

## Fenomenológia és fotográfia\*

A fenomenológia általában félreismerte a fotográfiát. Van valami meglepő ebben a közömbösségben. Husserl azonban időnként beszél róla. Egy Hofmannsthalhoz írott levelében például futólag említi, hogy példát szolgáltatson a „legnaturalistább” művészeti alkotásra. „Egy műalkotás, minél inkább a létezés világát visszhangozza, minél inkább abból meríti saját létét, annál inkább idéz elő saját maga, mint műalkotás, egy létre vonatkozó állásfoglalást (például egy naturalista típusú érzéki látszatként való tételezést: mint a fénykép természetes igazsága), és annál kevésbé tisztá a műalkotás esztétikai szempontból.”<sup>1</sup> A fényképész műve esztétikailag nem tisztá, eszközjellege által mindig a látható közvetlen megnyilvánulásáról szól. A pusztá valóságot látjuk benne. Amikor a művészet semlegesíti spontán hiteinket és egy világot nyit meg, a tényleges élet eltávolodik. Így amikor egy regényt olvasunk, sajátos attitűdöt veszünk fel. Ez egy rugalmas elköteleződés a fikció világában, egy nyitottság diszpozíciója, mintha csak előre beleegyeznénk abba, hogy elhisszük, amit olvasni fogunk. „Nem hisszük el, de nem is tagadjuk előre, sem nem kételkedünk abban, amit éppen elbeszélnek nekünk”.<sup>2</sup> Felfüggesztett, félig elkötelezett hit abban, amit egy összefüggő világgént mutatnak be neki, de mindig fenntartott, visszatartott hit, egy olyan önátadás, amely egyszerre lelkes és részleges. Jól tudjuk, hogy hogyan is hiszünk, amikor az elbeszélés világa hozzánk fordul, hogy érdeklődésünket és érzelmeinket előhívja. Egy, a *Logikai vizsgálódások* második kiadásához illesztett jegyzetben<sup>3</sup> Husserl kiemeli, hogy a regényszerű fikció nagyon is jellemző minden művészeti alkotásra. Egy kép esztétikai szemlélete tehát nehézségek nélkül rokonítható azzal a tapasztalattal, amelyet irodalmi alkotások olvasása eredményezhet számunkra.

De a fényképet – az alkotó szabadság határainál – továbbra is a saját „természetes igazsága” gátolja. Ahelyett, hogy ebben pusztán a semlegesítés radikális véghezvitelére való képtelenséget látnánk, felidézhetjük volna – az alkotás esztétikai problémáitól függetlenül vizsgálva – azt az erőszakosságot,

\* Edouard Pontremoli: *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*. Millon, Grenoble, 1996, 113–129.

<sup>1</sup> 1907. január 12-i levél. *La part de l'oeil*, 7. sz. Brüsszel, 1991, 13–14.

<sup>2</sup> Edmund Husserl: *Recherches Logiques*, 2, II. Presses Universitaires de France, Paris, 1962, 304.

<sup>3</sup> I. m. 304.

amellyel ez a felfedezés meglepte a tekintetet. Az igazként megjelenítésre való kivételes képesség, amely a fényképet egyedivé teszi, ellentéteket okoz az elméletben. Hogyan fejezhető ki a látható világnak, ennek a természetesen kitarító fenomenalitásnak az a fotogenikus konoksága, amelyről a legfakóbb felvétel is közvetlenül tanúskodik? Mert a közvetlen tapasztalat, jóllehet a jel valamilyen olvasata rendszerint elfedi, mindig működik egy gépies tekintetben, ahol megköveteli a maga számára, hogy bizonyosan megegyezzen azzal, amit megmutat. Ebben a tekintetben a fénykép nem egy helyettesítő tárgy arra, hogy mintegy közvetítő közegként a dolgot magát adja. A lefényképezett felfedi magát benne. Az esztétikai attitűd kigúnyolja az igazat, és semmiképpen sem igényli a képzelte és a valóságos különválását. A műalkotás, az ábrázolt valóságba való fakultatív bekapcsolódást követelve, saját világát eleveníti meg. Az érzéki világból származó átvételeket használja fel arra, hogy egy képzeletbeli mezőt nyisson meg. Ebben pedig úgy észlelünk, hogy elhagyjuk az észlelést és az észleltet.

