

EMLÉKEZET A MÉDIA BÉKLYÓJÁBAN. INFLÁLÓDÓ ÉS MANIPULÁLÓDÓ EMLÉKEK A VIZUÁLIS MÉDIA HATÓTERÉBEN

PUSZTAI VIRÁG

BEVEZETÉS

Az emlékek eltűnésétől vagy megváltozásától való félelem – amely részben azonos a nyomhagyás nélküli elmúlástól való rettegéssel – szinte egyidős az emberiséggel. E félelem motiválta az embereket arra, hogy mankókat keressenek az emlékek megőrzéséhez és átadásához. Ebből kifolyólag a kommunikáció története az emberi emlékezet történeteként is felfogható: az emlékek megóvásának, felidézhetőségének és továbbadásának folyamatában meghatározónak bizonyultak a kommunikációtörténet mérföldkövei.

A beszéd kialakulása, az írás elterjedése, a könyvnyomtatás felfedezése, a fotográfia és a mozgókép eljárásainak feltalálása hatással volt az emberi memória használatára és kihasználására: úgy tűnik, a végesnek vagy sérülékenynek érzett emberi emlékezőtehetség helyett egyre inkább a külső, tárgyi hordozókra támaszkodunk. E folyamatot koronázza meg a vizualitás jegyében fogant digitális forradalom. Napjainkra a technikai képek (elsősorban a különféle hordozókon megjeleníthető fotók és videók) váltak a leginkább preferált emlékhordozókká.

Míg a belső emlékezet tárhelye véges, addig a külső, mesterséges- vagy más terminussal technikai emlékezet kapacitása viszont gyakorlatilag végtelen – és e végtelenség arra csábít bennünket, hogy egyfajta emlék(tárgy)termelésbe fogjunk. Ugyanakkor az emlékezet túl sok mankóval történő megtámogatása nem feltétlenül azt a célt szolgálja, hogy az emlékek tovább fennmaradjanak, sőt. Szembe kell néznünk azzal a lehetőséggel, hogy a magunk után hagyott hatalmas digitális-képi adathalmaz által az emlékek elértéktelenedéséhez, inflálódásához járulunk hozzá. E jelenség feltérképezése mellett tanulmányomban arra szeretnék rávilágítani, hogy az emlékkörzés e módszerváltásával emlékeink tartalma, hangulata, minősége – és mindezzel együtt az önképünk, identitásunk konstruálásának folyamata is – változásokon megy át. Máshová kerülnek a hangsúlyok, élményeink felidézése manipulálttá és egyoldalúvá válhat. A természetes emlékezetre jellemző szelekciós funkció illetve a szubjektivitás részleges kiiktatása ugyancsak beláthatatlan következményekkel jár.

Az emlékezet fogalmához sokféleképpen közelíthetünk. Tekintheszünk az asszociációs képesség egy elemének, azonosíthatjuk a tudattalanból reprodukált képzetekkel. A különféle megközelítések azonban közösek abban, hogy képességnek tekintik és folyamatként írják le az emlékezetet. E képesség birtoklója befogadja és kódolja, majd tárolja, később pedig megfelelő inger hatására előhívja az emléket. Az emberi emlékezetéről ma már azt is tudjuk, hogy az agy több területe vesz részt benne. Megkülönböztetünk szenzoros, rövid- és hosszútávú emlékezetet. Ezek közül jelen esetben a hosszútávú érdekes számunkra, azon belül is az explicit, vagyis a szándékos előhívás során hozzáférhető emlékezet. Ennek két összetevője van: az egyedi, individuális eseményeket őrző epizodikus emlékezet, illetve a világról való tudásunkat, ismereteinket tároló szemantikus emlékezet.¹ Walter Brugger lexikonja kifejezetten az ember sajátjának tekinti az ún. szellemi emlékezetet, a megértés és az akarat egyéni szellemi aktusát, amelyhez nem elég a párhuzamosan rendelkezésre álló érzéki képzet, hanem szükséges hozzá a gondolatok társítása is.²

A következőkben emlékezet alatt hosszútávú, szellemi emlékezetet értünk, amely folyamat eltárolt és előhívható egységei az emlékek. (Az individuális emlékezet mellett beszélhetünk kollektív vagy társadalmi emlékezetéről is, amelyre szintén komoly hatást gyakorol a média – jelen tanulmány azonban az egyéni emlékezetre koncentrál.)

Ha a hordozó felől közelítünk az emlékekhez, vagyis az emlékezetet, mint valahol elhelyezésre kerülő lerakatot, halmazt tekintjük, akkor beszélhetünk természetes és mesterséges emlékezetéről, orális kultúrán alapuló, illetve technikai emlékezetéről. Antik Sándor felhívja a figyelmet arra, hogy „ez utóbbi használata és elterjedtsége a Földön távolról sem mérhető a szóbeliség reális szerepköréhez. A mesterséges emlékezet jövőbeli hatásait ma még nem mérhetjük fel valójában.”³ Antik mindezt Sugár János meglátásával egészíti ki: „az emlékezés történetében a technikai emlékezés egy viszonylag újkeletű fejlemény, miközben az eddigi emberi civilizációt, kultúrát a megőrzés és a felejtés egy teljesen más paradigmája jellemzi.”⁴

¹ Baddeley, A., Eysenck, M. W., Anderson, M. C.: *Emlékezet*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010.

² Brugger, Walter: *Filozófiai lexikon*. Szent István Társulat, Budapest, 2005. 115.

³ Antik Sándor: *Vizuális emlékezet és képi metaforák*. Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság – Kolozsvár, 2008. 12.

