

SHOOTING – EGY LÖVÉS, EGY KATTINTÁS Közelítés a fénykép autonómiájához

DOI 10.35402/kek.2025.2.9

Absztrakt

A fénykép autonómiájáról esik szó, amely egyszerre jelenti a műalkotás, az alkotó, a képen szereplő és a képet néző autonómiájának kérdését. Tipológiai játékot ajánlok, amely a fenti ágensek szándékai és relációi mentén rendeződik. Az elemzésbe hívott fényképek olykor talált tárgyak, olykor cigányok, romák művészi igényű, vagy legalább nyilvánosság-nak szánt megjelenítései. Értelmezem az autonómia fogalmi körét Heller Ágnes morálfilozófiai megközelítése felől, azt követően pedig innen indulva kívánok hozzáférni a fényképekhez kapcsolódó szándékokhoz és relációkhoz. A viszonyrendszerek alapján *tiszta* és *tisztázatlan* helyzetek felismerését ajánlom végül.

Kulcsszavak: autonómia, fényképtárgy, áthelyezés

Abstract

This essay discusses the autonomy of the photograph and thus the questions around the autonomy of the artwork, the artist, the people pictured, as well as that of the audience. What is being offered here is a typological game organised around the motivations of these agents and the relations between them. Sometimes, the photographs analysed are 'lost and found'; other times, they are manifestations of Gypsy, Roma artistic output and certainly an intent for publication. For the analysis of the notion of autonomy, Ágnes Heller's moral philosophical approach will be used as a navigational basis for the motivations and relations around these photographs. Based on these connections, the interpretations in this essay recognise and unveil positions and situations *clear* and *unclear* in the photographs and the reality it constructs.

Keywords: autonomy, photograph, replacement

1.

Ezt az írást annak olvasástörténetével kell kezdenem – legfőképpen azért, mert arra vállalkozom, hogy a romákat, cigányokat tematizáló narratívára vonatkozó kritikai igénnyel lépek fel oly módon, hogy

azt a kritikai pozíciót is kikezdem (vagy legalább nem fogadom el egyetlen adottként), amelyet a hetvenes évek végétől alakuló, a kilencvenes évekre megerősödő és kanonizálódó, studies-jellegű diskurzusok ill. kvázi diskurzusrend kínál a számunkra. Ebből következően a leleplező akarat elsőként is éppen saját szövegemre kell, hogy irányuljon. Egy széttartó szövegből indultam, olyanból, amelynek kritikai éle inkább ötletszerűnek mondható, és a jelen társadalmi alakulástörténetére vonatkozóan meglehetősen indulatos, és alighanem moralizáló hangot üt meg, ezt foglalom össze röviden az alábbiakban. Az az érzésem és tapasztalatom, hogy a kritikai diskurzusok jelentésteremtő, kisugárzó ereje erodálódik, mozgósító erejük pedig a társadalmi terekben csökken, és ennek nem egyszerűen hatalompolitikai következményei vannak (amint azt jól látjuk a magyarországi, az osztrák vagy németországi választások, az amerikai választások, az orosz agresszió, az utcai megmozdulások iránti közöny, vagy éppen elhallgatás kapcsán), hanem annál jóval mélyebb társadalmi következményei is. Értékválasztásaink, narratív stratégiáink, valóságrepresentációink – így énrepresentációink, a Másik-hoz való viszonyulásunk, a társadalmi tényekhez való narratív ill. értelmező viszonyunk – változása, alakulása zajlik, ahogyan a technológiai környezetünk is gyökeres változáson megy át, és ezekre a kurrens társadalomkritikai, filozófiai, történelmi gondolkodás tekintélyei a populáris terekben próbálnak, próbáltak erőteljesen reflektálni (vö. tk. Eagleton, Mark Fisher, Fukuyama, Harari, Slavoj Žižek, Bagi Zsolt, Mérő László, Ungváry Krisztián megjelent írásai, vitacikkjei, kommentárjai, podcastok sokasága), amiként a szaktudományos folyóiratok tematikái, vagy éppen recenziói is erre mutatnak (vö. pl. Postcolonial Studies vol. 26. – a szolidaritás politikája különszám, vagy az elmúlt két évfolyamból az Izrael-Hamasz háború, a ruandai népirtás, Ghana, vagy éppen az EU határrendezés topikjai). Ha tehát azt feltételezem, hogy a tudományos tevékenység végső soron arra szolgál, hogy hozzájáruljon a világ megismeréséhez, és/vagy hasznos legyen az emberiség számára, amiként arról a Pasteur's Quadrant (Stokes 1997) referál, és amely

