Fordította
Ferch Magda

Roland Barthes

Világoskamra

Jegyzetek a fotográfiáról

0 1 0 6 5 3 4 3
BGYTF Könyvtára
106534-3

Európa Könyvkiadó
Budapest 1985

Katalogizálva

1

Egyszer régen a kezembe került Napóleon legfiatalabb öccsének, Jérôme-nak egy fényképe (1852). Döbbenten mondtam magamban – s döbbenetem azóta sem csökkent –: „Ezek a szemek, amelyeket most látok, még látták a Császárt." Néha beszéltem erről a nagy rácsodálkozásról másoknak is, de mivel senki sem osztozott benne, sőt senki nem értette (az életben sokszor maradunk így egyedül), elfeledkeztem róla. A Fotográfia iránti érdeklődésem elmélyült. Kijelentettem, hogy a film ellenében szeretem a Fotográfiát, de nem tudtam különválasztani a kettőt. Nem hagyott nyugodni ez a kérdés. „Ontológiai" sóvárgás fogott el, mindenáron tudni akartam, mi a Fotográfia „önmagában", milyen lényegi vonás különbözteti meg a másfajta képektől. Ez a sóvárgás azt jelentette, hogy a technika és a mindennapi gyakorlat evidenciáit leszámítva, a Fénykép napjainkban tapasztalt, félelmetes mértékű elterjedése ellenére sem voltam biztos abban, hogy a Fotográfia létezik, hogy van saját „géniusza".

Mi vezethetett?

A Fotográfia már az első lépéstől, az osztályozástól kezdve megfoghatatlan (osztályozásra, mintavételre pedig szükség van, ha valaki korpuszt akar létrehozni). Vagy empirikusan, tárgyszerűen (profi/amatőr), vagy retorikusan, hangulatkeltően (tájkép/tárgy, portré/akt), vagy esztétikai alapon (realizmus/pikturalizmus) szokták felosztani, de mindenképpen külsődleges, lényegét nem érintő szempontok szerint. Ez a lényeg, ha egyáltalán létezik, csak az az Új lehet, amit a Fotográfia adott a világnak, a fenti osztályozást ugyanis nagyon jól lehetne alkalmazni más, régebbi ábrázolási formákra is. Úgy tűnik, hogy a Fotográfia osztályozhatatlan. Ekkor kezdtem el azon töprengeni, mi okozhatja ezt a zűrzavart.

Először arra jöttem rá, hogy az, amit a Fénykép a végtelenségig örökkévalóvá reprodukál, csak egyszeri. A Fénykép gépiesen megismétli azt, ami a valóságban soha nem ismétlődhetnék meg. A Fényképen az esemény soha nem lép túl önmagán, a fénykép a korpuszt (corpus), amelyre szükségem van, visszavezeti a tárgyra, amelyet látok. A fénykép maga az abszolút Különösség, a feltétlen, fakó, ostoba Esetlegesség, az Ilyen (ilyen vagy olyan fénykép, és nem *a* Fénykép), azaz maga a fáradhatatlanul testet öltő Alkalom, Találkozás, Valóság. A valóság jelölésére a buddhizmus a *sunya*

(űr) szót használja vagy egy még kifejezőbbet, a *tathátá*-t (valóságosnak, ilyennek lenni); *tat* szanszkritül azt jelenti: *az*, a kisgyermeknek azt a mozdulatát idézi, amikor a gyerek ujjal rámutat valamire, és úgy mondja: *az*. A fénykép is mindig egy ilyen mozdulat kifejezője, azt mondja: *az, ez az, ilyen*!, de nem mond semmi mást; egy fényképet nem lehet filozófiai értelemben (úgymond) transzformálni, teljes egészében annak az esetlegességnek a ballasztja terheli, amelyet áttetszőn, könnyedén körülölel. Mutassák csak meg a fényképeiket valakinek; ő is azonnal előszedi az övéit: „Nézzék, ez itt a fivérem; az ott én vagyok gyerekkoromban" stb.; a fénykép mindig csak egyik variációja a „Nézze", „Nézd", „Itt van"-nak, ujjal mutat valami velünk szemköztire, *vizavíra*, és képtelen túljutni ezen a tisztán deiktikus, rámutató nyelvezeten. Ezért tartottam lehetetlennek, hogy *a* Fotografiáról beszéljek; csak *egy* fényképről lehet beszélni.

Egy adott fénykép valóban soha nem különbözik attól, amit ábrázol, vagy legalábbis nem első látásra és nem mindenki számára különbözik tőle (bármely más kép különbözik, mert az, ahogy tárgyát utánozza, azonnal, törvényszerűen rajta hagyja bélyegét). Nem lehetetlen felismerni a fotográfiai jelölőt (a hozzáértők képesek rá), de ez már egy második gondolati, ismereti lépést igényel. A Fotográfia (a könnyebbség kedvéért el kell fogadnunk ezt az univerzális fogalmat, amely most csak az esetleges kimeríthetetlen ismétlésére utal) természeté-

nél fogva tautologikus, a fényképen egy pipa mindig pipa, változtathatatlanul. Azt mondhatnánk, hogy a Fotográfia mindig magával ragadja azt, amit ábrázol, ugyanabba a szerelmes vagy halálos mozdulatlanságba merevül mindkettő a mozgó világban; egymáshoz vannak láncolva, mint a kínvallatás némelyik változatában a holttest az elítélthez; vagy talán még inkább azokhoz a halpárokhoz hasonlítanak, amelyek együtt szelik a vizet mintegy örök koitusban egyesülve (azt hiszem, a cápák ilyenek, legalábbis Michelet szerint). A Fotográfia is az olyan „leveles" szerkezetű dolgok csoportjába tartozik, amelyekben két réteget nem lehet különválasztani anélkül, hogy tönkre ne tennénk őket; ugyanúgy nem, mint például az ablaküveget a tájtól, amelyet rajta keresztül látunk, vagy miért ne, a Jót a Rossztól, a vágyat a tárgyától. Olyan kettősségek ezek, amelyeket el tudunk képzelni, de nem érzékelünk (akkor még nem tudtam, hogy az ábrázolt dolognak ebből a konok, állandó jelenlétéből fakad a lényeg, amely után kutatok).

Ez a végzetszerűség (nincs fotó *valami* vagy *valaki* nélkül) a tárgyak, a világban föllelhető összes tárgy beláthatatlan zűrzavarába sodorja a Fotográfiát: miért éppen ezt a tárgyat, ezt a pillanatot választja (fényképezi), aki fényképez, és nem egy másikat? A Fotográfia osztályozhatatlan, mert nincs semmi alapunk arra, hogy kiemeljük, megkülönböztető jeggyel lássuk el (marquer) ilyen vagy olyan előfordulási formáit. Lehet, hogy a Fotográfia erős,

biztos jellé [signe] szeretné felküzdeni magát, így lehetővé válna, hogy egy nyelv méltóságára emelkedjék, de ahhoz, hogy jellé váljon, kiemelésre, megkülönböztető jegyre is szükség van, ennek híján a fényképek csupán elmosódó homályos jelek, nem elég tartósak. A fénykép mindig láthatatlan; bármit mutat is, bárhogyan, soha nem a fényképet látjuk.

Az ábrázolt tehát összenő a fényképpel. Ez a sajátos összenövés teszi, hogy nagyon nehéz megfelelő beállításból megközelíteni a Fotográfiát. A vele foglalkozó könyvek – egyébként jóval kevesebb van belőlük, mint a többi művészettel foglalkozókból – mind megszenvedik ezt. Egy részük technikai szempontból vizsgálja a Fotográfiát, ezek kénytelenek nagyon közelről nézni tárgyukat, hogy „lássák" a képi jelölőt. Más részük történeti vagy szociológiai szempontból, ezek viszont kénytelenek nagyon távolról nézni. Ingerülten állapítottam meg, hogy egyik fajta könyv sem beszél azokról a fényképekről, amelyek engem érdekelnek, örömet szereznek nekem vagy meghatnak. Mit kezdjek a tájképfotó kompozíciós szabályaival vagy a Fotográfiával mint családi rítussal? Valahányszor olvastam valamit a Fotográfiáról, mindig egy adott fényképre gondoltam, arra, amit szeretek, és ez feldühített. Én csak az ábrázoltat, az óhajtott tárgyat, a kedves testet láttam, de ekkor szigorúan megszólalt egy tolakodó hang (a tudomány hangja); „Térj csak vissza a Fotográfiához, amit látsz,

amitől szenvedsz, az az »amatőr fénykép« kategóriába sorolható, szociológusok így értékelték: »ez nem más, mint valamiféle beilleszkedést könnyítő társadalmi protokollmaradvány, amely a Család válságba jutott intézményét hivatott megsegíteni« stb." De én kitartottam: egy másik, sokkal erősebb hang arra ösztönzött, hogy tagadjam ezt a szociológiai magyarázatot; bizonyos fényképeket nézve vad, „kulturálatlan" akartam lenni. Mivel sem azt nem mertem megtenni, hogy a világon levő számtalan fényképet néhány típusra redukálom, sem azt, hogy néhány sajátból az egész Fotográfiára vonatkozó következtetéseket vonok le, zsákutcában találtam magam, ha szabad így mondanom, „tudományos" szempontból magamra maradtam, védtelenül.

3

Az járt a fejemben, hogy ez a zűrzavar, ez a dilemma, amely akkor került napvilágra, amikor kedvem támadt írni a Fotográfiáról, csak egy világéletemben kísértő rossz érzés kifejezője. Mindig is úgy éreztem, két nyelv [langage], az expresszív, kifejező és a kritikai nyelv között hányódom, s ez utóbbin belül is több irányzat, a szociológiai, a szemiológiai és a pszichoanalitikai között. De mivel végső soron mindegyikkel elégedetlen voltam, a bennem élő egyetlen bizonyosságot kezdtem hirdetni (bármily naiv volt is): úgy éreztem, szenvedélyesen el kell vetni minden leszűkítő rendszert. Valahányszor ilyen rendszerhez folyamodtam, éreztem, hogy lassan kialakul egy külön nyelvezet, és elcsúszom a leszűkítés irányába. Ilyenkor szép csöndben fölhagytam vele, másutt keresgéltem, másként kezdtem beszélni. Okosabbnak látszott, hogy egyszer s mindenkorra értelmet adjak tiltakozásomnak, és megpróbáljak „az én antik szuverenitásából" (Nietzsche) heurisztikai elvet csinálni. Eldöntöttem tehát, hogy néhány fénykép alapján kezdem meg a kutatást, olyan képek alapján, amelyekről biztosan tudom, hogy *számomra* léteznek. Nem akarok *korpusz*-t összeállítani, csak néhány meghatározott kép (corps) érdekel. A szubjektivitás és a tudomány közötti, végső soron konvencionális őrlődés során arra a különös gondolatra jutottam: miért ne lehetne egy olyan tudomány, amely tárgyánál fogva új, egyfajta *Mathesis singularis* (nem universalis). Elhatároztam, hogy a saját személyemen keresztül nézem az egész Fotográfiát, néhány egyéni reagálásból kiindulva próbálom meghatározni azt az alapvető, általános vonást, amely nélkül nem lenne Fotográfia.

4

Itt vagyok tehát én magam mint a fotográfiai „tudomány" mércéje, közvetítője. Mit tudok én a Fotográfiáról? Megfigyeltem, hogy egy fénykép háromféle gyakorlat (vagy érzelem vagy szándék) tárgya lehet: vagy mi csináljuk, vagy rólunk csinálják, vagy nézzük. A fényképész a *Operator*. Mi vagyunk a *Spectator*-ok, akik nézegetjük a fényképeket újságokban, könyvekben, archívumokban. Akit vagy amit fényképeznek, az a céltábla, az ábrázolt, a tárgy által kisugárzott egyfajta mintakép, *eidolon*. Ezt nevezném a Fotográfia *Spectrum*-ának, szellemének. Ennek a szónak a gyökere azonos a *spectaculum*-ával, és ehhez még hozzáadja, kifejezi azt a félelmetes dolgot is, amely egy kicsit minden fénykép sajátja, azt tudniillik, hogy a fénykép képes visszahozni a halottat.

E három gyakorlat közül az egyik számomra ismeretlen maradt, nem is próbálkoztam vele. Nem vagyok fényképész, még amatőr sem, túlságosan türelmetlen vagyok, azonnal látni akarom, amit csináltam. (Polaroid? Ez szórakoztató, de kiábrándító; kivéve, ha igazán nagy fényképész bánik vele.) Feltételeztem (a Fényképész-centrikus Fotográfiából kiindulva), hogy az *Operator*-ból kiváltott érzelemnek némi köze van ahhoz a „kis lyukhoz" (szténopé), amelyen keresztül a fényképész nézi, beállítja azt, amit le akar „kapni", el akar lesni. Technikai szempontból a Fotográfiában két, egymástól világosan megkülönböztethető eljárás találkozik. Az egyik kémiai: a fénynek bizonyos anyagokra gyakorolt hatása; a másik fizikai: a kép kialakulása egy optikai berendezés segítségével. Úgy gondoltam, hogy a *Spectator*-féle Fotográfia alapvetően a tárgy kémiai sugallatának – ha szabad így mondani – az eredménye (azé a tárgyé, amelynek sugarait a fényképen késleltetve megkapom); az *Operator*-féle Fotográfia pedig éppen ellenkezőleg, a *camera obscura* nyílása által kivágott, behatárolt látványhoz kötődik. Erről az érzelemről (vagy lényegről) azonban nem tudok beszélni, mert soha nem ismertem. Így nem csatlakozhattam ahhoz az egyre népesebb sereghez, amely Fényképész-centrikusnak tartja a Fotográfiát. Én csak kétféle tapasztalatot éltem át: azét az emberét, akit néznek és azét, aki néz.

5

Előfordulhat, hogy néznek, de én nem tudok róla. Erről megint nem beszélhetek, hiszen úgy döntöttem: a bennem is tudatosuló izgalom, megrendülés lesz a kalauzom. De nagyon gyakran (túlságosan gyakran akaratomon kívül) fényképeztek úgy is, hogy tudtam róla. Márpedig amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lencséje, minden megváltozik; máris „pózolok", azonnal másik ént, másik testet fabrikálok magamnak, előre képpé válto-

zom. Ez az átalakulás aktív, érzem, hogy a Fotográfia kénye-kedve szerint hívja életre vagy semmisíti meg a testem (tanmese e halált hozó hatalomról: nem egy kommünár az életével fizetett azért, hogy önelégülten kiállt a barikádokra, a bukás után Thiers rendőrei felismerték őket, és majdnem mindegyiküket kivégezték).

Amikor a fényképezőgép lencséje elé állok (akarom mondani, tudatosan, akár rövid időre is), nem kockáztatok ennyit (legalábbis egyelőre nem). Létem kétségkívül átvitt értelemben függ a fényképésztől. De hiába képzeletbeli csupán (a legszigorúbban képzeletbeli) ez a függőség, aggodalommal élem át, mert nem tudom, mi származik belőle. Egy kép, az én képem születik majd meg, de milyen lesz; egy „antipatikus" vagy egy „rendes tag" képe? Ha úgy „jöhetnék elő" a papíron is, mint egy klasszikus festményen, nemes, elgondolkodó, értelmes arccal! Szóval, mintha Tiziano festene meg, vagy Clouet rajzolna le! De minthogy azt szeretném, ne mimikát, hanem finom, morális összefüggéseket kapjon el a fényképész, és minthogy a Fotográfia csak az igazán nagy portréfényképészek kezén lesz elég árnyalt, nemigen tudom, hogyan próbáljak meg belülről hatni a bőrömre. Elhatározom, hogy ajkamon és szememben halvány, „kiismerhetetlennek" szánt mosoly „fog bujkálni". Ebből egyszerre olvashatják ki jó tulajdonságaimat, valamint azt is, hogy valójában jól szórakozom a fotografálási ceremónián; ráállok erre a tár-

sadalmi játékra, pózolok, tudatosan, és azt akarom, hogy ezt mindenki tudja; ennek a pótüzenetnek azonban semmit sem szabad módosítania önmagam becses lényegén, azon, ami én vagyok mindenféle képmáson túl (az igazat megvallva, ez a kör négyszögesítése). Mindent egybevetve, azt szeretném, hogy az én változó, ezernyi különböző fénykép közt lebegő képem helyzettől, kortól függetlenül mindig egybeessék az én (ahogy mondani szokás, mély) „énemmel". De éppen az ellenkezőjét kell mondani: az én „énem" soha nem esik egybe az én képemmel; a kép otromba, változtathatatlan, konok (a társadalom éppen ezért támaszkodik rá), az „énem" pedig finom, árnyalt, összetett, illanékony, nem nyugszik szabott határain belül, akár a ludion. Ó, ha legalább a Fotográfia megajándékozhatna egy semleges, anatómiai testtel, olyan testtel, amely nem jelent semmit! Sajnos, a Fotográfián is arra ítéltettem, hogy mindig legyen valamilyen arcom, testem soha nem jut el nulla fokára, ezt senki nem adhatja meg neki. (Talán csak az anyám. Mert nem a közöny teszi könnyeddé, természetessé a képet, hanem a szeretet, a végtelenül nagy szeretet. Soha nem látszunk annyira körözött bűnözőnek, mint egy „objektív", Fotomaton fényképen.)

Történeti léptékkel mérve, önmagunkat látni (nem tükörben) újkeletű tapasztalat. A festett, rajzolt portré vagy miniatúra ugyanis ritka kincs volt a Fotográfia elterjedéséig, egyébként pedig egy meghatározott anyagi helyzet, társadalmi szint

Nyíregyháza Bessenyei György Tanárképző Főiskola
174.677
Könyvtára

fitogtatására szolgált, és egy festett portré, bármennyire hasonlít is az eredetijére – (ezt igyekszem bizonyítani) nem fénykép. Érdekes, hogy nem szoktak arra gondolni, milyen civilizációs ártalommal járt ez az új tapasztalat. Szeretném, ha valaki megírná a *Tekintetek története*-t. A Fotográfia ugyanis önmagam megjelenése egy másik személyként, az identitástudat körmönfont szétválasztása. S ami még érdekesebb, az emberek éppen a Fotográfia megjelenése *előtt* beszéltek a legtöbbet a *Double-*, a *Doppelgänger*-jelenségről. A heautoszkópiából, az önvizsgálatból már-már hallucinózis lett, a Doppelgänger évszázadokon át volt nagy mitikus téma. De ma mintha kezdenénk visszaszorítani e nagy Fotográfia-őrületet, mitikus örökségére már csak az az enyhe rossz érzés emlékeztet, amely akkor fog el, ha „magamat" nézem egy fényképen.

Ez a zavar alapjában véve „tulajdonjogi" zavar. A jog, a maga módján, így tette fel a kérdést: kié a fénykép? Azé, akit fényképeznek vagy a fényképészé? Nem a föld tulajdonosától veszik-e kölcsön valamiképpen még a tájképet is? Úgy tűnik, megszámlálhatatlan perben fejeződik ki ez a bizonytalanság, egy olyan társadalom bizonytalansága, amelyben a lét a birtokláson alapult. A Fotográfia az alanyt tárggyá alakította, sőt ha szabad így mondani, múzeumi tárggyá. Az első portrék elkészítéséhez (1840 táján) az alanyt tűző napfényben fürdő üvegtető alatti hosszú pózolásra kellett kényszerí-

teni. A tárggyá válás szenvedést okozott, akár egy sebészeti beavatkozás. Aztán feltalálták a fejtámasznak nevezett szerkezetet, ezt a lencse számára láthatatlan protézist, amely tartotta, megtartotta a testet a mozdulatlanságba való átmenet idején; ez a fejtámasz volt a talapzata annak a szobornak, amellyé válni készültem, és képzeletbeli lényegem összefogója.

A fotóportré zárt erőtér. Négy képzeleti mozzanat kereszteződik, ütközik össze, változik benne. A fényképezőgép lencséje előtt egyszerre vagyok az, akinek hiszem magam; akinek láttatni szeretném magam; az, akinek a fényképész hisz; és az, akit a fényképész művészetének bemutatására használ fel. Más szavakkal: különös folyamat ez, állandóan utánzom önmagam, és ezért valahányszor fényképeztetem magam (vagy hagyom, hogy fényképezzenek), óhatatlanul elfog az az érzés, hogy valami nincs rendben (mint a lidérces álmokban). Képzeletileg, imaginériusan a Fotográfia (az intencióm szerinti) azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé (spectrum) válok. A Fényképész tudja ezt, és ő is fél (ha másért nem, üzleti okokból) ettől a haláltól, amelybe egyetlen mozdulatával ő balzsamoz. Nincs mulatságosabb (ha nem mi volnánk a szenvedő áldozat, de Sade szavával, a céltábla) annál, ahogy a fényképészek kínlódnak, hogy

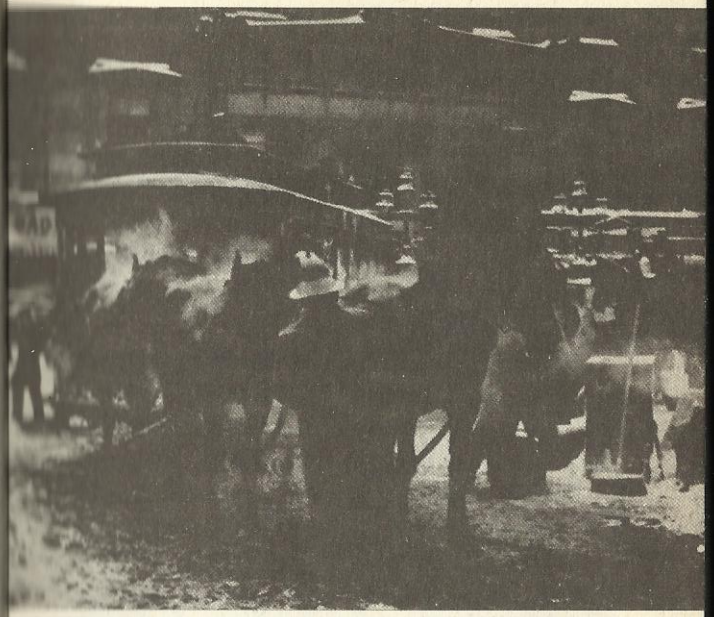
„élővé" tegyék a képet. Silány kis ötletekkel próbálkoznak: a palettámhoz ültetnek; megkérnek, menjek ki a szabadba („kinn" élőbb, mint „benn"); egy lépcső elé állítanak, mert így egy csapat gyerek játszik mögöttem; észrevesznek egy padot (nem remélt szerencse!), és azonnal ráültetnek. Mintha a Fényképésznek roppant harcot kellene folytatnia azért, hogy a Fotográfia ne legyen maga a Halál. De én, aki már tárgy vagyok, nem harcolok. Érzem, hogy ebből a rossz álomból még ridegebb valóságra kell ébrednem; hiszen nem tudom, mit tesz fényképemmel a társadalom, mit olvas ki belőle (ugyanannak az arcnak mindenképpen számtalan olvasata lehetséges). De amikor felfedezem magam a művelet eredményén, azt látom, hogy Teljesen Képpé váltam, azaz meghaltam, én magam vagyok a Halál; a többiek – a Másik – önmagamtól fosztanak meg, durván tárgyat csinálnak belőlem, fogva tartanak, kiszolgáltatnak, katalógusba zárnak, rafinált trükkökhöz készítenek elő. Egyszer lefényképezett egy kitűnő fényképész, a képen friss gyászomat véltem felfedezni; most az egyszer jól adott vissza a Fotográfia. De nem sokkal később viszontláttam ugyanezt a fényképet egy élclap borítóján: a ravaszul lehúzott másolatról egy szörnyű, „dezinteriorizált", azaz „bensőtlenített", gyászos, visszataszító arc nézett rám éppen olyan képként, amilyet a könyv szerzői akartak adni az én nyelvezetemről. (A „magánélet" nem más, mint az a tér- vagy időzóna, amelyben

nem vagyok kép, tárgy. Politikai, alkotmányos jogom, hogy egyén legyek, és ehhez ragaszkodjam.)

