

# A jenki fotográfus monológja

Svetlana Alpers: *Walker Evans. Starting from Scratch*  
Princeton, Princeton University Press, 2020, 416 oldal

1902 augusztusának végén a huszonhét éves Rainer Maria Rilke beköltözött a francia főváros Latin negyedébe, a Rue Toullier 11-es számú házba. Innen indítja útjára autofikciós regényének hőseit, az emlékei között elveszejtett Maltét (nem mellékesen szólva: a gyerekkorában kislánként nevelt Malte/Rilke különösen napjainkban érdekesítő példázat). Az ifjú dán költő párizsi viszontagságairól számot adó naplóregényből a modernség egyik irodalmi alapdokumentuma válik. Feljegyzéseiben Malte meghirdeti a látás lírai programját, amelyhez körömszakadtáig – és a legutolsó metaforáig – ragaszkodni fog. Magányos kószálólként a beteges és neurotikus Malte nem a fények városát, az avantgárd művészetek csimboraszó-ját látja maga körül, hanem mint akinek szürke hályog húzódott a szemére, befelé kezd figyelni. Naplója kellős közepén az angyalhangú, szerelmetes, de az immáron távollévő Abelone textuális megérzékítése *A hölgy és az egy-szarvú* elnevezésű faliszőnyeg-sorozat narratív ekfrázisával legyezőszerűen szétbomlik. Valamennyi érzékszerv szinesztéziájával azt láttatja, aki már nincs jelen, aki eltűnt. Akárhová néz, egyúttal mindig a múltba is tekint. Tudja, új költői nyelvet fog megalkotni.

A szemét, a látását pallérozza ez az amerikai is Párizsban. (George Gershwinnél alig másfél évvel korábban.) Walker Evans beszéde frappáns, tömör, általában fején találja a szöveget. Értelmezői alig győzik idézni. Vérbeli jenki. Folyékonyan beszél franciául, franciaként öltözködik. Stílusa a dandyé. Az amerikai modernizmus fotográfusa. Világéletében író akart lenni, és szenvedéllyel vállalt hivatása ellenére sosem mondott le erről a vágyról. Minden gesztusában irodalmi. Egy francia fotós nyomán fogja megtanulni az eltűnés művészetét a fényképezőgép mögött és a felvételeken. Akárhová néz, egyúttal mindig a múltat is nézi. Tudja, új nyelven fog alkotni: a fényképén.

Evans vélhetően nem olvasott Rilket. De rajongott azokért a franciáért, akikért Rilke is, például Baudelaire-ért. Az viszont ismert, miként vélekedett Rilke Amerikáról. 1925 novemberében lengyel fordítójához, Witold

Huléwiczhez írt levelében a lényegüket veszített dolgokról írt panaszosan: „Amerikából üres, részvétlen dolgok áradnak felénk, látszat-dolgok, az élet *üres kirakati dobozai*. Egy háznak, amerikai értelemben, egy amerikai almának vagy egy ottani szőlőnek *semmi* közössége nincs azzal a házzal, gyümölcscsel, szőlőfürttel, amely befészkelte magát őseink reményei és tünődései közé. [...] Az eleven, a megélt, az *általunk ismert dolgok* a végüket járják, és már nem lehet pótolni őket. *Talán mi vagyunk az utolsók, akik még ismertünk ilyen dolgokat*. A mi vállunkon van a felelősség, hogy ne pusztán emlékezetüket örizzük meg (ez kevés volna és kétes), hanem humánus és láeszi értéküket.”<sup>1</sup> Messzire vezetne nyomába eredni Rilke rendkívüli dologfogalmának. Most csak egyetlen kérdést tegyünk fel: mi lett volna, ha egy fotós szemével (is) rátekin a világra? Az íróból fényképésszé vedlett Evans lépten-nyomon hangsúlyozza, milyen fontos jó szemmel rendelkezni, megpillantani a hívogató dolgokat, felkészülten várni a bármikor bekövetkező találkozást. A különféle dolgokról és emberekről készített képei közül sok vált maradandóvá. Ám ellentétben más híres fotósokkal, akik ikonikus jelentőségű képeket készítettek – mint amilyen *A fedélköz* (*The Steerage*, 1907) Alfred Stieglitztől, amelyet a *II. Vilmos császár* óceánjárón rögzített, vagy Paul Strand *Vak nő* (*Blind Woman*, 1916) című fotója – Evans könyvikonokat, kiemelkedővé vált fotóalbumokat tudhatott magáénak. Első nagy könyvsikere az *Amerikai fényképek* (*American Photographs*, 1938). Egy másik a James Ageevel készített *Nagyhírű férfiak dicséretét zengem* (*Let Us Now Praise Famous Men*, 1941). De a fotóalbum evansi új „műfaja” inspirálta például Helen Lewittet, akivel Evans 1938-ban találkozott, és akit mentorként, majd barátként támogattott. Lewitt, szintén Ageevel, már 1946-ben elkészítette saját fotókönyvét *A Way of Seeing* címmel, amely azonban csak 1965-ben jelent meg.