naiv idealizmusomat is táplálja, akkor elégtelennek látom annak a tudományos térnek az erejét, amely a világról így vagy úgy, de tudományos igénytel és eszköztárral megszólalni kíván. Egyszerűbben: aligha van befolyásunk világunk alakulására, és ez, mint hiány visszhangzik bennem, kiábrándulttá tesz és csalódottá, hiszen úgy képzeltem el dolgunkat, amint azt Prónai Csaba fogalmazta egy évtizeddel ezelőtt: „Mindenki mindig felelős mindenért. Úgy értem, a döntéseiért, azokért a dolgokért, amiket tesz (vagy éppen nem tesz), azokért, amiket mond (vagy éppen nem mond). Nem tudom értelmezni a >>társadalmi<< jelzőt. Ugyanis nem tudok olyan felelősségvállalásról, ami ne társadalmi lenne.” (Beck 2013:35-37.) És most azzal nézek szembe, hogy Prónai zárójelei közé szorultam.

Talán ebből következően az autonómiáról, pontosabban a fénykép autonómiájáról gondolkodom a továbbiakban, amely egyszerre jelenti a műalkotás, az alkotó, a képen szereplő és a képet néző autonómiájának kérdését a jelen esszében. Végül röviden egy tipológiai játékot ajánlok, amely a fenti ágensek szándékai és relációi mentén rendeződik. A beékelte interpretációs próbák, mikroelemzések fogalmi keretét az autonómia (és heteronómia), az identitás és az áthelyezés adja. Az elemzésbe hívott fényképek elég diverzek, széttartóak, amely mindenképpen hiányt hagyhat az olvasóban, ugyanakkor kétségtelen haszna, hogy nem alakul belőle látens korpuszaka-rat vagy korpuszigény.

2.

A következőkben értelmezem az autonómia fogalmi körét azzal a szándékkal, hogy aktuális használati értékét jelölni tudjam, azt követően pedig innen, az autonómia felől tudjak hozzáférni a fényképekhez kapcsolódó szándékokhoz és relációkhoz. Mindeközben az interpretációk során megkísérlem megérvelni, miért éppen így és éppen ezeket a kérdéseket vetem fel.

Pach János átfogó tanulmányában összefoglalja az autonómia-fogalom társadalomtudományi használatba vételét. (Pach 2019) Ebben két karakteres természetét mutatja meg a fogalomhasználatnak: az egyiket területi (TA), a másikat nem területi autonómiaként (NTA) jelöli. S míg a tanulmányt éppen a körülírhatóság pontatlansága foglalkoztatja – hiszen tanulmányának ez a tétje, én inkább egyszerűsítő eljárást követek. A TA annyiban ragadható meg, hogy társadalomtörténeti képződményként meghatározott vagy meghatározható helyre

vonatkozik, arra a területre benyújtott igényként jelenik meg. Az NTA nyelvi, kulturális, etnikus, etc. tehát változatos és komplex különállások lejelölését szolgálja: jogi, igazgatási vagy egyéb bürokratikus úton. Mindegyik esetében az lehet a közös jellemző, hogy valamilyen önrendelkezésre nyújt be igényt. Ami azt is jelenti a számomra, hogy mindegyik esetben van egyfajta közösségi identifikációs mozzanat, valami társadalmi valóságban létező állítás, amely meghatározza, körvonalazza emberek egy lehetséges csoportját valamilyen szempontok szerint. Itt vezetjük be ehhez szorosan kapcsolódva Heller Ágnes identitásfogalmát:

„Identity is not formal identity; it means sameness through difference and differentiations. Identity (in the above sense) is also temporal and spatial. It includes identity with a place (or with a few representative places) and identity through time. Identity in place and identity through time is the geography and narrative of a people's, or group of people's, life. The meanings that a group of people attribute to its way of life — its language, rules, and norms, beliefs, ceremonies, and so on — are homogenized — although not entirely — into one meaning; that is, into a world which includes the geography and the narrative of this people.” (Heller 1999)

Az autonómiafogalom csoportra, emberek bizonyos közösségére vonatkozóan kizáráshoz, exkluzivitáshoz is kapcsolódik, mégpedig többszörösen. Részben motivációjában, történeti előzményként, hiszen feltételezhető, hogy az autonóm törekvés a társadalmi javakhoz való egyenlőtlen hozzáféréstől indul: nem használhatjuk saját területünket, vagy éppen mások is használják azt, ami bennünket illet; vagy anyanyelvünk nem használható a közigazgatásban, etc. Azaz vagy nem férhetünk a közösen megtermelt társadalmi javakhoz, vagy a sajátunk (a kollektívra vonatkozó közös narratívában sajátunk) mondott a társadalom egészének kínálatából kiszorul. Az exkluzivitás az autonómiájukért harcolóknak is sajátja, amelyben saját, feltételezeten hozzájuk tartozó javaikból, vagy feltételezett, valamilyen szempontból egyneműnek értett közösségeikből zárják ki a többieket. Valójában párhuzamosan a Heller Ágnes által használt közösségi identitásfogalommal, amely azt a narratív képződményt, hogy Mi éppen Mi vagyunk, a másoktól való különbözéssel vezeti le. Az autonómia-törekvés tehát egyszerűsített társadalmi töréspont, vagy legalábbis határhúzás a társadalomban élő csoportok között – akár etnikus, kulturális, nyelvi, vallási, vagy akár értékválasztások mentén, amelyek horizontálisan

