

## Som Balázs

### A merénylő figura – Barthes és a mozgókép referenciájának kérdése

Mindösszesen négyszáznyolcvanhat képkockáról lesz szó a következőkben. Abraham Zapruder filmje különös és egyedülálló reprezentációja egy olyan eseménynek, amelynek egyetlen képkockája - nevezetesen a 313-as - képes volt megrendíteni egy egész nemzetet. Ugyan a reprezentáció szót használtuk, ezzel a film konvencionális „jelen ismétlő” felfogására utalva, de mielőtt ennek megtárgyalására rátérnénk, egy pár mondatot még szentelnénk Zapruder filmjének.<sup>1</sup>

Bizonyára Zapruder nevéből már nyilvánvalóvá vált, hogy a film, amelyről beszélünk, John F. Kennedy az Egyesült Államok egykori elnökének Dallasba tett végzetes látogatásának „amatőr” filmes dokumentuma. Rendkívül szövevényes és rengeteg problémát felvető filmről beszélünk, amely számos vitát eredményezett, ám jelen vizsgálódásunk számára nem a referenciális történések tényének megvitatása volna a fő szempont, hiszen az rendkívül más irányba vezetne, hanem arról, hogy mit képes elénk állítani ez a kevesebb, mint ötszáz képkocka. Elsősorban dokumentum jelleggel tekintünk erre a filmre. Megrendítő képsor, amely jelentősége elsősorban abból adódik, hogy gyilkosságot tár elénk, ezért az alapos hatósági vizsgálódások miatt az egyik, ha nem a legtöbbet elemzett film lett napjainkra. Zapruder filmje egy gyilkosság „koronatanúja”. Kevés olyan filmet tudnánk említeni, amelyet képkockáira lebontva megszámlálhatóvá tettünk, így a „legközelebből” megnézett filmként is emlegethetnénk. A következőkben azt szeretnénk megvizsgálni közelebből, hogyan tudjuk vallásra kényszeríteni ezt a „koronatanút”.

Elsősorban azért Zapruder filmjéből indítottuk gondolatmenetünket, mert ez a dokumentumfilm rendkívül erős példája. Meghatározó kérdése az, hogy mennyire engedünk a referencialitásnak. Azóta persze a technikai fejlődések révén manapság a videófelvételek az igazság elsőrangú médiumává váltak. Elég csak a rendőri túlkapások esetében rendelkezésre álló testkamerás felvételekre gondolnunk. A felvételnek, mint „tanúnak” a vallomását nem igazán szerzőjük, hanem mindig ömaga írja alá, azt mondjuk: „a képek önmagukért beszélnek.” Kétségtelenül nyomós okunk van rá, hogy a képsorok által látott dolgokat megfeleltessük a valóság bizonyos elemeinek, azonban felmerül a kérdés, hogy a kép, még bonyolultabban: a mozgókép, ki tud-e állni a valóság minden sajátoságáért? Itt még egyszer nyomatékosítanánk, hogy nem a Zapruder film eseményeit kívánjuk kétségbe vonni, inkább annak előállítottként olvasott „vallomására” koncentrálnánk, leginkább

---

<sup>1</sup> Abraham Zapruder huszonhat másodperces amatőr filmfelvételével archiválta John F. Kennedy elnök utolsó pillanatait 1963. november 22-én Dallasban. Forrás: [https://en.wikipedia.org/wiki/Abraham\\_Zapruder](https://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_Zapruder) (2022.03.04)

az olvasás és olvashatóság aktusára. Amikor olvasást említünk, ennek a filmnek a megtekintése kapcsán, akkor nem csak egyszerűen a vallomás analógiáját szeretnénk tovább vinni, hanem a látottak jelként való felfogására is gondolunk.