A rólam készült fényképen alapjában véve a Halált keresem (ezzel az intencióval nézem), a Halál ennek a Fényképnek az *eidosz*-a. Különös, de a készülék zaja az egyetlen, amit elviselek, amit szeretek, amit meghittnek érzek, amikor fényképeznek. Számomra a Fényképész legfontosabb szerve nem a szeme (ez félelemmel tölt el), hanem az ujja, az, ami összekapcsolódik a zárkioldóval, a csúszó lemezek (ha a gép még lemezes) fémes hangjával. Szinte kéjjel töltenek el ezek a gépi zajok, mintha a Fotográfia iránti vonzódásom ezekre, csak ezekre korlátozódnék; mintha rövid kattanásukkal ezek törnék meg a Beállítás halotti csöndjét. Nekem nem szomorú az Idő zaja, szeretem a harangokat, a fali- és karórákat; eszembe jut, hogy eredetileg a fényképész felszerelése is a műbútorasztalos és a finommechanikus hozzájárulásával készült; a készülékek alapjában véve nézésre szolgáló óraszerkezetek voltak, s talán valamelyik, hajdan volt énem még kihallja a fényképezőgépből a fa élő hangját.

Az a zűrzavar, amelyet a Fotográfiát vizsgálva már az első lépésnél fölfedeztem mind a gyakorlatot, mind a témát illetően, újra előbukkant, amikor *Spectator*-ként kezdtem vizsgálni a fényképeket.

Fényképeket mindenütt látok, mint manapság mindenki közülünk; kéretlenül jönnek felém a világból, csak „képek", jönnek-mennek, válogatás nélkül. Az albumokban, folyóiratokban megjelent, értékelt, megbírált, összegyűjtött, s így a kultúra szűrőjén átkerült képek között azonban volt néhány, amely valósággal ujjongást váltott ki belőlem, mintha egy rég magamba temetett, elfojtott, megrázó erotikus élményre utalna (bármily jámbor témájú volt is látszólag). Más képek viszont, éppen ellenkezőleg, teljesen hidegen hagytak, csak akkor kezdtem valamiféle utálatot, ingerültséget érezni irántuk, amikor már túl sokat láttam belőlük, amikor úgy elszaporodtak, mint a gaz. Vannak pillanatok, amikor gyűlölöm a Fényképet, mit kezdjek Eugène Atget vén fatörzseivel, Pierre Boucher aktjaival, Germaine Krull egymásra fényképezett képeivel (csak régi neveket említek)? Rájöttem arra is, hogy sohasem tetszett nekem egy fényképész összes képe. Stieglitznek csak legismertebb képe (*A lóvasút végállomása*, New York, 1893) bűvölt el (de az a bolondulásig); Mapplethorpe egyik képe láttán arra gondoltam, hogy végre rátaláltam az „én" fényképészemre; de mégsem, nem szeretem



Stieglitznek csak legismertebb képe bűvölt el...

valamennyi képét. Nem tudtam elfogadni azt a könnyen adódó fogalmat, amelyet egy művész stílusának szokás nevezni, ha történelemről, kultúráról vagy esztétikáról esik szó. Kutatásaim zűrzavara, esetlegessége, talányossága rákényszerített, hogy megérezzem: a Fotográfia *nem elég biztos* művészet, mint ahogy ilyen lenne egy olyan tudomány is, amely gyűlöletes vagy kívánatos dolgokkal foglalkoznék (ha valaki a fejébe venné, hogy létrehoz ilyen tudományt).

Világosan láttam, hogy itt olcsó szubjektivitás működik, olyan szubjektivitás, amelynek azonnal vége, mihelyt kimondják: *szeretem/nem szeretem*; kinek nincs meg a maga belső mutatója, értékrendje arról, mi kellemes, mi kellemetlen, mi közömbös? Én éppen hogy mindig meg akartam *magyarázni* hangulataimat: nem azért, hogy igazoljam őket, nem is azért, hogy saját egyéniségemet toljam előtérbe, hanem éppen ellenkezőleg azért, hogy fölkínáljam, átnyújtsam ezt az egyéniséget egy olyan tudománynak, amelynek a szubjektum a tárgya. Mindegy, milyen nevet adunk ennek a tudománynak: a lényeg az, hogy sikerüljön eljuttatni az általánosítás olyan szintjére, ahol már nem szorít korlátok közé, nem nyom agyon. Meg kellett próbálnom.

7

Eldöntöttem tehát, hogy elemző munkámban azt a vonzódást választom kalauzul, amelyet bizonyos fényképek iránt érzek. Mert abban legalább biztos voltam, hogy ez a vonzódás létezik. Minek nevezzem ezt az érzést? Bűvöletnek? Nem, annak a Fotográfiának, amelyet kiemelek, szeretek, semmi köze ahhoz a csillogó valamihez, aminek láttán az emberek elbűvölten fejüket ingatják; ez nem eltompít, hanem éppen ellenkezőleg, belső nyugtalanságot, ujjongást vált ki belőlem, munkára késztet, a kimondhatatlant próbálja kimondatni velem. Szóval: Érdeklődésnek? Ez túl könnyű; nem kell elemezgetnem, miért vagyok felindult ahhoz, hogy felsoroljam, mi mindenért érdekelhet egy fénykép. Az ember vágyódhat az után a tárgy, vidék, test után, amelyet ábrázol; szeretheti vagy szerethette azt a lényt, akit felismer rajta; meglepődhet azon, amit lát; csodálhatja vagy bírálhatja a fényképész teljesítményét stb., de ezek mind nagyon bizonytalan, heterogén érzések. Egy adott fénykép megfelelhet valamelyik szempontnak, és mégsem érdekel igazán; ha viszont egy másik nagyon érdekel, szeretném pontosan tudni, miért *ráz* úgy föl hirtelen. Úgy gondoltam, a *kaland* (aventure) szóval tudom a legpontosabban kifejezni azt a vonzást, amelyet bizonyos fényképek gyakorolnak rám. Az egyik fénykép *elér* (advient) hozzám, a másik nem.

A kaland-elv teszi lehetővé számomra, hogy a Fotográfiát valóban létezőnek tekintsem. És fordítva: ha nincs kaland, nincs Fénykép. Idézem Sartre-t: „Előfordulhat, hogy egy újságban megjelent képek »semmit sem mondanak nekem«, azaz úgy nézem őket, hogy nem tulajdonítok nekik valódi létet. Akkor viszont hiába adja jól vissza a fotográfia azokat az embereket, akiknek a fényképét látom, ők mégsem léteznek igazán, csakúgy, mint a Lovag és a Halál Dürer metszetén, akiknek én nem tulajdonítok létet. Előfordulhat egyébként olyan eset is, amikor a Fotográfia annyira közömbös marad számomra, hogy még a képpé rendezést sem végzem el. A fotográfiának van tárgya, a rajta szereplő személyek valóban személyek, de csak azért, mert emberi lényekre hasonlítanak, minden intencionalitás nélkül. Az érzékelés partvidékén lebegnek, valahol a jel és a kép között, de soha nem jutnak el egyikhez sem."

Ebben a kietlen sivatagban hirtelen mégis elér hozzám egy fénykép; *föllelkesít* (m'anime), *én életre keltem* (je l'anime), tehát az *életrekeltés* (animation) szóval kell jelölnöm azt a vonzódást, amely a Fényképet valóban létezővé teszi. Maga a Fénykép egyáltalán nem eleven (nem hiszek az „élő" fényképekben), de engem föllelkesít, mint minden kaland.

A Fotográfiával kapcsolatos kutatásaimhoz tehát részben a fenomenológia kölcsönzött nyelvet és tervet-célt, azaz projektumot. Csakhogy ez a fenomenológia nagyon határozatlan, könnyed, sőt cinikus volt, úgy változtatta, kerülgette törvényeit, ahogy az én elemző módszerem megkívánta. Először is képtelen voltam, meg sem próbáltam föloldani egy paradoxont. Egyrészt azon igyekeztem, hogy végre meg tudjam határozni a Fotográfia lényegét; fel akartam vázolni egy eidetikus Fotó-tudomány fejlődését. Másrészt nem tudtam szabadulni attól az érzéstől, hogy a Fotográfia lényegében (ha ugyan szabad így mondani, hiszen ellentmondás van a szavak között) csak esetlegesség, különösség, kaland. Fényképeimben mindig, mindvégig volt „valami valamilyen", azaz átlagos; nem éppen azért olyan erőtlen-e a Fotográfia, mert alig létezik, mert banális? Az én fenomenológiám még arra is ráállt, hogy egy nagy erővel, az érzelemmel adja össze magát; az érzelmet nem akartam redukálni, és mivel redukálhatatlan volt, éppen azáltal lett az, amire én akartam redukálni a Fényképet, amire kénytelen voltam redukálni. De vissza lehet-e fogni az érzelmi intencionalitást, lehet-e változtatni azon, hogy azonnal vágyakozva, viszolyogva, nosztalgiával vagy eufóriával nézek egy dolgot. Nem emlékszem, hogy a klasszikus fenomenológiában, abban, amelyet kamaszkoromban ismer-

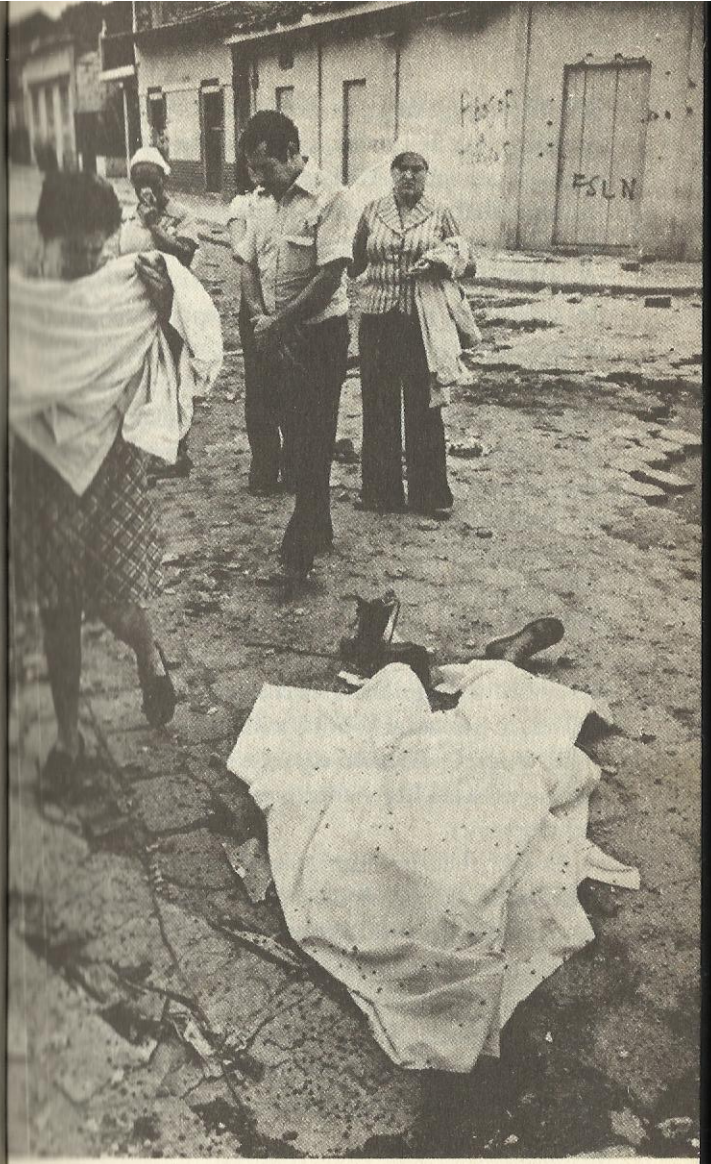
tem meg (persze azóta sincs más fenomenológia) valaha is szó lett volna vágyról vagy gyászról. Az igaz, hogy rájöttem a Fotográfia egy sor lényegi jellemzőjére: anyagi (amelyek szükségessé tették a Fénykép fizikai, kémiai, optikai tanulmányozását) és specifikus (az esztétikával, a történelemmel, a szociológiával összefüggő) jellemzőkre. De elkanyarodtam, valahányszor az egész Fotográfiának a lényegéhez, az általánoshoz értem. Ahelyett, hogy következetesen végigvittem volna egy formális ontológiai (logikai) gondolatmenetet, megálltam, kincsként őrizgetve bánatom vagy vágyakozásom. Nem tudtam elkülöníteni a Fénykép feltételezett lényegét attól a „patetikustól", amelyből ez a lényeg ered, már első pillantásra olyan voltam, mint egyik barátom, aki csak azért fordult a Fénykép felé, mert a fiát fényképezte. *Spectator*-ként kizárólag érzelmi alapon érdekelt a Fotográfia; ezt akartam elmélyíteni, nem mint kérdést (témát), hanem mint sebet: látok, érzek, tehát észlelek, megfigyelek, gondolkodom.

9

Egy képes újságot lapozgattam. Megállított egy fénykép. Semmi különös, a nicaraguai felkelés egy (képi) banalitása: romos utca, két sisakos katona járőrszolgálatban, a háttérben két apáca. Tetszett nekem ez a fénykép? Érdekelt? Felizgatott? Nem.

Nagyon hamar megértettem, hogy [ez a fénykép] azért „kaland", mert két... elem van jelen rajta egyszerre...

Egyszerűen létezett (számomra). Nagyon hamar megértettem, hogy azért létezik (azért „kaland"), mert két egymással össze nem függő, heterogén, nem ugyanahhoz a világhoz tartozó (nem kell egészen az ellentétig menni) elem van jelen rajta egyszerre: a katonák és az apácák. Ráéreztem arra, hogy itt valamiféle (az én tekintetemre méretezett) szerkezeti szabály rejlik; megpróbáltam azonnal ellenőrizni ezt a feltevést, végignéztem ugyanennek a riporternek (a holland Koen Wessingnek) négy színes képét. Sok megfogott közülük, mert ugyanaz a kettősség, kételeműség jellemezte őket, amelyet az imént fedeztem fel. Az egyiken anya és lánya panaszolja jajongva az apa letartóztatását (Baudelaire: „a gesztus emfatikus igazsága az élet nagy pillanataiban"), mindezt a *nyílt mezőn* (honnan tudhatták meg a hírt, kinek szóltak a széles gesztusok?). Egy másikon gyerekholttest fekszik a beszakított úttesten fehér lepedővel letakarva, lesújtott szülők, barátok állják körül; sajnos ez is banális jelenet, de fölfigyeltem néhány, ezt a banalitásjelleget megtörő részletre; a halott egyik lábáról lehúzták a cipőt, az anya sírva viszi a lepedőt (miért ezt a lepedőt?), távolabb egy asszony, talán az anya egyik barátnője, zsebkendőt tart az orra elé. Egy újabb képen lebombázott lakás, benne két gyerek, hatalmasra nyitott szemmel, az egyik pocakján fölhúzódott az ing (zavarba ejtők ezek az óriási szemek). Megint egy másikon, egy házfalnak támaszkodva három szandinista, arcukon kendő (a



. . . az anya sírva viszi a lepedőt
(miért ezt a lepedőt?) . . .

bűz ellen, vagy hogy ne ismerjék fel őket? Járatlan vagyok, nem ismerem a gerillaharc realitásait); egyikük fél kézzel fölhúzatlan puskát támaszt a combjának (látom a körmét), de másik kezét kinyújtja, mintha magyarázna, mutatna valamit. A szabály, amelyet fölfedeztem, már csak azért is jól működött, mert ugyanebből a riportból a többi kép nem ragadott meg ennyire; szépek voltak, jól visszaadták a felkelés nagyságát és borzalmait, de én nem láttam rajtuk semmiféle megkülönböztető jegyet; egysíkú, tisztes mestermunka volt mind, ha témájuk nem ilyen zord, akár Greuze modorában készült „zsánerképek" is lehettek volna.

10

Ez a szabály elfogadhatónak látszott, ezért megpróbáltam megnevezni (később szükségem lesz rá) azt a két elemet, amelynek együttes jelenléte magyarázza – valószínűleg – e fotók iránti különleges érdeklődésemet.

Az első elem nyilvánvalóan térbeli, a képmező fogalomkörébe tartozik. Ezt elég könnyen érzékelem, ismereteim és műveltségem függvényében. Ez a képmező lehet többé-kevésbé stilizált, többé-kevésbé sikerült aszerint, hogy mennyire ügyes vagy szerencsés a fényképész, de mindig valamilyen tipikus információt hordoz; felkelés, Nicaragua, s a velük összefüggő jeleket mutatja: nincsteten civil harcosokat, romos utcákat, halottakat, fájdalmas jeleneteket, a napfényt és a helybéliek elszánt tekintetét. Ezer és ezer fénykép készül az ilyen képmezőről. Ezek a képek kiváltanak belőlem egyfajta általános érdeklődést, olykor meg is hatnak, de ez az érzelem egy morális és politikai kultúra racionális közvetítőrendszerén megy át. Amit a képek iránt érzek, az a közepes intenzitású érzelem birodalmába tartozik, már-már dresszúra eredménye. Nemigen találok igazán jó szót a franciában erre az emberi érdeklődésre; de azt hiszem, a latinban megvan ez a szó: *studium*. Nem tanulást, tanulmányozást jelent, legalábbis nem elsősorban azt, hanem valamire figyelést, valaki iránti hajlandóságot, egyfajta általános érdeklődést, amely buzgó, de nem különösebben heves. Sok kép ilyen studium alapon érdekel; vagy politikai tanúbizonyságként fogom fel őket, vagy jó történelmi tablóként, hiszen kulturális értelemben (ez a konnotáció van jelen a *studium*-ban) van közöm a figurákhoz, arcokhoz, mozdulatokhoz, színhelyekhez, cselekedetekhez.

A második elem megtöri a *studium*-ot. Most nem én keresem (a *studium*-mezőt ugyanis én ruházom fel szuverén tudatommal), hanem ő tör elő a jelenetből, s átjár, akár a nyíl. Van a latinban egy szó, amely ezt a sérülést, szúrást, ezt a hegyes szerszám okozta ismertetőjegyet jelöli. Ez a szó azért is felel meg nekem annyira, mert utal a pontozás („ponctuation") fogalmára. Azokat a képeket ugyanis,

amelyekről beszélek, ilyen érzékeny pontok pontozzák, sőt olykor pettyezik: ezek a sebek, ismertetőjegyek, pontok. Ezt a *studium*-ot megzavaró második elemet én *punctum*-nak nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazárdjátékban a kockadobás. Egy fénykép *punctum*-a az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr („qui me point"), (ami meggyötör, megsebez).

Miután így sikerült két elemet különválasztanom a Fotográfiában (hiszen azok a fényképek, amelyeket szeretek, úgy vannak felépítve, mint egy klasszikus szonáta), megvizsgálhatom őket sorra, egymás után.

11

Sok fénykép számomra sajnos érdektelen. De még azok között is, amelyek léteznek számomra, a legtöbb csak általános, mondhatni *udvarias* érdeklődést vált ki belőlem. Nincs bennük semmi *punctum* (tetszenek vagy nem tetszenek, de nem „szúrnak belém"), csak *studium*. A *studium* a nemtörődöm óhaj, a szétszórt érdeklődés, a következetlen ízlés nagyon széles fogalomkörébe tartozik: *kedvelem/nem kedvelem. I like/I don't.* A *studium* a *to like*-hoz, és nem a *to love*-hoz áll közel, csak félvágyat, félakaratot mozgósít: ugyanolyan bizonytalan, sima, felelőtlen érdeklődést kelt bennünk, mint a „rendesnek" tartott ember, ruha vagy könyv.

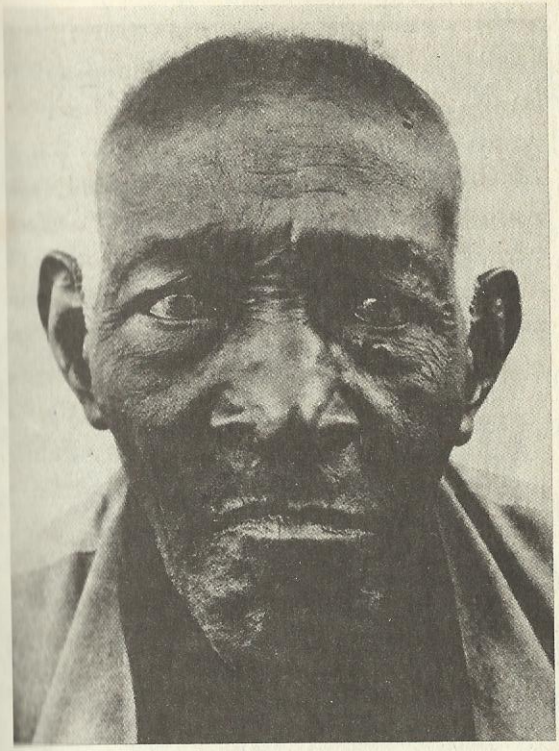
A *studium*-ot felismerni számomra annyit jelent, hogy szinte végzetszerűen ráérzek a fényképész szándékaira, helyeslem vagy nem helyeslem, de mindig megértem, és csak magamban bírálom őket, hiszen a kultúra (amellyel a *studium* összefügg), szerződés, amely az alkotók és a fogyasztók között köttetett. A *studium* egyfajta neveltetés (ismeret és udvariasság), amely lehetővé teszi, hogy megértsem az *Operator*-t, hogy átéljem a munkáját meghatározó, irányító célokat, de mintegy viszszájáról, *spectator*-i akaratom szerint. Egy kicsit olyan ez, mintha a Fotográfiából a Fényképész alkotta mítoszokat kellene kiolvasnom úgy, hogy hiszek is bennük meg nem is. Ezek a mítoszok nyilvánvalóan össze akarják békíteni (erre szolgál a mítosz) a Fotográfiát a társadalommal (szükség van erre? Bizony, szükség van, a Fénykép veszélyes) úgy, hogy a fényképet olyan funkciókkal ruházzák fel, amelyeket a Fényképész alibiként használhat. Ezek a funkciók a következők: informálni, ábrázolni, meglepni, jelentést adni valaminek, kedvet ébresztení valakiben. Én, a *Spectator*, több-kevesebb lelkesedéssel felismerem ezeket a funkciókat, és hozzájuk adom az én *studium*-omat (amely soha nem azonos örömömmel vagy fájdalmammal).

fényben lefényképezzen egy ajtónyílásban álló meztelen férfit; egy fűben heverő autóroncsot, egy kikötőben veszteglő uszályt, két padot egy réten, egy női feneket rusztikus ablak előtt; egy tojást meztelen hason (egy amatőrverseny díjazott képei)? Eleinte a Fotográfia a figyelemre méltót fényképezte, így akart meglepni; később aztán egy ismert fordulattal azt nyilvánította figyelemre méltónak, amit fényképezett. Így lett az „akármi"-ből bonyolult, kifinomult érték.

