

Béres István

## „Isten ujja beleért”

*Fénykép – szakralitás – emlékezet*

### A fénykép mint az emlékezés médiuma

■ Régebben, egy terepmunkán bukkantam több kisméretű régi fotográfiára egy családi albumban, amelyeken egy ünneplőbe öltözött család látható bokrok, fák, virágok között: a húszas évei közepét még el sem ért apa, a pár évvel fiatalabb anya, valamint két kislány, egy hároméves és egy féléves. Az egyik képen a feleség – karján a nagyobbik gyerekekkel – szembe, az objektívbe, a kisebbik gyereket tartó apa oldalra, az idősebbik irányába néz. A másikon három szereplő áll, és az idősebbik lány félig az apa felé fordul, aki finoman megérinti. A képek a róluk való beszélgetés előtt több mint negyven évvel, 1943-ban készültek. A fényképész az édesapa barátja, a nagyobb kislány keresztapja volt. A képekről nekem az idősebb testvér beszélt, és ő – elmondása szerint – amúgy egyáltalán nem emlékezett az apjára, aki a fényképek elkészülte után másfél évvel meghalt. Nem volt semmilyen közvetlen, élő emléke az apjáról. Mégis, ebben az interjúban arról beszélt, hogy őt az édesapja mennyire szerette: „itt is engem simogat”, „itt a képen is engem néz”, mondta, miközben elővette egyik-másikat, és rámutatott az épp szóban forgó jelenetre.<sup>1</sup> Valójában nem volt semmi más, ami igazolta volna ennek a szülő-gyermek-viszonynak az egykori minőségét, csak egy kép, amelyen egy fiatal férfi egy kislány felé néz, vagy amelyen finoman megérinti.

Harald Weinrich szerint az ember a természeténél fogva felejt, azaz egy *animal obliviscens* (Weinrich, 2002, 9). Így történt ezzel a kislánnyal is. Az egykori tényekre, a valóságra való visszaemlékezés képessége nem segítette őt abban, hogy az apja hozzá fűződő viszonyát, érzelmeit, szeretetét a szokásos módon, ezekre az emlékekre alapozva rekonstruálhassa, tudatosítsa és aktualizálja a jelenben, magának. Nem maradtak olyan „emlékfoszlányai”, amelyekből ezt meg tudta volna tenni. Az apa csak a család elbeszéléseiben, az apáról, a férjről szóló történetekben maradt fenn az ő számára. Állítása szerint ez

egy nagyon intenzív, mindennapi emlékezetgyakorlat volt, ugyanakkor az anyjával való konfliktusokkal teli felnőttkori kapcsolata utólag kihatott ezekre az anyai elbeszélésekre is, és valamilyen más, közvetlen bizonyítékra, bizonyosságra vágyott az édesapjával kapcsolatban. Valahogy szeretne volna rekonstruálni élete e korai szakaszát, szeretne volna ezt a hiányt betölteni, amit az apa elvesztése hagyott.

Erről a fajta bizonyosságkeresésről ír Roland Barthes is *Camera Lucida* (magyarul: *Világoskamra*, 1985) című esszéjében (Angyalosi, 1996, 273.). A fénykép esetében a bizonyosság az *ez-volt*-nak a felismerése, annak, hogy

valami, lett legyen az bármi, ami a fényképen láthatóvá vált, kétség kívül létezett egykor a világban. A fénykép által állított valóság (azaz egy tény) a priori szintetikus módon jelen is van a fényképen (az ábrázolat és az ábrázolt dolog viszonylatában). Egy ténynek a kép nézője általi felismerése a képen megteremti a valódi viszonyt e néző/értelmező, valamint a kép tartalma között. Ez történik, amikor „érintetté válik” a befogadó. A fénykép hatására megváltozik a kognitív struktúrája, és megváltozik a környezetéhez való viszonya is. Barthes egyik operacionális fogalma a *studium*, ami lényegében egyfajta kulturális tudás, ismeret, ami „megmozdul”, amikor egy fényképet nézünk vagy elemzünk. Mindazok a vizuális elemek, amelyek a kép *studium*ához tartoznak, fontosak, és kellemes is ahhoz, hogy a valóságra vonatkoztathassuk azt,

és a maga komplexitásában szemlélhessük. Ugyanakkor a fénykép „legmélyebb igazsága és valósága” a néző számára – mondhatnánk, hogy az „igazi tény” – az ott és abban jelenik meg, amit Barthes *punctum*nak nevez. A *punctum* az a képi elem, ami „nem ereszt el minket”, ami „megszúr”.