⁴ Sugár János: *Opponensi vélemény Antik Sándor A memória szemantikus értelmezései és metaforikus képei a művészetben* című DLA-értekezéséről.

A technikai memóriát a nyomot hagyni és az időt uralni vágyó ember hozta létre, aki biztosra akart menni azt illetően, hogy emlékeit a saját élet-hosszán túlra is kiterjesztheti. Az az ember, aki a közösség meghatározó eseményei mellett önmagát és önnön tetteit is fontosnak érezte, már nem érte be a szájhagyománnyal.

Az írott krónikák, lejegyzett adatok mellett a kezdetektől fogva óriási jelentősége volt az emlékek képi megragadásának – hiszen az önmagunkban, belül őrzött emlékek nagyrészt szintúgy vizuális összetevőkből állnak. Ha emléket idézünk, többnyire képeket idézünk – amelyekhez természetesen kapcsolódhatnak hangok, szavak, történetek, ízek, illatok, érzelmek és hangulatok.

Az embereket tehát többek között emiatt is izgatta, hogy a biológiai képként⁵, optikai minőségként bennünk leképeződő látvány hogyan őrizhető meg az agyunkon kívül. Hogyan válhat belőle fizikai természetű kép, azaz a fényjelenség fizikai lenyomata? Hogyan tudjuk megragadni és megőrizni, dokumentálni és archiválni? Hiszen a fizikai kép(más) túlélheti az embert, aki nyomot hagyhat általa az időben, átörökítheti önmagát és a számára fontos dolgok látványélményét az elkövetkező nemzedékekre...

Mielőtt a fenti kérdések megoldási kísérleteinek napjainkig nyúló folyamatát áttekintenénk, érdemes említést tenni azokról a kutatásokról, amelyek arra keresik a választ, hogy mit is jelent az emlékezeti kép, hogyan működik, mit őrzünk meg a jelenségek, tárgyak látványából?

A legtöbb, a képek csoportosítására irányuló törekvés az észleleti képekből indul ki, amelyeket élettani vagy biológiai képeknek is nevezhetünk. Amennyiben ezek rögzítésre, megörökítésre kerülnek, akkor beszélhetünk fizikai képekről: ilyenek a festmények, rajzok, üvegre égetett, papírra nyomtatott, vagy monitoron látható, stb. fényképek. A biológiai és a fizikai természetű képek egy szűk értelemben vett valóság lenyomatai – valóság alatt ezúttal a látható, empirikus, objektív valóságot, mint realitást, a fény által kirajzolt, szemünk elé táruló látványt értve. W. J. Thomas Mitchell ezeket a grafikus, optikai, észlelési képeket nevezi vizuális képeknek.⁶

Ezek mellett még megkülönböztetünk mentális természetű képeket, melyek lehetnek egyrészt a képi nyelv jelei, azaz szimbólumok, másrészt a verbális nyelv, a közlés szóképei, melyek vizuális aspektusokkal rendelke-

⁵ Antik Sándor megkülönböztet fizikai, mentális és biológiai/élettani természetű képeket. Utóbbiak, amelyeket észleleti képeknek is nevezhetünk, a képek egy biológiai lény által recepcionált alak- és színeképzetek, a biológiailag determinált retinális képek és ennek biológiailag kódolt változatai. Antik Sándor: *Vizuális megismerés és kommunikáció*. Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, Kolozsvár, 2010. 10.

⁶ W.J. Thomas Mitchell vizuális, verbális és mentális képeket különböztet meg. Mitchell, W. J. Thomas: *Mi a kép?* In. Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Kijárat Kiadó. 1997. 342-343.

nek, harmadrészt a képzelet, a fantázia által a valaha látott jelenségekből összerakott képek. Az emlékképek is ide, a mentális, vagyis az értelmi, észbeli képek csoportjába tartoznak. A tudatban rögzülnek, és felidézhetők onnan. Ám, hogy ez miképp történik, azt a tudomány még nem térképezte fel teljes pontossággal.

A reprezentációs látásmélet hívei a XX. század második felében még úgy vélték, hogy az érzékleti képnek az agy nyakszirti lebenyében található egy reprezentánsa. Az elmélet cáfolói viszont azt feltételezik, hogy a leképezett tárgy retinaképének nincs pontos és teljes reprezentánsa az agyban. Az érzékleti kép csupán kiváltója az észlelésnek, és a látás háttérében álló bonyolult biológiai és idegrendszeri mechanizmusok, mentális folyamatok során a látvány többszörösen átkódolódik. A mentális kép tehát egészen más természetű, mint az optikai. Az új felfogás az érzékelt képet optikai minőségként, a mentális képet átkódolt minőségként értelmezi.

„Az emberi agyban két nagy pályarendszer szolgálja a látási folyamat információit: az egyik a térbeli tájékozódás, a dolgok térbeli betájolásának, a tárgy mozgásának és a tárgyra irányuló cselekedeteknek az információit hordozza, míg a másik a tárgy alakjának, színének, tömegének, sajátosságainak információ-hordozásáért felelős”⁷ – mutat rá Antik Sándor, hozzátéve, hogy e mentális műveleteket automatikusan végezzük el, és végeredményképpen egy egységes képet észlelünk. Arról, hogy a műveletek hogyan, milyen kódrendszer szerint integrálódnak, még keveset tudunk. Arról pedig még kevesebbet, hogy a fejünkben lévő képtár hogyan működik, mi történik akkor, amikor egy emlékképet előhívunk. Nyíri Kristóf arra a következtetésre jut, hogy „a mentális képek maguk is inkább dinamikus, mint statikus természetűnek tűnnek.”⁸ A mentális képek nem rendelkeznek az észleleti kép részletgazdagságával, pontosabban az észleleti képből csak azokat a részleteket jelenítik meg, amelyek a kép létrehozója számára fontosak, ráadásul e részletek és attribútumok folyamatosan változhatnak egy szubjektív folyamat keretében.

