

# Bán András

## A vizuális antropológia felé

Fotótörténeti és –elméleti írások, 1974–2006

Szaturnusz lehunyja fél szemét.....	2
A nyíri földnyílás.....	6
Vásárhelyi fotósélet a századelőn.....	10
„Kedvezően beajánl bennünket makaiakat”.....	17
Hevesy Iván figyelme a fotográfia felé fordul.....	35
Lucien Hervé fotói – itthonról nézve.....	44
Radikális perfekció.....	48
Részlet. Csiky Tibor konceptuális-fotós munkái.....	50
Alberik teremtése.....	50
„Rögzítettem, amit megéltem”.....	57
Kutató tekintet.....	61
Magyar képek.....	65
Vizuális antropológia vs. vizuális kultúra?.....	69
A vizuális antropológia helyzete a Corvin utca 7. alatt.....	65
Dorka úszik.....	76
Lapok a családi albumból.....	81
Soltész István, a névtelen fotográfus.....	76
Búcsú a privát fotótól.....	73

# Szturnusz lehunyja fél szemét

Egy hétfői napon, 1839. január 7-én – mondják, az idő csípős volt Párizsban – Szturnusz kedvence, a festő búcsút vet melankóliájától. Maga Szturnusz tovább uralkodott ott lenn, a „nagy, rejtélyes dolgokon / S a lélek mélységén”, mindenén „mi fényt, napot kerül” – írja Schiller. A festményeket attól fogva fény telítette, a festő palettája szivárványszínekben tündöklött, a melankólia pedig már a fotográfiára, a magából a fényből előhívott képre vetett szemet.

A fotográfiáról nem lehet beszélni (csak egy fényképről, mondta Roland Barthes), a fotográfiának nincs elmélete; a fotóban az ember elveszítette előbb a látását, majd az emlékezetét. A fényképet nem azért készítjük, hogy aztán meg is nézzük őket. A fénykép az a felület, mely elválaszt a valóságtól; a fénykép magába zárta az „én” és a család identitását, ugyanakkor képtelen megőrizni a saját minőségét és eredeti szándékait – állította egybehangzón minden modern elmélkedő (Charles Baudelaire-től Susan Sontagig, Székely Bertalantól Hevesy Ivánig), ha nagyritkán vállalkozott a fotó-jelenséggel való szembesülésre.

A világ szimbolikus értelmezői szemében tehát ez a modernkori képfeleség produktuma és oka annak, hogy a képek talán mindörökké elvesztették jelentőségüket. Állítják: képek árasztják el a földet, olyan új helyzeteket teremtve, amelyben a meditációra nincs ok, nincs is mód; a fotográfia nem kímél egyetlen kontinentet, egyetlen kultúrát sem; a fotográfia olyan kemény hatalmi eszköz, mint a gumibot; sőt, a képek áradó tömege, a fotográfia hadserege hajta végre a történelem legnagyobb képrombolását. S többé nem állítható vissza a fotográfia előtti árkádiai állapot.

A mindennapi gondolkodás nem sokat foglalkozik mindezzel, a képvizsgáló filozofok és mestereik illedelmes gyászjelentéseivel (amúgyis: Sontag vagy Barthes sem csinált mást, mint sötét szóképeket gyártott a meggyászolt fotográfiáról... – ám ez már megint bölcsész köztözködés); a mindennapi gondolkodás szemlél, értelmez, teremt és birtokol, persze a maga módján. Idő, Élet: a képes magazinok emelkednek és buknek; a reklámmenedzserek épp a komputerképeket díjazták mostanában; a festőket már rég nem érdekli az a régi-régi fotó-művészet határvillongás; csupán néhány öreg fotóst – aki nem a reklámból él – foglalkoztat még némiképp a művészet vagy nem művészet vita. A hétköznapi ezalatt fogyaszt, fogyaszt, s nem elméletet, hanem képeket, fotográfiát (az amatőr fotó laborálása talán az egyetlen szolgáltatóipar, amelyet sok éve nem érint sem tél, sem nyár, sem recesszió, sem az életmódminták változása). Mert a nyilvános képek – a hírlapok címlapján, az autópályamenti posztereken, a mosóporos dobozokon és a választási szórólapokon – lehetséges olvasatait csupán csak banalitások, a képek szemlélésének esélyét legfeljebb a magánhasználatú species ígéri.<sup>1</sup>

A fotográfia – kezdeti idején, s még sokáig – azon illúzióba ringatta lelkes híveit, hogy végre a hitelesség, a tárgyyszerű rögzítés eszközét adta az ember kezébe. Évtizedeknek kellett eltelniük, hogy legalább néhányan megfogalmazzák: a fénykép – természetéből adódóan – sem nem spontán, sem nem hiteles, legfeljebb részletgazdag. Amúgy a hitelesség mítosza talán még ma is él.

Jó lenne eloszlatni az olvasó szájszegletét félrehúzó zavart: miért is férne kétség a fotográfia hitelességéhez? Van-e hitelesebb dokumentuma annak, hogy a fotográfus abban a pillanatban valóban ott tartózkodott, mint a fényképezőgép rögzítette tárgyilagosa fotográfia? Ám a hitelesség és az objektivitás nem egymást fedő fogalmak. Minap mutatták be Pesten Don McCullin lenyűgöző háborús fotográfiáit. Az egyik Ciprus szigetén készült 1964-ben. A képen egy előszobát látunk, a földön két halott férfi zárja el az utat az ajtó felé. Az ajtónyílásban megdöbben nézelődők, és egy fiatalasszony, akiből épp kitör a zokogás: hisz férje és bátyja ez a két halott a kövön. A kép megrázó. A fények épp tökéletes szögben esnek: kiemelve a nő arcának tragikus vonásait, kendőjének finom mintáját. Egy értelmetlen háború megrázó dokumentuma. S mondom, mindezt belülről, a keskeny előszoba végéből, az ajtó felé nézve rögzítette a fotográfus. Tehát ő érkezett elsőnek, átlépkedett a halottakon, beállította a gépét, hogy megvárja a feleség érkezését: A tökéletes drámai pillanatot. Elkészítse a „hiteles” fotográfiát.

A félreértés oka abban keresendő, hogy bár a fotográfiának kezdetétől hiányzik az elmélete, mégis maga a fotó-jelenség teoretikusan avatkozott be a 19. századi Európa kultúrájának mélyrétegeibe. A fényképezés

---

<sup>1</sup> Mindezen kidolgozott, ámbar elméletté nem szervezett alkalmi tételek elegendőek-e a 90-es évek fotós jelenségének leírására? Megtörtént-e a fotográfiában is a posztmodern fordulat, átrendezte-e a 80-as évtized itt is a mű- és művészet-értelmezést, az avantgárd utáni műfajhatárokat, történt-e legalább az innen belátható európai kultúrában olyan mértékű változás, amely fotóhasználatok napi gyakorlatát is érinti?

feltalálása és robbanásszerű terjedése meghatározott tudati struktúrákhoz, viselkedésmódokhoz kötődött, s elválaszthatatlan volt attól a reneszánsz-barokk centrálperspektívikus szemléletből fakadó igénytől, hogy meghatározott képsíkra vetüljön a mélység látványa. A világ a szubjektumra vonatkozik: ez a fajta képi projekció a szemlélő álláspontjának rögzítését vonta maga után. A fényképezés és a fényképező helyzetéből mindez eleve adódik.

A beavatkozás teoretikus jellegét a „festészetnek vége!” felkiáltás érzékelteti számunkra: a festészet érzékelhető perspektíváit nemigen módosíthatták volna azok a tenyérszíni rézlapra készült csillogó, alig szemlélhető, egy példányban készülő képek, amelyek a dagerrotípiát nevet viselték. A műtermi hátterek előtt és színpadi bútorok között fejtámaszokkal rögzített megrendelők „legjobb arcukká” csiszolt beállítással nemigen támasztották alá a spontaneitás képzetét, míg azok a látványosságként mutogatott, távoli eseményekről, tájakról és népekről hírt adó fényképfelvételek, amelyek alatt a képaláírás feltűnés nélkül kicserélhető volt, nem épp a fotográfia külvilágproblémájának és hitelességének teoretikus építményén dolgoztak. „Az ember nem érintkezhet közvetlenül a valósággal, nem tud szemtől szembe kerülni vele” – írta Cassirer professzor, majd egy évszázaddal később, rátekintéssel bírva már az ember meghatározóvá váló szimbolikus tevékenységére. „Ahelyett, hogy magukkal a dolgokkal bánnánk, lényegében szüntelenül csak önmagunkkal beszélgetünk.”

Bár: néha-néha ott maradt a műtermi dobogó szélén – a képhatáron – a megrendelő-modell félig égett, hirtelen letett szivarja, ami amúgy zavarta volna a harmonikus énképet, viszont legalább egy ponton átégette a fotográfia tökéletes felületét. A „hiba” csupán a teljes negatívot vagy a kontaktmásolatot szemlélve tűnik föl, amúgy a laboráns a képkivágással és egyéb fotográfiai eszközökkel korrigálhatta a képet. A fotográfia igazságában bízók azóta is a képhatárokat szemlélik figyelmesen. Ahogy ezt Kardos Sándor szokta mondani (aki azonos a véletlen képi csodákat gyűjtő Hórusz Archivummal): „Isten ujja néha belenyúl a képbe.”

Delacroix és Daguerre ideje előtt a politika keményen nyomást gyakorolt a festészetre a reprezentatív színpadi beállítás, az emblemikus egész s aprólékosan fogalmazott részek érdekében; míg viszont a rációban hívó természetmegfigyelés ellenkezett érdekeivel, a kép mint kép pedig egyenesen felháborította, lovaglókorbáccsal húzott végig rajta. Aztán ahogy a sajtó az egyszeri állóképes reprezentációt napi tablókra bontotta, ehhez a festészet már aligha volt igénybe vehető. A dagerrotípiából kinőtt fotográfia annál inkább. Újra megadatott a festőknek, hogy pár évig a közvetlen természetmegfigyelés érzéki örömeinek adózzanak. A módosult hatalmi megfontolást Zola élesszemű megfigyelése rögzítette: „mostantól fogva semmi nem létezik, amit nem fotóztak le előtte”.

A festők reagálása a megkönnyebülés sóhaja helyett meglehetősen kistűlű hörgésbe fulladt. 1862-ben Párizsban szinte minden jelentős piktor aláírta azt a manifesztumot – csak Delacroix nem –, amelyik a fotót kizárta a szépművészetek sorából. A fotográfusok persze szerették volna megvívni a maguk szabadságharcát. Csakhogy nem akadt Leonardójuk, de még csak egy Marsilio Ficino-típusú menedzserük sem<sup>2</sup>. Művészet vagy sem: a kérdés amúgyis rosszul volt feltéve. Egy évszázad kellett, hogy kiderüljön: ha fennmarad a régi fotográfia, van esélye, hogy bekeretezve falra kerüljön, akárkit is ábrázol, és akárhogyan. A dagerrotípiát elkészítésmódjából adódóan egyedi, a későbbi fotográfiák felértékelésére pedig a műkereskedők bevezették a „vintage” fogalmát: az eredetit, amely még ha szignálatlan, számozatlan is, de igazolhatóan a fotós kezétől származik. A vintage pedig mindenki meglepetésére – és a teoretikusok szándéka ellenére – megcáfolja Walter Benjamint: igenis érezzük egy eredeti André Kertész kép „auráját”. Az aura kijár az „antik” tárgyának; ahogyan elhagyja keletkezésének kontextusát, térben és időben elmozdítva, a fotográfia szükség-szerűen műfajt vált: dokumentumképnek, riportfotónak, portrénak vagy tudományos felvételnek majdnem egyforma az esélye, hogy művészetté váljék. A vintage egyben megnemesíti a képi tökéletlenséget is. A barnulások-sárgulások éppúgy az aurához tartoznak, mint a képi hibák. Figyelmünk folyamatosan vált, hol a kép tárgyára, hol a kép különösségének „punctumára”, hol a kép eszméjére fókuszál. A művészet-megfontolások során a fotó esztétikuma már-már kifejezetten zavaró, mindenesetre sokkal fontosabb nála a képtárgy és a tudatunkban létező képmás párbeszéde. Ahogyan a látványból kép formálódik. S ahogyan a kép – ha valóban az – módosítja magát az érzékelést, képfelfogásunk módját, határait. A fotográfia az idő és az esetlegesség szerepét definiálta a mentális képpalkotásban.

Százötven év fotóelméleti szövegeinek visszatérő motívuma: „A fotográfiai kép voltaképpeni alkotója a fény. A fényképész csupán a szükséges előmunkálatokat végzi el, amelyek kiváltják a létrehozó folyamatot.

<sup>2</sup> Marsilio Ficino filozófus (1433–1499) Medici-család belső köreiből tartozott, Platón-fordításairól vált nevezetessé. Nagy hatása volt a Mediciek foglalkoztatta művészek munkáinak programjára.

Ami ezután történik, az a gép dolga. A fényképész döntéseinek mozgásterét eléggé beszűkítő tényezők – mind objektív tényezők.” Ebből csupán az az indirekt állítás fogadható el, miszerint ember nélkül a gép (egyelőre) nem csinál semmit. A technika ugyan döntő, de nem dönt. (Man Ray: „az embernek egy kicsit meg kell vetnie azt az eszközt, amellyel dolgozik”). Mindenesetre a kamera valahogy másképpen határozza meg a kép természetét, mint mondjuk a tojástempera vagy a litókó a festményét, a grafikáét. Ezért vezette be Vilém Flusser a „fotóprogram” terminust. Az ember, mondja, „amikor a fényképezőgépen át kitekint a világba, azt nem azért teszi, mintha a világ érdekelné, hanem azért, mert az információk előállításának és a fotóprogram kimerítésének új lehetőségeit keresi.”

Ez a fotóprogram kimerülőben van. Most hogy jön az elektronikus képész, és éveken belül befejeződik a fotográfia ideje, ha mást nem is, igazán szép fotókat és igazán szép elméleteket várhatunk. Amennyiben lehet hinni a történelmi analógiáknak. A festészet és a képsokszorosítás (grafika) kései csodái, gazdag elméletei és merész főművei is történetük végével szöktek magasra az enyészet meleg avarrétegéből a 19. században. A fotóművészet története is a fotográfikus kép funkcióvesztésével kezdődne tehát?

Szép képeket – más-más ok miatt – az elmúlt évtizedek is ígértek, adtak. A háború utáni keserűség és lelkesültség pillanatában rendezte Edward Steichen a Museum of Modern Artban a híres Family of Man fotókiállítását<sup>3</sup>. Amely a maga nagyon célirányos és patetikus eszközeivel legalább két tételt vésett nézői tudatába: az ember alkot, hisz, szeret, tehát a világ szép, és ezt a fotográfia a maga szelíd és pártatlan módján képes a tudunkra adni. A Family of Man fotóinak kompozíciója Mondrian-típusúan purista, tökéletes volt: „a befogadó úgy érezhette, hogy nem pusztán a tárgy szimbólumát látja, hanem az újdonság erejével magát a tárgyat”.

E kétségbeesett tökéletességre, félig megértett kultúraköziségre adott melankolikus és legalább saját környezetében igaz válasz Robert Frank, Diane Arbus vagy Richard Avedon amerikaiak-képe. A magában álló ember fájdalmas és nosztalgikus önszemlélése nem csupán a kamera előtt levetkőző emberek visszataszító arcképcsarnoka, sőt a legkevésbé sem az. Inkább a vállalható esendőség utolsó felkiáltása.

A „fotóművészet” Arbusokra következő, egymásba mosódó és mába érő fejezete a szcenikusoké és az utcai fotósoké. Az előbbi mindent alkalmaz, amit a konceptualista képzőművészettől megtanult: intellektualizmus, hivalkodó beállítottságot, keresett mulandóságot, képen kívüli utalásokat, gátlástalan határátlépést, sokféle művészetelméletet. Ezzel szemben az „utcai” fényképezésnek nincs végiggondolt elmélete, csak – megint csak keresett – spontaneitása; a képek ösztönösen születnek – csípőből tüzelés –, és a fotósok alkalmadtán demokratikus közhelyekkel kommentálják.

Akik pedig a Steichen–Weston-féle képi tökéletességet tartják folytathatónak – mint Robert Mapplethorpe – minden korban nagyon sikeresek, mégha tökéletességük – ha igaz – egyre kétértelműbb, egyre fertőzőtebb. Mapplethorpe amúgy másra is példa. Zseniális képeket készített, mégis életműve. Ahogy a fotóművészetben általában sincsenek életművek a képzőművészeti értelemben: az oeuvre-ök nem egyes képekből, csak azok kapcsolatából épülnek. Tanulmányozhattuk – tavaly Pesten, Yoko Ono galériájában, vagy Bécsben, a Hundertwasser-féle kiállítóházban –, hogy Mapplethorpe a monumentális tárgyiasság eszközei közül válogatott, amikor portrézott, aktképeit esztetizáló nárcisztikum járta át, csendéleteinek visszatérő jegye a szexuális túlfűtöttség volt, ám ezek a képteremtő eljárások egymástól függetlenül működtek: minden képe, ha jó, önmagában az. Másképpen fogalmazva: egy Mapplethorpe-kiállítás vagy album lehet egymást erősítő képek lenyűgöző sorozata, ám egy véletlenül élénk kerülő ismeretlen képet nemigen tudunk Mapplethorpe-ként azonosítani. Ugyanezeket az eszközöket mások is alkalmazzák, hasonlóképpen hatásosan.

Az „életmű-probléma” még csak sejthető volt a még életében híressé vált Nadar-féle, vagy André Kertész-féle oeuvre esetében, a művészetpártolók által konstruált Atget- vagy Lartigue-életműben tettenérhetővé vált, Arbus vagy Avedon esetében kimondatott: a fotográfus kezében az eszköz mégiscsak megköti a stílust, akár kézjegyszerű kifejezési eszköztárt alakít ki magának a reménybeli fotóművész, akár visszatérő témák sorozatát, témátípusokat. Mindkét eljárás csak meglehetősen külsődleges módon fogja egybe képeit. S mivel az ilyen külsődleges eszközök példatára kicsiny, egyidőben igencsak megszámlálható számban te-

---

<sup>3</sup> A Family of Man kiállítás (1955) a béke-eszme második világháború utáni nagyszabású kinyilatkoztatásainak sorába tartozik, mint a politika terén az ENSZ létrejötte 1945-ben vagy az Emberi jogok egyetemes nyilatkozata 1948-ban. Rendezője az akkor már 76 esztendő Edward Steichen fotográfus, a Museum of Modern Art fotórészlegének vezetője. Hatvannyolc országból több mint két millió fotóból ötszázat – alapvetően dokumentarista képeket – válogatott, hogy bizonyítsa, a legalapvetőbb emberi érzelmek és értékek, az emberek közötti kapcsolatok, a fájadalmak és örömeik mindenütt a világon egyformák. A kiállítás közönségviszhangja elsőpró volt, katalógusa minden idők legkelendőbb fotókönyve lett. Ugyanakkor a Family of Man kritikusan problematikusnak tartották, hogy Steichen kontextusukból kiemelt képekkel, csak vizuális effektusokkal dolgozott, s hogy az egységnek ez a felfogása – ahogy Roland Barthes fogalmazta –: az amerikanizálódás. New York után a világ több nagyvárosában került közönség elé a Family of Man (9 millióan látták), s a kollektív ezután is együtt maradt, Luxemburgban, a clervaux-i kastélyban nyílt belőle – ma is látható – állandó kiállítás.

vékenykednek elismert fotóművészek a világban. Egy Mapplethorpe, egy Koudelka, egy Saudek generációnyi időre meghatározza a bejegyzett „fotóművészetet”.

