá ténye is nagy dőreség lenne, hanem a fényképezést mint foglalatosságot szeretem jobban az írásnál. És ezen mit sem változtat, hogy ellentmond az észérveknek. Ezen még az sem változtat, hogy alapvetően úgy írok, ahogy gondolkodom, viszont ritkán adatik meg úgy fényképeznem, ahogy látok.”¹¹⁴

Bartis legkomplexebb gondolata a fotográfia és az irodalom kapcsolatának a világra és az emberiségre tett hatásáról szól. „A fénykép valószínűleg sokkal radikálisabban változtatta meg nemcsak a minket körülvevő világot, de magát az embert is, mint az irodalom. [...] Raszkolnyikovot is, Faustot is, Hamletet is valamiképpen már évezredekkel azelőtt ismertük, mielőtt megírták volna őket. A Fox Talbot előtti, lefényképezhetetlen ember a Fox Talbot

113 Uo., 72.

114 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 106.

utáni számára már vadidegen.”¹¹⁵ Az idézet a világirodalom talán három legismertebb alakját foglalja magában. Egyetemes emberi tulajdonságokat birtokló alakok ezek, akik az emberiség legfontosabb eszméit hordozzák magukban. Bartis azt állítja, hogy ezeket az eszméket már megírtuk, előttük is többé-kevésbé ismertük. Tehát az ember akár már tudat alatt is tisztában volt azokkal a szenvedésekkel, harcokkal, viszonyosságokkal, amelyeket aztán Goethe vagy Shakespeare megfogalmazott. Ezzel szemben, a lefényképezhetetlen és a lefényképezhető/lefényképezett ember új megvilágításba helyezi a világot. Az önmagán nem túlmutató, de önmagát feltáró látvány az addig reprodukálhatatlan archhoz képest egészen más mértékű változásnak számít, mint hogy valaki tökéletesen fogalmazta meg azt, amit már eredendően is tudhattunk. A leírt tudás alárendeltje lett a bemutatott tudásnak. Bartis nem foglal állást. Nem tudjuk meg, hogy ez a változás számára negatív vagy pozitív előjelű e, de könnyen értelmezhető úgy a gondolat – a mai (média és szociális, internetes platformok által) képorientált világunkban –, hogy a fotó megjelenése nemcsak az emberiség reprodukciós és befogadói szokásait változtatta meg, hanem magát az emberiséget is. Az egész társadalmunkat, mégpedig nem feltétlenül a helyes irányba, hisz egyre kevesebb értéket képviselnek az emberi dilemmákat és sorsokat bemutató irodalmi alkotások, ezzel szemben feltörőben vannak a semmitmondó, semmilyen értéket nem képviselő, fotográfiai szeméthalmazok.

Bartis fényképkönyvei

Valójában három ilyen kötet jelent meg, munkámban pedig a két vaskosabb kötetet, a 2010-es *A csöndet úgy*, és a 2018-as *A szigeteken* című albumok kapcsán keresem az összefüggést Bartis prózájával, illetve hozok gyakorlati példákat a már korábban leírt elméleti értekezésekhez.

Az albumok formátuma meglehetősen különböző. A 2010-es ma már elavultnak számító, régi telefonnal készült képekből áll. Alcíme a „*Naplóképek 2005. január – 2008. december*” kissé becsapós, hisz a képek nem időrendi sorrendben követik egymást. Oldalanként egyetlen fotó szerepel, összesen 365. A borítón rövid szöveg áll; a keletkezéstörténetet összefoglaló szöveg lényegretörően fogalmazza meg a hatást, amit az album a nézőire tesz. „Ebben az alig-színű, rontott minőségű sorozatban (mely talán magának az emlékezetnek a metaforája) a szemek, a feliratok, a hiányok és a túlcsonduló többletek a legsűrűbb idő esszenciáját adják, amely magába zár a történeteivel és nem enged szabadulni a benyomások emlékétől.”¹¹⁶

Az abszolút személyes fotósorozat keretét Bartis édesapjának halála körüli felvételek adják.

