

Visy Beatrix\*

## KIS MAGYAR FÉNYÍRÁSTAN

– NAGY Anna. *Dupla expó: Fotográfia a kortárs magyar irodalomban.*

Letöltés – Média- és kommunikációtudományi könyvsorozat.

Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2021, 352 lap –

Nagy Anna kötete, a *Dupla expó* újabb monografikus igényű munka, amely a fotográfia és az irodalom viszonyát tárgyalja. Ennek az intermedialis területnek, viszonyának a vizsgálata már egyáltalán nem ismeretlen az irodalomtudományban, az utóbbi húsz évben több magyar irodalmár, esztéta, médiatudós választotta kutatási terepéül; a szerző az egyre gyarapodó szakirodalomból Pál Gyöngyi, Milián Orsolya, Lénárt Tamás, Sándor Katalin és Visy Beatrix nevét emeli ki. Nagy Anna most önálló kötetként megjelent doktori disszertációja hivatkozik is e munkákra, sőt a magyar fotóirodalom-kutatás történetét is felvázolja egyik bevezető fejezetében.

Annak ellenére, hogy az alcím a fotográfia kortárs magyar irodalombeli vizsgálatát és tárgyalását ígéri, a kötet tágas kontextust mozgatva, távolról közelít témájához. Ez egyfelől hasznos, mivel pontosan kiderül a szerző fotóelméleti tájékozottsága, továbbá az a konceptuális és fogalmi keretrendszer, amelynek segítségével a kortárs magyar műveket munkája második felében megközelíti. Tehát mind a fotó- és képelméleti alapok, mind a fotográfia (magyar) irodalmi művekben való feltűnése történelmi léptéket, távlatot kap, a végcél és a választott időszak tekintetében talán túlságosan nagyot is. Másfelől abból a szempontból indokolt lehet ez a hosszú „ráfutás”, hogy az intermedialitásnak, a kép- és fotóelméletnek, különösen a *pictorial turn* „bejelentését” követően, hatalmas és szerteágazó szakirodalma született. Így a szerző joggal és körültekintően bátyázza körül saját tájékozódásának irányait, igazodási pontjait a hosszas bevezető fejezetekben. A képi fordulat számára legfontosabb teoretikus hozadéka a nyelv és a kép oppozíciójának, évezredek versengésének elméleti meghaladása. Ehelyett az egymás mellé helyezett médiumok létmódbeli eltéréseinek megismerése, a kölcsönviszonyok típusainak, működésének feltárása kerül előtérbe. Mindezek kapcsán a szerző leginkább Mitchell képszöveg fogalmára és a képi fordulatról szóló írásaira, valamint Irina O. Rajewsky intermedialitás-elméletére és közelítésmódjára támaszkodik. Ugyanakkor némi zavart és aránytalanságot eredményez a *Dupla expó*-ban, hogy a képi fordulat utáni kép-szöveg viszonyokról, az intermedialitásról, valamint a fotóirodalom fogalmáról írt fejezetek után a szerző mégis szükségét érzi, hogy a fotográfia feltalálásának kezdeteit, technikai fejlődését, elterjedését, kulturális jelentőségét, illetve a 20. századi fotográfiaelméletek klasszikusait – Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, Vilém Flusser fotóelmé-

---

\* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa.

leteit – legfontosabb és igen ismert alapvetéseikkel együtt szintén hosszas alfejezetekben tárgyalja a 4. részben.

Bár, amennyiben a könyv kettős célkitűzéseit nem feledjük, akár védhető is a szerző eljárása: elsősorban kézikönyvként ajánlja művét, amely a kortárs magyar fotóirodalom és fotóirodalom-kutatás területén segíti a tájékozódást, másfelől a könyv didaktikai jellegű feladatot is vállal: a fiatal kutatók, az irodalom intermedialitásának vizsgálatában érdekelt egyetemi hallgatók számára próbál áttekinthető, tömörített alapvetést nyújtani a fotográfia meghatározó elméleteit, technika-, irodalom- és kultúratörténeti összefüggéseit illetően. (11.) E szellemben, e célkitűzéseket véve méltányos vizsgálni tehát Nagy Anna valóban alapos kötetét.

