

FÖLDES GYÖRGYI¹

Anyuska régi képe

Líra és fotóekphraszisz

ANDREW D. MILLER: *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to Present*. Liverpool, Liverpool University Press, 2015, 256 l.

Andrew D. Miller a Koppenhágai Egyetem Angol, Német és Romanisztika Tanszékén írta meg komoly, nagy terjedelmű könyvét, a *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations from the 19th Century to the Present* című munkáját, amelynek újdonsága nem az ekphraszisz műfajáról általában mondottakban áll, még csak talán nem is a fotóekphraszisz szűkebb területét illetően kifejtett koncepciójában, hanem hogy kifejezetten lírai fotóekphrasziszokra szűkíti le vizsgálódását, ezekre vonatkoztatva tesz revelatív felfedezéseket – egyedi lírai darabokat, verseket kiválasztva, s alapvetően irodalmi-poétikai elemzésüket nyújtva. Hiszen tudjuk: az ekphraszisz szakirodalma önmagában több évszázadra tekint vissza, gondoljunk Lessing *Laokónjára* (nem is beszélve arról, hogy az „ut pictura poesis”, a festészet és irodalom összehasonlíthatóságát érintő elv már az ókorban, Arisztotelész, Plutarkhosz és Horatius műveiben is felmerült);² a közelmúltban, a modern szakirodalomban pedig Murray Krieger,³ John Hollander,⁴ illetve Stephen Cheeke⁵ jegyeznék az ekphraszisz témájában szövegeket. Fotográfia és irodalmi szöveg – a vizuális és verbális médium – kapcsolatáról szintén csak szólnak más könyvek is, e területen Mitchell meghatározó jelentőségű munkásságán kívül Françoise Meltzer, Jefferson Hunter, Michael North, François Brunet⁶ nevét említhetjük, de ezek nem kifejezetten a költészetre fókuszálnak; márpedig a líra – különösen, ha egy viszonylag szűkebb időintervallumát vesszük a műnem történetének, a premodern és modern költészet időszakát, hiszen ez volt párhuzamos a fotográfia történetével – nyilván specifikusan működik éppen generikus jellemzői

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa. – A szerk.

² ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. RITÓÓK ZSIGMOND. Budapest, PannonKlett, 1997, 39.; *Poétikák (Arisztotelész, Horatius, Boileau)*. Ford. MURAKÖZY GYULA ET AL. Budapest, Európa, 2007. LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Laokón. Hamburgi dramaturgia*. Ford. VAJDA GYÖRGY MIHÁLY. Budapest, Akadémiai, 1963.

³ KRIEGER, MURRAY: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

⁴ HOLLANDER, JOHN: *Gazer's Spirit*. Chicago, University of Chicago Press, 1995.

⁵ CHEEKE, STEPHEN: *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester, Manchester University Press, 2008.

⁶ MELTZER, FRANÇOISE: *Salome and the Dance of Writing*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987; HUNTER, JEFFERSON: *Image and the Word: Interaction of the Twentieth Century Photographs and Texts*. Cambridge, Harvard University Press, 1987; NORTH, MICHAEL: *Camera Work: Photography and the Twentieth-Century Word*. Oxford, Oxford University Press, 2005; BRUNET, FRANÇOIS: *Photography and Literature (Exposures)*. London, Libris, 2001.

okán. Továbbá nem foglalkoznak Miller azon, a bevezetőben megfogalmazott általánosabb jellegű állításával sem, hogy a fotó ekphraszisa nem csupán egy másik vizuális médium leírása, hanem mintegy szinekdochikusan „magában hordozza a posztfotográfiai időszakban az egész irodalmi leírás természetét” (némi- leg hiányolom, hogy a szerző ezen valóban érdekes állítását nem fejti ki bővebben sem itt, sem máshol, legalábbis explicit módon egészen biztosan nem); illetve, jegyzi meg Miller, e téma tárgyalása a modernség természetébe is belátást nyújt, hiszen a könyv vizsgálatát képező vizuális kultúra, az emlékezet fogalmának alakulásai, illetve tapasztalat és tudás milyensége alapvető fogalmai ennek.

Miller – Bahtyin „kronotoposz-fogalma”, illetve Walter Benjamin 1931-es esz- széje, *A fényképezés rövid története*⁷ alapján – kilenc típusát különíti el az ekphra- szisznak, amelyek egymást követő bemutatásával egyfajta műfajttörténetet is fel- vázol, mivel ezek a típusok némileg követik is egymást az időben, alapvetően a fotográfia és líra történeteinek különböző időpontjaihoz kapcsolódva (voltaké- pen így épül fel Miller könyve). Ezek – melyek ugyanakkor nem tiszta kategóriák, *crossover*jeik léteznek, s nem csupán elvben, hanem az elemzett költemények ese- tében is – sorrendben a következők: „az idegenvezető ekphraszisa”, a „pillanat- felvétel elégiája”, „az eltüntetett ekphraszisz”, „az ikonikus fotó”, „az ekphrasztis- kus kalligramma”, „az antiekphraszisz”, „a beszélő fotó”, „az előző én árnyékai”, „a photoshoppolt kép”.

A Miller által „az idegenvezető ekphraszisa” névre keresztelt típus a médium megszületését követően alakult ki, vagyis alapvetően egy 19. századi koncepció. Eszerint a fotó egy esszenciálisnak tekinthető kép, amely azért képes dokumen- tálni a dolgokat, mert egyszerre alkalmas a tárgy felszínének és mélységének a leírására; az e gondolat jegyében alkotott költemények gyakran platóni retoriká- val íródnak, sőt, a platonizmus a fotográfiáról szóló diskurzus része lesz – leg- alábbis a versekben, s ez az elv egészen a 20. század elejéig intakt módon kitart a szerző szerint (miközben a kötet végéig odáig jut, hogy bár megváltozott eszkö- zárral, lehetőségekkel, alapfeltevésekkel, de a fotósok még a 21. század első felé- ben sem tesznek mást, mint ennek lehetőséget kutatják.) Mindenesetre itt Miller négy olyan, 19. század végi, 20. század eleji szövegben tekinti végig ezen alapállás változatait, amelyeknek a költői a fényképleírás közben valamiféle platóni esz- szencializmust visznek színre: XIII. Leó pápa: *Ars photographia*, Herman Melville: *On the Photograph of a Corps Commander*, Lewis Carroll: *Hiawatha Photographing*, Walt Whitman: *My Picture Gallery*.

A „cicerone”, az idegenvezető úgy magyarázza el a látványt, mintha múzeum- ban lennénk, és a fotó előtt állnánk: lírai beszélőként végigvezeti az olvasót a ké- pen. Ennek az attitűdnek – vagy Miller megközelítésében: kronotoposznak – az egyik jellemzője, hogy aposztrophéval él, az amúgy általában nem is identifikált

⁷ BENJAMIN, WALTER: *A fényképezés rövid története*. Ford. PÓR PÉTER. = BENJAMIN, WALTER: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 689–709.

olvasóhoz szól, tartalmilag pedig meghatározó tulajdonsága, hogy a fotó igazságáról beszél, értelmezőként azt mondja el, miként kapta el a fotós a lényegét (végző soron: a beszélő hozzánk fordul, majd a kép felé, hogy megvilágítsa egy eszenciális vonását, végül vissza, hogy elmagyarázza ezt a részletet). A római szónok nevéből képzett – ma már régiesnek ható – elnevezés arra a Ciceróra jellemző etikai hozzáállásra utal, miszerint a retorika helyes használata képessé tehet valamely felsőbbrendű igazsághoz való eljutásra.

