



Szilágyi Sándor

A fotográfia (?) elméletei

Klasszikus és újabb megközelítések

Vince Kiadó
Budapest, 2014

Dobás Kata

SZEMÉLYES-SZAKMAI FOTOGRAFIAELMÉLETEK*

Szilágyi Sándor könyvének személyes hangvétele izgalmas, provokatív, vitára sarkalló, olykor dühítő, összességében tehát átütő erejű. Éppen ezért – némileg rendhagyó módon – mielőtt a kiadvány részletes tárgyalására rátérnék, erről a személyességről szeretnék néhány szót szólni.

A személyesség mindig kitettség is, hiszen a meglátások explicit vállalásakor az értelmező saját sérülékenységét is próba elé állítja. Szilágyi ezzel a gesztussal tudatosan számol, és könyvének bevezetőjében külön alfejezetet szentel a személyes hangnem megindolásának: „Természetesen nem tekintem kinyilatkozásnak azt sem, amit e kritikai értelmezések kapcsán magam előadok a fotóról. Nem ezért fogalmazok sokszor egyes szám első személyben, hanem épp ellenkezőleg: a tárgyam iránti alázatból. [...] Ami engem illet: úgy érzem, semmi okom rá, hogy ne vállaljam az elfogultságaimat” (12).

A személyesség vitára indító. A nyílt személyességgel szemben sokkal könnyebb a befogadónak is megfogalmaznia saját olvasatát. Szilágyi ilyen irányú gesztusai elsősorban arra irányulnak, hogy termékeny szakmai párbeszédet kezdeményezzen, és tegye mindezt az általa tárgyalt diszciplínák iránti elkötelezettségből. Ez utóbbi nyomai az egész

* A szerző 2015-ben az Emberi Erőforrások Minisztériumának Móricz Zsigmond-ösztöndíjában részesül.

köteten keresztül végigkövethetők: Szilágyi elkötelezett, érzékeny értelmezője a fotográfia(k)nak.

S a személyességnek lehet egy irritáló vonása is, amikor a fentieknek éppen az ellenkezője történik, és a szerző túl közel hozza saját elképzelését az olvasóhoz, nem hagy neki elég teret, hogy kialakítsa saját véleményét, sőt a bábáskodás retorikája is megjelenik. A személyesség bizonyos szempontból nem egy kritikus olvasót feltételez, hanem olyat, akit támogatni, vezetni kell. Szilágyi Walter Benjamin személyével kapcsolatosan jegyzi meg, hogy a német szerzőt „személyes, tragikus sorsa, öngyilkossága is emberi, szerethető figurává tett[e]” (88). Itt például az a kérdés merül fel, hogy alapvetően miért is tenne szerethetővé valakit az öngyilkossága, és hogy mely szempontok szerint is fontos mindez egy fotóelméleti munka elemzésekor – ez nem produktív szakmai felvetés, akárhogy is vélekedjünk a kérdésről! Szerencsére a személyességnek az ilyen, semmiféle funkcióval nem bíró megnyilatkozása nagyon kevés a kötetben.

Szilágyi Sándor könyvében a személyesség összes fenti jellemzője érvényesül, éppen ezért nem lehet egyértelmű elismerést vagy ellenkezést megfogalmazni ezzel kapcsolatosan. A tisztán leíró-értékelő szempont ezen a ponton ugyanis nem érvényes: vagy a kritikus is személyessé válik, bevonódik a kötet értelmezéseibe, és saját olvasói élményeit is megfogalmazza, vagy eltávolítja magától a kérdéskört, és tisztán szakmai leírást ad a kiadványról. Ez az egyfajta közöttiséget tetelező állapot nemcsak a kritikus számára bizonyul termékenynek, hiszen olvasás közben nem csupán a szerző állításaival lehet párbeszédbe lépni, hanem ezzel egy időben az olvasó véleményét, preconcepcióit is folyamatosan előhívják a nyíltan vállalt szempontok és meglátások.