Bár: a több helyen, különböző időkben megrendezett „filmvég-kiállítások” mehökkentették a kritikusokat: a kisfilmes tekercek véletlenszerűen elkattintott befűző kockáinak nagyításai igenis magukon viselték a személyiség kézjegyet.

Mert a fotóban mindenre van ellenpélda. És ez teszi nehezzé az elméletfogalmazást. (Barthes talán így értette, hogy csak egyetlen fényképről lehet beszélni. Mármint nem a festők és filozófusok által keresett egyetlen képre gondolt, a fotóról elmélkedvén, az bizonyos.) Az életművét építő fotográfusnak, ha jót akar, óvakodnia kell attól, hogy turistaképeket készítsen vagy gyereke első lépéseit lefotózza. Nem hagyhat maga után áruló nyomot. A gyakorlott történész évtized pontossággal kapásból megmondja minden egyes fotó elkészülte dátumát, ugyanakkor mégsem jogosult korstílusról beszélni a fotográfia kapcsán, legfeljebb műtermi- és ruhadvatokról. A fotó kapcsán még világosabbá vált, hogy milyen módon jelöli ki a művészi erejű képesség az érzékelés határait, a látás kereteit, ugyanakkor a fotólátás korszakának végén még ez a tény sem jogosít fel bennünket, hogy minden további nélkül értekezzünk a „fotóművészetről”.

Létezik tehát a „fotóművészet”, mely helyes használatként a műtárgyak esetén elvárt meditációt javasolja; létezik a fogyasztásra szánt fotográfia a sajtóban s egyebütt, amely legfeljebb az egyszeri rátekintést igényli; létezik továbbá a privát használatú kép, a maga „funkcionális” esztétikájával. A családi használatú képek döbbenetes módon a jungi archetípusokhoz kötődnek kultúrától függetlenül (mint ezt Michael Lesy felveti, Szegő György tételesen is bizonyítja). Sontag – a fotó mint vállalkozás révén – a világ albumba rendezéséről, a bírnivágyás kielégítéséről, a leskelődés gyönyöréről beszél. Éles szemű megfigyelése a privát képhasználatra nem vonatkozik, itt a fotográfiának egy másik birodalma kezdődik, amelyet – struktúráképzése, sorsuralma, szenvedéstapasztalata, elmúlástudata miatt – ha lehet, még mélyebben meghatároz a melankólia, Szaturnusz uralma.

#### Irodalomjegyzék

Bán András (szerk.): *Fotográfózásról*. Budapest, 1982, Múzsák.

Charles Baudelaire *válogatott művészeti írásai*. Budapest, 1964, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.

Barthes, Roland: *Világoskamra*. Budapest, 1985, Európa.

Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Budapest, 1990, Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK.

Pressing Lajos: *A boldogság mint misztérium*. Budapest, 1993, Orient Press.

Schiller, Friedrich: *Wallenstein*. Ford. Áprily Lajos, Budapest, 1980, Európa. /Friedrich Schiller drámák/

Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Budapest, 1981, Európa.

Steichen, Edward: *The Family of Man*. New York, 1955, Museum of Modern Art.

Szegő György: *Privátfotó. Szimbólumszótár*. Budapest, 1998, Theater Art Fotó.

# A nyíri földnyílás

Ha nem is összehangoltan, de egymásról nyilván tudva, a fényképek kiadásának módszertanán egyre finomítva, három keménytáblás, hasonló formátumú, című és célú könyv jelent meg az elmúlt évtizedben a Budapestet övező első városgyűrű jelentős, nagy történelmi hagyományú településeiről: Székesfehérvárról, Kecskemétről és Kalocsáról.<sup>4</sup> A városnevet és az érzelmi értékében ma elsősorban nosztalgiát ébresztő „anno” szócskát kombináló címekkel, a hely fotográfiában elmondható történetének egy-egy kísérletét adták közre, tiszteletre méltó elszántsággal és méltánylandó színvonalon.

A három könyv szerkezete lényegében azonos: rövid szöveg várostörténetről és a fotózás helyi hagyományáról, számos fekete-fehér fotográfia (hol topográfiai, hol tematikus csoportosításban) tárgyyszerű képaláírással, s valamivel bővebb magyarázattal hátul, végül a további ajánlott olvasmányok jegyzéke. A különbségek pedig a mind végiggondoltabb szerkesztésre utalnak, törekedve arra, hogy a minőségibb nyomású fotográfiákhoz alaposabb, bővebb, rendszerezettebb fájlt csatoljanak. A maga módján mindegyik kötet keresi a helyi tudás és a képi megjelenítés összekapcsolásának lehetőségét.

Nem előzmények nélküliek e könyvek. A szomszédos s a távolabbi országok kisebb-nagyobb városai régóta törekednek a helyi öntudat, reprezentáció jegyében hasonló lokálpatrióta visszaemlékező albumokat kiadni sok képpel (néha csak barnatónusú postai levelezőlapokból válogatva), kevés magyarázattal. Remek helye van az ilyen köteteknek azokban a reklámtasakokban, amelyeket polgármesterek és egyéb notabilitások nyújtanak át közepesen fontos vendégek számára. Ez a – kis szürke illusztrációkat közlő várostörténeteken túli – helytörténeti reprezentáció nálunk eddig nemigen létezett, a vizuális nosztalgiának a Klöszkiadás<sup>5</sup> óta legfeljebb fővárosi, majd országos változataira utalhatunk.

Az ilyen nosztalgia-albumok érzelmi értéke igen magas hőfokú lehet az érintettek számára; jellegzetes nézőmódja pedig: a jelen és múlt képeinek szomorkás összevetése. Az előttünk fekvő három kötet megjelenésének ténye mindazonáltal nem indokolná, hogy szaklapban íródjék kritika e nem titkoltan részben kereskedelmi vállalkozásokról. Ám vállalásuk ennél igényesebb: ha számos megszorítással is, mégis kísérletet tesznek lokális fotográfiai források kiadására, vizuális helytörténet-írásra. S ez már elegendő ok a méltatásra, egyúttal pedig számos lényegi kérdést – a könyvek szépirodalmi aspektusai, bevezetőik tényanyaga és szemlélete, és így tovább – mellőzve, mindössze ezen egyetlen aspektus mentén érvel maga a méltató, ámbar a körülményekből adódóan semmiképpen sem tekinti a műveket szigorúbb értelemben vett forráskiadványoknak. A vizsgálódás tehát arra irányul, vajon milyen mélységben alkalmazták a könyvek szerzői a történelem és társadalomtudományok kínálta módszertani javaslatokat vizuális forrásaik nyilvánosságra hozatalánál. A nézetesen és az evidens adatközléseken túl kutatták e saját és az idegen tárgyak felé forduló pillantását, mérlegelték-e, hogy a képek adatgazdagsága hogyan használható az életmód, értékek, rejtett tudások felszínre hozásához? Azaz újracsak illusztrációként szolgáltak-e a képek, mint már annyi történeti kiadványban, avagy lépéseket tettek a vizualitás sajátos forrásértékeinek kiaknázása felé?

\*

A fényképek történeti-társadalomtudósi közreadása mindezidáig szerényen járult hozzá a történelmi-társadalmi felszíni struktúrák mögötti vizsgálódást javasoló törekvésekhez. Egy-egy ilyen korai fotográfiára nézve intenzíven érezzük annak a szónak a súlyát, hogy „tény”. Bár néhány újabb publikáció gondosan vizsgálja a *similitudo* és az ábrázolt valóság módszertanának finom árnyalatait<sup>6</sup>, s ennek során a történeti-ikonográfiai kérdések közé a fotó problémáját is beemeli<sup>7</sup>, mégis, a fényképek kínálta léptékredukció lehetőségei lényegében kihasználhatatlanok. Jellemző módon a mostanában oly kelendő mikrotörténelmi könyvek általában még csak nem is illusztráltak.

Ábrázolás és ábrázolhatóság kettős nézőpontját vizsgáljuk meg Székesfehérvár példáján. Baitz Péter adta ki a közelmúltban a város korai ábrázolásainak gyűjteményét.<sup>8</sup> E mintaszerű albumból nyomon követhető a város bemutatásának újabbkori története és problémája a Dürer köréhez tartozó Hans Springinkleenek a 16. sz. elején készült csatajelenetétől a finom kis biedermeier vedutáig, azaz a fotográfia feltalálásáig. Baitz

<sup>4</sup> Demeter Zsófia – Gelencsér Ferenc: *Székesfehérvár anno... Pillanatképek egy város életéből*. Székesfehérvár, 1990, István Király Múzeum. Székelyné Kőrösi Ilona: *Kecskemét anno... Képek a régi Kecskemétről*. Kecskemét, 1998, Katona József Múzeum. Romsics Imre: *Kalocsa anno... Kalocsai fotográfiák*. Kalocsa, 1999, Kalocsai Múzeumbarátok Köre.

<sup>5</sup> Mesterházi Lajos: *Budapest anno... Fényképfelvételek műteremben és házon kívül*. Budapest, 1979, Corvina.

<sup>6</sup> Például: „a művészet és a valóság viszonyát aszerint körvonalazhatjuk, hogy milyen módszerekkel kutatjuk”. Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14-15. századi Magyarországon*. Budapest, 1995, Akadémiai. /Művészettörténeti füzetek 23./

<sup>7</sup> Például Basics Beatrix: Történeti ikonográfia. In Bertényi Iván (szerk.): *A történelem segédtudományai*. Budapest, 1998, Pannonica – Osiris, 40-50. ill. Jalsovszky Katalin – Stemlerné Balog Ilona (szerk.): *Fénnyel írott történelem. Magyarország fotókrónikája, 1845-2000*. Budapest, 2000, Helikon.

<sup>8</sup> Baitz Péter: *Székesfehérvár. Négy évszázad városképei*. Székesfehérvár, 1996, Szent István Király Múzeum.

utal arra, hogy Fitz Jenő szerint egy 1608-ban Párizsban megjelent, a török háborúk történetét bemutató, s az Országos Széchényi Könyvtár Aponyi-gyűjteményében megtalálható könyv rézmetszete az első, amelytől pontos topografikus hűséget várhatunk el. Azaz amikortól kezdve értelmes helyi párbeszéd kezdődhet a múlt vizuális archeológiája kapcsán: az ábrázolások révén a meglévő alapfalakra „újraépítjük” a rég elpusztult épületeket, városrészek egymáshoz való viszonyát és hajdani állapotát próbáljuk rekonstruálni. A nézet távlati, a nagystruktúrákra utal. De a városábrázolás, másról, többről szólhat. Az említett, térképi szerkezetet és – talán – a személyes tapasztalatot madártávlati rajzzá változtató ábrázolás részleteiben bizonyosan érdekes, de egészében különösebb karakter nélkülének mutatja a csatornák közé fogott várost. Ahogy a Fehérvár ikonográfiájához való további 17-18. századi hozzájárulások éppilyen kevésbé karakteresek: nem erős a helyhez kapcsolódó képzet, a város tényleg a múltjából él. Az 1688-as visszafoglalást, majd az 1720 táján megkezdődő újjáépítést, az elpusztultak helyén emelkedő új templomokat és külvárosokat narratív módon rögzítik az alkalmilag, földrajzi vagy történeti művek illusztrációjaként létrejött ábrázolások. A város ikonográfiája a nagy barokk építkezések befejeztével, a falakat övező mocsarak kiszáradásával és a biedermeier rajzstílussal változik lényegi módon. A távlatos veduták helyét fokról fokra elfoglalják a városi terek, utcaképek, nevezetes városképi elemek, a topográfiai pontosságon túl egyre jellegzetesebb hangulat járja át a lapokat. S amikor a metszetek helyett a fotográfiaiak veszik át az ábrázolás feladatát, a váltás drámai. A többszörös nézőpontváltás során a 19. század fotóin a részletek veszik át a befoglaló formák helyét. A 20. század elején elmozdul a kamera a leíró nagytotálból, magasra emelkedik, közel megy, mindenesetre egyre fontosabb szereplővé teszi a véletlent, a pillanatot. Míg végül a huszas évekre a stafézfűgúrok is étellel telítődnek, s a távoli, dicső, imaginárius múlt mellett az épített-tárgyi hagyaték is közös helyi hagyománnyá lesz, nem csupán historizáló pedantériával, de érzelmi kötődéssel. Ekkor válik a város – ábrázolásában is – azzá a nosztalgiaiban élő, szeretnivaló helyé, amelyről vallomástevői közül mondjuk Kodolányi János így ír: „Fehérvárt szeretem. Otthonosan érzem magam benne, akár a házikabátomban. Tetszik a belsőváros kanyargó, szalagvékony utcáinak régi barokk képe, a külső részek falusias, parasztos hangulata, tocsogó, sáros-bokros környéke, a kakasugrás szélességű folyócska, mely az iskolakert mellett ballag, s széles rétek vizét gyűjti össze, a távolban kéklő Vértes hosszú háta. Tetszik a barátságos külsejű iskola, udvarán a suttagó jegenyékkel. A bokros, csaltos közkertek, az Erzsébet-liget árnyak közt kanyargó útszövevénye. Tetszik a kövezeten halkan kopogó cipősarkok álmatag muzsikája, a Hal tér, a falusi szeke-ekkel körülvevő Ponty-kocsma, amelynek falát egy sereg lézengő ‘Ponty-lovag’ támogatja. Íme ez az ősi koronázó város...”<sup>9</sup> Topográfiai pontosság és a város szeretetének poézise – e két kritériumnak vitán felül eleget tesz mindhárom ismert album. Azzal a megrendültséggel járhatjuk be a fotók által a három város tájait, ahogy ezt Móricz Zsigmond tette Kecskeméten 1932-ben: „Néztem ezt a gyönyörű Kecskemétet. Alig van szebb város az Alföldön. A városháza Lechner Ödön legszebb alkotása. Bűbájos épület. Előtte negyvenöt méter széles sugárút metszi ketté a girbegörbe régi utcák tömkelegét, s európai szépségűvé teszi a várost. Kétfelől nagyszerűen megépített s úgynevezett magyar stílusban tervezett paloták szegélyezik: mindenesetre egyéni jellege van a városnak. De ha az ember behatol a keskeny utcákba, még a legszélső periferián is derék, izmos polgári házak vannak, amelyekről messze világít a régi jómód.”<sup>10</sup>

Ugyanakkor egyikük sem veti föl, a metszetekhez képest a fotográfiai veduták miként módosítják az ikonográfiai hagyományokat. Talán a város emblemikus helyeinek fotóváltozatait lett volna érdemes felsorolni időben egymás után, talán a grafikai és a fotográfiai toposzokat összevetni. Talán határozottabban elkülöníteni a láttató mentalitásokat, helyit és idelátogatót, hivatásost és amatőrt, talán kiemelni azt, amit egy-egy kor idegenforgalmi gyakorlata fontosnak tart megmutatni képeslapokon, vagy olyan közleményekben, mint Klösz-féle Budapesti Látogatók Lapjának vagy Bodnár Gyula tanár úr Budapest székesfőváros iskolai kirándulóvonatai sorozatának városismertetői. E lehetőségekről a fényképminőség okán mondhatunk le a szerkesztők – nyilván nem találták az eredeti felvételeket –, ám az ilyesfajta exkurzusok mellőzése bizony némiképp egyneműsíti a köteteket: pedig hát Kecskemét, Kalocsa, és tovább – az Alföldön maradván – Makó, Hódmezővásárhely, Karcag hangulati, de vizuális-emblemikus különbségei is szinte tapinthatóak e városok lokálpatriótái és rajongói számára. A különbségek érzékeltetésének módjait nem találva így hasonló kisvárosias utcaképek, formális csoportképek sorolásával ismerkedünk a városokkal, s igazán erőteljes különbségek épp a turista-attrakciókban, az egzotikumokban mutatkoznak, mint a művészkedő aszszonyok, vagy a bugaci pásztorok és gulyások. Tehát azokban a jegyekben, amelyeket a helyi öntudat elfogad, mint az önnépszerűsítés szükséges, ámbár kellemetlen eszközét.

\*

<sup>9</sup> Kodolányi János: *Szülyedő világ*. Budapest, 1965, Magvető, 290–291.

<sup>10</sup> Móricz Zsigmond: *Tanulmányok, cikkek*, Budapest, 1959, Szépirodalmi, 312. /MZs összegyűjtött művei/

A hangulaton túl a fotó sajátlagos jegye, legalábbis a századfordulótól, a pillanat megragadása. A fényképezés e tulajdonsága és a polgárember tudásvágya analógnak mondható. Asbóth Miklós terjedelmes Kalocsadokumentációja számos ilyen pillanatképet rögzít írásban: 1885. június 27. „Megtörtént az első vasúti baleset a kalocsai szárnyvonalon. A Kalocsára induló vonat Kecel után összeütközött a leeresztett sorompók között rekedt lovas kocsival. A mozdony a lovakat halálra gázolta, a mozdonyt követő vagon kisiklott.”; 1932. május 1. „A Magyar Rádió 45 perces helyszíni közvetítést adott a Földműves Ifjúsági Egyesületből a Kalocsa környéki népszokásokról.”<sup>11</sup> Szinte látjuk a fotográfiát, amely bizonyára el is készült volna, ha a fogatos vár harminc évet a sorompók közé rekedéssel, s azt a képet is, amelyen az ifjak rendezett csoportot alkotnak a mikrofon előtt. Ha nem is ezeket, hasonló hírértékű felvételeket közöl a három kötet: Ferenc József fogadása a fehérvári indóházánál, Justh Gyula parolázik az öreg honvédekkel Kecskemét főtéren, nyúlgátépítés a kalocsai Bürgerkertnél az 1941-es jeges árvíz idején.

Ám az egyszeri mögött inkább a jellegzetes megragadására törekedett mindhárom kötet szerkesztője. Jobban szeretik az etnografikus jellegzetességekről minél több részletet felsoroló zsánerképeket, az eseményekről a rendezett csoportképeket, a hírességeikről a kissé merev műtermi felvételeket választani (bár a korai időszakból természetesen nem is igen találhattak volna mást). Így szemlélhetjük öröklétnek szánt beállításában – mondjuk a Kalocsa-kötetben – a később Munkácsy által is megfestett Haynald püspök urat, a nevezetes csillagászt, Fényi Gyulát, a fotótechnikai ismeretek tudományos igényű népszerűsítésében is eredményes, tiszteletre méltó Tóth Mike tanár urat.