¹¹⁵ Uo., 26.

¹¹⁶ BARTIS Attila, *A csöndet úgy*, Bp., Magvető, 2010.

Ahogy már korábban írtam, szöveg és fotó egy albumon belül nem támogathatják egymást – a direkt kontaktus nélküli egymásmellettiesség jól tetten érhető a képek címeit vizsgálva. Az utolsó oldalakon szereplő, sorszámmal ellátott többnyelvű címek, városok és évszámok csakis abban az esetben mondanak többet a képről, ha azok a szerző apjával, gyermekeivel, esetleg szerelmével kapcsolatosak. A többi képhez semmit sem akar hozzátenni szöveges megjelölésükkel, befogadásukat a nézőre bízta.

A Csöndet úgy album meglehetősen megosztotta a nézői közönséget, mivel az olvasók úgy érezhetik, hogy Bartis teljesen magára hagyta őket az értelmezés tekintetében. Az internetes recenziókat végigolvasva találhatunk egy segítséget nyújtó értelmezést, mely Susan Sontag-ot idézi, ebben benne van, ami ahhoz kell, hogy a művet önmagában olvashassuk: „A szürrealizmus a fotózás lényegében rejlik: abban, hogy megteremt egy másolatvilágot, egy másodfokú valóságot; ez szűkebb ugyan, de drámaibb, mint az a világ, melyet természetes látásunkkal fogunk fel. Minél kevesebb szakértelemmel készül a fénykép, minél kevésbé kozmetikázzák és minél naivabb, annál valószínűbb, hogy hiteles lesz.”¹¹⁷

A 2010-es albumhoz képest, a 2018-as *A szigetek*en – talán okulva a *A csöndet úgy* fotónapló fogadtatásából – jóval több támpontot nyújt a kontextusba helyezéshez. Rögtön három előszóval kezdődik a méretes könyv, melyeket Katharina Narbutovic irodalmár, Szűcs Attila képzőművész, valamint Petrányi Zsolt művészettörténész jegyez. Míg Szűcs egy Bartis személyéről szóló kérdezz-felelek felütéssel próbálja közelebb hozni a befogadót az alkotó világához, Narbutovic éles párhuzamba állítja Bartis Attila, illetve Szabad András, azaz *A vége* című regény fotográfus hősének munkáját.

„Míg Szabad András képei [...] belső perspektívából beszélnek az életről: félelemről és vágyról, fájdalomról és sóvárgásról, érzelmekről és traumákról, igazságról és hazugságról, kétségbeesésről és szeretetről – addig Bartis Attila jávai képei a kívülálló szemlélő megfigyelőállásából pillantanak az élet örökös forgószínpadára [...].”¹¹⁸ Narbutovic soraival Bartis irodalmi és a fotográfiai világát állítja szembe egymással. Bartis regényei ez alapján egy belső világ, egy lélekállapot leírására szolgálnak, míg képei az őt körülvevő világ, környezetének bemutatását segítik. Emellett az alkotói perspektíva pozícióját is magában foglalják ezek a gondolatok. Amíg a fotográfus, aki csakis kívülállóként képes visszaadni kamerájával a látottakat, de sosem részese a történéseknek, addig az író, képes Szabad András fejével gondolkodni, és legszemélyesebb érzelmeit is bemutatni. Ami Narbutovic szerint mégis összeköti a kétféle alkotási folyamatot, az a bartisi motiváció, azaz a legapróbb részletek kiemelése révén megérteni – Szabad András leírt történeteinek és Bartis Attila

117 SONTAG Susan, *A melankólia tárgyai*, Ford.: Nemes Anna In *A fényképezésről*, Bp., Európa, 1981, 65.

118 NARBUTOVIC Katarina, *A kutyák ideje* In BARTIS Attila, *A szigetek*en, Bp., Magvető, 2018.

képkockáin keresztül – vagy inkább megérezni létünk értelmét. „Szabad András számára csakúgy, mint Bartis Attila számára, azon múlik minden, meglátják-e valaha „egyben az egészet”, miközben jól tudják, hogy csakis úgy lehet egyben látni az egészet, ha külön-külön a legapróbb részletekig lát az ember mindent.”¹¹⁹