15

Minthogy minden fénykép esetleges (és ezáltal jelentésen kívüli), a Fotográfia csak akkor jelenthet valamit (törekedhetik általánosításra), ha arcot, maszkot ölt. Calvino is éppen a maszk szót használja, amikor arról beszél: mi tesz egy arcot egy társadalom és e társadalom történetének produktumává. Avedonnak William Casbyről készített portréja a rabszolgaság lényegét leplezi le, a maszk így végsőkig letisztulva (mint az antik színházban is) maga a jelentés. Ezért nagy mítoszkutatók is egyben a nagy portréfényképészek: Nadar a francia polgárságnak, Sander a nácizmus előtti Németország németjeinek, Avedon pedig a New York-i *high class*-nak alapos ismerője.

A maszk a Fotográfia kényes régiója. Úgy tűnik, a társadalom óvakodik a tiszta jelentéstől; akar je-



. . . a maszk így végsőkig letisztulva. . .
maga a jelentés.

Minthogy a Fotográfia a tiszta esetlegesség, és nem is lehet más (mindig *valamit* ábrázol) – ellentétben az írott szöveggel, amelyben egyetlen szó is megváltoztathatja a mondatot, a leírás hirtelen elmélkedésbe fordulhat –, azonnal kiadja azokat a „részleteket", amelyekből az etnológiai ismeretanyag áll. William Klein Moszkvában készített *1959. május elseje* című képe arról is felvilágosít, hogyan öltözködnek az oroszok (végtére is ezt nem tudtam); fölfigyelek egy fiú hatalmas sapkájára, egy másik nyakkendőjére, egy öregasszony fejkendőjére, egy kamasz hajviseletére stb. Belemehetek még jobban a részletekbe; fölfigyelek arra, hogy sok Nadar által fényképezett férfinak hosszú a körme: etnográfiai kérdés az is, hogy egy adott korban mekkorára növesztették a körmüket az emberek. Erre a Fotográfia pontosabb választ tud adni, mint a festett portré. A Fotográfia lehetővé teszi számomra, hogy egy alacsony szintű ismeretanyaghoz jussak; részletek egész gyűjteményével lát el, valamiféle fetisizmust ébreszt bennem, hiszen egyik „énem" szereti a tudást, szinte szerelmetes hajlandóságot érez iránta. Szeretek bizonyos életrajzi vonatkozásokat is, ezek ugyanúgy megigéznek, mint bizonyos fényképek; „biografémának" neveztem el őket. A Fotográfia és a Történelem között ugyanolyan összefüggés van, mint a biografféma és a biográfia között.

William Klein... képe arról is felvilágosít, hogyan öltözködnek az oroszok... fölfigyelek egy fiú hatalmas sapkájára, egy másik nyakkendőjére, egy öregasszony fejkendőjére, egy kamasz hajviseletére...

13

Az az ember, aki elsőként látta az első fényképet, Niepce-et, a készítőjét leszámítva, valószínűleg azt hitte, hogy festmény van előtte: ugyanaz a keret, ugyanaz a perspektíva. A Festmény szelleme mind a mai napig kísérti a Fotográfiát (Mapplethorpe egyik képén olyan az íriszág, mintha egy keleti festő festette volna). A Fotográfia azzal, hogy annyit másolta, bírálta, olyan abszolút és atyai Hivatkozási Ponttá tette a Festményt, mintha a Fénykép a Festmény leszármazottja volna. (Ez technikai szempontból igaz, de csak részben; mert a festők *camera obscurá*-ja csak egyik oka a Fotográfia megszületésének; valószínűleg a kémiai felfedezés volt az igazán meghatározó. *Kutatásaim e pontján* eidetikus szempontból semmi sem különböztet meg egy fényképet – bármily valósághű legyen is – egy festménytől. A „piktorializmus" csak eltúlozza azt, aminek a Fénykép önmagát véli.

Pedig a Fotográfia nem a Festészeten, hanem a Színházon keresztül érintkezik a művészettel. A Fénykép szülőatyjának Niepce-et és Daguerre-t tartják (pedig az utóbbi némileg bitorolja az első helyét); Daguerre megkaparintotta Niepce találmányát, és a Château téren (a République-en) olyan „színházat" nyitott, amelyben mechanikusan mozgatott, fényhatásokkal életre keltett képeket láthatott a közönség. A *camera obscurá*-nak köszönheti létét a perspektivikus kép, a Fotográfia és a Diorá-

ma, mindhárom szcenikus művészet; de szerintem a Fénykép közelebb áll a Színházhoz, ugyanis mindkettő a Halál; annak közvetítője (lehet, hogy csak én látom így). Tudjuk, milyen ősi kapcsolat van Színház és Halottkultusz között. Az első színészek azzal váltak ki a közönségből, hogy eljátszották a Halottak szerepét; maszkírozás után egyszerre voltak élők és holtak; gondoljunk csak a totemisztikus színház színészének fehérre festett felsőtestére, a kínai színház festett arcú férfialakjára, az indiai Katha Kali rizspéppel alapozott arcaira, vagy a japán No-játék maszkjaira. Én ugyanezt a kapcsolatot vélem felfedezni a Fényképen, a Fénykép – bármennyire élőnek szánják is (a szenvedélyes „élővé tenni" igyekezet nem más, mint a halálfélelem mitikus tagadása) –, kezdetleges Színház, Élőkép, a rezzenetlen, kikészített arc képi ábrázolása; a halottak arcát is ilyennek látjuk.

14

Úgy képzelem (csak elképzelni tudom, hiszen nem vagyok fényképész), hogy az *Operator* munkájának leglényegesebb mozzanata, hogy meglep („surprendre"), elkap valamit, ez akkor sikerülhet tökéletesen, ha az, akit fényképeznek, nem tudja, hogy fényképezik. Ilyenkor jön létre minden olyan fénykép, amelyet a „sokk" vált ki (vagy, mondjuk, inkább ez az ürügye); mert a fotográfiai „sokk"

lentést, de ugyanakkor azt akarja, hogy ezt a jelentést (a kibernetikából kölcsönzött szóval) tompító zörej vegye körül. Azt a fényképet, amelynek jelentése (nem *hatás*-t mondok) túl éles, gyorsan félretolják, esztétikailag értékelik, nem politikailag. Ez a Maszk-Fotográfia egyrészt elég kritikus, ezért nyugtalanító (1934-ben a nácik elítélték Sandert, mert a képein látható „korabeli arcok" nem feleltek meg a náci fajelmélet megkövetelte őstípusnak); másrészt viszont túl diszkrét (vagy túl „disztingvált"), ezért nem jelenthet hatékony (legalábbis a militantizmus követelményei szerint) társadalomkritikát. Mely elkötelezett tudomány ismerné el a fiziognómiatan érvényességét? Nem osztályhelyzet meghatározta deviáció-e már az is, hogy egy arcnak politikai vagy morális jelentést tulajdonítunk? Sander *Jegyző*-jét fontosságtudat és merevség jellemzi, *Végrehajtó*-ja határozottság és kíméletlenség; de egy jegyző és egy végrehajtó soha nem olvashatta volna ki e fotókból ezt a jelentést. A társadalmi szempontból ítélő, távolságtartó tekintet itt szükségszerűen olyan finom esztétikai jelfogón megy át, amely éppen ezt a távolságtartást teszi lehetetlenné; csak azoknak a tekintete lehet kritikus, akik készek a kritikára. Zsákutca ez, Brechtére emlékeztet; Brecht azért nem szerette a Fotográfiát, mert nem elég kritikus (mondta); de színháza soha nem tudott politikai szempontból hatékonnyá válni éppen bonyolultsága, esztétikai minősége miatt.

. . . a nácik elítélték Sandert, mert a képein látható „korabeli arcok" nem feleltek meg a náci fajelmélet megkövetelte őstípusnak. . .

(amely nem azonos a *punctum*-mal) nem annyira traumatizálni akar, mint inkább felfedni azt, ami addig annyira rejtve volt, hogy még az sem tudott róla, akiből állítólag kiváltotta, legalábbis nem jutott el a tudatáig. Következésképpen ez a „sokk" egész sor „meglepetést" („surprise") jelent (legalábbis nekem, a *Spectator*-nak; a Fényképésznek mindez „teljesítmény").

Az első ilyen meglepetés az, amelyet valamilyen „ritkaság" (természetesen az ábrázolt ritkaság) vált ki; egy fényképész – mondják sokszor csodálattal – négy éven át dolgozott egy szörnyszülötteket (kétfejű férfi, háromkeblű nő, gyerek farokkal stb. – és mind mosolyog) bemutató fényképantológián.

A másodikat már jól ismerjük a Festészetből, a festők gyakran próbáltak ábrázolni egy-egy mozdulatot „menet közben", azt a pillanatot akarják elkapni, amelyet a szem nem tud rögzíteni (ezt egyébként elneveztem a történeti festmény *numen*-jének), például: Napóleon *éppen most* érintette meg a jaffai pestiseseket, most húzza vissza a kezét. Kihasználva a pillanatfelvételben rejlő lehetőségeket, a Fénykép képes elkapni egy gyorsan lejátszódó jelenet döntő fázisát; Publicisban egy tűzvész során Apestéguy lefényképezett egy asszonyt, aki éppen akkor ugrott ki az ablakból.

A harmadik fajta „meglepetést" valamiféle hősies cselekedet váltja ki belőlünk. „Harold D. Edgerton fél évszázada fényképezi, milliomodmásodperces pontossággal, amint egy csepp tej lecsöppen", mondanom sem kell, hogy az ilyenfajta fénykép nem hat rám, nem érdekel; túlzottan kötődöm a jelenségek, a megtapasztalható dolgok világához, csak azt tudom szeretni, ami az én mértékemre szabott.

A negyedik fajta meglepetést a fényképész különböző szakmai fogásokkal (egymásra filmezés, anamorf objektív, bizonyos hibák szándékos kihasználása: elmosódott kép, a perspektíva megzavarása, rossz keretbe állítás érheti el. Nagy művészek (Germaine Krull, Kertész,William Klein) is játszadoztak ezekkel a lehetőségekkel, de engem nem győztek meg, pedig értem, milyen felkavaró hatásuk lehet ezeknek a trükköknek.

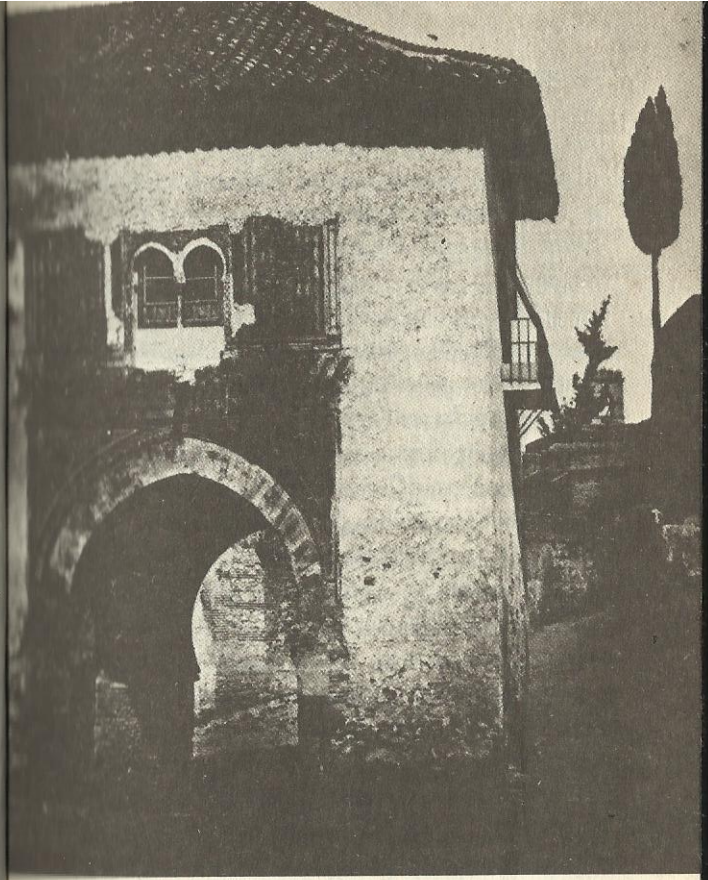
Az ötödik „meglepetést" a *trouvaille*, egy-egy szerencsés felfedezés, ötlet adja. Kertész lefényképezte egy manzárdszoba ablakát: az üveg mögül két antik mellszobor néz ki az utcára (szeretem Kertészt, de nem szeretem a humort sem a zenében, sem a fotográfiában). Megrendezheti a jelenetet maga a fényképész is, az illusztrált *média*-világban ez mégis úgy fog hatni, olyan „természetesnek", mintha egy jó riporter kapta volna el ügyesen, azaz szerencsésen: egy emír teljes díszben síel.

Minden meglepetés egyfajta kihívást jelent (nekem ezért idegen). A fényképésznek, akár az akrobatának, dacolnia kell a valószínű, a lehetséges, végső soron még az érdekes törvényeivel is. A fénykép akkor „meglepő", ha nem tudjuk, miért készítették. Mi indíthatta a fényképészt arra, hogy ellen-

Ha a Reklámot nem számítjuk – itt ugyanis elég, ha a jelentés annyira tiszta és határozott, amennyire a reklám kereskedelmi szempontjai megkívánják –, a Fotográfia szemiológiája néhány portréfénykép csodálatraméltó teljesítményére korlátozódik. Ami a többit, a „jó" képek átlagos tömegét illeti, csak annyit mondhatunk, hogy „a tárgy beszél", gondolkodásra serkent. De még ezt is veszélyesnek érezhetik sokan. Végső soron az a legbiztosabb, ha a képnek egyáltalán nincs jelentése. A *Life* szerkesztői 1937-ben azzal utasították vissza az USA-ba éppen akkor érkező Kertész fotóit, hogy „túl beszédesek" ezek a képek, gondolkodásra késztetnek, jelentést sugallnak – persze a szabványtól eltérőt. A Fotográfia alapjában véve nem akkor fölforgató, ha megrémít, feldúl vagy megbélyegez, hanem akkor, ha *elgondolkodtat*.

16

Régi ház, árnyas kapualj, tetőcserepek, színehagyott arab díszítőelemek, fal mellett ülő férfi, kihalt utca, délvidéki fa: nagyon megfog ez a régi fénykép (Charles Clifford: *Alhambra, 1854.*), egész egyszerűen *ott* szeretnék élni. Mélyen gyökeredzik bennem ez a vágy, de nem tudom, mi vonz: a forró klíma, a mediterrán mítosz vagy az Apollókultusz? Valamilyen kizártságérzés, a visszavonulás vágya, vagy a névtelenségé, vagy a nemes ki-



. . .egész egyszerűen ott szeretnék élni.

finomultság? Akárhogy is (ami engem, indokaimat, fantáziámat illeti), ott szeretnék élni, *otthonosan* – az egyszerű turistafénykép soha nem elégíti ki ezt az otthonosságigényt. A tájképfotó (akár várost, akár vidéket ábrázol) számomra csak akkor érdekes, ha az a táj *lakható,* nemcsak látogatható. Ez a bennem élő „lakni" vágyás, ha közelebbről megvizsgálom, nem onirikus (nem álmodom valami egészen különleges helyről), nem is empirikus (nem akarok házat venni ingatlanügynökség-prospektusok alapján), hanem képzeleti, a fantazmák világába tartozó, egyfajta *voyance,* látomás, amely hol előre, utópisztikus időkbe visz, hol vissza, önmagamba, magam sem tudom, hova; összetett érzés, Baudelaire is megénekelte *Útrahívás* (Invitation au voyage) és *Korábbi életem* (La vie antérieure) című verseiben. Ha ezeket a számomra oly kedves fotókat nézem, mintha biztos lennék abban, hogy már voltam azon a tájon, vagy járni fogok arra. Márpedig Freud az anyaméhről mondja: „Nincs más hely, amelyről ennyire biztosan tudnánk, hogy már voltunk ott." A számomra oly kedves táj lényege tehát az, hogy: *heimlich.** Anyámat (aki egyáltalán nem nyugtalanító) idézi fel bennem.

* Otthonos. (A ford.)

Miután sorra vettem, miféle bölcsen értelmezhető érdeklődést váltanak ki belőlem bizonyos képek, azt hiszem, megállapíthatom, hogy a *studium* – ha nem zavarja meg semmi, ha nem vág, nem cikázik át rajta valami, egy olyan részlet *(punctum),* amely vonz vagy megsebez – egy nagyon elterjedt (a világon a legelterjedtebb) fotótípust hoz létre, azt, amelyet *unáris* fotográfiának nevezhetnénk. A generatív nyelvtanban akkor unáris egy transzformáció, ha egy alapból csak egy újabb változatot lehet vele létrehozni; ilyenek a szenvedő, a tagadó, a kérdő és a nyomatékosító transzformációk. A Fotográfia akkor unáris, ha nyomatékosítva transzformálja „a valóságot" anélkül, hogy szétbontaná, bizonytalanná tenné (az emfázis összetartó erő); akkor, ha nincs benne semmi indirekt, semmi zavaró, semmi kihívó. Az unáris Fotográfiában minden megvan a banalitás ismérveiből, a kompozíció „egysége" ugyanis az egyszerűsítő (iskolás) retorika, a hangulatkeltés alapszabálya. „A fotográfia tárgya legyen egyszerű, sallangtalan, azaz: a fényképész törekedjék egységre" – hangzik az amatőr fényképészeknek szóló tanács.

A riportfotók nagyon gyakran ilyen unáris fotográfiák (az unáris fotó nem feltétlenül békés). Ezekben a képekben nincs *punctum,* sokkolnak (a szabványos is lehet traumatizáló hatású), de nem kavarnak föl, lehet, hogy a kép „kiabál", de nem

sebez. Értjük (első látásra) ezeket a riportfotókat, ez minden. Nézem, de nem idézem újra emlékezetembe őket; soha nem állít meg egyetlen részlet sem; érdekelnek (ahogy a világ is érdekel), de nem szeretem őket.

A pornográf fénykép is unáris (nem erotikust mondok, az erotika „repedezett", széttört pornográfia). Semmi sem egyneműbb, mint egy pornográf fénykép. Mindig naiv, nincs benne semmi kiszámítottság. Olyan, mintha egy kivilágított kirakatban csak egyetlen játék volna: egyetlen dologra, a szexre koncentrál, teljes egészében, soha nincs mögöttes, alkalmatlan tárgya, amely leárnyékolná, késleltetné vagy háttérbe szorítaná az elsőt. *A contrario* bizonyíték erre: Mapplethorpe nagy közeli felvételei nemi szervekről pornográfból erotikusra váltanak azzal, hogy Mapplethorpe nagyon közelről fényképezi az alsónemű anyagának szemeit; a fotó már nem unáris, mert az anyag szövésére is figyelek.

18

Ebben a többnyire unáris térben olykor (sajnos, csak nagyon ritkán) fölfigyelek egy-egy „részletre". Érzem, hogy ez a részlet azonnal megváltoztatja a kép olvasatát, már nem ugyanazt a fotót nézem, hanem egy újat, amely számomra értékesebb. Ez a részlet a *punctum* (valami, ami belém

szúr, megfog). Nem lehet szabályt felállítani arról, mi a *studium* és (ha van) a *punctum* közti összefüggés. Csak annyit lehet mondani, hogy együtt vannak jelen: amikor Wessing a nicaraguai katonákat fényképezte, az apácák éppen ott mentek át az úton. Ha a valóság felől nézzük a dolgokat (ez a valóság talán az *Operator* valósága), egész kis okfejtés magyarázza a „részletet", az egyház meghonosodott a latin-amerikai országokban is, az apácák ápolónők, szabad kijárásuk van kijárási tilalom idején is stb. A *Spectator* szemszögéből nézve azonban a részlet véletlenül, a szerencsének köszönhetően került a fotográfiára; a kép nincs megkomponálva a kreatív logika szabályai szerint, kétségtelenül duális, de ez a dualitás nem „fejlődik" sehova. Semmiféle elemzés nem segít hozzá, hogy észleljem a *punctum*-ot (talán csak az emlékezés olykor, mint látni fogjuk); elég, ha a kép megfelelő nagyságú, ha egy teljes oldalon, „telibe" kapom.

19

Nagyon gyakran egy részlet, azaz egy tárgynak valamilyen eleme a *punctum*. Ha példát hozok a *punctum*-ra, bizonyos értelemben feltárulkozom.

Íme egy amerikai néger család, 1926-ban fényképezte James Van der Zee. A *studium* világos; tisztes, kulturált állampolgárként érdeklődöm a fotó mondanivalója iránt, a kép ugyanis beszél („jó"

fénykép); tisztességről, családszeretetről, konformizmusról, az ünneplő viseletről, arról a már-már meghatóan naiv igyekezetről, ahogy ezek az emberek megpróbálnak feljebb jutni a társadalmi ranglétrán – azzal, hogy a Fehéreket utánozzák. Érdekel, amit látok, de „nem fog meg". Különös, hogy a húg (vagy leánygyermek) széles öve, iskolás lány módra hátratett keze és főleg az asszony *cúgos cipője* fog meg – ó, néger dajka (miért éppen egy ilyen régimódi, divatjamúlt dolog ragad meg? akarom mondani: milyen időszakot idéz fel bennem?). Ez a *punctum* nagy-nagy jóindulatot, majdnem meghatottságot vált ki belőlem. A *punctum* azonban nem feltétlenül valami erkölcsös vagy ízléses; lehet kevésbé magasztos dolog is. William Klein gyerekeket fényképezett a New York-i olasz negyedben (1954); a kép megható, vidám, én mégis csak a kisfiú rossz fogait látom. Kertész 1926-ban (monoklis) portrét készített a fiatal Tzaráról, én a punctumnak köszönhető többletlátással Tzarának az ajtókeretre tett kezére figyelek fel; nagy, meglehetősen ápolatlan körmű kezére.

A *punctum*, még ha villanásnyi is, képes többé-kevésbé virtuálisan kiterjeszteni önmagát; gyakran teremt így metonímiát. Kertész egyik, 1921-ben készült fotográfiája egy vak cigány hegedűst ábrázol, a férfit egy gyerek vezeti; de én – azzal a „gondolkodó" szemmel, amely hozzátesz valamit a fotóhoz – mindenekelőtt a földutat látom; ez a göröngyös, sáros út nekem bizonyság arra, hogy

. . . az asszony cúgos cipője . . .

. . . én mégis csak a kisfiú rossz fogait látom . . .