Be kell lássuk a fenti kérdések már csak a fényképre vonatkoztatva is visszavonulásra kényszerítenének bennünket, hiszen kétségtelenül egy rendkívül sokat tárgyalt és rengeteg szempont irányába szétszalazható problémával állunk szemben, hiszen a filmszemiotika adott területének ismertetése javában meghaladná kalandozásunk határait. Jelen vállalkozásunk meg sem próbál minden szempontot lefedni, amelyekről számot kellene adnia, hiszen mindezen feltevések esetünkben egyetlen irányba tartanak. Mielőtt azonban erre rátérnénk egy rövid kitérő erejéig megkísérelnénk egy térképet rajzolni a kezdeti felvetéseink irányát illetően. A film nyelvének<sup>2</sup> vizsgálata esetünkben nem a szemiotikai, sokkal inkább szemiológiai megközelítést alkalmazna. Nem a jelek tanulmányozása a célunk, sokkal inkább annak vizsgálata, hogy *miképpen jelentenek*.<sup>3</sup> Eljárásmódunk egyszerre transzgresszió is, hiszen felveti a fordíthatóság problémáját is. Vállalkozásunk célja a grammatika, illetve retorika episztemológiájának megvizsgálása volna a fénykép és a film médiumára vonatkozólag. Noha elsősorban az irodalomban és a nyelvészetben honos problémáról beszélünk, mégis megkíséreljük ezt az átlépést, hiszen a képek olvashatósága – bár ebben az esetben nem csak egy szimplán denotatív eljárásra történik utalás - a fotográfia esetében is a tropológia mérlegére kerül. A fordításunk sikerességét Roland Barthes nagyhatású teoretikai és esszéista munkássága nyomán próbáljuk szavaltolni. Mielőtt megkísérelnénk a szöveg és fotográfia/film horizontjainak határait átlépni, egy rövidebb epizód szerepet tulajdonítanánk a fotográfia ontológiájának.

André Bazin *A fénykép ontológiája* című tanulmányában a filmre vonatkozóan (de a fényképre is érthetően) így idézi André Malraux-t: „A film tulajdonképp annak a képzőművészeti realizmusnak legfejlettebb megjelenése, amelynek alapján elvei a reneszánsz idején kezdtek kialakulni, és amely szélsőséges megfogalmazását a barokk művészetben nyerte el.”<sup>4</sup>

Bazin még ha művészettörténeti és szociológiai megközelítésből beszél a fotográfiáról, mégis érdekes módon Malraux-val egyetértve nem tesz kifejezett különbséget a film és fotográfia között. Most kínálkozna az alkalom, hogy mielőtt tovább haladnánk mindenképp tisztázzuk a fénykép és a film különbségét, azonban mi mégis eltekintenénk ettől, megkockáztatva ezzel egy felelőtlennek látszó manővert. Bazin sem mindenféle érvény nélkül gondolta, hogy Malraux gondolataival összefűzheti a filmet és fotográfiát, hiszen ahogyan a tanulmány címe is jelzi: ontológiáról van szó. A fénykép és a film között, ahogyan Bazin, úgy a mi esetünkben sincs különbség.

2 André, BAZIN, „A fénykép ontológiája” *Mi a film?*, ford. BARÓTI Dezső, Osiris Kiadó. Budapest, 2002, 23.

3 DE MAN Paul, *Az olvasás allegóriái*, ford.: FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006, 15.

4 André, BAZIN, *i.m.*, 17.

Hasonlóképpen jár el Roland Barthes is, aki az ontológiai *sóvárgásának*<sup>5</sup> *kívánt eleget tenni a Világoskamra* című esszékötetében. Barthes a következőképp fogalmaz a film és fotográfia viszonyáról: „Kijelenttem, hogy a film ellenében szeretem a fotográfiát, de nem tudtam különválasztani a kettőt”<sup>6</sup>

Ez a fajta Bazin és Barthes-féle „sóvárgás” vezérel minket is, hiszen abban egyetértünk velük, hogy nincs különbség ontológiai értelemben film és fotográfia között. Noha nem kötik össze sosem konkrétan, de mindkettőjük rögvest, amikor felmerül a különbség hiánya egy fontos tényezőt jegyez meg a médiumok kapcsán: az objektivitást, a valóságtól való elválaszthatatlanságot, amely a médium általuk egyértelműen elismert sajátosságának tekinthető. Bazin tanulmánya történeti aspektusból közelíti meg a fotográfiát. Malraux-val egyetértve kijelenti: a külső valóság minél tökéletesebb illúziójának megteremtése bekebelezte a képzőművészetet.<sup>7</sup> Ennek a Bazin által felvázolt fejlődéstörténetnek a végén foglal helyet a fotográfia, amelyről így ír:

A fényképnek a festéssel szembeni eredetisége tehát maradéktalan objektivitásában rejlik (...) Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az „objektív” neve kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg.<sup>8</sup>

Az imént felsorolt mediális adottságok kétségtelenül pozitív jelentőséggel bírnak Bazin számára, hiszen egy olyan jó tulajdonságát állapítja meg, melynek révén a dolgok valóságát képes ábrázolttá tenni.<sup>9</sup> Bazin gondolatmenete nem egyedülálló, azonban utóéletét tekintve rendkívüli hatással bírt. Bazin utóhatása külön vizsgálatot érdemelne ebből a szempontból, ettől azonban most eltekintünk.