Az előszavak sorát záró nagyobb lélegzetvételű Petrányi Zsolt írás már sokkal inkább a fotóalbum sajátosságaira fókuszál, ám néhány pontban egyértelműen megállapítható, hogy nemcsak *A szigeteken* albumra, de *A csöndet úgy* fotóira is teljes mértékben illenek az elmondottak. Az utolsó oldalakon található, semmilyen mögöttes jelentést nem sugalló címek; a fekete-fehér, sajátos hangulatú, olykor akár a képminőség rovására is végletekig belenagyított képsorok, valamint az oldalanként egyetlen képet szerepeltető szerkezet teljes mértékben a korábbi fotókötetet idézik. Petrányi szövege nagyban segít a képanyag megértésében, egyfajta univerzális rálátást ad Bartis képi világára, az irodalmát nem ismerő nézőnek is.

„A kompozíciókon látható részletek legtöbb esetben nem árulkodók, nehezen határozható meg belőlük a helyszín, a tágabb környezet, azaz a tér, vagy a napszak, vagy az, hogy mennyi ideje készült a felvétel. Képeinek működési mechanizmusában ez a karakter, a téren és időn kívüliség jelentésük egyik meghatározó mozzanata, ami a műfajról is szól: A fénykép érvényességének egyik kulcsa az, ha nem egy adott körülményről, hanem kultúráktól és koroktól, beágyazottságtól függetlenül műalkotásként tud létezni. [...] Hogy a fekete-fehér irodalmibb-e? Talán igen, mert ahogy a szövegnek is van távolsága a valóságtól, képzetek keltésére épül, úgy a szín nélküli felvétel is önálló életet él, függetlenné válik amit ábrázol. [...] van a fényképeknek bizonyos egymásutánisága az oldalakon, de hamar rájövünk, hogy ezek nem egy narratíva, egy elmesélhető képív mentén szerveződnek, hanem sokkal inkább párosítások szerint, azaz a könyv kinyitott oldalain egyszerre láthatóvá váló két fénykép válik mindegy egyes lappár élményévé és gondolati asszociációinak alapjává.”¹²⁰

Miután számba vettem tehát a fotókönyveket, egy példán keresztül szeretném szemléltetni, hogy kapcsolódnak össze Bartis munkáinak egyes szöveges és képes elemei. Ehhez először *A Szigeteken* album két fotóját szeretném egymás mellé állítani, és önmagukban, az olvasói perspektívából szemügyre venni, valamint saját asszociációs terükbe helyezni. A két kép az album egymástól távoli pontjain helyezkedik el, a könyv végén viszont megtaláljuk mindkettő címét is. „Eszenyi Enikő, Parangtiris, Jáva, 2016; Röth Renáta, Yogyakarta, Jáva, 2016.”¹²¹