Azt gondolhatnánk, hogy Husserl, a korszaknak megfelelően, nem igazán ismeri a fotográfiát, vagy inkább megismétel egy általánosan elfogadott vélekedést. A fénykép a reprodukció kanonikus formuláját nyújtja. Ugyanakkor vele született hiányosságként hordozza saját mechanikus sorsát. Konokul művész akart lenni. De ez a minimalista művészet. A megalkuvásé, a természethez való könnyed hozzáadásé. Röviden, ha a fotográfia mindig is egy világi objektivitásra van ráutalva, akkor olyan képeket hoz létre, amelyek festményekhez hasonlítanak, és olykor ez utóbbiak esztétikai érényeivel bírnak. Kevert művészet, éppen csak hogy művészet, de kevéssel az eszközszerű technikán túl, ennek a kifejezőmódnak az alapvető tisztátalan jellege kétségkívül nagyobb figyelmet érdemelt volna a fenomenológia részéről. Husserl azonban nem időzött el ennél a kérdésnél.

De ki tette meg ezt őt követően? A fotografikus tárgy, a rögzített kép, amelyet mostantól fogva felvettek a művészetek jegyzékébe, semmilyen sajátos reflexiót sem hívott elő. A művészet fenomenológiája egy tényt vett jegyzékbe. Az alkotói szándék a természetes világgal szembeni érdekmentességet feltételezi, amelynek a hatalmát vakmerően megtöri. A művész gyakorlati magatartása és a fenomenológus felszabadított látásmódja ugyanazt a döntést hozzák: az észlelt világhoz való ragaszkodást felfüggeszhetőnek tartják. A művészi és elméleti tekintetek között vont olyan – kisebb vagy nagyobb mértékben hangsúlyozott – analógia ez, amely meghleti majd az esztétikai irodalmat. A francia filozófia hozzájárulása ebben a vonatkozásban nem hagyható figyelmen kívül. Nem azért, mintha Husserltől azt a felszólítást kapta volna, hogy a művészet dolgaihoz forduljon. Nem is azért, mintha meghallotta volna a műalkotás eredetére vonatkozó heideggeri kérdést. Az esztétikai gondolkodás eleganciája Baudelaire-től Valéry-ig vagy Malraux-ig, nem feledkezve meg Cézanne-ról, Proustról, Braque-ról sem, közvetlen

módon ösztönzött gondolkodásra. A művészetről szóló írások hagyományát kifinomult és érzékeny figyelem éltette. Mindazonáltal Sartre, a maga nyers és demonstratív módján, elméletalkotás tárgyává tette a képet, és ennek során magával a fényképpel került szembe. A tanulmányát irányító osztályozás gondosságával lehetővé vált számára, hogy észrevegye ennek sajátosságát. De az ő megközelítésében mindig közeli objektív rokonság kapcsolja össze a rajzot, a fényképet és a képet. Ezek mind olyan dolgok, amelyek megjelenítenek valamit. Közös tökéletlenségük megköveteli a megjelenítésben való együttműködésemet. Egy Maurice Denis által ihletett leírásban Sartre elmondja, hogy mi van a szemünk előtt: „[...] ez a fénykép, amennyiben egyszerűen csak észlelem, úgy jelenik meg számomra, mint egy sajátos minőségű és színű papírtéglalap, bizonyos módon elosztott árnyékokkal és világos foltokkal. Ha a fényképet mint »egy peronon álló férfi fényképét« észlelem, a mentális fenomenén szükségszerűen már egy más struktúrával bír: más intenció hatja át. És ha ez a fénykép úgy jelenik meg számomra, mint »Péter« fényképe, ha mögötte valamilyen módon Pétert látom, szükségszerű, hogy egy bizonyos hozzájárulás hassa át részemről ezt a kartondarabot, olyan értelmet adván neki, amellyel addig nem rendelkezett. Ha a fényképen Pétert észlelem, *ez azért van, mert én odabehelyezem.*”<sup>4</sup> Meglepő, hogy egy ilyen leírás ezen a ponton mennyire figyelmen kívül hagyja azt a nagyon egyedi módot, ahogy a lefényképezett mint a jelenlétében közvetlenül igazolt adódik a fényképen. A képi természetében megőrzött fénykép a rendelkezésünkre felfüggesztettként maradna, éppúgy, mint bármilyen más ikon. A szoros hasonlóság semmilyen sajátos hatással nem bír. „Ez egy nagyon jó portréja Péternek, megtalálom rajta arcának minden részletét, olyanokat is, amelyeket nem vettem észre”, ismeri el Sartre. De rögtön ezután egy megnyugtató és valójában meglehetősen klasszikus érveléshez zárkózik fel. „De a fényképből hiányzik az élet: tökéletesen visszaadja Péter arcának külső ismertetőjegyeit, viszont nem adja vissza a kifejezését”.<sup>5</sup> Az élet, az igazság, a jelenlét elvből elérhetetlennek vannak kikiáltva egy olyan gépezet számára, amely csak a látszatok, az üres burkok csapdába ejtésére képes, miközben a legjelentéktelenebb krocki, a karikatúra el tud jutni a valódi léthez.