és vertikálisan is rendeződ(het)nek. Megjegyzem, Bibó István a kollektívra vonatkozóan beszél az önrendelkezésről, amely a nacionalizmus ideológiai terében éppenséggel a társadalom szabadságát számolja fel, aminek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy nézetem szerint míg az autonómia igen, addig a szuverenitás önmagában nem ideologikus (így nem helyes vagy helytelen, káros vagy hasznos), hanem a különböző ideológiák keretezésében mutatkozik meg hatása, potenciálja. Használatba vett fogalmunk, az autonómia ilyen értelemben módosul: sokkal inkább az individuumhoz, azaz a személyhez kapcsolódva nyer a számunkra értelmet, de oly módon, hogy ennek a személyes-nek tudomása van közösségi, társadalmi felelősségről, azaz arról, hogy ő maga nem önmagában áll. Ennek megfelelően inkább a Bibó-i értelemben vett „szabad ember”-rel áll viszonyban. (Vö. Bibó 2003:117-119.)

Ha az autonómia fogalmát Heller Ágnes (1994:78) morálfilozófiai gondolkodása felől közelítem, a személyes, individuális felé kell fordulnunk. Ha az autonómia fennáll, azt abszolút autonómiának nevezi: „Az *abszolút autonómia* azt jelenti, hogy a személy, mint *személy teljesen szabad*”, vagy az autonómia teljes hiányát tételezi, amelyet abszolút heteronómiának nevez: „Az *abszolút heteronómia* azt jelenti, hogy a személyt, *mint* személyt teljesen rajta kívül álló tényezők határozzák meg”. (Uo.) Ezt árnyalja a viszonylagos autonómia ill. viszonylagos heteronómia fogalmakkal, amelyek értelemszerűen valamiféle szabadságfokokat ill. a másik értelemben valamiféle korlátozottságokat foglalnak magukban. Heller Ágnes a művészetfilozófia felől más összefüggésre is rámutat: „a fogalomhasználat zavarára, már csak azért is, mert hol a „Művészetre” általában vonatkoztatják, hol pedig az egyes műalkotásokra.” (Heller 2006) Ebből a perspektívából nem az általában vett szabadsághoz, sokkal inkább a – Kant-i értelemben: „Cselekedj úgy, hogy az emberiségre, mind a saját személyedben, mind bárki máséban mindenkor mint célra, sohasem mint pusztán eszközre legyen szükséged.” (Kant 1991:62) – méltósághoz kapcsolja az autonómiát, és ezen keresztül jut el a műalkotás definíciójáig: „műalkotásnak tekintjük azt a dolgot stb., melynek szelleme, személyisége, azaz méltósága nem engedi meg, hogy pusztán eszközként használjuk.” (Heller 2006)

A fényképtárgy esetében akkor releváns számunkra az autonómia kérdése, ha tehát műalkotásról (Heller Ágnes szerint méltósággal rendelkezőről) van szó, és irreleváns, ha nem műalkotásról, hanem használati tárgyról van szó: nem heteronómiáról

