

Milián Orsolya

„Nézzük a fényképet”: egy ikonikus sajtófotó ekphraszisa Farkas Péter *Kreatúra* című kisregényében

Bevezetés: fotográfia és ekphraszisz

Feltehetően nem létezik olyan ember, aki pontosan számszerűsíteni tudná, hogy napon-ta hány milliárd fotográfia készül a Földön, és napi szinten hány millió fotográfia kerül fel a webre. A webes képi üzenetek áradatában, amelyben analóg fotográfiák digitalizált példányai, digitális és digitálisan manipulált fotográfiák, valamint ezek tovább módosított változatai egyaránt bőséggel megtalálhatók, talán anakronisztikusnak tűnhet a fotó-ekphrasziszok, azaz a fotográfiák szépirodalmi leírásainak kérdéskörével foglalkozni,¹ hiszen a fotográfiák mindenütt jelenlétük és viszonylag könnyű online elérhetősége első látásra mintha szükségtelenné, redundánssá tenné az ekphrasziszt mint nyelvi műalkotást, vagy legalábbis rövidre zárná az irodalmi szövegtől általában de facto távol levő, az ekphrasziszok által jellemzően pusztán nyelvileg közvetített fotográfia és az azt mediáló–előállító szöveg közti médiumközi játékot. Azonban az ekphrasziszok ahelyett, hogy pusztán csak passzívan kiaknáznák a jelenkori képáradat és a képekhez való könnyű hozzáférhetőség jelentette lehetőségeket, jelentésalkotó és jelentésmódosító vagy éppen a nézői gyakorlatokat problematizáló ténykedéseik által aktívan szerepet vállalnak a vizuális kulturális jelenségek recepciójában, akár azok kanonizálásában is.

A nagyobb terjedelmű szépprózai szövegekbe ékelt, ténylegesen létező fotográfiákon alapuló ekphrasziszok narratív betétei nem pusztán csak megidéznek, tolmácsolják és megképzik a szöveg tipográfiai terétől távol lévő fényképet (a néző személyes emlékezetének, mentális képi archívumának aktivizálását célozva), hanem a mediális transzpozíció, illetve a szemléleti folyamat narrativizálása által a fénykép néző(k)re tett hatásáról, a képkészítés és képbefogadás affektív, történeti és társadalmi, olykor intézményi dimenzióiról, vagyis a látás(módok) mediális, szociokulturális, történeti meghatározottságairól is számot adnak. Az ekphrasziszok a képek és szavak intermedialis együttműködése vagy küzdelme mellett az inszenírozott néző tekintetének működésmódjait is színre viszik, valamint a nézői tekintetet befolyásoló szkopikus rezsimek üzemelésének nyomait is burkoltan magukba foglalhatják vagy expliciten tematizálhatják. Az ekphrasziszok vizsgálata így azzal járhat, hogy esztétikai, mediális – vagy bizonyos esetekben etikai – kérdéseket fogalmazzunk meg a vizuális reprezentációval és annak nyelvi megszóvegzésével kapcsolatban, s hogy rákérdezünk arra, vajon az adott ekphraszisz megtámogatja vagy inkább megkérdőjelezi a látás uralkodó vagy szokványos módozatait.

A lírai fotóekphrasziszok kérdését a *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present* című, önálló monográfi-

¹ Mivel esettanulmányomban ténylegesen létező sajtófotók és egy szépirodalmi ekphraszisz összefüggéseit vizsgálom, így nem térek ki a fiktív fotográfiák alapján készült ekphrasziszok kérdéskörére.

ában Andrew D. Miller a bahtyini kronotoposz fogalma és a fotográfiához mint médiumhoz való viszonyulások szempontjai mentén a fotóekphrasziszok kilenc típusát különbözteti meg;² közöttük sajátos válfajként különíti el az ikonikus fotográfiák alapján készült fotóekphrasziszokat. Miller szerint a nevezetes személyiségekről és (háborús vagy más fontos történelmi) eseményekről készült, sokszor letaglózó erejű ikonikus fotográfiák a vizuális kulturális emlékezet, az absztrakció és a szimbolizmus dimenzióiban működnek: az ilyen fényképek „kollektív vonatkozási pontok”,³ amelyek – mivel a világon mindenütt ismertek, mivel szembesítik nézőiket az atrocitások, szörnyűségek valóságával, és potenciálisan reflektáltatják nézőiket saját közvetett szerepeikre, empatikus azonosulásra készítetik őket, vagy „egyetemes igazságok”⁴ absztrakt jelölőiként teszik értelmezhetővé a fotográfiákat, és mivel nézőik bensővé, saját személyes emlékezetük részévé teszik, azaz internalizálják őket – egy közös „ikonológiai tudást”⁵ vagy közös ikonológiai kultúrát hoznak létre, ekphrasziszaik pedig erre a kollektív tudásra támaszkodva sokszor egyféle „közös látásmódot”⁶ jelenítenek meg. Az ikonikus fotográfiákról készült ekphrasziszok dialógusokat kezdeményeznek az ekphrasziszban megjelenített néző–képleíró szubjektív képtapasztalata, személyes emlékezete és a közös – egyenesen globális – kulturális emlékezet, illetve az egyedi esemény vizuális reprezentációja és az általa életre hívott absztrakció között; az ikonikus fényképek ekphrasziszai így gyakran úgy fogják fel és tematizálják az ikonikus fotográfiákat, mint amelyek „egy globális, nem pedig lokális kultúrába átvetető átmeneti rítust fémjeleznek.”⁷

A történelmi kataklizmát és az emberi szenvedést dokumentáló, ikonikus sajtófotó alapján születő, szépirodalmi ekphrasziszok speciális kulturális, esztétikai és etikai kérdéseket vonzanak magukhoz, mint például: hogyan alkotható újra, hogyan ragadható meg egy fotografikusan közvetített múltbeli pillanat verbálisan akkor, ha maga a szerző nem volt a vizuálisan dokumentált események szemtanúja? Milyen narratív stratégiákat, nézőpontokat és keretező eljárásokat léptethet életbe egy ekphraszisz, ha egy traumatikus – vagy éppen abjekt – fényképet igyekszik leírni? Milyen – egyéni vagy kollektív – látásmódokról és viszonyulásokról tanúskodik más emberek szenvedésével kapcsolatosan?