A mai ember számára nehéz elképzelni, milyen lehetett az, amikor nem segítették az emlékezetet fizikai képek százai, ezrei. Milyen lehetett az, amikor csak az agyból lehetett előhívni a múlt élménygazdag pillanatait, vagy éppen azon személyek arcvonásait, akik közel álltak hozzánk. Első megközelítésre annak a ténynek, hogy a fizikai képek készítése bárki számára

⁷ Antik Sándor: *Vizuális emlékezet és képi metaforák*. Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság – Kolozsvár, 2008. 33.

⁸ Nyíri Kristóf: *A gondolkodás képelmélete*. AZ ELTE BTK Filozófiai Intézete és NYELV, MEGÉRTÉS, INTERPRETÁCIÓ - A nyelv mint a kortárs filozófiai áramlatok közös problémája c. konferencián tartott előadás. <http://mek.niif.hu/00500/00587/html/>

mindennaposan hozzáférhető technika – a pozitívumait látjuk. De vajon nem lehet-e átesni a ló túloldalára? Hogyan hat az emlékeinkre az, ha életünk szinte minden napja dokumentálva van?

*AZ EMLÉKEK VIZUÁLIS ESZKÖZÖKKEL TÖRTÉNŐ MEGRAGADÁSA
ÉS TOVÁBBADÁSA*

A fotográfia feltalálása előtt a jeles személyiségek, fontos események, nagy dolgok képi ábrázolása, és az ábrázolás általi megőrzés feladata kétség kívül a (mai értelemben vett) képzőművészetre (illetőleg a „képíró” mesterekre) hárult. Az állítást viszont nem tudjuk megfordítani, és nem jelenthetjük ki, hogy a képzőművészet mindig feladatának tekintette volna a látható valóság objektív, élethű leképezését. A művészi ábrázolás és a valóság képi megragadásának szándéka a történelem bizonyos pontjain találkozik, egybeesik, máskor pedig élesen különválik egymástól. Annyi azonban bizonyos, hogy a leképezés lehetősége – a művészi alkotások létrehozásának igényétől függetlenül is – fontos témája volt az emberi gondolkodásnak.

Azon a kérdésen túl, hogy sikerülhet-e papírra, vászonra vagy egyéb hordozóra vinni a látható, érzékelhető, tapintható valóságot és azzal együtt az emlékeinket, felmerül az is, hogy mennyire torzítja el a leképezés hűségét az emberi tényező? A tudósok régen rájöttek arra, hogy a tapasztalt látvány másolata kirajzolódhat emberi közbeavatkozás nélkül is – a fizika és a természet törvényszerűségeinek köszönhetően. Arisztotelész a napfogyatkozás megfigyelése kapcsán tapasztalta a jelenséget: egy fa alatt ülve a Hold által eltakart Napot oldalfordítottan, fejjel lefelé, megtöbbszörözve látta a földön – rájött, hogy e képeket a sűrű levélzet résein beszűrődő fény okozza. Ez a jelenség nem más, mint a később camera obscurának nevezett szerkezet működési elve, melynek lényege, hogy egy sötét dobozba vagy kamrába egy apró lyukon keresztül fény hatol be, amely a lyukkal ellentétes oldalon fordított állású képet rajzol ki.

Az *állam* című művének hetedik könyvében Platón is egy hasonló jelenséggel támasztja alá *barlanghasonlatát*: a megbéklyózott emberek a barlang bejáratának háttal ülve, az átellenes falon látják azokat az árnyakat, melyeket a tűz fénye odavetít.⁹ A hasonlatból persze egyértelművé válik, hogy a vetített kép nem a valóság, csupán egyfajta látszat. Ám a látszat, a látható valóság kivetült képének tartóssá tétele mégis sokakat tart lázban egészen a fényképezési eljárások feltalálásáig. (És azután úgyszintén, csak más módon.) Még akkor is, ha a camera obscura-jelenség által létrejövő képek mindig kissé

⁹ Platón: *Az állam*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1988. 264-265.

homályosak, fordított állásúak és oldalhelytelenek. Kr. e. 20 körül Pollio Vitruvius római építész *De architectura* című művében bemutat egy általa spectaculumnak nevezett eszközt, melynek működési elve megegyezik a később camera obscurának nevezett eszközzel. Ibn Al Haytam (Alhazen) egyiptomi arab természettudós 997-ben írt *Opticae Thesaurus* című könyvében ismerteti ezt az elvet. Roger Bacon angol ferences gondolkodó az 1200-as évek derekán, a *Perspektiva* és a *De multiplicatione specierum* című könyveiben beszámol lyukkamerával végzett kísérleteiről.¹⁰ Különböző korokban, a világ különböző pontjain tanulmányozzák a tudósok, gondolkodók a fény által teremtett képet.

Hogy miért olyan izgalmas a camera obscura? Egyrészt lehetőséget ad a természeti jelenségek és a fizikai törvényszerűségek tanulmányozására, másrészt eszközt biztosít a reneszánsz képzőművészet térhódításától jelen lévő új igények kielégítéséhez: a természet imitálásához, az egyéni arcvonások hű megragadása által az individuuum konzerválásához. Tudjuk, hogy ezt az optikai berendezést a reneszánsz számos művésze, köztük Leonardo da Vinci is használta, mint rajzolósi segédeszközt. Leone Battista Alberti és Albrecht Dürer is terveztek rajzolókészülékeket.¹¹ A valóságban tapasztalt jelenségeket élethűen bemutató festmények, az ábrázolt személyre megszólalásig hasonlító portrék létrehozásához különféle egyéb eszközöket is bevetettek: négyzetrácsokat használtak a pontos arányok meghatározásához, különféle tükröket és lencséseket¹² a látvány vászonra vetítéséhez. Az így született valóság-szeleteket azonban a festőművészek kiegészítették, kibővítették mindazzal, amit hitük szerint hozzá kellett tenniük az alkotáshoz. Akár magával a művészetet megtermékenyítő illúzióval is.¹³ Így váltak többé, mint pusztán másolat és így váltak ugyanakkor kevesebbé, hiszen az emberi tényezőt nem iktathatták ki.