Álljunk meg azonban egy képnél, mondjuk a Kecskemét-kötet 100. sorszámú fotójánál. Bakule Márton műkertész. Az 1860-as évek jellegzetes drapériás, papírmasé pilléres műtermi környezetben pocakos-óraláncos polgárember néz ránk némi kifejezéstelenséggel. A kommentárból megtudhatjuk, hogy a város által az „okszerű kertészet” meghonosítása érdekében létrehozott Műkert telepítése fűződik Bakule uram nevéhez. A történet eddig legalább annyira tiszteletre méltó, mint amennyire érdektelen. Ám ha valamilyen képp odacsatolható lenne az a sok-sok adat, amit a helytörténet Bakule Mártonról tud, mindjárt mozgalmasabb lenne a formális műtermi felvétel. A morva Bakule Mártont a legjobb referenciákkal hívta meg a város (ezt megelőzően közel húsz éven át Szapáry Ferenc gróf alkalmazásában állott), mikor 1856-ban a népiskolai oktatást segítő mezőgazdasági gyakorlókert létesítéséről határozott. A munka – terepegyengetés, körülárkolás, telepítés, majd az oktatás és a facsemete-forgalmazás – nagy lendülettel kezdődött, ám hamarosan végeláthatatlan huzakodás kezdődött a magyarul nem beszélő főkertész és a városi hatóság között: Bakule azt nehezményezi, hogy szolgálati lakásának felépítése vagy tizenöt évig elhúzódik, a város kevesli a műkertészeti eredményeket, ámbár később, jóval Bakule uram halála után (őt az 1873-as kolerajárvány vitte el) belátják, talán a hely volt alkalmatlan. Így lesz a Műkertből Népkert, majd Kada Elek polgármester kezdeményezésére Művésztelep.<sup>12</sup>

\*

Pontosság, tanúságtétel és költőiség: mi másra lenne még alkalmas a régi fénykép?

1911. július 8-án nagyobb földrengés rázta meg Kecskemét városát. Az országos lapokban is megjelent, sőt – s ez már a vizuális tudásátadás újkora – a Vasárnapi Újság több alkalommal képekben is beszámol az eseményről, Kecskeméten pedig hamarosan képes levelezőlapokat árulnak a megsérült épületekről, a megrongálódott tetőszerkezetű városházáról, a félrebillent toronysisakos zsinagógáról. Természetesen Székelyné Kőrösi Ilona Kecskemét-albumában is ott látható néhány e felvételek közül. Köztük kettő, az 57. és az 58. kép a nyíri földnyílást mutatja be. Az egyik tucatnyi városi és falusi nép, s pár bábéskodó gyerkőc valamiféle furcsa hasadékot áll körül a mezőn, a másikon e hasadék mellett kendős-kötényes asszony terdel, tenyerét rituális mozdulattal fölfelé fordítva. Az alkalmi csoportosulás értelmezhetősége a képen belül marad: elnézegethetjük viseletüket, vizsgálhatjuk kapcsolatukat a fényképezőgéppel, megállapíthatjuk, milyen eszközökkel teremt általuk riport-helyzetet a műfaj e korai szakaszában a fotográfus. A másik fotó azonban nem hagyja nézőjét nyugodni. Lehetséges, hogy valamiféle különös képzetek kapcsolódtak egy természeti jelenséghez? Talán csodaként értelmezték, vagy jóslásra, gyógyításra használták? A képen szereplő asszony különös magatartása mindezt megengedi, de magyarázattal nem szolgál. Ezen a fotográfián talán épp fölszakad a formális tudás sűrűszövése vászna, s beelátunk a mindennapi rejtelmekbe? És mennyi további kép szerepel e könyvek lapjain vagy hever az archívumokban felkeltve kíváncsiságunkat a napi szenzációk mögött a különleges helyi tudások iránt.

<sup>11</sup> Asbóth Miklós – Romsics Imre: *Kalocsa múltja és jelene. Segédkönyv Kalocsa helyismeretének tanításához az általános és középiskolában*. Kalocsa, 1998, Önkormányzat. 94 és 144.

<sup>12</sup> Juhász István: *A Műkert és a Művésztelep története*. In Juhász István: *Fejezetek Kecskemét építészetének történetéből*. Kecskemét, 1993, Bács-Kiskun megyei Önkormányzat Levéltára, 103-141. /Levéltári füzetek (Bács-Kiskun megye) IX./



A képek és a helyi tudás részletgazdagságát alkalmatlanul hozza fedésbe a fotóalbum a maga műfaji köteleivel. Romsics Imre például felvillant egy kedves századfordulós leányarcot, Lovasy Erzsébetét. Még kétszer viszontlátjuk őt pár évvel később: ahogy telnek az évek egyre finomabbak az arcvonások. Még azt is megtudjuk, később a polgári fiúiskola igazgatója veszi feleségül. S a film nem pereg tovább. Boldogan élt vagy családi drámák közepette? Jó lenne végigolvasni a képregényt, de a fotók kínálta mikrotörténelmek nagyobb része megíratlan marad. Megrázó erejű tudósításokat eddig is a szépirodalomtól kaphattunk: Kodolányi már említett önéletíró regényében családi tragédiák, személyes kis kalandok, fölfedezések nagyszabású tablója és aprólékos csodavilága bomlik ki. Korlátok közé szorítaná a fantáziát, ha az álmok és víziók mellett a pedáns optikai-kémiai képek is megjelenének? Épp ellenkezőleg. Példa erre mondjuk az Új Írás folyóirat 1974–80 közötti, *Pályám emlékezete* sorozata, amelyben a vallomástételre felkért írók vizuális narráció formájában is beszámoltak életükről, s a szövegek ilyesfajta egybefonása kontrasztok és koincideneciák szellemi izgalmait kínálta.

\*

Az igényes népszerűsítő felfogásból adódik, hogy bár mindhárom könyv utal a képanyag összeállításának mikéntjére, időhatáraitra, a fotók őrzési helyére, szigorúbb értelemben nem kapunk tájékoztatást a válogatásról (nem tudható, mekkorák, milyen archiválási módokat alkalmaznak, s milyen mértékben adatoltak az egyes áttekintett gyűjtemények), s kihasználatlanul marad annak lehetősége is, hogy bevezetést kapjunk egyúttal a helyi fotótörténetébe. Pedig a számos idelátogató fotós és helyi amatőr felvételein kívül a kötetek sokat merítenek a városaikban működött műtermek anyagából – a Szakács Margit-féle, teljesnek nem mondható adattár vagy kéttucat műtermet említ korszakunkból Székesfehérvárról<sup>13</sup>, a másik két városban is legalább tíz működött –, s fontos lett volna tudnunk, mely műtermek hagyatéka maradt fenn legalább töredékesen.

Szerencsés lenne, ha e kötetek tanulsága alapján kialakulna az ilyesfajta – remélhetőleg szaporodó számú – publikációk forráskezelési minimumának rögzítése. Az eddig leírtak kétségtelenül elkedvetlenítőek, ha a vizualitástól mást is várunk mint esztétikumot, hangulatot. A „nemzeti vizuális kincs” mélységében is földolgozott publikálása nyilván nem csak technikai-menedzselési okok miatt várat magára (az újabb számítógépes dokumentálási eljárások már igen alkalmasak lennének valamiféle vizuális mikrotörténelem-írásra, ahogy erre K. Csilléry Klára tesz kísérletet miskolci előadásainak – *A tárgyi rendszerek antropológiája* – CD-ROM-on való kiadására), maga a kihívás túlságosan komplex. De ezen minimum kimunkálásán – a történeteszek nyomán<sup>14</sup> – érdemes elgondolkodni. Sok szempontból irányadó számunkra az a kötet, amely a közelmúltban jelent meg a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának anyagából.<sup>15</sup> A Fénnyel írott történelem című album szerzői vázolják a gyűjteménytörténetet (megkerülhetetlen: egy-egy archívum szerveződése, állapota, dokumentáltsága értékeli föl a közreadott anyagot), ezt követően pedig minden, a képen ábrázoltra vonatkozó hozzáfűzést a kép mellett, a képre mint tárgyra vonatkozó adatsort a képjegyzékben adnak meg. A mutatózás ezen kötetnek sem erőssége, de követendő, hogy minden fotográfusról rövid biográfiát közöl – hisz fotótörténetünk jelen állása mellett hivatkozni nemigen tudna. Az összetartozó vagy egymásra utaló képek együttes ismertetése, a „linkek” megmutatása, a „hypertextes” magyarázatok csatolása, a vizuális hivatkozás természetesen itt is megoldhatatlan, a műfajból adódóan, de – s talán ezt kell aláhúzni – számos esetben értelmez nem a főtémához tartozó képi elemeket, és ezzel kontextust teremt a fényképezőgép apró, pontos észrevételei számára.

<sup>13</sup> Szakács Margit: *Fényképezők és fényképszemlétermek Magyarországon (1840–1945)*. Budapest, 1997, Magyar Nemzeti Múzeum, 166.

<sup>14</sup> Sipos Péter: A 20. századi forráskiadás problémái és ajánlás a forráskiadás szabályzatára. *Fons*, 2000. 1. sz. 171–184.

<sup>15</sup> Jalsovszky – Stemlerné: i. m.

# Vásárhelyi fotósélet a századelőn

Hódmezővásárhely a századfordulón. Virágzó porfészek a millennium görögtüzes vigadalmában. Az Alföld népessége a 18. század után is óriási falvakban lakott, megőrizve a korábban célszerűségből felvett létformát, így itt a jobbágyrendszer sohasem tudott teljes következetességgel érvényesülni. A társadalmi fejlődés paraszt-polgári és paraszt-proletári irányba fordult. Kialakultak a „tanyás mezővárosok”, melyeknek Vásárhely az alaptípusa, a század elejére 60 000 lakossal. Erős, de csendesen szervezkedő szociáldemokrácia, olvasóköri; – Szántó Kovács épp letöltötte börtönbüntetését. Erőtlen, de akadémikus tanács. A városházán Kossuth képe, a sarki cipész falán Lassalle-é. És a tényleges hatalom a gazdag parasztság, a középbirtokosok kezében. E környezetben egy határozott jellegű művészársaság alakult ki, melyet nem szőlők tartottak össze, és nem szűk szakmai érdeklődés, hanem valódi célok. Tornyai János, Endre Béla, Várady Gyula festők, Pásztor János szobrász, Kiss Lajos színész, később néprajzos, Szabó Imre és még néhány hírlapíró-társa, Plohn József fényképész. Hozzájuk csatlakozott később Rudnay Gyula festő és Rubletzky Géza szobrász.<sup>16</sup> Céljaik megfogalmazása sok mindenben rokon az államilag szabadalmazott magyar hazafisággal, ám tartalmában gyökeresen különbözött attól. Mindez nem zengzetes programokból vagy propagandából derül ki. 1904 az az év, amikor egy ipari és mezőgazdasági kiállítás kereteit kihasználva felpezsdítik a város kulturális életét: a magyarság értékeit megőrizni akaró törekvésük eredménye gazdag néprajzi múzeumuk alapítása. A magyar művészetről szóló elgondolásuk főleg Tornyai festészetében és annak fővárosi elismerésében (Ráth-díj) kristályosodik ki. Nem lázadó ez a művészkör, inkább bohém, de széles látókörrrel és tiszta szándékkal keresi a valódi értékeket, s ez a hamis tudattal élő korban talán még nehezebb, mint a hagyományok elvetése, vagy a lázadás. A „soviniszta mánia”, a közép-nemesség és az államapparátus magyarkodása, a népművészet népszínművé torzítása, vagy épp a lechnerkedés hamis tudatát<sup>17</sup> azzal kerülték el, hogy nem egy kiagyalt nemzetmentéshez kerestek támaszt, hanem saját közegük elemzésével találták meg a magyarság lényegét. Körükben nem fordulhatott elő az, hogy „a magyaros stílusnak csakhamar vetélytársa is akadt: a szecesszió”<sup>18</sup>, mert magyarságuk nem stílus, hanem modus vivendi volt. S így eredményeik is, bár a képzőművészet fő sodrából kiesnek, teljes értékűek. Az adott helyzetről készített elemzésük pontosabb, mint nem egy egyetemes normákkal mérhető művészársaságuk.<sup>19</sup> Lyka Károly idézett könyvében ezt írja Tornyairól: „Bizonyos, hogy művészete legigazibb tükré az Alföldnek.”

## **A fényképészek**

Nos, e kör eredménye, hogy a sajátos piktúra, szobrászat, néprajz mellett létrehozott egy sajátos fotóművészetet is, amely rendkívül magas színvonalú és – eltérően a főváros fotóéletétől, amely majdnem közvetlenül a nemzetközi fejlődés hatása alatt állt – nem nélkülözi a helyi színezetet sem. E rövid, 1904-től alig tíz évig tartó kor virágzásának főszereplői: Plohn József, Várady Gyula és Balogh Tamás.

Plohn Illés „jeles fényképész” még a mesterség őskorában vált fotóssá. 1827-ben született Aradon, és mint annyian, a vés-nökséget cserélte fel a fotografálással. Vásárhelyre 1868-ban érkezett Makóról, és az 1890-es évekig csak neki volt műterme a városban. József fia 1869-ben született. Egy évig tanult a képzőművészeti főiskolán és egy évig Kollernél, a neves pesti fényképésznél. Beutazta fél Európát (Párizs, München, Róma stb.) és katonaidéjét is letöltve, az 1890-es évek elején fokozatosan átveszi apjától a műhelyt (az idősebbik Plohn 1911-ben halt meg). Plohn József 1892-ben nősül először, egy lánya születik. A millenniumi kiállításon érmet nyer, még Ferenc Józseffel is parolázik. Részt vesz a Vásárhelyen bontakozó művészetben, műterme a művészek egyik találkozóhelye, sőt nemegyszer munkahelye is. Iványi-Grünwald itt festi az Attila kardját – erről fotó is tanúskodik. „László Fülöp, a fejedelmek piktora-fejedelme is itt bontogatja szárnyait”<sup>20</sup> – mint segéd. Többen – Tornyai, Koszta – később is Plohn barátai maradtak, Tornyai 1932-ben Pestről írt levelének „Kedves Jóskám” címzettje talán Plohnnal azonosítható.<sup>21</sup> Kiss Lajossal is kapcsolatban maradt fényképészsünk: az 1940-es évek elején visszaemlékezéseit írta meg számára, aki azt fel is

<sup>16</sup> Hogy mindez Vásárhelyen történt, az minden bizonnyal éppúgy esetleges, mint hogy a Hollósy-iskola 1896-ban Nagybányára utazott.

<sup>17</sup> Horváth Zoltán: *Magyar századforduló*. Budapest, 1961, Gondolat, 36.

<sup>18</sup> Lyka Károly: *Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig*. Budapest, 1953, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 11.

<sup>19</sup> Ugyanez vonatkozik később pl. Nagy Istvánra vagy Egryre.

<sup>20</sup> Fejérváry József: *Hódmezővásárhely*. Budapest, 1938, Vármegyei szociográfiák kiadóhivatala, 58. /Vármegyei szociográfiák II./

<sup>21</sup> *Tornyai János művészete*. Budapest, 1962. /A Művészettörténeti Dokumentációs Központ közleményei 1./

hasznalta *Vásárhelyi művészet* című könyvében, a forrást alig említve. Kiss Lajos így jellemzi a Plohn-műterem víg életét: „Sűrűn benéztem Plohnék fényképészeti műtermébe, ahol a művészek gyakran megfordultak, akik komoly dolgokról beszélgettek, de ahol tréfák, viccek, muzsikálások, anekdoták is jártak. Tornyai ugyan festegetni is szokott itt. ... Endre Béla sokszor egész napokat töltött Plohnéknál, mert a fotografálásnak is élt. A Plohn család majd minden tagja jó zenei érzékkel rendelkezett. Jóska a hegedűt kezelte ... ügyességgel.”<sup>22</sup>

Körülbelül 1600 fényképe maradt fenn. Várady Gyula festő ezermesterkedő ember volt. 1903-ban nyitja meg elegáns fényképész-műtermét Vásárhelyen, de a fotografálásnál fontosabbnak tartotta, hogy művésztársait támogassa (Rudnay festőiskolája egy ideig e műteremben működött), maga pedig egyre jobban elmélyüljön a hegedűfaragás tudományában, így hamar felhagy a fotóval, és műtermét eladva Till Viktornak, 1907-ben Budapestre költözik. Csupán egy fényképe ismeretes. Bár nem tartozott ehhez a körhöz, emlékezzünk meg Tillről is. Szegedi születésű (1877), családjában nem ő az egyetlen fényképész. Letelepése után, ügyes üzletvezetéssel, hamarosan övé Vásárhely vezető fotóműterme. „Kedves ajándékot kaptam Rudnaytól – írja Kiss Lajos –: az arcképét 'Kedves Lajos barátomnak' dedikálással. Till Viktor fényképezte le tiszteletből, és adott neki hat darabot, amiket szétosztogatott barátai közt. Üzleti fogásból tette ezt Till, mindjárt ki is függesztette a kapun levő üvegezett táblára. Zokon vette ezt Plohn, mikor meglátta, hogy a művészek hozzá járnak és a Rudnay fényképe a konkurens cégnél látható. Fel is panaszták ezt Plohnék Rudnaynak, aki mosolyogva hallgatta az üzleti féltékenységet, s felajánlotta magát, hogy bármikor szívesen áll rendelkezésre hasonló felvétellel, így a béke helyreállván Plohn is csinált fényképet Rudnayról és sietett kitenni a kirakatba. Mégis Till Viktort kezdték inkább pártolni.”

E hivatásos fényképészek mellett figyelmet érdemel még Balogh Tamás. Balogh 1904 előtt a kereskedősegédek csendes életét élte, s emellett amatőr-fényképészkedett. Ám az 1904-es kiállítás után, Kiss Lajos határozott biztatására elmélyedt a fotózásban, olyannyira, hogy 1906-ban a múzeum hivatalos fotósának nevezik ki. Teljes lelkesedéssel veti bele magát a bontakozó művészetbe, részt vesz minden gyűlésen, minden előadáson, Rudnaynál rajzot is tanul. Közben takarékpénztári gyakornokból népbanki könyvvezető lesz, munkaideje után járja kamerájával a tanyákat, temetőket. 1908-ban aztán elmozdítják „polgári” állásából, s „ő, a művészek rajongója, elhatározta, hogy kimegy Párizsba, ahol legrosszabb esetben megél fényképezésből”. Utazása után – a művészkör szétszéledvén – Szegeden telepszik le, a 20-as években pedig Pesten a Pénzügyi Központ revizora. Néhány fényképe maradt fenn, az utolsó 1910-ből.

## **A régi formulák**

Hivatásos fényképészeink tevékenységében a bevált formulák továbbélnek korszakunk alatt is, értve ezen a portré- és a családi vagy csoportképeket. Kicsiny az időben biztonsággal elhelyezhető képanyag Vásárhelyen, így a polgárosodással fellépő finom változások nehezen mutathatók ki a privát szférában. Fogadjuk el hát a magánélet fotóval szemben támasztott igényét viszonylag konstansnak. A szembeötlő változás az új szerepkörök keresésében, az e szférából való kitörésben figyelhető meg, de erre a későbbiekben térünk ki. Nos, a polgárosodó lakosztályok családi képekkel való feltöltése jó ütemben folyt. A képek megjelenését az adott kör szigorúbb vagy szabadabb normái, szimbólumrendszere írta elő. A nyomasztó sallangoktól, a díszlettől és a megmerevítés emléket őrző különféle bútordaraboktól és bizar installációtól való menekülés szépen kimutatható a Plohn-hagyaték portréin.