beszélünk, mert a nem-műalkotás méltóság nélkül való, így nem nyújtódik be az autonómiára vonatkozó igény. Abban az esetben, ha a szemünk elé kerülő kép egy családi fotó, igazolványkép, képriport egy napilap felületén, vagy közlekedési vétséget igazoló melléklet, a fényképtárgy felől nincsen értelmezői feladatunk (ami természetesen nem jelenti azt, hogy a többi ágens vonatkozásában sincsen elemző feladatunk). Azonban itt érdemes volna megállnunk, és az áthelyezésről, áthelyezhetőségről is szót ejtenünk. (Egy korábbi munkában Walter Benjaminra hivatkozva a fényképről, mint az áthelyezésnek médiumáról, és nem mint tárgyról írtam – és egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy releváns módon citáltam volna. (Beck 2020:156) Áthelyezés alatt azt értem, hogy valamely fénykép rendeltetés szerint egy adott térbe, regiszterhez rendeltelen jelenik meg, ám a fényképtárgy története során más térbe kerül, azaz „eredeti” rendeltetési helyétől eltérő módon kerül megjelenésre. Erre számos hétköznapi példát látunk: boldog pár képét egy fotográfus kirakatában (vagy honlapján, közösségi oldalán) vagy gyermeket szüleiével és születésnapjával. Feltételezhetjük, hogy ez a fotográfus portfóliójának része, amely bár eredetileg a családi fotóalbumba, vagy a nappali falára készült, most mégis a családin túli nyilvánosságot kap. A fénykép ebben a pillanatban már nem hordozza eredeti funkcióját – nem a családi, ismerősi narratíva vizuális tárgya, hanem a fényképész munkásságának része, és a fényképhez való befogadói-értékelő viszony is megváltozik: hiszen a techné, azaz a fényképész hozzáértésének hordozója lesz, amelyben éppenséggel irrelevánsak a kép szereplői, míg a családi albumban az éppen fordítva van: a képet a képen szereplőkhöz, és nem a kép készítőjéhez rendelik. Másrészt azzal is érdemes számolnunk, hogy a képre eső tekintet véletlenszerű, hiszen azt *bárki* láthatja, és ez a *bárki* a kép és a képen szereplők ismerete nélkül véleményezhet vagy ítélkezhet: azaz a képen szereplők ki vannak téve ezeknek az ítéleteknek és véleményeknek úgy is, hogy arról nem tudnak, úgy is használatba vannak véve, hogy arra vonatkozóan nincsen befolyásuk. Plazzeriano Gábor Wyatt kiállítási anyagát elemezve foglalkozik az áthelyezéssel, akkori beszélgetéseink inkább az emancipatorikus törekvések és fotók esztétikája körül forgott, ám az autonómia felől újraolvasva is termékeny és releváns a tanulmány számos megállapítása: „Ha tehát az apparátus input-ján egy kulturálisan telített fénykép érkezik be, azt a rendszer próbálja minél inkább kiszűrni. Mondjuk azzal, hogy a terjesztési apparátus

más csatornát választ neki. Például: Wyatt portrékiállítását látja egy orvos, és Wyatt orvos-portróját egy orvosi szaklap számára elkéri. A szaklapból a portrét átveszi egy civil szervezet. Tőlük egy politikai kampányhoz kerül tovább, és a kampány során gyufásdobozok felületére nyomtatják. Ez természetes kodifikáló folyamat: miközben eredeti jelentéseitől fosztják meg a képet, a befogadás szempontjából egész más jelentésekkel itatják át a terjesztés apparátusai.” (Plazzeriano 2013:84-85)

Ezekből a példákból az is következik, hogy a műalkotás autonómiája alapvetően attól függ, aki azzal rendelkezik annak elkészültét követően. Legyszerűsítve: ugyanahhoz a fényképhez különböző autonómia-értéket rendelünk attól függően, hogy mondjuk a képen szereplő vagy a képet készítő rendelkezik felőle. Miközben éppen a kép fölötti rendelkezés az, amely látszólag megkérdőjelezi a fénykép autonómiáját. Ám ez csak abban az esetben vezetne ellentmondáshoz, ha a Heller Ágnes-i értelemben az esküvői fotót műalkotásnak tartanánk, miszerint is „műalkotásnak tekintjük azt a dolgot stb., melynek szelleme, személyisége, azaz méltósága nem engedi meg, hogy pusztán eszközként használjuk” (Heller 2006:309).

A műalkotás autonómiája és az áthelyezés összefüggésének tekintetében összetettebb kérdést vet fel Gerhard Richter gazdag életművének egy jelentős vonulata. Richter átfogó, tulajdonképpeni életmű-kiállítása Valós látszat címmel 2021-ben volt látható a Nemzeti Galériában. Az áthelyezés a német alkotó fotórealisztikus műveiben ugyanis úgy történik, hogy a nem-műalkotás, leginkább dekoratív vagy dokumentációs szándékkal készített fényképek (magazinok képkivágásai, portréfotók, vagy a holokauszt dokumentumfotói) sora kerül be a műtermébe, amelyeket aztán festett „fényképpé” fordít, ahogyan fotórealisztikus munkáiról maga jegyzi meg: „I’m not trying to imitate a photograph; I’m trying to make one” (Spathoni 2022). Ez azt jelenti, hogy a műalkotás arra épít, hogy megtévessze a befogadót, akinek első percepciója nem festmény, hanem fénykép, még inkább valami, amit *talán* fényképnek érzékel, éppen úgy, ahogyan a festő „*megpróbál* csinálni egyet” – azaz a tekintet manipulációján keresztül a befogadói autonómia felsértése történik meg. Továbbá az így létrejött nem-fotográfia mint autonóm műalkotás előzménye valamely nem autonóm, talált tárgy, amelyből aztán az a használatba vétel során keletkezik. (Tanulságos lehet, ha a talált tárgyakhoz kapcsolódó autonóm képalkotást, azok rendezésének,

