

Fotográfia és identitás
(József Attila: *Egy ifju párra*)

Nagy Csilla
csillester@gmail.com

A test „tükröződését”, az optikai médiumok közvetítésével történő tárgyiasulását és az ebből adódó identitásválságot, az identitás történeti dimenzióját mutatja fel József Attila *Egy ifju párra*¹ című, 1935-ös verse, amelyet többnyire pszichoanalitikus szempontból (az apa- és anyakép versbeli megfogalmazása), valamint a Barta Istvánhoz és feleségéhez fűződő barátsága felől (a biográfiai kontextus felértékelésével, egyfajta alkalmi költeményként) értelmeznek. Ritkán kerül fókuszba az a tény, hogy a szöveg nemcsak az *Eszmélet* első versszakának képi világát idézi (ahogy arra Szabolcsi Miklós rámutat²), hanem szcenikáját tekintve felidézi azt a két fényképet is, amely két nappal korábban Barta Istvánék lakásán készült József Attiláról, Szántó Juditról, Barta Istvánról és feleségéről, Fleischer Gabiról.³ A két fénykép beállítására nagyon hasonló, mindkettő három személyt ábrázol, ugyanazon a kanapén, de a képkivágás eltérő, és míg az egyikén Barta Istvánné a harmadik személy Judit és József Attila mellett, addig a másikon Barta István szerepel. Nem túlzás azt állítanunk, hogy a szöveg (amely olvasatunkban tükörszerkezetek és kölcsönviszonyok dinamikus átrendeződésének sorozata) kiindulópontja, a szövegszerveződést meghatározó élmény a két fotográfia készítése: a három személyt ábrázoló kompozíció, a „hármak” éppúgy meghatározó szegmensei a fényképek beállításának, ahogy József Attila verse is egy háromszatú rendszerben gondolja el az én, a másik pozícióját, és az identitás szerveződésének mechanizmusait. Mindkét esetben, a fotográfia és a nyelv médiuma által is az én (a kép nézője vagy szereplője, és a szöveg beszélője) világhoz kapcsolódása problematizálódik, az interszjektív, interperszonális viszony a tér és az idő tényezőjére vonatkoztatva fogalmazódik meg.

A vers az első sorokban a lírai ént olyan kronotopikus szituációban tételezi, amelyben a három idősíki egyszerre, egymás mellé he-

lyezve jelenik meg: „Ugy érzem, hogy mulik az idő, hogy bonyolultabb / örömök várnak reám és egyszerűbb, / de nem disztelenebb szomorúság, mint a multak, / melyeknek lágy s erős szövedéke most kiterült // előttem, – im, e zümmögő kávéházban várok reátok / óvatosan, lassan, s figyelve (multba? jövőbe? nem tudom) [...]”. A beszélő én dialogikus formában (olyan dialógusban, amelynek csak az egyik szólama hallható) tesz kísérletet saját pozíciójának megjelölésére, interperszonális, temporális és térbeli vonatkozásban egyaránt. Olyan pozíciót foglal el, amelyből múltra és jövőre egyaránt rálát, mintha Hippokratész tükrébe nézne, amely „mindent tud, ami van, ami volt és ami lesz.”⁴ Emlékfoszlányok, illetve álomszerű képek sorakoznak egymás mellé (a múlt „lágy s erős szövedéke” szálai), amelyek az „ifju párt” a beszélő én viszonylatában értelmezik, amely az én számára a másikat, az önmeghatározás vonatkozási pontját jelenti: „érezem, hogy ti vagytok a gazdám (vagyis illő arányul / veszem e magányos várakozáshoz kettős mosolyotok sugarát) // érzem, hogy ti vagytok a gazdám, mert egyetlenegy vagytok ti ketten, / kikre várok e sanda jelen gyanus jelenései közt [...]”. A viszonyrendszer sajátossága, hogy a pár (a többes szám második személyű retorikai alakzat, a ti) autonóm egységet alkot, olyan, az énen kívül eső entitásként viselkedik, amely bár elemeire bontható („kis asszony s te kedves barát”), az én számára mégis egységében jelentőségteljes, az én a kettséghez viszonyul: számára „kettős mosolyotok sugara” szolgál vonatkozási pontként, a pár pedig az én hozzá való viszonyában értelmeződik „egyetlenegyként”, szemben a többiek (az ők) csoportjával („vöröshaju jellemzésnek kártyákat osztanak felettem”).