Barthes, mint látni fogjuk rendkívül hasonlóan ismeri el a fotográfia ezen jó tulajdonságát, még ha enyhe rejtélyt is enged meg a médiumnak:

A fénykép maga az abszolút Különösség, a feltétlen, fakó, ostoba Esetlegesség (...) maga a fáradhatatlanul testet öltő Alkalom, Találkozás, Valóság (...) a kisgyermeknek azt a mozdulatát idézi, amikor a gyerek ujjal rámutat valamire, és úgy mondja: az. A fénykép is mindig egy ilyen mozdulat kifejezője, azt mondja: az, ez az, ilyen!

Több ponton is óvatosan fogalmaz, igyekszik egyértelművé tenni, hogy nem a fotográfia teoretikus vizsgálatára szánja el magát. Hozzáteszi a definíciójához, hogy csu-

---

5 Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985, 7.

6 Uo.

7 BAZIN, *i.m.*, 18.

8 BAZIN, *i.m.*, 20.

9 BAZIN, *i.m.*, 21.

pán a „könnyebbség kedvéért”<sup>10</sup> kell elfogadnunk ezt az univerzális megközelítést, ám a későbbiekben csak még több bonyodalomnak nyit utat, amely révén még ha maga nem kíván a fotográfiáról, mint egészről beszélni, csak konkrét fényképekről, ezzel a gesztusával mégis különös módon igen sokat mond a fotográfiáról. Bazin filmről fotográfiáról szóló szövegeiben voltaképpen mindig a „*Mi a...?*” kérdésre kíván választ kapni, ebből kifolyólag a médiumok lényegét kívánja körüljárni. Ebből a szempontból nézve alapvető ellentétet érezhetünk Bazin és Barthes megközelítései között, hiszen Barthes *A világoskamrában* már nem erre szánja el magát. Noha korábbi szemiotikai megközelítéseiben Barthes a fotográfia mögött megbújó struktúrákat kívánt leírni, melyek segítségével rendszerezhetővé válnak egy-egy fénykép jelentésrétegei. A következőkben látni fogjuk a kései Barthes ettől már eltekint, hogy egy másik olvasatát domborítsa ki a fényképeknek. Bazin és Barthes gondolatainak egymással való párba állítása, egymást kiegészítve képesek több oldalról exponálni a fotográfiát és ezáltal a filmet is. Megközelítésükből könnyedén kiolvashatjuk, hogy a fotográfiához hasonlóan szerintük a film is ugyanazon ontológiai valósághoz való viszonyon nyugszik.

Barthes ingerültségéből<sup>11</sup> adódó dacolása révén a fotográfia egy olyan oldalát emeli előtérbe számunkra, amely egyszerre elismeri a definiálható objektivitását, a későbbiekben azonban ez a definíció a fényképek közelebbi megvizsgálásával másabb karaktert ölt. Kettősségek rendszerének látja a fotográfiát<sup>12</sup>, amelyet nem lehet különválasztani ellenpárjától, akár a jót a rossztól vagy a vágyat a tárgytól.<sup>13</sup> Az ábrázolt tehát összenő a fényképpel<sup>14</sup>, teszi a megállapítást, amellyel hasonlóképp igyekszik megerősíteni azt az ontológiai alapállást, melyet Bazinnál is láthattunk, de eltekint minden meghatározó jellegű kísérlettől.