Egy leíró tanulmányt jelezve előre, Sartre elhamarkodottan egy bizonyítással helyettesíti azt. Így a fotografikus „realizmus”, amely ezen előzmények nélküli kép egyetlen kivételes tulajdonsága, már semmi felforgatót nem tartalmaz. Hol a művészet, hol a pszichológia diskurzusának a konvencióiban állítható.

Ezért először is vissza kell utasítanunk a fényképnek a művészet „semlegesítő” tervébe történő besorolásának kényelmes megoldását, és annak

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre: *L'imaginaire*. Gallimard [Idées], 42–43.

<sup>5</sup> I. m. 40.

gyakorlatát, hogy egy kép előtt „bármely létre vonatkozó állásfoglalást szigorúan felfüggeszünk”. Mert itt nem egy másoknál leleményesebb realista festményről van szó. Hacsak nem irányul szándékosan az ikonikus forma felé, és körvonalaiiban nem tart fogva semmi mást, mint a tiszta alakot, azaz hacsak a fénykép előtt nem veszi fel a műalkotás felismerésének esztétikai magatartását, a lefényképezett látható vad „természetessége” megváltoztatja a „festmény” természetét. Ebben „transzcendens létezők” felkínálkozása látható. Egyfajta rövidzárlat által a szemlélő viszony kisülésként fogadja az érzékelhető valóság evidenciáját. A csendes, de ellenállhatatlan robbanás visszaárad a látásra. A „fotografikus igazság” minősítést inkább a mechanikus eszközökkel megvalósított másolat magasabb fokozatának kell tulajdonítani. Mindig a látható parancsol. Egy fenomenológiai eljárásnak – a fényképen visszaadott dolgokra való tekintettel – azt kellett volna figyelembe vennie, hogy a létre vonatkozó állásfoglalás milyen kivételes intenzitással rendelkezett benne. Azt, hogy a természetes beállítódás hogyan változott vagy gazdagodott egy új megjelenési mód hatására. Azt, hogy amit lefényképeztünk, ez a látható, amely objektíve nem más, mint egy kép, egy kép mélysége hogyan fejezett ki a szemünk előtt egy ennyire eleven autoritást. Pontosan azért, mert „a létre vonatkozó állásfoglalás” a lefényképezett dolgokkal szemben ebben az esetben rendkívüli intenzitással bírt, a fenomenológiának figyelmet kellett volna fordítania rá. Az érzéki tapasztalat iránti érdeklődése megadta ehhez az eszközöket. Az intenzitás, az erő, a meggyőzőerő, az igaznak ez az érzése előtte rendszerint csak mennyiségi kifejezésekben került elmondásra. Ezt az érzéki hitet radikálisabb módon tudta megnevezni. Láttunk. Ettől fogva ezt az új, inkább szokványos látást kellett kimondani. Ez nem egyszerűen egy alkotás vagy egy kép esztétikai észlelése volt, hanem elsősorban ez az egyedülálló hozzáférés az ott, személyesen, a fényképen levő lefényképezetthez magához. Ennek a tapasztalatnak a fenomenalitása – mely olyannyira közel van a világban való látás szokásos viszonyához és mindazonáltal oly rendkívüli a látható mezejének az életünk jelen idején túlra való kiterjesztésében – kiemelt figyelmet érdemelt a fenomenológia részéről. Emellett hangsúlyoznánk, hogy a fenomenológia valószínűleg túl gyorsan értelmezte a fényképet – analogikus vagy nem analogikus – reprezentációs „viszonyként” vagy mint kvázi-észlelést. Husserl a reprodukció funkciója felé fordul, de elhanyagolja azt a megjelenési módot, amelyet ez a technika felfed. Nem gondolja azt, hogy a lefényképezett a fényképben *észlelt*. Kétségkívül ezzel magyarázható az, hogy azt is sugallja, hogy itt a jelnek a jelölthöz való viszonyáról lehetne szó. „A fénykép az eredeti idézi és ennek egyben reprezentánsa, bizonyos módon helyettesítője. Ennek képi reprezentációja olyan különféle ítéleteket tesz lehetővé, melyeket, ennek hiányában, az eredeti észlelésének az alapjá-

ra kellene visszavezetni.”<sup>6</sup> Rendelkezett-e a fenomenológia ennek az egyedi képnek valamely tárgyalási módjával? Kielégítő volt-e másolatként és *a fortiori* illúzióforrásként kezelni azt?