119 NARBUTOVIC Katarina, *A kutyák ideje* In BARTIS Attila, *A szigeteken*, Bp., Magvető, 2018.

120 PETRÁNYI Zsolt *Előszava* In BARTIS Attila, *A szigeteken*, Bp., Magvető, 2018.

121 Uo.



Miután az albumot vagy a kiállítást megtekintve a befogadó is megkapja a lehetőséget az egyéni képzettársítására, úgy próbálom meg én is először a képeket magukra hagyni, aztán leírni, amit Bartis több mint másfél évvel a kiállítás után, egy másik kirakós darabkaként tárt elénk. A történetet, ami a képeket összeköti, az indokot, ami ezeket a homályos és tulajdonképpen hibás képeket egy nagyszabású album részeivé tették, *Az eltűnt idő nyoma* című művében. „[...] a különleges körülmények között született képek elválaszthatatlanul hozzám tartoznak. Hogy a kép kvalitásától szinte függetlenül annak ott a helye egy könyvben vagy kiállításon is. Van Eszenyiről egy kép A szigeteken albumban. [...] A képen átlósan egy fekete sáv fut keresztül, az arc nagy részét el is takarja. Ez a zárszerkezet lamellája, annál a képnél romlott el az M8-as. Végül mégsem az lett az utolsó kép azzal a Leicával, Enikő hazahozta, sikerült megjavíttatni, de egy pillanatig sem volt kérdés, hogy ha könyv lesz valaha a jávai képekből, akkor annak a képnek ott a helye. Pár hónappal később, amikor Renáta meglátogatott, visszahozta Yogyába a megjavított gépet. Mihelyt kézbe vettem, élességállítás nélkül, vakon exponáltam egyet. Csak hogy halljam, újra rendesen működik-e a zárszerkezet. És az sem volt kérdés, hogy számomra ennek az életlen, legelső expozíciónak is ott lesz a helye a könyvben.”¹²² Tökéletes példa ez a Bartis-féle fotó-szöveg mechanizmusra. A képek személyes jelentőséggel bírtak számára, történetüket pedig egy adott pillanatban az olvasói elé tárta. Ilyen, és ehhez hasonló szimbiózisokkal találkozhatunk *A vége* kapcsán is.

A vége című regényről

Amint arról már *A szigeteken* album kapcsán írtam, az író és a fotográfus, Szabad András és Bartis Attila narrátori keveredésével nézünk szembe *A vége* regény olvasása közben. Sokszor eldönthetetlen ki is beszél hozzánk. A zárójeles címekkel ellátott történetek

122 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 102.

képekként hatnak egy hatszázoldalas szöveges albumba zárva. A történet akkor kezdődik, amikor Szabad András megkapja első kameráját apjától – mintegy generációváltásként, hisz tudjuk, apja szintén fényképezett –, ezzel pedig elkezdődik művésszé válásának folyamata. Ennek a folyamatnak darabjait olvassuk a regény oldalain, történettöredékekként, és akkor is ezek a darabok tűnnek fel újra, amikor Bartis jávai tartózkodásának pillanatai *A szigeteken* markáns, matt papíroidalain tárulnak elénk. A művész életének szerves része lesz a fotográfia, mely akkor is teret hódít, ha éppen a másik alkotási módot, az írást helyezi előtérbe. Több helyen jelen van a szövegekben örök dilemmaként, hogy lefotózható-e Isten; metaforaként, mint az alkotó örök szerelme; sőt az alkotó lelkének szimbóluma.

„Arra kérlek, ne feküdj le velük, mondta.

Mostantól nem fényképezek mást.

Akkor elhagylak. Nekem nem kell olyan férfi, aki lemond a lelkéről.”¹²³

A regény sokféleképpen olvasható, családregegyként, szerelmes regényként, a fotográfia folytonos jelenléte miatt természetesen művészregényként, valamint az egész művet átszövő szálát tekintve akár apa-fia regényként is. A műben ábrázolt apa-fiú kapcsolatnak pedig szintén szerves része lesz a fotográfia.

„Azt szeretném, hogy fényképezz le fiam.

Jó, mondtam.

Csak hogy legyen rólam legalább egyetlen olyan kép, amit...

Persze.

(...)

Meg egy állvány.

Igen, az majd kell. Egy kicsit hajtsd lejjebb a fejed.

És hova nézzek, fiam?

A szemembe.”¹²⁴

Ezt a jelenetet olvasva a Benjamin-féle aurára asszociálhatunk. Szabad András itt ugyanis nemcsak egy portrét akar készíteni apjáról, hanem a tekintetét akarja a negatívra vetíteni, apjához való viszonyát szeretné feltárni a fotográfia segítségével, apja személyét, kapcsolatuk, közös történetük, emlékeik, tapasztalataik és az egymás iránt érzett tiszteletük és szeretetük tükrében. Kapcsolatukon keresztül érthetjük meg a számtalan ekfrázisz jelentőségét is a műben. Szabad Andrást ugyanis apja tanítja meg a „látó” fényképezésre, a látottak előzetes, lelki szemeink előtti vizualizálására, arra, hogy mielőtt már elkészülne a kép, tudni kell, mi lesz rajta. Ezáltal lesz több a kép egyszerű valóság reprodukálásánál, és válik alkotói

123 BARTIS Attila, *A vége*, Bp., Magvető, 2017, 356.

124 BARTIS Attila, *A vége*, Bp., Magvető, 2017, 254.

mondanivalóval átítatott művészeti alkotássá.