Barthes vállaltan sajátos/szubjektív fényképelemzései felforgatják a fotográfia szétválaszthatatlan dinamikáit, köztük az egyik legalapvetőbb oppozíciót is: felsérti a rendíthetetlennek vélt összenövést és megmutatja, hogyan kontaminálja az erőszakosan magát hirdető, expresszív objektívet a zűrzavar lehetőségét mindig magában rejtő szubjektív, amely a fotográfia vélt metonimikus működése mellett újra meg újra utat nyit a szimbolikus és metaforikus figuráknak is. Ezek ugyanis dekonstruálják a fotográfia direkt és egyértelműnek tekintett referencialitását. Jacques Derrida Barthes-ról írott nekrológszerű tanulmányában hasonlóképp ismeri el a Világoskamra jelentőségét a reprodukció és referens technikai dimenzióit illetően: „Kiszélesítve, meghaladva, kihasználva a fenomenológiai és a strukturális elemzések eszköztárait, Benjamin esszéje és Barthes utolsó könyve lehet

10 BARTHES, *i.m.*, 10.

11 BARTHES, *i.m.*, 11.

12 Impliciten ugyan, de utalva a Saussure-féle nyelvészeti strukturalista megközelítésre, miszerint dichotómiák, bináris ellentétpárok képezik a szemiológia elemeit. Roland BARTHES, *Válogatott írások*, ford. FODOR ISTVÁN, KELEMEN JÁNOS, MIKLÓS PÁL, RÉZ PÁL, SZÁNTÓ JUDIT. Európa Kiadó, Debrecen, 1976, 12.

13 BARTHES, *A világoskamra...i.m.*, 10.

14 BARTHES, *A világoskamra...i.m.*, 11.

a két legnagyobb jelentőségű szöveg az úgynevezett referens kérdését illetően a modern technika korában.”<sup>15</sup>

A gyermeki gesztus azonban nem csak egyszerű analógiaként lép működésbe, hanem pontosan a szubjektív attitűd felbukkanására is rámutat. Egyszerű naivitással gondoljuk el: ha a fotográfiát azonosítani tudjuk ezzel a gyermeki mozdulattal, akkor az általa kifejezni kívánt tárgy, az „izé” helyébe vagy mellé belép a deiktikus művelet. Különös módon tekinthetünk ebből a szempontból a fotográfiára „vakfoltként” is, hiszen ahogyan Marcelli is kimutatja Barthes *Jelek birodalma* kapcsán írott tanulmányában, különös kapcsolat fűzte a filozófust az üres jelentésű szavakhoz: *Az izé izélődhet, kiizélődhet vagy beizélődhet, úgyhogy a végén az egészet elizélhetjük.*<sup>16</sup> Barthes ugyan elsősorban Tokió *idiogrammájának megszerkesztése* kapcsán merített Lévi-Strauss nyomán a manához hasonló elgondolásból, mégis a *Világoskamrában* a fotográfia lényegének keresését kudarcra ítéli, azért, mert úgy gondolja ahogyan Tokiónak, úgy a fotográfiának sincsen centruma:

Meg kell adnom magam: Nem tudok a Fotográfia mélyére látni, nem tudom földeríteni a lényegét. Csak pásztázni tudom a tekintetemmel, mint valamilyen mozdulatlan felszínt. A Fotográfia lapos a szó összes értelmében, ebbe bele kell törődnöm. (...) A Fotográfiának éppen evidenciaereje miatt nem lehet a mélyére látni.<sup>17</sup>

Tovább víve a rámutatás analógiáját, a Fotográfia megjelöl valamit számunkra, ám ez a megjelölés óhatatlanul ki lesz szolgáltatva az éppen mostnak, tehát szituatív lesz. A fotográfia ezt a helyzetet hivatott kimerevíteni számunkra. Gondolhatjuk, hogy a kör bezárult, hiszen pontosan megteremti a ráutalás és a rámutatás újból megismételhető cselekedetét, azonban a helyzet mégsem ilyen egyszerű. Barthes kalandozásai közben ott lapang a háttérben egy másik gesztus is, amikor köztes jelenségként hivatkozik a fénykép tárgyaira: „Az érzékelés partvidékén lebegnek, valahol a jel és a kép között, de soha nem jutnak el egyikhez sem.”<sup>18</sup> Ismételten fontos kiemelnünk, hogy a szerző fényképekről ír, így nem a rámutatás aktusáról, hanem már a megmutatotról ejt szót.

Nem vagyok fényképész, még amatőr sem (...) Úgy gondoltam, hogy a Spectator-féle Fotográfia alapvetően a tárgy kémiai sugallatának – ha szabad így mondani – az eredménye; (...) az Operator-féle Fotográfia pedig éppen ellenkezőleg, a camera obscura nyílása által kivágott, behatárolt látványhoz kötődik.<sup>19</sup>

Amikor megnézzük a fényképet sosem látjuk magát a mutatást. Ez fontos különbségtétel, hiszen az általa is említett zűrzavar sohasem az *operator*; hanem a *spectator* szintjén

15 Jacques DERRIDA, Roland Barthes = *The Work of Mourning*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2001, 39. A szövegrész a tanulmány szerzőjének fordítása .