Közép-Európában vagyunk; érzékelem, amit ábrázol (a Fotográfia itt valóban meghaladja önmagát, és talán éppen ekkor válik művészivé, ha *médium*-ként, közvetítőként megsemmisíti önmagát, ha már nem jel, hanem maga a dolog); egész testemmel, egész énemmel ismerek rá azokra a mezővárosokra, amelyeket hajdan végigjártam Magyarországon és Romániában tett utazásaim során.

Van a *punctum*-nak egy másfajta (kevésbé prousti) kiterjedési képessége is; az, amikor paradox módon megmarad „részletnek", mégis betölti az egész fotográfiát. Duane Michals lefényképezte Andy Warholt, a fotó kihívó, hiszen Andy Warhol két kézzel eltakarja arcát. Semmi kedvem ahhoz, hogy intellektuális kommentárt fűzzek ehhez a bújócskához (ez a *studium*); én úgy érzem, Andy Warhol nem bújik el; hagyja, hogy nézzem a kezét; nem a mozdulat jelenti a *punctum*-ot, hanem a hosszúkás, puha, kissé visszataszító, benőtt köröm.

20

Bizonyos részletek „megfoghatnának". Ha mégsem érik el ezt a hatást, annak kétségtelenül az a magyarázata, hogy a fényképész túl tudatosan komponálta őket. William Klein *Shinohiera, fighter painter* (1961) című képén az a szörnyű fej számomra semmitmondó, hiszen világosan látom, hogy csak trükkfelvétel eredménye. A katonákat és a háttér-

. . . egész énemmel ismerek rá azokra
a mezővárosokra, amelyeket hajdan végigjártam
Magyarországon és Romániában tett utazásaim
során.

ben az apácákat ábrázoló képpel próbáltam megértetni, mit jelent számomra a *punctum* (amely ott, azon a képen valóban elemi erejű). De Bruce Gilden fotográfiája (New Orleans, 1973), amelyen egy apáca nőnek öltözött férfiakkal látható, nincs rám semmiféle hatással (inkább bosszant), mert a kontraszt túl szándékos (hogy azt ne mondjam: hangsúlyos). Az a részlet, amely igazán érdekel, nem, vagy legalábbis nem teljesen szándékos, tudatos beállítás eredménye: valószínűleg nem is szabad ilyennek lennie, egyszerűen benne van a lefényképezett dolog mezejében elkerülhetetlen, finom többletként; nem feltétlenül a fényképész művészi tehetségéről tanúskodik; olykor csak azt jelenti, hogy a fényképész éppen jelen volt, vagy egyszerűen azt, hogy kénytelen volt lefényképezni a részlegest is, amikor az egészet fényképezte (hogyan tudta volna Kertész „elválasztani" a falusi hegedűst attól az úttól, amelyen ez a hegedűs járt?). A Fényképész nem attól lát, hogy „lát", hanem attól, hogy jelen van. Csak vissza ne nézzen – Orpheuszként arra, amit fölfelé hoz, és amit nekem ad.

bozban pihent, mióta tulajdonosa eltávozott közülünk (apám nővére volt, soha nem ment férjhez, vénlányként élt anyja mellett, s mindig nagyon sajnáltam, ha arra gondoltam, milyen szomorú élete lehet ott vidéken). Akkor értettem meg, hogy a *punctum*, bármily közvetlenül éles, összeférhet látensen bennünk élő dolgokkal is.

Alapjában véve – vagy végső fokon – ahhoz, hogy igazán jól lássunk egy fényképet, föl kell emelni róla a tekintetünket, vagy le kell hunyni a szemünket. „A képhez látás kell" – mondta Janouch Kafkának. Kafka elmosolyodott, és így válaszolt: „Az emberek azért fényképeznek le dolgokat, hogy kiűzzék őket a gondolataikból. Az én történeteim valamiképpen csukott szemmel segítenek »látni«." A fotográfiának csöndesnek kell lennie (vannak mennydörgő képek, én nem szeretem őket); ez nem „diszkréció", hanem zeneiség kérdése. A teljes szubjektivitás csak a csönd, a csöndre törekvés állapotában érhető el (becsukni a szemünket annyit jelent, hogy a csöndben beszéltetjük a képet). A fotó akkor hat rám, ha elvonatkoztatok a vele kapcsolatos szokásos blablától: „Technika", „Valóság", „Riport", „Művészet" stb.; ha nem mondok semmit, lehunyom a szemem, és hagyom, hogy a részlet magától eljusson érzelmi tudatomig.

Még egy utolsó megjegyzés a *punctum*-ról: akár körvonalazott, akár nem, mindenképpen többletet jelent, ezt adom hozzá a képhez, pedig *már benne van*. Lewis H. Hine debil gyerekeket ábrázoló képéhez nem a degenerált arcélt teszem hozzá, a kód ezt már előttem, helyettem megteszi, nem hagy szóhoz jutni; én a gallért, a kötést „teszem hozzá", azt, ami persze már rajta van a képen. Hozzáteszek valamit a képhez a moziban? Nem hiszem, nincs rá időm, a vászon előtt nem csukhatom be a szemem; ha mégis megteszem, mire kinyitom, már nem ugyanazt a képet látom, ezért folyamatos képfalásra vagyok kényszerítve. A filmbéli kép nem *elgondolkodtató*, de számos egyéb kvalitása van, ezért érdekel a fotogram.

Pedig a filmben van egy olyan lehetőség, ami a Fotográfiában első látásra nincs meg: a vászon nem keret, hanem maszk, takaró (jegyezte meg Bazin); az a szereplő, aki éppen kimegy a képből, továbbra is él, a részleges látványhoz állandóan egy mögöttes, „vak mező" kapcsolódik. De hiába néztem már végig több ezer fotót, beleértve azokat is, amelyeknek jó *studium*-alapjuk van, nem érzek semmiféle vak mezőt. Minden, ami a kereten belül történik, teljesen elenyészik, mihelyt kilép a keretből. Amikor a Fényképet mozdulatlan képként határozzák meg, ez nemcsak azt jelenti, hogy a személyek, akiket ábrázol, nem mozognak, hanem azt is, hogy

21

Egy részlet egész olvasatomat megváltoztatja, hirtelen, erőteljes érdeklődéseltolódást hoz létre. A fotó már nem *valamilyen*, nem banális, ha rajta van a *valami* megkülönböztető jegye. Ez a *valami indított meg*, váltott ki belőlem megrendülést, *satori*-t, ez szüntette meg közönyömet (és e szempontból mindegy, hogy az ábrázolt esetleg egészen jelentéktelen dolog). Különös módon a „megmagyarázható" (csak *studium*-tartalmú) képeket mindig lusta mozdulattal fogjuk kézbe (lapozgatunk egy újságban, kényelmesen, lassan nézegetjük őket); a *punctum*-ot (a pontozott fotót, ha szabad így mondani) ezzel szemben mindig gyorsan, aktívan fogadjuk be, hirtelen csapunk le rá, mint vadász a rőtvadra. Csalóka, ha azt mondjuk: „előhívni egy képet", hiszen a kémiai folyamat éppen az előhívhatatlant hívja elő, valami lényegest (megsebzőt), ami nem képes változni, csak újra meg újra megmutatkozni, ha erősen figyeljük. Ezért a Fotográfia (bizonyos fotográfiák) a haikuval mutat rokonságot. A haiku jelrendszere is előhívhatatlan: minden megvan benne, de sem kedvet nem ébreszt, sem lehetőséget nem ad a téma retorikus kifejtésére. Mindkét esetben valamilyen részlethez (detonátorhoz) kötődő *élő mozdulatlanság*-ról lehetne beszélni: egy hirtelen robbanás kis csillagot vág a szöveg vagy a fotó üvegén: sem a Haiku, sem a Fénykép nem késztet „álmodozásra".

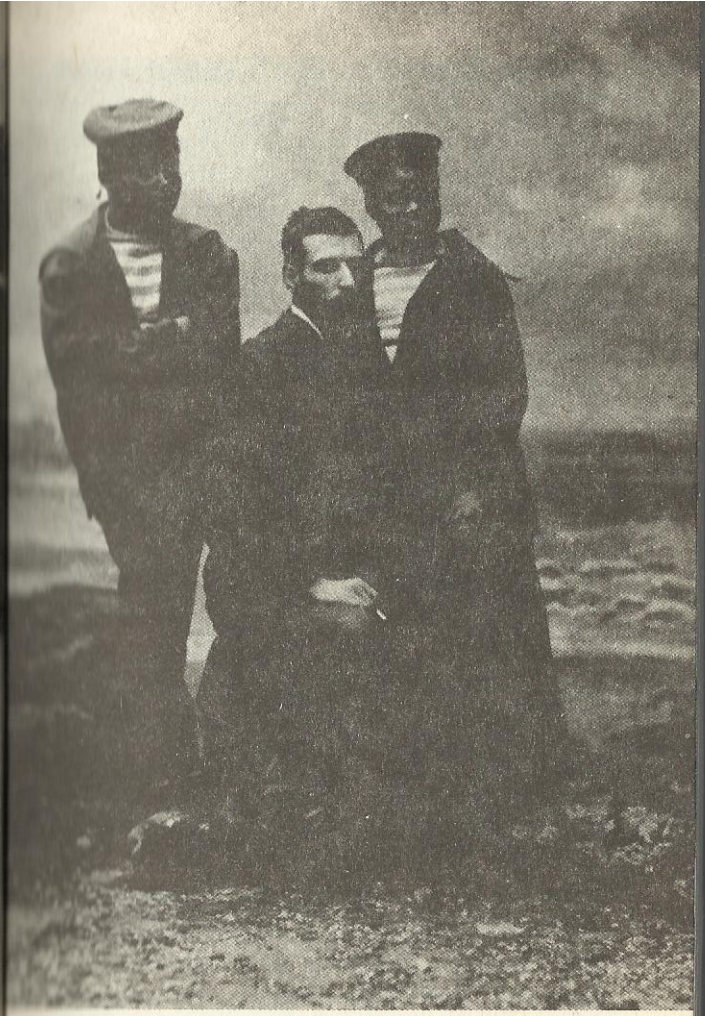
Ombredane egyik kísérlete során a négerek csak a parányi tyúkot látják a filmen, amint átmegy a falu főterén. A New Jersey-ben készült, két menhelyi debil gyereket ábrázoló fotón (Lewis H. Hine, 1924) én sem a szörnyű fejeket, a két szánalmat keltő arcélt látom (ez a *studium*-mező része), hanem csak a jelentéktelennek látszó részletet (akár Ombredane négerei); a kisfiú hatalmas Danton-gallérját és a kötést a kislány ujján. Vadember vagyok, gyerek – vagy őrült –, félreteszek minden tudást, kultúrát, óvakodom attól, hogy valakitől átvett szemüvegen keresztül nézzek bármit is.

22

A *studium* végső soron mindig kódolt, a *punctum* soha nem az (remélem, nem élek vissza ezekkel a szavakkal). Nadar annak idején (1882-ben) lefényképezte Savorgnan de Brazzát* két fiatal, matróznak öltözött néger fiúval; az egyik hajósinas furamód Brazza combjára tette kezét, ebben az illetlen mozdulatban minden megvan, ami ahhoz kell, hogy magára vonja tekintetem, és *punctum* lehessen. Mégsem lesz az, mégpedig azért, mert azon-

* Pierre Savorgnan de Brazza (1852–1905) – olasz származású francia felfedező, egy ideig francia Kongó kormánybiztosa, Brazzaville róla kapta nevét. (A ford.)

. . . félreteszek minden tudást, kultúrát. . .
csak a kisfiú hatalmas Danton-gallérját [látom]
és a kötést a kislány ujján.



. . . a *punctum*-ot a másik hajósinas keresztbe tett
karja jelenti számomra.

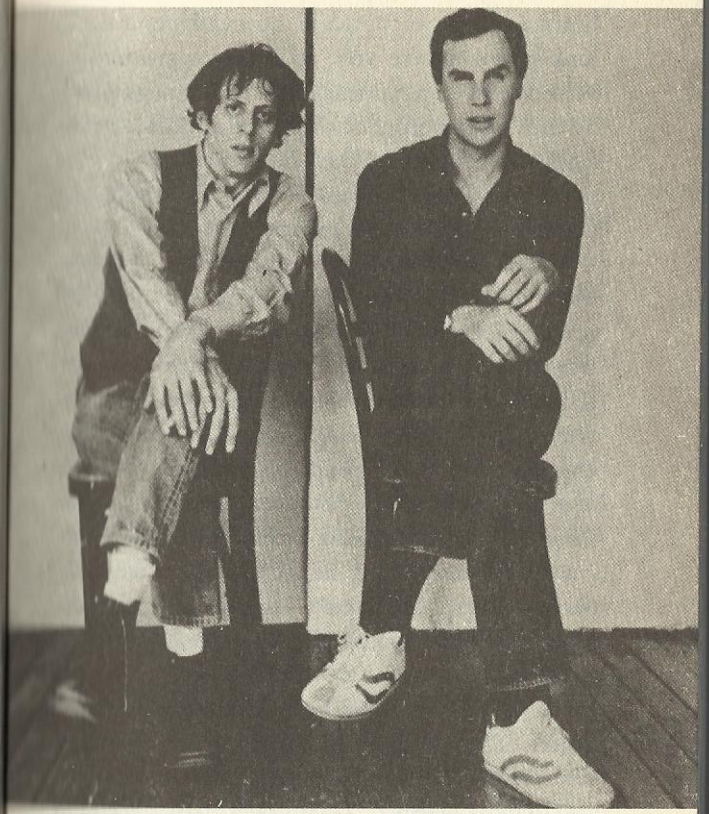
nem tudnak *kilépni* a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben. De azonnal létrejön (fölsejlik) a vak tér, amint van *punctum*; az ünneplőbe öltözött néger asszonynak, az ismerős nyaklánc miatt, számomra külön, portréjától független, azon kívüli élete volt. Szívesen találkoznék a felderíthetetlen *punctum*mal megáldott Bob Wilsonnal is. Nézzük csak Viktória királyné George W. Wilson által 1863-ban készített fényképét: a királynő lovon ül, szoknyája illedelmesen szétterül az állat farán (ez adja a történeti érdekességet, a *studium*-ot); tekintetemet a mellette álló, kantárt tartó mellékszereplő vonja magára, ez jelenti a *punctum*-ot: mert ha nem is tudom pontosan meghatározni e skót férfi társadalmi helyzetét (inas, lovász?), azt értem, mi a szerepe: vigyáznia kell, hogy az állat nyugodtan maradjon; mi lenne, ha hirtelen elkezdené táncoltatni a lovat? Mivé lenne a királynő szoknyája, azaz *méltósága?* A *punctum* képzeletben kilépteti a viktoriánus figurát a fotográfiából, és megteremti a vak teret a fényképhez.

Ennek a vak térnek a megléte (dinamikája) különbözteti meg – szerintem – az erotikus fényképet a pornográftól. A pornográf kép magát a nemi szervet ábrázolja, mozdulatlan tárggyá (fétissé) teszi, úgy tömjénezi, mint egy fülkéjéből soha ki nem lépő istenszobrot; a pornográf képnek számomra nincs *punctum*-a, legföljebb többé-kevésbé elszórakoztat (de nagyon gyorsan meg is unom).

„a legkevésbé sem tetszetős Viktória királynő"
(Virginia Woolf)

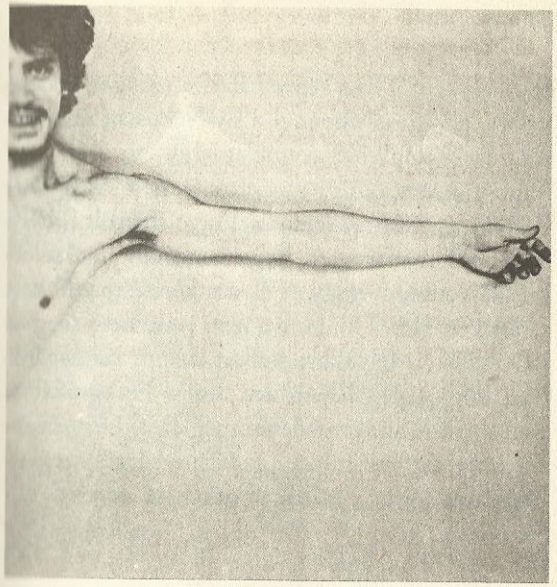
nal „különösnek" kódolom (a *punctum*-ot a másik hajósinas keresztbe tett karja jelenti számomra). Nem foghat meg igazán az, amit meg tudok nevezni. A fölkavart érzelmi állapot biztos tünete, ha úgy érzem, képtelen vagyok megnevezni valamit. Bob Wilson azonnal felkelti figyelmem, de nem tudom megmondani, miért, azazhogy *mivel*: tekintetével, kéztartásával, sportcipőjével? A hatás tagadhatatlan, de hogy mi váltja ki, az földeríthetetlen, nincs jele, neve; belém vág, énem valamelyik homályos zónájában köt ki; éles és tompa egyszerre, némán kiáltó. Különös ellentmondás: lebegő villám.

Nincs hát semmi meglepő abban, hogy a fénykép – még ha teljesen érthető is – csak később, akkor tárul fel igazán, ha már nincs előttem, és újra rágondolok. Előfordul, hogy jobban ismerek egy olyan fotót, amelyre csak emlékszem, mint egy olyat, amelyet éppen látok. Mintha a közvetlen látvány félrevezetné a nyelvet, és olyan leírásra kényszerítené, amely soha nem képes kifejezni a hatáspontot, a *punctum*-ot. Van der Zee képét nézve azt hittem, sikerült fölfedeznem, mi indít meg: az ünneplőbe öltözött néger asszony cúgos cipője. De ez a fénykép sokáig dolgozott bennem, és később megértettem, hogy az asszony nyaklánca az igazi *punctum*, mégpedig (kétségtelenül) azért, mert ugyanilyen láncot (keskeny, fonott aranyzsinórt) láttam korábban családom egyik tagjának a nyakán; a lánc egy régi ékszereket rejtő kis do-



. . . Bob Wilson azonnal felkelti figyelmem, de nem tudom megmondani, miért. . .

Ezzel szemben az erotikus fényképnek nem a nemi szerv a központi témája; előfordulhat, hogy ezt nem is mutatja, elvezeti tőle a néző tekintetét, éppen ezért tudom élőnek tekinteni ezt a fajta fényképet, ezért tud hatni rám. A *punctum* tehát egyfajta összetett, finom, mezőn kívüli mozzanat, mintha a kép túlvinné a vágyat azon, amit láttat: nemcsak a meztelen test „többi része", a gyakorlati aktus látomása felé, hanem egy emberi lény testi-lelki tökéletessége felé. Ez a kinyújtott karú, ragyogó mosolyú fiú (valószínűleg Mapplethorpe személyesen) maga a derűs erotika, pedig egyáltalán nem akadémikus szépség, és félig kinn van a képből; ez a fotó arra indít, hogy különbséget tegyek a nehéz, pornográf és a könnyed, jó erotikus vágy között; de lehet, hogy ez a derű végső soron csak a szerencsének köszönhető, annak, hogy a fényképész a teljes odaadást tudta rögzíteni, mert a fiú karja éppen a legjobb szögben tárul ki; ha néhány milliméterrel följebb vagy lejjebb kerül, a test, amelyet csak sejtünk, nem ilyen kedves odaadással kínálkozott volna fel (a pornográf képen kompaktan mutatja meg magát, nincs benne semmi odaadás); a Fényképész itt eltalálta a *megfelelő pillanat*-ot, a vágy *kairosz*-át.



...a fiú karja éppen a legjobb szögben tárul ki... kedves odaadással...

Így fényképről fényképre haladva (az igazat megvallva, eddig valamennyi a nyilvánosság szférájáról készült kép volt) arra talán rájöttem, mi a fotó iránti vonzódásom mechanizmusa, de a Fotográfia lényegi természetét (eidoszát) nem sikerült fölfednem. Be kellett látnom, hogy vonzódásom tökéletlen közvetítő, és hogy az élvezetkeresésre szűkített szubjektivitásból kiindulva nem ismerhető meg az univerzális. Mélyebbre kellett ásnom önmagamban, hogy megtaláljam azt, ami a Fotográfiában nyilvánvaló, amit mindenki meglát, aki fényképeket néz: azt, ami minden másfajta képtől megkülönbözteti. Vissza kellett vonnom téziseimet.

II

25

Egy novemberi estén, nem sokkal anyám halála után, fényképeket rendezgettem. Nem reméltem, hogy „újra rátalálok", semmit sem vártam „ezektől a képektől, amelyeket nézve az ember sokkal kevésbé emlékszik arra, akit ábrázol, mintha csak rá gondolna" (Proust). Jól tudtam, hogy a gyász egyik legszörnyűbb jellemzője, a végzetszerűség miatt hiába nézem a képeket, soha többé nem emlékezhetem vissza a vonásaira (nem idézhetem hiánytalanul magam elé őket). „Egy kis kötetet" akartam írni anyámról – mint Valéry –, „egyedül saját magamnak" (egyszer talán meg is írom, és ha kinyomtatják, anyám emléke legalább addig él, amíg az én hírnevem). Ráadásul még azt sem mondhatom, hogy szerettem azokat a fényképeket, amelyek megmaradtak róla (egyet kivéve, azt, amelyiket közöltem is: anyám fiatalon, Landes vidékén sétál egy strandon, „ráismerek" a járására, egészséges, örömtől sugárzó alakjára – az arcára nem, mert a felvétel nagyon távolról készült). Nem kezdtem hosszan nézegetni őket, nem merültem el bennük, csak úgy szemelgettem belőlük, de

egyiket sem találtam igazán „jónak"; a képi teljesítmény sem volt kielégítő, és a szeretett arcot sem tudták megeleveníteni. Ha egyszer megmutatnám barátaimnak ezeket a képeket, nekik valószínűleg semmit sem mondanának.

26

A legtöbb fénykép és köztem a Történelem vont válaszfalat. A Történelem ugyanis egyszerűen a születésünk előtti idő. Nemlétemet olvastam le azokról a ruhákról, amelyeket anyám akkor viselt, amikor még nem emlékezhettem rá. Van valami elképesztő abban, ha egy ismerőst *más* öltözékben látunk. Íme, anyám 1913 körül, elegáns délutáni toalettben: tollas kalap, kesztyű, a ruhakivágásból és ruhaujjból kikandikáló finom fehérnemű; szelíd, naiv tekintete és e nagy elegancia között némi ellentmondás feszül. Ezen az egy képen látom őt így, ilyen Történelem által meghatározottnak (ízlés, anyag, divat), az azóta odaveszett kiegészítők elvonják a figyelmemet róla, a ruha ugyanis veszendő, a szeretett lény második sírja. Akkor „találtam rá újra" anyámra – sajnos, csak futólag, mert soha többé nem tudom tartóssá tenni ezt a föltámadást –, amikor később néhány fotón felfedeztem azokat a tárgyakat, amelyek ott voltak a szobájában: a komódon tartott elefántcsont púderdobozt (szerettem nyíló-csukódó fedelének zaját), egy

ferdén metszett kristályflakont vagy azt az alacsony széket, amely most az ágyam mellett áll, a dívány fölé akasztott rafiaszőnyegeket, a nagy táskákat, amelyeket annyira szeretett (kényelmes formáik fittyet hánytak a „kézitáskáról" alkotott polgári elképzelésnek).