Husserl érdeklődése ezek felé az egymásra nagyon hasonlító másolatok felé fordul, melyeknek sikerül megteveszteni minket. Több alkalommal is visszatér a kirakatban található próbabábukra és a viaszfigurákra. Hivatkozik is ezeknek a fényképi reprodukciókkal való analógiájára. Mégis két különböző helyzetről van szó. Beszélhetünk arról az esetről, amelyben a viaszfigurák múzeumának termeiben híres személyiségek képmásait látjuk, amelyek vonásról vonásra visszaadják az adott személy fiziognómiáját. De emellett beszélhetünk „a jól ismert csapdáról” is, mely a múzeumlátogatási útvonalon egy minket üdvözlő mosollyal fogadó próbakisasszony elhelyezéséből áll. Kiállítási tárgyakkal lévén dolgunk, megcsodáljuk a portrék pontosságát, amelyek lehetővé teszik, hogy elképzeljük a rekonstrukció által megjelenített történelmi valóságot. A legnagyobb élvezetet jelenti számunkra megfigyelni azt a hatalmat, amellyel hitünk előidézésében az artefaktumok hatnak ránk. Ha a másolatok kitűnőek, mintha hinnénk nekik, és mintha magunk is ott, a megjelenített történelmi valóságban lennénk. Ha a viasz Napóleon előtt találjuk magunkat, az eredetivel teljesen megegyező reprodukció, a hasonló bármiféle szemfényvesztés nélkül hívja fel magára a tisztánlátó tekintet figyelmét. Mintha a jelen levő testen keresztül látnék. A hasonló artefaktum az áttetszőség funkcióját tölti be. Azt a szereplőt észlelem benne, amelynek az eredetivel megegyező másolata hivatott lenni. Csak hozzá kell képzelni egy történelmi helyzetet, a fikció egy horizontját. Az utánzatokban azonnali varázst keresünk. De a hatás nem ugyanaz, mint akkor, amikor a lépcső alján egy mosolygó, mozdulatlan hölgy áll, aki mintha éppen üdvözölné minket. A másolat a meglepetés révén téveszt meg. Látni véltünk valakit, majd felismertük a benyomás tévességét, amikor egy összpontosítottabb észlelés kijavította az első érzéki információt.

Az illúzió ez esetben teljes volt, annak ellenére, hogy a tekintet azonnal kijavította magát. Tehát konfliktust tételezhetünk két észlelet között, amikor is a második, kitartóbb észlelet kijavítja az elsőt. Pontosabban, kibékíthetetlen ellentét feszült két hit között, amelyek e két észleleti tapasztalathoz kapcsolódnak. Érthető, hogy Husserl kiemelte ez utóbbi helyzet példaértékét. Ez jól példázza természetes hajlamunkat arra, hogy hitet társítsunk mindenhez, ami a valóságban megjelenik, mivel egy jelenlét, amellyel találkozunk, sietteti az elköteleződésünket. „Az illúziók palotájában” elhelyezett csapda a fenomenológust a hit felé irányította. A nagyvonalúan bármely világi megjelenéshez társított hit reflexív nézőpont alá esik, egy lehetséges ellentétet idézve elő. „Csak az élő el-  
lentmondás, amelyet a jelt adó hölgyre irányuló észlelési hajlam (hitre való haj-

<sup>6</sup> Husserl: i. m. 319.