Az Evans-fotók értelmezései zavarba ejtően sokfélék. Joseph Anthony Ward az *Amerikai fényképek* oldalpárjain elhelyezett fotók ironikus feleselését hangsúlyozta, elmű-

<sup>1</sup> RILKE, Rainer Maria: *Briefe. Band III*. Weimar, Frankfurt, Rilke-Archiv, 1987, 898–899.

lás és halál állandó fenyegetését, a városi képek pesszimizmusát és cinizmusát.<sup>2</sup> John Tagg egy hosszú könyvfejezetének (*Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning*) rezignált szakaszán azt írja, hogy egy Evans-fotó „kevesebb, mint amit szeretnénk, és több, mint amire vágyunk, sosem elégíti ki kérdéseinket vagy követeléseinket, azt nyújtja, amit nem kerestünk, és amit inkább elkerültünk volna. Nem elegendő, mégis ellenállhatatlan, szegényes kárpótlás, lehetetlen tanúságtétel; úgy kínálja magát, mint egy illékony valóság elkerülhetetlenségének romos emlékműve.”<sup>3</sup> Svetlana Alpers talán helyes megközelítésmódot választott, amikor Evans alkotói módszerének örvén egyfelől végiggondolta a fotográfia mibenlétét, másfelől munkásságát valaminek a kezdeteként értelmezte. Az utószóban hangsúlyozza is, hogy mintegy alkotás közben kívánta megfigyelni és megérteni Evanst, nem a recepció felől. A fotográfia természetrajzának feltérképezése azonban valójában csak a műfaj szerelmesinek fontos: kurátoroknak, gyűjtőknek, galériatulajdonosoknak, kritikusoknak – meg persze az utókornak. Evans maga alig foglalkozott vele alkotóként. Egy 1966-os interjújában például így fogalmazott: „A fényképészet nem fotók készítéséről szól. Hanem arról, mennyire van rá szemünk.” (140.)

Alpers stílusa és érvelésmódja közvetlen, kötetlen. Ez gyakran dicséretére válik, hiszen könnyűszerrel érdekelte teszi még a laikust is. Retorikai fogásokkal él, árnyaló partikulákat használ, nem rejti véka alá személyes érintettségét. Úgy kérdez, mint aki itt és most várja – olvasójával egyetemben – a válasz megszületését. Máshol azonban ugyanez a keresetlenség oda vezet, hogy hiányérzetünk támad. Mintha kinyitna számos ajtót, de egyiket sem lép be. Vagy amelyiken belép, az valójában sehova nem vezet, lelkiismeretes olvasója pedig legszívesebben visszafordítaná az előreigyekvőt.

Könyve hét számozott fejezetből, bevezetésből, elő- és utószóból építkezik. Mestergerendája azonban – formai szempontból – az élére helyezett száznegyvenhárom számozott fekete-fehér és színes Evans-fotó. Néhány gondolat erejéig érdemes elidőzni ennél a szerkesztésmódnál. A borítón látható takarékos tipográfia, valamint a kép vagy illusztráció hiánya az *Amerikai fényképek* és a *Nagyhírű férfiak dicséretét zengem* második kiadásának (1960) külalakját idézi. A címnegyedív nem szabványos. A Princeton University Press ragaszkodott egy belső címlaphoz, amelyen csak Walker Evans neve olvasható, de rögtön utána a fotók sorjázna. Borító és belív illetően kialakítása Evans szellemében történt, aki műfajteremtő tudatosság-

gal tervezte meg fotóalbumait. Az *Amerikai fényképek* a fotóalbum egyik legelső nagyszerű példája. Az eredeti borító belső oldalán kapitálissal állt a megjegyzés, hogy a képsorozatot adott sorrendben kell végignézni. A könyv első táblája a *Licence Photo Studio* (1934), amelyen egy utcai fényképész bódéja látható, aki öt centért feltehetően jogosítványfotókat készített. A következő tábla az egyik leghíresebb Evans-fotót mutatja, mintegy összefoglalva a fényképész munkájának eredményét: az öles betűkkel feliratozott *Studio* szó mögött beállított, műtermi portréfotók tucatjai sorakoznak vízszintes és függőleges elrendezésben. (Jeff Wall saját stúdiójának falára éppen ezt az Evans-fotót függesztette ki.) A harmadik táblán a nyílt utcán készült képen már közel fércözhetünk két fiatalemberhez, az egyik balra, a másik jobbra tekint. És így tovább. A képsorozat elemei között tartalmi, logikai vagy formális kapcsolódásokat találunk, ami elengedhetetlen feltétele egy lapozható könyv nyújtotta vizuális-narratív hatásnak.