A fenti kérdések vizsgálatához jelen tanulmány a Farkas Péter *Kreatúra*⁸ című kisregényében szereplő legterjedelmesebb, a James Nachtwey fotográfus által készített, szudáni éhező férfit ábrázoló, *Famine Victim in a Feeding Center (Az éhínség áldozata egy étkeztetési központban)* című, 1993-ban készült, ikonikus sajtófotóra, illetve részben Kevin Carter

2 A fotóekphrasziszok Andrew D. Miller által elkülönített, egymással olykor keveredő válfajai a következők: az idegenvezető ekphraszisz, a pillanatfelvétel elégiája, az elfojtott ekphraszisz, az ikonikus fotográfiáról készült ekphraszisz, az ekphraszitikus kalligramm, az antiekphraszisz, a beszélő fotográfia, a korábbi én árnyékai és a photoshoppolt kép. Vö. MILLER 2015. 2–8. Miller monográfiájának alapos, magyar nyelvű összegzéséhez lásd: FÖLDES 2017. 532–549.

3 MILLER 2015. 138.

4 Miller szerint Nick Ut a napalmos bombázás elől menekülő gyerekeket ábrázoló fotográfiája azért válhatott ikonikus vizuális reprezentációvá, mert nemcsak egy pillanatképet rögzít a vietnámi háborúról, hanem „minden egyes háború prototipikus, lényegi és kollektív emlékezetét” teremt meg, azaz túlnyúlik az aktuális történelmi kontextuson, és az összes háború borzalmas természetét ragadja meg. MILLER 2015. 142.

5 MILLER 2015. 138.

6 MILLER 2015. 138.

7 MILLER 2015. 142.

8 FARKAS 2009.

szintén 1993-as, *A keselyű és a kislány* című fotográfiájára reagáló ekphraszisz elemzésével járul hozzá. A fotóekphraszisz kisregényben játszott szerepének vizsgálata során szükség-szerűen érinteni kell a regényszöveg multimediális kiterjesztettségének kérdését, hiszen a *Kreatúra* maga nem egyetlen materiális könyvtestben létező, lezárt szövegegység (nem „hagyományos” és nem „hagyományosan” befogadható szövegegész), hanem a kisregény egyik paratextusában – a fülszövegben – megjelölt, a szerzői weblaphoz vezető link/út⁹ alapján, jóval inkább olyan multimediális hálózatnak tartható, amelyben böngészve a mindenkor olvasó James Nachtwey fotográfiájának digitalizált változatához juthat el. Ha követjük a fülszöveg szerzői honlaphoz vezető hiperhivatkozását, akkor a *Kreatúra* legterjedelmesebb és leginkább részletező jellegű ekphraszisa kissé más megvilágításban mutatkozik meg: az ekphrasztikus kép–szöveg kapcsolatok egy különleges formáját látszik megvalósítani, ahol a nyomtatott könyvben kiadott regényszövegben szereplő ekphraszisz ugyan kizárólag a nyelv performatív készségeire támaszkodik, viszont a könyvtest paratextusa olyan digitális keretet vagy pótléket csatol az ekphrasziszhoz és a kisregényhez, amelyre támaszkodva csekély erőfeszítéssel (egy hiperlink követésével) szembesülhetünk az ekphraszisz voltaképpeni tárgyával, James Nachtwey fotográfiájával. (De természetesen el is kerülhetjük ezt.)

Az éhező Afrika fotografikus ikonográfiája

A szépprózai szövegbe ékelt ekphraszisz mint narratív eljárás általában kibővíti, színesíti az elbeszélés diegetikus világát azzal, hogy megidéz egy ténylegesen létező vizuális reprezentációt (képzőművészeti alkotást, filmet, hétköznapi képi reprezentációt), amely saját történeti és elméleti kontextusokkal és konvenciókkal rendelkezik, ezek pedig az ekphraszisz értelmezése során is mozgósulnak. Ebből a szempontból a fotográfia, amely 1839-es feltalálása óta számtalan módon összekapcsolódott a szépirodalmi diskurzusokkal, különösen érdekes médium- és képtípus, hiszen bár napjainkban többnyire tisztában vagyunk azzal, hogy minden fénykép – akár analóg, akár digitális – a keretezés, az ábrázolt téma világból történő kimetszése/kiválasztása, a nézőpont, a kompozíció, a különféle retusáló-átalakító eljárások stb. révén keletkezik, még a mai posztfotografikus korban¹⁰, a tetszés szerint manipulálható és változtatható digitális képek korszakában is gyakran a valóság lenyomatának tényszerű hordozóiként tekintünk a kortárs fényképek bizonyos típusaira (elsősorban a hírképekre vagy a privát családi fotókra).¹¹

A sajtófotózás, illetve a fotóriporter tevékenység, amelynek gyökerei a 19. századi háborús fényképezésig nyúlnak vissza, forradalmian új újságírói gyakorlatot jelentett – hiszen úgy tájékoztatta a nyilvánosságot távoli erőszakos konfliktusokról, ahogyan az

⁹ Farkas Péter *Kreatúra*hoz készített szerzői weboldalát lásd: <https://www.interment.de/farkaspeter/kreatura/kreatura.htm> [2022.07.28.].

¹⁰ William J. Mitchell kifejezése. Mitchell *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era* című, 1992-ben megjelent könyve a digitális képi technológiák elméleti tárgyalásának egyik alampunkja. MITCHELL 1992.