Így egy valamivel előttünk élt ember élete a maga különösségében őrzi a Történelem feszültségét, azt a részt, amely ebből rá esik. A Történelem hisztériás; csak akkor mutatkozik meg, ha nézzük, de csak akkor tudjuk nézni, ha ki vagyunk zárva belőle. Eleven lélekként a Történelem egyenes ellentéte vagyok, meghazudtolom, szétrombolom az én saját kis történetem kedvéért (nem hihetek a tanúknak, magam sem lehetek tanú, Michelet mondhatni semmit sem tudott megírni a saját koráról). Számomra az az idő jelenti a történelmet, amelyben anyám az *én születésem* előtt élt (egyébként történeti szempontból is ez az időszak érdekel a legjobban). Semmiféle anamnézisfelvétellel nem idézhető fel ez az időszak belőlem kiindulva (ez az anamnézis meghatározása), de ha nézek egy fotót, amelyen anyám engem mint kisgyermeket szorít magához, föl tudom idézni magamban a suhogó krepdesin finomságát, a rizspor illatát.

Így fogalmazódott meg a legfontosabb kérdés: vajon *ráismerek-e* anyámra?

Olykor, e fotók kénye-kedve szerint, ráismertem arcának valamelyik részletére, az orr és a homlok közti arányra, karja, keze mozdulatára. De mindig csak részletekre, igazi lényére nem. Nem ő volt, pedig másvalaki sem volt. Ráismertem volna több ezer idegen asszony között, és mégsem „találtam rá újra". Meg tudtam különböztetni másoktól, de lényegi vonását nem találtam. A fotográfia így fájdalmas munkára kényszerített: személyiségének lényegét keresve, csak részleteiben igaz, tehát teljesen hamis képek között vergődtem. Egy adott képről fájdalmasabb volt kimondanom: „ez majdnem ő", mint egy másikról azt, hogy: „ez egyáltalán nem ő". A *majdnem*, ez a szörnyű szó a szeretet hiányát jelenti, és a csalóka álom jellemzője is, kiábrándít, ezért gyűlölöm annyira az álmokat. Gyakran álmodom anyámról (csak róla álmodom), de soha nem igazán ő az; álmomban olykor van benne valami hozzá nem illő, túlzó; például vidám, fesztelen, pedig életében soha nem volt ilyen; vagy tudom, hogy ő az, de nem *látom* a vonásait (de *látunk-e* álmunkban, vagy inkább *tudunk*), álmodom róla, de nem őt álmodom meg. A fényképet nézve ugyanolyan erőfeszítésre, ugyanolyan sziszifuszi munkára kényszerülünk, mint az álomban: feszülten igyekszünk a lényeg felé, nem találjuk, újrakezdjük.

De valamit mégis jól megőriztek ezek az anyámról készült fotók; tekintetének tisztaságát. Első pillanatra ez a ragyogás testi, fizikai jelenség volt csupán, kékeszöld szembogarának, egy színnek a képi nyoma. De ez a fény már valamiféle közvetítő szerepet játszott, közelebb vitt a személyiség lényegének, a szeretett arc lényegének megismeréséhez. Bármily tökéletlenek voltak is ezek a képek, mindegyik sejtette azt az érzést, amely anyámat elfoghatta, valahányszor „hagyta", hogy fényképezzék; anyám „ráállt" erre, mert attól félt, hogy a visszautasítás „magatartássá" merevül; sikerrel túljutott azon az elkerülhetetlen próbatételen, amit a fényképezőgép elé állás jelentett, mégpedig *diszkréten* (nem színészkedett, nem duzzogott, és nem volt alázatos sem): mindig tudott valami magasabb, egyéni értéket állítani az elvont morális érték helyébe. Ő nem küszködött saját képével, mint én az enyémmel, ő nem *pózolt*.

28

Egyedül járkáltam a lakásban, ahol nemrég halt meg, lámpafénynél, egyenként nézegettem a fényképeit, lassan követtem őt visszafelé az időben, kerestem a szeretett lény igazi arcát. Végre meg is találtam.

Nagyon régi fénykép volt. Kemény, szakadozott szélű papíron, megfakult, szépiaszínű; két gye-

rek vehető ki rajta – nehezen –, kis fahídon állnak egy üvegtetős télikertben. Anyám ötéves volt akkor (1898), fivére hét. A fiú a hídkorlátnak támaszkodik, s ráteszi kinyújtott karját; a kislány meszszebb áll, szemközt, és kisebb; szinte érezni lehet, hogy a fényképész azt mondja neki: „Gyere egy kicsit előbbre, hogy jobban lássanak." A kislány összekulcsolja két kezét, csak úgy két ujjal, ügyetlenül, ahogy a gyerekek szokták. A két testvér, akit a szülők elszakadása (nem sokkal később elváltak) még jobban összeforrasztott, ott áll egymás mellett az üvegházban, magányosan, lombkoronás fák és pálmák között (ebben a chennevières-sur-marne-i házban született anyám). Néztem a kislányt, és végre újra rátaláltam anyámra. Nyílt, finom arca, naiv kéztartása, ahogy ott állt, engedelmesen (nem helyezkedett az előtérbe, de nem is bújt el), s végül arckifejezése, amely annyira különbözött a hisztériás vagy a felnőtteknek színészkedő kislány kényeskedő babaarcától, akár a Jó a Rossztól, mindez *teljes ártatlanságról* tanúskodott (ha e szót eredeti, első értelmében használjuk: a „nem tudok ártani" értelemben), nagyon jól kifejezte azt a tarthatatlannak látszó, mégis egész életében rá jellemző paradoxont: nagyon határozottan tudott szolid lenni. Erről a kislánykori képről sugárzott a jóság, amely egész lényét meghatározta, azonnal, örökre, pedig senkitől sem örökölte; hogyan is származhatott volna ez a jóság tökéletesnek nem mondható, őt oly rosszul szerető szülőktől,

azaz egy családtól? Jóságát nem lehetett besorolni semmiféle kategóriába, legföljebb az evangéliumi morállal mutatott némi hasonlóságot, teljesen egyedi volt; semmivel nem tudnám jobban meghatározni ezt a jóságot, mint (többek között) azzal, hogy közös életünk során soha nem tett egyetlen „megjegyzést" sem. Ez a különleges, rendkívüli, egy képre vonatkoztatva olyannyira elvontnak tűnő tulajdonság már akkor ott volt azon az arcon, amelyet ez a most megtalált fénykép mutatott. „Nem találó kép, csak éppen egy kép" – mondta Godard.* De az én bánatom találó képet akart, olyan képet, amely egyszerre találó és pontos, csak egy kép, de találó kép. Ilyen volt számomra a Télikertben készült Fotográfia.

Most az egyszer a fotográfia ugyanolyan bizonyosságot adott nekem, mint az emlékezés; ilyesmit érezhetett Proust is, amikor egy nap, cipőhúzás közben egyszerre felrémlett előtte nagyanyjának az arca: „Ebben az akaratlan és teljes emlékezésben találtam rá először igazi, élő valóságára." A chennevières-sur-marne-i nevenincs fényképész ugyanúgy valami lényegit, igazat közvetített, mint Nadar, aki anyjáról (vagy feleségéről, nem tudjuk pontosan, kiről) készítette a világ egyik legszebb fotóját. Olyan fényképet csinált, amely meghaladta önmagát, túlment azon, amit a fotográfiától mint technikai eszköztől várhatunk. Vagy

* Lefordíthatatlan szójáték: *„Pas une image juste, juste une image."*

„. . . Ön kit tart a világon a legnagyobb fényképésznek? – Nadart."

még pontosabban (azon igyekszem, hogy elmondjam, mennyire igaz volt ez a kép), ez a Télikertben készült Fotográfia olyan volt számomra, mint az az utolsó darab, amelyet Schumann végső nagy depressziója előtt komponált, a *Hajnali ének* (Chant de l'aube), anyám egyéniségéhez, ugyanakkor a halálán érzett bánatomhoz illő. Csak jelzők végtelen sorával tudnám kifejezni ezt az egybehangzást, de nem teszem, takarékoskodom velük, pedig meg vagyok győződve arról, hogy ez a fotográfia egybegyűjti valamennyi (lehetséges) tulajdonságot, amelyből anyám lényege összeáll, és megfordítva: mindazt, aminek hiánya vagy részleges módosulása azokat a róla készült képeket juttatta eszembe, amelyeket nem találtam kielégítőnek. Azok a fényképek, amelyeket a fenomenológia „valamilyennek", azaz átlagosnak nevez, csupán analógián alapultak; anyámnak nem lényegi tulajdonságát mutatták, csak egy vele azonos képét. A Télikertben készített Fotográfia viszont nagyon is lényegi volt, számomra ezzel a képpel utópisztikusan létrejött az *egyszeri és megismételhetetlen emberi lénnyel* foglalkozó képtelen *tudomány*.

29

Elmélkedésem során nem feledkezhettem meg arról sem, hogy időben visszafelé haladva fedeztem föl ezt a fotót. A görögök hátrálva mentek a halál-

Először is alaposan végig kellett gondolnom, és lehetőleg világosan meg kellett fogalmaznom (még ha ez egyszerűnek tűnik is), hogy mennyiben különbözik az, amit a Fotográfia ábrázol attól, amit a többi ábrázolási rendszerek ábrázolnak. „Fotográfiai ábrázoltnak" nem azt a *fakultatíve* valóságos dolgot nevezem, amelyre egy kép vagy jel utal, hanem a fényképezőgép lencséje elé állított *szükségszerűen* valóságos dolgot, azt, aminek híján fotográfia sincs. A festészet a sosem látottat is képes imitálni. A beszédben olyan jelek kombinálódnak, amelyeknek van *ábrázolt*-juk, de ezek önkényesek is lehetnek, és nagyon gyakran valóban azok. Ezzel szemben a Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a *dolog ott volt*. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen. Minthogy ez a „kényszerhelyzet" csak a Fotográfiára jellemző, kizárásos alapon ezt kell a Fotográfia lényegének, noémájának tartanunk. Egy fényképen nem a Művészetet, nem a Kommunikációt keresem, hanem a Referenciát; azt, amit az ábrázoltról elmond; ez a Fotográfia alaprendeltetése.

A Fotográfia noémája tehát: *Ez volt*. Visszavonhatatlanul. A latin ezt kétségkívül az *interfuit* szóval fejezné ki: amit látok, ott volt, azon a helyen, amely a végtelen és az alany (Operator vagy Spectator) között van; ott volt, de azonnal ki is vált onnan: tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott. Az *intersum* szó mindezt jelenti. (Szükségszerű ez a pedantéria, mert árnyalatokra világít rá.)

Előfordulhat, hogy a fényképek mindennapos áradatában az *Ez volt* noémát nem visszaszorítjuk (a noémát nem lehet visszaszorítani), hanem közömbösen fogadjuk, éppen azért, mert ezek a képek ezerféleképpen válthatnak ki valamilyen érdeklődést, mintha magától értetődő volna. Ebből a közönyből zökkentett ki a Télikertben készült Fotó. A szokásostól eltérően, hiszen rendszerint előbb bizonyságot szerzünk a dolgokról, és aztán nyilvánítjuk „igaznak" őket; én egy új tapasztalat, az intenzíven átélt érzelem hatására, a kép benső igazságából eredetijének valóságosságára következtettem. Összemosódott igazság és valóság, és ezentúl ebben láttam a Fotográfia valódi természetét (szellemét), mivel egyetlen festett portré sem tudta velem elhitetni – még ha „igaznak" tűnt is –, hogy az, akit ábrázol, valóban létezett.

33

Más szavakkal: a Fotográfia természetét a szándékos vagy szándéktalan póz, a beállás adja meg. Mindegy, hogy meddig tart, lehet akár egyetlen ezredmásodperc, mint H. D. Edgerton képén a tej lecsöppenése, póz mindig volt; ez a szó ugyanis itt nem a céltáblahelyzetet, testtartást jelenti, nem is az Operator valamelyik eljárását, hanem az olvasati „intenciót": amikor egy fotót nézek, tekintetemmel elkerülhetetlenül befogadom azt a (bár-

ba, s múltjukra szegezték tekintetüket. Én is így gombolyítottam föl egy élet fonalát, nem az enyémet, hanem azét, akit szerettem. Anyámnak a halála előtti nyáron készült utolsó képéből kiindulva (végtelenül fáradt, nemes tartással ül házunk kapuja előtt, körülötte barátaim) háromnegyed évszázadnyit mentem visszafelé az időben, és elérkeztem egy gyermek képéhez: a Legfőbb Jóra figyeltem erősen, arra, ami a gyermekkorból, az anyából, az anyagyermekből megmaradt. Így viszont kétszer veszítettem el őt, először végtelen fáradtságában, másodszor akkor, amikor első, számomra utolsó fényképét néztem; de ekkor kizökkent az idő, és én végre rátaláltam, *olyannak* láttam, *amilyen valójában volt*...

Élete végén, nem sokkal azelőtt, hogy a fényképeit nézegettem, és rábukkantam a Télikertben készültre, anyám gyenge lett, nagyon gyenge. Az ő gyengeségében éltem (képtelen voltam az erő világához csatlakozni, eljárni otthonról esténként, mindenfajta társasági élet riasztónak tűnt számomra). Ápoltam, míg beteg volt, odanyújtottam neki a teáscsuprot, ezt jobban szerette, mint a csészét, mert könnyebben tudott inni belőle; kislányom lett, ugyanaz a gyermek, aki anyám lényegi tulajdonságait kifejezve nézett vissza rám első fényképéről. Brechtnél a fiú neveli (politikailag) az anyát – valaha csodáltam ezt a fordított rendet –, de én soha nem neveltem anyámat, nem irányítottam semerre sem; bizonyos értelemben soha nem „beszéltem" neki, sohasem „szónokoltam" előtte, úgy gondoltuk – noha nem mondtuk ki –, hogy az egyszerű, sallangmentes nyelv alkalmas valószínűleg igazán a szeretet kifejezésére, ez a szeretet zenéje. Végül saját nőnemű gyermekemnek tekintettem anyámat, őt, aki oly erős volt, aki belső Törvényem lett. Így oldottam meg, a magam módján, a Halál kérdését. Ha a Halál a faj (species) könyörtelen győzelme – mint ahogy annyi filozófus állítja –, ha az egyén azért hal meg, hogy eleget tegyen az egyetemes követelésének, ha meghal, miután másban már reprodukálta, s így megtagadta, de meg is haladta önmagát; én, akinek soha nem volt gyermeke, betegségében saját anyámat szültem meg. Amikor meghalt, nem volt többé semmi okom arra, hogy a faj mint legfelsőbb Élő (a *species*) előírt menetrendjéhez igazodjam. Egyéni életem soha többé nem válhat egyetemessé (hacsak nem utópisztikusan, az írásnak köszönhetően, mert ettől kezdve életemnek már csak egy célja van, az írás). Nem maradt más hátra, mint hogy várjam teljes, egyértelmű halálom.

Ezt olvastam ki a Télikertben készült fényképből.

30

Fölsejlett ezen a képen valami, ami mintha a Fotográfia egyik lényegi vonása lenne. Elhatároztam, hogy abból az egyetlen képből „bontom ki" az egész Fotográfiát (a „természetét"), amelyről biztosan tudom, hogy létezik számomra, és megteszem befejező kutatásaim vezérfonalának. A világon valaha is készült összes fotográfiából Labirintus épült ki. Tudtam, hogy ennek a Labirintusnak a középpontjában nem találok mást, csak ezt az egyetlen fotót, amelyre olyannyira érvényes Nietzsche mondása: „A labirintusban járó ember soha nem az igazságot keresi, hanem a maga Ariadnéját." A Télikertben készült fénykép volt az én Ariadném, nem azért, mintha valami titokzatos dolgot (szörnyet vagy kincset) segítene felfedezni, hanem azért, mert azt mondja el, hogy milyen szál fűz engem a Fotográfiához. Megértettem, hogy ezentúl azt kell vizsgálnom, ami a Fotográfiában evidens, s nem az élvezetből kiindulva, hanem azzal összefüggésben, amit romantikus szóval szeretetnek és halálnak hívunk.

(Nem mutathatom meg a Télikert-fotót. Csak az én számomra létezik. Önök nem látnának benne mást, csak egy közömbös fényképet, egyet a „valamilyen", azaz az átlagos ezernyi megnyilvánulása közül; ez a fotó nem lehet egy tudomány tárgya, nem hozhat létre objektivitást a szó pozitív értelmében; legföljebb *studium*-szerűen számíthat érdeklődésünkre: a kor, ruhák, fényképezhetőség szempontjából, de az Önök számára nincs benne semmi sebet ütő.)

31

Kutatásaim kezdetén meghatároztam magamnak egy alapelvet: soha nem szabad az alanyt, egyént, aki néhány fotót nézve én vagyok, arra a valóságtól elszakított, elvonatkoztatott *socius*-ra redukálnom, amellyel a tudomány foglalkozik. Ez az elv arra kényszerített, hogy „elfelejtsek" két intézményt: a családot és az Anyát.

Egy ismeretlen azt írta nekem: „Úgy hallom, Ön családi fényképekről készít albumot" (különös utakat fut be a hír). Nem, nincs szó sem albumról, sem családról. Nekem már régen anyám és fivérem jelenti a családot, rajtuk kívül senki és semmi (hacsak nem a nagyszülők emléke); nem tartok számon egyetlen „kuzint" sem, pedig ők a családi egység kovácsai. Egyébként nagyon nem szeretem azt a tudományos gyakorlatot, hogy a családot úgy kezelik, mintha csak kényszerűségek és rítusok szövevénye volna; vagy egyszer s mindenkorra egymáshoz láncolt csoportként értelmezik, esetleg konfliktusok és elfojtások melegágyaként. Mintha tudósaink el sem tudnák képzelni, hogy vannak olyan családok is, ahol az emberek „szeretik egymást".

mily futó) pillanatot, amikor egy valóságos dolog a lencse előtt mozdulatlanná dermedt. A jelenbeli fotó mozdulatlanságát átviszem a múltbeli felvételre, az így megállított pillanat a póz. Ez magyarázza, hogy a Fotográfia noémája azonnal módosul, amint a Fotó megmozdul és filmmé válik; a Fotóban valami *oda állt* („s'est posé") a kis lyuk elé, és örökre ott maradt (én legalábbis így érzem); de a moziban valami *történt* („s'est passé") ugyanezen kis lyuk előtt, a képek folyamatos egymásutánja elsodorja, megszünteti a pózt; ez már másfajta fenomenológia, következésképpen új művészet, amely most születik, jóllehet a fotográfiából eredeztethető.

A Fotográfiában a dolog (egy adott elmúlt pillanatban) sohasem metaforikus értelemben van jelen, s az élőlények sem metaforikus értelemben élnek, kivéve akkor, ha valaki holttesteket fényképez, a fotó ilyenkor azért szörnyű, mert bizonyítja – ha szabad így mondani –, hogy a holttest élő *mint holttest*, egy halott dolog élő képe. A fotó mozdulatlansága ugyanis mintegy eredménye két fogalom, a Valóságos és az Élő visszás keveredésének; amikor a fénykép azt tanúsítja, hogy a tárgy valóságos volt, és csalafintán azt mondja, hogy most is élő, ezt azért teheti, mert mi nagyon nagyra tartjuk, szinte örök értékűnek a Valóságot; de ugyanakkor azzal, hogy ezt a valóságost a múltba száműzi *(Ez volt)*, azt sugallja, hogy már halott. Még helyesebb így fogalmaznunk: a Fotográfia utánozhatatlan jellegzetessége (noémája) abban áll, hogy valaki látta az ábrázoltat *teljes életnagyságban*, sőt *személyesen* (még ha tárgyról van is szó). A Fotográfia egyébként történetileg úgy indult, mint a Személyiség művészete, mint az ember identitásának, egyéni sajátosságának, azaz annak a művészete, amit a szó összes értelmében az ábrázolt lényegének nevezhetnénk. Fenomenológiai szempontból a film ezen a ponton is különbözik a Fotográfiától; (képzelt történetet feldolgozó) filmben két póz van egyszerre jelen, a színész és a szerep *Ez volt*-ja, olyannyira, hogy egy filmet soha nem tudok egyfajta melankólia, azaz a Fotográfiára jellemző melankólia nélkül nézni, viszontlátni olyan színészeket, akikről tudom, hogy már halottak. (Ugyanezt érzem, ha elhunyt énekesek hangját hallom.)

Megint eszembe jut „a rabszolgának született" William Casby portréja, Avedon fotográfiája. Itt nagyon erős a noéma, mert akit látok, az rabszolga *volt*, tanúsítja, hogy a rabszolgaság valóban létezett, még nem is olyan régen; nem történeti tanúbizonyságot adva tanúsítja, hanem valamiképpen újfajta tapasztalati (noha a múltról van szó), és nem csupán kikövetkeztetett bizonyítékokkal, a feltámadt-Krisztust-megérinteni-akaró-Szent-Tamás-tanúbizonyságával. Emlékszem, nagyon sokáig őrizgettem egy képes újságból kivágott fotót – azóta elveszett, mint minden olyan dolog, amit nagyon gondosan teszünk el valahova –, rabszolgaeladást ábrázolt; az úr kalapban, ő áll, a rabszolgák

Ugyanúgy, ahogy nem akarom *a Család*-ra redukálni az én családomat, anyámat sem akarom *az Anyá*-ra redukálni. Néhány tanulmányt elolvasva azt láttam, hogy mindaz, amit ezekben kifejtenek, meggyőzően illik az én helyzetemre is. Freudot kommentálva *(Mózes)* J. P. Goux kifejti, hogy a zsidó vallás nem engedte meg a képi ábrázolást (képet) azért, hogy ne kelljen imádnia az Anyát; a kereszténység pedig azzal, hogy lehetővé tette az anyaság ábrázolását, túllépett a Törvény szigorán az Imaginárius, a Képzeleti kedvéért. Bár én olyan vallásban (protestáns) nevelkedtem, amely szintén elveti a képet, és nem imádja az Anyát, kulturálisan hatott rám a katolikus művészet, a Télikertet ábrázoló Fotót nézve átadtam magam a Képnek, az Imagináriusnak. Így értettem meg, hogyan kapcsolódom az általánoshoz, és azáltal, hogy megértettem, tökéletesen ki is tudtam szabadulni belőle. Az elvont Anyában volt egy sugárzó, önálló mag: az én anyám. Az emberek azt várják, hogy látványosabban szenvedjek, hiszen egész életemet vele éltem le; de az én fájdalmamat valójában az okozza, hogy elvesztettem, *ami ő volt;* azért éltem vele, mert olyan volt, amilyen. Ő nemcsak anya, a legfőbb Jó volt, hanem egészen rendkívüli ember is. Én is elmondhatnám ugyanazt, amit Proust Narrátora nagyanyja halálakor: „Nem egyszerűen szenvedni akartam, hanem tiszteletben tartani szenvedésem eredetiségét"; mert ez az eredetiség azt tükrözte, ami benne

olyan tökéletesen egyedi, másra vissza nem vezethető volt, s halálával éppen ezért örökre elveszett. Azt mondják, hogy a gyász lassan enyhíti a fájdalmat; ezt soha nem tudtam, és ma sem tudom elhinni; számomra az Idő csak a veszteség okozta felindulást szünteti meg (már nem sírok). Egyébként minden változatlan marad, mert nem egyszerűen egy Képet (az Anyát) veszítettem el, hanem egy lényt; nemcsak egy lényt, hanem egy *minőséget* (lelket), nem a nélkülözhetetlent, hanem a pótolhatatlant. Tudok élni Anya nélkül (mindnyájan ezt tesszük előbb-utóbb); de hátralevő életem most már egészen biztosan, mindvégig *minőség nélküli* lesz.