Bókay Antal ezt a viszonyrendszert (az én és a ti kölcsönviszonyát) a család hármasságaként értelmezi: „A »hármak« egyike ő maga, a másik kettő két barát, egy férfi és egy nő, egy férj és egy feleség. Minden más közösség valójában levezetett, véletlenszerű az ember életében, minden más közösséget két eredeti modell rejtett értelmére építünk. Az egyik az anya-gyermek viszony, mely önteremtésünk legkorábbi élménye. Ezután formálódik meg a hármasság, az anya, az apa és a gyermek élmények, érzelmek kohójában, tudattalan fantáziák örvényében kidolgozott, mindig a személyes sorsot egyéni módon befolyásoló modellje.”⁵ A József Attila-kutatás számos helyen rögzíti a költő apa- illetve anyahiányból származó pszichológiai jel-

lemrajzát, illetve a versek ebből fakadó poétikai és tematikus sajátosságait,⁶ és az apa és anya figurája, az elsődleges szocializáció alapvető motívumai ennek a versnek a közegében is az én viszonyulási pontjaként szolgálnak. Ezt az eljárást, továbbgondolva Bókay olvasatát, a szemantika szintjén a lacani tükörstádiumként azonosíthatjuk, amely azonban „nem más, mint az *imago*-funkció sajátos esete, vagyis az a funkciója, hogy viszonyt létesítsen a szervezet és annak külvilága – vagy ahogy mondják, az *Innenwelt* és az *Umwelt* között. [...]”⁷, vagyis térbeli (a saját testre és a tükörképre irányuló) azonosulási és elkülönülési folyamatok összessége.

Roland Barthes fontos megfigyelése, hogy a fotográfiának az identitás szerveződésére gyakorolt hatása a tükör működésével hozható összefüggésbe, szerinte „[t]örténeti léptékkal mérve, önmagukat látni (nem tükörben) újkeletű tapasztalat. [...] A Fotográfia ugyanis önmagam megjelenése egy másik személyként, az identitástudat körmönfont szétválasztása”⁸. Vágó Márta visszaemlékezéséből tudjuk, hogy József Attila nemcsak különös jelentőséget tulajdonított a róla készült fényképeknek, hanem egyúttal tudatosan törekedett a fotográfia „üzenetének” a befolyásolására is, el akarta érni, hogy a kép a személyiségét (legalábbis annak általa fontosnak ítélt vonásait) megfelelő módon közvetítse.⁹ Számára a fotográfia legfontosabb aspektusa – amire a tükör nem képes – az utókorra való átörökítés, a rögzítés képessége, hogy állandóvá, megismételhetővé teszi a pillanatot, az én térben és időben fennálló egyszerűségét¹⁰: „A Fénykép gépiesen megismétli azt, ami a valóságban soha nem ismétlődhetnék meg. [...] A Fotográfia [...] természeténél 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 mozdulatlanúságba merevül mindkettő a mozgó világban [...]”¹¹ A fényképész testekkel, objektumokkal osztja fel a teret, ezáltal és a fény irányítása, valamint nézőpontok, látószögek, távolságok meghatározása révén teremti meg azt a mintázatot, amelyet végül fotográfiának, fényképnek nevezünk. Ugyanazt a feladatot látja el, mint amit az *Egy ifjú párra* címszereplői hajtanak végre a szöveg szerint: „Lám-lám, nevetve jöttök, nem tudva, hogy ti vagytok Az, ki eligazítja / az üres keretekben a képeket, melyek hanyag / alakzatai alig hogy élnek, máris tubusaikba /

surrannának vissza a festékek, a nem-lelt múltba / az ősi anyag”. A tubus az idő burka, a festékkígyó a kibuggyanó, materializálódó, ill. visszabújó idő; a képek keretben való elrendezése pedig valamiképp az idő megállítására tett kísérlet: a kép ugyanis – és ebben az egymástól technikai és mediális szempontból is eltérő festmény és fotográfia megegyezik¹² – megbontja a tér-idő rendjét, a folytonosságot, hiszen rögzít, keretbe foglal.¹³