¹¹ Jelen tanulmányban nem térek ki az analóg és/vagy digitális fotográfia „természetét” vagy médiumspecifikus jellegzetességeit tárgyaló, immár kisebb könyvtáryi méretű, elméleti szakirodalomra, mindössze röviden jegyzem meg, hogy a „*fotografikus igazság mítosza*” napjainkra ugyancsak demisztifikálódott. STURKEN – CARTWRIGHT 2001. 17.

korábban elképzelhetetlen volt –, de az évtizedek során az atrocitások, az áldozatok fotografikus reprezentációja számos sajtóetikai vitát¹² és fotóelméleti kritikát is életre hívott. Az erőszak és az emberi szenvedés fotografikus reprezentációival kapcsolatos egyik legkomolyabb kritika Susan Sontag tollából született, aki a pornográfiával állította párhuzamba azokat, rámutatva arra, hogy az ilyen vizuális reprezentációk (és tömegmédiában történő sokszorosításuk és terjesztésük) nézniező tárgyakká redukálják a fotográfián ábrázolt élő vagy halott személyeket, és olyan látványokkal szolgálnak, amelyek ugyan döbbenetet kelthetnek az ábrázolt eseménnyel vagy személlyel kapcsolatban, sokkhatást válthatnak ki, de épp ennyire el is idegeníthetik szemlélőjüket az eseményektől vagy közömbössé tehetik őt. Sontag szerint a traumatikus hír- vagy riportfotók felhívhatják a nézők figyelmét tőlük esetleg távol eső vagy a tömegmédiá platformjain alulreprezentált történelmi (jelentőségű) eseményekre, de végső soron inkább eltompuláshoz, deszenzitivizálódáshoz, mintsem kitartóan fenntartott érdeklődéshez vagy egyféle kritikai attitűd kialakításához vezetnek. Ahogyan Sontag megjegyzi, „[a] szörnyűségekre ugyanazok a szabályok érvényesek, mint a pornográfiára. Többszöri meglepetés után ugyanúgy megkopik a döbbenet, amelyet a lefotózott rémtettek váltanak ki a nézőből, mint ahogyan megkopik az első pornográf film láttán jelentkező meglepetés és kábulat, ha az ember megnéz még néhányat. (...) A világszerte tapasztalható nyomorúság és igazságtalanság roppant fotóalbuma valamelyest mindenkit hozzászoktatott a rémségekhez: mindennapivá szelídítette az iszonyatot, mert ismerősnek és távolinak tüntette fel (»hiszen csak fénykép«)”.¹³ Mindemellett az esztétizálás kérdése, vagyis az, hogy a fotográfiák átesztétizálják az emberi szenvedést, szintén gyakran felmerülő kritika az ilyen jellegű fotográfiákkal szemben.¹⁴ Judith Butler bizonyos mértékig osztja Sontag mások szenvedésének fotografikus reprezentációival kapcsolatos fenntartásait, ugyanakkor a *Frames of War: When Is Life Grievable?* című könyvében¹⁵ azt vizsgálva, ahogyan a média vagy a politikai hatalom „keretezi” a háborúkat, a halált vagy az atrocitásokat, arra mutat rá, hogy ezek a média vagy a politikai hatalom által formált keretek részben mindig kudarcot vallanak. Butler a fotográfiákat a világról adott értelmezéseknek tekinti, és kiemeli azt a tényt, mely szerint az indexikus fotografikus kép esztétikája képes felhívni a néző figyelmét a reprezentáció és a reprezentált közti résre (magára a mediális közvetítésre), ahelyett hogy elfedné azt, s így a néző azt képzei el vagy azon tűnődik el, ami az adott fotográfia által elkeretezett látványon kívül maradt.

A néző természetesen nemcsak az adott fotográfia által reprezentált esemény vagy a fotográfia média vagy politikai hatalom általi keretezésein töprenghet el, legalább ennyire rákérdezhet a fotográfia reprezentációs konvencióira vagy az azokat befolyásoló szkopikus rezsimekre. Például a nigériai polgárháború (1968–1970) nyomán Biafrában kialakult humanitárius krízis óta az afrikai éhezőkéről a globális médiaforgalomban keringő vizuális

12 Ehhez lásd például: RUGHANI 2010.

13 SONTAG 1999. 30–31.

14 Mint Sontag legutolsó, *A szenvedés képei* című kötetében megjegyzi, „[a] művészet átalakít, de a fényképezést, amely a vészterhest és az elítélendőt tanúsítja, sokszor bírálják azért, ha »esztétikusnak«, azaz túlságosan művészinek látszik. A fotográfia kettős képessége – a dokumentáló és a látványművészetet alkotó – figyelemre méltó túlzásokat szült azzal kapcsolatban, mit illene, vagy mit nem illene tenniük a fotográfusoknak. Az utóbbi időben a leggyakoribb túlzás az, amely e két képességet egymás ellentétének tekinti. A szenvedést ábrázoló fotó ne legyen szép, ahogy a feliratok meg ne moralizáljanak. E nézet szerint a szép fotó elvonja a figyelmet a komor témától, magára a hordozóeszközre fordítja, ezáltal aláássa a kép dokumentumrangját.” SONTAG 2004. 81.

15 BUTLER 2010. Lásd különösen: 63–101.

sztereotípiákat kutató David Campbell a *The Iconography of Famine* című tanulmányában olyan fotografikus szkopikus rezsimet tár fel, amelynek egyik legbevettebb gyakorlata, hogy „az éhezést a magányos egyén tapasztalataként”¹⁶ mutassa meg olyan portréfotográfiák segítségével, amelyek mintha történelmi vagy szociokulturális vákuumban keletkeztek volna, hiszen nem jelenítik meg a lefényképezett személy tágabb kontextusát, környezetét: „a helyi társadalmi struktúrák és a helyi szereplők hiányoznak”¹⁷ az ilyen fényképekről. Campbell kritizálja azokat a fotografikus reprezentációkat, amelyek negatív sztereotípiákat építenek ki vagy szilárdítanak meg és terjesztenek a globális Délről – különösen az éhezések afrikai áldozatairól –, neokolonialista gyakorlatokat testesítve és erősítve meg, amennyiben az ilyen fotográfiák Campbell szerint a „mi” és az „ők”, a felsőbbrendű és az alsóbbrendű, a fejlett és a fejlődő, a civilizált és a barbár bináris oppozícióin alapulnak, szembeállítva „a felnőtt és felsőbbrendű globális Északot az infantilizált és alsóbbrendű globális Déllel.”¹⁸ A vizuális reprezentációk ilyen neokolonialista gyakorlatainak konvencióvá szilárdulása ahhoz vezet, hogy a globális médiaforgalomban egy végtelenül leegyszerűsített, sztereotip „Afrika”-kép jöjjön létre, ahol a több mint egymilliárd lakosnak otthont adó kontinens egésze a „nélkülözés helyévé”¹⁹ homogenizálódik.