12

Azt, amit vizsgálódásaim kezdetén, egy módszer ürügyén már megállapítottam: hogy tudniillik minden egyes fénykép valamiképpen közös természetű azzal, amit ábrázol, most, a kép belső igazságának hatására újra, újonnan – ez a jobb szó – fölfedeztem. Ettől kezdve bele kellett törődnöm abba, hogy írásomban két hang keveredik: a banalitás hangja (azt mondom, amit mindenki lát és tud) és egy ettől elütő, egyéni hang (nagy emocionális lendülettel megpróbálom visszaszorítani ezt a banalitást). Mintha egy olyan igének keresném a lényegi sajátosságát, amelynek nincs infinitivusa, csak valamilyen módban és időben ragozott alakja.

ágyékkötőben, ők ülnek. Hangsúlyozom, fénykép volt, nem metszet; az váltotta ki gyermeki elszörnyedésem és kíváncsiságom, hogy ez a jelenet *biztosan* lejátszódott a múltban; nem pontos, hanem valóságos képet láttam, már nem volt szükség történész közvetítőre, ez a kép minden közvetítés nélkül mutatta a rabszolgaságot, a tény megállapíttatott *módszer nélkül.*

34

Gyakran hallani, hogy a festők találták fel a Fotográfiát (tőlük ered a képkivágás, az Alberti-féle* perspektíva és a *camera obscura* optikája). Szerintem nem a festők, hanem a kémikusok. Hiszen az *Ez volt* noéma csak akkor születhetett meg, amikor egy tudományos esemény (az ezüsthalogének fényérzékenységének felfedezése) lehetővé tette, hogy közvetlenül felfogják és lemezre nyomják egy különbözőképpen megvilágított tárgy által kibocsátott fénysugarakat. A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása. Egy valóságos test, amely ott volt, fénysugarakat bocsát ki, ezek megérintenek, megfognak engem, aki itt vagyok, mindegy,

* Alberti, Leon Battista (1404–1472); főként Firenzében dolgozó olasz humanista (építész, szobrász, festő, zenész), *Della pittura* (1436) című munkájában leírja a távolodás – rövidülés lemérésének pontos módszerét. (A ford.)

hogy az áttétel mennyi ideig tart; az elhunyt lény fotója úgy érint, mint egy más csillagról érkező sugárnyaláb. Mintha köldökzsinórszerű kapcsolat volna a lefényképezett dolog és az én tekintetem között; a fény itt testi közeg, noha tapinthatatlan, bőrfelület, amelyen osztozom azzal, akit lefényképeztek.

A latinban a fotográfia így fejezhető ki: *imago lucis opera expressa,* azaz: a fény segítségével feltárt, „előhívott", „kipréselt" (akár egy citrom leve) kép. Ha a Fotográfia olyan világban lenne honos, amelynek még van érzéke a mítoszhoz, nyilván ujjonganánk a szimbólum gazdagságán: a szeretett test halhatatlanná válik egy nemesfém, az ezüst (amely emlékmű és fényűzés egyszerre) közvetítésével; ehhez még hozzátennénk azt a gondolatot is, hogy ez a fém élő, mint az Alkímiában ismert összes fém. Talán azért nem szeretem egyáltalán a Színt, mert rabul ejt (vagy elszomorít) az a gondolat, hogy a hajdani dolog, közvetlen kisugárzással, valóban megérintette azt a felületet, amelyet most az én tekintetem érint. Egy 1843-ból származó daguerrotípián, medalion keretben, egy férfit és egy nőt látok; a fényképész műtermében dolgozó miniatűrfestő utólag kiszínezte a képet; mindig az az érzésem (mindegy, mi történik valójában), hogy a szín minden fényképen máz, amely utólag került az eredeti, a valószerű Fekete-Fehérre. A szín számomra hamis, csak arcfesték (amivel a halottakat festik ki). Nekem nem az a fontos, hogy a fotó (ez

a tisztán elméleti fogalom) „élő" legyen, hanem az, hogy biztos legyek abban: a lefényképezett test saját sugaraival érint meg, hat rám, és nem valami pótlólag hozzáadott fénnyel.

(Így a Télikertben készült Fotográfia, bármily halovány is, számomra kincsestár, anyám gyerekkori lényéből, hajából, bőréből, ruhájából, tekintetéből *azon a napon* áradó sugárzás.)

35

A Fotográfia nem idézi fel a múltat (nincs benne semmi prousti). Nem azzal hat rám, hogy rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítja: valóban volt, létezett, amit látok. Ennyiben kifejezetten botrányos hatású. A Fotográfia mindig *meglep*, s ez a meglepetés tartós, szüntelenül megújul. Lehet, hogy ennek az örökös meglepetésnek a forrása valami vallásos dolog, ami bennem is megvan; a Fotográfiának van némi köze a feltámadáshoz. Nem ugyanazt mondhatjuk-e el róla, amit a bizánciak Krisztus Szemfedőjéről, amely ma a torinói katedrálisban látható: hogy arkheiropoiétosz hatja át, a rajta levő kép nem emberi kéz műve.

Kertész egyik, 1915-ben készült fotója harcmezőn pihenő lengyel katonákat ábrázol, nincs benne semmi rendkívüli, hacsak az nem, hogy egyetlen realista festő sem tudná azt érzékeltetni, hogy a

katonák valóban *ott voltak*; nem emlék, elképzelés, rekonstrukció, amit látok, nem a Maya* testének egy darabja – a művészet csak úgy ontja őket –, hanem maga a valóság múltbéli állapotában: egyszerre a múlt és a valóság. A Fotográfia rövid, heves, álmodozássá nem oldható megrázkódtatás (talán éppen ez a *satori* definíciója), az együttlétezés misztériumát adja táplálékul szellemnek (amely nem tud betelni vele). Egy ismeretlen fényképész által készített fotográfia esküvőt ábrázol (Anglia): huszonöt különböző korú embert, köztük két kislányt, egy csecsemőt; leolvasom a dátumot: 1910, és számolok, azóta biztosan mind meghaltak, talán csak a hajdani két kislány és a csecsemő él (idős hölgy, öreg úr lett belőlük). Amikor Lartigue-nak a biarritzi strandról készült képét (1931) nézem vagy Kertészét, a Pont des Arts-t (1932), arra gondolok: „Lehet, hogy én is ott voltam", talán én is ott vagyok a fürdőzők között azon a nyári délutánon, amikor Bayonne-ban fölültem a villamosra, és fürödni mentem a Grande Plage-ra; vagy ott a hídon a járókelők között azon a vasárnap reggelen, amikor Jacques Callot utcai lakásunkból jövet átmentem rajta az Oratoire-ba** igyekezvén (kamaszkorom keresztény időszakában). A dátum a fotó része, nem azért, mert egy

* Buddha anyjának neve. (A ford.)

** Az oratoriánus rend temploma Párizsban, a Louvre közelében, a Saint Honoré utcában. (A ford.)

bizonyos stílust is jelez (ez nem tartozik rám), hanem mert arra indít, hogy fölkapjuk a fejünket, és számot vessünk élettel, halállal, nemzedékek feltartóztathatatlan elmúlásával; lehet, hogy Ernest, az az iskolás gyerek, akit Kertész 1931-ben fényképezett le, még él (de hol?, és hogyan?, micsoda regény!). Én vagyok minden fotográfia iránypontja, ezért vált ki belőlem meglepődést, amikor az alapkérdéssel szembesít: miért élek *itt és most?* Az igaz, hogy a Fotográfia minden más művészetnél egyértelműbben szembesíti a világot valamilyen jelenléttel, együttes jelenléttel; ez a jelenlét azonban nemcsak politikai jellegű („részt venni" a jelenkori eseményekben a képen keresztül), hanem metafizikai is. Flaubert gúnyt űzött (valóban gúnyt űzött?) az égről, csillagokról, időről, életről, végtelenről töprengő Bouvard-ból és Pécuchet-ből. Ilyen jellegű kérdéseket tesz fel nekem a Fotográfia is; olyanokat, amelyek az „ostoba", egyszerű metafizikához kapcsolódnak. Valószínűleg ez az igazi metafizika, csak a válaszok bonyolultak.

36

A Fotográfia nem (vagy nem feltétlenül) arról beszél, *ami nincs többé,* hanem csak arról, *ami* egészen biztosan *volt.* Ez az árnyalatnyi különbség döntő jelentőségű. Egy fotó sem készteti szükségszerűen nosztalgikus emlékezésre tudatunkat (sok fotográ-

. . . lehet, hogy Ernest. . . még él
(de hol? és hogyan? Micsoda regény!).

fia kívül esik az egyéni időn), de a világon készített valamennyi fotó a bizonyosságot adja, a Fotográfia lényege, hogy bizonyítja annak létét, amit ábrázol. Egyszer egy fényképész elküldte nekem egyik fényképem; hiába erőlködtem, képtelen voltam visszaemlékezni, hol készült; alaposan megnéztem a nyakkendőt, a pulóvert, hátha rájövök, mikor és hol viseltem, de hiába. De minthogy *fényképen* láttam magam, nem tagadhattam, hogy *ott voltam* (még akkor sem, ha nem tudtam, hogy *hol*). Szédülés fogott el a bizonyosság és a feledés e furcsa kettősségétől; már-már bűnügyi filmbe illő szorongást éreztem (nem is vagyunk olyan messze a *Nagyítás* témájától); úgy mentem a megnyitóra, mint valami kihallgatásra, hogy végre megtudjam magamról azt, amire már nem emlékeztem.

Semmiféle írás nem képes ilyen bizonyosságot adni. A nyelv fő baja (de talán gyönyörűsége is) az, hogy nem tudja hitelesíteni önmagát. Talán éppen ez a tehetetlenség a nyelv noémája; vagy másként kifejezve: a nyelv természeténél fogva fiktív, s ha ezt a fiktív jelleget meg akarjuk szüntetni, roppant rendszabályokat kell hoznunk, a logikát vagy a hitet kell segítségül hívni; a Fotográfiára azonban nem hat semmiféle közvetítő, a fotó nem kitalál, hanem hitelesít, maga a hitelesítés. Az a néhány fogás, amelyet olykor megenged, nem bizonyító erejű, hanem ellenkezőleg, szemfényvesztés; a fotográfia csak akkor nehézkesen bonyolult, ha csal. Ugyanúgy nem hazudik soha, mint Kasszandra, de

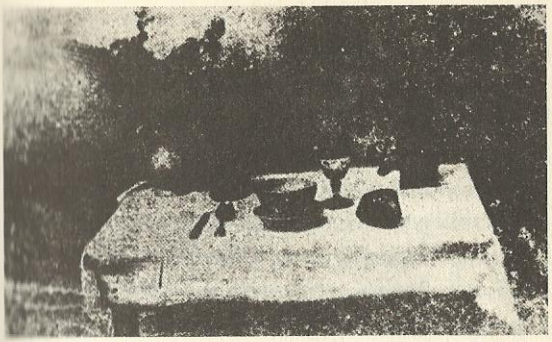
nem a jövőről prófétál, hanem a múltra szegezi tekintetét. Az persze előfordulhat, hogy hazudik a dolog jelentését illetően, éppen azért, mert természeténél fogva tendenciózus, de a dolog létét illetően soha. Bár általános gondolatokra (fikcióra) képtelen, mégis nagyobb hatású mindennél, amit az emberi szellem valaha is kieszelt annak érdekében, hogy biztosítson minket a valóságról – ez a valóság azonban mindig csak esetlegesség (*„Így", „Semmi több"*).

Minden fotográfia jelenlétet bizonyít. Ez a bizonyító erő az az új gén, amelyet a fotó hozott a képek családjába. Az az ember, aki az első fényképeket nézte (például Niepce a *Terített asztal* című képét), arra gondolhatott: „a megtévesztésig hasonlítanak ezek a festményekre" (még mindig a *camera obscura*); de azt azért tudta, hogy valamilyen mutánssal került szembe (egy Mars-lakó hasonlíthat az emberre); tudata mindenfajta analógián kívül helyezte ezt a tárgyat, ektoplazmájaként *annak, ami volt*: a tárgy nem kép többé, nem is a valóság, új dolog, olyan valóság, amit már nem lehet megérinteni.

Lehet, hogy él bennünk valami leküzdhetetlen ellenállás, ezért nem tudunk hinni a múltban, a Történelemben; csak akkor hiszünk benne, ha mítosz formában jelentkezik. A Fotográfia először törte meg ezt az ellenállást: a múlt a fotó megjelenésétől kezdve ugyanolyan bizonyosság, mint a jelen; amit a papíron látunk, az ugyanolyan biz-

tos, mint amit megérintünk. Sokak véleményével ellentétben a Fotográfia és nem a film megjelenése jelenti egy új korszak kezdetét.

A Fotográfiára valószínűleg éppen azért nem került sor a képről folyó vitákban, mert antropológiailag új tárgyat képvisel. Manapság a Fotográfia értelmezői (szociológusok, szemiológusok) körében a szemantikai relativitás a divat: nincs „valóságos", csak művi: *Theszisz,* nem *Phüszisz* (mélyen megvetik a „realistákat", akik szerintük nem veszik észre, hogy egy fénykép mindig kódolt); a Fotográfia – mondják – nem a világ analogonja; „csinált", amit ábrázol, mert a fotográfiai optikát az Alberti-féle (teljesen történeti) perspektíva határozza meg, és mert az exponálás után a háromdimenziós tárgyból kétdimenziós kép lesz. Hiábavaló vita ez, a Fotográfia mindenképpen analogikus, de noémája soha nem az analógiában rejlik (ez valamennyi ábrázolásnak jellemzője). A realisták, köztük jómagam – mert én már akkor realista voltam, amikor azt állítottam, hogy a Fotográfia kód nélküli kép, még akkor is, ha különböző kódok módosíthatják olvasatát – egyáltalán nem a valóság „másolatának" tekintik a fényképet – hanem a *múltbéli valóság* emanációjának, *mágiának,* nem művészetnek. Rossz úton jár, aki azon töpreng, analogikus-e vagy kódolt a fotográfia. Az a fontos, hogy a fényképnek ténymegállapító ereje van, és az, hogy ez nem a tárgyra, hanem az időre vonatkozik. Fenomenológiai szempontból a Fotográfiában a hitelesítő erő fölülmúlja az ábrázoló erőt.



Az első fénykép.

Minden szerző egyetért abban, mondja Sartre, hogy nagyon kevés képet látunk, ha regényt olvasunk; ha igazán leköt a könyv, nincs gondolatban kirajzolódó kép. Az olvasmány Kevés-Képiségével szemben a fotóra a Teljes- vagy Csupa-Képiség jellemző, nem azért, mert a fénykép már önmagában is kép, hanem azért, mert ez a nagyon speciális kép teljesnek, hiánytalannak mutatkozik – mondják a szavakkal játszva. A fotográfiai kép teljes, zsúfolt, semmit sem lehet hozzátenni.

A filmben, amelynek anyaga ugyancsak fotográfiai, a fotónak nincs meg ez a fajta teljessége (szerencsére). Miért? Azért, mert a dolgok folyamatosságában fölvett fotó állandóan újabb felvételek felé igyekszik; kétségkívül a filmen is van fotográfiai ábrázolt, de ezen az ábrázolton átsiklunk, ez nem kardoskodik amellett, hogy valóságos, nem hangoztatja hajdani létét, nem akaszkodik ránk, nem *spectrum*. A filmbéli világ a való világhoz hasonlóan azon a feltevésen alapszik, „hogy a tapasztalat állandóan folytatódik ugyanabban a meghatározó stílusban", a Fotográfia viszont megtöri ezt a „meghatározó stílust" (ezért meghökkentő); *nincs jövője* (ezért patetikus, melankolikus), nincs benne semmi várakozást keltő, ellentétben a filmmel, amely következésképpen egyáltalán nem melankolikus (akkor milyen? – egész egyszerűen „normális", akár az élet). A mozdulatlan Fotográfia

nem annyira bemutat, mint inkább megtart. Megint kezemben a Télikertben készült fénykép. Magamra maradok, előtte, vele. A kör bezárult, nincs kiút. Mozdulatlanul szenvedek. Steril, szörnyű hiányt érzek, nem tudom *transzformálni* bánatom, nem hagyhatom elkalandozni tekintetem; semmiféle kultúra nem jön segítségemre, hogy szavakba önthessem azt a szenvedést, amelyet pedig minden porcikámmal átélek már a kép véglegessége láttán is (ezért nem tudok *olvasni* egy fotót, a kódjai ellenére sem). A Fotográfia, az én értelmezésem szerinti Fotográfia merev, korlátozott műfaj, ha fájdalmas, semmi nem tudja benne gyásszá transzformálni ezt a fájdalmat. Ha a dialektika az a gondolat, amely úrrá lesz a romlandón, és a halál tagadását a munka hatalmává alakítja, akkor a Fotográfia nem dialektikus, olyan természetellenessé vált színtér, amelyen a halál nem képes „szemlélni önmagát", gondolkodni önmagáról, interiorizálódni; vagy még pontosabban: a Fotó a Halál halott színpada, a Tragikum elenyészése, kizár mindenfajta megtisztítást, *katarzist*. Imádhatok egy Képet, Festményt, Szobrot; de egy fényképet? Csak akkor tudom a rituálénak megfelelően elhelyezni (az asztalomra vagy egy albumban), ha nem nézem (vagy kerülöm, hogy ő nézzen), s így szándékosan kitérek elviselhetetlen teljessége elől, és azzal, hogy nem is figyelek rá, a fétisek egy egészen más osztályába utalom, az ikonok közé, amelyeket a görög templomokban csókolgatnak az emberek jég-

hideg üveglapon keresztül úgy, hogy nem is látják őket.

A Fotográfiában az Idő megállítása mindig túlzó, szörnyű, megakad az Idő kereke (innen a fotó kapcsolata az Élőképpel, amelynek ősmintája Csipkerózsika meséje). A Fotó „modern", legégetőbb mindennapi problémáinkhoz kapcsolódik, mégis van benne valami rejtélyesen időszerűtlen, különös pangás, valami, ami éppen a kizökkent idő lényege (olvastam valahol, hogy a spanyolországi Albacete tartományban levő Montiel lakói élnek így a régen megállt időben, pedig olvasnak újságot, hallgatnak rádiót). Lényegét tekintve a Fotó soha nem emlék (amelynek nyelvtani kifejezésére a perfectumot kellene használni, míg a Fotóéra inkább az aorisztoszt, az elbeszélő múltat), sőt még le is blokkolhatja az emlékezést, és nagyon hamar emlékhiánnyá változtathatja. Barátaim egyszer gyermekkori emlékeikről beszéltek, nekik voltak emlékeik; de nekem, aki éppen akkor nézegettem a régi fényképeket, már nem voltak. E fotográfiákkal körülvéve már nem tudtam Rilke soraival vigasztalódni: „Mint édes emlék, a szobán / mimózaillat lebeg át"; a Fotó nem „lebeg át", nincs illat, nincs muzsika, csak a *túl naggyá nőtt dolog* van. A Fotográfia erőszakos, nem azért, mert sokszor az erőszak a témája, hanem azért, mert minden egyes alkalommal *erőszakkal tolakszik szemünkbe*, semmit sem tud letagadni, nem tud átalakulni (ennek az

sem mond ellent, hogy olykor kedvesnek, édesnek mondhatjuk: sokak szerint a cukor édes, én erőszakos ízűnek, vadnak érzem).

38

Mindazok a fiatal fényképészek, akik szerte a világon az aktualitás rögzítésén buzgólkodnak, nem is tudják, hogy valójában a Halál ügynökei. A mi korunk így fogja fel a Halált: a féktelen élet dacos tagadásának jegyében, amelynek a Fényképész valamiképpen professzionistája. A Fotográfia történetileg biztosan kapcsolódik a XIX. század második felében kezdődő „halálválsághoz"; azt hiszem, a Fotográfia elterjedését nem csupán társadalmi és gazdasági kontextusában kellene vizsgálni, illenék már foglalkozni a Halál és az új kép közti antropológiai kapcsolattal is. A Halál ugyanis jelen van minden társadalomban, ha már nem (vagy nem egészen) a vallási szektorban, hát másutt: talán éppen abban a képben, amely az életet akarja megőrizni, s közben a Halált jeleníti meg. A Fotográfia a rítusok háttérbe szorulásakor jelentkezett, s ugyanerre az időre tehető az aszimbolikus, valláson és rítuson kívüli Halál jelentkezése a modern társadalomban, egyfajta hirtelen ugrás a szó szoros értelemben vett Halálba. Az *Élet/Halál* paradigma egyetlen kattanásra szűkül le, arra, amely az exponálást a papírképtől elválasztja.

A Fotográfiával belépünk a *lapos Halál* birodalmába. Egyszer egy óráról kifelé menet valaki megvetően azt mondta nekem: „Laposan beszél a halálról." Mintha nem éppen azért lenne oly szörnyű a Halál, mert lapos, hétköznapi. Az a legszörnyűbb, hogy semmit sem tudok mondani annak a halálról, akit a legjobban szeretek; semmit sem tudok mondani a fényképéről, amelyet nézek, soha nem tudok a mélyére látni, nem tudom transzformálni. Egyetlen „gondolatom" lehet csupán, az, hogy az ő halála után az én halálom következik, a kettő között nincs semmi, csak a várakozás; egyetlen erőforrásom az *irónia,* arról beszélek, hogy „nincs mit mondanom".

Csak papírhulladékká változtathatom a Fényképet; vagy a fiókba vagy a papírkosárba kerül. Nem egyszerűen osztozik a (veszendő) papír sorsában; a fotó akkor is halandó, ha valamilyen keményebb alapra dolgozzák rá: csírát hozó ezüstszemecskékből születik, lassan kibomlik, majd elöregszik, akár az élő szervezet. Kikezdi a fény, a nedvesség, elhalványul, tönkremegy, már csak eldobni való. A régi társadalmak úgy intézték, hogy az emlék, ez az életpótlék, örökkévaló legyen, a Halált szimbolizáló dolog pedig halhatatlan: erre szolgált az Emlékmű. A modern társadalom viszont lemondott az Emlékműről, amikor a halandó Fotográfiát megtette mintegy közvetlen koronatanújául annak, „ami volt". Paradox módon ugyanaz a század fedezte fel a Történelmet és a Fotográfiát.