¹⁰ Varga Gábor: *Camera Obscura*. In: Szellemkép művészeti folyóirat, 2001. 3.

¹¹ Horváth Árpád: *Camera obscura. A fényképezés és a film története*. Táncsics Kiadó, Budapest, 1965. 9.

¹² Erre mutat rá például Martin Kemp (*The Science of Art: Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press, 1990.) vagy David Hockney (*Titkos tudás. A régi mesterek technikájának újrafelfedezése*. Officina'96 Kiadó, Budapest, 2003.) Elméleteik ugyan vitatottak, de e viták inkább a pontos metódusokkal kapcsolatosak, az eszközhasználat elterjedtségének tényét nem vonják kétségbe.

¹³ Lásd Ernst H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben* című művét. Gondolat, Budapest, 1982.

A XIX. század elején azonban elérkezett az idő, amikor tömeges igény támadt a pusztán valóság-másolatokra, a művészi ambíció nélküli, dokumentáló jellegű képekre. A képek mitológiai és teológiai mondanivalója háttérbe szorult, és fontosabbá vált a valóságot legteljesebben megközelítő ábrázolás nem-szubjektív rögzítése.

Ez az igény már a fotográfia felfedezése előtt is jó látszott: a művészi portré értékét szinte elhomályosították az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő, különböző rajzoló szerkezetekkel készült képek, a sziluettrajzok, az árnyképek, a fizionotrász¹⁴ portrék. Majd egymást követték a technikai kép megragadását lehetővé tévő találmányok: Heinrich Schulze német vegyész a 18. század elején felfedezte az ezüstsók fényérzékenységet, Louis Daguerre és Nicéphore Niépce kifejlesztették a dagerrotípiát, majd jött a talbotípiá, illetve a nedves kollódiumos eljárás és az albuminpapír párosa, később a celluloid... A cél többé nem az élethű műalkotás létrehozása volt, hanem a dokumentálás. Persze akadtak olyanok is, akik a képalkotás továbbra is szellemi művelteként fogták fel, azt a mentális kép kivetüléseként értelmezték, és „kétségsbe vonták azt, hogy a technikai képpel meg lehet ragadni a lényegest és értelmezni lehet a látványt.”¹⁵ A találmány visszhangjából azonban kiderül, hogy a legtöbbeket az nyűgözte le, hogy kiiktatható az emberi tényező: „Soha a legnagyobb művészek rajza sem teremtett hasonlóbbat. (...) Itt nem az emberek gyarló tekintete többé, mely a gyöngye szem előtt az árnyat vagy a fényt felmutatja; nem azok reszkető keze többé, mely egy mozgóképpel papírra a világ változó napjait utánozza.”¹⁶ – írta Jules Janin műkritikus 1839-ben, a találmány bejelentésekor. Tudjuk, hogy a hazai lapok is gyorsan hírt adtak a vegyi úton történő képírás megvalósulásáról. Bolyai Farkast például az eljárás objektivitásáról faggatták. „Még azt a kérdést is feltették, hogy Daguerre találmánya vajon eredeti színeiben adja-e vissza a világ valódi képét.”¹⁷ – lelkesedett a matematikus. (Erre természetesen még jó ideig várni kellett.)

Az út azonban hamarosan kettéágazott: az egyik utat járók megmaradtak a dokumentációs célnál, amely az egyéni életutak és közösségek egyes pilla-

¹⁴ Ládában elhelyezett, pantográfól és egy célkereszttel ellátott csőből álló szerkezet, amely segítségével a láda belsejébe szögelt papírlapra kirajzolhatók a pontos arcvonások. Lásd: Kolta Magdolna: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2003.

¹⁵ Antik Sándor: *Vizuális emlékezet és képi metaforák*. Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság – Kolozsvár, 2008. 46.

¹⁶ *L'Artiste*, 2 s., II, 145-148. Idézi: Szilágyi Gábor: *Daguerre. A fényképezés felfedezésének története*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1987. 119.

¹⁷ Szimán Oszkár: *A színes fényképezés alapjai*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1985. 9.

natáinak megőrzésén túl egybefonódott a tudomány, a tömegkommunikáció, a média, a reklám és a public relations céljaival. Az ezen célok jegyében született képek célja a leképezés, a tudás átörökítése, megőrzés, archiválás, közkinccsé-tétel, bemutatás. A másik út pedig egy új művészeti ág kifejlődéséhez vezetett: a fotóművészethez. Közben a rögzített állókép meg is mozdult, s a mozgókép fejlődéstörténetében ugyanez a kettéágazás figyelhető meg: az eljárást egyaránt használja a tömegmédiá illetve a filmművészet, csak más-más célokkal. Számunkra azonban jelen esetben nem a fotó- és filmművészet az érdekes, hanem a rögzítési eljárások „lakossági” használata, mely révén „emlékbe” készülnek a felvételek.