Alpers könyve Evansról a *Hullámos bádoghomlokzat* (*Corrugated Tin Façade, Moundville, Alabama*, 1936) című fotóval indít, nem véletlenül. Eklatáns példája ugyanis Evans azon törekvésének, hogy a látottat a fénykép segítségével transzcendentálja. Lapozva Evans szerkesztési módszerének legfontosabb jellemzőjéről, a negatív kívánt méretre vágásáról látunk nagyszerű példákat. Azután motívumok következnek: ismétlődő utcai formák, belső terek virágokkal, szekerek stb. Általánosságban is elmondható, hogy Evans fotói számára a könyv a legelőnyösebb közeg, érvényességük teljességét könyvoldalakon nyerik el.

Walker Evans azért fordult a fotózáshoz, mert nem érezte magát elégnak az íráshoz. Azonban sosem engedte el sem az írást, sem az irodalmat. Őt alkotói évtizeden át megőrzött minden egyes papírlapot, fecnit, amire írt valamit. Ezek 2000 óta kutathatók a Metropolitan Művészeti Múzeum Walker Evans Archívumának hatalmas, több mint ötvenezer tételt tartalmazó gyűjteményében. A fotográfia értelmezési keretének, működési elvének régi toposza a kreatív epifánia gondolata. Henri Cartier-Bresson például gyakran beszélt a döntő pillanatról, amikor minden érzéki hatás összesűrűsödik a mulékony valóság láttán. Kevésbé intellektuális megközelítésű az Evans hangsúlyozta ösztönösség, de nem jár kevesebb fizikai és intellektuális gyönyörrel: „A fénykép egy vizuális tárgyra adott ösztönös reakció. Azonnal tudtam, hogy ezt akarom, és sokkal több mindenre jöttem rá utána, az editálás során. Próbálkozol valamivel, és ha rosszul sikerül, azt később tudod meg. De először a filmen kapod meg.” (142.) A *Hullámos bádoghomlokzat* már csak azért is figyelemre

<sup>2</sup> WARD, Joseph Anthony: *American Silences. The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper*. New York, Routledge, 2017, 164–167.

<sup>3</sup> TAGG, John: *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2009, 178.

méltó, mivel témája ellenére nem tekinthető az építészeti fotográfiához tartozó darabnak. Evans épületfotói egyébként is zömmel ellenállnak az efféle besorolásnak. A fotó témája, tárgya, célja nem maga az épület, hanem a hozzá társuló, a fotós számára hirtelen többletjelentéssel bíró vizuális tapasztalat, amelynek önértéke, szépsége vagy bizonyos szimmetriája, harmóniája van.

A keret(ezés), a szerkesztésmód elvontsága kevésbé volt lényeges számára. Ugyanez jellemzi utcai fotóit is, mint amilyen a könyvben láthatók közül elsősorban a New York-i Saratoga Springs esős főutcájáról készült kép 1931-ből a maga bensőséges atmoszférájával. „Transzcendens, érzed. Ott van rajta esély, akció és szerencsés véletlen eltűnt transzcendenciája és ragaszkodása. Ott van, nem tudod nem érezni.” (143.) Ahogyan Alpers fogalmaz: „Az eredetileg látott tárgyban rejlő élvezet érdekelte.” (147.) Ehhez pedig bizonyos fizikai körülmények voltak szükségesek. Robert Frank vagy Gary Winogrand mozgás közben is jól tudott dolgozni, Evans viszont gondosan felvette a megfelelő pozíciót, kiválasztotta a megfelelő látószöveget. A készítés során talán a legfontosabb körülmény az volt, hogy nem lépett közelebb a tárgyhoz, hanem megőrizte a távolságot. Ezt a distanciát elvi értelemben is fenntartotta. Nem avatkozott közbe, nem nyilvánított

róla közvetlenül véleményt, hanem hagyta, hogy az legyen, ami. Alpers szerint ez a fotográfia természetének alapvetése. Sőt, a diszkréció és a visszahúzóds Evans alaptermészetéhez is tartozott. Zárkózott, titkolózó ember volt. (145.)