Az Oxfam szervezet jelentése alapján Campbell rámutat az afrikai éhezőkéről készített ikonikus fényképek sztereotipikus fotografikus esztétikájának karakterisztikus jegyeire: az ilyen fotográfia jellemzően egyetlenegy passzív áldozatot²⁰ mutat anélkül, hogy utalna az eseményt övező vagy az adott személyt körülvevő tágabb kontextusokra; általában felülnézetből fényképezik, ami kihangsúlyozza a lefényképezett személy kiszolgáltatottságát és helyzetének reménytelenségét.²¹ Ahogyan Sarah Holland-Batt kifejtette, az ilyen fényképek rendkívül komoly etikai kérdéseket vetnek fel „egyrészt a riporter vagy fényképész számára, akinek sokszor döntenie kell arról, hogy közbelépjen-e vagy dokumentáljon, másrészt a fénykép nézője számára, akinek fel kell tennie a kérdést, hogy miért is nézzük ezt a fotót”.²² Mivel jelen írásban nem magukat a fotográfiákat, hanem ekphrasztikus szövegezésüket vizsgálom, a fényképésszel és az általa készített fényképek nézőivel kapcsolatos etikai implikációk részletekbe menő taglalására nem vállalkozom; mindössze röviden utalok arra, hogy a *Kreatúra* első fejezetét, az *(éhség)*-et ihlető egyik dokumentarista fotográfiát, Kevin Carter *A keselyű és a kislány* című fényképét sajtóetikai viták kísérték,²³ és ezeknek a vitáknak egy-egy sarkos kérdése – így például a fényképezés eltárgyasító, kolonizáló vagy kizsákmányoló jellege – a fényképet feldolgozó irodalmi szöveggel kapcsolatban is felmerülhet. Más szóval, a fényképek valós kontextusait megörökölheti a ténylegesen létező fotográfián alapuló ekphraszisz, és ezek jelentősen módosíthatják mind az ekphraszisz, mind pedig az általa megjelenített faji és kulturális *Másik* reprezentációjának és cselekményesítésének értelmezését vagy megítélését.

16 CAMPBELL 2014. 83.

17 CAMPBELL 2014. 83–84.

18 CAMPBELL 2014. 84.

19 CAMPBELL 2014. 89.

20 Campbell szerint az anyáról és gyermekéről készített kettős portré is az afrikai éhezők fotografikus ábrázolásának egyik jellegzetes sztereotipizáló gyakorlata. CAMPBELL 2014. 86.

21 CAMPBELL 2014. 86.

22 HOLLAND-BATT 2018. 467.

23 Ehhez lásd: MARINOVICH – SILVA 2000.

Farkas Péter *Kreatúra* című kisregénye

Farkas Péter *Kreatúra* című, 2009-ben megjelent kisregényének kritikai visszhangja egybehangzóan „nehéz” olvasmánynak tartja a könyvet. A *Kreatúra* szövege elsősorban azért nehéz olvasmány, mert a kisregény motívikus hálója, a szó szerinti ismétlések, az intertextuális és intermediális utalások, a terek, idők és nézőpontok váltakoztatásai, továbbá a szöveg olykor tárgyilagos kisrealista, máskor emelkedetten poétikus beszédmódja nem kevés odafigyelést igényel az olvasótól. Másodsorban, a *Kreatúra* szövege azért nehéz olvasmány, mert a kisregény három fejezete az emberi és a már-már ember alatti lét egzisztenciális szorongatottságait, határhelyzeteit jeleníti meg úgy, hogy elbeszéléseinek középpontjába a szenvedő, pusztuló testet állítja. Az *(éhség)*, *(magány)*, *(félelem)* című fejezetek szenvedéstörténeteinek triptichonja a testi sérülékenység és a szellemi törekenység három elbeszélést rajzolja meg: az *(éhség)*-ben egy csontig aszott, névtelen éhező teszi meg utolsó útját egy afrikai faluban, a *(magány)*-ban Paul Celan egyik párizsi sétája a Szajnába és az öngyilkosságba vezet, a *(félelem)*-ben pedig Hölderlint szállítják az örültek házába. Harmadsorban, a *Kreatúra* azért nehéz olvasmány, mert nem csak mint értelmezendő szépirodalmi szöveg állítja kihívások elé befogadóját: a kisregényszöveg közvetlen keretező paratextusa (a fülszöveg) olyan kiegészítésekkel látja el a szöveget, amelyek egyrészt a képzőművészet és a fotográfia világába, másrészt viszont Farkas Péter szerzői honlapjához vezetnek az olvasót – legalábbis akkor, ha a mindenkori olvasó úgy dönt, hogy él a fülszövegben felkínált lehetőséggel. A fülszöveg – Farkas Péter szerzői honlapjával megegyezően – megemlíti, hogy a *Kreatúrában* „mindegyik részhez [ti. kisregényfejezethez] tartozik egy kép és egy személy”.²⁴ Ezek a képek részben a történetekhez, részben pedig a főszereplők személyleírásaihoz szolgáltak ihletadó forrásul: így az *(éhség)* James Nachtwey szudáni éhező férfit ábrázoló *Famine Victim in a Feeding Center (Az éhínség áldozata egy étkeztetési központban)* című 1993-as, számos díjat nyert fotóján alapul, a *(magány)*-hoz a párizsi Avenue Émile Zola 6-os számú házatól a Mirabeau híd alá, a Szajnához vezető fotósorozat társul,²⁵ a *(félelem)* pedig Francis Bacon *Keresztrefeszítés*-triptichonjának (1944) üvöltő figuráját dolgozza fel.