egyszerre antropológiai és archiváló gyakorlatát Pócsik Andrea átfogó elemzéseinek ismeretében tesszük. Pócsik ezt úgy emeli a kritikai diskurzustérbe, hogy a romákra, cigányokra vonatkozó képi, vizuális narratívát tárja fel.) (Pócsik 2017) Az eredeti kép eredeti szándékának felfüggesztése az áthelyezés által biztosítja az alkotó mint aktor autonómiáját, azaz alkotói szándékának szabad megvalósulását. Hangsúlyozom, hogy itt véleményem szerint nincs szó autonómiasértésről: a képtárgy tekintetében azért, mert nem műalkotásról van szó, a fotográfus felől azért, mert ő polgári szerződésének megfelelően elvégezte munkáját, képe rendeltetése nem sérül, a képen szereplők szempontjából pedig azért, mert a „blur”, azaz homályosítás, elmosás, vagy a ráfestés éppen a kisajátítás ellenében mozog, általánosít, metaforizál vagy praktikus felismerhetetlenné tesz.

3.

A következőkben egy tipológiai játékot mint megfontolásra, vitára, kiegészítésre, meghaladásra vagy akár elvetésre kész, nyitott ajánlatot teszek.¹ A fényképezésre úgy tekintek, mint társadalmi interakcióra, és a fogalmat Max Weber nyomán használom

¹ Itt bocsájtom előre, hogy a social media felhasználói világát ebben az esszében nem tudom vizsgálati körbe vonni: ilyenek tk. a szelfi, illetve ennek nyomán a mesterséges emléktárak, képi narratív folyamatok, mint az alkalmazások és közösségi médiateretek.



Motorboot, 1965

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/everyday-life-18/motor-boat-5565>

(Weber 1987), még akkor is, ha van olyan helyzet, amely formálisan inkább eseménynek tűnhet. Ilyen a titkos, vagy véletlen fotográfálás, tehát az a szituáció, melyben az érintettek nem feltétlenül tudnak a kép keletkezéséről. Ezek közül azonban csak azt tekintem egyszerűen eseménynek, ha a fényképezés szándéka nem áll fönn (ezt tapasztaljuk akkor, ha telefonunkat nem zárjuk le, és az véletlenszerűen készít képeket a táskánkban, zsebünkben), viszont ezt nem kívánom elemzési tárggyá tenni. Abban az esetben viszont, ha a *lövés* szándékos, már társadalmi interakcióként tekintek rá (hasonlóan ahhoz, ahogyan a közlekedési balesetről azt Weber írja), még akkor is, ha az interakció nem feltétlenül a képet készítő és a képen szereplő között áll fönn közvetlenül. Időben és térben való létezésének két szakaszát tekintem: az egyik, amelyben a fénykép keletkezése történik, azaz a fényképet készítő és a fényképen szereplő egyazon időben egyazon helyen (tudva vagy nem tudva tehát egymásról, de a gép látótávolságán belül) van jelen, a másik meghatározó szakasz a fényképtárgy létezési ideje és tere, amely nem feltételezi ugyan az előző ágensek jelenlétét, de nem is számolja fel létezésüket, ám jellemzője az újabb ágens, a néző megjelenése. Két típusát különböztetem meg ennek a komplex társadalmi interakciónak. Az egyiket *tiszta helyzetnek*, a másikat pedig *tisztázatlan helyzetnek* nevezem. Ezeket a megnevezéseket egyelőre átmeneti megoldásnak tartom: mindenesetre a *tiszta helyzet* alatt azt értem, hogy egy jól körülírható szituatív gyakorlatban a résztvevők tudatában vannak helyzetüknek, etikai értelemben tehát a benne szereplők autonómiája oly módon érvényesül, hogy választásának tudatában van, döntést hoz, és belátása van a következményekre vonatkozóan. *Tisztázatlan helyzetnek* nevezem azt, amelyben szituatív módon, átmenetileg, vagy állandósultan felfüggesztődik valamely résztvevő autonómiája, anélkül, hogy erre irányuló választása, döntési helyzete adódott volna, azaz valamely résztvevőn hatalmi, manipulatív akarat kerül végrehajtásra. Ezeket kísérem meg sorra venni úgy, hogy közben kerüljem az önismétlést.²