Evans életének európai és francia időszaka 1926 áprilisától 1927 májusáig tartott. Már a 20-as évek derekán tanult franciául New Yorkban, Párizsban pedig lemondott az angol nyelv használatáról, francia módra öltözködött és élt. Nemcsak azért utazott Franciaországba, mert különösen vonzónak találta a kortárs francia irodalmat (egy helyütt Marcel Proustot és André Gide-et nevezi meg), hanem mert ki nem állhatta a pénzközpontú, felszínes amerikai életvitelt és a materialista értékrendet. Párizsban, vallotta, senki volt, nem csinált semmit, mégis mindent magába szívott. A frankofil Evanst mindenekelőtt az irodalom forrásvidéke vonzotta, Flaubert és Baudelaire művészete – valamint az egyetlen elődjének tekinthető Eugène Atget. Egy 1971-es interjúban így fogalmazott: „Akkor még nem voltam nagyon tudatában, de most már tudom, hogy Flaubert esztétikája abszolút az enyém. Azt hiszem, szinte öntudatlanul beépítettem módszerét, de mindenképpen kétféleképpen használtam: realizmusát és naturalizmusát egyaránt, továbbá tárgyilagosságát;

Walker Evans:  
Sun Coffee  
Shop,  
1935,  
New Orleans  
belvárosi utcája,  
Louisiana, USA  
© Wikimedia  
Commons



a szerző meg nem jelenését, a nem szubjektivitást. Ez szó szerint ráillik arra a módra, ahogyan a kamerát akarom használni, és használom is. De szellemi értelemben Baudelaire az, aki hatással van rám.” (157.) A flaubert-i kívülmaradás, távollét habitusbeli azonosság. Alpers ehhez hozzárendeli a fotográfia eredendő, általános, mondhatni, közmegegyezéses ismérveit, mediális sajátosságait: „A szöveggel ellentétben a fényképnek nincs írói hangja, és a festménnyel ellentétben nincs rajta készítőjének kéznyoma. A fotográfus mint alkotó hiánya Evans munkásságának egyik jellegzetes bizonyítéka: a frontalitás, a mélység hiánya; tisztelet a világ és a pozitív felszíne iránt; az emberi távolságtartás – vizuálisan, érzelmileg, politikailag – attól, amit a képen megörökít.” (159.)

Flaubert-nél, érvel Alpers, a terjengős leírások szinte mozdulatlanra dermesztik a cselekményt, a szöveg pedig levegőtlen, sűrű. Hirtelen megközelítésben talán igazat is adhatunk mindkét észrevételnek, azonban aligha állítható, hogy általános stílusjegyei volnának Flaubert írásművészetének. Alpers vélhetően azért emel ki mindössze egy-két szöveghelyet, hogy hasonlóképpen hangsúlyossá tegye Evans *Enteriőrészlet* (*Interior Detail*, 1930) című fotóját, amelynek szerkezete és összehatása valóban rokonítható Flaubert „stílusával”. Alpers szöveg- és fotópéldái azonban esetlegesek, így érvényességük korlátozott. Meggyőzőbb a folytatás.

A Flaubert által előnyben részesített elbeszélői igeidő, a francia epikából régről ismert *style indirect libre*, azaz az átélt vagy szabad függő beszéd: „jelöletlen és személytelen, prezentáció, nem pedig kommunikáció. Ezt a minőséget Evans ösztönösen csodálta.” (163.) Alpers felhívja a figyelmet, hogy a francia imperfektum (*imparfait*) az egyes szám első személyű szerzőt (valójában az elbeszélőt) helyettesíti. Ez kihat a tempusra: a jelen és a most nem esik egybe. „A most egyidejű lehet a múlttal, vagy fordítva, a múlt egyidejű lehet a mosttal. Olvassuk el az *imparfait* igéket a Szajna partjairól – *suivait, couronnaient, enviait*. A szavakat nem Flaubert mondja ki. Az imperfektben írt dolgok mintha múlt időben lennének, pedig most is itt vannak. Itt vannak, vagyis a szövegben.” (164.) Flaubert (elbeszélője) kimarad, a múlt személytelenné, az egykor volt és a most egyidejűvé válik. Ez jellemzi, állítja Alpers, Evans fotóinak stílusát. A fénykép is a múltat mutatja, de Evans számára ez nem jelent veszteséget, különösen nem nosztalgiát. Amikor a képet készíti, akkor jelen van számára. Egyik nevezetes, egyes szám harmadik személyben megformált önjellemzésében 1961-ből Evans így fogalmaz: „Evans az érdekelte és érdeklő, hogyan fog kinézni bármely jelen idő múltként.” (165.) Alpers megállapítja: „Evans számára, akárcsak Flaubert számára, jelen és múlt átfedik egymást. Flaubert arra használja a múlt időt, hogy személytelenül jelenvalóvá tegye a dol-

gokat. Evans pedig arra használja a személytelen jelent, hogy fenntartsa és tisztelőlegjen a múlttá váló dolgok előtt.” (166.) Ennek bizonyosságai az évtizedeken át fotózott, többnyire elhagyottan álló, használaton kívüli szekerek, Evans egyik legkedvesebb motívuma, amelynek még 1938-ban, New Yorkban is tudott hódolni egy emlékezetes fotóval. Flaubert-rel rokonítja Evans továbbá a hétköznapi emberek iránti elkötelezettsége, a modern világ és társadalmi berendezkedés elutasítása.