A kép tehát önmagában interpretáció, alkotója (Szabolcsi kifejezésével) maga az „értelmet adó”¹⁴: ahogy a két 1935-ös fotográfia esetében nemcsak a kép szereplői változnak, hanem a kép kivágás, és ezáltal az ábrázolt arckifejezések, a testek egymáshoz való viszonya, aránya, valamint a fényhatás, a kanapé mögötti falon kirajzolódó árnyékok is elmozdulnak, és egy új kompozíciót hoznak létre; úgy József Attila versében is megfigyelhető az oszcilláció a különböző szerepek (a fényképkészítő [operator], a néző [spectator] és a szereplő [spectrum]) között¹⁵, amely következtében a viszonyrendszerek dinamikus átrendeződése jellemzi a verset. A vers beszélőjének kettős látásmódja (ti. hogy külső szemlélőként látja a címbeli ifjú párt, miközben ő maga is szereplője a jelenetnek, ezáltal „félálomszerű figyelemben, mely egy, noha ketté irányul” képes érzéklni a történéseket) ugyanis mindhárom funkciót magába foglalja, valahogy úgy, ahogy a beállított kép készítése során is egyesítjük magunkban a szereplőt, a majdani nézőt és a készítő látásmódját. Ahogy a nem spontán módon készülő fénykép mindig egy sajátos viselkedésmódot (pózolást) eredményez, amely során egy másik, a kép számára előkészített, kimerevített testet „fabrikál” magának, és előre „képpé változik” az, akit fényképeznek¹⁶; úgy az *Egy ifjú párra* is felfogható egy olyan képalkotási folyamatként, amely először az ábrázolás objektumait, koordinátáit, dimenzióit és arányait határozza meg, hogy elérje azt a képet, amely a vers végén rögzül és megörökítődik.

Ebből a szempontból a vers három részre osztható: az első körmondat a viszonyítási pontok (tér, idő, interperszonalitás) meghatározása, az utolsó előtti versszak a beszélőt szereplőként, az ifjú párt a kép készítőjeként tételezi, az utolsó versszak pedig maga a kompozíció. Ahogy a képkeretben a festékfoltok vagy a testek által vetett árnyékok formákká állnak össze, tehát mintázzák a felületet, úgy osztják fel a „hármak” a végtelen teret síkokra, a beszélő én irányításá-

val: „Üljetek csak ide mellém, hadd legyünk együtt újra a hármak / viduljunk, vonjunk határokat a térben s az óra szerint – / ez a félálom visszahuzódik szívembe, s máris úgy rémlik, mint az a gyarmat, / melyet nem láttam s amelynek partján a kenyérfa koronája lágyan meging.” A térbeli határok megvonása és az óra együttes említése nemcsak a napfény és az árnyék időbeli vonatkozásaira való utalásként értelmezhető, hanem geometriai szempontból is: a „hármak” itt a tér jelölőiként tételeződnek, mint az egyenesek, a kontúr eszközei. A vonal „elválasztja egymástól a figurát és a síkot”¹⁷, azonban „egyetlen vonalnak nincs semmiféle jelentése, hogy kifejezést kapjon, egy másiknak kell hozzá kapcsolódnia”¹⁸, zárt alakzatot (körülkerített területet) pedig csak három egyenes hozhat létre, vagyis az egymáshoz való viszony éppúgy kölcsönösen meghatározza a vonalak jelentését, ahogy – a vers szemantikája szerint – az én és a ti identitása a kölcsönviszony révén rögzül. A kialakuló rendben a fénykép „elrendezője”, a zárat kioldó fotográfus azonban már nem az ifjú pár, hanem a versbeli én.¹⁹

Az ily módon meghatározott, geometriailag kimért tér (föld = geo) azonban nem a valóságban létezik: a sosem látott „gyarmat” (birtok, azaz körülhatárolt terület, amely a „hármak” által felosztott tér egy alternatívájaként tételeződik) fiktív: csak a versben korábban említett félálom vagy a fotográfia világában létezik. A megfelelő pillanat elmúltával („az óra szerint”) véget ér az érzékelésnek ez a sajátos módja, az „én” visszazökken az idő folytonosságába, a tér általi meghatározottságba. A tapasztalat olyan tudati elemmé alakul, mint az álomképek, amelyeket az éberség állapotában fikcióként értelmezünk, de egy más törvényszerűségek mentén működő közegben (az álomban) valósként éljük meg; illetve – a fotográfia analógiájával élve – mint a turistafényképek, amelyek a hazaérkezés után a másik hely otthonosságélményét, az ottani önmagunkat örökítik meg, rögzítik számunkra.²⁰ A tér gyarmatosítása bármely analógia szerint a birtoklás vágyának metaforájaként érthető: az én úgy álmódja magának a sosem látott teret a kenyérfákkal, ahogy újra a „ti” közösségébe illeszkedik a vers végére (az én-ti oppozíciót a „hármak” összetartozásának motívuma váltja fel). A ti látványa és annak a szövegben való rögzítése hasonló funkcióval bír, mint a kép és a tubusukba visszasurruló festékek, vagy az 1935-ös fényképek metaforája: a

temporalitás felszámolására tett kísérlet az én önmagáról alkotott (elképzelt) portréja létrehozása érdekében történik. A József Attila-vers énye mintegy „lefényképezi” magát a korban, az identitás azonosíthatatlanságának tapasztalatát ismeri fel a kép által, a tapasztalat rögzítése azonban nem megy végbe: az ifjú párral szemben tételeződő én pedig az álomban vagy önmaga fényképen felismert másságával képes a másik gyarmatosítására, hogy a mi vágyott létmódjába léphessen.