16 MARCELLI Mirosław, „Kalandozás a városi jelek világában”, *Kalligram*, 1997/7, ford. FUNDÁREK Ferenc

17 BARTHES, *A világoskamra...i.m.*, 120-121.

18 BARTHES, *A világoskamra...i.m.*, 26.

19 BARTHES, *A világoskamra...i.m.*, 27.

lép működésbe. A *Világoskamra* – habár Angyalosi Gergely elemzésében azt írja Barthes ezzel a szövegével jut legközelebb az általa „*vágyott regényességhez*”<sup>20</sup> – olvasatunkban a teoretikus szöveg és az esszé között helyezkedik el, mégis az utóbbi javára, hiszen megengedi magának, hogy *spectator* legyen.

Fontos megjegyeznünk ezen a ponton, hogy maga Barthes sosem vitatja el azt, hogy a Fotográfia rendelkezik az egyszerű denotatív mellett folytonosan jelenlévő konnotatív szinttel is. A *fénykép retorikája* című szövegben reklámfotók, míg *A fénykép üzenete*<sup>21</sup> szövegben sajtófotókat vizsgál. Mindkét műfaj egyfajta elméleti inkubátorként szolgál, hiszen az intencionáltság szempontjából viszonylag egyértelműbb közegről értekezhet. „Hogy mindjárt jelentős mértékben megkönnyítsük saját dolgunkat: csak reklámképeket fogunk tanulmányozni. Miért? Mert a reklámban a kép jelentése bizonyosan szándékolt.”<sup>22</sup>

Tovább olvasva Barthes szövegét kiderül, hogy a denotációt, tehát a leírást/szöveget véli a képek konnotációit zabolázó utópikus „paradicsomi” állapotnak.<sup>23</sup> Itt rögzíti azt a fontos tételt, miszerint analogikus mivolta miatt a fotó „kód nélküli üzenet”<sup>24</sup>. Ezen kitételét a *Világoskamra* esetében is igyekszik fenntartani, azonban rövidesen igyekszünk megvilágítani, hogy az analogikus sokkal inkább iteratív jelleget ölt. Amíg *A kép retorikája* szövegében a fotó természetes, azaz „itt van” a *Világoskamrában* egy rendkívül fontos időbeli árnyalatra tesz szert és az „Itt volt” megjelenítője lesz. Ezek után kap figyelmet a harmadlagos, avagy szimbolikus jelentésréteg.<sup>25</sup> A harmadik értelem<sup>26</sup> Barthes számára a denotált kép mellett megnyilvánuló, kulturális kódokban merítkező konnotátorok összességét jelenti. Ahogyan a „lexie”-k, a szövegek esetében, úgy a fotó esetében a konnotációs jelek is olvasati egységekre bonthatóak, egyéb esztétikai vagy kulturális tényezők felismerésével együtt.<sup>27</sup>

Ha az imént elmondottakra hagyatkozunk, kétségtelenül helyet adhatunk Paul de Man kritikájának, amelyet a strukturalista szemiológiai hagyomány képviselőire mért, köztük Barthes-ra is. Meg kell említenünk, hogy de Man csak Barthes korai, még egyértelműen strukturalistának nevezhető szövegeit vizsgálta. A strukturalista szerzőket illetően úgy véli, hogy Todorov, Genette, Greimas és Barthes a grammatikai és retorikai struktúrákat Jakobson nézeteinek leegyszerűsítésével „tökéletes folytonosságban látják működni.”<sup>28</sup> A

20 ANGYALOSI Gergely, *Roland Barthes, a semleges próféta*. Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 288.

21 Roland BARTHES, „Le message photographique” *Communications*, 1961/1, 127-138.

22 Roland BARTHES, „A kép retorikája”, ford. ANGYALOSI Gergely, *Filmkultúra*, 1990/5, 64-72, 67.

23 Roland BARTHES, *A kép... i.m.*, 68.

24 Uo.

25 Roland BARTHES, *A kép... i.m.*, 69.

26 Itt utalunk Barthes *Le troisieme sens* című tanulmányára, azonban jelen értekezésünkben nem foglalkozunk ezen szövegével behatóan. Roland BARTHES, „Le troisieme sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein”, *Cahiers du cinema*, 1970/222, 12-19.