Alpers az önvallomás azon részét is kivesézte, amely Baudelaire-re vonatkozott. Baudelaire a modernséggel csak művészetében, költészetében vállalt közösséget, ahogyan Evans a fotózásban mint az irodalmat helyettesítő médiumban. Azonosak voltak dühükben is, amellyel a világ felé fordultak (187.), amelyhez azonban nem szolgáltattak kellően érzéletes példákat. Evans elragadtatással írt Étienne Carjat 1863-as, Baudelaire-ről készített fényképéről: „egyértelműen egy XIX. századi, érzékeny férfi arcképe. Ez az arc beleég a néző tudatába a maga pontosságával, őszinteségével és mindenekelőtt intenzitásával.” (178.) Ugyanez a magas fokú reprezentativitás jellemzi saját fotóját Allie Mae Burroughsról. A baudelaire-i *flâneur* magatartása, a tömegbe vesző megfigyelő, a magányos titkolózó, az inkognitót választó ugyancsak megfelelő Evans – hadd fogalmazzak mediálisan, Alpers logikája mentén – fotografikus személytelenségének. A Yale-en tartott nevezetes előadásában az idős Evans ismertette „lírai dokumentarista” stílusának mibenlétét, és az orvosi könyvek kertelés nélküli vizualitásához hasonlította: „szigorúság, egyszerűség, közvetlenség, tisztaság”. (188.) Máskor pedig egyenes fényképezésnek („straight photography”) nevezte.

A büszkeséggel vállalt nagy előd, Eugène Atget még élt, amikor Evans Párizsban tartózkodott, de a képeit először csak az Államokban, 1929 őszén láthatta, Berenice Abbott lakásán, aki a megelőző évben több mint négyezer levonatot és ezerháromszáz negatívot menekített át az óceánon. Két évvel Atget művészetének megismerése után Evans tanulmányt írt róla a Lincoln Kirstein szerkesztette *Hound & Horn*-ban: „Általában jellemzi az utca lírai értése, gyakorlott megfigyelése, a patina iránti különös érzéke, a részleteket feltáró szem, mindegyik pedig rávetül egy költészet, amely nem »az utca költészete« vagy »Párizs költészete«, hanem Atget személyének kivetülése.” (197.) Evans jellemzése Atget-ről egyben elérni kívánt cél, a költői látásmódot az amerikai világot felfedező Evans a maga számára is mindenkor fenntartotta. Alpers joggal mutat rá, hogy ugyanerről tanúskodik már a *Hullámos bádoghomlokzat* kapcsán fejtegetett transzcendentális igénye.

Azonban egy sor tartalmi-tematikus különbség is van kettejük között. Atget szeretettel tekintett Franciaorszá-  
g-

ra, és gyönyörűnek látja. Evans Amerika-képe ironikus. Alpers honfitársa újabb önvallomását idézi: szeretete „Amerika és az amerikaiak iránt rész munkaidős, de rendkívüli figyelmes”; hazáján kívül állandóan szereptévesztésben szenved, minduntalan a romanticizmus és a dramatizálás bűnébe esik. (208.) Atget tárgyai megszenteltek, megmunkáltak. Evans tárgyai elhasználtak, félredobottak. Evans a parkok kivételével – mivel a természetet nem szenvedhette – feldolgozta Atget teljes ikonográfiai katalógusát: hálósobák és konyhák, enteriőrök, butikok, utcai árusok és táblák, kerek járművek és nagy ambíciók romjai. Ám az amerikai képi világában több szerepet kapnak az emberek.

A legfontosabb kapcsolódás a stílus kérdése volt. Hasonlóan érezték a korlátokat és a lehetőségeket. A tükröződések lenyűgözték őket. Mindketten a frontális nézetet részesítették előnyben, bár Atget számára az oldalról való megközelítésnek is megvolt a maga vonzereje. Nem szerették fel- vagy lefelé dönteni a fényképezőgépet. A világ, amelyet láttak, szélesnek tűnik, a kép viszont mindkettőjükönél szándékosan korlátozott. (205.) Evans is elkezdett nagy látószögű fényképezőgépet és állványt használni. Az objektív tekintetében Atget inkább a rövid fókusz távolságot részesítette előnyben, Evans a hosszút, miáltal az ő képein a kamera pozíciója a rögzített térrészen kívül helyeződik, és a felület válik hangsúlyossá. Ez is a távolság kedvelt megtartását segítette.