Az elméleti fejezetek a későbbi elemző, értelmező részeket alapozzák meg. Nagy Anna nemcsak azt a kép- és fotóelméleti kontextust írja körül, amely munkájának, esettanulmányainak háttérét adja, hanem azokat az elméleti tételeket, különféle tipológiákat, módszertani elveket felsorakoztató írásokat is, amelyeket aztán vizsgálódásainak segédegyeneseiként alkalmaz a kötet egészében. A második, harmadik fejezetben kifejezetten a következőket: a francia szakirodalomból átvett *fotóirodalom* fogalom használatának indoklását, a fotóirodalom-kutatás hagyományát, a két médium találkozásának színtereit és a kortárs magyar irodalomban fellelhető területeit részletezi. A fotóirodalomnak, amely tág értelemben e két médium együttműködésén alapuló alkotásokat jelöli, Jean-Pierre Montier-re hivatkozva három fő típusát különíti el leginkább az alkotók személye és az alkotói szándék alapján: az írók és fotográfusok közös produkcióját, a fényképészet közelítését, belépését az irodalom területére, valamint az irodalom felőli kezdeményezéseket, amikor az irodalmi műben szerkezeti, stílusbeli nyomot hagy, vagy – teszem hozzá – narrációt transzformáló hatást gyakorol a fotográfia. Ezek közül az első és a harmadik a kötet szorosan vett vizsgálati területe.

A fotóirodalom-kutatás előzményeit tárgyaló harmadik fejezet egyfajta szakirodalmi áttekintés, jelzése annak, hogy a Montier alapján (is) csoportosítható fotóirodalom együttműködések mely tudományterületek elméleti munkáiban kaptak reflexiót, összegzést. Ennek kapcsán a tárgyalt téma interdiszciplináris vonása, a lehetséges nézőpontok, közelítésmódok, tudománytörténeti előzmények sokfélesége kap figyelmet, az irodalomtudomány mellett a vizualitás különböző – fotográfia, képzőművészet, művészettörténet – részterületein vagy a kultúratudomány, médiaelmélet perspektívájából is igen élénk az érdeklődés a fénykép és irodalom legkülönbözőbb mediális kapcsolódásai iránt. Ezek közül hangsúlyos a fénykép és nyelv kölcsönhatásának, valamint az egyéni és kulturális emlékezet, sőt az egyéni és kollektív trauma elbeszélési lehetőségeinek vizsgálata a fotó és az irodalom viszonyában. De a történelmi tapasztalat intermedialis megragadásában a város és az irodalom kapcsolata is igen jelentékeny és termékeny területnek mutatkozik, s e szempont az emlékezet, kulturális emlékezet, műltfeldolgozás mellett a magyar fotóirodalmi munkák egyik népszerű vonulataként is kiemelhető. A harmadik fejezet második felében a kortárs magyar fotóirodalom területeit, irányait mutatja be a szerző.

Ez esetben is a tág kontextus felől közelít saját témájához: a két médium találkozása kapcsán először az írók, költők fotóiból összeállított albumokról, a *Fotótéka* sorozat és más hasonló, reprezentatív, az irodalmi kultusz kutatás területéhez sorolható kötetekről kapunk összefoglalást. A különböző, olykor rendhagyó formában is megvalósult albumok kapcsán hangzik el, amilyen például Burger Barna *Fej vagy írás* kötete is, hogy az írói önreprezentáción és a fotó dokumentumjellegén túl a fénykép fontos része a könyvkiadásnak is, hiszen az irodalmi művek esetében szinte állandó paratextusként van jelen a fülszöveg mellé helyezett íróportré. Ezt követően a szerző azokat a társszerzős műveket veszi sorra, amelyek fotó és irodalom együttműködését tanúsítják. Az itt adott panorámaszerű áttekintés egyes darabjai a későbbi elemzésekben önálló (rész)fejezetet is kapnak. Ám az irodalom mint a fotográfiát, fényképeket ihlető művészet számos fotós projektben, tematikus sorozatban is feltűnik, illetve további kapcsolódási „terület” az írók, irodalmárok közreműködése kiállítás-megnyitók, fotográfiai tárlatokon. S az is kiténik, hogy ezek a fajta kapcsolódások, projektek igen szerteágazóak, gyakran egyediek és egyszerűek, „műfajilag” besorolhatatlanok, mint amilyen például Eperjesi Ágnes *Családi album* című művészkönyve.

A két médium találkozásának szemrevétele az olyan szkriptovizuális alkotások áttekintésével folytatódik, amelyekben a fotó készítője és az irodalmi szöveg írója ugyanaz a személy. Itt Nádas Péter, Bartis Attila, Szijj Ferenc és Erdős Virág munkái kapnak említést. Majd a talált, gyűjtött, privát fotók irodalmi koncepcióba illesztésére láthatunk példákat, ezekben a fénykép szerepe széles skálán mozog az illuztrációtól a médiumkombinációk komplexebb változataiig. Az előbbihez állnak közel például Láng Zsolt *Berlinév* és *Itthonév* című novelláskötetei, az utóbbihoz Závada Pál *Természetes fény* című regénye.