Maga a *Kreatúra* mint könyvtárgy explicit módon egyetlenegy fotográfiát tartalmaz: a borító hátsó fülén, a Magvető kiadói gyakorlatának megfelelően egy a szerzőről készült portréfotót láthatunk. Azonban a kisregény szövege több olyan rövidebb-hosszabb ekphrasziszt vagy ekphraszitikus utalást tartalmaz, amelyek a társművészetek – így a képzőművészet (festészet és szobrászat), valamint a film és a fotográfia – világába invitálják az olvasót. Így például a fentiekben említettek mellett a *(magány)* című fejezetben George Seurat *A courbevoie-i híd* című festményének ekphrasziszta²⁶ és a II. világháborús, lijepajai tömegmészárlás egyik dokumentumfotójának rövid leírása,²⁷ illetve Andrej Tarkovszkij *Andrej Rjubljov* (1966) című filmjére tett allúziók, a *(félelem)* című fejezetben egyebek mellett antik és újkori mellszobrok²⁸ leírásai jelennek meg, és bár ekphraszitikusan nem írja le, de az *(éhség)* című fejezet ihlető forrásai között Nachtwey fotója mellett Kevin

²⁴ FARKAS 2009.

²⁵ Ezt a fotósorozatot a szerző honlapján érhetjük el, ő maga készítette a fényképeket. Farkas Péter szerzői weboldalát lásd: <http://www.interment.de/farkaspeter/kreatura/kreatura.htm> [2021.09.20.].

²⁶ FARKAS 2009. 64–65.

²⁷ FARKAS 2009. 69.

²⁸ FARKAS 2009. 103.

Carter Pulitzer-díjas, szintén 1993-ban készült, *A keselyű és a kislány* című fotográfiája is szerepel.²⁹

Már e teljességre nem törekvő felsorolás alapján is nyilvánvaló, hogy a fülszöveg a *Kreatúrában* felbukkanó intermediális utalásoknak és idézeteknek csak egy kis töredékéről tesz említést. Azonban már ezek megnevezésével, illetve azzal, hogy a fülszöveg feltűn-teti a szerzői weboldalt, rövidebbre zárni látszik a kisregényszöveg ekphrasztikus játékait: a szerzői honlapon ugyanis a fülszövegben megnevezett vizuális reprezentációk mindegyike megtalálható, és így a honlap látszólag egyértelmű kulccsal szolgál egy-egy szöveghely értelmezéséhez és annak a mindenkori olvasó általi vizualizálásához. Ez a *Kreatúra* mint irodalmi szöveg jelentéslehetőségeinek leszűkítéséhez vezethet, de a szerzői honlap (hiperlinkjének) fülszövegbe – és így a *Kreatúra* könyvtárgyához, a nyomtatott könyvhöz mint médiumhoz – illesztése egy ezzel ellentétes folyamatot, a jelentések és értelmezések burjánzását is elindíthatja: a szerzői honlapon ugyanis nemcsak a leírt vizuális műtárgyak digitalizált fotografikus reprodukcióit találjuk meg, hanem olyan szerzői jegyzeteket is, amelyek aprólékosan adatolva feltárják, illetve tovább gazdagítják a kisregény intertextuális és intermediális utalásrendszerét.

A szerzői honlap hiperlinkjei és szerzői magyarázatai olyan hipertextuális és multimed-iális környezetet építenek a *Kreatúra* köré, amely a *Kreatúrát* mint könyvtárgyat, illetve befejezett szövegegészt nyitja fel (vagy kérdőjelezi meg). A fülszöveg és a szerzői honlap paratextusai újraakasztják a *Kreatúra* szövegét, jócskán kitérítve a szöveg bejárás lehetőségeinek körét: kérdéses például, hogy a *Kreatúrát* hagyományos módon, nyomtatott könyvként, sorról sorra, oldalról oldalra előrehaladva kell-e olvasnunk, vagy inkább egy-féle hálózatban kóborlást, hipertextuális és multimed-iális befogadási módot kell-e megvalósítanunk, ami során a szerzői honlapon szereplő utalásrendszert folyamatosan összenéz-zük/összeolvassuk a *Kreatúra* című nyomtatott könyv szövegével. S ha ez utóbbira esik a választásunk, vajon a legelső olvasásunkat is így kellene-e lefolytatnunk, vagy előbb végig kellene olvasnunk a *Kreatúra* print könyvtestét, és aztán elmerülnünk az online utalás-rendszerrel történő összehasonlító újraolvasásban? És vajon melyik lenne a termékenyebb, érdekfeszítőbb bebarangolás?

Könnyen belátható, hogy néhány olvasó számára ez a könyvhöz csatolt, hiperlinkelt „online melléklet” hasznos mankóul szolgálhat (hiszen nem szükséges például azon töprengeni, vajon pontosan melyik afrikai éhezőt ábrázoló fotográfiát írja le az egyik szöveg-rész, vagy hogy pontosan melyik Hölderlin-költeményből idéz egy másik). Ugyanakkor fennáll a veszély, hogy a hipertextuális és multimed-iális olyannyira kitérítve a *Kreatúra* eleve nem könnyen befogadható szövegterét, hogy egy-egy olvasó teljességgel elveszhet ebben a hálózatban, sőt, akár mindenféle kreatív jelentésalkotó, értelmezői tevékenységtől elmegy a kedve. Például ilyen elképzeltelenedésről tanúskodik Ficsor Benedek *litera.hu*-n megjelent kritikájának egyik mondata: „Ez a módszer ugyanakkor egy olyan szövegközi térbe helyezi az olvasót, ahol a három elbeszélés méretű írás amúgy is túlterhelt fogalmi hálójának újabb csatlakozásai végképp kizárják a megértés lehetőségét.”³⁰

²⁹ A könyv intertextuális és intermediális utalásrendszeréről egyféle térképet adó szerzői honlapon Farkas Péter megjegyzi, hogy „A *Kreatúra* első részének írása közben, nyilván folyamatosan ott dolgozott az agyamban, tudatosan vagy tudattalanul, Kevin Carter fotója is (Pulitzer díj, 1994).” <https://interment.de/farkaspeter/kreatura/jegyzetek.htm> [2021.09.28.].