Evans és az amerikai modernség rokonsága termékeny és látványos. Az amerikai kontinens eredeteit Európában tudja, de elszakadt tőle, ezért ráébred, hogy saját művészetet kell csinálnia. Azokhoz a modernista írókhoz hasonlít, akikkel kapcsolatban is állt (William Carlos Williams, E. E. Cummings, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Ernest Hemingway). Alpers Williams *The Poor* című versét idézi – újabb esetleges irodalmi példa –, és amellet érvel, hogy az amerikai pragmatizmusból eredő technikai (poétikai és fotográfiai) puritanizmus és a saját, amerikai művészetbe vetett szenvedélyes hit kapcsolódik itt össze egyazon, erőteljes törekvésben: „Amerikának könnyebb volt újat alkotnia a fotográfiában, mint a költészetben vagy a festészetben. Evans számára nem annyira az újjáteremtés volt a lényeg, mint inkább a nulláról való újrakezdés [starting from scratch].” (211.)

A következő fejezetek sorra veszik Evans pályájának legfontosabb szakaszait Franciaországból való visszaérkezésétől kezdődően. A fiatal fotós érdeklődését megragadták a társadalom peremén állók és kitaszítottak, mivel ő maga is gyakran kívülállónak érezte magát hazájában. Olyan tagállamokat járt be, mint New York, Massachusetts és Connecticut. Felfedezőútjain gyakran kísérték ismerősök, barátok, alkotótársak, nemritkán azért, hogy biztonságban dolgozhasson. 1931 áprilisában

pártfogója, Lincoln Kirstein és John Brooks Wheelwright építész-költő társaságában a Boston körüli viktoriánus építészetről készített sorozatot, novemberben Charles Fuller építésznél és családjánál dolgozott Bedfordban és környékén. „Ez volt az az Amerika, amelyet részben azért kezdett szeretni, mert eltűnőben volt, miközben fényképezte.” (219.) Az épületek térbelisége azonban már ekkor sem izgatta eléggé ahhoz, hogy primér anyaggá formálja azokról készített fotóit. Megismerkedik Alfred Stieglitz-cel: kölcsönösen idegenkednek egymástól. Neves kortársa hivalkodó esztétizmusát teljességgel elutasította, „ellenesztétikát” akart csinálni. Ugyanígy került az absztrakciót és a szürrealizmust, ellentétben például Cartier-Bressonnal. „A világban, nem a médiumban talált gyönyört.” (228.)

Paul Strand *Vak nőjének* „brutális egyenességét” azonban elsőrangúnak tartotta. A kép a sérült élet lehetőségét veti fel drasztikus élességgel, és attól brutális, mert tisztán látunk rajta egy látás nélküli asszonyt – mondja Alpers. Evans továbbmegy: a sérült élet látványa mindannyiunk osztályrészévé válik, „visszhangzik” (233.) bennünk. Alpers szerint igencsak nehéz szóra bírni vagy leírni ezt a visszhangot vagy utóhangzást, ezért indirekt módon, mediálisan közelíti meg a problémát. „Ha szöveg lenne, talán lenne narratívája. Ha festmény lenne, talán ott lenne az anyagi hordozóra felvitt pigmentek textúrája, a jellegzetes rajztudás, az ecsetkezelés, a színek, a képi fantázia szárnyalása. Mindezek együttesen adják a festmény jelenlétét. Egy fényképen ezekből semmi sincs, legalábbis nem egy Evans-fotó esetén. [...] Ami visszhangzik, az az Evans látta világ egy darabja, amelyet a kamera használatával a szemünk elé helyez. Ezt még Evans sem tudta megmagyarázni.” (234.) Úgy tűnik, Alpers érvelésére az a mélyseges, ha tetszik antropológiai szkepszis helyezte rá a szordínót, miszerint egy (Evans-)fotó beszédessége a maga közvetlenségében nem megragadható. Ha ezt továbbgondoljuk, Strand vak nőről készült fotója párhuzamba állítható Jacques Derrida *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines* című könyvének fejtegetéseivel a másoknál többet látni és láttatni akaró művésztől, akire mindig a szkepszis, a kudarc lehetőségének árnyéka borul. A képhermeneutikai alapprobléma kapcsán pedig Max Imdahl ikonikája kínálhat termékeny összevetést, aki megvilágította a képek verbálisan behozhatatlan, inherens képességét.