Az eddig jobbra érhetően, a tág kontextus felől az egyes szempontok, műalkotások felé közelítő monográfia a negyedik fejezetben számomra nem teljesen indokolt és szükségszerű visszalépést tesz, ahogy ezt már fentebb is jeleztem. A fotográfia feltalálásának ismertetéséhez, a kezdetek technikai, kulturális és művészeti közegéhez tér vissza a szerző, s azt a már sokat vizsgált témát járja körül, Benjamin, Barthes, Kittler írásaira is hivatkozva, miként nyert – lassacskán – a fotográfia művészi rangot, miként vált elfogadott, elismert művészetté, illetve, ezzel párhuzamosan, hogyan hódította meg a világot, és lett egyre szélesebb rétegek számára az emlékezetkultúra, az önreprezentáció nélkülözhetetlen része. Ennek kapcsán részletesen tárgyalja azokat a 19. századi filozófiai, esztétikai fejleményeket, amelyek a látás, érzékelés objektivitását kérdőjelezi meg, s amelyek így az újabb optikai eszközök feltalálását, fejlesztését ösztönözték, s másfajta percepció viszonyokat hoztak létre, valamint újabb lendületet adtak a valósággal és a valóság ábrázolhatóságával kapcsolatos kérdéskomplexum eleven diskurzusához. E „visszalépés” okán még a magyar irodalom első, fotográfiát tárgyaló alkotója, Mikszáth Kálmán is előkerül. E fejezet, pozícióját, szerteágazó szempontjait tekintve több okból sem szerencsés. Mintha a szerző minden lehetséges szempontot, tipológiát igyekezett volna figyelembe venni, szem előtt tartani, hogy semmilyen hiányérzet ne merülhessen fel művével kapcsolatban,

ennek példái a *Kíséret a meghatározásra* vagy a *Fotótipológiák* című alfejezetek. A fotóelmélet klasszikusairól – Benjaminról, Barthes-ról, Sontagról és Flusserrel – írt önálló részfejezetek pedig egyrészt túlságosan visszalépnek a kezdetekhez, és épp a képi fordulat kapcsán elmondottakat teszik bizonyos mértékben kockára, másrészt ezeknek a valóban nehezen megkerülhető teoretikusoknak és műveiknek „elszigetelt” tárgyalása miatt a szerző nem mutatja meg azokat az igen fontos (hatástörténi) viszonyokat, viszonyrendszereket, ahogyan ezek az emblematikus, szinte visszatérő, közismert idézetekkel summázott elméletek a későbbi fotó- és képelméleti munkákkal, így például Belting, Mitchell, Boehm, Soulages, Krauss és mások írásaival kapcsolatba lépnek. A fotó társadalmi kontextusait, rögzült-rögzített társadalmi gyakorlatait, a fényképek helyét és anyagát, készítőjét, szándékát tárgyaló részek szintén igyekeznek mindent előkészíteni, ami majd az egyes művek értelmezésében előkerülhet. S talán szintén valamelyest túlexponált módon – hiszen a kortárs műveknek csak töredékében kap, ráadásul elég kézenfekvő szerepet – külön alfejezetekben esik szó a Fortepan gyűjteményéről és a Hórusz Archívumról.