S ezen a ponton érdemes visszanyúlni a fejezet előtti bevezetőig, a könyv érdemi tárgyalása ugyanis Walter Benjamin *A fényképezés rövid története* című esszéjének felidézésével kezdődik: Miller – bár nem is versről van szó – ezt a szöveget tekinti a legrelevatívabb megnyilatkozásnak a fotó lírai ekphrasziszát illetően. A német teoretikus egy halaskofa, a New Haven-i Mrs. Elizabeth Hall portréját interpretálva néhány olyan részletre mutat rá, amelyek megőrzik a nő jelenlétének valóságát; eközben egy olyan narratívát fedez fel, amely nem a kép keretein belül történik, a nő jelenlétének történetét azon kívül kell ugyanis keresnünk (mégis belefoglalva). Itt a legkevésbé sem a nő konkrét, tényleges élettörténetéről van szó, arról, hanem valami másról, amit Benjamin *Begegnung*-ként (összetalálkozásként, összeütközésként) emleget. A történet inkább abban áll, hogy mindaz, ami temporális volt eredetileg, a fotón spaciálissá válik (Siegfried Kracauer szerint: egy olyan erő, amely „átváltoztatja” a megfoghatatlan pillanatot térré).⁸ Egyfelől: ami múlt volt, (örök) jelenné változik, de át is alakítja a természetes, háromdimenziós jelenséget lapossá, elmetszi a kapcsolatait a környezetével, és fekete-fehér-szürkével helyettesíti a színeket. Ez okozza a fénykép látszólagos idegen-ségét, és ezért lesz érdekes a halaskofa „előélete” is, tudniillik abból a perspektívából, hogy a portré mely pontokon ütközik a „valósággal”. Ez a valami ihlette meg ugyanis Benjaminget: összetalálkozva ezzel a kétdimenziós térrel inspirálódik az író, hogy legalább képzeletben elgondolja a halaskofa múltját, s hogy az térben miképpen vághatott egybe az övével. Miller szerint innen eredeztethető a „kibeszélés” vágya (hiszen már a görög *ekphraszisz* szó is „kibeszélést” jelent), az a vágy, hogy a személyek és a dolgok ideje fotós térré alakuljon.

Ezek után érdemes visszatérni az „idegenvezető ekphrasziszához”: Miller e típusnál, e „kronotoposznál” a reprezentációs törés hiányára hívja fel a figyelmünket: feltalálásának idején ugyanis azt gondolták, a fotó nem annyira „megalkotja”, hanem „megfogja”, „megragadja” a dolgokat, ugyanis az *acheiropoesisszel* kapcsolták össze, a „nem kézzel megalkotottság” elvével. Mint William Henry Fox-Talbot is kifejti, a fénykép minden külső gondolattól levetkőztetett, emberi közreműködés nélkül kizárólag a fény alkotja meg, és alapanyaga sem releváns ebből a szempontból. Minthogy a dolgok a fény hatására maguk hagyják lenyomatukat a hordozón (egy kicsit Platón barlanghasolatának mintájára), a fénykép

⁸ KRACAUER, SIEGFRIED: *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*. Translated by EDMUND JEPHCOTT – HARRY ZOHN. Oxford, Oxford University Press, 1960, 259.

nem hordozza magán a más képzőművészeti ágakban szokásos, esetleges emberi közvetítést (amiért pedig, mint tudjuk, az *Allamban* Szókratész el is ítélte a festőket és szobrászokat, hiszen így a másolat másolatát hozták létre, három szintnyire távolították el művüket az igazságtól).⁹

A fotó ezen acheiropoietikus tulajdonságát fogalmazza meg XIII. Leó *Ars Photographica* című rövid, latin nyelvű ódája,¹⁰ e médiummal kapcsolatban elsőként hangoztatva annak metafizikai jellegét (a vers szerint „a nap megmunkálta”, „az ég varázslatát” felhasználó fotó felfedi tárgyának spirituális természetét). A versíró pápa megközelítésében a fénykép, e *vera-icona* párhuzamba állítható a későókor és a kora középkor ikonikus hagyományával (szemben a reneszánsz művek individuális, konkrét alkotóhoz kötöttségével), sőt, hasonlítható akár a torinói lepelhez is. Az amerikai szerzők egyébként is gyakran vélekedtek Leó pápához hasonlóan a fotográfiáról, még hozzá nem csupán a 19. században, mint tette azt Poe *The Daguerreotype* című szövegében (1840),¹¹ de még Susan Sontag is 1977-ben *A fényképezésről* című esszégyűjteményében.¹² Herman Melville *On the Photograph of a Corps Commander* című versében¹³ hasonló módon spirituálisként tekint az új médiumra, ráadásul két régi irodalmi műfajt-trópust kapcsol benne össze egy reneszánsz „receptet” követve: vagyis nem csupán az *ekphraszisz* hagyományát, hanem a hős személyét dicsőítő trópusét, az *epideixisz*t is felhasználja (Melville a verselést tekintve is antik formát alkalmaz, hogy verse formailag mindenképpen egybevágjon a nemzeti hőrosz méltatásának patetikus hangvételével).

A reneszánszban divatos epideixisszel ötvözött ekphraszisz sokszor hivatkozik a megfestett személy „szentségére”, amelyet frenológiai és fiziognómiai alapon, azaz az arc sajátosságaiából leszűrt pszichológiai, morális tulajdonságok, szellemi képességek alapján tekintettek egyértelműnek; s ez Melville verse esetében is így van, az olvasó megszólíttatik, hogy a látványból kikövetkeztesse a hadtestparancsnok nemességét. A vers mondatai is ezt a struktúrát követik, a konkrétól az absztrakt felé, a fenomenálistól az esszenciális felé mozdulnak el, illetve a rímek is (például: „this” – „remiss”) ezt az ismétlést, utánzást, párhuzamosságot erősítik. (Mindez visszafelé: a lélek, a szellem tökéletessége nemesíti át a testet, illetve ez a kapcsolat kettős: párhuzam mutatkozik az ember fizikuma, szelleme, illetve a természet tökéletesnek vélt erői között is.) E költemény elemzésénél utal

⁹ FOX-TALBOT, WILLIAM HENRY: *Henry Fox-Talbot, Selected Texts and Bibliography*. Edited by MIKE WEAVER. Boston, G. K. Hall & Co., 1993, 77–8.

¹⁰ POPE LEO XIII.: *Poems, charades, inscriptions of Pope Leo XIII: including the revised compositions of his early life in chronological order, with English translation and notes*. Translated by H. T. HENRY. New York, Dolphin Press, 1902, 44–5.

¹¹ POE, EDGAR ALLEN: *The Daguerreotype* (1840). Edited by ALAN TRACHTENBERG.. New Haven, Leete's Island Books, 1980.

¹² SUSAN SONTAG: *A fényképezésről*. Ford. NEMES ANNA. Budapest, Európa, 1981.

¹³ MELVILLE, HERMAN: *Complete Works*. Edited by RAYMOND W. WEAVER. London, Constable and Co., 1924, XVI, 76.

Miller egy fontos szempontra, a műfaj azon sajátosságára, amelyet Murray Krieger *ekphraszisz*-elvnek nevez: nevezetesen, hogy a nyelv esetében is fontos a korporalitás, az, hogy a szavak, a versstruktúra is testiessé válják, vagyis hogy a verbális médium transzparenciáját igyekezzen a vizuális médium térbeliségéhez igazítani.¹⁴ Vagy Mitchell megfogalmazása szerint: az ekphraszitikus kép a verbális szerkezetben „megközelíthetetlen és bemutathatatlan fekete lyukként” viselkedik, valami olyanként, ami egészében hiányzik ugyan belőle, mégis képes alapvetően megformálni.¹⁵ Melville-lel szemben Lewis Carroll – aki műkedvelő fotósként értett a fotográfia műszaki aspektusaihoz is – *Hiawatha's Photographing* című költeményében¹⁶ nem egy képet néz/nézet meg az olvasóval, hanem a fényképezés aktusát örökíti meg (bár nem túlzottan sok technikai részletet közölve). Szövege remek paródiája Longfellow *Song of Hiawatha* című lírai darabjának, s miközben ő eredetijét „imitálja” (követi például verselését, stilisztikai ismétléseit stb.), a vers figurái – a Hiawatha által fényképezett család tagjai – különböző élő személyiségeket igyekeznek utánozni – mindannyian pozőrök, a beállást, esetleg kultúrájukat vagy eleganciájukat tekintve (Napóleon kéztartását, John Ruskint mint a „kultúra emberét”, a Szépség – La Belle – passzivitását). Azonban „rossz”, vagyis éppen hogy túl jó fényképészt választanak, ugyanis a portré túlságosan is sikerül, miközben persze maguk az alakok furcsák, csúnyák, groteszkek a felvételen: a gép az igazi természetüket ragadja meg (arról ebben a fejezetben nem értesülünk, hogy vajon Hiawatha tehetsége abban áll-e, hogy átengedi a kezdeményezést a gépnek, pontosabban a fény munkájának – mint az a fentebbi versek esetében érvényes volt, de műve „misztikus” és „borzalmas” lesz). Mint Miller megállapítja, e családi csoportkép versbeli megjelenésénél a szinekdoché győzedelmeskedik a metafora felett, amennyiben a szereplők „kellemetlenségét” sikerül megragadnia, azt mutatja meg, amik és amilyenek. Carroll esetében inkább egyfajta pozitíviztikus spiritualizmusról beszélhetünk, írja a szerző, szemben Leó pápa vagy Melville megközelítésével, akiknek versében a lírai én a fotóalany legbensőbb, titkos természetébe nyer betekintést: Hiawatha csak felületesen teszi ezt; a lírai beszélő, bár úgy tesz ő is, mint egy idegenvezető, csak a felszíni igazságot mondja el. Graham Ovenden¹⁷ állítása szerint Carrollnak szinte rögeszméje a fotográfia mimézise, az a szükséglet, hogy a vizuális tapasztalatot egy potenciális fotografikus képzeletre fordítsa át, s ezt a feladatot mintegy a kompozíciós elemekre bízta.