lam) szenved el a próbabábu (a viasztárgy) észlelése folytán, amellyel részben egybeesik ugyan, de amelyet egyéb mozzanatokban kizár, és amelyet főként doxikus minősége folytán szenved el – csak ez az ellentmondás akadályoz meg minket abban, hogy ténylegesen megadjuk magunkat ennek a hajlandóságnak.”<sup>7</sup> Ekképpen a leggyakrabban feltűnés nélkül oldódik meg egy pillanatnyi konfliktus két nézet, és különösen két hozzájuk tapadó hit között. A rosszul látott, majd jobban látott élénksége által elfedett észlelt hirtelen már nem több emléknél. De a tapasztalat hozzájárulhat az eredetileg átérzett bizalomban keletkező zavar fenntartásához. Ezért nem is tudjuk lemérni a hitet egy észlelés erősségén. Az ember a kelleténél jobban hisz, amikor nem észlel eleget. De az észlelés elégtelensége az, ami a vita tárgyát képezi? Husserl nagyon világosan rámutat arra, hogy az érzéki konfliktus kiegyensúlyozódhat, a versengés fennmaradhat. Így, pontosít ő, „[...] a megkettőződés tehát nem egy tényleges, különálló észlelésekre történő megkettőződés, jöllehet az észlelés alapvonása: egy eleven jelenlétnek a tudata, mindkét oldalon megmarad. [...] Nyilvánvaló hogy a tudati mód változik, még ha az objektív értelem és ennek megjelenési módja mind előtte, mind utána az eleven jelenlét módjával bírnak is. Mindamellet a hit módja, és következésképpen a lét módja lényegi módon változik meg.”<sup>8</sup> Husserl kitartt ezt illetően: a konfliktusos, kétértelmű, de legalábbis gyanakvásra ösztönző légkört kétségkívül a hitünk oldalán kell elhelyezni. Az észlelés mindig a szokásos módon, megszakítás nélkül tölti be szerepét; minden alkalommal, amikor működik, „hit-előfeltevések” felé nyitott. Folyamatosan váltunk át az egyik látványról a másikra. „Ténylegesen semmi sem változott azon, amit látunk; sőt, van valami, ami közös ebben a két értelemben: mindkét oldalon ruházatot, hajtat stb. észlelünk, de az egyik oldalon hús-vér valójában, a másikon mint festett fát. Az érzéki adottságok egy és ugyanazon komplexuma képezi a két egymásra tevődő megragadás alapját.”<sup>9</sup>

Mégis, ha bizonyos értelemben ugyanarról a „valóságos” hajjal és öltözettel kezdődő érzéki tapasztalatról van szó, ez utóbbi elmélyítése, a tekintet figyelmesebb fenntartása kidomborítatja a megpillantott eleven arc megszőkottságában a festett fa szokatlanságát. Valójában előzőleg egyszerűen nem is vettük észre az emberi megjelenés alakjában ezt a nyers és élettelen anyagot. A folyamatos észlelés épp hogy korrekciót eredményez az első észlelésben. A felszólítás először banális módon a jobban látásra vonatkozik. Ember, próbabábu? Husserl szerint képes vagyok egyiket is, másikat is „megragadni”, és az egyik, a látott dolog tételezésében valószínűbbnek ítélt módozat mellett dönteni. A „cáfolt” észlelés azonban megőrzi „vonzerejét”. A legjobb a fel-függesztés mellett dönteni.

<sup>7</sup> I. m. 252.

<sup>8</sup> Husserl: *Expérience et Jugement*. PUF, 1970, 109.

<sup>9</sup> I. m. 105.

De tiszteletben tartja-e még az ilyen választás az észlelés lényegét? A maga részéről Husserl az ítélet autoritásának megalapozására törekszik. A kételynek maga a lehetősége érdekli, amely felfüggeszti az érzéki bizonyosságot, és filozófiai távolságtartással alakulhat át. Merleau-Ponty anélkül, hogy vitatná a husserli nyelvezetet, az aktuális észlelés érintetlen erejéhez tér vissza, amely egyedül képes arra, hogy teljes mértékben elfedjen egy téves látásmódot. Erre a mindig újjászülető észleleti hitre van szükség ahhoz, hogy az előző hitet elhomályosítsuk. Ott, ahol az érzéki meggyőződések egész rendszere visszautasít két egymásnak ellentmondó lehetőséget, sőt egymásutániságukat is, Merleau-Ponty azt kutatja, hogyan képes ezeket egyetlen világ kizárások, felülírások által magába fogadni egy folyamatos újjászületésben. Más szóval, mindig az új észlelés az utolsó szó. Ebben oldódik meg a megjelenített rejtély. A lehetséges semlegesség, amelyet Husserl oly fontosnak tartott, a filozófiai tudat döntése. Röviden: a becslés, az egyszerű „léttételezés”, mely szerint „valószínűbb, hogy ez inkább ember”, mint próbabábu,<sup>10</sup> nem egészen az észlelő tudatból származó megállapítás. „A dolgoknak ez a fajta előre elfogadott megtagadása”, amely, úgy tűnik, elbizonytalanítja az észlelést, nem az érzékiség, a világban és a létben való folyamatos elköteleződés törvényét fejezi ki. Nem mintha az észlelés egy végleges, rendíthetetlen hitben való életet jelentene, mely kizárja a tévedést. Inkább arról van szó, hogy ennek az érzéki hitnek semmilyen felfüggesztése nem engedhető meg; mihelyst a megcáfolt első azonosítás feledésbe merül, az aktuális jobban látás az észlelt tárgyat mentesíti általában minden, valamely elmúlt illúzióra történő utalástól. „Tudjuk, hogy egy észleleti látszat bármely pillanatban semmissé válhat, de azt is tudjuk, hogy mindez csupán akkor következik be, ha helyét egy olyan tökéletesen odaillő észlelet veszi át, amelyben a korábbi nyomtalanul eltűnhet. Hiába is keressük ebben a krétaszerű szikladarabban azt, ami az imént még tenger mosta fadarab volt.”<sup>11</sup> Az észleleti tapasztalat számára lényeges hitelt nyújtani minden cáfolhatatlan, szemtől szembeni helyzetben adódó tapasztalatnak. A hit ürességtől való borzalma olyannyira erős, hogy egy újabb evidenciát azonmód elfogadunk. „Még ha elővigyázatosságból azt is mondom majd, hogy ez utóbbi, az újabb evidencia, »önmagában« (azaz számomra, amint kissé közelebről, figyelmesebben szemügyre veszem) kétes vagy pusztán valószínű adottság, ez mégsem zárja ki, hogy akkor, amikor éppen ezt megállapítom, maga a tárgy minden kétséget kizáróan »valósnak« tűnjön, és ne csak »felettebb lehetségesnek« vagy valószínűnek. Ha a későbbiekben e