Azok a képek, amelyek megrendelésre készültek, őrzik a külsőségeket: a csibukos gazda hatalmas reneszánsz pillérek tövében álldogál, csavartlábú, angyalkás biedermeier asztal mellett, a vadász festett táj előtt két leterített nyúllal, a pásztor lábánál kutyája, mögötte pingált falu, és így tovább. A figurák jellemzése is külsődleges, nemegyszer ironikus, ahogy a modell önmagáról alkotott ítéletének megfelelően sorjázna körülötte zagyva összevisszaságban választott attribútumai.

Ám minden külsőség egy csapásra eltűnik, ahogy Plohn mester kedve szerinti munkát végez: művészbártaikat fényképezi laza csoportokban<sup>23</sup>, vagy 48-as honvédeket. Ez a 48-as sorozat külön figyelmet érdemel.<sup>24</sup> A modellek korát tekintve a századforduló táján készülhetett a több tucatnyi fotó. Az öreg parasztok ki-

<sup>22</sup> 1910-ben aztán a helyi Kamara Zenetársaság alapítóinak egyike Plohn. A Plohn József-re vonatkozó életrajzi adatok fontosabb forrásai: Szeremlei Sámuel: *Hód-Mező-Vásárhely története*. 4–5. köt. Hmvh, 1900–1913, kiadja a város közössége. Fejérváry József: *Vásárhely története családok tükrében*. Hmvh, 1929, a szerző kiadása. Kiss Lajos: *Vásárhelyi művészet*. Budapest, 1957, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata (a szövegben előforduló idézetek, melyek forrása nincs külön megjelölve, e könyvből valók) és Dömötör János: A Plohn-gyűjtemény. *A Szegedi Móra Ferenc Múzeum Évkönyve*, 1968. Sokat felhasználtam Lusztig Imre fényképész, Plohn József utolsó tanítványa szíves közléseiből

<sup>23</sup> E fényképek Kiss Lajos idézett könyvében, és Lyka Károly: *Vándorlásaim a művészet körül* (Budapest, 1970, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata) című könyvében láthatók.

<sup>24</sup> Plohn József: *Negyvennyolcas honvédportrék*. Budapest, 1992, Zrínyi.

tüntetések szegényes gönceikre tűzve egy szál széken üldögélnek, a képekről minden hivalkodás eltűnt, azokra a korai felvételekre emlékeztetnek, amelyeken minden a tartósságra rendeltetett, minden vonal jellemez. A fiatal fényképész nagy tisztelettel, szeretettel veszi körül a kiszolgált harcosokat, ez adja meg képei közös alaphangját. A merev szembenézetek itt is, a művésztársakról készített fotókon is feloldódnak. A portréfényképezésnek még egy jellemző fajtája létezett itt is, mint szerte az országban: a gyorsfotó. Ezt is Kiss Lajos jellemzi rendkívül találóan, etnográfusi hitelességgel a *Vásárhelyi bíres vásárok* című könyvének Komédiások című fejezetében: „A komédiások sora közepén ... szokott lenni a gyorsfényképészek sátora az 1889-es év óta. A bejárat mindkét oldalán a vásárban felvett képek üvegezett keretben voltak láthatóak. Sokan nézték a képeket, kivált ha ismerősök akadtak. Az ilyen ismerősök képének látása fokozta a hajlandóságot a fotografáltatásra. Fiatal lányok, legények, katonák vetették le magukat. Öregek nem állottak a fényképezőgépek elé, egyrészt, mert illetlennek, korukkal összeegyeztethetetlennek tartották, másrészt azért, mert a közhiedelem szerint aki lefényképezeti magát, az hamar meghal, mivel már úgys van képmása. Állandóan munkában voltak a gyorsfényképészek, mert részben a képek olcsósága miatt, részben mulatságból sokan vétették le magukat.”

Rudnayról és Tornyaiól maradt fenn egy ilyen esetlenségében rendkívül mulatságos gyorsfénykép. Jellemző adalék, hogy a Jövendőben, a vásárhelyi kultúrkör 1910-12 között működő rendkívül színvonalas havi lapjában a művészekről megjelent rövid karcolatok sorozatcíme „Gyorsfelvétel” volt. Az amatőr-fotó Vásárhelyen ritka e korban, a fényképezés luxusát csak kevesek engedhették meg maguknak. Mégis az amatőr-fotó bevált formulái szintén fellelhetők a művészkörben, mégpedig a családi képek mellett főleg az útiképek. Magjában már él tehát az a szimbolikus birtokbavételei gesztus, az a voyeurség, amit Susan Sontag oly nagyszerűen jellemez<sup>25</sup>, s amelyre lám még a művészeknek is szükségük volt. Endre Béla tanulmányai alatt Rómában (1895-96) fényképfelvételek, útiképek százait készíti. „A fényképezés szenvedélyévé vált, és káros hatással volt művészetére, mert hiába tudott jól rajzolni, a fényképben inkább bízott.”

Várady Gyula pedig 1905-ös tátrai útja alatt annak „történetileg és tájképileg legszebb pontjairól fényképfelvételeket vett fel”, s az elkészült száz diapoziatívából előadást tart Vásárhelyen és Makón. Ezt 1909-re egész show-műsorrá bővíti. 1907-től nagy európai körutat tesz, s az út anyagát mások (pl. Endre Béla) képeivel kiegészítve bemutatja a Fekete Sas nagytermében. „Endre Béla kísérőszövegét Kiss Lajos színész olvassa föl.” Tehát a vásári képmutogatást a műveltebb körökben az ilyen „egyleti vetítés” váltja fel, mely amatőrségénél fogva még messze van az aktualitástól, de mindenképpen jelzi a „máshollét” és a mozgókép igényét.

## **Festők és fényképészek**

Festők és fényképészek ilyen szoros együttműködéséből következik, hogy reprodukciók egész sora készült. Tudjuk, hogy a műalkotások reprodukálása már a fotó őskorától létező műfaj, hiszen a mozdulatlan műtárgy kínálkozó modellje volt a hosszú expozícióval dolgozó fotográfusnak.

A Plohn-gyűjteményben is fennmaradtak reprodukciók, főleg Tornyai műveiről (Juss – 1904; *Csizmabúzás* – 1906; *Bús magyar sors* – 10-es évek; *Csokorkötő asszony* – 1928), valamint egy nagyszerű képsor (16 kép) Pásztor János 1909-es vásárhelyi kiállításáról. Egy totálkép bemutatja az egész kiállítást (és annak primitív, rossz rendezését). Fehér gipsz szobrokról van szó, Plohn tehát úgy jár el az egyes művek esetében, hogy egymű fekete alapra fekete háttér elé helyezi azokat, s az így homogénné tett képtérből derítetlen egyoldali fénnel plasztikusan szinte „kiugratja” a szobrokat. Tudunk arról is, hogy Balogh Tamás 1907-ben Rudnay vásznait fényképezi. Fénykép és piktúra egy másik területét is érintenünk kell: a fénykép után való festést, hiszen a Plohn-gyűjteményben sok Tornyai-festményhez készült fotótanulmány maradt meg. Az ötlet, hogy fotótanulmányokat készítsen festményeihez, bizonyára Munkácsy Mihálytól származik, Tornyai párizsi tanulóveinek idejéből. Tudjuk, maga Munkácsy is készített néha ilyen fotó-skicceket. Mikor használt Munkácsy és Tornyai fotót? Elsősorban akkor, amikor valamelyik fontos képükhöz készültek hozzá: Munkácsy a *Siralombához* – amivel Munkácsyvá vált; Tornyai a korszakos *Jussához* – ő is ezzel lett elismert festő. Tehát amikor bizonytalanok voltak, de nagyot akartak. „Világos, hogy bár a fénykép Munkácsynál szükséges volt ehhez az önigazoláshoz, a rajzi bizonytalankodások legyőzéséhez, de magán a Siralomházon (1870-ben festette Düsseldorfban) semmiféle fotószerűségről, „fotórealizmusról” nincs szó. A segédész-köz, betöltve hivatását, nyomtalanul tűnik el – ezt nem kell különösebben bizonygatni, ahogy Végvári Lajos teszi.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Susan Sontag: *A fényképezés. Fotóművészet*, 1974. 1. sz. 3.

<sup>26</sup> Végvári Lajos: *Munkácsy Mihály élete és művei*. Budapest, 1958, Akadémiai, a 37. és a 258. oldalon.

Figyelemre méltó, hogy Tornyait is Genthon István Munkácsyhoz konstruált „romantikus realizmus” kategóriájába sorolják – méltán, jelezve, hogy mindkettőjük festésmódja meglehetősen expresszív. Azaz Tornyai képein sincs közvetlen nyoma a fotó-előtanulmányoknak. Mire használta hát ő a fényképet? Ezt legjobban a Juss kapcsán ragadhatjuk meg. A Juss első, még vázlatnak nevezett, de megoldottnak tekinthető változata 1904-re készül el. Ez a kép kapott Ráth-díjat, Lyka pedig így jellemezte: „oly erővel (van) megfestve, amilyenre pesti kollégáinál alig akadunk”. A képet számtalan rajz- és olajvázlat, színtanulmány előzte meg, valamint a fotó-vázlatok, melyekből több mint húsz maradt fenn a Plohn-gyűjteményben. Mindezek az előtanulmányok a Tornyai-irodalom<sup>27</sup> szerint az 1897-1904-es időszak termékei. Tehát a fotóvariánsok is annak a folyamatnak a részei, melyben a szegénység semmin való acsarkodása képének (Galyasi találoán írja: „nem életkép, hanem életforma”) sűrű levegőjét, feszes kompozícióját alakította ki a festő. Az eredményt így jellemzi Endre Béla a jubileumi Tornyai-kiállítás katalógusában (1908): „Ezen a képen tanult meg igazán festeni, ez adta meg esetjének azt a széles merészséget, tónusának azt a kifejező mélységet, vonalainak azt a nagy méretet, levegőjének azt az eleven tüzet, amely azóta minden művét jellemzi.” Hasonló módon készít kompozíciós vázlatot Plohn József és Tornyai János a *Csizmabúzás*hoz (1903 körül; emlékszünk, erről később reprodukció is készült), a *Betyárszerelem*hez és a *Hurkatöltés*hez (1906 előtt). Később maga Tornyai készít ilyen fotótanulmányt a *Bersényi*hez (1908), bár ez inkább emlékkép, hiszen a Vásárhelyen oly népszerű kuruc generális jelmezbe öltöztetett modellje – Rudnay. Módszerévé vált viszont, hogy a határt járva rajzvázlatok mellett fényképeken is megörökítette a megtalált motívumot. De álljon itt tanulságos részlet Kiss Lajos sokat idézett könyvéből, mely rávilágít, hogy a fotót mint segédeszközt a többi művész hogyan használta: „Vetró Lajos Endre ... átnyújtotta Rudnaynak édesapja arcképét azzal az óhajással, hogy szeretné vele megfestetni, ha volna hozzá kedve. Rudnay mindjárt mondta, hogy nem vállal fénykép utáni munkát, de amint tovább és tovább nézte a képet, bizonyára megtetszett az öreg Vetró régi, szép, magyar feje, mert egyszercsak így szólott: Ilyen karakteres fej megfestésére örömmel vállalkozom. Egyik délután, mikor a két Gyulánál (értsd: Várady és Rudnay) voltam, odajött Tornyai és Endre Béla is. ... A kifeszített fehér vászon láttára kérdezték Gyulától, milyen szándéka van vele? Rudnay nyújtotta feléjük az öreg Vetró arcképét... (majd) elkezdte festeni előttünk, szemünk láttára az arcképet. Tornyai és Béla hasonló esetben (!) megnagyították a képet Plohn Jóska sötétkamrájában a kívánt nagyságra vagy a fényképet ceruzával bekockázták. ... Csak mikor ez megtörtént, aztán kezdték el festeni. Rudnaynak nem kellett se kocka, se rajz. Nagy biztonsággal és gyorsasággal hozta ki a részleteken keresztül a hasonmást.” – Endre Béla zsánerképeihez is készültek fotóvázlatok, ezek közül kettő maradt fenn ifj. Endre Béla által gondozott hagyatékában.

## **Néprajzi fotózás**

„Jobbmódú parasztgazda helyeken ott volt a sublót mindenütt, szép faragottlábú virágos padok, gondolkó székek, kényelmes karfások, tékák, superlátos nyoszolyák és rajtuk szőrrel varrott párnák, duzzadt dunnák, magasan felrakva, tulipános ládák, nehéz asztalok voltak a fehérre meszelt szobákban, meg a kényelmesen terpszkedő banyakemence. A bútoroknak szép, magyar formájuk volt, gyönyörű virágokat tudott rájuk festeni az asztalos. Kár, hogy ezek kimentek a divatból és elpusztultak ...” írja Endre Béla kiadatlan életrajzi regényében, és ezzel körvonalazza: hogyan kelt érdeklődés művészeinkben a népművészet iránt.

Tornyai 1904-re már komoly gyűjteménnyel rendelkezett, a kiállítás kapcsán felveti a néprajzi múzeum alapításának gondolatát, s a gyűjtésre Kiss Lajost veszi rá. Számára írja össze egy cédulán a gyűjtőmunka szempontjait, ebből pontosabban megismerkedhetünk a népművészetről alkotott nézetükkel: „Fő az, hogy díszítés, cifraság legyen rajta. Díszre többet ér a régiségnél. Kézimunka többet a gyárinál, helybeli a vidékinél, paraszt a tanult mesterinél. Különösen szem előtt tartandó, hogy azon a bizonyos műtárgyon a magyar nép lelke, felfogása, érzése rajta legyen. Legjobbák ezért a szeretőnek, feleségnek, jóbarátnak emlékebe készült tárgyak.” Kiss Lajossal egy időben Várady Gyula és Plohn József is járták a tanyákat, hogy jellegzetes tanyarészeket, tájképeket, mezeti munkákat, szőlőskerteket, állatokat fényképezzenek, és „a szebbnél szebb vásárhelyi típusokat örökítsék meg fényképen”. Egyre szélesebb körre terjed ki ez a gyűjtőmunka s egyre rendszeresebb lesz. Kiss Lajos már etnográfiai és folklór tanulmányait készíti elő. Ehhez gyűjti a fejfák feliratait: „A fejfák közül amit le tudtam rajzolni, lerajzoltam. De az nem volt sok. Mi lesz a sok szép fejfá sorsa? – töprengtem magamban. Ekkor ötlött eszembe, hogy Vásárhelyen a legjobb amatőr fényképész Balogh Tamás kereskedősegéd, akit felkérek a fejfák felvételére. Űgy is lett. Balogh Tamás örömmel vállal-

<sup>27</sup> Galyasi Miklós: Adatok és reflexiók Tornyai János Juss c. festményének eszmeköréhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 1964. 1. sz. uő: Tornyai János: Juss. Hogyan készül a mű? *Művészet*, 1964. 4. sz., Bodnár Éva: *Tornyai*, Budapest, 1956, Képzőművészeti Alap, valamint Kiss Lajos idézett műve.

ta a fejfák fényképezését. Jártuk a temetőt, amikor csak ráért.” Nos így született meg a vásárhelyi múzeum, így indult Kiss Lajos etnográfusi munkássága és így született a Plohn-gyűjtemény néprajzi része. A múzeum történetét Kiss Lajos írta meg később, Tornyai pedig az Új Időkben jelentetett meg cikket e témáról, s azt már Plohn fotói kísérték.<sup>28</sup>

A népművészet feltárásának következő aktívabb, alkotó szakasza pedig a Művészek Majolika és Agyagipari Telepének létrehozása volt 1911-ben Vásárhelyen. Ez Endre Béla kezdeményezésével történt, de a többiek, Tornyai, Pásztor, Kallós, Rubletzky, Rudnay is támogatták. A telep célja az elhaló vásárhelyi gölöncsérség felújítása volt. A régi mesterség szerves továbbélésére törekedtek, szemben azzal az országszerte dívó ipar-művészet-újító tendenciával, melynek során „az ősmagyarnak vélt népművészeti díszítményeket kiragadták mintabeli szerves elhelyezkedésükből, sokszor más anyagra, más elrendezésben alkalmazva s népi jellegükből kivetkőzve vitték át új tárgyakra.”<sup>29</sup> A népművészeti érdeklődés persze a kör egyes művészeinek művészetén is tükröződik: főleg Tornyaién és Endre Béláén.

Nos, a népművészet gyűjtése, a tárgyi néprajz eredményei mellett a néprajzi dokumentálás, azaz Plohnék tevékenysége sem kevésbé jelentős! A sok száz lemez elkészítését nemcsak a még nem egyszerű technika nehezítette, hanem a parasztság előítéletei, ellenállása is. A felmerülő sokféle problémáról egy másik gyűjtő, Vikár Béla egy beszámolójából értesülünk:

„Sokkal bajosabb volt a fényképi fölvételek számára megnyerni a kellő anyagot. Csökölyben, Somogynak ezen egyik ethnographiai nevezetességű helyén egyrészt a szerfölkött munkás népnek szüntelen elfoglaltsága, másrészt bizalmatlan természete miatt három heti idő alig volt elég arra, hogy csak némileg kielégítő eredményhez is juthassunk. Különben e bizalmatlanság és gyanú csakhamar mindenütt fölébredt a nép közt, mihelyt a fénykép-apparátus és a gyűjtő működni kezd. Váltig erősítettük mi, hogy ezért fizetés nem jár, ellenkezőleg mindenki ingyen kapja meg a saját képét, a kit leveszünk: sehol sem álltak oda szívesen a rajzoló masina elé. »A zeën formámat ugyan lë nem vöszi sënkisël« – mondták a jó »csöklik« egyre-másra, és ebből a kifejezésből indulva ki, melyen kívül mást a fényképezés fogalmára nem ismernek, nyilván úgy okoskodnak, és az az ijesztő képzet tárnád bennük: hogy akinek a formáját leveszik, annak nem marad.