Szilágyi könyve tartalmaz néhány olyan alapvetést, amelyeket értelmezései kiindulópontjának tesz meg, s azok mentén szervezi az egész kötetet. Ahogy azt a kiadvány előszava is kiemeli, a fotográfia félrevezető fogalomhasználat, hiszen tulajdonképpen fotográfiák léteznek, vagyis különféle fotóhasználatok. Szilágyi másik fontos állítása az, hogy a fénykép egyszerre kép és interpretáció. Elkülöníti továbbá a digitális fotóalkotásokat (ezeket már számítógépes grafikáknak tartja) a hagyományos, analóg, kémiai alapú fotográfiáktól, s kötetét az utóbbinak szenteli; egy, az utolsó alfejezet foglalkozik mindösszesen ezek összehasonlításával és elkülönítésével.

Szilágyi szintén elhatárolja egymástól a művészeti és az amatőr fotót mint két egymástól lényegileg különböző médiumot. A nem művészi

fotográfiahoz sorolja az emlékképet, az alkalmazott fotót és az amatőr mozgalmi fotót. A képzőművészeti fotográfiának ezekkel szemben „közége mindenekelőtt a *kiállítás*, médiuma pedig a *szerző által készített* vagy általa legalábbis jóváhagyott, az aláírásával hitelesített, vagyis *autórizált* kiállítási, illetve műkereskedelmi értékesítésre szánt *fénykép*” (33).

Végül kiemelek még egy nagyon fontos megközelítési módot, amely nem is feltétlenül tekinthető állításnak, sokkal inkább módszertannak, s ez a történetiség előtérbe vonása. A szerző ugyanis a fotográfiaelméletek egyik központi kérdését – miszerint tekinthető-e a fotográfia önálló művészeti ágának – történeti alapon közelíti meg, s válasza az, hogy a 19. század utolsó évtizedéig „a fotográfia eszköztára még nem volt alkalmas rá, hogy alkotó módon, kreatívan lehessen használni” (44). Az utána következő évektől azonban – és ez a meggyőződése implicit módon áthatja az egész könyvet – a fotográfia technikai feltételei is alakultak olyan mértékben, hogy művészeti ágként, és ne például a festészet mellékágaként tarthassák számon: „A *fotóművészet* a fotográfia felől nézve az amatőr giccs, a profi képi közhelyek, a technicista szemlélet és a megrendelésre való munka elutasítása. A képzőművészet felől nézve: olyan műalkotás, melyet történetesen fotográfiai eszközökkel hoznak létre” (47).

A fotográfia történetét tárgyaló fejezetben (*Fotóművészeti látásmódok*) ennek megfelelően ír a szerző a fotóművészet születéséről, amely nem esik egybe a fotográfia születésével. A történeti áttekintés részletesen kitér a különböző irányzatokra és alkotókra: szó esik például a piktorialista fotográfáról, az amerikai fotószeccszóról, a „tisztá fotográfáról”, s külön rész tárgyalja a magyar fotográfia történetét is. Noha meglátásom szerint történeti és elméleti megközelítés Szilágyinál nem egymástól elkülönülő, hanem egymást feltételező viszonyulás, valószínűleg praktikus okokból mégis külön fejezetbe kerülnek a fotóelméleti munkák elemzése. A tárgyalt szövegek szerzői többek között Charles Sanders Peirce, Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag. A ma már valóban elméleti alampunkáknak tekinthető szövegeket Szilágyi részletesen elemzi, olykor rekonstrukciót végez – például Benjamin esetében –, tehát saját olvasatot is ad. Számomra éppen ez a rekonstruáló irányultság érdekes: Benjamin *A fényképezés rövid története* című írása nyilvánvalóan nem átfogó jelleggel készült, Szilágyi ennek tudatában mégis elvégez az eredetileg recenzióként megjelent szöveg segítségével egy tulajdonított korszakolást a benjamini „kis fotótörténetre” nézvést. A szerző szándéka mögött a pontosságra való törekvés áll: „mert végtére

is a fotóelméletek egyik sztenderd szövegéről kell megmondanom, hogy szerzője *pontosan* mit (miket) *állít* a fotográfáról” (94). Itt két törekvés kerül szembe egymással: egy átfogó, pontos, tényszerű fotóelmélet/-történet igénye és egy esszéisztikusan megírt, az előbbi jellemzőket nem feltétlenül magán viselő szövegé. A szembenállásból ugyanakkor egy igen érdekes párbeszéd születik: Szilágyi értelmezése Benjamin írásáról újszerű és továbbgondolásra sarkalló.