Ha a valóságot – azaz az igazságot – keressük valamilyen vizuális médiumon, akkor a *valóságot utánzó* képekhez fordulunk. Ezért gondoljuk azt, hogy egy fotó dokumentum, bizonyíték lehet, mert él egyfajta közmegegyezés arról, hogy a fotó az, ami a legjobban utánoz. A kémiai, majd elektronikus módon rögzített képet tekintjük ilyennek (az analóg fényképet, a filmet, a videót, a digitális képet). Leginkább a mozgóképnek és főként tömegmediális változatának, a játékfilmnek köszönhetően a vizuális kommunikációban a fikció szerepét mindenki régóta érzékeli és felismeri, ugyanakkor elmondhatjuk, hogy a mindennapi képhasználatban ezek a képtípusok továbbra is őrzik a pozícióikat mint olyan eszközök, amelyek a felejtés ellenszerei lehetnek. A világ érzékelése, majd az érzéki adatok emlékké transzponálása szempontjából szinte pótolhatatlanok, és a „csupas” vizuális percepcióknak leginkább megfelelően képesek információt megőrizni (Busch, 1997).

A fényképezésnek és a képi igazságnak hosszú, de göröngyös a közös útja. A Kodak ismert, XIX. századi szlogenjét – „*Ön csak megnyomja a gombot, a többi a mi dolgunk*” – megvalósítandó még egy hatalmas, a fotósok sokaságát kiszolgáló szervezet működött, ma már csak egy tenyérnyi gép, amely a legkülönbélebb funkciókat olvasztja magába, és az általa előállított kép egyénre szabottan hívható elő belőle. A képmódosító eljárások egyre könnyebbé válása talán már pontot is tett e történet végére. Minden bizonnyal a fényképtől hamarosan senki sem fogja számon kérni a valóságot, hisz az elektronikus adathordozóra (és már nem filmre) rögzítő gépünkkel, de leginkább már a telefonunkkal (ami valójában nem is telefon, hanem egy számítógép) készített képet tetszés szerint manipulálhatjuk, és mivel ezt könnyen megtehetjük, meg is fogjuk tenni. Az információhordozó felületén módosított, átalakított kép birtoklása a leghétköznapiabb valósággá válik, és ennek következtében megváltozik a fényképekkel kapcsolatos hagyományos beállítódásunk is. Erről népszerű „fotófilozófiájában” Vilém Flusser már akkor írt, amikor még amúgy viszonylag kevés *látszott* abból, ami mára technikai értelemben ebből megvalósult (Flusser, 1990). Bizalmatlanok leszünk az olyan képek szemben, amelyek elkészítését nem tudjuk nyomon

követni (ez komoly problémát okoz például a sajtófotók percepciójában). Csak azoknak hiszünk, amelyeket *mi* készítettünk, hasonlítanak bármily kevéssé is akár az általunk megélt valóságra (például abban az esetben, amikor egy digitális filtert használunk a kép elkészítésekor). Bármennyit változtassunk is a képen, mi készítői tudni fogunk arról a képről mindent, amit tudni érdemes. A készítői, illetőleg elsődleges felhasználói mindentudás lesz a döntő. Jól megfigyelhető ennek a mindentudásnak a feltételezése a hétköznapi kép-előállítási gyakorlatban, de mint kutatói attitűddel is találkozhatunk vele, pl. az oral history gyakorlatában, ha nem kellő mértékű a személyes forrás kritikája.

Létezik-e még kapcsolat a fénykép és annak mintája (a valóságban létezett referenciája) között a jelen helyzetben? A valóság *megragadás* mint cél létezik még? Vagy kizorol a vizuális kommunikációból a hosszú ideig uralkodó fotografiai – és ezáltal technicista jellegű – indexikus leképezési folyamat (Krauss, 2000), és helyébe az ikonikus-szimbolikus profotografikus konstruáltság lép?

### Szagrális tartalom a fényképeken<sup>2</sup>

Lehetséges-e, hogy a fénykép közvetítse a szagrálisat? A kérdés lényege az, hogy lehet-e, és miként szagrális tárgy egy fénykép? A válaszhoz néhány példán keresztül közelítünk.