Walt Whitman *My Picture Gallery (Képtáram)* című költeménye¹⁸ – amely elemzésének (nehezen érthető okokból) kétszer fut neki Miller, a lírai én elméjének képtárát mutatja be egyfajta cicerone-ként, idegenvezetőként leírva azt – a cole-

¹⁴ KRIEGER, MURRAY: *I. m.*

¹⁵ MITCHELL, W. J. T.: *Picture Theory*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995, 158.

¹⁶ CARROLL, LEWIS: *Complete Works* (1939). London, The Nonesuch Press, 1973, 768.

¹⁷ OVENDEN, GRAHAM: *Lewis Carroll*. London, MacDonald, 1984, 2.

¹⁸ WHITMAN, WALT: *Leaves of Grass* (1881). New York, Bantam, 1983, 322. Magyarul: WHITMAN, WALT: *Fűszálak*. Ford. BABITS MIHÁLY ET AL. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955, 288.

ridge-i „költői képzeletet” mint az „egységet” költői beszédbe önteni képes erőt másodrendűnek feltételezve ahhoz méri, ami a képben igazságként eleve rögzítve van. A vers nem kapcsolódik egyetlen konkrét fényképhez sem, a képtár inkább „életképek” összességként, „halálcsoportozatként” helyezkedik el a költő fejében, mint egy kis „házban”: így a szöveg minden bizonnyal az első irodalmi leírása a fotografikus – eidetikus – memóriának (a 19. században bevett orvosi metafora volt az emlékezetet fotólemezként elképzelni, bemutatni). Miller Whitman galériáját egy korai irodalmi és filozófiai elképzeléssel veti össze, Szent Ágoston *Vallomásaiban* ugyanis „palotaként” [palace, a magyar fordításban: „csarnok”] jellemzi a memóriát, azaz mindkét szerző építészeti struktúrával szemlélteti azt, az építmény közepébe helyezve egy figurát (Whitman ciceronének nevezi, Ágoston viszont egyes szám első személyben beszélteti ezt a levéltárosszerű, az emlékezet őrzőjeként szerepeltetett alakot). Whitman útikalauza nem válogat, nem szelektál, leír mindent, amit lát; hozzáállásának megfelelője egy kis ház, egyfajta demokratikus ideál a múzeumi térről, Szent Ágostonnál viszont a római birodalom nemes családjainak palotacsarnoka. Mindenesetre az amerikai költő „ciceronéjének” hozzáállása ellentmondásosnak tűnik Miller argumentációjában (mintha ő maga sem tudott volna igazán határozni elemzés közben, mire következtessen belőle): egyszer felteszi, hogy a „megfigyelő, csodáló és betolakodó” idegenvezető, s a falon függő vagy talapzatra helyezett műalkotásokat – múzeumlátogatóként – mint esztétikai tárgyat némi távolságtartással szemléli (kimozdítva a történeti vagy a megalkotás kontextusából); ugyanakkor később elmondja, hogy Whitman galériája mégsem múzeumi tér, sokkal inkább egy újság képes rovatához hasonlítható: nem tudjuk ugyanis, a „cicerone” képmutogatása közben behatol-e az életképek spirituális mélyére, vagy csak a felszínről ad számot.

A fotóekphraszisz következő típusa vagy még pontosabban kronotoposza a „pillanatfelvétel elégiája” nevet viseli (Miller költészeti példái Ivor Gurney *Photographs*, Thomas Hardy *The Photograph* és Philip Larkin *Lines of a Young Lady's Photograph Album* című versei). E műtípus funkciója, hogy a költő vagy éppen a lírai én elérjen a halotthoz a fotón keresztül, s a képleírás segítségével feltámassza őt (ez a feltámasztás nagyon gyakran a gyász érzéséhez kapcsolódik, és kifejeződése az elégius hagyományon keresztül történik).

A fotóról mint médiumról való gondolkodásban az egyik paradigmaticus váltás az volt, hogy míg a 19. század derekán – minthogy csak friss vagy a közelmúltban készült képekkel lehetett találkozni – a leírások nemigen törődtek a képek múltidejűségével, addig később – például Proustnál a 20. század elején – a múltidézés aspektusa meghatározóvá vált. Ez nem feltétlenül nosztalgikus élmény, a múlt visszatéréssel is fenyegethet, rátámadhat a jelen biztonságára, vagy akár – mint Barthes-nál, amikor a fotó eidoszáról beszél – az elhunyt személyen keresztül a halállal, a saját halállal is szembesülhetünk. Miller az elégia műfajának egy sajátos alcsoportját írja körül a fotóekphrasziszok területén is, csakhogy, mint felfedezi, itt a halott személy behelyettesítése – egyfajta vigaszként vagy akár a

gyázmunka részeként – nem virágokkal történik, mint a hagyományos lírai darabokban, hanem fényképekkel – amely stratégia ekként már nem metaforikus, hanem metonimikus eljárást feltételez, s nem távolságot, hanem közelséget sugall.

A költő és zeneszerző Ivor Gurney *Photographs* című, 1917-es verse¹⁹ egyfajta hiánykatalógusként működik, még ha az általa bemutatott, katonákat és egy halott nőt szerepeltető albumban vagy fényképkötegekben mindenféle formájú, színű s méretű képeket találunk is. Az első világháborús költeményben a veszteségek a szintaxis réseiben, sérüléseiben mutatkoznak meg, s e nyelvi hasadtságban a fotók mint fragmentumok, vagy akár mint srapsziszilánkok tűnnek fel. A képek színei (holott a színes eljárás nem volt jellemző az első világháború idején) és a vers zeneisége egymást támogatják, sőt, Miller ez utóbbit tekintve Sosztakovics, Sztravinszkij és Gurney saját kompozícióinak a háború zajait felidéző sajátosságával emeli párhuzamba. Csakhogy – és itt már az alapozó tétel továbbgondolásánál tartunk – a vers a könyv szerzője szerint itt az elégia kettős természetét tárja fel, mivel a szöveg zárlatában valójában nem helyettesítés megy végbe: abban, mint valami kísérteties tükörben, a katona és halott szerelme képe együtt tűnik fel, vagyis éppen hogy belemerülést jelent a gyászba, a gyászoló nem tudja magát leválasztani a halottról

Thomas Hardy *The Photograph* című tragikomikus hangoltságú versében²⁰ a lírai én elégeti a lelki békéjét és az identitását fenyegető, mert a múltfeltámasztására képes fényképet. (Mint Mitchell megfogalmazza, az ikonoklasmusnak van kreatív funkciója is, amennyiben az arcrombolás vagy a megsemmisítés képét megteremti – ez esetben egy vers megírását eredményezi, egy verbális alkotás születik belőle: amely viszont következésképpen nem ekphraszisz, nem a leírás lesz benne elsődleges.) Ráadásul az első médium vizuális természetét ez a szöveg is erős zeneiségbe váltja. A *Lines on a Young Lady's Photograph Album* című Philip Larkin-vers²¹ egyszerre tartalmaz aposztrophét egy petrarkai módon csak a meszsziből sóvárgott, s közben már el is hunyt fiatal nőhöz és magához a fotó médiumához – és a nyelvi regiszterek használatában is kettős, az episztolaműfaj tradicionális eszközeit alkalmazza együtt a brit középosztály csevegési stílusával.