A mozgóképes emlékezet kapcsán Antik Sándor rámutat, hogy kezdetben az animációs nyomvonalak, mozgásdiagramok voltak azok, amik az emlékezetbe vésődtek, a filmnyelv gazdagodása nyomán azonban az emlékezetünk nem csak fázisképek összekapcsolt sorozatát menti el, hanem montázsmondásokat, ritmusokat, filmgondolatokat is. Ugyanakkor a mozgóképes emlékezet másik fontos komponense az auditív elem.¹⁸ A XX. század végén és a XXI. század elején a mozgóképek készítésére és levetítésére alkalmas eszközök szintúgy nagy sebességgel terjedtek el a világban, és napjainkra egybefonódtak az állóképkészítő eszközökkel. (Ugyanazzal a berendezéssel készíthetünk álló- és mozgóképeket.) Az emlékezet általuk finomodott és kitágult – legalábbis elsősre így tűnhet.

Ezek az eszközök napjaink emberének állandóan ott vannak a keze ügyében, szinte napi rendszerességgel készít fotókat és videókat – például a mobiltelefonja segítségével. Mi sem természetesebb számára, mint, hogy élete jelentős (és kevésbé jelentős) pillanatairól fénykép és/vagy mozgóképfelvétel készül. Már az anyaméhben élő magzat sem rejtőzhet el a kíváncsi tekintetek elől, hiszen a róla készült háromdimenziós ultrahangképeket szülei teljes rokonsága és ismeretségi köre megcsodálja. Egyre divatosabb megörökíteni magát a születés folyamatát is, hogy utána a cseperedő gyermekről heti rendszerességgel készüljenek újabb és újabb fotók, melyek egy része a világhálóra kerülve bárholnan elérhető lesz. És ez így megy egészen az ember haláláig, a sírkövérről készült fotográfiával bezárólag. Napjainkra tehát a vizuális média¹⁹ vált az emlékek első számú őrévé.

¹⁸ u.o. 63.

¹⁹ Noha bizonyos nézőpontból vizsgálva az írás is besorolható a vizuális média halma-zába, hiszen látás útján fogadjuk be, jelen esetben vizuális média alatt az álló és mozgóképekkel operáló közvetítő közegeket értem: a fotót, a mozgóképet, illetve mindazokat a technikai eszközöket, amelyek ezek tárolását és megosztását lehetővé teszik.

Az emberi emlékezettel kapcsolatos, különböző irányú kutatások két dologban általában megegyeznek: 1. az emlékezet szelektív, 2. sohasem lehet maradéktalanul objektív. Arra, hogy mit és hogyan tárolunk, hatással vannak például a különféle önvédelmi mechanizmusok: bizonyos emlékképeket mélyen eltemetünk, másokat rendszeresen előhívunk. Az sem ritka, hogy az átélt történések emlékét gazdagítjuk, megváltoztatjuk, megszépítjük, vagy éppen csúfabbá tesszük. Végezzük e furcsa, nem tudatos munkát egyrészt a többnyire visszanyomozhatatlan és felfejthetetlen belső késztetéseinknek engedelmessé, másrészt a környezetünkből kapott benyomásokra való önkéntelen válaszreakcióként. Manipulálhatjuk az emlékeinket különféle megfelelési kényszerektől vezérelve, vagy egyszerűen csak azért, mert óhatatlanul megpróbáljuk azokat a korszellemhez, a környezetünkre jellemző értékrendhez, látásmódhoz igazítani.

Addig, amíg mindezt egy belső munka révén tesszük meg, még beszélhetünk az emlékezet szabadságáról: arra és úgy emlékszünk, amire és ahogy akarunk, illetve, ahogy érzelmi és pszichés folyamataink megkívánják. De mi történik akkor, ha ebbe a belső munkába valaki kívülről belenyúl?

A személy énképe egy önmagáról kialakított mentális képhalmaz, amellyel az illető kísérletet tesz önmaga objektív szemlélésére. E kép kialakítása kisgyermekkorban kezdődik, és a kamaszkor táján válik többé-kevésbé állandósulttá. Kialakításához hozzájárulnak többek között a cselekedeteinkhez, a külső és belső adottságainkhoz kapcsolódó környezeti visszajelzések, az események megéléséhez kapcsolódó reakciók – illetve az ezekről megőrzött emlékek.

A fizikai kép – hasonlóan a többi embertől érkező véleményhez, dicsérethez/szidalmazáshoz, pozitív vagy negatív kritikához – egy visszajelzés az egyén számára. Annál is inkább, mert hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a fénykép és a videó objektív képet mutat rólunk. Ha azonban egy személyről egymás után több fotós, több különféle géppel készít felvételt, a „hű” képmásokat összehasonlítva megállapíthatjuk, hogy mindegyik egy kicsit más-milyennek mutatja alanyát. Ettől függetlenül nem mellékes senkinek sem, hogy az osztályképen, a tablón, az évkönyvben vagy éppen az esküvői képeim hogyan fest. (Ezeket általában jól, hiszen az egyén számát a fotózásra, készülrá, a fotós pedig ideális esetben igyekszik megtalálni a legelőnyösebb profilját. A pillanatképekről ez már nem mondható el.)

Egy rosszul vagy rosszkor elkapott pillanatban készült, a szereplőt előnytelenül ábrázoló, csúnyának, esendőnek, ellenszenvesnek mutató, vagy éppen egy beállított, retusált, a valóságot átrendező, túlidealizált állapotot

rögzítő fotó kihat az egyén önmagáról alkotott véleményére. De míg a természetes emlékezet jótékonyan törölhet, korrigálhat, kiegyensúlyozhat egy ilyen mentális képet, addig a technikai kép mindig ugyanolyan marad, újra és újra emlékeztetve a szereplőjét egy pillanatnyi állapotra, amely talán nem is volt jellemző vagy jellegzetes. E pillanatkép mégis egy hosszabb időszak emblematikus képévé válhat, felülírva a természetes emlékezetet.