A szerző jó „vizuális filológushoz” méltón sorra javítja az elemzett írások tárgyi tévedéseit, olykor már-már szörszálhasogatóan kérve számon az elméleti szövegeken a tényeket, sokszor éppen a már említett történetiség jegyében. Benjaminnak például elég nagyfokú fotótechnikai tájékozatlanságot tulajdonít, amikor cáfolja azt az állítását, hogy a dagerrotípiát kultikus tárgyként kezelték, mivel üveg alatt, ékszerokban tartották – a tok ugyanis azt akadályozta meg, hogy a kép oxidálódjon és tönkremenjen. Szilágyi a fotóművészeti alkotások történeti, társadalmi és kulturális beágyazottságát kiemelt szempontként kezeli interpretációiban; a „fotótörténeti kontextus” felidézése mellett – melynek alapjait a fotóművészet történeti áttekintésében fektette le – a fotográfia kulturális gyakorlatként való meghatározása új értelmezéseknek nyithat utat.

Az utolsó fejezetnek (*Fotográfia és művészet*) két kiemelt elemzettje van: Moholy-Nagy László és Ernst H. Gombrich. A fejezet belső logikája szerint Szilágyi azért tárgyalja őket közös részben, de külön alfejezetekben, mert munkásságuk, noha eltérő okokból, de csak részlegesen kapcsolható fotóművészeti/-elméleti kérdésekhez. Moholy-Nagy fotográfáról vallott nézetei Szilágyi meglátása szerint „voltaképpen csak a saját és a Bauhaus képzőművészeti fotóhasználatára érvényesek” (221). Gombrich szövegeit – noha nem volt fotóteoretikus – Szilágyi kiemelten fontosnak tartja fotóelméleti megközelítései miatt. Átfogó fotóelmélet, hiszen nem is lehet, nem vázolt fel, ugyanakkor egyes észrevételei produktív és előremutató „fotófelfogásnak” tételezhető. Izgalmas értelmezői vállalkozás Szilágyi kezdeményezése, már csak azért is, mert a művészettörténész életművének ilyen szempontú vizsgálata egyedi javaslat.

A kötet függeléke a felhasznált irodalmon kívül vázlatpontokba szedett szempontokat tartalmaz fényképek elemzéséhez. A szerzői intenció szerint ez hozzájárulhat a vizuális írni-olvasni tudás és a vizuális retorika hazai népszerűsítéséhez, illetve műveléséhez. Noha (in-)kompetenciából fakadóan nem tudom megítélni, hogy a Szilágyi által felsorolt szempontok és értelmezési stratégiák milyen mértékben

és hogyan fedik le az általa művelt diszciplíná(ka)t, annyi azonban bizonyosan megállapítható, hogy az általa felrajzolt vázlat jó kiindulópont lehet ahhoz, hogy (fény)képekről elemzés készülhessen, s a könyv így használhatóvá válik egyetemi segéd(tan)könyvként is. *A fotográfia (?) elméletei* tehát hiánypótló vállalkozás, ugyanakkor a fotográfia, a fotóművészet iránt érdeklődőknek is ideális alpmunka lehet.