„Az eltüntetett ekphraszisz” néven elkülönített kronotoposz olyan versek sajátja, amelyeknek alapja egy vagy több fotó volt, de ezekre – legalábbis fénykép voltukra – a szöveg konkrétan nem utal, nem tér ki; olyan verbális leírás, amely a fotón alapszik, de nem ismeri el azt forrásának. A 20. század fordulóján a fotózás egyre elterjedtebbé, már-már hétköznapivá válik: ennek egyik következménye lesz, amit Miller a fotótörténet „logikus következő lépésének” tart, nevezetesen, hogy a befogadó már másképp néz „túl” a fotón, mint tette azt XIII. Leó pápa vagy Melville: nem transzcendenciát vél benne felfedezni, hanem szinte észre

¹⁹ GURNEY, IVOR: *Collected Poems*. Edited by P. J. KAVANAGH. Manchester, Carcanet, 2004, 26.

²⁰ HARDY, THOMAS: *The Complete Poems*. Edited by JAMES GIBSON. New York, MacMillan, 1976, 47.

²¹ LARKIN, PHILIP: *The Less Deceived*. London, Marvell Press, 13–4.

sem veszi azt mint médiumot. Ez persze mit sem von le az értékéből, sőt, ez teszi rendkívüli fontosságúvá: a médium beépül a modern gondolkodásba és esztétikába, sőt minden kétséget kizáróan hatással van a modern írók percepciójára is (gondolhatunk itt Ezra Pound vortex-szerű képfogalmára, vagyis amelyet mintha egy mentális kamerával vettünk volna fel, vagy Moholy-Nagytól az „optika higiénijára”, amely szerint a látást a kép megtisztítja – s érthetjük ezt akár tágabb értelemben politikára, művészetre, irodalomra). Ráadásul a világot eleve többnyire képek alapján ismerjük, helyeket, ahol sohasem jártunk, de már láttuk őket fotókon, egzotikus állatokat, amelyekkel állatkertekben sem találkozhattunk, idegen bolygók felszínét műholdas felvételekről stb. Ez a tapasztalat a szerzők írásmódját is alakította, ugyanis már nem volt elegendő a leírásokban sztereotípiákat néhány jellemző részlettel felsorakoztatni, s általános követelménnyé vált fotószerű pontossággal realistának lenni (például a viktoriánus regényekben).²² Ennek egy következő fázisa az a McLuhan által az *Understanding Media*-ban emlegetett pszeudoesemény fogalmára épülő elgondolás (azaz amikor az eseményt nem megélt tapasztalat, hanem egy technikai médium teremti meg), miszerint a pszeudoesemény a modern tudás *modus operandija*, a modern írás mint olyan pedig ennek megfelelően egy „eltüntetett ekphraszisz”.²³ Magától értetődő példa erre, amikor a történelmi regény írója fotókat nézeget, hogy elképzelje valamilyen csata helyszínét és lefolyását; vagy ilyenek Marianne Moore állatversei, amelyekhez fényképeket használt fel segítségül, de a médiumra való utalást – mint egy segédegységet – kitörölte a leírásból. A Miller által elemzett *Paper Nautilus*²⁴ egy olyan mélytengeri állatot mutat be, a csigáspolip egy fajtáját, amelyet a költő élőben sohasem tanulmányozhatott, fényképeket használt fel hozzá; a költemény – noha nem csak biológiai leírás, tartalmaz hosszabb lírai részeket is – az empirikus esszencializmus egy jellemző példája, amikor az ismertető csak a leírt tárgy felszínét „olvassa” dokumentarista módon.

Miller morális összehasonlítást tesz az általa idézett két költemény között: míg Marianne Moore úgy iktatta ki az ekphrasztikus forrást verséből, hogy az inkább a látás „praxisának” megváltozására utal, amikor is a fotográfia által közvetített képek egyre természetesebbnek tűnnek, azok alakítják tudásunkat a világról, addig Heaney verse (*The Grauballe Man*)²⁵ viszont arra példa szerinte, hogy valaki közvetlenül általa megélt eseménynek állít be egy, az eltüntetett képen ugyan látott, de amúgy nem átélt eseményt. Az ő versértelmezése szerint Heaney a szövegében – főként testtartás alapján – a grauballe-i múmiának a Globe-ban látott fotóit hasonlítja egy hellenisztikus korból származó szoborhoz, *A haldokló gallhoz*,

²² ARMSTRONG, NANCY: *Fiction in the Age of Photography*. Cambridge, Harvard University Press, 1999, 26.

²³ McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extension of Man*. London, Sphere Books, 1968, 212.

²⁴ Moore, Marianne: *Collected Poems*. London, Faber and Faber, 1951, 122–3.

²⁵ Heaney, Seamus: *Selected Poems 1966–1986*. London, Faber, 1990.

majd Észak-Írország bosszúgyilkosságainak áldozataihoz, s ezzel az a gondja, hogy szerinte a költő saját élményeként állítja be az észak-írországi zavargások során elesett embereket látványát, holott csak fényképen találkozott velük. Millernek talán ez a legproblematiszabb elemzése az egész könyvben: merthogy először is Heaney nem beszél nyíltan még csak a konkrét politikai eseményről sem, ő csupán annyit mond, hogy ez a halotti-haldokló póz eszébe juttat minden hasonlóképpen fekvő áldozati testet – Miller társítja meglehetősen önkényesen ezt a megjegyzést egy konkrét fotóval, Gilles Peress *Northern Ireland, Londonderry, Bloody Sunday* című 1972-es felvételével. Ráadásul Miller már csak azért is kritikusnak mutatkozik Heaney hozzáállásával szemben, azért sem találja elég hitelesnek, mert szerinte valójában a költő rejtett célja ezzel a „csúsztatással”, hogy pantheont emeljen a gall-kelta áldozatoknak a történelem során (véleményem szerint már a kiindulópont is sántított, mármint az ennyire határozott célzás az ír áldozatokra, illetve azon bizonyos kép pszeudoesemény volta; de azért sem logikus az érvelés, mert a grauballe-i ember minden bizonnyal egy vallási rítus áldozataként halt meg, saját népe ölte meg. Egyébként is, miért ne helyezkedhetne bele a lírikus egy ismert szituációba – az irodalom alapvetően fikció...).

A vizuális kultúra szerepe – s ezen belül az ikonikus képeké – a kulturális emlékezetben rendkívül meghatározó, mint ahogy történeti és szimbolikus funkcióik is (a kultúra – mint tudjuk – szimbólumok, képek, medialitások rendszereként vagy mátrixaként értelmezhető). A következő típus (kronotoposz) az „ikonikus fotográfia ekphraszisa” lesz tehát: világszerte ismert képek jelennek meg a különböző versekben, olyanok, amelyeknek nyilvános jellege egyértelmű: híres személyekről, eseményekről, a történelem jelentős pillanatairól készült, gyakran traumatikus vagy sokkoló felvételek leírásai. Az ikonikus fotók ekphraszisa, mondja Miller, ezen képek hatalmát erősíti abban, hogy összekössön bennünket, hogy megtaláljuk másokkal a közösséget – miközben a beszélő rajtuk keresztül azt is megtanulja, hogyan kötheti saját személyes tapasztalatait például történelmi eseményekhez, ismert sorsokhoz, illetve a közösen „használt” fénykép bensőleg az egyéni gyászhoz is igazítható. Az egyik legismertebb 20. századi háborús fotó Nick Ut *The Horror of the War* című felvétele, amelyen napalmtól sérült vietnami gyerekek futnak a kamera felé, közöttük egy meztelen, sírva kiabáló kislány, akiről leégett a ruha. Miller szerint e fotó hatása hasonlatos ahhoz az élményhez, melyet Susan Sontag ír le saját magával kapcsolatban, amikor először látott Bergen-Belsenben és Dachauban készült fényképeket. Nemcsak hogy mélyen megérintették, hanem meghatározó szerepet játszottak az életében: mintha az élmény kétfelé metszette volna azt, egy olyan időszakra, amikor még nem találkozott ezekkel a felvételekkel és a későbbi szakaszra, amikor már igen.²⁶ Ut fényképe azért ennyire hatásos – és azért vált ikonikussá –, mert nem egyetlen jól megragadott háborús pillanat, hanem olyasvalami, ami „az egész háború termé-