A férfiak és nők munkaeszközeit, főképp a szövőszéket vizsgálgtván és fényképezvén, nyomunkban kelt a gyanú, hogy már most megint bizonyosan a szövőszékre adót akarnak vetni az »urak« ... Természetesen az a pusztai babona is hozzájárult sok helyt – kivált az öregebbek között – ezen idegenkedéshez, hogy ti. a lerajzolt (értsd: fényvel) személy képével az ő teste-lelke is a rajz tulajdonosának hatalmába kerül.”<sup>30</sup>

Lássuk ezután az eredményt: a fotókat. Balogh tevékenységének nem sok nyoma maradt, az özvegyétől a Tornyai múzeumba került képek negatívjainak túlnyomó része a Plohn-hagyatékban található. Várady után is csak egy fénykép maradt – méghozzá levelezőlap alakban. Egy ez a pusztai fotókból 1905 tájári készített „Üdvözlés Hódmezővásárhelyről” feliratú postai levelezőlaponkból. Szívszorító az ellentét a szokványos felirat, körítés és a képen feltároló leplezetlen nyomor között. Plohn József nem törekszik ilyen látványos hatásokra fényképein, fel-feltűnő ironiája pedig szemérmesebb. Néprajzi gyűjteménye – melyet még ő rendezett hat sorozatba – inkább a műkedvelő kutató szisztematikus dokumentáló tevékenységéről tanúskodik, íme a hat album címe:

1. Régi magyar díszítmények és muzeális tárgyak<sup>31</sup>
2. Cserépes (gölöncsér) mesterség<sup>32</sup>
3. Mezőgazdaság
4. Magyar alakok
5. Magyar épületek
6. Temető

A délalföldi néprajz, népszokások gyűjteménye a már felsoroltakon kívül tartalmazza a környék öltözködési, viseleti sajátosságait, azt a feltűnést kerülő ruhatípust és subát, melyek díszítése jórészt fekete virágokból áll. Megörökítette az épületfajtaikat: a jellegzetes napsugaras házat, haranglábakat, górékat, malmokat. Utcarészleteket, az eltűnőben levő kis mészárszék típusát, a díszített utcai kapukat és a mestergerendát tartó faragott oszlopokat. Megörökítette a vályogvetés, a gabonatermesztés, a gölöncsérség teljes munkafolyamatát és szokásait a vetéstől a kaszkalapálásig, az agyagtaposástól a cserépedények árusításáig. A képek

<sup>28</sup> Kiss Lajos: *Emlékezések a hódmezővásárhelyi múzeum alapításáról*. Budapest, 1958. (eredetileg 1904)

<sup>29</sup> Palotay Gertrud: *A magyar népművészet kutatása*. Budapest, 1948, Néptudományi Intézet, 5.

<sup>30</sup> Vikár Béla: Somogyi tanulmányutamról, *Ethnographia*, 1891. 3-4. sz. 121-122. – Hogy e szorongás 100 év alatt sem szűnt meg, azt Sontag említett tanulmánya ékesen bizonyítja: „Fényképezni annyit tesz, mint szimbolikusan birtokba vehető tárggyakká változtatni az embereket. Lefényképezni valakit annyit tesz, mint szublimált formában meggyilkolni őket...”

<sup>31</sup> Szeremlei 1908-ban 40 fényképet készített Plohnál a múzeumban készülő könyve IV. és V. kötete számára.

<sup>32</sup> A gölöncsérség kiemelt helyét az indokolja, hogy Kiss Lajos e témából írt tanulmányait Plohn fotói illusztrálják. Vö. Kiss Lajos: *Vásárhelyi hétköznapok*. Budapest, 1958, Magvető, illetve uő: *Vásárhelyi kistűkőr*. Budapest, 1964, Magvető.

között egyaránt szerepelnek finom tájképek és jó humorú zsáner jelenetek a hólapátolóról, a kemence mellett szunyókáló gyerekekről, vagy az iskola előtt álldogáló tanár és diákjai furcsa panoptikumáról. A lemezek élesek, pontosak. Alaptípusuk őrzi az előtér-középtér-háttér hármasságát, és az állványra állított kamera látószögét. A különféle munka- és piaci képek a cselekvő figurára koncentrálnak, akcióját jellemzik, míg a széles horizontú tanyaképeken feltűnő emberek inkább csak staffázsfigurák. Plohn dokumentálási vágya mögött nyilvánvaló morális tartása, szociális kérdésekben nyilvánított véleménye a fénykép alapvető demokratizmusának kihasználásával. Eszközei még nem idegenek a századvégen meggyökeresedett festészeti megoldásoktól, kompozícióktól, de rokonságot mutatnak a korabeli amatőr-fotóval (a hazafelé szeke-rező gazda nem állt meg, hogy a fotós kényelmesen beállíthassa!). E kettősség azt eredményezi, hogy a szabadabb előadásmód mellett megőriz valamit a korai fotók kénytelenségből született teljesértékűségéből, s mindezt fölényes mesterségbeli tudásával hitelesíti.

## **Új témák**

Úgy hiszem, a fényképező szem kielégíthetlenségének, a lehetséges fotótémák expanziójának rendkívül jellemző példája a több mint 70 évet felölelő Plohn-életmű.

Walter Benjamin profetikus tanulmányában jelzi: a századfordulón a fotó még tudatlan és öntudatlan. Érti ugyan a valóság közeledtét, de műfaja alapproblémáival való szembenézésre még nem érett.<sup>33</sup> Előbb sajátos nyelvét kell megtalálnia, el kell ismertetni, hogy a művészetek sorába tartozik (habár a rutinfeladatok súlya alatt maga a fényképész sem mindig biztos e hitében). Főleg pedig módot kell keresnie, hogy a számára kezdetben kijelölt privát szféra határait áttörje.

Végigtekintve Plohn Illés és fia pályáján, különféle, nem mindig sikeres kísérleteiket úgy értékelhetjük, hogy a lélekölő bérmunka, az elüzettedett fotografálás mellett bátran próbálgatják a fotó ezen új területeit: a közszereplést és az aktualitást, méghozzá egyre fotószerűbb előadásmódban.

Plohn Illés 1873-ban helyi táj- és portréfelvételeket mutat be a bécsi világkiállításon. Az 1875-ös képviselőválasztásra kis jelvényeket készít a helyi jelölt – Jókai Mór – fényképeivel. 1879-ben előterjesztést tesz Kossuth Lajos fényképének elkészítésére, ajánlatát a városi tanács nem fogadja el: Vastagh Györgyöt bízza meg a feladattal, annak festménye ma is a tanácsteremben látható. 1882-ben az összes törvényhatósági bizottsági tag és a városi tisztikar képét akarja elkészíteni – a tanácstól erre sem kap megbízást. S még egy – enyhén bizarr – példa: 1882-ben hirdetést ad föl az egyik helyi lapban, hogy sírkövekre porcelánba égetett tartós fényképet készít, s „számos megrendelésért esd”. Az agilis apa szívós egzisztenciateremtése után fia más mentalitással, bohém lendülettel veti bele magát a különféle kísérletekbe. A millenniumi kiállításon ugyan még részt vesz, de azután érdeklődése művészbarátai hatására másfele fordul. Rendszeres néprajzi kutatómunkája a tárgyalt korszak alatt körülbelül másfélezer képnyi fotódokumentációs anyagot eredményez. Ez részéről komoly áldozatot jelentett, hiszen a 18 × 24-es lemezekből a maga számára készített kollekciónak értéke egész kis vagyon. Az aktualitással, a sajtófotóval való próbálkozásának eredménye a tiszavirág életű Tanyai újság című hetilap képanyaga, fotókkal való illusztrálása: 1913-ban 8 számot ér meg az újság, s hetenként 8–10 jó minőségű Plohn fotót közöl. Ezek az első számokban a néprajzi gyűjtés anyagából valók, a későbbiekben egyre jobban kapcsolódnak az aheti cikkek tartalmához. Egy-két számban fotótörténet szerű sorozatokat közöl a mezőgazdasági munka egyes részleteiről. Ez a lap közli hirdetését is: „Aki igazán művészi és kivitelű fényképet akar, az keresse fel Plohn J. műtermét, őfelsége személyes dicséretével kitüntetve. Több kiállításon első díjat, arany és ezüst érmet nyert.”

Fényképei ezen kívül Kiss Lajos néprajzi és a vásárhelyi múzeumot ismertető cikkei mellett jelennek meg, sem ezeknél, sem könyveiben nem említi a szerző képei forrását. Szeremlei Samu, helyi református pap hatalmas, öt kötetes Vásárhely-történetében több Plohn-fotót használ föl, néprajzi és helytörténeti érdekességű képek mellett egy meglepő montázst is: a kép a vásárhelyi embertípust többtucat kivágott és sűrűn egymás mellé ragasztott portréval szemlélteti. Összefoglalva a művészetéről mondottakat: embrionális fokozaton, de Plohn is hozzászól a szociális problémákhoz, „politizáló művész” – itt elsősorban a 48-as honvédfotók kiemelkedő darabjaira, vagy néhány kegyetlenül őszinte tanyasi fotóra gondolok. Eszközei gyakorta naturalisak, naivak, képei nem látványosak, de mindenképpen fotószerűek. A nemes eljárások stíluszavarát, a színezés ízléstelenségét messze elkerülte. Munkásságát csak néhány helytörténeti munka méltatta<sup>34</sup>, neve nem került még be fotóművészetünkbe.

E nagyjából az első világháborúval záruló korszak eredménye nagyszerű lemezgyűjteményének legjava. A művésztársaság szétszéledt, ő is megfáradt, idősebb korára ízlése elbizonytalanodott. A világháború után

<sup>33</sup> Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969, Gondolat.

<sup>34</sup> Szeremlei idézett művében meglehetősen szűkszavúan (e könyv Várady Gyulától is közöl fotókat), Fejérváry említett családtörténetében a maga bombasztikus stílusában méltatja. Plohn fotótörténeti helyének kijelölését Dömötör kezdte meg idézett cikkében.

számos erőfeszítést tesz egyedülálló gyűjteménye értékesítésére, s ezzel a növekvő konkurencia miatt sűrűsödő anyagi gondjai enyhítésére – eredménytelenül. Még Horthy kormányzónál is fogadást eszközöl ki, de tervezett albumait így sem tudja kiadni, sem lemezeit eladni, csak a fővárosi lapok pillanatnyi érdeklődését kelti fel. Öregkorára igazolványképek készítésével tengeti életét. Szállás öreg betűivel, tizenkét különböző színű tintával jegyzi le emlékeit Kiss Lajos számára. Vidámsága megtörhetetlen. 1944-ben elhurcolják, ismeretlen helyen hal meg.



# „Kedvezően beajánl bennünket makaiakat”

Dr. Diósszilágyi Sámuel fotói a Homonnai-hagyatékban

A Homonnai-műterem hagyatéka: körülbelül húszezer üvegnegatív. Sorszámmal ellátottak, tehát relatív időrendjük meghatározható. Bár feljegyzések nem tartoznak hozzájuk, mégis bizton megállapítható: a felvételek nagyjából 1920 és 1936 között készültek, valószínűleg kivétel nélkül Makó városában. S nem csupán a mennyiség imponáló. Az eddig kontaktolt tíz százalékos minta alapján sejthető: kiemelkedő mesterségbeli felkészültségű, remek emberábrázoló képességgel rendelkező műtermi fotográfus volt Homonnai Nándor, magas színvonalon működtette műhelyét.

Az üvegnegatívok számozott dobozainak tömege az ötvenes évek elején került ismeretlen indítekből és körülmények között közgyűjteménybe a már nem működő műteremből. József Attila, Móra Ferenc fotójától, s néhány más kiemelt, híressé vált felvételtől eltekintve a hagyaték – bátran mondható így – azóta lapangott, Homonnai neve nem szerepelt a magyar fotográfia történetében. Szűcs Tibor makói születésű képzőművész, fotográfus érdeme a hagyaték felfedezése 1993-ban. De ahhoz, hogy rátalálása valóban komoly visszhangot keltsen, a Homonnai-hagyaték nyilvános bemutatásának, népszerűsítésének történeti pillanata is lényeges: a kilencvenes évek közepe. Az az időszak, amikor a történelemírás és a társadalomtudományi gondolkodás mindennapi gyakorlata lényegesen módosul a régióban.

Ezekben az években kezdik újraírni a fotográfia történetét is. A fotótörténet ezen újabb konstruálói erősen a képek társadalmi használata felé fordítják a figyelmüket. S különösen kedvtelve fedeznek fel névtelen kismestereket: vándorfelvételezőket, fotózgató utazókat, falusi naiv fényképkészítőket, vidéki műteremfényképezőket. A sorra előkerülő, határozott személyes jegyeket viselő – s gyakran minden vitán fölülművészi értékű – teljesítményekből hallatlanul részletgazdag és élvezetes nézete bontakozik ki az elmúlt másfél évszázad mindennapjainak. Az eddig technikatörténeti és esztétikai szempontú fotótörténet is hirtelen sokolvasatúvá válik – szakma és közönség számára egyaránt. A fotótörténeti és -technikai vizsgálaton, a képtípusok rendszerének feltárásán és a képi-ikonográfiai hagyománnyal való összevetésén, a biográfia megírásán, a műtermi gyakorlatnak és a műterembelsőnek a fotográfia alapján való rekonstruálásán túl a Homonnai-hagyaték is sokat ígér. A helyi történelem és társadalomtörténet képi forrása, a huszas évek Makójának szinte kimeríthetetlen bőségű adattömege. Az arctalan statisztikák és vázlatos művelődéstörténetek élettellivé válnak. A szemünk előtt újra valósággá lesz, milyen is volt e rebellis paraszt-polgár város atmoszférája, értékeinek és szokásainak finom belső szerkezete. Miként akarta megörökíttetni magát a hagymakertész, az ortodox zsidó, a dzsentri hivatalnok.

Homonnai-kiállításai<sup>35</sup>, a fotóanyag jelentőségének felismerésével és nyilvánosság elé vitelével ezen új fotótörténet egyik fontos alfejezetét kezdte megírni Szűcs Tibor. A hagyaték tehát kimeríthetetlen forrásnak ígérkezett a történész, a helytörténész, a fotótörténész számára. Úgy látszott, egy korszak vizuálisan is kutatható mikrotörténete, egy alföldi kisváros arcképcsarnoka, egy jelentős fotóműterem meghatározható időszakának teljes képi termése, a fényképezés és a társadalmi rétegzettség helyi kapcsolata feltárható a hagyaték révén. A feldolgozása kézenfekvőnek tűnt. A források alapján összeállítandó a Homonnai család és műhely adattára, a visszaemlékezők révén azonosítandók a húszezer kép szereplői, a fotók adatolásával pedig föltárandó a műhelygyakorlat.

## **A fénykép feljegyzései**

Amikor 1997-ben – hetven év telt el Homonnai Nándor halála óta – Makó városában kiállításra került a fotóhagyaték, feltételezhető volt, hogy tucatjával jelentkeznek majd azok, akik felismerik a fényképfelvételek ismerőseiket, rokonaikat, nagyszüleiket, szüleiket – talán még önmagukat is. Nem így történt. Később az interjúk során a nyolcvan év fölötti, életük nagyobb részét Makón leélő, amúgy apró részletekre is emlékező beszélgetőtársak lapozták végig a fotókat: a házakat, utcákat. A nevesebb eseményeket felismerték, az arcokat nézve zavarba jöttek. „Ha nem ismernénk a szájról szájra továbbadott családi hagyományt, pusztán a kép alapján aligha tudnánk rekonstruálni a nagymamát” – írja Kracauer<sup>36</sup> a filmdíváról készült régi-régi fotót szemlélve. A magnószalagok megteltek: elmondhatjuk, hogy a hagyományt rögzítettük. De hol van hozzá a nagymama?

<sup>35</sup> Gejzír Galéria, Budapest, 1995. november; Ifjúsági és Szabadidő Ház Fotógalériája, Miskolc, 1996. február; Bolt Galéria, Budapest, 1997. április; József Attila Múzeum, Makó, 1997. május; Ifjúsági Ház, Szeged, 1997. december; Miskolci Galéria, Miskolc, 1998. március

<sup>36</sup> Siegfried Kracauer: A fényképezés. Ford. Dornbach Márton. *Café Babel*, 1997. 3. sz. 73.

A város hivatásos helytörténészei sajnálkozva mondták: tíz éve, húsz éve még sokan éltek, akik biztosan ráismerhettek volna a szereplőkre. Lehetséges, hogy éppen hetven év távlatából Makó helytörténete ezen a módon már nem kutatható többé?

Lehetséges. De – más hagyatékok kutatása kapcsán – érzékelhető: a közelebbi időszakok felé a mi tájainkon tartózkodóan fordul az emlékezés. Ha időben hozzánk közelebbi képanyag szereplői válnának az érdeklődés tárgyává, az emlékezőkben óvatosság ébred: a szereplők nagy része még él, s a hektikus „nagy-történelmi” körülmények között a helyi társadalomban viselt szerepük megítélése igencsak változó.

Ami pedig a képek készítőit illeti: különleges kutatói szerencse kell ahhoz, hogy a családi archívumok és a hivatalos levéltárak épp egy iparos mester életéről szolgáltatassanak bőségesen adatot. Ami a felkutatott adatközlők révén, könyvtári-levéltári megalapozottsággal mégiscsak megtalálható, azt Szabó Magdolna közreadta.<sup>37</sup>

Egyáltalán: miért érdemes aprólékosan tisztázni egy fotós iparos életútját? Másképpen fogalmazva: a helytörténet, a helyi művelődés szempontjából mi különbözteti meg egymástól mondjuk Lélek cukrász, Kallós asztalos és Homonnai fotográfus tevékenységét?<sup>38</sup> Lélek Istvánnak és Kallós Lajosnak amúgy egyaránt markáns szerepe volt ebben a kis történelemben.<sup>39</sup>

Ám a fotográfus mestersége eleve kitüntetett, legyen szó akár Homonnairól, akár Schwarz Sámuelről, Bucskó Gyuláról, Bolygó Sándorról, Uy Kálmánról, Börcsök Sándorról (hogyan csak a legfontosabb neveket említsünk a Makón működött fotográfusok közül): iparuk üzésén túl krónikások is voltak. De ami ennél is több, műtermük falai között mágius képek jöttek létre: a polgárok átlényegültek tablóvá, emléképpé. A fotográfusok életútja tehát – családi meghatározottságuk, tanultságuk, tájékozódásuk, kapcsolataik, ambícióik, társadalmi helyzetük, munkakörülményeik, eljárásaik, eszközeik ismerete – segíthet bennünket e mágia működésének megértésében.

Adatok nélkül azonban milyen módon? Vajon van-e értelme a nevezetessé vált személyek fotóin túl a többi képpel foglalkozni? Már a kortársak is tudták, Móra Ferenc, Juhász Gyula híres ember. Az utókor még melléjük-föléjük sorolta József Attilát. Azután emeljük ki a Homonnai-hagyatékból a helyi nevezetességeket, egy Tarnay Ivort, Espersit Jánost, Könyves Kolonics Józsefet, Nikelszky Jenőt<sup>40</sup>, mindegyiküket a legsikeresebb beállításban, hogy a felvételek bármilyen összefüggésben publikálhatók legyenek. Mert mi értelme is ezen túl az esküvői, keresztelői, iskolai felvételek mentén alkalmanként felszínre vetődő magánéletükben kutakodni? Válogassunk ki azután néhány „jellegzetes” képet a város életéből: az utcákról, boltokról, ünnepekről és promenádokról. Vegyük sorra az ismétlődő és abban az időben még konvencionizált jelentéssel bíró kompozíciós típusokat, hisz ezekből következtethetünk a fotós képszerző szerepére, valamint a kamera előtti viselkedés szokásaira, normáira; s ezen keresztül tovább, a szereplők családi-hatalmi relációira, hierarchiájára, a viselet-öltözködés változásaira, a műtermen kívüli szokásokra és értékrendekre, s talán valamelyest a képek tiszteletének fokára és használatának módjára is. Ami ezen túl van, a képek többsége, tömege végülis érdektelen? Történjen velük az, ami eddig: a polgárok és gazdák arcvonásai, a fotográfia ezrei névtelenül, azonosítatlanul és feldolgozatlanul nyugodjanak békében a levéltárak és múzeumok helytörténeti dobozaiban, a viselettörténetet illusztrálva, esetleg a jótékony selejtezést várva.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Szabó Magdolna: Egy makói fényképészcsalád pályájának története. In Kolta Magdolna (szerk.): *Fotó Homonnai. Egy makói fényképészcsalád hagyatéka*. Budapest, 1998, Magyar Fotográfiai Múzeum, 7–17.