<sup>10</sup> I. m. 112.

<sup>11</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*. Gallimard, Paris, 1964, 64. Magyarul *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik és Szabó Zsigmond. L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest–Szeged, 2006, 55. (A fordítást módosítottuk – a ford.)

látvány is szétfoszlik, ez megint csak egy újonnan felbukkanó »realitás« nyomasztására történhet meg.<sup>12</sup> Két lehetőséget hagyjunk érvényben: ez egy ember, vagy lehet, hogy próbabábu. Az elhatározás elővigyázatossága egy kimondott dolog erényével bír. Ily módon kell *ítélnünk*. De az észlelés nem bírja el a kétértelműséget. Már szükségképpen újra állást foglalt, az illúzióvesztés félelme nélkül. Hiszen a fényképen észlelt, a lefényképezett sohasem kerül közel az illúzióhoz, vagy inkább már mindig is saját „reális” jelenlétével határozza meg az őt kutató tekintet tapasztalatát. Honnan veszi akkor ez a tünékeny, törekeny és nyomszerű alakocska dologi autoritását, ha csak nem abból, hogy a látás számára ilyenként adódik, amikor a szemünk elé kerül? Mondhatnánk: ez csak egy nyom. Amivel mindenki tisztában van, mint ahogy azzal is, hogy hogyan nyerhetők a látható dolgokból kiindulva – e találmány kezdeteitől fogva – ezek a valóság-hű képek. De mit tesz a tudatlanság és a tudás a látás egyszerű tapasztalatában? A hasonlóság eszméje bátoratlan és alkalmatlan marad arra, hogy megmagyarázzuk a jelenlétnek azt a stílusát, amely ez esetben kizárólag az igazi világhoz tartozik. A *van [il y a]* nyersesége áthatol a szimulákrumokon. Ezt nehézség nélkül fel lehet ismerni, amikor „egy olyan Lét, amely lényege szerint *perçipi* (észlelt)”,<sup>13</sup> találkozik vele. A látott Lét, amely „a világ húsát” képezi. Merleau-Ponty nem kutatta, de még csak fel sem figyelt a fotogenikus rejtélyére. Még felfedésre váró észlelhetőségről, a maga mai banalitásában példaértékű tapasztalatról lévén szó, a festmény számára fenntartott ontológiai kérdést a mechanikus képek irányába kellett volna továbbvinni (vagy eltéríteni). A Látható, amely hagyományosan felelős a visszatükröződésekért és az árnyékokért, még láttatta azt, amit a 19. század első felében tárt fel: termékeny hajlandóságot a terek, de főként az idő áthágására. Ez a lefényképezett – mihelyt már nem találtuk kielégítőnek, hogy a fotográfia termékének tartsuk – távolról sem szokványos láthatóvá tette. Az egyszerű tárgy egyszerű adottsági módozattal bírt. Mindazonáltal a látásmódok legközönségesebbikéből kiindulva kellett azt megragadni, abból, amit a látásra szolgáló gép tűnik visszaadni, illetve mutat meg.