²⁶ SONTAG, SUSAN: *On Photography*. New York, Anchor Books, 1989, 19–20.

szetét” illusztrálja,²⁷ vagy ahogy Koetzle fogalmaz, „az absztrakció diadala”.²⁸ A világhírű fotó több költőt is megihletett, lásd Sharon Olds *Coming of Age*, 1966, Kate Daniels *War Photograph*, Louis de Paor *Changeling* című verseit. E szövegek közül az első (Sharon Olds)²⁹ annyiban lesz Miller számára érdekes, amennyiben a szerző – minthogy nem hivatkozik a belsővé tett, a kollektív emlékezetbe beleágyazódott képnek eredetére, fotó voltára – eltünteti a tényleges ekphraszisz-elemeket: inkább az válik fontossá, hogy a lírai én 1966-ban kamaszfejjel hogyan építette be mindennapi életébe a tőle messze zajló háborút, szerelmi élményei és iskolai feladatai körül járó gondolatai közé hogyan férközött be ez a nagyon erős kép, s miként vált érlelődésének részévé: olyannyira, hogy onnantól kezdve kötelességének érezze a békepárti „menetelést”. A második, Kate Daniels versének³⁰ a beszélője egyfelől mintha a fotós helyén állna, másfelől a „mi” nevében szólal fel, egyfajta klasszikus görög kórusvezetőként (kóripheuszt): ugyan a kollektivitás részeként, mégis mint aki ékesszólóbb a többieknél. Ezért érezzük – olvasóként – mi is azt, hogy a kislány – a fotós felé szaladva – „mifelénk”, *hozánk* is közeledik – előbb a fotós összeolvad ezzel a „mivel”, aztán már csak a „mi” marad, akiket – s itt a költő megfordítja a nézés irányát – a sebesült gyermek „oly szörnyen emberinek” [so terribly human] lát, ezzel újraértékeltetve velünk saját magunkat mint az emberiség tagjait.

Louis de Paor gall nyelven írott költeménye (*Iarlais; Changeling*)³¹ az ír folklór egyik régi rítusát köti össze a modern kultúrával: benne a lírai én meztelen – s minden bizonnyal elhunyt – lánya és a ruháját vesztő Kim Phúc hasonlatosságuk révén egybeolvadnak, és a vietnami kislány félelme előhívja a beszélő félelmét (az ír rítus – melyről Yeats is beszámol – a kora gyermekkorukban a túlzott szülői büszkeség büntetéseképpen a tündérek által elragadott szép gyermekek legendáján alapul).

Nem egészen világos, hogy Miller miért tekinti Ernesto Cardenal *Prayer for Marilyn Monroe* című versét³² ikonikus fotóekphraszisznak: hiszen az sem utalást nem tesz a médiumra, sem ekphraszisz-elemeket nem tartalmaz, még annyira sem, hogy beazonosítsuk bármelyik képet is (Miller kettőt említ: a fiatal, még barna hajú Norma Jeane Mortensonról készült háborús propagandaképet 1945-ből, illetve 1962-ből Arnold Newman fotóját a távolinak tűnő, kimerült, befelé forduló színésznőről). Bár az kétségtelen, az első fotó Monroe hétköznapiságát, a második a szomorúságát és elszigeteltségét jeleníti meg, ami végül is az öngyilkosságához

²⁷ ALABISO, VINCENT (Ed.): *This Critical Mirror: Photojournalism since 1950s*. New York, Thames and Hudson, 1996, 172.

²⁸ KOETZLE, HANS-MICHAEL: *Photo Icons: The Story Behind the Pictures*. London, Taschen, 2001, 7.

²⁹ OLDS, SHARON: *Blood, Tin, Straw*. New York, Knopf, 1999, 85.

³⁰ DANIELS, KATE: *Niobe Poems*. Pittsburg, Pittsburg University Press, 1989, 50.

³¹ DE PAOR, LOUIS: *Cré is Cloch / Sentences of Earth & Stone*. North Filtzroy, Black Pepper Press, 1997, 60–1.

³² CARDENAL, ERNESTO: *Marilyn Monroe and Other Poems*. Translated by ROBERT PRING-MILL. London, Continuum, 1975, 85.

vezetett – viszont abban valóban kevésbé vagyok biztos, hogy ezek éppen Monroe ikonikus fotói lennének (főként az elsőt illetően vannak fenntartásaim): szerencsésebb lett volna talán ezt a fejezetet az „eltüntetett ekphrasziszok” között felsorolni. Mindenesetre Miller érvelésében a szerencsétlen sorsú színésznőt egyszerű „bolti lányként”, bolti eladóként [*shopgirl*] emlegeti, azaz az olvasóéhoz hasonló társadalmi státuszban: valaki, aki olyan, mint mi, mégis más. A költeményt, lévén egyúttal elégia is egy elhunyt, öngyilkosságba menekülő, a felszíni csillogás ellenére is boldogtalan nő fölött, a második típusba is lehetett volna sorolni, de úgy tűnik, itt némileg más kontextusban kerül elő a műfaj (kicsit az előző elemzés folytatásaképp): a temetési rítus részeként érthető szeparációs rítusként. Az elégia leválasztja az elhunyt személyt a többiek csoportjáról: „mi” nem vagyunk halottak, ezért imádkozhatunk az üdvözüléséért. Hogy a Monroe álmait látszólag kiteljesítő „Technicolor reality” miként működik valódi világgént, csak a költemény felszíni rétegét adja; inkább az a tétje – főként hogy Marilyn Monroe korai életére fókuszál kezdetben –, hogy érthetővé váljon a vers azon demokratikus aspektusa, hogy nem egy kivételes személyiséget gyászolunk alakjában, hanem a közénk tartozó „eladólányt” is.

A következő fejezetben viszont olyan esetekről beszél Miller, ahol kép és szöveg együtt, kölcsönhatásban szerepel. Az „ekphrasztikus kalligramok” – lásd Apollinaire megalapozó kötetét és elnevezését, illetve Foucault meghatározását ezek alapján (ahol is a két médium, kép és szöveg egybeolvad),³³ a szavak a képpel szembesülnek (találkoznak, rivalizálnak, akár szembe is fordulnak, ellen is állnak neki). Nem véletlen, hogy Foucault példája (és esszéjének a címe) Magritte *Ceci n'est pas une pipe* című műve. Mint Miller kifejti, itt valójában a szöveg és a kép ellentéte másképp merül fel, mint amit Lessing magyaráz híres *Laokoónjában* leírás és festmény kapcsolatáról, hiszen ott – bármennyire is pillanatnyi a befogadás – a festőnek mégiscsak egy interpretációjával, magyarázatával, átiratával [gloss] találkozhatunk, míg a fotós egy termékeny pillanatot ragad meg. Miller egyik példája egy négykezes mű, egy testvérpár, a költő Thom és fotós Ander Gunn *Positives* című 1966-os könyve,³⁴ amely egyszerre olvasható külön-külön képenként, illetve egyben, egyetlen hosszú asszociatív versként is – viszont ahogy a könyv előrehalad, a fotósorozat kategóriákba sorolja és fókuszokba rendezi a szöveget. Olyannyira, hogy Miller szerint a képeket – például egy idős hajléktalan asszonyról készült felvételeket – nem nézve, a vers elveszti a deixist, azt, hogy mire utal (én ugyan ebben nem vagyok biztos: tény, hogy biztosabbá teszi a látvány az elmondottak referenciáját, de azért nélküle is pontosan belőhetjük a vers témáját, a „cselekményben” történeteket). A fotók közötti távolságot azonban, amelyek képzeleti pólusokként viselkednek, a narráció – például a két végpontot egységesítő metaforával – mintegy keresztülmetszi. (A szóban forgó részlet azért

³³ FOUCAULT, MICHEL: *Ceci n'est pas une pipe*. Paris, Fata Morgana, 2010.