A Történelem azonban konkrét receptek szerint előállított emlékezet, tisztán intellektuális irányzat, amely megszünteti a mitikus Időt; a Fotográfia pedig megbízható, de múlékony tanúbizonyság; így aztán ma minden arra a tehetetlenségre készíti elő az emberi fajt, hogy hamarosan képtelen lesz felfogni érzelmileg vagy szimbolikusan a *durée*-t, a folyamatot. A Fotográfia korszaka egyben a forradalmak, tüntetések, merényletek, robbantások, azaz a türelmetlen cselekedetek korszaka is, mindené, ami tagadja az érlelődést. Az *Ez volt* kiváltotta rácsodálkozás is el fog múlni, minden bizonnyal. Már el is múlt. Én vagyok – nem is tudom, miért – egyik utolsó tanúja (az Időszerűtlen tanúja), ez a könyv pedig ugyanennek archaikus emléke.

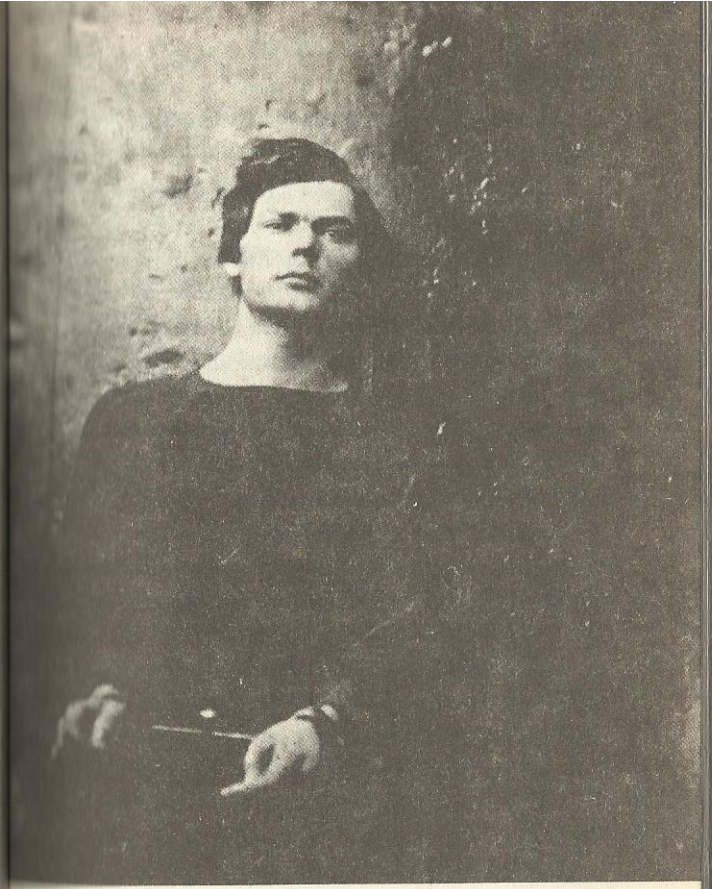
Mi szűnik meg ezzel a sárguló, halványuló, elmosódó fotográfiával, amely egy nap a szemétbe kerül (ha nem én dobom ki – ehhez túl babonás vagyok –, kidobja más, ha meghalok)? Nemcsak az „élet" (mert hiszen amit a kép ábrázol, az élő volt), hanem olykor – hogy is mondjam – a szeretet. Azt az egyetlen fotót nézve, amelyen együtt van apám és anyám (ők, akikről tudom, hogy szerették egymást), arra gondolok: a szeretet, ez a nagy kincs fog eltűnni örökre, mert ha már nem leszek, senki sem tanúskodik majd róla, csak a közömbös Természet marad fenn. Innen az az oly éles, elviselhetetlen fájdalom, amely arra indította Michelet-t, hogy századában teljesen egyedül Szeretet-Nyilatkozatként fogja fel a Történelmet,

szerinte nemcsak az életet kell megörökíteni, hanem azt is, amit ő, ma már elavult szóhasználattal, Jónak, Igazságnak, Egységnek stb. nevezett.

39

Abban az időben (e könyv elején, milyen rég volt), amikor arra próbáltam rájönni, miért vonzanak bizonyos fotók, úgy gondoltam, különbséget tehetek egy általános kulturális érdeklődést kiváltó képmező, a *studium* és az ezen meglepetésszerűen átcikázó *punctum* között. Most már tudom, hogy van másfajta *punctum* („Stigma") is, nemcsak a „részlet". Ez az új *punctum,* amely már nem formai, hanem intenzitásbeli mozzanat, az Idő, a noéma (az *Ez volt*) fájdalmas hangsúlyozódása, ennek sallangtalan ábrázolása.

1865-ben a fiatal Lewis Payne merényletet kísérelt meg az amerikai külügyminiszter, W. H. Seward ellen. Alexander Gardner lefényképezte cellájában az akasztásra váró merénylőt. Szép a fénykép, szép a fiú is; ez a *studium*. A *punctum* viszont: ez a fiú *meg fog halni*. 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 jövő időben. Ennek az ekvivalenciának a felfedezése fog meg. Anyám gyerekkori fényképének láttán arra gondolok: meg



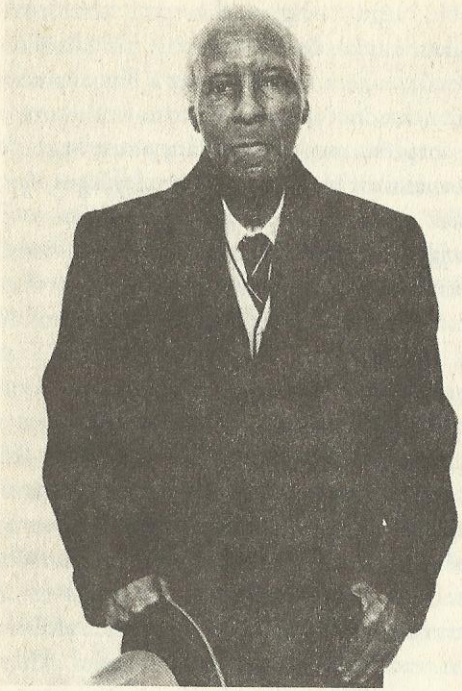
Már nem él, és meg fog halni.

fog halni; olyan katasztrófától rettegek – akár Winnicott* pszichotikus páciense –, amely már bekövetkezett. Ilyen katasztrófa minden fotográfia, akár halottat ábrázol, akár élőt.

Ez a *punctum*, amelyet a rengeteg, vegyes aktualitásfotó többé-kevésbé elhalványít, nagyon jól leolvasható a történeti fotográfiáról: ebben mindig benne van valahogy az Idő múlása: ez halott, ez meg fog halni. Mennyire élő az a két kislány, aki a faluja fölött átrepülő kezdetleges repülőgépet nézi (úgy vannak öltözve, mint anyám azon a kislánykori képen, karikáznak)! Előttük az egész élet, de ugyanakkor (ma) halottak, tehát *már* (tegnap) halottak voltak. Végső soron nem szükséges emberi test ahhoz, hogy az elmúlt idő szédületét érezzem. 1850-ben August Salzmann lefényképezte a betlehemi utat Jeruzsálem mellett: csak köves talajt és olajfákat látok, de tudatomban három idősík kavarog, az én jelenem, Jézus kora és az, amelyben a fényképész a felvételt készítette; mindez realitásként, nem kidolgozott irodalmi, költői szövegen keresztül, az utóbbi soha nem hihető *teljesen*.

* Winnicott, Donald Woods (1896–1971) – angol gyermekorvos és pszichiáter. (A ford.)

* Minden egyes fénykép parancsolóan eljövendő halálomra figyelmeztet, ezért minden fotó – jóllehet látszólag az élők izgékony világához kapcsolódik – személy szerint szól mindegyikünkhöz, mentes mindenfajta általánosítástól (de transzcendenciától nem). Egyébként a fényképet egyedül kell nézni, kivétel persze az a rituális fényképnézegetés, amelyre olykor unalmas estéken kényszerítenek bennünket. Nem szeretem a magánvetítéseket sem (se valódi közönség, se valódi névtelenség), de fényképet csak egyedül vagyok hajlandó nézni. A középkor vége felé a hivők egy része a kollektív olvasás vagy ima helyett az egyéni, halk meditatív olvasást, imát választotta *(devotio moderna)*. Azt hiszem, ez illik a *spectatió*-hoz. Alapjában véve még a nyilvános szférát tükröző fotóknak is mindig privát olvasata van. Nyilvánvaló ez a régi („történeti") fotók esetében; ezekről azt az időt olvasom le, amelyben én voltam fiatal, amelyben anyám vagy nagyszüleim éltek; olyan embert látok rajtuk, aki felkavar, aki családom azon ágához tartozik, amelynek én vagyok utolsó tagja. De mindez érvényes azokra a fényképekre is, amelyeknek első látásra semmi közük az én létemhez, még metonimikus értelemben sem (ilyen például valamennyi riportfotó). Minden egyes fotót az ábrázolt privát megjelenési formájának tekintünk: a Fotográfia megjelenésének kora pontosan egybeesik azzal az időszakkal,



. . . hatalomvágynak nyoma sincs rajta . . .

biztos). Az arckifejezés a testtel járó fénylő árnyék; s ha a fénykép nem képes megmutatni ezt az arckifejezést, ha elveszik ezt az árnyékot, csak a steril test marad, mint a mesében, amely arról az asszonyról szól, akinek nem volt árnyéka. A fényképész ezen a vékony kis köldökzsinóron keresztül adhat életet; ha szerencsétlen véletlen folytán vagy tehetség híján nem tudja megadni az áttetsző lélek világos árnyékát, az alany örökre meghal. Ezerszer is lefényképeztek, de ha az ezer fényképész közül egy sem találta el az igazi arcom (talán nincs is?), képmásom csak identitásomat örökíti meg (erre az egyébként korlátozott időre, amíg a papír kitart), nem valódi értékemet. Nagyon fájdalmas, ha ez olyan valakivel fordul elő, akit szeretünk: egy életre megfoszthatnak így a találó, az „igaz képtől". Minthogy sem Nadar, sem Avedon nem fényképezte anyámat, ennek a találó „igaz képnek" a megmaradását a véletlennek köszönhetem, egy vidéki fényképésznek – ő sem él már –, aki közömbös közvetítőként nem is tudta, hogy a lényeget, az igazit rögzíti, legalábbis számomra.

46

Arra akartam kényszeríteni magam, hogy kommentárt írjak egy „sürgős esetekről" szóló riport fényképeihez, és most sorra tépem össze, amit eddig leírtam. Lehet, hogy nincs semmi mondaniva-

amikor a magánéleti szféra betört a közéletibe, vagy pontosabban: amikor új társadalmi érték – a magánszféra nyilvánossága – született, amikor sokan így, nyilvánosan élték magánéletüket (a sajtó szüntelen támadásai a sztárok magánélete ellen, a törvényhozás ezzel kapcsolatos egyre növekvő zavara jelzi ezt a mozgást). De minthogy a magánszféra nemcsak nagy kincs (amelyre vonatkoznak a tulajdonnal kapcsolatos történetileg kialakult törvények), hanem az az igen drága, elidegeníthetetlen kör is, ahol az én képem szabad (szabadon megszüntetheti önmagát); minthogy ez a magánszféra az alapja egy olyan benső tartalomnak, amely, azt hiszem, egybeesik benső igazságommal, lényegi tulajdonságaimmal, vagy ha úgy tetszik, azzal a Visszavonhatatlannal, ami én vagyok; eljutottam odáig, hogy ismét szét kell választanom a nyilvános és a magánszférát; az intimszféra feltárása nélkül akarom kifejezni benső lényegem. Két szférában élem meg a Fotográfiát és a világot, amelynek része: egyik oldalon a Képek, a másikon az én fotóim; egyik oldalon a hanyagság, a dolgok megkerülése, a zaj, a lényegtelen (még ha csalfán elkábít is); a másikon az égető, a sebező.

(Az amatőrt rendszerint éretlen művészként határozzák meg. Olyan valaki – mondják –, aki nem tud vagy nem akar magas fokon elsajátítani egy szakmát. A fényképészeti gyakorlatban azonban, éppen ellenkezőleg, az amatőr veszi át a profi helyét, mert ő áll közelebb a Fotográfia noémájához.)

Ha megszeretek egy fényképet, ha fölkavar, elidőzöm mellette. Mit csinálok ez idő alatt? Nézem, vizsgálgatom, mintha többet akarnék megtudni arról a dologról vagy személyről, amelyet vagy akit ábrázol. Anyám arca elmosódott, halovány ott a Télikert mélyén. Ránéztem, s első gondolatom az volt, így kiáltottam föl: „Ez ő! Igen, ez ő! Végre ő!" Most azt állítom, hogy tudom – és el is tudom mondani érthetően –, miért, mennyiben ő az. Szeretném gondolatban körvonalazni a szeretett arcot, s megtenni az intenzív megfigyelés egyedüli tárgyává; szeretném kinagyítani ezt az arcot, hogy jobban lássam, jobban megértsem, megismerjem belső lényegét (és néha, naivul, laboratóriumra bízom ezt a feladatot). Azt hiszem, hogy „kaszkádszerűen", fokozatosan kinagyítva a részletet (minden egyes klisé az előzőnél még kisebb részleteket is megmutat), végre elérkezem anyám lényegéhez. Ugyanazt akarom megcsinálni *Spectator*-ként, amit Marey és Maybridge *Operator*-ként: felbontok, felnagyítok, és ha szabad így mondani: *lassítok*, hogy legyen időm végre *tudni*. A Fotográfia igazolja ezt a vágyat, ha nem is elégíti ki teljesen; csak azért dédelgethetem az őrült reményt, hogy fölfedezzem az igazat, a belső lényeget, mert a Fotó noémája éppen az *Ez volt*, és azért, mert abban az illúzióban élek, hogy elég megtisztítani egy kép felületét, és máris eljutok *ahhoz, ami mögötte van*;

vizsgálgatni annyit jelent, mint megfordítani a fényképet, belépni a papír mélységébe, elérni másik oldalát (nekünk, nyugatiaknak „igazabb", ami rejtve van, mint ami látszik). Sajnos, hiába vizsgálgatom a képet, nem fedezek föl semmit: ha kinagyítom, csak a papírszemcsét látom, semmi többet, szétszedem a képet, és eljutok anyagához; ha pedig nem nagyítom föl, ha megelégszem az egyszerű vizsgálgatással, csak azt tudom meg, amit korábban is tudtam, mindjárt első látásra: hogy *ez valóban volt,* az egész hókuszpókusz hiábavalónak bizonyult. A Télikertben készült Fotót nézve én is csak egy szerencsétlen álmodozó vagyok, aki álomképet akar ölelni; én vagyok Golaud,* amint így kiált: *„Ó, nyomorult életem",* mert soha nem fogja megtudni, mi is volt Mélisande benső lénye-ge. (Mélisande nem rejti el, csak nem beszél róla. Ilyen a Fotó is: nem tudja *elmondani,* amit láttat.)

42

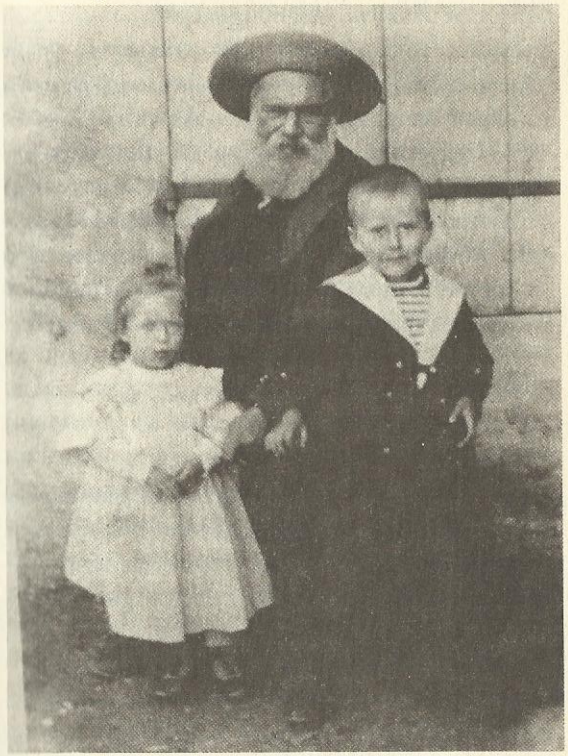
Erőfeszítéseim azért fájdalmasak, azért szorongok, mert olykor egy adott fényképen fölfedezni vélem az igazságot, oly közel kerülök hozzá, hogy megperzsel. Ez történik, valahányszor úgy ítélem meg,

* Golaud – Maurice Maeterlinck (1862–1949) *Pelléas és Mélisande* című drámájának egyik szereplője, Arkael király unokája, M. férje, ő öli meg felesége szerelmét, Pelléast. (A ford.)

hogy egy fénykép „hasonlít" eredetijéhez. Pedig, ha jól belegondolok, fel kell tennem a kérdést magamnak: mi hasonlít mire? A hasonlóság annyi, mint megfelelni valaminek. De minek? Valamilyen identitásnak. Csakhogy ez az identitás bizonytalan, sőt képzelt, olyannyira, hogy akkor is beszélhetek hasonlóságról, ha sohasem láttam a modellt. Érvényes ez Nadar (vagy Avedon) legtöbb portréjára; Guizot azért „hasonlít", mert képe megfelel a zordságáról alkotott mítosznak; a kitárulkozó, derűs Dumas azért, mert hozzáértése, termékenysége ismert előttem; Offenbach azért, mert tudom, hogy muzsikájában van valami átszellemült (mondják sokan); Rossini hamisnak, komisznak látszik (látszik, tehát hasonlít); Marceline Desbordes-Valmore arcára ugyanaz a kissé együgyű jóság ül ki, amely verseit is jellemzi; Kropotkinnak, ennek az anarchizmus felé hajló idealistának tiszta a tekintete stb. Mindegyikükre ráismerek, „hasonlítanak", mondhatom rögtön, hiszen megfelelnek várakozásomnak. *A contrario* bizonyíték: hogyan mondhatnám magamról én, hogy hasonlítok, hiszen bizonytalan, nem – mitikus alanynak érzem magam. Én csak a rólam készült többi fényképre hasonlítok, a végtelenségig; mindenki csak egy reális vagy mentális másolat másolata (legföljebb azt mondhatom el, hogy egy-egy fotón *elviselhetőnek* tartom-e *magam* vagy sem, aszerint, hogy a fotó megfelel-e annak a képnek, amelyet önmagamról szeretnék adni). A banális felszín

az ábrázoltról, de csak akkor, ha részekre bontja a testet. Ez a lényeg azonban nem az egyén lényeges vonása, az másra vissza nem vezethető, hanem a családé. Néha tévedek, vagy legalábbis habozom: egy medalion mellképen fiatal asszonyt látok gyermekével, ez biztosan anyám és én – gondolom –, pedig nem, az ő anyja a fiával (az én nagybátyámmal). Nem annyira a ruhákról látom (a fotón ez egyáltalán nem látszik), hanem az arc struktúrájáról; nagyanyám és anyám arca között ott volt egy közvetett hatás, a férje, az apáé, s átalakította az arcot; aztán ez így folytatódott egészen az én születésemig (a csecsemő? ő teljesen jellegtelen). Ugyanez áll apám gyerekkori fényképére: semmi köze a felnőttkori képekhez, de bizonyos részletek, bizonyos vonások apám arcát nagyanyáméhoz és az enyémhez közelítik – valahogy önmagán túl. A Fotográfia előhívhat valamit (a szó kémiai értelmében), de tulajdonképpen a faj (species) makacs újratermelődését hívja elő. Polignac herceg (X. Károly miniszterének fia) halálakor Proust azt mondta: „Arca az őseiéhez hasonlított: már akkor megvolt, amikor ő még meg sem született." A Fotográfia olyan, mint az öregség: bármily ragyogó is, lecsupaszítja az arcot, megmutatja genetikai lényegét. Proust (megint csak ő) mondta Charles Haasról (Swann modelljéről), hogy kicsi, egyenes orra volt, de az öregség pergamenszerűvé tette bőrét, és kihozta zsidós orrát.

A család erősebb, érdekesebb identitást ad, mint



A Törzs.

Marceline Desbordes-Valmore arcára ugyanaz a kissé együgyű jóság ül ki, amely verseit is jellemzi...

alatt (ez az első, amit egy portréról mondani szoktak) ez a képzelt analógia csupa szertelenség: X megmutatja nekem egy barátja fényképét, soha nem láttam ezt az embert, csak X beszélt róla; és mégis azt mondom magamban (nem tudom, miért): „Biztos vagyok benne, hogy Sylvain nem ilyen." Egy fotó alapjában véve akárkire hasonlíthat, kivéve azt, akit ábrázol. A hasonlóság ugyanis az alany identitása, erre a nevetséges, tisztán egyéni, állampolgári, sőt büntetőjogi fogalomra utal; az alanyt „önmagával azonosnak" mutatja, holott én olyannak akarom látni, „amilyen valójában". A hasonlóság nem elégít ki, szkeptikus maradok (általában ezt a szomorú csalódást érzem anyám ismerős képei láttán – míg az egyetlen olyan kép, amelyen igazán őt találtam meg, régi, elkallódott kép, nem is hasonlít anyámra, egy gyermek képe, akit nem ismertem.)

43

Van azonban valami, ami rejtettebb, mélyebb, mint a hasonlóság; a Fotográfia kihozhat olyasmit is, amit egy valóságos (vagy tükörben tükröződő) arcon soha nem veszünk észre: egy genetikai vonást, önmagunknak vagy rokonunknak valamelyik ősünktől örökölt fizikai tulajdonságát. Az egyik fényképen éppen olyan az állam, mint apám nővéréé. A Fotográfia elmondhat valami lényegest

az egyéni identitás, megnyugtatóbbat, hiszen származásunk tudata megnyugtató számunkra, a jövőre gondolni viszont nyugtalanító, aggasztó; ez a fölfedezés azonban csalódást is okoz, mert biztosít ugyan az élet folytonosságáról (amely az emberi fajta benső igazsága, nem az enyém), de napvilágra hozza az egy családból származó lények titokzatos különbségét is: milyen kapcsolata van vajon anyám és hatalmas, hugói őse között, aki magának a Törzsnek embertelen távolságát jeleníti meg?

44

Meg kell adnom magam: nem tudok a Fotográfia mélyére látni, nem tudom földeríteni lényegét. Csak pásztázni tudom tekintetemmel, mint valamilyen mozdulatlan felszínt. A Fotográfia *lapos*, a szó összes értelmében, ebbe bele kell törődnöm. Téved, aki technikai eredete miatt a fényképet a sötéten való átmenet *(camera obscura)* gondolatával hozza összefüggésbe. *Camera lucidá*-t kellene mondani (ez volt a neve annak a Fotográfia megjelenése előtt ismeretes szerkezetnek, amelynek segítségével egy prizmán keresztül le lehetett rajzolni egy tárgyat, a rajzoló egyik szeme a modellen, a másik a papíron): mert a tekintet szempontjából „a kép lényege az, hogy egészen kívül van, nincs benne semmi intimitás, és mégis hozzáférhetetlenebb, titokzatosabb, mint a lelkiismeret; jelentés nélküli,

de az összes lehetséges jelentésre apellál; nincs felfedve, mégis jelen van, az a fajta jelenlét-távollét jellemzi, amely oly vonzóvá, izgatóvá teszi a szirénéket" (Blanchot).