A *tiszta helyzet* leginkább ismert gyakorlata az, amikor (A) az ember belép a műterembe, és fényképet kér önmagáról. Ez a mindkét fél számára ismert, polgári szerződésen alapuló viszony, ahogyan arról Szuhay Péter ír. Az bizonyosnak látszik, hogy tiszta

helyzetre akkor van a legnagyobb sanszunk, ha (1) a fényképtárgy nem műalkotás, ilyen módon az autonómia-tengelyre nem is kerül fel, továbbá (2) ha áthelyeződés a fényképtárgy esetében nem történik, azaz a kép a maga eredeti rendeltetési helyén a maga eredeti funkciójában vevődik használatba. Az így leírtak együttesen garantálnak valamiféle autonómiát, az ágensek méltóságát. *Tiszta helyzetnek* tekinthetjük továbbá azt, amikor (B) professzionális modell áll kamera elé. Ebben az esetben szintúgy polgári szerződés köttetik, amelyben az elvégzett munka megfelelő ellenszolgáltatással társul, a munkakörnyezet, a munkatársak egymáshoz való viszonya kölcsönös tiszteleten és megbecsülésen alapul (vö. méltóság).

Ha a *tiszta helyzet* két alapformáját tekintem, akkor azt láthatjuk, hogy az autonómiaesély fennállását részben a jog, részben a kölcsönös haszon biztosítja, részben a minden szereplő számára nyilvános, és deklarált feladat és cél, végül a minden szereplő számára kontrollált, ill. kontrollálható folyamat és képtárgyi eredmény, valamint annak áthelyezésére való alacsony esély. Azaz olyan komplex társadalmi interakció zajlik, amelynek alapját az ágensek vagy aktorok egymás között fennálló bizalma adja.

A Romani Design Iparművészeti Múzeumba készült és kiállított sorozatának egy darabját járom körül a továbbiakban. 2021-ben olyan kollekció készült, amely nem kifutókra, hanem ténylegesen kiállításra szánt műalkotásként jött létre. A tervező testvérpár, Varga Erika és Helena intenciója a ruhán, mint funkcióváltó tárgyon a személyesség, és a személyesen keresztül megjelenő kollektív valamiféle artikulációja. Ennek formáját a keresztény szimbólumrendszer behívásával találják meg oly módon, hogy a tárgygyűjteményben „hat műtárgyra reflektáltak, s elsősorban a szentképek és vallási rituálék tematikájából merítettek”. Ez a köznapitól való elemelés nem csupán úgy válik ünnepélyessé, hogy múzeumi tárgyak (a művészeti kánon részei), hanem úgy is, hogy a keresztény-szakraлист univerzálisan közvetíti, oly módon, hogy a személyes-családi világnak is része. A kollektív kötelmet, nevezetesen a roma, cigány értékeket, amelyet maga a divatház már elnevezésében is vállal, a Csatkai búcsú behívásával tették rögzítetté és még inkább explicitté, amelyben az etnikai és a vallásos-szakraлист éppen a ruhadarabban – mint áldozat-formula vagy ajándékozás, illetve a szent-öltöztetés – találkozunk. (Egri – Beck – Bókay 2024)

Ám a számunkra ez másért válik érdekessé: a ruhák legtöbbször (az Iparművészetibe készült sorozat

² A megszólalás üres helye című munkában külön alfejezetet írtam A fénykép-tárgy címmel, így az áthelyezés-családi képek-múzeum, etc. kérdéskörét itt csak példaként említem. (Vö. Beck 2020:155-162)

talán egy darabjától eltekintve) az egyedi, nyomott minták a családi fotóalbum felhasználásával készültek: arcképek a családtagokról, amelyek a szentek arcmásának helyére kerültek. Mi is történik a fényképpel? Első ránézésre éppen a fordítottja, mint azt Richternél tapasztaltuk: a Romani Design ruháin nem a fénykép takaródik ki, hanem éppen az takar. A zavarkeltés azzal is megtörténik, hogy akár blaszfém, akár egyház ill. valláskritikai gesztusként is értelmezhetnénk ezt, ha nem látnánk a ruhákat, színeiket és vonalvezetésüket, amelyek ünnepélyességet, elemeltséget, egyfajta tradicionalitást képviselnek vagy sugallanak, és nem tudnánk a komplex művészeti akció egy ruhadarabjáról, mely a búcsúban a Mária-szobor testére került. Hogyan viszonyulunk ezek után a fényképnymattal kollázsolt ruhaanyagokhoz? Közöttük az egyik a *Női emancipáció* című installált ruha. „A mintán a csatka Mária-szobor is megjelenik, illetve Krisztus arcképében maga a tervező, Varga Helena kislánykori képe, Mária helyére pedig Varga Erika portréjára került.” (Egri 2021) Az áhítatképeken pedig, amelyek a múzeumgyűjteményből származó tárgyfotók, mint az anyag nyomott mintája (ez a ruha felső része), édesanyjuk és nagyanyjuk, szóval a család nőtagjai generációs sorban jelennek meg a textilen. A családi album fényképeinek kimozdítása eddig azzal a tapasztalattal járt általában a saját elbeszéléséből kiszorított csoportok számára (a Race / Class / Gender hármában bármely, a hatalmi narratívából kimaradt, kihagyott vagy ellenséggéként újraírt csoportra gondolhatunk a modernitástól máig), hogy az autonómia-kontinuumra tekintve ez számukra viszonylagos heteronóm állapot, amelyben méltóságuk vagy el-nem-ismert (azaz szubhumán státuszúak), vagy méltóságukban sértettek. Ebben a metszetben válik világossá az alkotói intenció társadalmi aktivizmusa, mert az alkotó testvérpár emancipatorikus akarata hangosodik fel – „a roma nőket gyakran ábrázolják egy férfiközpontú társadalom áldozataiként vagy mélyszegénységben élő kiszolgáltatott emberként. Ritka, hogy maguk a roma nők mesélnek saját történetükről, úgy ahogyan szeretnék”³ – arcképükkel díszített ruhájuk a művész formális-intézményi kanonizációjának kitüntetett terében radikális felforgatása egy előítéletekkel teli társadalom szokott narratívájának, autonómiájuk éppen privát képeik művészi intenciójú újrakomponálásával mutatkozik meg.