„[...] mert akkor lesz jó egy kép fiam, ha átgondolod. Amikor megnyomod az exponáló gombot, már pontosan tudnod kell, hogy mi lesz rajta. Olyan pontosan, hogy akár le is tud írni. Középen diófa, balról kerítés, jobbról nyúlketrecek, de persze ez a jó képhez még kevés. Azt is tudnod kell, miért pont a diófa van középen. Hogy mit akarsz ezzel mondani.”¹²⁵

Másik fontos szimbolikus mozzanata a műnek a végső kiállítás Szabad András szerelméről, Éváról, melyről *A szigeteken* album előszavában így olvashatunk.:

„Bartis Attila képei azon a ponton kezdődnek, ahol Szabad András fotográfus befejezte: a Ligetben rendezett kiállításnál, melynek látogatói az egész teret betöltő sötétkamrában találták magukat, a falakra feszített fotópapírra készült nagyítások, a fotográfus halott szerelméről, Éváról készült felvételek előtt, majd a végső elszakadás tanúivá tette őket oly módon, hogy a fixálatlan képek a megváltozott fényviszonyok között lassan elfeketültek – akárcsak Szabad András élete Éva nélkül.”¹²⁶ A képek megsemmisítésének aktusa, – ahogy később egy másik kötetben is írja Bartis – egyértelműen a halállal hozható párhuzamba. Ennek a szimbolikus bemutatása a kiállítás története. Amikor az ember Bartist olvas, egy játék résztvevőjévé válik. Folytonosan azt kutatja, hogy a leírtak valós, vagy egy fiktív történet síkján helyezkednek-e el. Találunk olyan jeleneteket is, amikről Bartis maga vall úgy, hogy csak megírni lehet őket, lefényképezni nem. Ilyenkor nagy segítség az alkotó számára, hogy képes narratív eljárással megörökíteni a pillanatokat. „Sokszor adottak voltak a körülmények, de most tényleg minden körülmény adott volt. Mégse tudtam se most, se soha máskor az adott képet elkészíteni, amin Anyám perzsabundájában állok. Azt kizárólag megírni lehetett.”¹²⁷

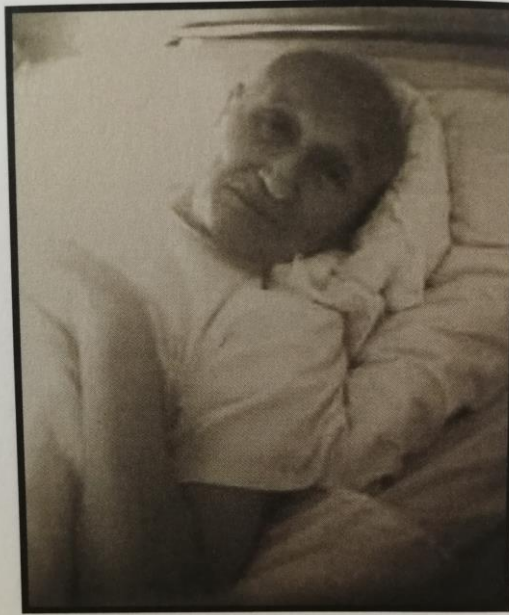
Ezzel szemben izgalmas felfedezéseket tehet a néző-olvasó, amikor fellapozza a Bartis albumokat, és ténylegesen megtalálja Bartis apjának képeit, vagy szerelmének portréit, melyek mind a regények kontextusába, mind Bartis életrajzába tökéletesen illeszkednek. Ezekkel a képekkel zárom munkámat.¹²⁸