Evans kubai kiküldetése többszörösen megtérült a művés számára – ennek részleteiről szól a harmadik fejezet. Evans szinte egész életében pénzhiánnyal küzdött, mivel olyan időszakban alkotott, amikor a fényképezés intézményi háttere, kiváltképpen egy fotóművész szempontjából, még kezdetleges volt. A honoráriumon túl az elkészítendő képek könyvben való megjelenését is biztosították.

ták (Carleton Beals: *The Crime of Cuba*, 1933). Evans választotta ki a harmincegy fotót (négy száznegyvenkét képet készített), és ő dönthetett a sorrendjükéről is. Kubai tartózkodása egyébként Ernest Hemingway készpénzének köszönhetően körülbelül egy héttel meghosszabbodott. Alpers nem említi, de a *Vogue* művészeti igazgatója, Alexander Liberman gyakran hivatkozott az itt kiemelten kezelt, *Citizen in Downtown Havana* (1933) című fotóra, mint ami példaértékű magazinja számára: nem divatfotó ugyan, de lényegében egy erős állítás a stílusról. A stílusutánzás evansi gesztusának kérdésére még visszatérek.

A negyedik fejezet Evans talán legjelentősebb vállalkozásáról szól, a nagy gazdasági világválság amerikai időszakáról (*Great Depression*). Előbb a belügyminisztérium, majd a Mezőgazdaság-védelmi Hivatal (Farm Security Administration) állami kötelékében dolgozva több mint hétezer mérföldet vezetett, és keresztül-kasul beutazta Amerikát. E roppant munka során, amelyet visszaemlékezése szerint öntudatlanul, koncepció nélkül végzett, kifejlesztette saját szemét, saját látásmódját hazájáról. Meg-

figyelt, de közben távolságot tartott az egyes élethelyzetektől és -körülményektől, nem kritizált, különösen nem ítélt, legyen szó akár a fehér közép- vagy munkásosztály, akár a feketék közegeiről, sőt a polgárháború mementóiról (lásd a konföderációs vezetők szobrairól készült fotóit) és következményeiről. Szociofotósnak ezért csak igen korlátozott értelemben nevezhető. Ráadásul a részletek szerelmese, néha pusztán felvillantja az egykor volt élet egy-egy szeletét. „Látásmódja jellegzetes módon sivár.” (285.) Kedves motívumai a házak, a négek viskói, a fehérek összetakolt faházai, különösen az ültetvényes házak, lásd az *Elhagyatott ante-bellum ültetvényes ház* (Vicksburg, Mississippi) című képét. Dél felé a polgárháború időszakának vadromantikája, még látható és tapintható rekvizitumai vonzották.

Mississippibe és Alabamába, a Burroughs, Tingle és Fields családokhoz Hale Countyba James Agee kísért el. Az író vallomásos hangvétele ellenpontozza Evans visszafogott vagy önuralmat tanúsító képeit. (Michel Viotte 2004-es dokumentumfilm-adaptációja *Louons*

Walker Evans:  
N.E.Sauls  
Grocery &  
Sandwich Shop,  
utcasarok, 1936,  
New Orleans,  
Louisiana, USA  
© Wikimedia  
Commons



*maintenant les grands hommes* címmel korabeli képeket, vallomásokot, Agee szövegének részleteit és Evans portréit rendezte egybe.) „Míg Agee minden egyes személy pszichéjén mereng, Evans az erősebb történelmi rezgést rögzíti.” (292.) Alpers újabb irodalmi párhuzamot említ. Ugyanebben az évben, 1936-ban jelentette meg *Absalom, Absalom!* című művét William Faulkner, aki a fotóssal ellentétben felismerte az Egyesült Államok déli világának démonait. Ami azonban nem jelenti azt, figyelmeztet Alpers, hogy Evans ne osztotta volna Faulkner felelősségérzetét. Evans híressé vált sorozatai nyomán készített allúziókat a későbbi nemzedékből Allan Sekula, amikor munkanélküli szüleit fotózta (*Aerospace Folktales*, 1973), vagy Stephen Shore, aki ugyanazzal a kameratípussal dolgozott, ugyanolyan esztétikai feltételek mentén fotónaplójának utcaképein, urbánus felvételein (*American Surfaces*, 1972–1973; *Uncommon Places*, 1982).

A New York-i metró utasairól készített sorozatokat Alpers Evans legkülönösebb alkotásainak nevezi. Tizenöt évig nem láthatta őket a nyilvánosság, és csak huszonöt év múlva jelentek meg könyvben (*Many Are Called*, 1966). Evans szenvedéllyel beszélt róluk, védte őket. Alpers Elizabeth Bishop egyik „rejtélyes” versét idézi annak érzékeltetésére, ahogyan Evans rejtett kamerájával eltűnik: jelen volt lefotózott utastársai között, ugyanakkor még sincs ott, mert nincs interakció közte és alanyai között. „Tehát még ha ki is emeli a szeme előtt lévő dolgokat, megszökik.” (312.) Alpers több képről külön-külön is beszél, és könyvének talán egyedül ebben a fejezetében kvázi-pszichológiai fejtegetésekbe is bocsátkozik.