³ <https://liluland.hu/stilus/rovid-haju-no-olyan-mint-az-ekes-tollaitol-megfosztott-madar>

A *tisztázatlan helyzetek* alaptípusainak a következőket tekintem:

a véletlen kép esetét, amikor is az elsütött fényképezőgép valami nem szándékoltat rögzít. Erre számos bűnügyi történet épül, amiként Antonioni kultuszfilmje, a *Nagyítás* (Faragó-Szabó 2022). A kortárs vizuális antropológiai kutatás esetében, vagy a vizuális dokumentációval (fénykép, film) készülő kutatások esetében a kamera látóterében véletlen események, homályban hagyott, életlen részletek adódnak. Ezek nem tudatos szerkesztési vagy esztétikai akaratok, ám lényeges, hogy általában a kutató, és nem a rögzítő veszi észre ezeket a részleteket, holott általában egyazon személyről van szó, de két különböző tekintetről. A *tisztázatlan helyzet* a véletlen képek esetében alapvetően abból jön létre, hogy az akaratlanul rögzített képi periféria fölsérti a képen szereplő autonómiáját, amennyiben sajátjának látott környezetében általa nem felügyelt, nem kontrollált, de ráértett elemek kapnak képi szerepet. Fölsérti azon személyek autonómiáját, akik véletlen módon kerülnek a képre, ily módon nincsenek tudatában képre kerülésüknek, stb.



Női emancipáció, 2021 rubainstalláció

*Tisztázatlan helyzet*nek tekintem a „kém-fotózást”, amelynek leginkább elterjedt formája a paparazzo-k működése. Aligha kell magyaráznunk az autonómia, a képen szereplő autonómiájának teljes elvonását, és talán ezt állítanám a Helleri kategóriarendben az abszolút heteronómia képi megvalósulásaként. Ez olyannyira élesen van jelen, hogy képes közvetetten a személy tényleges, fizikai létezését is elpusztítani. Ezt az eljárást ugyanakkor leleplező akarató társadalmi gyakorlatként is felismerhetem: azaz a fotót készítő felfüggeszti ugyan a fényképen szereplő autonómiáját, ugyanakkor ezt a közjó érdekében teszi: triviális példával mondjuk úgy, hogy egy betörést fényképez megbújva. Vagy egy negatív társadalmi, ideologikus gyakorlat, a rasszizmus provokatív művészi gesztusát teszi meg: azokat a tekinteteket fényképezi, amelyek rá, mint a tematizáló térből kiszorult, előítéletekkel sújtottra esnek, ily módon fordítva meg a tekintet irányát, és veszi ezáltal vissza saját méltóságát.