Jegyzetek

- ¹ József Attila: Egy ifju párra. In *József Attila összes versei*. 2. köt., 1927-1937, szerk. és s.a.r. Stoll Béla, Bp., 2005, Balassi, 306.
- ² Szabolcsi Miklós: *Kész a leltár*. József Attila élete és pályája 1930-1937. Bp., Akadémiai, 1998, 521-523.
- ³ Lásd Macht Ilona: *József Attila összes fényképe*. Bp., 1980, Népművelési Propaganda Iroda, 92-93. (A kötetben 58. és 59. tétel. PIM, Művészeti Tár, Ltsz. 2409, 3432.) Figyelemreméltó, hogy Szabolcsi Miklós József Attila *Az a szép régi asszony* című versét is kapcsolatba hozza a „hármak” motívuma alapján Fleischer Gabi személyével. Lásd Szabolcsi: *Kész a leltár*. 673-679.
- ⁴ Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Bp., 1984, Gondolat, 157.
- ⁵ Bókay Antal: *József Attila poétikái*. Bp., Gondolat, 2004, 171.
- ⁶ Lásd például Horváth Iván – Tverdota György: „Miért fáj ma is”. *Az ismeretlen József Attila*. Bp., 1992, Balassi – Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.; Szőke György: „Úr a lelkem”. *A kései József Attila*. Bp., 1992, Párbeszéd.
- ⁷ Jacques Lacan: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. Ford. Erdély Ildikó – Füzesséry Éva. In Bókay Antal – Vilcsek Béla (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bp., 2002, Osiris, 67.
- ⁸ Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Bp., 1985, Európa, 17-18.
- ⁹ Vágó Márta egy helyen a költő 1936-os portréfotójáról és az 1928-as ürmöhegyi kiránduláson készült közös fotóikról (PIM, Művészeti Tár, Ltsz. 2411., 948., 2498., 2418., 3802) valamint József Attila „fotográfiai eszményéről” ír: „Másnap fotográfushoz ment, már elkészített fényképe-

ket átvenni. Feltűnő dac volt a hangjában, mikor azt mondta: – A fényképpel meg vagyok elégedve! – Rendkívül nagy jelentőséget tulajdonított a dolognak, és isten tudja miért, ilyen kihívóan jelentette ki, hogy meg van elégedve. Eszembe jutott, hogy mikor Ürömön a kis fölvételeket csinálták, azt is milyen fontosnak érezte. Jöttek értünk a fiatal gyerekek, akik ott fotografáltak, hogy álljunk be a csoportképbe. Attila hirtelen egészen fölélénkülve hagyta abba a rakosgatást és lapozgatást, amivel éppen el volt foglalva a füben: – Gyere, Márti! Az utókor! – kiáltotta. Kicsit röhögött, de megint tevékeny mozdulatokkal nézett körül: – Úgy, ahogy vagyunk? vagy igazítsuk meg magunkat? – Feltápaszkodtam a nagy melegben. – Úgy, ahogy vagyunk – mondtam dühös, őszinte lenézéssel. – Ezt a gögőt! – mondta Attila mosolyogva, és a fejét csóválta. Aztán vállat vont: – Ha azt hiszed, hogy kommunizmus lesz, neked van igazad, így leszünk szimpatikusabbak, de ha nem egészen, akkor nekem mégis fel kellene vennem a kabátomat és neked is, valahogy, valamit... – bizonytalanul mutatta a szokásos női piperemozdulatokat. – Te sose igazítod magad a tükörbe, mielőtt fotografálnak? – Egy fenét – feleltem. Eszembe jutott, ahogy a Mária téren megállapította, hogy csak az atmoszférája fontos nekem. Ő tudatosan jelentőséget tulajdonított külsejének is, mint egy színész, mérlegelte az arckifejezést is, amit az utókorra hagy majd. [...] Lehorgasztott fölül állt előttem az ügyvéd kapujában, és mikor lejöttem, még ott volt, ott ténfergett, megvárt. Fotográfákat nézett közben egy kapualjban, és újra a maga fényképéről kezdett beszélni. – Úgy szeretnék kinézni, mint Derkovits fametszetén Dózsa, azért is hagyom meg a bajuszt – mondta. Én ugyanis néha emlegettem, hogy azelőtt nem volt bajusza, minek ez most? Elborzadtam. Dózsa azon a fametszeten a tüzes trónuson ül, mellére égetve a »Büdös Paraszt«.