³⁴ GUNN, THOM: *Positives*. London, Faber, 1996.

is érdekes, mert egy ponton a költő Thom bevezet egy szereplő „Tomot” a szövegbe, aki „elcsen” valamit; s ez, legalábbis Miller interpretációja szerint, arra rímel, amit a szerzőpáros másik tagja, Gunn tesz valójában: „elcsen” egy pillanatot, egy momentumot az asszony életéből.)

A második példa a *Charles Baudelaire* című darab Richard Howard Nadar művészfotóihoz írt két versciklusának egyikéből.³⁵ E versben a költői én a fotográfiaak alanyaival „versen belüli” társalgást folytat – megszólítottja, a „te” szinte mindig a fotó tárgyaként szereplő művész, bár néha elcsúszik az aposztrophé, és általánosabbá, meghatározhatatlanná válik. Az óda műfaji elemeit involváló – egyébként mély és magas stílus- és kulturális kódokat egyfajta kollázsban egymás mellé pakoló, tehát Miller szerint rapszódiaiként is működő – szöveg kalligramként egy csavart hordoz magában. Baudelaire – bár Nadarral jó barátságban volt – nem éppen volt az új médium, a fotográfia híve (lásd például *Le public moderne et la photographie* című cikkét), merthogy az a pillanat, az idő rövidségének a művésze, és a művészet, szerinte, egyfelől sziszifuszi türelmet igényel (*Le Guignon*), másfelől időtlen víziókba kell lefordítani a valóságot, mint ahogy a festészet teszi, s nem „idézni” belőle, mint ahogy a fényképezés. Nadar, a fotózás egyik legnagyobb alakja képet készít Baudelaire-ről, a fotózás egyik legnagyobb ellenfeléről, Howard tréfája pedig, hogy ezt a paradoxont úgy húzza alá, úgy erősíti fel, hogy „verbális fényképészként” ő is „idézi” a francia költő életéből, életművéből.

Míg Howard beszélője a fénykép tárgyával való beszélgetés során nem testiesítődik, John Logan *On a Photograph by Aaron Siskind* című, úgyszintén „kalligramként” működő versében³⁶ – mely a fotós *Gloucester 114* című képe mellé készült – fontos lesz a fizikai kontaktus megszólító és megszólított között. Miller elemzésében több elméletet felvonultat és együtt működtet interpretációjában: Eckhart mester miszticizmusát Bataille erotikakoncepciójával, Mondzain ikonfogalmával, Lacan vágy-teóriájával, Barthes justesse-ével, Eliade szent-elképzelésével, Bahtyin „legnagyobb mérvű belső közelségével”.³⁷ Hosszabb kifejtésre e Szemlében nincs tér, de a három részből álló költeményben Logan a fényképet – melyen mindössze egy összecsukódó kezlet látunk, talán kesztyűben – Marie-José Mondzain fogalmával, „élő kapcsolatnak” [*living-linkage*] tekinti, azaz egy olyan „szentképnek”, ikonnak, epifániának, amellyel a jelen nem levő Istenhez lehet eljutni. Minthogy nem látni, a kéz kihez tartozik (egy dózsához, szenthez, Isten-

³⁵ HOWARD, RICHARD: *Misgivings*. New York, Atheneum, 1979, 40–1.

³⁶ LOGAN, PAUL: *Only The Dreamer Can Change the Dream: Selected Poems*. New York, Ecco Press, 1981, 86–8.

³⁷ Lásd többek között: BATAILLE, GEORGES: *Az erotika*. Ford. DUSNOKI KATALIN, N. KISS. ZSUZSA, SOMLYÓ GYÖRGY, VARGYAS ZOLTÁN. Budapest, Nagyvilág, 2001; MONDZAIN, MARIE JOSÉ: *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginery*. Stanford, Stanford University Press, 2005. BARTHES, ROLAND: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. FERCH MAGDA. Budapest, Európa, 1985; ELIADE, MIRCEA: *A szent és a profán*. Ford. BERÉNYI GÁBOR. Budapest, Helikon, 2014; BAKHTIN, M. M.: *The Dialogic Imagination* (1938). Translated by CARYL EMERSON, – MICHAEL HOLQUIST. Austin, University of Texas Press, 1981, 2006.

hez, Ádámhoz, a Halálhoz, Keatshez, magához Siskindhez), hogy egyáltalán, nem kesztyű-e inkább, s minek lehet a szimbóluma (előbb Istenre, aztán a Halálra, végül megint Istenre következtethetünk), a lírai én pedig többféle választást biztosító, „vagy” kötőszavas szerkezetekkel operál, voltaképpen szabadon marad az értelmezés: Miller szerint a „vagy”-okon alapuló „katalógus” nem kényszerít egzisztenciális döntésre, inkább a helyettesíthetőség, a multiplicitás a lényege. Ami viszont enélkül is választásként áll elénk, hogy a „kesztyűt” (kezet) materialitásában fogjuk-e fel, vagy a numinózus hatalmát, a szentséget lássuk-e benne, márpedig az utóbbihoz – ahogy Kierkegaard fogalmaz – a hitet megalapozó „ugrást” kell megtennünk. Ami még fontos a versben, az Istenhez való eljutás érdekében a testi kontaktus szerepe szent kép és a hívó között: ezért is csókolják meg a keleti kereszténységben a hívek az ikont. Tekinthető ez a fizikai kapcsolat „a legnagyobb mérvű belső közelségnek” (Bahtyin), vagy „metonimikus kielégülésnek” (Logan úgy dicsőíti a fotót mint magának Istennek a látványát, a lírai én ideje és tere ekként beleolvad Istenébe), vagy a vers végén inkább szerelmi egyesüléshez hasonlít Bataille erotikafogalmát követve.

Az „antikphraszisz” még érdekesebb viszonyt feltételez: itt a vers tagadja a kapcsolatot maga és ekphrasztikus forrása között, illetve arra hívja fel a figyelmet, hogy a reprezentációs mód nem-representációként is használatos lehet. Josef Koudelka cím nélküli, egy lehajtott fejű lovat és egy mellette guggoló, talán hozzá beszélő férfit ábrázoló fotója kapcsán írta meg Larry Lewis *Sensationalism* című versét (1985).³⁸ Bár aprólékos részletességgel elmagyarázza, mit látunk a fényképen (amelyet egyébként nem mellékel a kötetben), verse nem ekphraszisz, mert egy metafikciót alkotva „összezavarja” az olvasót: egy kitalált, semmivel nem alátámasztható történetet mesél el róla (a férfi szomorú, mert feleségét és gyermekeit megölték a második világháborúban a náci, s mivel másnak nem tudja, a lónak önti ki a lelkét – a szereplők mögött álló fal szerinte a háború borzalmait takarja ki a képből). A beszélő célja egyfelől nem más, mint hogy szenzációhajhászásával – ez a vers címe is – fenntartsa az olvasó figyelmét (bár utána a másik opcióra is tesz allúziót, mármint hogy a férfi mégsem gyászol, hanem éppen boldog). De a valódi tét nem ez: hirtelen, látszólag teljesen indokolatlanul, a lírai én belekezd egy valójában teljesen független történetbe, saját szerelmi kudarcáéba – Miller magyarázata szerint ez a második történet az első helyettesítője, metaforája, traumatikus parabolája (voltaképpen mégiscsak reprezentációja) lesz: mivel a költemény beszélője képtelen a saját traumájának elbeszélésére, egy „protézisztorival” váltja ki.