27 BARTHES Roland, *A kép...i.m.*, 70.

28 Paul DE MAN, *i.m.*, 16.

*Világoskamra* azonban a kései Barthes rendkívül szenvedélyes elbeszéléséből fakadóan képes megmutatni számunkra a fénykép irodalmiságát.

Az imént láthattuk, miként húzott határt Barthes a retorikai és grammatikai között. Mindezen gesztus egy meggyőződésen nyugszik, miszerint a referencialitás mindig a kép felett uralkodó autoritásként áll, egy örök jelenlévő, ami az idő révén egyszerre távollévő is már, kemény felületként vonja be a kép felszínét. Emlékezzünk vissza, nem hiába volt képtelen Barthes is a kép mélyére látni. A *Spectator* számára csak a bebetonozott valóság áll rendelkezésre. Ebből fakad a mindent uraló referencialitás, ami egyben pedig az örök-ké posztulált „objektív” tekintet, az Operator hübrisze ez, aki egy tisztos iparos módjára megalkotja a képet, a technikai manírok és mechanikák mágiájának működésbeléptetésével. Azonban ez a gépezet elszabadul, amint a fénykép készítője kioldja a zárat. A Halál színre lép és az Operator uralma rögvest fenyegetetté válik. A portrék alanyai, akár Kleist marionettjei, csak hiányosságaikról képesek számot adni: arról, hogy „ezek voltak”.

Barthes szövege kivételes módon mutatja meg és mégis fedl el az édesanyjáról készült *Télikert*i fényképet. A *Világoskamra* végső punktuma egy szélsőségesen szubjektív dimenzió, amely egy újabb oppozícióig jut el. Többé már nem részlet, amely az intencionalitást kezd ki, hanem egy romantikus evidencia: a szeretet és a halál.<sup>29</sup> Melankóliája által vezérelve, miután a fotó korábban kifejtett banalitását újra regisztrálja, mégis feloldja azt, azzal a gesztussal, hogy szövegesen idézi fel az édesanyjáról készült fényképet, szenvedéllyel és gyásszal telített leírásában teszi jelenlévővé.

Ahogy Derrida is fogalmaz a *Télikert*i fényképről: Egyszerre jelenlét és távollét; nem mutatja meg magát, de nem is rejtőzik el.<sup>30</sup> Barthes megtagadja a halál ügynökének munkáját, nem mutatja meg a *Télikert*ben készült fotót, hogy örök jelenlétben tarthassa édesanyját. Pár oldallal később így ír: „(...)az életet akarja megőrizni, s közben a Halált jeleníti meg”.<sup>31</sup> Minden fénykép, tárgyától függetlenül nem csak *ez volt*, hanem az elmúlás dokumentációjává is válik.

Derrida szerint a punctum helyettesíthetőségek hálózatát hozza létre, hiszen átadja magát a metonímiának. Mindenhol működésbe hozza magát, pluralizál és közben mégis a másik egyedi haláláról nyilatkozik. A filozófus szerint a stúdium és punctum valójában kísértetek, mely két fogalom között nem beszélhetünk sem tautologikus, oppozicionális, sem pedig szimmetrikus kompozícióról. Sokkal inkább szuplementáris vagy zenei fogalommal élve: kontrapunktualis dolgok.<sup>32</sup> A punctum metonimikus mivoltában rendkívül paradox módon, működése ellenére – miszerint helyettesíthetőségen alapul –, mégis pontosan annak köszönhetően teszi lehetővé, hogy az egyediről és az egyedi referenshez szóljunk. A metonímia felfüggeszti a referenst, az egyest megteremtve a lehetőségfelté-

29 BARTHES, *Világoskamra i.m.*, 86.

30 Jacques DERRIDA *i.m.* 48.

31 BARTHES, *Világoskamra i.m.*, 105.

32 Jacques DERRIDA *i.m.* 58.

telét, hogy megszólítsa azt, miközben a referenciális viszonyt fenntartja. Derrida megállapítja, hogy Barthes könyvének a punktuma ez a bizonyos fénykép, melynek elemzését így folytatja: „Nem azonosulok vele, nem lép az édesanyám az ő édesanyja helyébe [...] csak az alteritás hat rám, a kapcsolatnélküliség, az abszolút egyediség, amit a metonimikus erő hív életre bennem, anélkül, hogy elfedné előlem.”<sup>33</sup>