A fénykép majdnem mindig eljárás-ként meghatározott. Kezdjük azzal, hogy kijelentjük: létmóddal rendelkezik, és éppen hogy nem jellemzi az eljárás. Nem valamiféle különlegesen sikeres szemfényvesztésről van szó. Hiszen a fénykép nem hitegetni akar; nem titkolja el az artefaktumokat vagy azokat a hiányosságokat, amelyek saját ikonikus valóságát megmutathatnák, hanem a látás közönséges eszközei révén egyenesen a lefényképezetthez vezet minket. Ha „illuzionistának” mondják abban az értelemben, ahogy a szigorúan figuratív festészetet jellemzik, sietve meg kell jegyeznünk, a látott mennyire tartózkodó abban, hogy saját, látható helyét elhagyja. Egy fényképen ott lá-

<sup>12</sup> I. m. 63–64. (Magyar fordítás: i. m. 54.) (A fordítást módosítottuk – a ford.)

<sup>13</sup> I. m. 304. (Magyar fordítás: i. m. 280.)



tom – miközben az illuzórikus megragadhatóként, közeliként adódik – az ott-jelenlévőt (egy délibáb a sivatag homokjában aligha tekinthető illúziónak). A fényképezés önmagában sohasem törli el a dolgoktól való óriási távolságot, mivel a lefényképezett láthatóan az övéi mellett marad. Semmilyen alku nem lehetséges az ittlevő és a messzi, a jelenlevő és a távoli között. Mégis, a jelenlétek ugyanolyan láthatósággal bírnak. E láthatóság egy régi felvétel kereteiben ugyanúgy hívja fel magára a tekintetünket, mint ahogyan azt bármilyen aktuális realitás teszi. De a látás csak egyetlen rendszert ismer. A szemnek elégséges azt megállapítani, hogy a reális mely teréhez viszonyul a tekintet által megcélzott tárgy – amit a lefényképezett észlelése a fényképen spontán módon meg tud tenni – ahhoz, hogy a látómező kettős mélységgel rendelkezzen. A fényképezőgép lencséje a bekebelezett világra nyílik.

A fénykép esetében lényeges, hogy nem is színlel, nem is csal meg, hanem őszintén engedi megjelenni azt, amit megmutat. Nem érezzük azt a zavart, amely a hitünket sújtja egy észlelési csalódás után. Amikor a szokványos tapasztalat során egy dolgot másnak tartunk, az érzéki felderítés utólag kijavít minket. A fényképpel szembeni beállítódás az észlelés szempontjából nem továbbfejlődő. Semmilyen tetovázás, semmilyen folyamat sincs, semmi sem íródik felül. A kutató tekintet első átsuhanásától a vizsgálódó tekintetig, amely a jobban látásra törekszik, ugyanaz a beigazolt, magabiztos, ellentmondásba sohasem ütköző észlelet van. Sőt annak, amit látok, a kényszermozdulatlanságában módosulásokra képtelen lefényképezettnek, mindössze ráirányuló tekintetem igencsak korlátozott variációi válhatnak hasznára. Ő a látás jövő nélküli társa, mely önmaga által nem mutathatja meg saját különböző aspektusait. Minden adott már, még ha nem is láttunk mindent. Felleltározhatom ezt az ott láthatót éleslátásom függvényében, de anélkül, hogy remélhetném, szabadabban fog majd megnyílni egy tényleges felderítés számára. Gépiesen megfordíthatok egy fényképet, akár a gyermek, aki belopakodik a tükör mögé. Anélkül, hogy a hit bármiféle csalódást szenvedne. A hold, melynek a hátsó oldala sohasem látható, nem veszít semmit reális jelenlétének autoritásából. Így van ez azzal is, amit lefényképeztünk. Ugyanannyira bizonyító erejű, végleges formátumot ír elő, mintha szüntelenül beigazolódná a végtelen variációk sorozatában. Optikai jelenségként ragadva meg, mint amelyet visszatükröződések és árnyékok jellemeznek, megjelenítési módja az egyszerű dolgok megjelenítési módja marad. De a teljesen azonos reprodukciókkal szemben, amelyek festett képként vagy kirakati próbabábuként tévesztenek meg minket, a fénykép nem egy rövid ideig tartó figyelmetlenség segítségével észlelt tárgyak homogén mezőjében alapozódik meg. A kitarított látás benne mindig távoli, nem kiigazítható jelenlétekhez jut el. Jelentős különbség ez a viaszfigura sikeres szemfényvesztéséhez képest, amely átadja magát egy új észleleti gesztusnak. A fénykép esetében nem beszélhetünk szórakozott látásról, amelyre egy elharmarkodott hit alapozódna, egy kevésnyi látnivalóról, amellyel