125 Uo., 107-108.

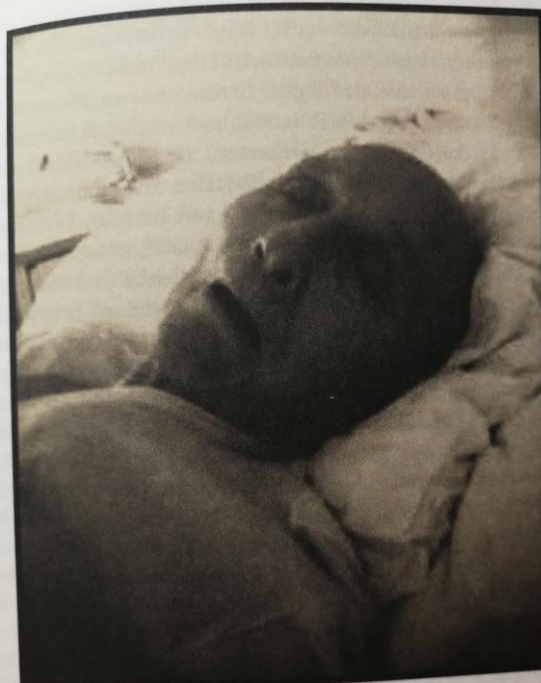
126 NARBUTOVIC Katarina, *A kutyák ideje* In BARTIS Attila, *A szigeteken*, Bp., Magvető, 2018.

127 BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019, 76.

128 A képek címei és forrásai felsorolási sorrendben: 118 *Apám, Budapest, 2006*; 365 *Az utolsó kép apámról, 2006*; 272 *Cedenka, Magyarország, 2006*; 230 *Cedenka, Magyarország, 2005*; 364 *A fiam apám temetésén, Szárhegy, 2006* In BARTIS Attila, *A csöndet úgy*, Bp., Magvető, 2010.; Cedenka Kambodzsafával, Yogyakarta, Jáva, 2014; Bartis Milán, Yogyakarta, Jáva, 2017. In BARTIS Attila, *A szigeteken*, Bp., Magvető, 2018.



118



365



272



230



364



Bibliográfia

Irodalmi források

- ADAM Hans Christian, *The camera*, Little Brown and Company, Boston-Toronto-London, 1980.
- Alexander's Weekly Messenger* szerk: Charles W. ALEXANDER, Edgar Allan POE, Philadelphia (1840. január 15.), 38.
- A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei.*, 5. Kötet, Bp., 1838-1840.
- BALÁZS Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- BÁN Zsófia, *Ex libris = Élet és Irodalom*, 2000/7.
- BARTHES Roland, *A kép retorikája* [1964], Filmkultúra, 1990/5, 64-72.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire: Note sur la photographie* = R.B., *Œuvres complètes V.: Livres, textes, entretiens* 1977-1980, Paris, Seuil, 2002, 785-893.
- BARTHES Roland, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, Budapest, Európa, 2000.
- BARTIS Attila, *A csöndet úgy*, Bp., Magvető Kiadó, 2010.
- BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma*, Bp., Magvető, 2019.
- BARTIS Attila, *A nyugalom*, Bp., Magvető Kiadó, 2001.
- BARTIS Attila, *A séta*, Bp., Magvető Kiadó, 1995.
- BARTIS Attila, *A szigeteken*, Bp., Magvető Kiadó, 2018.
- BARTIS Attila, *A vége*, Bp., Magvető Kiadó, 2017.
- BARTIS Attila – KEMÉNY István, *Amiről lehet*, Bp., Magvető Kiadó, 2010.
- BENJAMIN, Walter, *A fényképezés rövid története* = W.B., *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 687-709.
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukció korában* = W.B., *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 301-334.
- BRUNET François, *Photography and Literature*, London, Reaktion Books, 2009.
- CALVET Louis-Jean, *Roland Barthes. A Biography*, Cambridge, UK, Polity Press, 1994.
- DERRIDA, Jacques, *Die Fotografie als Kopie*, Archiv und Signatur: Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzlar = *Theorie der Fotografie IV*, 1980-1995, hrsg. Hubertus v. AMELUNXEN, München, Schirmer/Mosel, 2000, 280-296
- Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- Fotográfiai viszonyok – 101 fotográfia ismeretlen és amatőr szerzőktől*, Bp., Bolt G. Kiadó, 2007
- GERNSHEIM Helmut és Alison, L.J.M. DAGUERRE: *The History of the Diorama and the*