A következő kategória, a „beszélő fotó” esetében a költő felveszi fényképtárgyának personáját és az olvasóhoz beszél közvetlenül. Ez a kronotoposz a *prosopepeia* trópusát működteti, hangot ad a néma képnek, vagy éppen „arcot” egy fotografikus képnek – és persze egy rendkívül ravasz csavarral is él: saját magának

³⁸ LEWIS, LARRY: *Winter Stars*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1985, 84–6.

adja az ekphraszisz megalkotásának lehetőségét –, ami által össze is kapcsolja (hogy ismét Lessingre hivatkozzunk) a verbális művészet temporális és a vizuális művészet spaciális jellegét. Bertold Brecht *Kriegsfiabel* című kötetében³⁹ nácikat szólaltat meg a költő, a legutolsó gyalogoskatonától egészen Hitlerig mindenféle rangban. A beszélők a háborúban betöltött szerepüket tárják elénk, az életükről adnak hírt: ám nem természetes módon szólalnak meg, hanem hasonlatosan Dante *Pokoljának* árnyaihoz, mintha szellemi sorsuk beteljesítését egyfajta testamentumként hagynák ránk. Brecht – ahogy drámaátiratai, például az *Antigoné* vagy a *Coriolanus* esetében is – deperszonalizálja a szereplőket, lenyesi róluk családi és személyes motivációikat, csak a társadalmi kontextust hagyja meg; itt a fotók szereplői mintegy magukat elemzik társadalmi vetületben. Két konkrét fényképre és a mellette álló szövegre hivatkozik Miller: egyrészt Goering és Goebbels kettősének fotójára, illetve képzelt, legkevésbé sem realiztikus beszélgetésükre, amelyben ők is mint spirituálisan befejezett egészként foglalnak össze bűnös életüket; továbbá egy földön fekvő, elhagyott német sisakokat ábrázoló felvételre és szövegzésére: a katonai sisakok gazdái – ezt sejtethjük – a kép keretezésén kívül, halottan fekszenek, kórusuk egyfajta univerzalizált pátosz hangján s némileg didaktikusan szólal meg. „Beszélő fotó” Adam Thorpe *Navahója* is (1988),⁴⁰ amelyben – igencsak invenciózus módon – a lovon ülő indián asszony azt beszéli el, hogyan került rá a képre: elbeszéli útját a sötétkamrán keresztül, azaz magának a fotóelőhívásnak a technikai folyamatát. Ennek az utazásnak azonban van egy másik, misztikus aspektusa is, *metempsichózis*nak tekinthető, akárcsak Platónnál az *Érmitosza* vagy Dante *Isteni színjátéka*: a lélek útja a halál után (illetve az elemzés végén Miller odáig jut, hogy mint halhatatlan, az asszony *memento morivá* lényegül a halandó olvasó-néző előtt). A fotóra kerülés lehetősége azonos a halál utáni étellel, melynek megjelenítéséhez Thorpe a keresztény és a pogány hagyományok egy különös pastiche-át teszi össze. Miller véleménye, hogy a navahók tragikus sorsa éppen e résben, hasadásban érhető tetten: a navahó nő egy európai teológus hangján beszél, s ebből az idegenségből bontakozik ki a befogadó számára kultúrája kiirtásának tragikus története.

A nyolcadik típus „az előző én árnyéka”, amelynek különös pszichológiáját Miller úgy fogalmazza meg, hogy a lírai beszélő menekülni látszik a fotótól, ugyanis úgy véli felismerni rajta saját képeit, hogy azok halandósággal fenyegetik. Miller itt, illusztrálandó a problémát, az „árnyék” és a „tükör” metaforáit veti össze: az előbbi lényegét Lacan tükörstádium -fogalma szemlélteti legjobban (az a fázis, amikor az Én identifikálása kialakul), a másikat Stoichita erre rímelő árnyékstádium-konceptiója⁴¹ (az a stádium, amikor a másik identifikálása megtörténik). Ez utóbbit egy Andersen-mesére (*Az árnyék*), illetve Nietzsche Zarathustrá-

³⁹ BRECHT, BERTOLT: *Werke* (1955). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

⁴⁰ THORPE, ADAM: *Mornings in the Baltic*. London, Secker & Warburg, 1998, 79.

⁴¹ STOICHITA, VICTOR I.: *Short History of The Shadow*. Translated by GLASHEEN, ANNE-MARIE. London, Reaktion Books, 1997.

jának panaszaira is visszavezeti Miller. Tehát míg a tükör (metonímiát és metaforát keverve, de a metafora dominanciájával) az „ez én vagyok”-kijelentésre inspirál minket, azaz hasonlatosnak találjuk hús-vér valónkat a kétdimenziós tükörképhez, „átvitelt” találunk a kettő között, addig az egyébként metonimikusnak tétélezhető árnyékunkat – amelyet pedig mindenhová magunkkal cipelünk – általában elhanyagoljuk, tudomást sem veszünk róla, nem igazán a miénk. Ellentmondásos a viszonyunk hozzá, s az, hogy félig-meddig a másikként nézünk rá, metaforikusan megmutatja, hogy miként viszonyulunk fotográfiáinkhoz (például régi, gyerek- vagy ifjúkori képeinkhez): egyfajta távolságtartással, félve, hogy kikezdi, esetleg lerombolja énképünket. Az ebben a fejezetben felsorakoztatott elemzések ezt az aspektust érintik, azt, hogy kép és szöveg miként rivalizál egymással, azt, hogy a versben a lírai én a szavak erejével akarja semlegesíteni a fotó – mint az én árnyékának – pusztító erejét. Robert Penn Warren éppen ezt a taktikát alkalmazza *Old Photograph of the Future* című versében,⁴² melyet amúgy a „pillanatfelvétel elégiája” című fejezetbe is sorolhatott volna a szerző: az idősödő költő saját régi, csecsemőkori fotójáról szóló ekphrasziszának szatirikus és megvető tónusával az utána következő élet veszteségeire és végtelen lassúságára irányítja rá a figyelmet. Holott a fénykép teljesen hétköznapi, rajta a kisbabával, illetve a két szép és büszke szülővel, s voltaképpen az őket leíró jelzők is inkább pozitív kicsengésűek; ám az anya és az apa látszólagos boldog ártatlansága valójában naivitás, a szomorú jövőt érintő tudatlanság. Ezt a kényelmetlen befogadói érzést Warren úgy éri el, hogy egyrészt személyteleníti hangját – szabad függő beszédet használva, amely Ann Banfield szerint „az elbeszélhetetlen, mert nincs »igazi« beszélő”,⁴³ egy személytelen, testetlen hang – és így leválasztja magát a képen lévő emberekről; másrészt a fotó materialitásáról nem tudja leválasztani önmagát: annak kopottsága nyilván szoros összefüggésben áll azzal a ténnyel, hogy hatvanöt éve készült, olyan öreg tehát, mint a lírai én maga.

A második versértelmezés – Zbigniew Herbert: *Photograph* (1985)⁴⁴ – sok szempontban hasonló szövegről szól: Herbertnél a beszélő szintén egy fotó leírását adja gyermekkorából, gyermekkori énjét a *másikként* láttatva; azonban, szemben a másik vers személyes világával, itt tágabb az utalások tere, kulturális, vallási és történelmi allúziók helye a szöveg. Miller szerint ez az intertextualitás nem csupán az elveszett gyermekkor, hanem egy elveszett kor jele is egyúttal; bár tegyük hozzá, nem közvetlenül, az utalások ténylegesen inkább a klasszikus görög kultúrából és az Ótestamentumból valók. A vers egyfelől Ábrahám és Izsák történetét írja újra, csak itt az apa nem fia feláldozása mellett dönt, hogy „generációk atyjává” (egy nép ősevé, pátriárkájává) válhasson, hanem lefotózza fiát, így őrizi meg

⁴² WARREN, ROBERT PENN: *New and Selected Poems 1923–1985*. New York, Random House, 1985, 55.

⁴³ BANFIELD, ANN: *Unspeakable Sentences: Narrative and Representation in the Language of Fiction*. Boston, Routledge, Wales, 2001.