Az 5–8. fejezet a *Dupla expó* egyes műveket vizsgáló, interpretációkra épülő része. Ezzel kapcsolatban, ahogy bevezető gondolataimban már érintettem, szintén a tárgyalt témától messzire kalauzolja a szerző az olvasót, számomra némileg feleslegesnek, funkciótlanak tűnik a fotókat tematizáló 19. századi szépirodalmi munkák ismeretése, a dagerrotípiát üdvözlő költemények, eposzok vagy ezzel ellentétben a fotográfiaval szembeni ellenszenv „ősi” megnyilvánulásainak citálása. Mindez igen érdekes, de felelevenítésük nem igen járul hozzá a kortárs irodalom fotóhasználatához, intermediális megvalósulásaihoz, fotónarratíváihoz, valamint kérdésfelvetéseik, ábrázolásmódjuk tárgyalásához. Így sem a fotográfia 19. századi alkotóinkra, Kemény Zsigmondra, Jókaira, Aranyra stb. gyakorolt hatása, amit Szajbély Mihály munkája nyomán ismertet a szerző, sem a századforduló-századelő novellisztikájában ábrázolt fényképészeti esetek, sem a 20. század első felében felbukkanó fényképekkel ellátott, illusztrált világirodalmi példák – bár elképzelhető, hogy alkalmanként lehetne termékeny együttállásokat felfedezni „rég” és újabb között, szorosabb műértelmezések által – nem tudnak szervesen beépülni a kortárs irodalmi elemzésekbe. Ugyanakkor a 20. század első felétől – Bródy Sándor, Molnár Ferenc, Hunyady Sándor, Ady Endre, Balázs Béla és mások világától – egy hatalmas ugrással rögtön a 2000-es évek művei közt találjuk magunkat, ahol elsőként leginkább kortárs világirodalmi példák tárulnak elénk. Az időszakadék szembetűnő, már csak azért is, mert a második világháborút követő évtizedekben jelentős kulturális, művészeti változások történtek a különféle médiumok (el)terjedésével, térnyerésével párhuzamosan. A magazinok, újságok vizualitása, a film (művészet és ipar), a háztartásokban megjelenő kézi-kamerák, az amatőr filmezés és az egyre hétköznapiabbá váló, sokak által kattintgatott, házilaborokban előhívható, nagyítható fényképek egyre nagyobb hatást gyakoroltak az emberek, köztük a művészek érzékelésmódjára, világ- és valóságtapasztalatára. E médiumok átstrukturálták a nyelvi és vizuális viszonyrendszereket, kép és szöveg viszonyát, beleavatkoztak a nyelvi közvetítettség és a történetek ábrázolhatóságának

teoretikus, esztétikai és gyakorlati küzdelmeibe. Témánkhoz visszakanyarodva: a fényképek – a filmmel és más médiumokkal együtt – jelentős szerepet kaptak a prózájában az 1960-as évek második felétől kezdődően, egyfelől tematikus módon, a művek fiktív világában valóságosként létező tárgyak formájában mint az emlékezet, a hiányzó múlt, történelmi amnézia stb. tárgyi lenyomatai, másfelől hatással voltak, részt vettek azokban a prózapoétikai változásokban, sok más körülménnyel, szemponttal, válságtapasztalattal összefüggésben, amelyek a Magyarországon „prózafor-dulatnak” nevezett prózai átalakulást eredményezték, és utat nyitottak a posztmodern prózaformáknak, olyan narratív, inter- és transzmediális lehetőségeknek, amelyek aztán továbbvezettek a mai kortárs magyar irodalom fotókat is használó művei felé. Úgy vélem, Mészöly Miklós, Mándy Iván, Hajnóczy Péter, Lengyel Péter, Nadas Péter fényképes szövegei, kép és más médiumok (pl. újságkivágás, film, plakát) által „befolyásolt” prózai művei nem kerülhetők meg a mai kortárs fotós művek számba-vételekor, már csak azért sem, mert az 1960-as évek második felétől a rendszerváltozásig tartó időszakban számos példát találhatunk az imént felsorolt prózapoétikai folyamatokra, jelenségekre, a fényképek, képek szövegbe íródására, az ekphraszisz kitüntetett eseteire. Mindezek kézenfekvő előzményei, vagy a hosszabb életpályák esetében olykor egyenesen kortárs együttmozgásai Parti Nagy Lajos, Esterházy Péter, Nadas Péter, Závada Pál, Márton László, Tóth Krisztina, Schein Gábor fotós (és nem fotós) irodalmi munkáinak.

A műelemzések esetében Nagy Anna a különböző (fény)kép-szöveg viszonyok vagy egy-egy tematikus irány szerint rendezi el anyagát. Interpretációiban alapvetően abban az elméleti kontextusban mozog, amelyet kötete első felében kirajzolt, egy-egy számára jelentős gondolathoz, meglátáshoz több alkalommal is szívesen visszanyúl, másfelől az egyes művek elemzése során ismerteti, összegzi a szakirodalom eddigi meglátásait. A műelemzések kezdeteként nem mond le két, igen izgalmas világirodalmi mű értelmezéséről sem, mindkettő az intermedialitás szövevényes, komplex eljárásaival él, s mindkettő méltán vált a világirodalom kitüntetett darab-jává. W. G. Sebald *Austerlitz* és Dubravka Ugrešić *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regényei nemcsak tematikusan idézik meg a fotókat és a fényképezést mint tevékenységet, esetükben a fényképek generálói, hordozói, aktív részesei a műbeli metaforahálónak, rendhagyó, összetett elbeszélésmódnak és jelentésrétegeknek. A közös „mindössze” annyi, hogy a fényképek mindkét műben az elveszett, elvesztett gyerekkorról, az elvesztett vagy sosem volt hazáról, az otthontalanságról, a nyelvi elárulás tapasztalatáról és a veszteségek feletti traumáról való beszéd szerves részei, elemei.