Persze, mondhatjuk, hogy az ember sosem volt ura az emlékeinek, mert mindig voltak olyan külső erők, amelyek hatottak az elraktározott emléképeinkre: a szüleink például gyakran mesélnek történeteket a kisgyermekkorunkról, és egy idő után már magunk sem tudjuk pontosan, hogy valódi emlékeket tárolunk-e az adott napról, vagy csak azért tudjuk, hogy mi történt, mert meséltek róla nekünk, és a mese alapján elképzeltük a történeteket.

Napjaink emberének azonban nem csak a szavakkal mesélt történetek manipuláló hatásával kell megküzdenie. A szelekciót még annyira sem tudja saját belső készítéseinek megfelelően véghezvinni, mint déd- vagy ükszülei generációja, hiszen – ahogy láttuk – egyéni életútjának nem csak a jelentős, hanem a kevésbé jelentős állomásai is dokumentáltak. Tehát amennyiben nem vitatjuk azt a tényt, hogy emlékezetünk jelentős mértékben formálja a szubjektív tudatunkat, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy énképünk a fotók és videók kiszolgáltatottjává vált. Kénytelenek vagyunk belátni, hogy amikor a szülők arról döntenek, hogy gyermekeiket melyik pillanatban, milyen szituációban kapják lencsevégre, vagy amikor arról határoznak, hogy mely képeket tegyék a lomtárba és melyeket a megőrzendő mappába, akkor utódaik identitását, önmeghatározását formálják. Teszik ezt anélkül, hogy tisztában lennének cselekedetük jelentőségével.

E folyamat ijesztő voltát csak egy remény enyhítheti: minél több fizikai-technikai képet gyártunk, annál inkább elaprózódik ezek hatása. Míg pár évtizeddel ezelőtt egy fiók mélyéről előkerült, régi kép számtalan gondolatot indukált, addig a mostanában készült, bármikor hozzáférhető, óriási mennyiségben és jellemzően digitálisan tárolt képanyag áttekintésére kevesen veszik a fáradságot. A most felnövő gyerekeknek nem igazán lesznek emblematikusnak nevezhető, korszakokat jelképező fotói.

INFLÁLÓDÓ EMLÉKEK A VIZUÁLIS MÉDIA HATÓTERÉBEN

Ha napjaink emberét megkérdeznék arról, hogy jártában-keltében miért készít fotókat és videókat a legkülönbébb dolgokról, zömmel két féle válasz születne. A többség bizonyára azt válaszolná, hogy „emléknek”: később majd vissza szeretne emlékezni arra, hogy mit élt át a megörökített pillanatban. A megkérdezettek másik része pedig bevallaná, hogy fel szeretné tenni vala-

melyik közösségi portálra, hogy úgymond megossza másokkal is az élményt, amit ő átélt. (Illetve szépnak, ügyesnek, boldognak, tekintélyesnek, stb. lássák őt...)

Noha az utóbbi jelenség is igen izgalmas, a fényképezés, videókészítés e két célja közül most az első esetet járjuk körbe: azt a lehetőséget, amikor a vizuális média termékei az emlékezet mankójául szolgálnak. Feltevésem ezzel kapcsolatban az, hogy az individuum itt becsapja önmagát, öncsalást követ el, csapdába kerül. Az emlékek megőrzése helyett az emlékek inflálódásához, kioltásához járul hozzá. A fotók és filmek már nem töltik be az „emlék” funkciót, mert nem használjuk őket sem az átélt pillanatok felidézésére, és jóformán semmi másra sem az elkészülésük utáni időkben. Az infláció folyamatának áttekintéséhez vissza kell mennünk a kezdeti fotográfiaiákhöz.

A világ az 1839. augusztus 19-i dátumot tekintti a fényképezés megszületésének – a francia Tudományos- és Képzőművészeti Akadémia együttes ülésén ekkor mutatták be hihetetlen nemzetközi érdeklődés közepette a dagerrotípia készítésének eljárását. Az e dátumot követő bő másfél évszázadban fényképek leginkább az emberélet jelentős állomásain készültek: kereszteselők, születésnapok, esküvők, stb. alkalmával.

A fénykép készítése kezdetben fontos eseménynek számított a szereplők életében. Nem mindennapi történéseket, hanem fontos aktusokat, az emberi élet mérföldköveit ábrázolták. Az egykori beállított fotók sűrítették az információt: egy-egy régi fotóról sokkal több tény, adat olvasható le, mint napjaink digitális pillanatképeiről. Ezek a régi képek ugyanis még tartalmaztak szimbólumokat, mögöttes üzeneteket. A kompozíciónak, a szereplők egymáshoz képesti elhelyezkedésének jelentősége volt, ahogy azok a tárgyak is jelentést hordoztak, amelyeket a kezükben tartottak, vagy amelyek a kép háttérében, mintegy attribútumként megjelentek. Ezen üzeneteket a képek szereplői tudatosan kódolták, hogy jelezzék társadalmi rangjukat, a családban betöltött szerepüket, hivatásukat, helyüket a világban.

Az automata gépek elterjedésével, az 1960-as évektől vált jellemzővé a nem beállított, ún. pillanatképek rögzítése. Az ezredforduló után pedig rohamosan kezdtek terjedni a digitális kamerák, amelyeknél már a véges számú filmkocka és az előhívási költségek sem fogták vissza a kattogtatást. A felvételkészítésnek ma már látszólag nincs tétje, nincs miért gondosan előkészíteni azt, hiszen bármikor megismételhető.