⁴⁴ HERBERT, ZBIGNIEW: *Report from the Besieged City*. Translated by JOHN CARPENTER. New York, Ecco Press, 1985, 34.

az örökkévalóságnak (mentve a második világháború veszélyeitől is). A fiúhoz inkább kapcsolódó klasszikus kultúra, amely egyfelől mintha a fiatalság ártatlanságát, s a kierkegaardai értelmezésben a görög gondolkodást testesítené meg (abszolútum, időn kívüliség, illetve logikai leírhatóság és közvetíthetőség), míg az apa a felnőtt tapasztalatot és az Ótestamentum világának személyes Isten-ember kapcsolatát reprezentálja, mely viszony és az ehhez kapcsolódó gondolatok azonban nem közvetíthetők más számára (ezúttal: Ábrahám nem tudja elmagyarázni motivációit – a fotografálás indítékait –, így Izsák a saját logikai hozzáállásával nem is képes megérteni azokat, s ezért talán hárít is). A klasszikus kultúrához köthető a vers kezdő sora is, ahol a fiú Zénon nyílveszejéhez hasonlítottat: ahogy a preszokratikus filozófus paradoxonában leírt nyíl a levegőben, a fiú is mozdulatlanul rögzül a felvételen. Ekképpen Herbert Ábrahámja generációk atyjává válhat, a fia túléli a háborút, s apja nyomdokaiba lépve ő is megörökíti a múltat, ezúttal nem egy fotó, hanem egy vers – voltaképpen a posztháborús szellemet, merthogy a nyugati kultúra vallási, filozófiai és irodalmi hagyományait képviselő lírai darab – formájában. John Ashberry *The Picture of Little J. A. in a Prospect of Flowers* című, három részre tagolt, bonyolult utalásrendszerből és önkényesnek ható képekből kakofóniát teremtő verse⁴⁵ viszont – bár ennek hosszú elemzését e keretek között nem áll módunkban kifejtetni – éppen az előbbi két szöveg ellentété: vagyis a vers beszélője üdvözli gyermekkori fényképeit, egyrészt elfogadva akkori énjét, még ha azzal a látszólagos fenntartással is, miszerint „énem e komikus változata / az igazi” [This comic version of myself / is the true one]; másrészt a fotót mint médiumot az igazság forrásának, „az elveszett szavak fényének” [the light of lost words] tekintve.

Végül a legutolsó, a kilencedik kronotoposz a „photoshoppolt kép”, egy viszonylag új fejlemény a fotózás történetében: amikor a digitális képkalkotásnak köszönhetően a figyelmet a fotó tárgyáról a fotó megalkotásának vagy megváltoztatásának folyamataira helyezi át. A kép manipulációja többek között a tradicionális fénykép esetében még lehetségesnek vélt „igazság” ideáljának megkérdőjelezését vagy akár radikális megszűnését vonja maga után (bár természetesen a hagyományos fotográfia is manipulálható, s ezt a lehetőséget gyakran ki is aknázták, a digitális eljárások még hangsúlyosabban lehetővé teszik, hogy eltüntessünk valamely tárgyat, hogy a képet alapvetően átalakítsuk; s hogy megszüntessük, esetleg csak homályossá tegyük azt a jelentést, amelyet a fotós megjeleníteni igyekezett a képen). Mary Warner Marien mindezt a fotó médiuma számára mint „az ártatlanság elvesztését” értékeli, hiszen a befogadók kevésbé bírják már a fotó igazságának elfogadásához szükséges „illuzórikus hitet”.⁴⁶ S míg a 70-es években John Berger még határozottan elkülönítette a fotót és a festészetet egymástól, az előbbit „idéztként”, az utóbbit „fordításként” meghatározva,⁴⁷ Mitchell 1992-ben

⁴⁵ ASHBERRY, JOHN: *Selected Poems*. London, Penguin, 1956, 1985, 12.

⁴⁶ MARIEN, MARY WARNER: *Photography: A Cultural Study*. 2nd, London, Laurence King, 2006, 399.

⁴⁷ BERGER, JOHN: *Another Way of Telling*. New York, Vintage, 1995, 111.

már eltemeti a fotográfiát a régi értelemben, pontosabban új definíciójában a festészet százötven évvel korábbi státuszába helyezi⁴⁸, – ami azt eredményezi, hogy a digitális képalkotás korában az ekphraszisz is jelleget vált, „idézetek leírása” helyett „fordítások leírásává” lesz. Az e fejezetben következő két szöveg költője – Tadeusz Dąbrowski és Klara Nowakowska – számára az általuk leírt digitális fotó manipulativitása segítségül szolgál egzisztenciális és spirituális identitásuk kereséséhez, s ennek érdekében a kép által hordozott igazságtartalmat sem tekintik semmisnek, csak változékonyknak – sőt, ennél tovább menve, Miller azt állítja, a két szerző a digitális manipulációt mint témát éppen a realitás tökéletesítésének eszközeként használja fel. Tadeusz Dąbrowski *I scanned my photograph from the first year*⁴⁹ című versében saját valós testét hasonlítja a különböző effektek által átalakított fotóhoz, bár a technikai részekre koncentrálna leginkább. S a tét nem is az esztétikusabbnak vagy fiatalabbnak tűnés, hanem inkább annak felmérése, mondja Miller, hogyan viszonyul a virtuális test (és a digitalizált halál) a fizikai testhez (és a valóságos halálhoz): a lírai én egy iskoláskori fotón állítgatja a Photoshop kontrasztskáláját a nullponttól, ahonnan a fiú – fiatalkori önmaga – elődereng a fehérlő ködből, majd eljut a középső – reális – értékig, s onnan egészen a teljesen elsötétült, fekete – plusz itt-ott nagyon világos – képig. Miller ezt a trükköt és metaforát visszavezeti a meglehetősen tradicionálisnak mondható „az élet egy gyeritya”-képhez, továbbá a 23. zsoltár „halál árnyékának völgye”-fordulatához is. Klara Nowakowska *Low Resolution* című versében⁵⁰ épp ellentétes hozzáállást követ, mint Dąbrowski: vagyis számára a fotografikus kép átalakítása nem csupán annak eszköze, hogy kontrollálni tudja a valóságot, hanem egy olyan képet hoz létre, amely – s ez voltaképpen szintén egy csavar – a fotó befogadója számára inkább korrelálni tűnhet azzal, amit a világból fontosnak vél. Ha lecsökkenti a felbontást, a pixelszámot, azzal elhomályosítja a tájképet, „petrifikálja” a természetet; a kép ebben a formájában, akár egy álom vagy egy hallucináció, elmosódottabbá teszi, letompítja a realitást: márpedig a lírai én szerint a világ összeszövődöttsége, minden-mindennel való kapcsolata csak így látható (mintha hunyorognánk). Miller szerint voltaképpen – és ez akár meglepő is lehet, hiszen posztmodernként határozta meg Dąbrowski szemléletét, ami ennek a gondolatnak némileg ellentmond – a két lengyel költő is esszencialista a maga módján, akár csak az első típusban emlegetett 19. századi ekphrasziszok alkotói: csak itt nem a „kéz nélkül megalkotottság” lesz a feltétele ennek, hanem éppen a szoftverek hordozta lehetőségek, digitális eszközök. (Ezek felhasználása mint a test átalakításának

⁴⁸ MITCHELL, WILLIAM J.: *The Reconfiguring Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MIT Press, 1992, borító.

⁴⁹ DĄBROWSKI, TADEUSZ: *I scanned my photograph from the first year* (2008). Boston University, 2009. <http://www.bu.edu/agni/poetry/online/2009/dabrowski-scanned.html>

⁵⁰ NOWAKOWSKA, KLARA: *Low Resolution*. = *Ny Polsk Poesi*. Edited by ANNA MROZEWICZ - ELISABETH FRIIS – Translated by JUDYTA PREIS,, JØRGEN HERMAN MONRAD. Copenhagen, Arena, 11.

eszköze – szemszíncsere, ajkak szélesebbé tétele stb. – Fred Ritchin⁵¹ szerint rokon a génmanipulációval, ennek posztmodern jellegét inkább érteni vélem, és nyilván kapcsolni lehetett volna mindezt egyéb transzhumán elméletekhez is).

Összefoglalásul: Andrew D. Miller komoly terjedelmű szakmonográfiája valóban hiánypótló, nagyon fontos mű, szerzője alapos és szerteágazó felkészültsége kétségtelen lehet az olvasó számára. Rendelkezik az lírai művek interpretációjához szükséges kreativitással is, többnyire releváns olvasatokat nyújt a költői fotóekphrasziszokról, s kétségkívül elismerendő, hogy ennyire sokatmondó alkategóriákat is el tudott különíteni egymástól. Ha valamiben olykor – nagyon ritkán – problematikusnak éreztem némely állítását, az azért lehetett, mert időnként hajlamos „odahajlítani” az érvelését, példáit saját – talán túl határozott, de kétségkívül rendkívül revelatív – alapértelmezéséhez, tipológiájához. De legyen ez egy könyv – vagy egy elméletalkotó – legnagyobb hibája.

⁵¹ RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York, Norton, 2009, 25.