A magyar művek elemzése két nagyobb fejezetben történik. A szövegek és képek együttes jelenlétét, a különféle szkriptovizuális médiumkompozíciókat előállító könyves projektek rávilágítanak e terület gazdagságára, a szerteágazó esetek kapcsán különféle irányú felkérések, kezdeményezések, együttműködések, valamint szerzői intenciók mutatkozhatnak meg. S a szerző a fotó-irodalom esetek egy jó részét úgyse-n, a várostematikára fűzi fel. Itt kap helyet Klösz György, Bruno Bourel – Parti

Nagy Lajos, Erdős Virág, Térey János egy-egy műve. E szervező elven értelemszerűen kívül reked, de a kép-szöveg együttes jelenléte miatt a hetedik fejezet második részében kapott helyet Závada Pál *Természetes fény* című regényének tárgyalása, és az eddigiektől egészen eltérő, a legújabb mediális közegeket is bevető, ezért újabb értelmezői szempontokat, területeket mozgósító 2014-ben indított *Insta Vers* projekt.

Az utolsó fejezetből kiszorul a látható kép. Az esettanulmányok olyan műveket vizsgálnak, amelyekben a fotó vagy a fényképezés egy-egy technológiai eleme kizárólag textuális szinten, a szövegbe írás, íródás révén vagy a narráció egyéb szintjén van jelen. E fejezetben mindössze Márton László *Árnyas fűtca* és részben Schein Gábor (*retus*) című műveinek tárgyalása érinti az ekphraszisz – évezredes – problémáját, s talán ehhez a részfejezethez kívánkoztak volna leginkább a történeti előzmények, a képleírást különböző módon és intencióval használó korábbi irodalmi művek, például Mészöly, Lengyel, Nádas képleírásai, már csak a történelmi múlttal, emlékezettel való küzdelmes elbeszélői munka hasonlósága, óriási tétje okán is. Schein művének értelmezéséhez a retusálás mint a fényképet övező technikai-esztétikai eljárás műbeli szerepe társul, melynek tárgyalásával az író a múlthoz, a referencialitáshoz, az emlékezethez és felejtéshez való viszonyokra, hozzáférhetőségekre kérdez rá. Tóth Krisztina *Pixel* című novellafüzére szintén a kép(készítés) egyik jegyének kompozicionális, poétikai mozgósítása miatt kerülhetett Nagy Anna kötetébe. A digitális képalkotás és technológiai háttere némileg ki is vezet már a fotográfia területéről és a fényképek évszázadokat érintő bővületéből, hasonlóan Simon Márton *Polaroid* című művéhez, amely címével nemcsak az olvasó figyelmét és befogadási módját „irányítja”, hanem a versekre vonatkozó műfaji javaslattal is előáll. Ez esetben, a polaroidhoz nem kapunk technológia- és társadalomtörténeti előzményeket és kontextust, e fotótípus mediális sajátosságainak tárgyalása és költészeti alakváltozása, műfaji-formai szerepe áll az értelmezés középpontjában.

A *Dupla expó* vállalásaként mindenképpen kiemelendő, hogy a szerző legfőbb célja, hogy az intermedialitás elmélete, meglátásai alapján, fogalmi apparátusának felhasználásával közelítsen a kép-szöveg, ezen belül is a fénykép-szöveg viszonyokat felmutató művekhez. A kortárs irodalom e nem is olyan kicsi területéről olyan műveket választott vizsgálatának tárgyául, amelyekben a fotó és a fényképezés tevékenysége túlmutat a szöveg tematikai szintjén. A Rajewsky által körülhatárolt intermedialitás és az intermedialis referencia fogalma segítségével pedig valóban olyan művek vizsgálata és értelmezése hozhat termékeny gondolatokat, amelyekben szeretett (vagy nem szeretett) fotóink alaposan behatolnak a szöveg terébe, zavarokat okoznak, és hatást fejtenek ki; részt vesznek, vagy egyenesen szerepet követelnek maguknak az (irodalmi) alkotás működésében.