Napjaink embere szinte minden nap lát valami olyat, amit emlékké akar tenni. Vissza szeretne emlékezni arra, hogy mi történt a nyaraláson, milyen volt a gyermeke vagy a háziállata az adott időszakban, hogy nézett ki a lakása, milyen volt a kertje, hogy állt rajta az új ruha, kik voltak a munkatársai, milyen érdekes vagy mókás volt a megörökített pillanat. Csakhogy az ipari

emlégyártással épp az ügy ellen dolgozik: olyan mérhetetlen mennyiségű digitális kép kerül a számítógépére vagy egyéb tárhelyére, amennyit később fizikai képtelenség számon tartani. A jelenséget már mintegy fél évszázaddal ezelőtt igen találóan fogalmazta meg Lewis Mumford *A gép mítoszában*: „Önmagunk és valóságos élményeink, valóságos környezetünk között ott hömpölyög a képek egyre emelkedő áradata, amelyet a legkülönbözőbb források – a fényképezőgép és a nyomtatás, a film és a televízió – táplálnak. Régente a kép, a képi szimbólum ritka dolog volt, elég ritka ahhoz, hogy elmélyült koncentrációra tarthasson igényt. Mára azonban a valóságos élmény lett a ritka, és a kép mindennaposá vált.”²⁰

Napjainkban a képek valóban nem tartanak igényt elmélyült koncentrációra. Hogyan is tarthatnának abban a mennyiségben, amilyenben birtokoljuk őket? Elveszítik értéküket, inflálódnak. Míg régen egy esküvői kép nagy becsben tartott emlék volt – talán az egyetlen, a nagyszülőkről – addig a mai, több órás lakodalmi mozgóképfelvételt talán soha többé nem nézi vissza senki, miután a DVD-lemez tokjában a polcra került az utazásokról és születésnapokról készült videók mellé.

Bizonyos nézőpontból tekintve az emlékek soha nem látott kultusza figyelhető meg: fotóinkat printelhetjük, fotókönyvet készíthetünk belőlük, különféle tárgyra nyomtattathatjuk őket. De vajon ezzel valóban kultikussá tesszük őket, vagy épp ellenkezőleg?

„A világ képi felfedezése valószínűleg azzal a mágikus pillanattal kezdődött, amikor az ember a saját tükörképét észlelte egy víztócsában. Ez a felfedezés félelemmel töltötte el, és ez a varázstükör, mágikus élmény hosszú ideig meghatározta szemléletét. Ismeretes, hogy milyen varázserőket tulajdonított az ősember a képmásnak, ismeretes a természeti népek hitvilága (a valakiről készült fénykép az illető lelkének elrablását jelenti). Az archaikus társadalom embere elutasítja, hogy képet készítsenek róla.”²¹ – ehhez képest az emberi arc ma már korántsem ilyen magasztos dolog. Nem csak a modellek arcma vált árucikké, de olykor szeretteink képét is a pusztá dekoráció szintjére degradáljuk azáltal, hogy mindennapi használati tárgyakra – párnára, bögrére, kulestartóra, pólóra – applikáljuk őket. Az ideológia ugyan továbbra is az emlékezőt, emlékelőhívást határozza meg célként, ám mivel e tárgyak a leghétköznapibb funkciókat töltik be, és szinte állandóan jelen vannak a mindennapokban, ottlétüket már természetesnek vesszük, és nem készítenek bennünket semmiféle mentális folyamatra.

²⁰ Mumford, Lewis: *A gép mítosza*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 242-243.

²¹ Antik Sándor: *Vizuális emlékezet és képi metaforák*. Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság – Kolozsvár, 2008. 36.

A csak digitális jelként létező képek értéke is erőteljesen megkérdőjeleződött. Az emberek többsége nem szelektál az egy-egy alkalommal készített fotók között, nem törli ki az elrontottakat, egy-egy témáról egymástól alig különböző beállításokat is megőrizz. Ezek aztán vagy halmozódnak a számítógépén, telefonján, felhőtárhelyén, közösségi oldalán, vagy időnként törli őket – ha nem is feltétlenül szándékosan, hanem egy-egy technikai hiba, vírus miatt, vagy egyszerűen csak azért, mert készüléket vált, és arra nem másolja át a régi képeit. Ebből jól látható, hogy azok valódi értéket nem képviselnek a számára.

A jelenben tehát egymás mellett él egy különös emlék-kultusz és az emlékekkel kapcsolatos gondatlanság. Ennek oka bizonyára abban keresendő, hogy az individuális múltunk megőrzése és előhívása túlságosan is kézenfekvő. Evidens, hogy fényképeznek bennünket magzati korunktól a temetésünkig. A mai ember tisztában van vele, hogy minden lépését kamerák követik, különféle platformokon (pl. közösségi oldalakon vagy az ismerősök albumaiban) tűnnek fel az őt ábrázoló képek, így nem ébred fel benne az a félelem, hogy emlékeit elveszítheti.

Ráadásul emlékgyártás ügyében már nem csak a szülőkre, rokonokra, barátokra vagy a hivatásos fotósokra hagyatkozhatunk. Figyelemre méltó az utóbbi években jellemzővé vált önportré-készítési láz, a selfie-k terjedése. Még az ezredfordulón is „cikinek” számított, ha valaki önmagáról készített képet, hiszen ebből két következtetést vonhattak le a szemlélők: Vagy arról van szó, hogy az illetőt senki sem tartotta érdemesnek a lefotózásra, vagy pedig arról, hogy az illetőnek nárcisztikus hajlamai vannak. Napjaink selfie-kultuszában azonban senki sem jut hasonló konklúziókra, önmagunk fényképezése elfogadottá vált, s az a tény, hogy az egyén már nincs másokra utalva önmaga képi megragadásában, még inkább hozzájárul az öndokumentáció nagyléptékű bővítéséhez.