<sup>38</sup> „Nem sok embert ösmertem okosabbat, jobbat önála. A régi magyar életnek volt tipikus alakja, lelkes hazafias érzéssel, úri gondolkodással, nemes szívviszályval. (...) Lélek István ifjúkorában beutazta egész Nyugat-Európát, Németországot, Belgiumot, Franciaországot, Angliát, Olaszországot, és megtanulta ezeknek az országoknak a nyelvét.” -s-: Akik elmentek és akik ittmaradtak... III. *Marosvidék*, 1925. augusztus 23. 3. Kallós Lajos (1906-1969) a makói szervezett szociáldemokrata munkásság egyik hangadó személyisége. 1937-ben a Márciusi Front makói összejövetelén a Szociáldemokrata Párt nevében a fasizálódás elleni közös fellépésről tárgyal. Vö.: Tamasi Mihály: *A forradalmi mozgalom makói harcossai*. Makó, 1977, Makó város Tanácsa V.B. Művelődési Osztálya, 8. /A makói múzeum füzetek 20./

<sup>39</sup> A már elkészült tanulmány bírálói figyelmeztettek: aki igazán jártas Makó múltjában, nem sorolná Homonnai és Lélek István mellé Kallós asztalost, aki nem tartozott a helyi iparosok elitjéhez, még önálló műhelye sem volt. Akkor már inkább Zombori Lajos kívánczik ide, akinek szintén főmunkája a helyi politikai szerepe (Tóth Ferenc megfogalmazásában: „szociáldemokrata és a nagy történelmi fordulók során városi vezető”). A számos szóbajöhető iparos közül Kallós említését az indokolta, hogy neve később is előkerül, mint az Erdei Ferenc szerkesztette *Várospolitikai Szemle* kiadója. A szerző ezen tévedése is rámutat, milyen mélységig kell ismerni a helyi társadalom finomszerkezetét annak, aki hiteles kijelentésekre törekszik.

<sup>40</sup> Tarnay Ivor (1874-1941) a huszas-harmincas években a változó nevű töredék Csanád vármegye nagyműveltségű alispánja (1922-1937), művelődésének egyik fő szervezője. Espersit János (1879-1931) ügyvéd, újságíró, a makói radikális polgári politika szószólója, számos neves művész – így Juhász Gyula, József Attila – támogatója és barátja (lakóháza ma irodalmi emlékmúzeum; róla a legalaposabb mű Péter László: *Espersit János. Ismeretlen adatok Juhász Gyula és József Attila életéhez, költészetéhez*. Budapest, 1955, Akadémiai. /Irodalomtörténeti füzetek 1./). Könyves Kolonics József (1884-1955) a „szegények ügyvédje”, radikális polgári politikus, publicista. Nikelszky Jenő (1888-1948) Makó rendőrkapitánya, majd 1922-1939 között polgármestere. Tág látókörű politikus, városa urbanizálódásának és művelődésének szorgalmazója.

<sup>41</sup> Az archív családi fotók kutatásának lehetőségeiről vö. főként Thomas Alan: *Time in a Frame. Photography and the Nineteenth Century Mind*. New York, 1977, Schochen. A vizuális helytörténeti kutatás módszeréről pl. George Oliver: *Photographs and Local History*. London, 1989, Batsford. S egy kitűnő esettanulmány: James Borchert: *Alley Life in Washington. Family, Community, Religion & Folklife in the City 1850-1970*. Urbana-Chicago-

A fénykép sajátos természetének leírására már többen vállalkoztak. E különös képfajta egyik fontos jegye, hogy önmagában alapvetően a legáltalánosabb képi-gondolati tudásunkkal kommunikál. A kontextusából kiemelt, művészetnek vagy dokumentumnak nevezett fényképek mögé saját személyes tapasztalatainkból, érzelmeinkből, kultúraismeretünkéből építjük a történetet; másképpen fogalmazva: a festett képek széles közös „jelentésértelméhez”<sup>42</sup> képest a fotó kollektív „jelentésértelme” aligha hivatkozhat teljes mitológiákra. A festett képek „dokumentumértelméhez” fáradtságos feltárómunkával férközhetünk közelebb – a fotográfia esetén a feltárómunka már ezt megelőzően is elengedhetetlen, a fotográfikus képekre még kevésbé igaz az, hogy a kép önmagában, az interpretív konstrukció nélkül is érték. „Egy fényképpel összevetve az emlékezet feljegyzései hézagosak” – jegyzi meg Kracauer<sup>43</sup>. Az emlékezet nélkül a fénykép feljegyzései közhelyesek.

## **Variációk az idillre**

Fekvő formátumú, barnított, mintás kartonra kasírozott, mesterien, alig észrevehetően retusált felvétel a századelőről [1]. Minőségi festett háttér (lombos kerti pavilon) előtt műtermi padra támaszkodó ifjú pár, elegáns, de nem alkalmi öltözetben. Balról a hölgy, húszon talán alig túl, sötét csipkeblúzban, szűk szoknyában (a felvétel nem egészalakos, valamivel térd fölött vágott), padra támaszkodó jobbáiban leveles ág. Ápolt haja közepén elválasztott, gyöngy fülbevalóján kívül más ékszert nem visel. Testével kissé a fiatalemberhez fordul, arcával viszont a kamera felé. Bájos, határozott arcvonásai merevség nélkül beállítottak, arckifejezése derűs. A fiatalemberen sötét kabát, behúzott gombos mellény, óralánc, pöttyös nyakkendő, sajátos fazonú merev ingnyak. Rövidre vágott haja lekefélt, komoly, egyenes szája fölött frissen növesztett bajusz, orrán csiptető. Arcvonásai gondosan elrendezettek. Bal kezén vastag karikagyűrű. (A korabeli szaknyelvben bizonyára akad pontos megnevezés erre a képfajtára, az ilyen típusú műtermi háttérre, ahogy a társasági nyelv is árnyaltan megnevezhette ezt a férfi kabátot, gallért ezt a női frizurát – nagyobb jelentősége volt még a szavak megnevező-megkülönböztető erejének.)

Szép tartású ifjú pár: szimmetrikus elrendezettségük, testközelségük meghittséget érzékeltet, kezük a pad mögött talán összeér. Az ifjú hölgy egy lehelettel teltebb az átlagosnál, a nála fél fejjel magasabb ifjú arcvonásai némiképp erőteljesebbek: bizonyára karakteres orra és füle miatt annyira jellegzetes ez az arc. Egyikük sem néz a kamerába.

Idill a fényképész műtermében. Szépreményű jegyepár örökíttette meg magát a fotográfussal – gondolhatnánk – közös életük kapujában. Történt mindez Makó városában, hisz a fotós nevét és illetőségét kékel nyomott szecessziós betűsor adja tudunkra a paszpartun. Jobb házból valók mindketten. A fiatalember jogász lehet (talán dzsentri szülők, ámbár egy tekintélyesebb izraelita családra is gondolhatunk első látásra). A leány mögött jelentősebb birtok sejtethető. Ismerkedésük helye talán a jogászbál volt a Koronában, két vagy három évvel korábban.

Mi vár rájuk? Nyilván hamarosan megházasodnak, házat építenek a város jobb negyedében szülői segítséggel. Épp mikor negyedik gyermekük születik, gyilkos szarajevói lövések verik föl Európát. A fiatalembert a frontra vezénylik, de könnyű sérüléssel hamar hazakerül. Karrierjét az 1919 körüli zűrzavaros évek sem törlik meg. Feltételezhetően politikus pályát választ. A huszas években előbb a városi vezetésben vállal szerepet, idővel nagyobb reményekkel Pestre költözik, valahol a Lipótvárosban vásárolnak tágas lakást. Nyaranta Abbázia, télen Bécs, az Operabál... Talán eddig juthatna a szemlélő: szinte maguktól rajzolódtak a képen szereplő figurák mögé jellemek, s eléjük sorsok és évtizedek.

Amire az alábbi oldalakon vállalkozunk, mindössze annyi, hogy feltárjuk ezen fotográfia „jelentésértelmét”, szembesítjük egymással a szóbeli, írott és képi hagyományt. Az eredmény: egy másik vázlat jellemekről, sorsokról és évtizedekről. S a tanulság: mire valóak, miről szólnak a különféle források – hogyan konstruál képeket az írás, a szó, a fotográfia.

Magát a fent leírt Homonnai-fotót a makói József Attila Múzeum raktárában őrzik, ám nem a Homonnai-kollekcióban (amelyben a negatív sem lelhető föl e képről), hanem Dr. Diósszilágyi Sámuel kórházi főorvos hagyatéki anyagában. A fénykép a Homonnai-műhely virtuozitását bizonyító négytagú sorozat része (variáció egyazon idillre); a sorozat egy másik tagjának hátlapján a felirat adja tudtul: „Két és fél éves házasságunk alkalmából, kedves mindnyájatoknak. Makó, 1911. IV. 24. Ninus és Samu” [2]. Szereplői tehát: a fiatal doktor és felesége, Dybisewski Anna (1889-1971).

---

London, 1980, University of Illinois. A fotóhasználatról főként Kunt Ernő: *Fotóantropológia*. Budapest-Miskolc, 1995, KVAT-ARC. A fényképezés elméletéről: vö. pl. Bán András – Beke László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. 2. kiad. Budapest, 1997, Enciklopédia.

<sup>42</sup> Az itt következő idézőjeles terminusok Panofskyra hivatkoznak; vö. Ervin Panofsky: *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához*. In uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, 1984, Gondolat. 249-261.

<sup>43</sup> Kracauer: i.m. 74.

## **Baráti köröm haladó szellemű egyénéből állott**

Dr. Diósszilágyi Sámuel orvos (Makó, 1882. március 27 – Szeged, 1963. június 10.): neves személyiség Makó történetében. Emlékezetes arcéle, jellegzetes kemény gallérja, s a gomblyukába tűzött vörös szegfű újra és újra felbukkan a helytörténetben. A Diósszilágyi család története főbb vonalakban feltárt. A doktor lánya, unokái élnek, jó egészségnak örvendenek, fölkereshetők. Gazdag levelezésének egy részét még ő maga publikálta, illetve helyezte el közgyűjteményben; személyes tárgyait, kéziratainak, szakmai feljegyzéseinek, levelezésének kötegeit lánya ajándékozta a makói múzeumnak 1980-ban. A hagyatékban több géppel írott, valószínűleg hivatalos célra készült önéletrajza is fellelhető. Életrajzát többen is papírra vetették.<sup>44</sup> Neve gyakorta előfordul azon monográfiákban, amelyek Juhász Gyula, Móra Ferenc, József Attila vagy Erdei Ferenc életútját, életművét dolgozzák föl. A szerencsésen bőséges, egymást támogató vizuális, szakirodalmi, szóbeli és személyes írásos források alapján a vállalt munka elvégezhetőnek ígérkezik.<sup>45</sup> Mindenekelőtt idézzük ide a fennmaradt, nagyobb terjedelmű, 1949. november 17-én kelt, közéleti-politikai önéletrajzát:

*Parasztszülők gyermekeként születtem Makón. Elemi iskolába tanyán jártam, gimnáziumi tanulmányaimat pedig a makói gimnáziumban végeztem (...). Az 1901-6. években a budapesti egyetem hallgatója voltam (...). Mint V. éves orvostanhallgató, az egyetemi gyógyszerintézet díjazott gyakornoka, mint okleveles orvos pedig II. tanársegéde voltam. Az 1907-8. évben a székesfővárosi Szt. László és Szt. István kórházban alorvosként működtem. Önkéntes évem első felét Innsbruckban, második felét a budapesti 17-es helyi kórházban töltöttem. 1908. szeptemberében Makón mint magánorvos telepedtem le, ahol 1913. augusztusában h. városi kerületi orvossá választottak meg. (...) 1914. július 27-én az első világháború kitörésekor az I. közös huszárezredhez vonultam be<sup>46</sup> és 19 hónapi frontszolgálat után mint beteget 25%-os hadirokkantná minősítettek, s mögöttes területi szolgálatra a 17-es helyi kórházba osztottak be, ahol 1917. végéig teljesítettem szolgálatot. Ekkor mint hatósági orvost felmentettek, és<sup>47</sup> Makón folytattam városi orvosi működésemet. Az októberi forradalom idején Makón két vörös katonai különítmény orvosa lettem, emellett megalakítottam a Jászai-féle Radikális Pártot, amely elnökévé választott. 1920. június 1-én a Csanádvarmegyei Szent István Kórház belosztályára osztályos főorvossá neveztek ki, amely állást mai napig is betöltöm.<sup>48</sup> (...) 1908-ban megnősültem, feleségem egy jónevű, művészeti képeket alkotó címfestő leánya.<sup>49</sup> Feleségemtől 1923-ban elváltam, de jelenleg is az én háztartásomban él, eltartásáról – mert évek óta beteg – én gondoskodom. Egy leánygyermekem született, aki egyetemi tanulmányokat folytatott, akinek első férje Erdei Ferenc jelenlegi földművelésügyi miniszter volt, mostani férje pedig Nagy István parasztpárti országgyűlési képviselő.<sup>50</sup> Van egy – helyesebben fél – lakóházam, amit saját keresetemből építettem (másik fele feleségemé), 1 hold 900 nöl szántóm és 806 nöl gyümölcsösöm<sup>51</sup>, amiket szintén magam szereztem. Vagyont ugyanis nem örököltem, mert apám minden ingatlanát az első világháború alatt eladta és az árán hadikölcsönt jegyzett, ami mind elértelelennedett. Hosszú évekig tagja voltam a városi képviselőtestületnek és a törvényhatósági bizottságnak. Évekkel ezelőtt a Gyöngyösi István Irodalmi és Művészeti Társaság rendes tagjává választott. Tagja voltam a Tömörkényi Társaságnak is. Elégé jelentékeny szépirodalmi, színhéztörténeti és orvostudományi irodalmi munkásságot fejtettem ki. 15-20 százközleményem jelent meg a különböző orvosi lapokban<sup>52</sup>, 1940-ben „Orvosi Intelmek” címen könyvet adtam ki. De a makói és a fővárosi napilapokban, folyóiratokban és a rádióban igen sok közérdekű társadalmi és közegészségügyi témával foglalkoztam.*

<sup>44</sup> Erdei Ferenc köszönti dr. Diósszilágyi Sámuel 80. születésnapján. In Varga Dezső (szerk.): *Espersü János és baráti köre*. Makó, 1979, Makó város Tanácsa V.B. Művelődési Osztálya, 21. /A makói múzeum füzetei 23./; Péter László: Diósszilágyi Sámuel 80 éves. *Egészségügyi Dolgozó*, 1962. (május 1) 5. sz. 7. uő: Meghalt Diósszilágyi Sámuel. *Csongrád megyei Hírlap*, 1963. június 12. 6.; Kelemen Ferenc: Dr. Diósszilágyi Sámuel. In *Régi idők – régi emberek. Karcolatok Makó múltjából*. Makó, 1976, Makó város Tanácsa V.B. Művelődési Osztálya, 114-16. /A makói múzeum füzetei 18./; Szállási Árpád dr.: Diósszilágyi Sámuel, az írók orvosa és az orvosok írója. *Orvosi Hetilap* 1981. (június 14.) 24. sz. 1467-1472. (Szállási Árpád eszteregomi orvos volt, akit különösen érdekelt az írók és orvosok kapcsolata); Tóth Ferenc: *Emlékezés Diósszilágyi Sámuelre*. Makó, 1982, József Attila Múzeum, /A makói múzeum adattára 3./; Szabó Endre: Ilyennek láttam apámat. Dr. Diósszilágyi Sámuelre emlékezik lánya, N. Diósszilágyi Éva I-V. *Csongrád megyei Hírlap (Makói kiadás)*, 1982. március 16-20. 5.; Dr. Sziebig Ferenc: Dr. Diósszilágyi Sámuel, az ember és az orvos. In Tóth Ferenc (szerk.): *Diósszilágyi Sámuel emlékülés*. Makó, 1983, József Attila Múzeum – Városi Könyvtár, 1-14. /A makói múzeum forráskiadványai 7./; vő. még Tóth Géza: *Makó bibliográfiája*. Budapest, 1958, Néprajzi Múzeum (?), /Index ethnographicus/ és Mátó Erzsébet: *Makó bibliográfiája*. Makó, 1993, Makó város Önkormányzata, /Makói monográfia füzetei 1./

<sup>45</sup> Diósszilágyi Éva és férje, Nagy István; Sziebig Ferenc és Varró Vince orvos, Diósszilágyi Sámuel hajdani kollégái; Szűcs Tibor és Szabó Magdolna barátai; valamint a makói József Attila Múzeum munkatársai és Tóth Ferenc (a makói múzeum nyugalmazott igazgatója, aki a témára terelte figyelmemet és kéziratomat értő alaposággal lektorálta) személyes segítsége nélkül elvégezhetetlen lett volna jelen kutatás. Köszönetemet fejezem ki mindannyiuknak.

<sup>46</sup> „Együtt szolgáltam Bajcsy-Zsilinszky Endrével is.” [Egy későbbi, datálatlan (1952-es) önéletrajz-változatból.]

<sup>47</sup> „a nagy influenza járvány alatt” [Egy 1957-es életrajz szövegváltozata]

<sup>48</sup> „ahonnan 1961. május 1-ével nyugdíjba küldtek” [Megjegyzés a gépiraton kézírással, 1963. április-májusa körül]. Felsorolja további orvosi szolgálatait a vasútnál, az OTBÁ-nál, az OTI-nál, megemlíti szakszervezeti tagságát. Nem utal a Makói Stefánia Szövetségben és az önkéntes mentőszolgálat megszervezésében betöltött szerepére. Vő. Diósszilágyi Sámuel: *Közegészségügy*. In Barna János (szerk.): *Makó*. Budapest, 1929, Magyar városok monográfiái, 229-238., főként 236. és 238. [Utólagos megjegyzés a gépiraton kézírással, 1963. április-májusa körül:] „ma orvosi állásom sincs, pedig tudnék dolgozni”.

<sup>49</sup> „Szegény családból nősültem; egy leánygyermekem és 3 unokám van.” [Az 1957-es életrajz szövegváltozata]

<sup>50</sup> „Egy testvérem elektromérnök Szeged, egy hugom Balassagyarmaton él, beteg, leánya tartja el. (...) Rokoni kapcsolataim nagyon lazák.” [A későbbi, datálatlan (1952-es) önéletrajz-változatból]

<sup>51</sup> „ez már – sajna – csak volt, most annak az árából élünk” [Megjegyzés a gépiraton kézírással, 1963. április-májusa körül]

<sup>52</sup> *Uránia, Budapesti Orvosi Újság, Gyógyászat, Magyar Orvos, Terápia, Röntgenológia, Magyar Kórház*, stb.