- Daguerreotype*, Dover Publications, 1968, 101-102.
- GOMBRICH E.H., *A látható kép*, Ford.: Pléh Csaba In Horányi Özséb (szerk.): *A kommunikáció világa*, Bp., General Press, 2003, 92-93.
- GOMBRICH E.H., *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*, Ford: Szabó Árpád, Budapest, Gondolat, 1960.
- GOODMAN Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc., 1968.
- GEENOUGH Sarah, GURBO Robert, KENNEL Sarah, *André Kertész*, National Gallery of Art, Washington, D.C., Princeton University Press, 2005.
- HANSEN Miriam Bratu, *Benjamin's Aura*, Critical Inquiry, 2008
- HARTSTHORNE Charles – WEISS Paul – BURKS W. Arthur (szerk.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Volume 1-8*, Bristol, England, Thoemmes Press, 1998, 2.281.
- HAVERTY RUGG Linda, *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago, University of Chicago Press, 1997
- HEVESY Iván, *A fényképezés művészete*, Budapest, HaFa, 1939.
- HEVESY Iván, *A fénykép stílusa, Fényképművészeti Tájékoztató*, 1965/2-3, 9-38; ill. 1965/4-5, 3-31.
- HEVESY Iván, *A modern fotóművészet*, Budapest, HaFa, 1934.
- HEVESY Iván, *A tökéletes fénykép: Felvételi és kidolgozási hibák*, Budapest, HaFa, 1937.
- HEVESY Iván, *Fotografálás és fotóművészet = H.I., Az új művészetért*, 350-354
- IVERSEN, Margaret, *What is a photograph?*, *Art History*, 1994/3., 450-464.
- KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*, Ford.: Házas Nikoletta = Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei, IV*, Pécs, Jelenkor, 1997
- KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomén, valóság*, 300-320.
- KISS Noémi, *Fekete-fehér: Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*, Miskolc, Műút, 2011.
- KISS Noémi, *A fotográfia, az élet negatívja: Nádas Péter: Saját halál*, Alföld, 2005/3, 105-111.
- KOLTA Magdolna, *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.
- KOLTA Magdolna – TÖRY Klára, *A fotográfia története*, Budapest, DFM, 2007.
- KOSSOY Boris, *Photography in Nineteenth Century Latin America: European Experience and the Exotic Experience In Image and Memory: Photography from Latin America*, Houston: Texas University Press/FotoFest 1998, 25.