E ponton ismét szót kell ejtenünk a technikai kép emlékezetet és identitást manipuláló hatásáról, hiszen a selfie készítési folyamatához általában az is hozzá tartozik, hogy az elkészült képet ugyanazzal a technikai eszközzel (jellemzően okostelefonnal) feljavítjuk és közzétesszük. A szolgáltatók egymás után dobják piacra azokat az alkalmazásokat, melyek segítségével pár kattintás árán eltüntethetők a pattanások és árnyékok, csillogóbbá tehető a szem, napi szinten megejthetők mindazon csalások, amelyeket korábban csak a tabló- és esküvői fotókon eszközöltek a hivatásos fényképészek. Az egyén olyanná formálhatja önnön képét, amilyenné szeretné – és amikor évekkal később visszanézi azt, ismét gyönyörködhet a végeredményben, rég megfélekezve arról, hogyan érte azt el.

Amikor a XX. század végén, XXI. század elején született emberek távoznak majd ebből a világból, az utódokra vélhetően egy-egy kaotikus kép-

halmazt hagynak majd önmagukról, amelyből nehezen fog kirajzolódni egy hiteles portré. Az unoka ma még becsben tartja a nagyszülők egyetlen fotóját, de vajon milyen értéket fog képviselni az utánunk maradó digitális adathalom? Becsben lehet-e majd tartani? Veszik-e majd a fáradságot az utódok, hogy kiválasszák belőle a legjellemzőbbeket? Nem zárhatjuk ki azt az opciót, hogy hiába gyártjuk iszonyatos mennyiségben az „emlékeket”, azok még kevesebb eséllyel fognak nyomként megmaradni utánunk, mint a fotográfia hajnalán készültek. Mi magunk sem fogjuk – még a leghevenyebb nosztalgikus hangulatban sem – valamennyit végignézni, az utánunk maradók pedig talán mégannyira sem, hisz minden felmenői ágról örökölnék egy-egy ilyen halmazt.

Az ember tehát becsapja önmagát, amikor azt mondja, *meg szeretné örökíteni* a szép pillanatokát. Hiába adott a lehetőség, a megörökítés valószínűleg csupán illúzió, amely a képek inflációjával elenyészik.

ÖSSZEZÉS

Emlékeink tehát egyfelől manipulációt szenvednek el, másfelől inflálódnak a vizuális média hatóterében. Természetesen itt az „emlék” kifejezést két értelemben is használhatjuk. Érthetjük alatta az emlékül, emlékbe, emlékként kapott, készített, megőrzött emléktárgyat. Ilyen értelemben a legjellemzőbb emlék, emléktárgy a fotó, még akkor is, ha nem kerül hordozóanyagra, csupán digitális jelhalmazként létezik. Az így értelmezett emlékek, emléktárgyak inflációja nyilvánvaló: minél több van belőlük, minél könnyebben hozzáférhetőek, annál inkább elértéktelenednek, inflálódnak.

A másik értelmezés szerint az emlék az emlékezési folyamat során kódolt, tárolt és előhívott információk egy-egy összefüggő csoportja. Az első értelemben vett emlék(tárgy) megkönnyíti, ugyanakkor irányítottá teszi az előhívás folyamatát, illetve azt az illúziót keltheti, hogy előhívás történik, holott csak nyugtázzuk, hogy a látott fénykép vagy mozgóképsor a múltunk egy szelete.

Minél több ilyen, nyugtázandó képsort látunk, annál kevésbé ásunk mélyre, hogy természetes emlékezetünkben megkeressük a hozzájuk kapcsolódó információtartalmakat, hiszen azokat erőfeszítés nélkül kiolvashatjuk az információgazdag képi dokumentációból is. De mivel az elvben bármikor rendelkezésünkre áll, nem érezzük szükségét a természetes emlékezet mozgásban tartásának és frissítésének. Ilyen értelemben az emléktárgyak inflációja a tudatos emlékidéző folyamatokat korlátozva végső soron a felejtéshez járul hozzá.

A lépten-nyomon tapasztalható emlék-kultusz dacára az életét végigdokumentáló ember talán kevesebbet tud önnön individuális múltjáról, mint

elődei, akik csak a természetes emlékezetükre támaszkodhattak. S amit tud, az sem feltétlenül adekvát, hiszen tudása torzításoknak, manipulációnak van kitéve. Önmagában még emiatt sem kellene aggódnunk, hiszen a természetes emlékezet is szelektív illetve szubjektív. Meg kell azonban különböztetnünk a belső, pszichés folyamatok vezérelte szelekciót és konstrukciót a külső, technikai eszközök befolyása alatti szelekciótól és konstrukciótól. Elfogadva, hogy az emlékezetünk befolyásolja az önmagunkról kialakított képünket, önazonosságunkat, meg kell állapítanunk, hogy a kettő minden bizonnyal eltérő identitást hoz létre. A technikai képek sokaságából összeálló technikai emlékezet tehát más emberré formál bennünket, mint amilyené természetes emlékezetünk kizárólagos hatóterében válnánk. S ha ez a technikai emlékezet – bármikori hozzáférhetősége miatt – jelentőségét veszíti és be sem tölti funkcióját, akkor számolnunk kell azzal a változástényezővel is, amelyet a ritkább emlékidézés okoz. Múltunk leképezett pillanatai állandóan körülöttünk vannak, ám súlytalanná válva szinte semmiféle hatást nem gyakorolnak ránk.