Politikával már orvostanballgató korom óta élénken foglalkozom. Már mint orvos részt vettem a pesti ellenzéki- és munkástüntetésekben; szorgalmasan jártam a Gallilei Kör [sic!] előadásaira, és szoros kapcsolatot tartottam fenn a baloldali ifjúsági mozgalmakkal és azok vezetével. Makói működésem alatt és óta állandó társaságom és baráti köröm baloldali szellemű, baloldali felfogású egyénekből állott és áll ma is. Állandó érintkezést tartottam fenn a helybeli munkásszervezetekkel, ahol előadásokat tartottam, a magamnak hoztatott könyveket, folyóiratokat olvasásra a munkásoknak átadtam. Egyik előadásom miatt 1926-ban<sup>53</sup> az akkori főispán, Purgly Emil fegyelmi vizsgálatot rendelt el ellenem, a szegedi ügyészség pedig izgatás és nemzetgyalázás miatt perbe fogott<sup>54</sup>, s a biztos elítélésétől csakis egyik<sup>55</sup> szociáldemokrata képviselő közbenjárása mentett meg. A fővárosi napilapok – élükön a Népszavával – élénken kommentálták ügyemet. Bár a büntetéstől megmenekültem, de örökre stigmatizált, mellőzött és a lebetőség határain belül „ostorhegyes” voltam a hatalom előtt mindvégig, főleg pedig a német megszállás után.<sup>56</sup> Évekig elnöke voltam a makói Petőfi Munkásdalkörnek, amíg a rendőrség azt fel nem oszlatta és „nagyonát” el nem kobozta. 1919-ben a megszálló román katonaság letartóztatott és kémkedés gyanúja<sup>57</sup> miatt Nagyváradra vitt; kihallgatásom után azonban szabadon bocsájtottak.<sup>58</sup> A felszabadító Vörös Hadsereg közeledtekor 1944-ben nem menekültem el, hanem a menekülők által gazdátlanul itt hagyott makói kórház vezetését átvettem, annak még megmaradt értékeit és javait megőriztem, a kórházat zavartalanul üzemben tartottam. 1945. májusában a makói kórház igazgatójává nevezték ki, a kórházat a legnehezebb időkben vezettem mindaddig, amíg állásomról önként<sup>59</sup> lemondva a vezetést 1949. április 30-án utódomnak át nem adtam. A felszabadulás első napjától a város ügyeinek intézésében, a rend helyreállításában és fenntartásában tevékenyen részt vettem. Megalakulása napjától megszűnéséig tagja voltam előbb a megyei, majd később a városi Nemzeti Bizottságnak. A Nemzeti Parasztpárt makói szervezetének megalakulásától tagja vagyok<sup>60</sup>, e pártnak 2 éven át elnöke voltam. Mint párttag a párt értelmiségi csoportjának vezetője vagyok. A Magyar Függetlenségi Front politikai megmozdulásaiban, tömeggyűlésein mint szónok és előadó gyakran részt vettem, de mint a makói „József Attila Irodalmi és Művészeti Társaság” 3 éven át volt elnöke is előadások és felolvasások tartásával gyakran szolgáltam ezen a vonalon is a baladás ügyét és a népi demokrácia megerősödését.<sup>61</sup>

Diósszilágyi önéletrajzainak pontosságában nincs ok kételkedni, a szófordulatok-magyarázkodások nyomasztó korhoz kötöttségétől<sup>62</sup> pedig nem nehéz eltekinteni. Anélkül, hogy egyéb forrásokkal és adatokkal máris összevetnénk, érdekes mérlegelni a közölt önéletrajz stílusát és belső arányait. Mindazok, akik aktív éveiket az ötvenes-hatvanas évtizedben Magyarországon töltötték, ismerik jól ezeknek a személyzeti osztályok által időről időre bekért szövegeknek a terminológiáját és drámai ívét. Jellemző, hogy Diósszilágyi Sámuel e szabályokat egy-egy ponton megtörve nem kívánt a műfaj személytelenségébe burkolózni: büszkeséggel számol be az életút egyes epizódjairól – s nem mindig azokról, amelyek miatt az önéletrajz jelenkorában dicsőséget remélhet. Ami pedig a belső arányokat illeti: a szakmai karrier korai, katonasággal összefüggő állomásai igen nagy súllyal jelennek meg a szövegben; míg a későbbi előrelépés épp csak említésre kerül. A közéleti életrajzból pedig – a Galilei Kör és Bajcsy-Zsilinszky Endre említése, kapcsolat a munkásszervezetekkel, a Petőfi Munkásdalkörrel, a Nemzeti Parasztpárttal, a helyi politikával –

<sup>53</sup> „1922-ben” [Az 1957-es életrajz szövegváltozata]

<sup>54</sup> Tanúvallomási jegyzőkönyv. Felvéve Makón, 1926. január hó 27. napján. Csalja Dénes 29 éves, makói születésű és lakos, nős, ref. m. kir. rendőr detektív, tanú: „Magyarországi Famunkások országos szövetségének makói szakcsoportja által 1925. november hó 27-én tartott oktató előadásán mint kirendelt detektív hatósági közegként jelen voltam. Dr. Diósszilágyi Sámuel főorvos felolvasásáról jegyzetet készítettem, mivel azonban gyorsírást nem tudok, az amúgy is gyorsan beszélő főorvos előadását szó szerint leírni nem tudtam, igyekeztem azonban annak gondolatmenetét, lényegét rögzíteni, különös figyelemmel a véleményem szerint büntető törvényekbe ütköző kitételekre, amiket lehetőleg szó szerint jegyeztem fel. Arra vonatkozólag, hogy Diósszilágyi főorvostól a kir. ügyészség B.8907/1925. század végzése alapján lefoglalt kézirat tartalma szó szerint megfelel-e az oktató előadásán felolvasott beszédnek, határozott vallomást nem tudok. Tény az, hogy tartalmilag megfelel a kézirat az előadás elhangzott felolvasással. A fontosabb és véleményem szerint a büntető törvénykönyvbe ütköző kitételeket a kéziratban is megtalálom, mely szerint pld. 'balkánabbak vagyunk a legsötétebb Balkánnál', 'Minden népnek olyan kormányja van, mint aminőt megérdemel. Esméljen fel végre a mi népünk, s ültesse olyan embereket a kormánykerék mellé, akik nemcsak látják, amit mindnyájan látunk és tudunk, hanem akik változtatni és javítani is akarnak' stb. stb., mely kitételek miatt Dr. Fekete Sándor rendőrkapitány, hatósági biztos által figyelmeztetve lett, hogy politikával ne foglalkozzék. Megjegyzem, hogy a kézirat elolvasása ugyanazt a hatást váltja ki belőlem, mint az oktató előadásán felolvasott beszéd. Ez újból kifolyólag mást előadni nem tudok.”

<sup>55</sup> „Győrfi Imre” [Az 1957-es életrajz szövegváltozata]. Purgly Emil főispán egyébként Horthy sógora volt.

<sup>56</sup> „S mert állandóan vörös székfüvet hordtam a gomblyukamban, a makói nyilasvezér nyílt utcán tépte le rólam a virágot.” [Az 1957-es életrajz szövegváltozata]

<sup>57</sup> „Horthy-kémgyanus” [Az 1957-es életrajz szövegváltozata]

<sup>58</sup> „1926-ban négy hétig Olaszországban, 1928-ban 4 hétig Angliában, Belgiumban és Németországban voltam tanulmányúton.” [A későbbi, datálatlan (1952-es) önéletrajz-változatból. A hagyatékban fellelhető dokumentumok szerint a két világháború között még egy alkalommal járt „külföldön”: öccsét látogatta meg Aradon 1937-ben. Egy 1944-es fotón úton Kassa felé örökítette meg Diósszilágyi Sámuel – Kassa azonban akkoriban épp Magyarországhoz tartozott.]

<sup>59</sup> A szó utólag ceruzával aláhúzva.

<sup>60</sup> „s az vagyok ma is, ha ugyan él még a Párt.” [A későbbi, datálatlan (1952-es) önéletrajz-változatból]

<sup>61</sup> „1956-ban az ellenforradalom idején ismét beválasztottak a Nemzeti Bizottságba, ahol önmérsékletre, nyugalomra. S főleg a városban a rend fenntartására ösztönöztem a bizottságot, aminek következtében semmi kilengés, atrocitás nem történt a városban.” [Megjegyzés a gépiraton készírással, 1963. április-májusa körül] „Az 1956-os ellenforradalom idején újra beválasztottak a nemzeti Bizottságba, s mint eléggé agilis tag nagyban hozzájárultam ahhoz, hogy Makón komolyabb kilengés nem történt és a város simán úszta meg a forradalom legnehezebb napjait.” [Az 1957-es életrajz szövegváltozata]

„50 éves orvosi működésem elismeréséül a bpesti orvosi egyetem aranyoklevéllel, a kormány pedig Munka Érdemrenddel tüntetett ki.” [Megjegyzés a gépiraton készírással, 1963. április-májusa körül]

<sup>62</sup> [Az 1952-es önéletrajzból:] „Katona-tisztársaim nevét, lakhelyét már elfeledtem, nagy része már nem is él.” (...) „Senkivel külföldi kapcsolatot nem tartok.”

világossá válik, hogy nem karrierje érdekében politizált, hanem valamiféle igazságérzet, belső elégedetlenség hajtotta.

Épp ez a magatartás (és stílus) érzékeltetheti, hogy Diósszilágyi Sámuel az életrajzok beszolgáltatása idején már nem a győztes oldalon található. A múzeumnak ajándékozott hagyatékban kevés irat visel az 1949-es életrajznál későbbi évszámot; s ezidőben magánlevelezése is megritkul. A fizetési besorolás alapján állítható, hogy 1948 júniusában még igazgató. 1950-es bizalmas levélváltása egy szentesi baráttal, kollégával, Dr. Bugyi Istvánnal arról számol be, hogy igazságérzete alapján magánháborút folytat minisztériumi rendeletekkel, amelyek az orvosi tevékenységet is a hivatás felelőssége helyett a blokkoló órák ketreceibe akarják zárni. Nyoma van egy 1955-ös, felmentéssel záruló fegyelmi eljárásnak (feltételezett ápolónői műhiba nyomán indították: s a felmentés ellenére is bizonyosan tekintélye megrendüléséről szól). Végigkövethetjük, hogyan ítéltetik kudarcra a szíve mellett hordott Hollósy Kornélia monográfiájának kiadása az Akadémiai és a Zenemű Kiadó között hányódva<sup>63</sup>; hivatali levelek kísérik a nyugdíjazás 1957-től éveken át elhúzódó, kínos ügyeit; búcsúzásképpen pedig azon iratokat olvashatjuk, amelyekben az akarata ellenére visszavonult és lakása-háza felszámolására készülő idős orvos felajánlja a köznek személyes szakmai gyűjteménye értékesebbnek vélt egységeit. Nevezetes könyvtára sem maradt egyben. Tóth Ferenc emlékezése szerint:

Szakkönyveit a makói kórház kapta meg, de ezeknek ma már csak tudománytörténeti jelentőségük van. Egy hozzá nem értő könyvtáros egyszer ki fogja selejtezni. A makói helyismereti gyűjteménye teljességre törekvő volt. Magam egyszer böngésztem könyvtárában, bekötött makói újságot és régi helyi kiadású könyvsorozatot vettem tőle. Úgy él az emlékezetemben, hogy sok díszes kötésű, aranyozott fölíratú könyv sorakozott a polcokon. Mielőtt elköltözött volna Szegedre, meghirdette könyvtárának eladását. Fakó kék köpenyben várta a vásárlókat. Föltűnt, hogy az ott lévő könyvekből egyikhez sem ragaszkodott. Vagy a halálra készült, de az is lehet, hogy előre kiválogatta a számára fontosabbakat.

## **Betegeit mosolyra derítette**

Az önéletrajz kiegészítéseképpen három szempontból vizsgáljuk át a Diósszilágyi-szakirodalmat. Kijegyezteljük egyfelől az említésre nem került, fontosabb életrajzi tényeket; keressük azután azon vonásokat, amelyek közelebb visznek a doktor sokszínű személyiségéhez; s végezetül: nevezzük meg azon elemeket, amelyek az életút mitologizálására törekcsenek.

Erdei Ferenc és Péter László köszöntője a műfaj szabályai szerint felsorolja a doktor összes állandó jelzőjét: a tudományok és művészetek köztársaságának Makóra akkreditált nagykövete, a kiveszőben lévő polihistor orvosok egyik kiváló reprezentánsa, a közegészségügy fáradhatatlanul tevékenykedő apostola, a helyi literátorok fiatalos fürgeségű nesztora, Juhász Gyula és József Attila 'jó öreg komája', a makói polgári radikális értelmiségi kör utolsó nagy alakja. Kelemen Ferenc is szobrot farag rövid visszaemlékezésében: „nemes értelemben vett lokálpatrióta volt, aki szeretettel ölelte magához azt a népet, amelyből vétetett”; „a vörös szegfűt évekig hordta a gomblyukban”, „tudós orvos, igaz és hasznos életű ember volt.”<sup>64</sup> Szállási Árpád dr. közleménye Diósszilágyi Sámuel pályájának természetesen orvosi értékeit emeli ki. Ennek kapcsán tárgyalja Tömörkény, Juhász Gyula, József Attila, Móra pathográfiáját, konkrétan utal Diósszilágyi néhány orvosi témájú publikációjára, valamint nevezetes találmányára, a tüdőöltő gépre<sup>65</sup>. Sorra veszi a kulturális és politikai tevékenység fontosabb tényeit is: imponálóan művelt, érdeklődő, ámbár kevésbé életeli személyiség rajzolódik ki a szövegből. A címként választott fordulat („az írók orvosa és az orvosok írója”) nem válik Diósszilágyi állandó jelzőjévé.

<sup>63</sup> Hollósy Kornélia (1827-1890) operanékesnő, a „magyar csalogány”, 1846-tól visszavonulásáig nagyjából a Nemzeti Színház tagja, Melinda megszólaltatója Erkel Bánk bánjának 1861-es bemutatóján. Férje, Lonovics József 1879-től Csanád vármegye főispánja. 1888 szeptemberében országos ünnepség keretében Kelemen Lászlóra, az első magyar színházigazgatóra emlékeztek. Az ünnepségek fővédnöke az akkor már férje birtokára, Dombegyházára visszavonult Hollósy Kornélia volt. A megemlékezés keretében a díszes vendégsereg Makón is megfordult: a színpadon díszelőadást és a kaszinóban díszlakomát rendeztek, ennek főhelyén a védnökasszony ült. Talán ezen látogatás plántálta az akkor hat éves Diósszilágyi Sámuelbe a mély vonzódást a nagyasszony iránt. Tény: egész életében adatok után kutató, hírlapokat cédulázott, képeket és relikviákat gyűjtött, apróbb publikációkat írt és – élete bizonyos szakaszaiban szinte naponta – a nagy monográfián dolgozott. Idős korában szorgalmazta 22 szerzői ív terjedelmű műve megjelenését. A kézirat sokáig az Akadémia Kiadónál időzött, amely szerződést is kötött Diósszilágyival. Ujfalussy József és Horváth Károly támogató lektori vélemények ellenére a kiadás munkálatai – Erdei Ferenc halálával – lelassultak. Végül sem az Akadémia Kiadó, sem a Zeneműkiadó nem vállalkozott a könyv kiadására: hiába a szerző alaposága és lelkiismeretessége, a tudományos kiadó úgy ítélte meg, a kézirat nem rendelkezik a tudományosság jegyeivel, a kor marxista esztétikai követelményeinek sem felel meg, a Zeneműkiadó pedig ismeretterjesztő műhöz képest túlságosan terjedelmesnek, aprólékosnak tartotta. Végül Tóth Ferenc kezdeményezésére, Péter László és Cenner Mihály gondozásában, rövidítésével és az eredetileg tervezett illusztrációs anyag töredékével Makón jelent meg a mű (Diósszilágyi Sámuel: *Hollósy Kornélia élete és művészete*. Makó, 1984, Makó város Tanácsa V.B. Művelődési Osztálya, /A makói múzeum füzetei 41./).

<sup>64</sup> Kelemen: i. m. 15–16.

<sup>65</sup> Tóth Ferenc szíves közlése: „A tüdőöltőt Szakács Gábor találmányaként tartják számon, de természetesen Diósszilágyi Sámuel orvosi szaktanácsai nélkül nem készülhetett volna el. Alkalmazója Diósszilágyi volt.”

A történész, hivatásosan emléképoló Tóth Ferenc a személyes ismeretség és a rendelkezésre álló bő forrásanyag alapján valamivel érettebbé formálja a maga Diósszilágyi-képét. Egyes epizódokat részletesen, árnyaltan rajzol meg, így az 1925-ös „nemzetgyalázási” ügyet, Juhász Gyula és Makó kapcsolatát vagy a Rudnay Gyula által szervezett makói művésztelep történetét. Máshol érezhetően szűkösek az adatok: a Stefánia-hangversenyek szervezéséről, a meghívottak vendégeskedéséről a „Hotel Diósszilágyiban” a vendégszereplők parádés névsorán kívül (e nevek Bartók Bélától<sup>66</sup> Basilides Márián<sup>67</sup>, Jeanne-Marie Darrén, Dohnányi Ernőn, Fischer Annie-n, Sándor Erzsín, Telmányi Emilen, át Zatureczky Edéig terjednek) alig tudunk meg valamit. Az orvosi karrierből főként a helyi közegészségügy javításáért tett erőfeszítéseit emeli ki. Diósszilágyi Sámuel politikai törekvéseinek jellemzésére a „plebejus” és a „radikális” jelzőt tartja találónak.

„Ilyennek láttam Apámat” címmel Diósszilágyi Éva emlékezéseit közölte a regionális napilap helyi kiadása folytatásokban 1982-ben. Epizódok: a katonaeorvos verseket ír kislányához, akit még nem is látott, mert az frontszolgálat alatt született meg; a nagy, kihúzható, huszonnégy személyes asztal az Úri utcai házban, amely Makó kulturális életének egyik középpontja volt<sup>68</sup>; az összejövetelek közvetlen hangulata, amely alkalmanként tánra kérésbe, a házigazda hegedűjátékába, vagy épp fiákerekre kapva cigánybandás mulatozásba csapott át. Azután egy megható titok: apró üvegese vízzel felöltőjének revers-je mögött, amelybe a napi szál virág beleállítva mindig frissen maradt – kezd előrajzolódni a lexikoncímszó mögül a doktor alakja.

Itt ejtsünk szót egy másik típusú forrásról, a szóbeli megemlékezésről. A kutatás során több alkalommal hosszabb interjút készítettünk Diósszilágyi Évával. Ezen beszélgetések részben tisztázták, megerősítették, kiegészítették és pontosították az írásos források adatait, részben sok apró adalékkal szolgáltak az életút egyes állomásaihoz.<sup>69</sup> Diósszilágyi Éva remek interjúalanyként bizonyult. Egyfelől érdekelte, mire való maga az interjú, kinek és miért van szüksége éppen az ő emlékeire. Ezzel valamelyest feloldotta az interjúhelyzet feszélyezettségét: mi jogon teszünk fel kérdéseket és várunk el őszinte válaszokat? mi jogon visszük magunkkal személyes emlékeit? Másfelől pedig rendelkezik a bölcs emberek azon különös képességével, amely távolságot teremt az események és a szemlélő között. Sem a szeretet, sem a harag nem vakítja el, az események szövevényében is a helyzetek megértésére törekszik. Férjével együtt a világgal megbékélt emberek azon nyugalomával rendelkeznek, akik megélik és tisztelik a hagyományt, de élénken figyelik a mai napot is. Egy apróság: szegedi házuk hálószobájában az ágy férfi- és nőoldalán fotókon ott sorakoznak őseik a régi paraszti rend szerint. Ugyanakkor a kávé melletti beszélgetések során nosztalgiák nélkül, modern polgárként ítélik meg az aktuális politikai helyzetet.