Az egyik tipikus eset, amikor a fénykép egy másik képet ábrázol, annak másolata vagy dokumentuma, például a Szűzanya és a kis Jézus egy festett képe esetében. E két fotográfia ugyanarról a Máriapócscon lévő ikonról készült, nyomtatott változatuk egy ünnephez kapcsolódott, és mindkettő nagy példányszámban, 7,5x11,5 cm-es méretben készült nagyításban került szétosztásra a hívek között. A felvétel attól válik értékessé a hívő ember számára, hogy felismeri rajta az eredetit, be tudja azonosítani az ábrázolatot a híres máriapócsi ikonnal. Az eredeti ikonra vonatkozó vallási és kulturális tudása, valamint hívői identitásából fakadó szagrális attitűdje lesz a meghatározó, azaz ezek lesznek azok az elemek, amelyek szagrális-spirituális tartalommal „telítik” ezt az egyszerű reprodukciót. Jelen példa esetében valószínűsíthető, hogy a hívő számára lényegében mindegy, hogy a két kép eltérő módon ábrázolja az eredeti ikont, az egyik annak csupán a centrumára fókuszálva, és azt kicsit oldalról, ferdén ábrázolva reprezentálja. A szent tartalom (a vallási szempontból lényegi tartalom) a fényképhez ezen a sajátos ábrázolási folyamaton keresztül kapcsolódik, és ily módon egyszerűen csak *reprodukcióról* van szó. Amilyen mértékben és módon megjeleníti a kép ezt a tartalmat, olyan mértékben és módon lesz a hívő használója számára alkalmas a kép a tiszteletre. Természetesen világos különbség van a hívő számára ebben a tiszteletben: ami jár az ikonnak a templomban, az olyan fokban és mértékben messze nem jár a szentképecskének (de bizonyos mértékű tisztelet azért ez utóbbinak is kijár).

Az előző példához sokban hasonlítanak azok a kis szentképek, amelyek eredetije egy másik fénykép, mégpedig egy olyan, amely például egy kanonizált szentet ábrázol. Lényegében egy fénykép tömeges reprodukciójáról van szó, a fénykép egy másik fényképnek a másolata. Ha megnézzük a katolikus egyház boldoggá és szentté avatási gyakorlatát, akkor ezekről a legújabb időkben élt nőkről és férfiakról (mi több, gyerekekről) már készülhettek – és készültek is – fényképek, és ezek valamilyen módon be is épültek az egyház e szentekre vonatkozó liturgikus és népszerűsítő gyakorlatába. A fénykép díszletként része lehet a szentté avatási ceremóniának éppúgy, mint a szokásos kis papíralapú szentképek formájában történő megosztásnak vagy épp a sajtóban való propagálásának (pl. illusztráció formájában). Ezek a fényképek lesznek az alapjai olykor a szentre vonatkozó másodlagos ábrázolásoknak, mint például a szent megjelenítése templomokban (oltárkép, ablakon megjelenő kép, falkép stb.). E másodlagos ábrázolások hívőkre gyakorolt hatása

– gondoljunk csak egy oltárképre – messze felülmúlja egy fotográfiának a hatását – hiába volt utóbbi egyfajta alapja és forrása az előbbinek. Hans Belting egy olasz orvos oltárra emelésekor készített templomi installációt elemezve mutatta be ezt a gyakorlatot, amikor is az orvos egy fényképe vált a hagyományos jellegű oltárkép részévé (Belting, 2000, 11–14.). Manapság egyre gyakrabban látunk a kis szentképeken, emléklapokon fényképet, és nemcsak klasszikus portrékat, stúdiófelvételeket vagy protokollképeket, hanem igazi amatőr-fotókat is.