A kiadványt kortárs fotóművészek képei illusztrálják. Az illusztrációk azonban nem a megszokott módon működnek: ha a szerző kortárs példát hoz egy-egy jelenségre, akkor azok nem az adott szöveg hely mellett vagy közelében helyezkednek el, hanem akár a könyv egy másik fejezetében. Ez a fajta „vizuális játék” valamiféle köztes állapotba hozza a képeket – sem nem illusztrációk (a szerzői intenciót és funkciójukat tekintve), sem nem fotóművészeti alkotások (ha elfogadjuk a szerző fotográfia-meghatározását). Az esztétikus megjelenés mellett Szilágyi saját fotóízléséről árulkodik a széleskörű válogatás, s ennyiben a kiadvány képei egyfajta egyedi kiállításként is működtethetővé válnak.



Bodó Mihály

A festészet mint nyelvjáték

Cimabuéól Caravaggióig

Typotex Kiadó
Budapest, 2013

Vidosa Eszter

„SZOKATLAN PERSPEKTÍVA”

Bodó Mihály *A festészet mint nyelvjáték* című tanulmánykötete wittgensteini alapokra építkezik. A szöveg a klasszikus festmények elemzésekor megszokottá vált figurális értelmezés részleges kiiktatását kí-

serli meg, és a reneszánsz festészet remekműveinek absztrakt elemeken, komponenseken át történő bemutatásra törekszik, ahol a kulcsszó a nyelvjáték lesz: „A filozófus közvetítő okfejtések nélkül rendelte egymáshoz a nyelvet és a gondolkodást. [...] Wittgenstein a nyelvjátékok közé sorolta az olyan tevékenységeket is, mint egy tárgyat egy rajz alapján előállítani, egy történetet kitalálni és olvasni, »színházat játszani«, rejtvényt fejteni és minden olyan cselekvést, viselkedést, kommunikációt, melyben az emberi értelem szerepet játszik” (10). A szerző tehát a festészetet eme nyelvjáték körébe sorolja, így kíván átfogó képet adni az absztrakt–figurális viszonyoknak a reneszánsz során végbement alakulásáról, főként a festői gyakorlatok, a legnagyobb reneszánsz mesterek technikai felől megközelítve azt.

A szöveg egyik leghangsúlyosabb kérdése talán az, hogy miben nyilvánul meg a nyelvjáték-elmélet szükségessége és legitimitása a középkori festészet absztrakt módszerei alakulásának vizsgálatakor. Bodó Mihály alap gondolata az, hogy azok a figurális–absztrakt játékszabályok, melyek napjaink műértelmezésére és befogadói magatartására is hatással vannak, jórészt a nagy reneszánsz festők műhelyeiben születtek meg és kanonizálódtak, és a mai napig megfigyelhetők például a fényképészetnél és a filmnél is. A kötet ennek tükrében felvázolja az elméleti alapokat, a módszert, amellyel később megközelíti és részletesen elemzi Leonardo, Michelangelo, Tiziano, Tintoretto és végül Caravaggio a vizsgálódást tekintve is mérföldkönek számító freskóit, táblaképeit, hogy ennek során egy érdekesítő narratíva rajzolódhasson ki. Az alkotók az elmélet szerint nem képeket festenek, hanem színes foltrendszereket helyeznek egymás mellé, afféle kódokat, melyek viszonya a hagyományos értelmezésre kerülő képpel vagy jelenettel kulturális hagyományok, elvárások és minták alapján folyamatosan változik: „Úgy tekinthetünk tehát a vonalak, foltok, színek, tónusok együttesére, mint egy sajátos nyelvre, amelynek alapján a nézők, ha ismerik a megfelelő »játékszabályokat«, akkor figurákat, gyümölcsöket, tájrészleteket olvasnak ki” (10).

A szerző leszögezi, hogy a vizsgált jelenségek részleteinek értelmezéséhez érdemes valamilyen elméletet társítani, és egyértelművé teszi, hogy többek között Heinrich Wölfflin, Ernst H. Gombrich vagy Ernst Cassirer gondolatai helyett kívánja a wittgensteini hátteret alkalmazni. Ennek segítségével tematikusan vizsgálhatja meg a reneszánsz alkotók festészetének módszereit egy történeti áttekintést létrehozva, ám a figurális–absztrakt olvasatok tekintetében „nem egy