³⁰ FICSOR 2009.

Nem szeretném és nem is tisztem eldönteni, hogy a *Kreatúra* melyik olvasásmódja a helyes. De legalábbis érdemes eltűnődnünk azon, hogy hogyan működik az intermediális képszövegviszony az ekphraszisz és az őt tartalmazó fikciós elbeszélés között, ha ez a fentiekben vázolt különleges keretező eljárások által digitálisra átrajzolt szintérben valósul meg. Vajon hogyan befolyásolja a szöveg/az ekphraszisz értelmezését az egy klikkeléssel elérhető, az ekphraszisz referenciáját megadó és megjelenítő digitális kép? Az ekphrasziszok jellemzően nem bukkannak fel az általuk leírt műtárgyakkal közös tipográfiai térben, s bár ez a *Kreatúra* mint nyomtatott könyv esetében sem történik meg (amennyiben a könyvtest nem tartalmaz az ekphrasziszok témáit megjelenítő képi reprodukciókat), de a szerzői honlap könyvtesthez kapcsolása révén bekövetkező újrakeretezés virtuálisan mégiscsak egy szintéren belül jeleníti meg a vizuális reprezentációt és annak leírását – legalábbis, ha olyan olvasóval számolunk, aki rálép a fülszövegben jelzett útra.

„A pusztulás topográfija”³¹: a *Kreatúra* fotóekphrasziszja

A következőkben az (*éhség*) fotóekphrasziszának tüzetesebb elemzésére fogok koncentrálni – ez a kisregény legterjedelmesebb, mintegy két oldalas ekphrasziszja.³² Az (*éhség*) cselekménye nagyon lassan bontakozik ki, de a következőképpen összegezhető: egy pontosan be nem azonosított, de apokaliptikusnak látszó afrikai színhelyen egy csontig soványodott férfi vonszolja magát lassan egyik kunyhótól a másikig. Érzékei alig működnek, intellektusa úgyszintén, a tulajdon nevére sem emlékszik már, bár olykor fel-felvillan egy-egy emlékkép a múltjából. A haldokló útja két gyomorforgató epizóddal zárul: a szubhümán körülmények kannibalizmusra juttatják, legvégül pedig egy döggeszélyű támadása és „lakmározása” következtében elpusztul.³³ A történetet meghatározó jelleggel három nézőpontból követjük: egyrészt a magasban köröző, majd egy törmelékhalomra leszálló és ott táplálékra várakozó keselyű, másrészt a földön kúszó–vonszolódó kreatúra, harmadrészt pedig egy heterodiegetikus narrátor nézőpontjából – aki, mint arra a fotóekphraszisz értelmezése során kitérek majd, szintén nézőpontot fog váltani a fotográfia leírása során. Tropológiai szempontból az (*éhség*) túlnyomórészt animális hasonlatokkal, metaforákkal írja le az emberi főszereplőt és állapotát, ugyanakkor ugyanezekkel a retorikai eszközökkel dehumanizálja is őt („[c]sontig romlott, csupasz, horpadt test. Mint egy földből kimeredő, óriásira nagyított botsáska”³⁴; „legelő barommá vált”³⁵; „lassan vonszolódva, akár egy krokodil kúszott előre a homokban”³⁶; „neheze égett a tájékozódás, mert mindent a négy lábon járó állat szemszögéből látott”³⁷; „állati tekintettel tapogatta végig környezetét”³⁸; „ide-oda támoly-

31 FARKAS 2009. 27.

32 FARKAS 2009. 27–29.

33 A fejezet bibliai és Dante-intertextusai egy allegorikus olvasatot is megengednek, melynek megfelelően egy univerzális végítélet kezdetét vagy magát az apokalipszist tematizálja az (*éhség*) fejezete.

34 FARKAS 2009. 5.

35 FARKAS 2009. 13.

36 FARKAS 2009. 15–16.

37 FARKAS 2009. 16.

38 FARKAS 2009. 17.

gó *organikus héj*³⁹), illetve egy ízben technikai, gépi, azaz ismét nem humán hasonlattal írja le: „*tagjai mint egy különálló, érzéketlen mechanikus szerkezet alkatrészei mozogtak.*”⁴⁰