Evans az 1940-es évek derekától közel húsz esztendőn át a *Fortune* magazinnak dolgozott megrendelésre, kereskedelmi célzattal, sőt később irodai környezetben, lemondva egzisztenciális függetlenségéről, de fenntartva alkotói függetlenségét. Továbbra is azt fotózhatta, amit felfedezett. Háromszázhetvenkét fotója jelent meg a lapban, alig egyötöde az elkészült képeknek. Tanítványául fogadta Robert Franket, aki hozzá hasonlóan jó kapcsolatot ápolt írókkal (például Allen Ginsberggel és Jack Kerouackel). Evans a *Fortune* számára nemcsak képanyagokat készített, hanem saját fotói kíséretétül szánt szövegeket is, amelyek közül azonban csak kevés jelent meg nyomtatásban. Alpers szerint ennek az időszaknak a fotóin másfajta tempó és munkamorál érződik, a változásért pedig a szövegekkel kárpótolta magát. Evans utolsó éveiben jelent meg a színes fotózás. David Goldblatt vagy Ansel Adams hamar megszerette a színes képeket. Evans azonban, akárcsak Edward Weston, gyanakvással tekintett a színes fotóra. 1969-ben egy interjúban még vulgárisnak is nevezte. Azután hamarosan szert tett egy Polaroid SX-70-re (mint André Kertész), és dolgozni kezdett vele.

Az utolsó fejezetben Alpers a maga teljességében elemzi a Yale-előadást (1964. március 11.). A „lírai dokumentarizmusról” szóló előadásnak a könyvben sok helyütt idézett szövege itt újra előkerül. Evans tisztaságról, bizonyos komolyságról, szigorról, egyszerűségről, közvetlenségről, világosságról szól, ami mindig legyen mentes a művészi önhittségtől. Roppant képeslapgyűjteményének Alpers többféle jelentőséget is tulajdonít. Rávall gyűtőszendevélyére, és tetten érhető benne az „autentikus múlt” szentimentalizmus és nosztalgia nélküli megragadásának vágya, továbbá motivikus gazdagsága Evans ikonográfiáját is kiszolgálta. A képeslapok a fényképezésnek azt a képességét illusztrálták számára, amelyet talán rejtélyes megőrzésnek nevezhetünk.

Alpers is érinti Evans gyakran emlegetett vernakuláris stílusát. „Evans fotográfiai stílusa megfelelt világa esztétikai stílusának. Nem az egyes honi tárgyak, hanem közös megjelenésük számított. Más szavakkal, Amerika honi [vernacular] esztétikájára figyelt. Itt nem a dolgok leltára a lényeges, hanem az általa látott Amerika és fényképezési módjának esztétikai rokonsága.” (149.) A hagyományos, hétköznapi amerikai kultúra jelenségei, házak, utcakép, viselet, emberek alkotják ezt. Ha azonban, állítja Alpers, Evans fotóművészetének elemzése kimerül a vernakuláris felmutatásában, akkor szem elől tévesztjük esztétikáját. A *Yale Alumni Magazine*-nek adott 1971-es interjújában Evans egy szemetést említ, amely „néha, legalábbis számomra, szép lehet. Ez azért van, mert látunk. Egyesek képesek látni ezt – látni és érezni.” (344.) A szemetesekuka példája emlékeztet a trágyahordó kosár és az aranypajzs összevetésére Xenophónnál (*Memorabilia* 3, 8, 6–7.). De Evans nem a hasznossága miatt tartja adott esetben szépnek a rút tárgyat, mert így folytatja: „Odahajolok az esztétikailag elutasított tárgy bűvöletéhez, vizuális erejéhez.”

A kanadai fotós, Jeff Wall és Clément Cheroux kurátor, aki 2018 elején a San Franciscó-i Modern Művészetek Múzeumában Evans-kiállítást rendezett, 2017. december 7-én egy pódiumbeszélgetésen teljes egyetértésben állították: vernakuláris mindaz, ami nem művészet, a dokumentumfotózástól kezdve a tudományos fotóig minden. Csakhogy, vélekedett Wall, Evans nem amatőr volt, kívül akart maradni a vernakulárison, amit nagyon kifinomult módon tett meg: utánozta a vernakuláris fotó típusait. A korszak miatt, amelyben élt, és a fényképészet természete miatt – Alpers is minduntalan ide kanyarodik vissza – úgy érezte, hogy a vernakuláris nagyon szigorú, összetett és kifinomult imitációjával kell magas művészetet teremtenie. Flaubert és Baudelaire értő követőjeként Evans elrejtőzött a vernakuláris mögött, hogy művész tudjon maradni. Talán ebből a szubverzív magatartásból ered a rejtekből monologizáló fotográfus iróniája.