Az egyházi hagyomány sok olyan képet (hagyományos képi ábrázolatot) ismer, amellyel kapcsolatban valamilyen csodát, rendkívüli jelenséget jegyeztek fel. Hivatkozhatunk itt Rudolf Ottóra is, mikor azt állítjuk, hogy a szent létezésére a „szent” megmutatkozása az igazi bizonyíték. A hívőnek a közvetlen megtapasztalás, a közvetlen érzékelhetőség igazolja leginkább a hite valóság-alapját (Otto, 1997). Sok olyan festett kép vagy szobor történetét ismerjük, amely emberi jelenségeket mutatott (könnyezett, vérzett), vagy amely elviselt olyan külső fizikai-kémiai behatást károsodás nélkül, amely egykori vagy jelen ismereteink alapján kárt kellett volna, hogy okozzon benne. Sok egyház mindennapi vallásgyakorlatában fontos szerepet játszanak ezek az ábrázolatok. Viszont nem ismerek olyan – igazolt – fényképeket, amelyek legalább némi bizonyító erővel rendelkeznének e tekintetben, azaz fizikai valójukban mentek volna át egy ilyen vallási értelemben vett csodás folyamaton. Noha az elmúlt másfél száz évben egészen elképesztő mennyiségű fénykép készült, jóval több, mint bármely más képi alkotás (talán csak az ad hoc firkákat leszámítva), mindenképp figyelemre méltó, hogy ez a fajta vallásos-spirituális képhasználat ilyen mértékben ritka.

Más az az eset, amikor a fénykép készítője egy közösség által „szokatlanak” ítélt vagy akár egyenesen csodának tartott jelenséget fényképez le. Az egyik típusa az, amikor vallási-spirituális szempontból fontos jelenséget vagy alakot „fedez fel” valaki a képen. Ilyenek azok a fotográfiaik, amelyeken például Máriát ismeri fel a készítője/szemlélője (Hummer é. n. több ilyen képet hoz, vagy Korpics, 2006, 189.). Azt hiszem, hogy ezeknek a képeknek a bizonyítóereje a spirituális, csodás tartalmat illetően csekély. Az ilyen fényképek értelmezése nem konszenzuális még az adott egyházban, vallási közösségen belül sem, nagyon eltérő olvasatok, értelmezések rivalizálnak ezekkel kapcsolatban. Van, aki *elvé* nem fogadja el, hogy egy fényképen feltűnhet Mária vagy Jézus alakja, más szá-

mára ez nem elképzelhetetlen, sőt, lehetséges. Viszont az utóbbi esetben a probléma természettudományos és technikai kontextusa az, amely az első lépést jelenti az egyházi vizsgálat során a képi igazság eldöntésében.

Léteznek olyan fotófelhasználási szokások (pl. „kegyes” illusztrációk alkalmazása különféle nyomtatott kiadványokban), amelyek a képi ábrázolás stílusa alapján „belesimulnak” régóta élő és ható vizuális hagyományokba. Ilyenekkel találkozhatunk akkor, amikor – általában másod-, harmadvonalbeli – játékfilmek jeleneteit használják fel. Ez a vizuális hagyomány fedezhető fel generációk vallásos alapélményeit meghatározó kis szentképeken (Szilárdfy, 1984) vagy a korabeli tisztaszobák falán látható vallásos nyomatokon (vö. „Krisztus az Olajfák hegyén”- vagy a „Jézus Szíve”-ábrázolás).

Olykor valamely vallási értelemben vett csodajelenséget fotográfián is dokumentálnak, azaz *mint fénykép* egyértelmű a látvány, pl. látszanak a sebek az adott személy kezén, és mint ilyen, valóságosnak tűnik a kép. Nem nehéz belátni, hogy ez ugyanakkor semmit sem mond el a csoda eredetéről, magáról a seb kialakulásának folyamatáról vagy pillanatáról. Ilyen módon ez a fotó sem képes igazán bizonyítani a csodás jelenséget. Napjaink egyik népszerű olasz szentjének, a néhai kapucinus Pio atyának a testi sebeiről készült számos fénykép illusztrálja ezt. A kezein jól látszik az elváltozás, a seb. Kétségtől ezt bizonyítja a fénykép (most annak lehetőségét zárjuk ki, hogy az, ami látszik, az nem seb, mert erre vannak biztos tanúk), de a kételkedőket arról nem tudja meggyőzni egy ilyen fénykép, hogy *valóban stigmák* (azaz nem szándékosan létrehozott, Krisztus sebeit imitáló sérülések) jelentek-e meg a szent testén. Ennek bizonyítására – úgy tűnik – nem alkalmas a fénykép. Talán csak az *épp megtörtént* stigmatizáció filmre vett folyamatát lehetne elfogadni vizuális bizonyítékként, ráadásul az eseményen jelen lévőknek kell igazolniuk azt is, hogy a film nem fikciós jellegű, hanem valós idejű felvétel, amelynek a körülményei is valóságosak.