Első látásra az (*éhség*) ekphraszisa fokalizációs és diegetikus szempontból illogikusan következik be. A történet menetének megszakítását, a leírás elkövetkezését, egyben a képi médiumra utaltságot egyértelműen jelzi az ekphraszisz nyitó mondata: „[e]gy *tökéletesen komponált, az arany metszés szabályait követő kép kivágás a tájból, keskeny, fekete keretben.*”⁴¹ Azonban a legkevésbé sem egyértelmű, hogy kinek a tekintetét közvetíti és kinek a látáspasztalátát fogalmazza meg ez a kijelentés. A fotóekphrasziszt ugyanis a következő mondat vezeti fel: „*És ekkor a kreatúra hirtelen kívülről pillantotta meg önmagát*”⁴² – ez alapján akár azt is feltételezhetnénk, hogy a fotográfia odaértett nézője, leírásának megfogalmazója a történet főszereplője (vagyis mintha belső fokalizációra váltanánk). Az ekphraszisz második mondata azonban már az (*éhség*) teljes szövegéhez viszonyítva is nézőpontváltást jelez, amennyiben a kisregény itt használ első ízben többes szám első személyű igealakot: „*nézzük a fényképet.*”⁴³ Mivel a „*kreatúrát*”, az (*éhség*) főszereplőjét eddigre gyakorlatilag már csak egy lélektelen, jobbára gondolattalan „*rothadó testként*”⁴⁴ formálja meg a narrátor, s mivel ez az ekphraszisz nagyon is precíz szakszerűséggel és összetett gondolati műveletekre képes módon veszi szemügyre a fotográfiát (például az arany metszés szabályait, a diagonális szerkezetet, a fény–árnyék viszonyokat, a „*tökéletes*” kompozíciót elemzi), kizárt vagy legalábbis nehezen hihető, hogy a fotóleírás a kreatúra nézőpontját és képértelmezését fogalmazná meg, azaz a fentiekben említett „*kívülről pillantotta meg önmagát*” kijelentés inkább egy narratív töréspontot jelez, amikortól megválnak az éhező/haldokló nézőpontjától.

Kérdés viszont, hogy a többes számban megfogalmazott nézői tevékenységek és a fotográfiával kapcsolatban megfogalmazott állítások kinek/kiknek tulajdoníthatók. A különben személytelen, heterodiegetikus narrátor kizárólag ebben a szövegrészben alkalmazza ezt az eljárást, ettől eltekintve a *Kreatúra* narrátora az (*éhség*) fejezetében mindvégig fenntartja kívülállóságát vagy distanciáját – ahogyan teszi ezt szinte mindvégig a kisregényben.⁴⁵ Nem valószínű, hogy a „mi”-nézőpont, amelyet a „*nézzük*”, a „*pillantásunk*”, a „*láttunk*” és a „*nekünk háttal*” szavak tudatosítanak, a királyi többes szám vagy a tudományos zsargon jele lenne, jóval inkább gyanakodhatunk arra, hogy a többes szám alkalmazása az ekphraszisz beleértett olvasóival vagy a fotográfia mindenkor nézőivel történő, egyféle virtuális közösségre utal vagy annak megalkotását célozza. Ez a kollektív narrátor ebben az értelemben az Andrew D. Miller által tárgyalt „*közös látásmódot*” szólaltatja meg, vagyis a „mi” közössége potenciálisan megegyezhet a James Nachtwey ikonikus fotográfiáját jól ismerő globális nézőközönsséggel. Ugyanakkor a látványt leíró, megalkotó és értelmező kijelentések fölöttébb problematikusak, hiszen egyrészt állatként nevezik meg a képen szereplő „*négykézláb álló, teljesen csupasz, vázиг leromlott testet*”⁴⁶ („*inkább állat,*

39 FARKAS 2009. 29–30.

40 FARKAS 2009. 33.

41 FARKAS 2009. 27.

42 FARKAS 2009. 27.

43 FARKAS 2009. 27.

44 FARKAS 2009. 6.

45 A (*magány*) egyes szám első személyű útleírása nyilvánvalóan kivételt képez ez alól.

46 FARKAS 2009. 28.

rovarféleség, mint bármi más⁴⁷), valamint egy-egy metaforikus megfogalmazással (például az alsó lábszárcsontok „kalapácsnyelek”) is eltárgyasítják, dehumanizálják őt. A többes szám használata egy teljes pontossággal azonosíthatatlan és meghatározhatatlan közönség és közösség, nézői kollektíva, ha tetszik: kollektív tekintet ténykedéseként jeleníti meg ezt a látásmódot. Gaborják Ádám *Élet és Irodalomban* közölt esszéje⁴⁸ alapján ezt újragyarmatosító tekintetnek nevezhetnénk, bár véleményem szerint kétséges, hogy itt valóban egy nyugati vagy globális északi neokolonialista tekintet szemlélődik-e, különösen, mivel a fentiekben idézett hasonlatok némelyike, így például a „botsáska” és a „krokodil” Hölderlinnel kapcsolatban és Celan egyik víziójában is megjelenik, mintegy azonosságot vagy sorsközösséget teremtve az egyes fejezetek férfi főszereplői között.

Lehetséges, hogy ebben a „mi”-ben sokkal inkább a Susan Sontag által a *Platón barlangjában* című írásban megfogalmazott veszély – a fényképek empátiát vagy erkölcsi felháborodást keltő retorikus erejének elkopása; a nézők deszenzitívizálódása és a fotográfiák erejének eltompulása – visszhangzik. Az (*éhség*) fotóekphrasziszának egyik szöveghelye – „ugyan ezerszer láttunk már ehhez hasonlót, mégis teljesen valószerűtlen jelenség⁴⁹” – pontosan a Sontag által fenntartásokkal kezelt képáradatra és annak deszenzitívizáló hatásaira utal, ugyanakkor a „valószerűtlen” jelzővel mintha mégiscsak a szörnyűségek megszokhatatlanságát, a fotográfia által mégiscsak kiváltott döbbenetet vagy megrendülést jeleznék. Erre utalhat az is, hogy csakis ennek a fotográfiának az ekphraszisa használ jelen időt, mintegy az ikonikus fotográfia szemlélésének és hatásának időtlenségét, a mindenkor néző döbbenetének vagy szánakozásának mostját jelezve – ugyanis ettől a szövegrésztől eltekintve a történet egy pontosan nem azonosítható múltban játszódik.⁵⁰

A Nachtwey-fénykép ekphrasziszában, csakúgy, mint az (*éhség*) szövegében, túlnyomórészt a szemlélő–leíró–elbeszélő szenvtelensége, erősebben fogalmazva: érzéketlensége uralkodik; mintha a részvét és az empátia kihalt volna ebből a diegetikus világából. Ez feltehetően egy tudatos narratív stratégia, amely éppen érzelemnélküliségével, már-már apatikusságával készíti az olvasót távolságtartásra és kritikai viszony kialakítására, vagy ébreszti rá a világ különböző távoli részein zajló események borzalmaival és vizuális reprezentációikkal kapcsolatos deszenzitívizálódásra.