A Fotográfiának éppen evidenciaereje miatt nem lehet a mélyére látni. A képen a tárgy teljesen megmutatja magát, biztosak vagyunk abban, amit látunk – a szöveggel vagy más olyan érzékelhető dologgal ellentétben, amely életlenül, vitathatóan jeleníti meg a tárgyat, és ezzel arra ösztönöz, hogy ne higgyek annak, amit látni vélek. A Fotográfia bizonyossága szuverén, vizsgálhatom akármeddig, intenzíven; de bármeddig nyújtom ezt a vizsgálatot, nem tudok meg semmi újat. Éppen ez az interpretációmegakadás adja a Fotó bizonyosságát, kimerülök abban, hogy megállapítom: *ez volt*. Mindenki, aki fényképet tart a kezében, hisz ebben az alaptételben, semmi sem tudja megingatni, csak az, ha bebizonyítják, hogy ez a kép nem fotográfia.

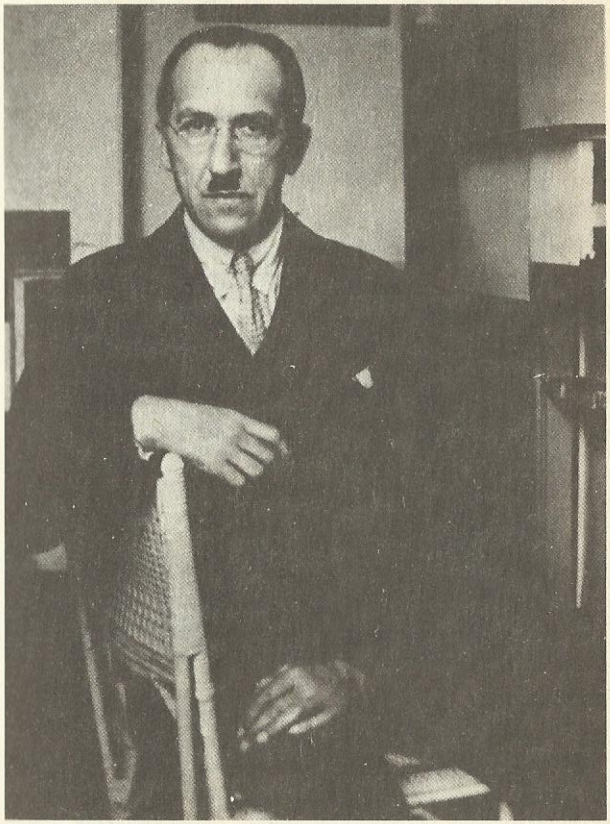
De sajnos, hiába ez a bizonyosság, semmit sem tudok mondani a fotóról.

45

Mihelyt élőlényről van szó és nem tárgyról, a Fotográfia evidenciájának egészen más a tétje. Ha egy üveget, egy szál íriszt, egy tyúkot, egy palotát látunk lefényképezve, az csak valóság. De ha egy testet, arcot, amely ráadásul nemegyszer egy szeretett

lóm a halálról, öngyilkosságról, sebesülésről, balesetről? Nincs, nem tudok semmit mondani ezekről a fényképekről, amelyeken fehér köpenyes embereket, hordágyakat, földön fekvő testeket, üvegcserepeket látok. Ha legalább egyetlen szempárt láthatnék, ha csak egyvalaki rám nézne a fotóról! A Fotográfia ugyanis képes – bár egyre kevésbé, mert a frontális beállítást ma már rendszerint archaikusnak ítélik – *egyenesen a szemembe nézni* (íme, egy újabb különbség: a filmen senki nem néz rám, a Kitalált műfajban ez tilos).

A fotográfiáról rám néző tekintetben van valami paradox, olyasmi, amivel néha az életben is találkozhatunk. A múltkor a kávéházban egy magányos kamasz nézegetett körbe a teremben, tekintete meg-megpihent rajtam, az volt az érzésem, hogy *néz*, de nem voltam biztos benne, hogy *lát* is; képtelen gondolatficam: nézni és mégsem látni? Mintha a Fotográfia elválasztaná a figyelmet az észleléstől, és csak az elsőt mutatná, holott ez elválaszthatatlan az utóbbitól; kicsavart dolog ez, mint a noészisz noéma nélkül, a gondolkodás gondolat nélkül, a célzás céltábla nélkül. Mégis ez a botrányosnak tűnő mozzanat hozza létre az arckifejezés legritkább minőségét. Íme, a pradoxon: hogy lehet intelligens az arcunk, ha nem gondolunk semmi intelligens dologra, csak ezt a fekete Bakelitdobozt nézzük? Úgy, hogy a tekintetet valami belső dolog köti le, a látást megtakarítja. Micsoda szánalomra méltó, fájdalmas gondolatiságot közvetít az



...hogy lehet intelligens az arcunk,
ha nem gondolunk semmi intelligens dologra...?

lényé? Minthogy a Fotográfia *hitelesíti* e lény létezését, rá akarok találni erre az emberre, teljes valójában, benső lényegét akarom fölfedni, olyannak akarom látni, „amilyen valójában", túl az egyszerű, egyéni vagy örökletes hasonlóságon. Ezen a ponton válik még fájdalmasabbá az a tény, hogy a Fotó lapos, mégpedig azért, mert csak valami kimondhatatlannal tud válaszolni őrült vágyamra: a nyilvánvalóval (ez a Fotográfia törvénye). Ez a valami az *arckifejezés* („air").

Egy *arckifejezést* nem lehet elemeire bontani (amint szét tudom bontani, bizonyítok vagy kifogásolok, röviden: kételkedem, kitérek a Fotográfia elől, amely természeténél fogva maga a teljes evidencia; evidencia az, ami nem tűri, hogy elemeire bontsák). Az arckifejezés nem olyan vázlatos, intellektuális, mint egy sziluett. Nem is olyan egyszerű analógia – bármily messzemenő is –, mint a „hasonlóság". Nem, az arckifejezés az a nagyon határozott dolog, amely a testtől a lélekhez vezet, az *animulá*-hoz, ehhez az egyik emberben jó, a másikban rossz egyéni lelkecskéhez. Így avattattam be fokozatosan a lélek rejtelmeibe anyám fotóit nézegetvén, s végül eljutottam ahhoz a kiáltáshoz, amely minden nyelv alaprendeltetését fejezi ki: „Ez az!" Előbb néhány egészen méltatlan fotót láttam, ezek csak anyámnak egészen hétköznapi identitását közvetítették; majd olyanokat – ebből volt a legtöbb –, amelyekről „egyéni kifejezőerejét" olvastam le (ezek voltak az analogikus, „hasonlító"

Fontosabb a lélek jelenléte, mint a fotó maga

fényképek), végül pedig a Télikertben készült képet. Itt nem egyszerűen ráismertem (túl közönséges az a szó), hanem rátaláltam; ez a fénykép nem egyszerűen hasonlított, ez jelentette számomra a hirtelen ébredést, megvilágosodást, a *satori*-t, azt a pillanatot, amikor a szó elakad, az *„Így, igen, így, semmi több"* ritka, talán egyetlen evidenciáját.

Az arckifejezés (jobb híján így nevezem a benső igazság kifejeződését) az identitásnak mintegy visszavonhatatlan kiegészítője, az, amit kegyelemből kapunk, amiben nincs semmi „fontoskodás": az arckifejezés kifejezi az alanyt, amint éppen nem tulajdonít semmi fontosságot önmagának. Ezen a benső igazságot tükröző képen az emberi lény, akit szeretek, akit szerettem, nem különül el önmagától, végre egészen ő. Titokzatos módon olyan ez az egybeesés, mint valami metamorfózis. Anyám fényképei, amelyeket átnéztem, egy kicsit mind maszkszerűek voltak; az utolsónál hirtelen eltűnt a maszk, maradt a lélek, kortalanul, de nem időtlenül, hiszen ez az arckifejezés lényegében azonos volt azzal, amelyet anyám hosszú élete során mindennap láttam.

Lehet, hogy az arckifejezés végső fokon lelki, morális jelenség, amely titokzatos módon valamilyen életértéket vetít az arcra? Avedon lefényképezte az amerikai Labor-mozgalom vezetőjét, Philip Randolphot (most halt meg, amikor ezeket a sorokat írom); a fényképről „jóságos" arc néz vissza rám (hatalomvágynak nyoma sincs rajta, *ez*

Valójában nem néz semmit; magában tartja, ott belül, minden szeretetét, félelmét: ezt fejezi ki a tekintete.

a szegény kisfiú, aki egy újszülött kutyát tart kezében, és hozzá hajol (Kertész, 1928), szomorúan, féltékeny, félénk tekintettel néz a fényképezőgép lencséjébe. Valójában nem néz semmit; magában tartja, ott belül, minden szeretetét, félelmét: ezt fejezi ki a tekintete.

A tekintet (ha kitartó, a fényképpel átszeli az Időt) mindig őrültnek hat egy kicsit, egyszerre tükröződik benne az igazság és az őrület. 1881-ben Calton és Mohamed arcfotókat publikáltak, tisztán tudományos célok vezették őket, beteg emberekről készítettek fiziognómiavizsgálatokat. Végkövetkeztetésük természetesen az volt, hogy nem lehet leolvasni a betegséget a képekről. De minthogy ezek a betegek még száz év elmúltával, ma is néznek rám, én az ellenkező véleményen vagyok: mindenki őrült, aki így egyenesen a szemünkbe néz.

A Fotográfia „végzete" a következőkben fogalmazható meg: azzal, hogy elhiteti velem (persze, nagyon sok esetből vajon hányszor: megtaláltam „az igazi, totális fotográfiát", fantasztikusan keveri a valóságot *(Ez volt)* és az igazságot *(Ez az!)*; egyszerre megállapító és felkiáltó; azon az őrült ponton mutatja a képmást, amikor az érzelem (szeretet, részvét, gyász, lelkesedés, vágy) a lét garanciája. A fotó ekkor ténylegesen az őrülethez közelít, belép „az őrült igazság" birodalmába.

A Fotográfia noémája egyszerű, banális, korántsem mély értelmű: *„Ez volt."* Ismerem a kritikusainkat: „Micsoda! Egy egész könyvet kell neki írni (még ha rövid is) ahhoz, hogy rájöjjön arra, amit én már rég tudok, első ránézésre" – mondják majd. Igen ám, csakhogy az effajta evidencia az őrület édestestvére lehet. A Fotográfia olyan túlzásba vitt, zsúfolt evidencia, mintha önmagát karikírozná, nem is azt, akit vagy amit ábrázol. A kép, a fenomenológiából vett kifejezéssel, „tárgyatlanság". Márpedig a Fotográfiában nemcsak a tárgy hiányát feltételezem, hanem ugyanakkor, legalább ugyanennyire azt is, hogy ez a tárgy valóban létezett, és ott volt, ahol most látom. Ez az őrület, hiszen eddig semmiféle ábrázolás nem tanúskodott így az ábrázolt múltjáról, hacsak nem valamilyen közvetítőn keresztül; a Fotográfia azonban azonnali bizonyosságot ad, senki a világon nem tud kiábrándítani. Az én szememben a Fotográfia olyan különös *médium*-má, a hallucináció új formájává alakul, amely az észlelés szintjén hamis, az időbeliség szintjén viszont igaz; valahogy tompított, szerény, „megosztott" hallucinációvá (egyrészt „ez nem ott van", másrészt „de ez valóban volt"), őrült, de a valósággal érintkező képpé.

Megpróbálom megnevezni e hallucináció legjellemzőbb sajátosságát, és eszembe jut: még aznap este, amikor anyám fényképeit nézegettem, barátaimmal elmentem megnézni Fellini *Casanova* című filmjét; szomorú voltam, untatott a film, de amikor Casanova táncra perdült a gép-babával, hirtelen mintha valami különös drog hatott volna rám; pupillám rettentően, csodálatosan kitágult, nagyon világosan láttam, ízlelgettem minden részletet, valamennyi felkavart: a karcsú, finom sziluett mintha csak *egy kis* test lett volna a lapos ruha alatt; a viseltes cérnakesztyű, az a kicsit nevetséges (de megható) tolldísz a hajban, az a festett, mégis egyéni, ártatlan arc: valami reménytelenül élettelen, de ugyanakkor angyali „jóakarattal" megmutatkozó odaadás, fölkínálkozás, szeretet. Ellenállhatatlanul a Fotográfia jutott eszembe: ugyanazt mondhattam el azokról a fényképekről is, amelyek hatottak rám (és amelyekből magát a Fotográfiát is módszeresen összeraktam).

Úgy éreztem, van valamilyen kapcsolat (összefonódás) a Fotográfia, az Őrület és még valami között, amire nem találtam jó szót, ezért elneveztem szerelmi szenvedésnek. Hiszen szerelmes voltam Fellini gép-babájába, nem? Nem szeretünk-e bele egy-egy fotográfiába is? (Proust világának képeit nézve beleszeretek Julia Bartet-ba, Guise hercegbe). De mégsem egészen erről van szó. Ez a valami sokkal tágabb fogalom. A Fotográfia (néhány fotó) keltette szerelemben egy másfajta, furcsa, divatjamúlt névvel ellátott muzsika szólal meg: a szánalom. Gondolatban még egyszer, utoljára összegyűjtöttem mindazokat a fényképeket, amelyek

korábban úgy „belém szúrtak", megfogtak (így hat a *punctum*), mint például a vékony nyakláncot és cúgos cipőt viselő néger asszony képe. Mindegyik úgy hatott rám, hogy nem törődtem az ábrázolt dolog valószerűtlenségével, bolondul beléptem a látványba, a képbe, átkaroltam a holtat, a halandót, mint Nietzsche, aki 1889. január 3-án sírva ölelte át egy meggyötört ló nyakát, valósággal beleőrült a Szánalomba.

48

A társadalom igyekszik megszelídíteni a Fotográfiát, mérsékelni ezt az őrületet, amely szüntelenül robbanással fenyegeti a szemlélő arcát, készül belerobbanni. Két eszköz áll rendelkezésére ehhez a szelídítéshez.

Az első az, hogy művészetet csinál a Fotográfiából, hiszen egyetlen művészet sem bolond. Ezért verseng kitartóan a fényképész a festővel, ezért veti alá magát a festmény retorikájának, szublimált előadásmódjának. A Fotográfia valóban lehet művészet, akkor, ha nincs benne semmi őrület, ha elfelejti noémáját, és már nem hat rám; vagy azt hiszik, Puyo* *Sétáló hölgy*-ei annyira fölzaklatnak,

* Puyo, Emile-Joachim Constant (1857–1933) – francia műkedvelő fényképész, a gumimásolás egyik kezdeményezője, 1884-től a Párizsi Foto Klub kiállításain nagy érdeklődést keltettek festmény hatású képei. (A ford.)

hogy felkiáltok: *„Ez valóban volt?"* A film is részt vesz a Fotográfia domesztikációjában – legalábbis a játékfilm, amelyet hetedik művészetnek neveznek –, egy film lehet művien őrült, mutathatja az őrületnek a kultúrából ismert jeleit, de soha nem lehet őrült természeténél (képi státusánál) fogva; a film mindig ellentéte a hallucinációnak, egyszerűen illúzió, álomlátás, nem ekmnézia.

A Fotográfia megszelídítésének másik módja az, hogy megpróbálják általánossá, tömegessé, elcsépeltté tenni a fotót, annyira, hogy ne legyen vele szemben egyetlen másfajta kép sem, amelyhez mérten valamilyen megkülönböztető jegyet adhatna önmagának, bizonyíthatná különleges sajátosságát, botrányokozó hatalmát, őrületét. Ez történik a mi társadalmunkban is, a Fotográfia zsarnok módjára eltapossa a többi képet; nincs többé metszet, figurális festmény, legföljebb megbűvölten és megbűvölőn alárendelve a fotográfiai modellnek. Valaki egyszer azt mondta nekem egy kávéházban, ahol a vendégeket nézegettük: „Nézze, milyen színtelenek, manapság a képek élőbbek, mint az emberek." A mi világunk egyik megkülönböztető jegye talán éppen az a fordított rend, hogy a képzeleti vált általánossá, s mi aszerint élünk. Gondoljanak az Egyesült Államokra: ott minden képpé alakul, csak az létezik, azt gyártják, azt fogyasztják. Egy szélsőséges példa: menjenek be New Yorkban egy pornólokálba: nem magát a bűnt látják, csak a bűn élőképeit (Mapplethorpe in-

nen merítette néhány fotóját). Mintha az ott lelánccolt és önmagát korbácsoló névtelen szereplő (aki soha nem színész) csak a szado-mazochistáról kialakult sztereotip (elkoptatott) képpel azonosulva tudná elképzelni élvezetét: előbb a kép, aztán az élvezet – íme, a nagy változás. A dolgok ilyetén fordulata óhatatlanul fölvet etikai kérdéseket is, nem azért, mert a kép erkölcstelen, vallástalan vagy ördögi (mint ahogy egyesek a Fotográfia megjelenésekor állították), hanem azért, mert ennyire általánosítva teljesen megfosztja valódi tartalmától a konfliktusok és vágyak emberi világát, annak ürügyén, hogy bemutatja ezt a világot. Az úgynevezett fejlett társadalmakat az jellemzi, hogy ma képeket és nem hitet fogyasztanak, mint régen; liberálisabbak, kevésbé fanatikusak, igaz, de ugyanakkor „álnokabbak" is (kevésbé „autentikusak") – tudatunkban mindez úgy jelentkezik, mint valami émelyítő rossz érzés, csömör; mintha az általánossá váló kép különbségek nélküli (indifferens) világot hozna létre, amelyben itt-ott csak az anarchizmus, a marginalizmus és az individualizmus kiáltásai hangzanak fel: töröljük el a képeket, mentsük meg a pillanatnyi (közvetítés nélküli) Vágyat.

Őrült tehát vagy bölcs a Fotográfia? Mindkettő lehet. Bölcs, ha realizmusa viszonylagos marad, ha esztétikai vagy empirikus szokások mérséklik (a fodrásznál, fogorvosnál képes újságot lapozgatunk). Őrült, ha realizmusa teljes, ha szabad így mondani: eredendő, ha riadt tudatunkba az Idő fo-

Le système de la mode (A divat rendszere, 1967)
Fragments d'un discours amoureux (Beszédtöredékek a szerelemről, 1978)

Magyarul:
Válogatott írások (1977)
Mitológiák (1983)

Nyíregyháza Bessenyei György Tanárképző Főiskola
174.697
Könyvtára

Roland Barthes
(1915–1980)

Francia kritikus, irodalomtörténész, filozófus, a francia szellemi élet egyik kiemelkedő egyénisége. Tudományos pályája az ötvenes évek elején indult, *Le degré zéro de l'écriture* (Az írás nulla foka, 1953) című művével, amely nagy port vert fel. Ebben a pszichoanalízis és a modern nyelvészet eredményeit alkalmazza az irodalmi elemzésben. Írásai, amelyekkel a strukturalizmus és a szemiotika úttörői közé írta be nevét, ideológiakritikai funkciót is betöltenek: a társadalmi életnek nyelvként és a nyelv mintájára vizsgált jelenségeiről Barthes bebizonyította, hogy látszólagos természetességükkel valójában a kispolgári gondolkozás normáit erősítik. 1979-ben íródott utolsó műve személyes hangvételű esszé a fotográfiáról. A fénykép ontológiájának és esztétikájának elemzése kapcsán Barthes az élet végső kérdéseiről meditál.

Főbb művei:

Mythologies (Mitológiák, 1957)
Sur Racine (Racine-ról, 1963)
Éléments de sémiologie (A szemiológia elemei, 1965)

63. oldal Robert Mapplethorpe: Phil Glass és Bob Wilson.
67. oldal George Washington Wilson: Viktória királynő, 1863.
69. oldal Robert Mapplethorpe: Karját kitáró fiatal férfi.
80. oldal Nadar: A művész anyja vagy felesége (©Arch. Phot. Paris) S. P. A. D. E. M.
97. oldal André Kertész: Ernest, Párizs, 1931.
101. oldal Nicéphore Niepce: Terített asztal, 1822 körül (Musée Nicéphore Niepce).
109. oldal Alexander Gardner: Lewis Payne portréja, 1865.
116. oldal Marceline Desbordes-Valmore, 1857 (©Arch. Phot. Paris) S. P. A. D. E. M.
119. oldal Családi kép a szerző gyűjteményéből.
124. oldal Richard Avedon: A. Philip Randolph (The Family, 1976).
127. oldal André Kertész: Piet Mondrian a műtermében, Párizs, 1926.
128. oldal André Kertész: A kiskutya, Párizs, 1928.

Fényképek jegyzéke

---

23. oldal Alfred Stieglitz: A lóvasút végállomása (New York, 1893) (©Museum of Modern Art, New York).
29. oldal Koen Wessing: Nicaragua; járőrök az utcán, 1979.
31. oldal Koen Wessing: Nicaragua; a szülők megtalálják gyermekük holttestét, 1979.
37. oldal William Klein: 1959. május elseje Moszkvában.
43. oldal Richard Avedon: A rabszolgának született William Casby, 1963.
45. oldal August Sander: Jegyző.
47. oldal Charles Clifford: Alhambra (Granada), 1854–1856.
53. oldal James Van der Zee: Család, 1926.
54. oldal William Klein: New York, 1954: az olasz negyed.
56. oldal André Kertész: A hegedűs balladája, Abony, Magyarország, 1921.
60. oldal Lewis H. Hine: Debil gyerekek egy intézetben, New Jersey, 1924.
61. oldal Nadar: Savorgnan de Brazza, 1882 (©Arch. Phot. Paris) S. P. A. D. E. M.

galmát hozza vissza: ezt a kifejezetten elvezető mozdulatot, amely visszafordítja a dolgok menetét, fotográfiai *eksztázis*-nak hívom.

Íme, a Fotográfia két lehetősége. Nekem kell eldöntenem, hogy a tökéletes illúziók művelődéstörténetileg kialakult kódjának megfelelően értelmezem, amit ábrázol; vagy a módosíthatatlan, visszavonhatatlan valósággal nézek szembe közvetítésével.

1979. április 15–június 3.

Kiadta az Európa Könyvkiadó
A kiadásért az Európa Könyvkiadó igazgatója felel
Szedte és nyomta az Alföldi Nyomda
A nyomdai rendelés törzsszáma: 6446 66-14-2
Készült Debrecenben, 1985-ben

A sorozatot Bart István szerkeszti

Felelős szerkesztő: Kiss Zsuzsa
A sorozatterv Hörömpő Gabriella munkája
Műszaki szerkesztő: Liener Katalin
Műszaki vezető: Miklósi Imre
Készült 6700 példányban, 5,85 /A/5/ ív terjedelemben
ISBN 963 07 3702 7