A különféle hagyományos technikával készített votív-képek esetében, melyeket olykor nagyobb tömegben láthatunk egyes búcsújáráshelyeken (Barna szerk., 2002), a fényképek jó szolgálatokat tettek a felajánlás tevőnek abban, hogy a vele megtörtént, általa csodaként értelmezett eseményt ábrázoló votív-képet individualizálni tudják. Ebben a fénykép hagyományos ontológiai státuszát használják fel (Bazin, 1995). A votív-kép mindig

interpretációra szorul (hisz egy csodás *történetre* utal), és a kiegészítő fényképek, melyek ráragasztva, odatűzve, valamilyen módon applikálva vannak, segítik ezt az interpretációt. A legtöbbször naiv módon és stílusban megfestett csoda (a történet) a fénykép „támogatásával” nagyobb erővel igazolja vissza az isteni gondviselést és a szűzanyai közbenjárást. A felajánló számára a fénykép behelyezése a történés vizuális ábrázolatába megerősíti annak valóságosságát. A szöveges kommentár – jelenjen meg az bármilyen formában is – igazít el minket *pontosan*, így megtudunk neveket, évszámokat, helyeket, az esemény körülményeit. Ezeket a fénykép nem tudta volna közölni, de azt, hogy létezett az a személy, akivel a csoda megtörtént (és így közvetve azt is, hogy a csoda maga is megtörtént), azt igen.

A példák azt sugallják, hogy a szent(ség), a csoda, a titok, a numinózus, a „nem látható” stb. *közvetlen megjelenítésére* a fénykép hagyományos módon nem vagy csak vitatott módon tud megfelelni. Nem használható jobban erre a célra, mint más, hagyományos képtípusok, képzőművészeti alkotások, ábrázolásmódok.

**A fénykép mint a szakrális médiuma: a megmutakozás**  
A fényképek – amint az előző fejezet példáiból is láttuk –, hasonlatosan más képekhez, nem tényállások, tényállítások (szemben a nyelvi kijelentésekkel). Nem tudunk állítani a képekkel. (E problémához ld.: Horányi szerk., 1983; Mitchell, 1997.) Ebből következően a fényképek – hasonlóan más képekhez – soha nem egyértelműek, mindig megkövetelik a gondos kontextusalapú értelmezést (Bätschmann, 1998, 52.). Ez nem jelent mást, mint hogy a képek és a fényképek *önmagukban* nem tudnak semmit bizonyítani.

Reménytelen, hogy megtaláljuk a szentet, a szakrálíst, a spirituálist a fényképeken? Korábban már utaltam rá, hogy Barthes szerint a punctum olyan eleme bizonyos fényképeknek, amely vonzza a tekintetet, egy seb vagy „valami, ami [...] belém szúr” (Barthes, 1985, 34.). A punctumban az erő (*numen*) nyer képi kifejeződést. A fénykép olyan eleme ez, amit a kép készítője nem tud szándékosan beletenni, nem tudja belekompónálni azt a fotóba. Nem az ő felkészültsége révén kerül a fényképre ez az elem, de rákerül. Barthes olyan fotográfiákon fedezi fel a punctumot, amelyek a kép szemlélője (a *spectator*) számára valamiképp – ki tudja miképp és miért? – fontosakká váltak. Kardos Sándor egy írásában a félredobott, a rossz, a sikerületlen fényképeket elemzi, és ezeken észreveszi azokat a részleteket, ahol – ő így utal a punctumra

– „Isten uja beleér” a képbe (Kardos, 1992, 30.). Valami hasonlóra utal, mint Barthes: a fénykép adott pontján rá tudunk mutatni a szakrálisra, vagy másként: azon a ponton keresztül *megmutakozik a szent*. A fényképen ott találjuk meg a számunkra egzisztenciálisan jelentőset, azt, amin keresztül valami lényegit ismerünk fel. Ez a lényegi elem nemcsak a fényképen ábrázolt személyhez vagy eseményhez kapcsolódhat, hanem ez az, ami adott esetben a mindennapi életvilágunk valóságát a közvetlenül meg tapasztalhatatlan transzcendenssel is képes összekötni. Emiatt lehet tétje egy látszólag semmitmondó kis amatőrképnek. A fénykép kódjának ismerete, a kulturális tudás (azaz a studium) könnyűvé teheti az értelmezését, a megértését, de csak a punctumon keresztül válhat a fénykép valóságos létélménnyé (Angyalosi, 1996, 275.).