Végül *tisztázatlan helyzet*nek tekintem azt, amelyet Szuhay Péter úgy ír le: „a fényképezőgépet kezében tartó ember dönti el, mit és hogyan fog fényképezni.” (Fleck – Szuhay 2013) Önmagában azért, mert a sommás kijelentés a fényképezés, mint társadalmi interakció szereplőinek egyenlőtlen viszonyát implicálja. Ezt az egyenlőtlen viszonyt rögzítette Katie Trumpener idővel klasszikussá vált dolgozatában: „két, rongyokba öltözött cigánylány áll az udvaron, erdei számocát árulnak a házban. Szégyenlősen és – ha hinni lehet a családi történeteknek – az első fényképezkedés boldogságával mosolyognak bele a kamerába.” (Trumpener 1996) Trumpener tovább meséli a családi fotóalbumot, azaz áthelyezi a tanulmány terébe, a képanyelv helyébe az írott nyelvet teszi. Ebben az áthelyezésben ismeri fel már nem csupán a fényképész tekintetében, hanem saját családjá tagjainak tekintetében is a látens, nem-tudatos ideológiai teret: „Bár a fénykép valóban közeledést örökít meg, amelyben eltűnik a fényképész és alanyai között lévő távolság, a képalírás két szava azzal, hogy a cigány életet mint alacsonyabb rendű, elmaradott életmódot hangsúlyozza, mindenképp visszaállítja az ironikus és megvető távolságot.” (Trumpener 1996) Szécsi Magda regényében pedig a narrátor következetes pluralis 1-e utal arra, (itt is áthelyezés történik, a könyvben nem fényképet nézünk, hanem a fényképezés aktusát olvassuk) hogy a cigányokra, romákra, tehát az éppen rájuk eső társadalmi tekintet elvégezze a fényképezés előtt a maga dolgát egyszerűen azzal, hogy az a személy, amelyiket egyáltalán helyzetbe hozunk az autonómia kontinuumon, itt eleve nem

található, nyelvi-szintaktikai értelemben számolódik fel: „Azzal a fényképésszel az volt, hogy katonákkal jött és minden oldalról levett minket. Mindönket ám, még a karonülőket is! Mi meg örültünk. Nézegettük, hogy itt is vagyunk az életbe, meg ott is azon a valamin, ahol megint mi vagyunk. Ördögös szerkezet az a gép. Csodáltuk, hogy lemásol bennünket, mégse halunk bele.” (Szécsi 2007)

Ebből következően a fényképész tényleg azt fotózza, amit lát: lustiges Zigeunerpack. (Trumpener 1996) Amiként kimondani, úgy lefényképezni sem lehet az egyszemélyt, ha a hatalmi társadalmi tekintet felszámolja emberi létezését.

Felhasznált irodalom

- Beck Zoltán 2013 „Az út végén megszűnnek a határok” Beszélgetés Prónai Csabával tudományról, a kulturális antropológia jelenéről, kutatói-tanári-emberi felelősségről és a Bogláriskoláról, *Romológia*, 1. 2–3.
- Beck Zoltán 2020 *A megszólalás üres helye*, Napvilág, Budapest.
- Bibó István 2003 A szabadságserető ember tízparancsolata, In Gyarmati György – Tar Ferenc szerk. *A szabadságserető ember*, Hévíz.
- Egri Petra 2021 *Szentképek, rítusok és divat*, <https://ujmuveszet.hu/kunszt/szentkepek-ritusok-es-divat/>
- Egri Petra – Beck Zoltán – Bókay Antal Fashion and pilgrimage: Discourses constructing Romani identity *Romani Studies* 2024, 34, 1, 89–110.
- Faragó-Szabó István 2022 Az érintés, *Prae*, <https://www.prae.hu/article/12802-az-erintes/>
- Fleck Gábor – Szuhay Péter 2013 *Kérdések és válaszok a cigányságról*. Napvilág Kiadó, Budapest.
- Heller Ágnes 2006 A művészet autonómiája vagy a műalkotás méltósága. *Jelenkor*, 49, 3, 309–315
- Heller Ágnes 1999 *A Theory of Modernity*, Blackwell.
- Heller Ágnes 1994 *Általános etika*. Cserépfalvi, Budapest.
- Kant, Immanuel 1991 *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, A gyakorlati ész kritikája, Az erkölcsök metafizikája*, ford. Berényi Gábor, Gondolat, Budapest.
- Pach János 2019 Mire jó nekünk az autonómia (fogalma)? *Kisebbségi Szemle* 7–31.
- Plazzeriano Gábor 2013 „Új fotográfiai valóságok” C. E. Wyatt fotográfus portrészorozatában, *Romológia*, 2-3, 74–120.

Pócsik Andrea 2017 *Átkelések – A romaképzés (an)archeológiája*, Gondolat, Budapest.

Spathoni, Anthi-Danaé 2022 Among Different Media: Gerhard Richter's Landscape and its Medial Exchanges. *Érudit*, 39, Spring, 1-38.

Stokes, D. E., *Pasteur's quadrant: Basic science and technological innovation*, Brookings Institution Press, Washington, 1997

Szécsi Magda 2007 *Cigánymandala*, Széphalom, Budapest,

Trumpener Katie 1996 A cigányok ideje: egy történelem nélküli nép a Nyugat narratíváiban, ford. Örlösy Dorottya. *Replika*, <https://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/17trump.htm>

Weber, Max 1987 *Gazdaság és társadalom 1.*, ford. Erdélyi Ágnes, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.



A Mi lett volna ha... című dokumentumfilmből (AntRom Filmműhely, 2022)



A Hagymány árnyékában című dokumentumfilmből (AntRom Filmműhely, 2018)