Az édesanya és az édesanya figurája mindig együtt íródik be ebbe a reláció nélküli relációba. Derrida elemzését rekapitulálva láthatjuk, hogy a képek és a szövegek viszonyát nézve a fényképek „Ez volt.” banalitásba betonozott felszínébe hogyan vésődik bele a halál is egyúttal. A fényképek alanyai és halál különös összetartozása egy metonimikus érintkezésen alapul. Egyszerre vannak jelen, adnak bizonyosságot jelenlétükről és mégis örökké távol vannak. A punctum pedig a fényképek felszínét és az azt szemlélőt egyszerre sérti fel és nyilatkozik meg egy olyan egyedi halálról, amely megismétli önmagát és mindenhol ott van.<sup>34</sup>

Barthes intuitív felismerését a fénykép irodalmiságát-, illetve a referencialitás problémakörét illetően Derrida nekrológján keresztül igyekeztük exponálni, de felmerülhet a kérdés, hogyan is kapcsolódik mindez a filmekhez, hiszen fényképekről esett szó ezidáig. Olyan fényképekről, melyek nézegetésének valódi tétje az abszolút egyedi megszólítása. Egy közeli, de mégis folyamatosan távollévő alteritás a felcserélhetőségek rendszerében. Ahogyan a fényképek alanyai, kezünkben tartva ismerős mosolyt idéznek fel számunkra, apró részleteket, melyek újra meg újra felsértik emlékeink horizontját, egyszerre pedig melankóliával töltenek el bennünket, ahogyan Barthes-ot is az a bizonyos „édesanyjáról készült fotó”. A felismerhető dolgokra kiül az elmúlás, akár egy lekaparhatatlan felület, amely bevonja a képeket.

Filmnézés közben azonban valamivel másabb jelenséggel találkozunk, hiszen az eseményeket mindig jelen idejűnek érzékeljük<sup>35</sup> a mozgóképek folyamatossága révén. Mint minden ilyen képsor eleve rendelkezik a hanyatlás lehetőségével, azzal, hogy múlttá tegye magát egy rá következő képpel. Pasolini filmek rendezése mellett innovatív filmszemiotikai gondolkodóként számos írást publikált a filmnyelv sajátosságairól és még egy saját koncepciót is kialakított. Ennek ismertetésére azonban most nem kerítünk sort, inkább térjünk vissza Zapruder filmjéhez. Pasolini felfigyelt az alig egy perces mozgókép jelentőségére. A rendező szövegében eljátszik a gondolattal, hogy milyen lenne, ha több felvételt egymásra vágva próbálnák az eseményeket a leghitelesebben rekonstruálni. Ezzel szemben számunkra Pasolini végső belátása a fontos: a vágás. Ami Barthes-nak az individuális fotókon volt látható a rendező-teoretikus Pasolini számára a vágás gesztusában jelent meg. A mozgókép abszolút jelenidejűségét a vágás adja át az elmúlásnak. Ettől

---

33 Uo.

34 Uo.

35 Pier Paolo PASOLINI, *Eretnek empirizmus*. Osiris Kiadó, Budapest, 2007, 285.



azonban több is történik a halál és a vágás metonimikus viszonyában: „Életünk csak a halál segítségével fejez ki bennünket.”<sup>36</sup>

Filmezés közben faljuk a mozgóképeket<sup>37</sup>, cselekvések formájában jelenidőként tapasztaljuk a képkockákat. Azonban minden felvételben, jelenetben, beállításban benne rejlik a vágás. A következő beállításra való áttérés pedig az előzőek viszonylagosságáról, kétértelműségéről ad számot.<sup>38</sup> A képek találkozása csupán érintkezésen alapul. Ha minden fénykép a rögzített pillanat elmúlásáról ad számot, akkor filmen minden exponált képkocka gyászkerete lesz a történeteknek, amint helyére lép egy másik. John F. Kennedy pedig a dallasi napsütésben képkockáról képkockára kis halálok sorában érkezett el az utolsóig.

---

36 PASOLINI, *i.m.* 289.

37 BARTHES, *Világoskamra i.m.*, 65.

38 PASOLINI, *i.m.* 236.