Emmanuel Lévinas szerint „nyomot nem azért hagyunk, mert valamit el akarunk mondani, hanem azért, mert *itt jártunk*, [...]”. A nyom az, ami az ember után marad a világban, ítélkezés nélkül utal arra, hogy *itt volt*.” (Idézi Varga, 1999, 108–109.) Szinte szó szerint ugyanezt írja Barthes is a fényképről: „A Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a *dolog ott volt*.” (Barthes, 1985, 88.) A nyom és a fénykép az elmúlra és az elmozdulóra utal. Egy emberről készített fénykép az ember nyoma. Amikor a festett kép könnyezik, nyom keletkezik. Egy másik világ nyoma, de ez nem valami elmúlra utal, hanem a nyom a *mostban* keletkezik. Amikor a kép könnyezik, akkor a hívek számára ott és akkor jön létre a jel, abban az adott formában mutatkozik meg a soha meg nem mutatkozó, és ezen megmutakozás révén – időlegesen – a teljes *communio* jött köztük létre. Hasonlóan vagyunk a fényképeinkkel. A látható világból való – nem fikciós – eredezettségük okán bizonyítékul szolgálnak arra vonatkozólag, hogy a rajtuk megjelenő és a kép készítőjétől függetlenül is létrejövő, belénk hasító pontok azok, amelyeken keresztül a szakrális meg tud jelenni a privát fényképeken is. Ez nem valamely vallási értelemben vett szakrális lehet csak – talán pontosabb lenne a spirituális szó használata. Utóbbi jobban kifejezi azt, hogy az igazi közösség konstituálása valamifajta spiritualitás nélkül nem lehetséges. Minden itt (vagy ott) levés egy igazibb, egy ideálisabb közösség helyreállítását jelenti, legyen az egy komplex modern társadalom, egy nomád törzs vagy egy nukleális család.

#### **A fénykép szerepe a kulturális emlékezetben**

Nagy hatású, népszerű, magyarul is megjelent könyvében Jan Assmann (1999) az *emlékezésnek*, az *identitásnak* és a *hagyományteremtésnek* az összefüggéseiről

beszél. Peter Bergerre és Thomas Luckmannra hivatkozva mondja, hogy egy közös tapasztalati és cselekvési tér, azonos elváráshorizont jön létre egy „szimbolikus értelemvilágban”, amely biztonságot nyújt a benne otthonosan mozgóknak, ugyanakkor rá vonatkoztatva kötelező erővel is bír. Ez a kultúra *konnektív struktúrájának* társadalmi dimenziója, de rendelkezik egy időbeli dimenzióval is, mégpedig „a tovahaladó jelen horizontján” képes magába zárni egy másik időre utaló képeket és történeteket (uo. 16.). A közösség az individuumból konstruálódik, a konnektív struktúra kidolgozása pedig a közös szabályokon, értékeken és a „közösen lakott múlt” emlékein alapul. Assmann szerint az *ismétlés* egy konnektív struktúra alapja, amely a cselekedeteknek, a viselkedésnek a mintákba rendeződését segíti (uo. 17.). Ez nem más, mint az *ugyanazt létrehozni* gesztusa. A megjelenítéssel ez konstituálja a rítusokat. Ha a megőrzési módok változnak (pl. megjelenik az írás), akkor a megjelenítés válik fontosabbá, és egy új konnektív struktúra fog létrejönni, amelyben – az utánzás és a megőrzés helyett – az értelmezés és az emlékezés válik fontosabbá.

A képhasználók képekhez kapcsolódó narratívái rögzítik a képek jelentéseit. Ők címkézik fel a képeket. Amikor megszakad a felcímkézés és a *par excellence* „igaz” narráció hagyománya, akkortól a képpel bármilyen kapcsolatba kerülő képhasználók döntő része számára rekonstruálhatatlanná lesz ez a *valóság és annak képe közötti kapcsolat*. Még egy tapasztalt kutató sem tudja mindig eldönteni, hogy a használó által adott képértelmező narratíva milyen viszonyban van a valósággal, igaz-e. Gyakran lehet olyan elbeszélésrészletekre bukkanni a képekről, a képek alapján folytatott interjúkban, amelyek bizonytalan státuszúak. A kép tulajdonosa/használója bizonyos jeleket nem tud vagy nem akar értelmezni, viszont a kép kutató szemlélője számára épp ezek a jelek azok, amelyek kétséggé teszik az eredeti értelmezést. Nincsenek a fényképeken olyan támpontok, vizuális elemek, amelyek segítségével az azonosítást el tudnánk végezni.