Vágó Márta: *József Attila*. Bp., 2005, Noran, 291-292., 295. További fényképekről, például az 1931-es csillebérci fotókról is feltételezhető, hogy József Attila „rendezte meg” őket. Lásd Macht: *József Attila... 5-11., 73., 75.*

¹⁰ Vö.: „A fénykép (eredetileg) mintegy rámutat arra, ami biztosan létezett egyszer, ami egykor volt, azaz tanúsít; más esetben pedig képes bemutatni azt, aki egykor tanúja, szereplője volt valaminek.” Mizser Attila: *Apokalipszis poszt. Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének magyar prózairodalmában*. Dunaszerdahely, Nap, 2013, 81.

¹¹ Barthes: *Világoskamra*. 8., 9., 10.

¹² A kettő különbségéről Barthes-nál: „Ha úgy »jöhetnék elő« a papíron is, mint egy klasszikus festményen, nemes, elgondolkodtató, értelmes arc-

cal! Szóval, mintha Tiziano festene meg, vagy Clouet rajzolna le! [...] Mindent egybevetve, azt szeretném, hogy az én változó, ezeryi 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 képpel [...]” Barthes: *Világoskamra*. 17.

¹³ Bizonyos értelemben a fénykép is heterotópiának tekinthető. Vö. „A heterotópiák általában az idő feldarabolásával járnak, vagyis valami olyasmit eredményeznek, amit a tiszta szimmetria kedvéért heterokroniának nevezhetünk; a heterotópiák működése csak akkor teljesezhet ki, ha abszolút szakadás áll be az emberek és a hagyományos emberi idő viszonyában [...]” Michel Foucault: *Eltérő terek*. Ford. Sutyák Tibor. In Uő.: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, 2000, Latin Betűk, 152.

¹⁴ Szabolcsi: *Kész a leltár*. 522.

¹⁵ Vö. Barthes: *Világoskamra*. 14.

¹⁶ Uő. 15.

¹⁷ Kandinszkijt idézi Oskar Bätschmann: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Bp., 1998, Corvina, 126.

¹⁸ Delacroix-t idézi Bätschmann: *Bevezetés... 124.*

¹⁹ Mizser Attila hívta fel a figyelmemet arra, hogy a vers címe a pohárköszöntőre is utalhat: a pohár emelését kísérő mozdulat mennyire hasonló a korabeli fényképészek jellegzetes kézmozdulatához. A fényképész kézmozdulatainak Barthes is különös jelentőséget tulajdonít: „Számomra a Fényképész legfontosabb szerve nem a szeme (ez félelemmel tölt el), hanem az ujja, az, ami összekapcsolódik a zárkioldóval, a csúszó lemez (ha a gép még lemezes) fém hangjával.” Barthes: *Világoskamra*. 21.

²⁰ Vö. Barthes: *Világoskamra*. 46.

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Bp., 1985, Európa
- Bätschmann, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Bp., 1998, Corvina
- Bókay Antal: *József Attila poétikái*. Bp., Gondolat, 2004
- Foucault, Michel: *Eltérő terek*. Ford. Sutyák Tibor. In Uő.: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, 2000, Latin Betűk, 147-156.

- Horváth Iván – Tverdota György: „Miért fáj ma is”. *Az ismeretlen József Attila*. Bp., 1992, Balassi – Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó
- József Attila összes versei. 2. köt., 1927-1937, szerk. és s.a.r. Stoll Béla, Bp., 2005, Balassi
- Lacan, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. Ford. Erdély Ildikó – Füzesséry Éva. In Bókay Antal – Vilcsék Béla (szerk.): *A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bp., 2002, Osiris, 65-69.
- Macht Ilona: *József Attila összes fényképe*. Bp., 1980, Népművelési Propaganda Iroda
- Mizser Attila: *Apokalipszis poszt. Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének magyar prózairodalmában*. Dunaszerdahely, 2013, Nap
- Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Bp., 1984, Gondolat
- Szabolcsi Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930-1937*. Bp., 1998, Akadémiai
- Szőke György: „*Úr a lelkem*”. *A kései József Attila*. Bp., 1992, Párbeszéd.
- Vágó Márta: *József Attila*. Bp., 2005, Noran

Summary

The topic and standpoint system of the study are connected to the question of the self-interpretation with reference to poetry and photography. The author analyses in details the text *Egy ifju párra* by Attila József, with special regard to the medial and narrative elements.