Ahelyett, hogy naiv módon reprodukálná az afrikai éhezõ ikonikus fotográfiáját szemlélõ neokolonialista látásmódot, a kollektív narrátor szenvtelen tónusa, az együttérzés hiánya és az újragyarmatosító tekintet működtetése olyan tudatosan használt narratív stratégiák, amelyek éppen az általuk színre vitt dehumanizáló–eltárgyasító leírásmódtól és a deszenzitívizált látásmódtól idegenítik el olvasójukat. Így helyett, hogy egyszerűen csak megismételné–visszatükröznék vagy megerősítenék a neokolonialista látásmódot vagy a sontagi eltompulást, a globális Észak által létrehozott, az éhezõ, szenvedõ afrikaiakat reprezentáló fotografikus ábrázolásmódok konvencióit és befogadási praxisaikat is magába építő fotóekphraszisz által, hogy az ekphraszisz fotografikus tárgyát egy kollektív narrátor nézőpontjából és beszédmódjával jeleníti meg, valójában leleplezi a fotográfiák

47 FARKAS 2009. 28.

48 GABORJÁK 2011.

49 FARKAS 2009. 28.

50 A *Kreatúra* regényszövege jellegzetes ekphraszitikus gesztussal nem nevesíti a fotográfiát és szerzőjét, az olvasók így a fülszöveg, a szerzői honlap vagy esetleg más paratextuális elemek alapján azonosíthatják a fotóekphraszisz témáját.

ábrázolási konvencióit és befogadásmódjait egyaránt befolyásoló szkopikus rezsimek különben talán észrevétlen működését. Hiszen azáltal, hogy az *(éhség)* fotóekphraszisa ábrázolja, láthatóvá teszi James Nachtwey ikonikus fotográfiájának egyféle látásmódját, rákérdez látási gyakorlatainkra, vagy legalábbis arra inspirál, hogy eltűnjünk a saját vizuális kulturális szituáltságunk milyenségén.

IRODALOM

- BUTLER 2010 BUTLER, Judith: *Frames of War: When Is Life Grievable?* London – New York, 2010.
- CAMPBELL 2014 CAMPBELL, David: The Iconography of Famine. In: *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*. Szerk. BATCHEN, Geoffrey et al. London, 2014. 79–91.
- FARKAS 2009 FARKAS Péter: *Kreatúra*. Budapest, 2009.
- FICSOR 2009 FICSOR Benedek: Lábjegyzetek a könyv halálához. *litera.hu*. 2009. december 05. (<https://litera.hu/magazin/kritika/labjegyzetek-a-konyv-halalahoz.html>) [2021.09.20.]
- FÖLDES 2017 FÖLDES Györgyi: Anyuska régi képe. *Líra és fotóekphraszisz. Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 63. (2017):4. 532–549.
- GABORJÁK 2011 GABORJÁK Ádám: A másik teste? *Élet és Irodalom* 55. (2011): 3. (<https://www.es.hu/cikk/2011-01-23/gaborjak-adam/a-masik-teste-.html>) [2021.09.20.]
- HOLLAND-BATT 2018 HOLLAND-BATT, Sarah: Ekphrasis, Photography, and Ethical Strategies of Witness: Poetic Responses to Emmett Till. *New Writing* 15. (2018):4. 466–477.
- MARINOVICH – SILVA 2000 MARINOVICH, Greg – SILVA, João: *The Bang Bang Club: Snapshots From a Hidden War*. New York, 2000.
- MILLER 2015 MILLER, Andrew D.: *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*. Liverpool, 2015.
- MITCHELL 1992 MITCHELL, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, 1992.
- STURKEN – CARTWRIGHT 2001 STURKEN, Marita – CARTWRIGHT, Lisa: *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. New York, 2001.
- SONTAG 1999 SONTAG, Susan: *A fényképezésről*. Ford. NEMES Anna. Budapest, 1999.
- SONTAG 2004 SONTAG, Susan: *A szenvedés képei*. Ford. KOMÁROMY Rudolf. Budapest, 2004.

RUGHANI 2010

RUGHANI, Pratap: Are You A Vulture? Reflecting on the Ethics and Aesthetics of Atrocity Coverage and Its Aftermath. In: *Peace Journalism, War and Conflict Resolution*. Ed. KEEBLE, Richard Lance et al. Oxford, 2010. 157–172.

“We Are Watching the Photograph”: An Ekphrasis of an Iconic Press Photograph in Péter Farkas’s Short Novel “Creature”

by Orsolya Milián

(Summary)

Instead of merely passively profiting from the possibilities offered by the current flood of images and the relatively easy digital access to them, ekphrases tend to take an active role in the understanding or even canonization of various phenomena of visual culture by means of meaning production and meaning modification or the problematization of spectator practices, and offer a metapicture of the performance of the viewer’s gaze and the scopic regime that influences it. Analyzing ekphrases thus would mean to pose aesthetic, medial – or in some cases, ethical – questions about visual representations and their ekphrastic wordings, and to examine whether the respective ekphrasis reinforces existing dominant or conventional ways of seeing or calls them into question.

Ekphrases that refer to an existing iconic press photograph that documents a historical event or a famous personality may attract sensitive cultural, aesthetic and ethical questions such as: How can a writer represent or re-enact a photographically captured moment from the past when not being witness to the respective event itself? What types of narrative techniques, viewpoints and framing devices does an ekphrasis use when approaching an object or traumatic photograph? How can an ekphrasis engage with the suffering of others?

My paper addresses these questions via the case study of Péter Farkas’s *Creature*. The Hungarian writer’s short novel includes an ekphrastic response to James Nachtwey’s photograph *Famine Victim in a Feeding Center* that documents a Sudanese victim of the 1993 famine, while it incorporates some details from Kevin Carter’s *The Vulture and the Little Girl* (1993) as well.