A fénykép a ráruházott szerepnek megfelelően (ti. hogy a valóság pontos megragadására képes) a kezdetektől a kulturális emlékezetért folytatott harc egyik legfontosabb eszközévé vált, de egyben e harc terepe is lett. Népszerűségét annak köszönhette, hogy mindenki azt gondolta róla, hogy azok az emberi sajátságok, amelyek elhatárolnak társadalmakat, csoportokat és kultúrákat egymástól, ezzel az eszközzel pontosan megragadhatók, bemutatathatók és így megerősíthetők. Elmondhatjuk, hogy a társadalmi emlékezet kanonizációjában régóta fontos szerepet

tölt be a fényképezés. A kultúraidegen és lényegtelen elemek nem kerülnek lefényképezésre, illetőleg ha le lesznek fényképezve, akkor nem kerülnek *reprezentatív módon* bemutatásra (ezt nevezi Assmann „kiirtásnak”), míg a társadalmi emlékezet szempontjából jelentős elemek le lesznek fényképezve, és folyamatosan be lesznek mutatva a nyilvánosság számára.

A kollektív identitás kapcsán pedig azt írja Assmann (uo. 53.), hogy az „átlépi” a köznapokat, és a ceremóniális kommunikáció tárgyaként funkcionál. Ezzel szemben a privát képhasználat szempontjából fontos képek kapcsán nemcsak a szokásos referáló jellegű köznapok kommunikáció zajlik („ez és ez van a képen, aki ezt és ezt csinál”), hanem egy azt meghaladó, némiképp az adott elbeszélő személynek egy sokkal bensőségesebb, az egyéni identitását jobban megjelenítő, visszaadó szöveg is keletkezik. A beszélő a „valódi énjét” akarja feltárni a kép segítségével. Nemcsak a felszíni, tényleges rokoni kapcsolatot akarja megismertetni a beszélgetőtárral, hanem ennek a kapcsolatnak a legfontosabb, lényegi elemét is meg akarja mutatni. Valamit önmagából akar adni a másoknak. Valami olyan valóságot, amelyet ő is csak ugyanazon a képen keresztül élt meg. Ezért lesznek ezek a képek a képet használó tulajdonos (és mindenkor értelmezést is végző ember) azon képei közül kiválogatva, amelyek barthes-i értelemben vett punctumot tartalmaznak (adott esetben csak az ő számára). Hisz ő az, aki a tulajdonában lévő képeken fölismeri a punctumot, és próbálja meg kifejtetni, átadni, megmutatni azt a beszélgetőtársának.

Ez a fajta kommunikáció nem is jöhet létre bármilyen szituációban, csak olyanban, ami nem az assmanni, ún. „szertartásos szituáció”. Ilyen lehet például egy bensőségessé vált oral history-helyzet is, amelyben megvan egyrészt a ritualizáltságnak egy bizonyos szintje, de ugyanakkor megteremtődött a két ember közötti bensőségesség is. Ez az, amit úgy is mondhatunk: jelenlét. Amely jelenlét nem más, mint az antropológiai kutatásokban metodológiailag fontos szerepet játszó résztvevő megfigyelés esetében is szükséges jelenlét.<sup>3</sup>

A kommunikatív emlékezetnek nagy segítője, szervezője a fénykép, de ez nem jelenti azt, hogy a punctumot tartalmazó, az egyes ember életében fontos szerepet betöltő fénykép egyúttal nagyobb eséllyel jelenik meg a közösségi használatban. A kulturális emlékezetben akkor nyer egy kép nagyobb fontosságot, amikor egy erre hivatott em-

ber (tudós, értelmiségi, újságíró stb.) megfelelő módon (pl. publikáción, kiállításon keresztül) a nyilvánossággal megosztja, értelmezi és ezáltal szimbolikus erővel látja el a képet. Aki ezt legitim módon a megfelelő képpel megteszi, az kiemelte a fényképet a képek özönéből, és belőle egy „emlékművet” alkotott, amely ezt követően a közönség kollektív emlékezetéhez fog tartozni.