- KRAUSS, Rolf H., *Photographie und Literatur: Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000.
- KRIEGER Murray, *Kép és szó, tér és idő*, In *Helikon*, Bp., 2017/4
- MARIEN WARNER Mary, *A fényképezés kultúrtörténete*, Ford.: Gyárfás Veronika. Bp., Typotex, 2011²
- MARKÓJA Csilla, *A mérleg nyelve: Kép és regény: Nádas Péter párhuzamosai*, Enigma 67 (2011), 67-135.
- MÁRKUS György, *Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória (II)*. Ford.: Farkas János László, *Holmi*, 1998.
- MÁRTON László, *Árnyas fűtca*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- MÉSZÖLY Miklós, *Film = M.M., Regények*, Budapest, Századvég, 1993, 283-395.
- MIKSZÁTH Kálmán, *A fotográfiák regénye = M. K., Elbeszélések I. 1861-1873, s. a. r.* BISZTRAY Gyula, Budapest, Akadémiai, 1962, 170-180, 170. [MKÖM 27.]
- MIKSZÁTH Kálmán, *Fény- és árnyképek*, Budapest, Kortárs, 2002.
- MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz eredetei = M.O., Képes beszéd*, Budapest, JAK-Prae.hu, 2009, 22-47.
- MILIÁN Orsolya, *A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól*, In *Helikon*, Bp., 2017/4.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Mi a kép? = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 1997, 338-369.
- NÁDAS Péter, *A fotográfia szép története = N.P., Vonulás: Két filmnovella*, Pécs, Jelenkor, 2001, 95-192.
- NÁDAS Péter, *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004.
- NÁDAS Péter, *Valamennyi fény*, Budapest, Magvető, 1999.
- NÁDAS Péter, *Világító részek: Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától*, Új Forrás, 2010/9, 3-24.
- PAPARGYRIOU, Eleni, *Textual Conception: Th Greek Literary Photobook*. = Philip Carabott – Yannis Hamilakis – Eleni Papargyriou (Eds.): *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*. Farnham – Burlington, Ashgate, 2015, 193-212.
- Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hrsg. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- PARR Martin – BADGER Gerry: *The Photobook: A History. Volume I*. London, Phaidon Press, 2014.
- PETERNÁK Miklós, *Kis magyar fotótörténet*, Bp., 1997.
- RADNÓTI Sándor, *A mintakövetés történeti típusai*. In uő: *Hamisítás*, Bp., Magvető, 1995

- SHANNON Elisabeth: *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*. = *St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 2010, 55-62.
- SONTAG Susan, *A fényképezésről*, Budapest, Európa, 1981.
- SONTAG Susan, *A melankólia tárgyai*, Ford.: Nemes Anna In *A fényképezésről*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1981.
- SZILÁGYI Gábor, *A fotóművészet története: A fényrajztól a holográfiáig*, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1982.
- SZILÁGYI Gábor, *Daguerre: A fényképezés felfedezésének története*, Budapest, Gondolat, 1987.
- SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Bp., Vince Kiadó, 2014.
- Theorie der Fotografie IV*, 1980-1995, hrsg. Hubertus von AMELUNXEN, München, Schirmer/Mosel, 2000.
- VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, In *Helikon*, Bp., 2017/4.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Logikai-filozofiai értekezés: 6.4311*. Ford. Márkus György. Akadémiai Kiadó, Bp., 1963.

Fotográfiai források

- BUCKLAND Gail: *Fox Talbot and the Invention of Photography*, David R. Godine Pub, 1980, 39.
- BAYARD Hippolyte, *A vízbe fűlt önarcképe*, Société Française de Photographie, Párizs, 1840.
https://mamanohaz.blog.hu/2012/03/07/hippolyte_bayard_1801_1887
- CARROLL Lewiss, *Alice Liddell*, „A koldusgyermek“, 1859 körül.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283092> Hivatkozva: 2020.03.01.
- DAGUERRE Louis Jacques Mandé, *A Boulevard du Temple*, 1839 körül. Bayerisches Nationalmuseum, München, Németország. <https://cultura.hu/kultura/louis-daguerre-bemutatkozasa/>
<http://www.flickr.com/photos/gunthert/2245523527/>
- NIÉPCE Joseph Nicéphore, *Kilátás a gras-i ablakból*, 1826 körül. Gernsheim Collection. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.
https://mamanohaz.blog.hu/2011/09/06/a_vilag_legelso_fotografija

Internetes források

<https://capacenter.hu/bartis-attila-megnyitobeszede/>

<http://ketezer.hu/2002/03/bartis-attila-a-nyugalom/>

https://maimanohaz.blog.hu/2012/08/21/martin_munkacsi_three_boys_at_lake_tanganyika_659

https://maimanohaz.blog.hu/2012/08/22/foto-kalendarium_henri_cartier-bresson_1908

<https://maimano.hu/kiallitasok/bartis-attila-szigeteken/>

<http://marcheo.c3.hu/index.php?inc=obj&id=42&oid=26&ref=sub&roid=7>

<http://www.artpool.hu/Flusser/beszelgetes.html>.

http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html

<http://www.flusser-archive.org/>

<http://www.fotomuzeum.hu/kepmutogatok>