beérjük egy szempillantásnyi időre, és amelyet utólag módosítunk. Minden azonnal adva van, akár a világ maga, és ebből az első látványból minden fenn is marad, lehetséges felülírások és hozzáadások nélkül. Ebben az értelemben a fotográfia tapasztalata kitüntetett módon a már ott levő láthatónak a tapasztalata, az elő-látás tapasztalata, amelyhez képest minden tényleges irányultság utólag következik, a látás sohasem-elkezdetségében. Ez már mindig így van, amikor látok. Érdekelt, intencionális, felderítő, a törődés vagy a kíváncsiság által delejezett tekintettel fordulok a láthatók meghatározatlan és nyilvánvaló áramlása felé. A fényképpel és a belőle áradó igazság hangulatával nem játszunk el, hogy hiszünk, még akkor sem, ha egy ilyen rá vonatkozó tudatállapot elvileg mindig lehetséges marad. A fotogenikusság szilárd és mindenkire érvényes meggyőződést kíván meg. Az elköteleződés ez esetben semmiféle semlegességet sem enged meg. A létre vonatkozó állásfoglalás ugyanolyan határozott marad itt, mint a „normális” észlelésben vagy az emlékezésben. A lefényképezett, mely a fényképen megmutatkozik, mihelyst megmutatkozik, arra hív fel, hogy igazságát elismerjük.

A fényképet pedig tágra nyílt szemekkel vizsgáljuk. A helyét mint fénytörő közeget látjuk, mely elutasítja a hely egységét; közeli és átlátszó víz, amelyben a bot megtörik. Az itt és az ott ugyanakkor mutatja meg lokális összeférhetetlenségét, amikor tekintetünk számára feltárul. A kéz és a felvétel csillogó anyaga érinteni színleli egymást, miközben a látható terek összeférhetetlenek. Egyedül a lefényképezett dolgok áttetsző burka foglal helyet a jelen térben. Ezen az oldalon, ahol érzékeink a közeli tárgyakat tárják fel, nem marad más, mint egy papíralapú mesterkedés. Ott a lefényképezett idegen bolygója a maga világosságában tartózkodik, egyedül a szemeknek kitéve. Korlátozott megmutatkozás, ha tetszik, de teljességgel meggyőző, amennyiben egyedül a láthatóság regiszterében tartózkodik.

Valamiféle majdnem-észlelés tehát az, ami működik itt, mely az érzéki felfogás módozatait arra használja vagy használja ki, hogy a valódi tapasztalat képességeit bitorolja? A világ tárgyaként vélnénk látni a hasonló artefaktumot, amely érzékeinket becsapva képes volna hitünkben egy jelenlétet egy mássikkal behelyettesíteni. De a fotográfiai kép minden egyszerisége és a látási tapasztalat ezáltal lehetővé tett kivételes jellege abban rejlik, hogy egy közvetlenül látott, azaz észlelt mély(sége)t hord magával. Olyan „mély(sége)t”, mely az ikonikus „felszín”-hez tartozik, s oly szorosan szolidáris vele, hogy áttetszőségről, mélységhatásról kell beszélnünk, nem pedig a reprezentáns és a hiányzó ábrázolt – melynek kapcsán megelégednénk azzal, ha jelenlétét elképzelnénk – közötti megszokott kettéosztásról. E fenomén furcsa – egyszerre természetes és természetellenes – egységének fel kellett volna kavarnia a kép módfelett nyugodt történetét. Fel kellett volna ismerni ezt az epizódot, amelyben a látható, oly nyilvánvalóan önmagánál fogva, elfoglalta a felvétel gépies terét, mintha mi csak a tapasztalat katalizálói lettünk volna. Amikor azt

szeretnénk kimondani, amit látunk, és ami egy ilyen esetben valamely jelenlévő, kudarcot vallunk, ha egy „reprodukcióval” való megegyezésnek akarjuk tulajdonítani a lefényképezettnek ezt a mélyreható és váratlan teljesítményét. Szükséges-e ennyire makacsul egy technikai mesterkedésre vonatkozó információ számlájára írni a szemek nagyon is világos meggyőződését? A dolgok és az emberek megmutatkozásának semmit sem kell bizonyítania.

*Fordította Györgyjakab Izabella és Szigeti Attila*