A fényképeken mi is felismerhetjük azokat a nyomokat, amelyek punctumszerűen sebeznek meg minket, és szakítják fel éniünknek a jól és gondosan „lesimított” felszínét. Jól érzékelhető formában és módon szembesítenek minket mindazzal, amit esetleg már eltemetettnek vélünk. Vonzák a szemet, ahogy a kicsi amatőrképen látható fiatal férfi kézmozdulata is. Akinek ebbe a mozdulatába az utódja azt a gondoskodó, szerető, simogató és óvó gesztust „látja bele”, amely gesztusra oly nagy szüksége lett volna egész életében.

#### IRODALOM

- ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Budapest, Osiris – Gond, 1996.
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, Atlantisz, 1999.
- BARNA Gábor: „Mária megsegített”. *Fogadalmi tárgyak Máriaradnán I–II*. Devotio Hungarorum 9. Szeged, Néprajzi Tanszék, 2002.
- BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiról*. Budapest, Európa, 1985.
- BÄTSCHEMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Budapest, Corvina, 1998.
- BAZIN, André: A fénykép ontológiája. In. Uő.: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1995, 16–23.
- BELTING, Hans: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Budapest, Balassi, 2000.
- BÉRES István: (Fény)képkultusz. A szakrális megjelenése (vagy annak lehetetlensége) a fényképeken. In.: BARNA Gábor szerk.: *Kép, képmás, kultusz*. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006, 282–293.
- BUSCH, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt am Main, Fischer, 1997.
- Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Budapest, Tartóshulám – Belvedere – ELTE BTK, 1990.
- HORÁNYI Özséb: *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983.
- HUMMER, Franz é. n.: *Medjugorje. Beszámolók – Képek – Dokumentumok*. Budapest, Ecclesia.

- KARDOS Sándor: Isten ujjá beleért. *Filmvilág*, 1992, 3., 27–30.
- KORPICS Márta: A képhasználat jelentősége a zárándoklaton. In.: BARNA Gábor: *Kép, képmás, kultusz*. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006, 177–192.
- KRAUSS, Rosalind: 2000 Megjegyzések az indexről. *Ex Symposion* 2006, 32–33., 4–16.
- LINDNER, Rolf: Zur Ikonographie der ethnographischen Situation. In.: JEGGLE, Utz (Hg.): *Feldforschung*. Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1984, 58–73.
- MITCHELL, W. J. Thomas: Mi a kép? In.: BACSÓ Béla szerk.: *Kép Fenomén Valóság*. Budapest, Kijárat, 1997, 338–369.
- OTTO, Rudolf: *A szent*. Budapest, Osiris, 1997.
- Szilárdfy Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon*. Budapest, Corvina, 1984.
- VARGA Mátyás: Át-térések (Schmal Károly újabb képeiről). *Pannonhalmi Szemle* VII., 1999, 3., 107–109.
- WEINRICH, Harald: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*. Budapest, Atlantisz, 2002.

#### JEGYZETEK

- 1 A fényképeket – melyek elég kisméretűek – alaposan megsejmlélve nem állítható bizonyossággal, hogy az apa a gyereket nézi. Tény, hogy a férfi feje enyhén a gyermek felé fordul, de nem olyan mértékben, amiből biztosan azt a következtetést vonhatnánk le, hogy a képen az apa a gyereket nézi. A másik képen maga a simogató sem olyan egyértelmű.
- 2 A tanulmány jelen és következő fejezete egy korábbi tanulmányom alapján készült. Lásd Béres, 2006.
- 3 Erre a jelenlétre utal egy tanulmányában Lindner is (1984), amikor az antropológiai-etnológiai gyűjtés interperszonális dimenzióit vizsgálja az interjúszituációt, a résztvevő megfigyelés situációját ábrázoló fényképeken. Állítása szerint a kutató és a bennszülöttek közötti korábbi hierarchikus viszony egy alapvetően más, egy demokratikus viszonyra alakult át. A kutató, az egykor paternalista attitűdökkel rendelkező apa (vagy anya) átalakult barátta (vagy barátnővé, szomszédasszonnyá).