Zárjuk az életrajzírók sorát dr. Sziebig Ferencel, aki kezdő orvosként 1951-től tíz éven át Diósszilágyi Sámuel osztályán dolgozott. E szöveg révén az alapos orvosi pályaképen túl bevezetést kapunk a főorvos úr kórházi-gyógyítási szokásaiba, derüvel gyógyító vizitjeibe, s azután a délutáni kávézásokba, ahol a téma leginkább Hollósy Kornélia és a régi Makó volt. Sziebig azt az idősödő orvos rajzolja meg, akit már nem inspirál eléggé munkája, de aki a kórház nélkül megenni nem tud.<sup>70</sup> Mindezeket túl Sziebig idéz Diósszilágyi Sámuelről, politikai álláspontját jellemző, két fontos mondatot:

<sup>66</sup> Igazán érdekes összehasonlítás például a Bartók-koncert két nézetét: Tóth Ferenc a szervezés nehézségeit érzékeltető számlákat és a helyi recenzió részletét közli (Tóth: i. m. 1982. 17–18.), maga Diósszilágyi Sámuel az estről írott cikkében (Bartók Béla Makón. *Csongrád megyei Hírlap*, 1961. október 22. 6.) nem kevésbé tárgyyszerű, a meghívás körülményeit, a protokollt és a műsort tárgyalja – sem egyik, sem másik írás nem árnyalja Bartók vagy Diósszilágyi portréját.

<sup>67</sup> Az anekdota szerint Basilides Máriával egy ágyban aludt a doktor. Ugyanis fiatalokkorukban Pesten mindketten – egyugyanazon ágyban egymást váltó – ágyrajrók voltak.

<sup>68</sup> Nem véletlen, jegyezte meg Diósszilágyi Éva, hogy a házigazda kitüntetett vendégszeretete, igen színvonalas könyvtára és műgyűjteménye ellenére mégsem az Espersit-ház vált a társaság törzshelyévé. Espersit magánélete igen rendezetlen volt, míg Diósszilágyi háta mögött ott állt Ninus gondossága, háziassága, műveltsége: a Diósszilágyi-ház asszonya központja tudott lenni egy művész társaságnak, ha kellett csevegésével, ha kellett okos hallgatásával.

<sup>69</sup> A tanulmány során mindenhol, ahol életrajzi tényekre történik hivatkozás és annak eredetét lábjegyzet nem jelöli, ezen interjúból merítettünk.

<sup>70</sup> „A 80 éves születésnapjára rendezett ünnepségen magam is részt vettem. Az osztályt 1961. május 1-én hagyta ott, de a rendelőintézetben mint röntgen főorvos tovább dolgozott és magánpraxist is folytatott. Amikor szeretettel köszöntöttem, félrehúzott és arról érdeklődött, hogy nem tudnám-e elintézni, hogy kapjon még néhány óra állást a rendelőintézetben. Csodálkozva kérdeztem: Főorvos úr, nem volt elég? „Jegyezd meg fiam, az orvosi hivatás olyan, mint a halálos betegség, csak egyszer lehet megkapni.” (Sziebig: i. m. 13–14.) – Egy pillanatig sem vonva kétségbe Diósszilágyi Sámuel orvosi elhivatottságát, a kérdést az anyagiak is motiválhatták. A doktor írásos hagyatékában kisebb paksaméta ad számot jövedelmeiről. A két háború között a kórházi állás és a magánrendelés mellett általában több további állása volt (1925-ben például kilencedik helyen találjuk a város virilistái sorában, vö. *Marosvidék*, 1925. szeptember 13. 1.); hivatalos járandóságait gondosan behajtotta, nagyvonalú legfeljebb kisjövedelmű magánbetegeivel volt. Szüksége is volt a pénzre: saját vagyonnal nem rendelkezett, örökségre nem számíthatott, ugyanakkor elegáns házat maga építtette, saját ízlése szerint rendezte be, személyzetet, s egy időben autót is tartott sofőrrel. Egész életében nagy házat vitt, kultúrára, műpártolásra, s alkalmanként mulatozásra is bőségesen költött. Ha külföldre nem is, Pestre gyakran járt. Feleségét elválásuk után is eltartotta, lánya egyetemre járt. Jövedelme idős korára nem sok maradhatott, viszont a beteg feleség és a nagy ház gondja változatlanul a vállára nehezedett.

*Tudod fiam, az a baj, hogy jelenleg nem vagyok elég baloldali, régen pedig túlságosan baloldali voltam, pedig én nem változtam. Hiszen hívtak engem a pécsi klinikára is<sup>71</sup>, de akkor le kellett volna mondanom a politikai meggyőződésemről és itt kellett volna hagyynom Makót, pedig ezt a népet nagyon szeretem.<sup>72</sup>*

A visszaemlékezéseket végigolvasva a kép majdnem repedésmentes. Egyes fordulatokat szinte változatlan formában adnak át egymásnak a történetmondók. Hisz ha gyakorlott tollforgatók is, egy személyiség árnyalt képének megrajzolására az ilyenkor adott-vállalt néhány oldal sehogysen elegendő. Elsősorban tiszteletüket, nagyrabecsülésüket, barátságukat szeretnék kifejezni, az olvasó figyelmébe ajánlva hősüket valamely ismert minta révén (esetünkben a szakmájának elkötelezett, művelt és szarkasztikus humorú kisvárosi orvost rajzolja körül a skicc). Segítenek az állandó jelzők, s persze az anekdoták, melyek dolga, hogy hitelesítsék a beszámolót, a meghittség fénykörét terítsék a beszélő és a híres orvos kapcsolatára. Mégis, megmarad bennünk a bizonytalanság, valójában miről-kiről szól a történet?

A források összevetése néhányat megválaszol azon személyes kérdések közül, amelyeket Diósszilágyi Éva vetett föl visszaemlékezéseiben. Ha annyira reménytelen Diósszilágyi Sámuel pályakezdése, miért nem marad Pesten, esetleg miért nem lesz kutató orvos vagy egyetemi ember – miközben a tehetségesen muzsikáló, a társasági körökben otthonos pesti lányt vesz el? Ha ennyire fontos a doktor úr számára a műveltség, a zene, az irodalom, miért marad Makón, energiáit hálátlan szervezési feladatokba ölve, ahelyett hogy békés műélvező lenne valamely jobb fekvésű égtájon? Hogyan alakult szellemi helykeresése a szabadkőműveségtől a Radikális Párton, majd a református egyházon, a népieken át a Nemzeti Parasztpártig?

A tisztelgő-visszaemlékező kifejezés nehézségei közé tartozik a nyilvános teljesítmény utólagos értékváltozása: kortársként sem a szereplők későbbi történelmi helye, sem az értékek majdani rendszerbe foglalása, nagytörténelemmé válása nem sejthető. Vajon hogyan élte meg Diósszilágyi doktor városának – a szó szoros értelmében – peremre kerülését, eljelentéktelenedését? Miként gondolkodott arról, hogy a műveltség szervezése a radikális értelmiség kis csoportjának ügye maradt ebben a magára sokat adó kisvárosban? Ez az asztaltársaság hogyan tartotta frissen szellemét-tudását, hogy reagálásaiiban vidékiességnek, zavarának nyoma sem volt? Esett-e szó azon helyi sajtóságról, hogy ezen asztal körül mindhárom „városalkotó” felekezet együtt ül?

Óhatatlanul színtelenné teszi az emlékezést, hogy alig-alig adódnak fogalmak a Diósszilágyi Sámuel esetében különösen fontos világszemléleti-politikai álláspont leírására. A doktor egy-egy rövid időszakot leszámítva nem állt pártok, mozgalmak vagy egyházak közelében. Politizált, persze állandóan politizált az ebédlőasztal mellett is, a kávéházban is. Saját helyzetelemzése, ítélete és lelkiismerete vezérelte (néha kanyargós szellemi utakra), kiállása a nagypolitika (pláne a munkásmozgalom) sablonjaiba nem illeszkedő. Kossuth- és Justh-tisztelő, szabadkőműves, presbiter, szocialista-, szociáldemokrata szimpatizáns, közvetlen kapcsolatot tartott fenn a falukutató írókkal, az európeér zenészekkel, a helyi munkásszerveződésekkel. Érezzük, az asztali beszélgetések egyéni politikai és filozófiai, ha nem lesznek országos szerepkörűvé, nehezen minősíthetők.<sup>73</sup>

Az értékelés zavarához tartozik, hogy az életút szemszögéből meghatározó események az idővel színt váltanak. A doktor mindennapjai szemszögéből aligha volt felbecsülhető, hogy mi válik maradandóvá: áldozatos orvosi tevékenysége és egészségügyi nevelőmunkája, művelődésszervezése és művészbártsági, irodalmi munkássága, netán a Hollósy-monográfia?

## **De kálvinisták vagyunk, vagy mi**

Ha vezetett is naplót a doktor, annak nincs nyoma. Úgy tűnik, idősebb korában sem tervezte, hogy nagyobb lélegzetű visszatekintést írjon. Hogyan vélekedett önmagáról? Hogyan ítélte meg kortársait? Néhány írástörredék áll a rendelkezésünkre az életút mentén: levelek, rövidebb memoárok.

A levelezéskötegből egyet emeljük ki, azt, amelyiket Diósszilágyi doktor is publikálásra méltónak tartott: üzenetváltásait Móricz Zsigmonddal.<sup>74</sup> Az üzenetváltás 1940. februárja és 1942. áprilisa között zajlott, Diósszilágyi levelei közül tizenkettő, a Móricz-levelekből tíz maradt fenn (illetve további három megjelent szerkesztői üzenet gyanánt Diósszilágyi Sámuelnek címezve a *Kelet Népe*-ben). A levelezést a még mindig

<sup>71</sup> A huszas évek elején Csilléry András „ébredő magyar” orvos, politikus, a magyar Orvosok Nemzeti Egyesületének alapítója, vezetője egyengette volna az útját a pécsi professzorság felé.

<sup>72</sup> Sziebig: i. m. 12.

<sup>73</sup> Vegyük kézbe a napisajtót: Férj és feleség nem lakhatnak együtt Oroszországban. *Marosvidék*, 1930. január 9. 2., és sok egyéb zavaros, hangzatos főcím; vagy vegyük kézbe az elvakult véleményektől tartózkodni próbáló híradásokat (pl. Csetényi József – Erdődy Elek – Gáspár Zoltán (szerk.): *Mai enciklopédia*. Budapest, é.n. [1941], Liber.), amelyek egyforma tárgyyszerű leírását adják a nemzeti szocializmusnak, a sztálinizmusnak, a Vasgárdának, a jóvátételeknek, kiemelve közelnézeti történelmi jelentőségüket, s pontosan érezzük, miért állítja a társadalomtudomány, hogy a történelem kategóriái utólagos konstrukciók.

<sup>74</sup> Diósszilágyi Sámuel: Móricz Zsigmond és Makó, I-II. *Tiszatúj*, 1958.szept. 2. és okt. 2.; *Móricz Zsigmond levelei II*. Budapest, 1963, Akadémiai, 429-430. /Új magyar múzeum 8./



igen aktív közéleti szerepet játszó Diósszilágyi kezdeményezte, az ország sarkából nézve példaadó életművet alkotó Móriczot Makóra invitálva (s feltételezhető, hasonló megkeresőlevelekkel vette rá az előző évtizedben azon hírességeket – zenészeket, írókat – a makói látogatásra, akikkel művészi teljesítményük és személyes kiállásuk miatt rokonszenvezett).

*Kedves Barátom!*

*Honnan veszem a bátorságot erre a bizalmas megszólításra?*

*Te talán már nem is emlékszel rá, hogy amikor édesanyád 1908 tavaszán vagy a nyara elején a Szent István-kórházban a Hirschler osztályán fekédt, egy délután, amikor édesanyádát látogattad meg, benyitottál az egyik orvosi szobába, amelynek ajtaján egy keskeny üvegtáblán az én nevemet olvastad el, csak úgy véletlenül. Sovány voltál, nem olyan „tekintélyes” mint ma, az akkori divat szerint szegénység ellenére te is cilindert bordtál, akár én, a parasztcsemete. Én az ajtóval szemben álló íróasztalnál firkáltam valamit (sajna, már akkor is firkálgattam), nem valami bátran felém jöttél, bemutatkoztál, hogy a te anyád az a nagyon beteg asszony ott a hatágyasban. Én is megmondtam a nevemet.*

*- Igen, a neved hozott be – mondtad, azaz hogy debogyis ezt mondtad, hiszen nem tegeztél, hanem szabályosan „doktor urasztál”. Közös helyre trükk a doktor úrral, mondtad, el-elolvastam a cikkeit az Urániában (hol van már a tavalyi hó?!). Ide is írogatok, de a legfőbbször név nélkül. Erre talán le is ültettelek, de ez nem egészen biztos, mert „nagy paraszt” voltam még akkor (sokak szerint ma is az vagyok). Aztán elmesélted, milyen jól emlékszem rá ma is, hogy Vinter Ferenc Magyar Vármegyéi monográfiájába dolgozol, és apró novellákat fordítasz a Pesti Hírlapba, amelyek ott hátul, a hirdetések között jelennek meg, és 5 koronát fizetnek érte. (A P. H. mindig ilyen jól fizetett.) Hogy aztán mit beszélünk, vagy hogy egyáltalán beszélünk-e még? – igazán nem tudom. De nem is fontos. E nélkül is az emlékezetemben maradtál mindig és erősen. Amikor a „Hét krajcár”-ral kitörtél, és amikor volt lakótársam: Falus Elek rajzával díszített könyvedet már itthon, Makón megvettem és elolvastam, megfogadtam, hogy írni fogok neked. Ezt a fogadalmat azóta mindig tartottam, és 32 év múltán, ma teljesítem a fogadalmat. Talán erre most sem került volna sor, ha pénteken a Belvárosi Kávéházban a vöm: Erdei Ferenc nem hozta volna szoba a nevedet. Akkor én nebezményeztem, hogy környékünkön mindenhová elmentél, jártál Vásárhelyen is, ami egy ugrásra van tőlünk, csak Makóra nem jöttél. Bizonyára nem hívtunk, jegyezte meg a vöm. Ez igaz. Ekkor tudtam meg, hogy ahol jártál, hívásra mentél. Ha csak az kell, majd mi is hívunk. A vöm ajánlkozott is, hogy majd kedvezően beajánl bennünket makóiakat, ahol szintén van olyasmi, ami téged érdekel, hisz annyit írsz a makói önszegélyző biztositóról.*

*Szombaton, amikor hazajöttem, első dolgom volt, hogy szót értsek a barátaimmal. Ajánlottam, hogy hívjunk meg egy előadásra. Úgy terveztük ki, hogy a makói református Iskolabarátok egyesülete áprilisi estjére kérünk fel előadónak. Lenne két énekesi szám az országos hírű Ref. Énekes előadásában, egy szóló ének- vagy zeneszám, és az est gerincül a te előadásod, amit szabadon választanál, akár novella, akár szociológiai vagy társadalmi előadás. Az estet a Gazdasági Egyesület nagy termében tartanánk, ahová 500 ember fér be. A terem megtöltéséről nem kell külön gondoskodni, mert az szűk is lesz, itt nem lenne semmi hiba. A hiba csak ott van, hogy a rendező egyesület szegény, nagy tiszteletdíjat adni képtelen. Úgy hogy szinte félve írom meg, hogy 100 pengőnél többet nem tud adni, persze gondoskodik azon felül szállásodról és ellátásodról, ha akár egy hétig itt maradsz is. Mert kár lenne azonnal elmenned. Sok téged érdeklő dolgot találnál itt, ami kárpótolna a szegényes tiszteletdíjért.*

*Arra kérnék tebát, légy szíves minden tartózkodás nélkül megírni, hajlandó vagy-e eljönni közénk? Ha igen, mikor, és mi lenne előadásod címe? Ismétlem, csak áprilisban, annak is lehetőleg első felében tudjuk az előadást nyélbe ütni, szombat vagy vasárnap este.*

*Képzelem, mekkorát nézted, amikor ezt a levelet elolvastad. De kálvinisták vagyunk, vagy mi, tebát kálvinista őszinteséggel megírtad a véleményed te is, amint ilyen őszinteséggel írtam meg én is ezt a levelet.<sup>75</sup>*

*Egyébként március 13-án megint Pesten leszek, 5.15-kor a rádióban olvasok fel, akkor keresni fogom az alkalmat, hogy személyesen is szót váltsak veled a Pannóniában.*

*Addig is gondolkozz a dolgon – bár mit kell ezen sokat gondolkozni? –, és fogadj azszal a bizalommal, amihyennel annak idején bekopogtál hozzám.*

*Makó, 1940. február 25.*

*Igaz tisztelő híved*

*Dr. Diósszilágyi Sámuel*

Jó levél. Irigylésre méltó stílusú biztossággal megírva. A felépítés végiggondolt, az irodalmi elemek nem erőltetettek, a bujtatott idézet célirányos, információi egyértelműek, stílusában vidékiességnek árnya sincs. S a doktor úr emlékezőtehetsége imponáló. Egy ilyen levelet nemigen lehet válasz nélkül hagyni.

A további levélváltás<sup>76</sup> előbb az áprilisi makói látogatás részleteit tisztázza, majd ezen újabb személyes találkozásnak örvend (a jelzett márciusi pesti találkozó nem jött össze: Cs. Szabó László későbbre tette a

<sup>75</sup> „Magyarok vagyunk, kálvinisták vagyunk, ellenzékiek vagyunk?” – írta a Kelet Népében (s épp a szomszédos Hódmezővásárhelyről) Móricz Zsigmond alig pár nappal a levél kelte előtt. Móricz Zsigmond: ‘Hódmezővásárhelyi jegyzetek’, *Kelet Népe*, 1940. 3. sz. 12.

<sup>76</sup> Különösen érdekes Diósszilágyi Sámuel 1940. április 15-én kelt rövid levele: „Kedves Zsiga Barátom! Ha ígéretemhez képest kissé későn is, de itt küldöm azokat a címeteket, amelyekre érdemesnek tartanám a Kelet Népe egy példányát megküldeni.” Majd 29 név következik: az 1940-es év makói értelmiségének irányzatosan megválogatott listája. Egyebek mellett Dr. vitéz Galamb Sándor kormányfőtanácsos, Dr. Uray Vilmos, a kórház igazgató-főorvosa, Tarnay Ivor nyugalmazott alispán, Kelemen Ferenc polgári iskolai tanár, Szöllősi Jenő gyógyszerész, országgyűlési képviselő (akit kiszagda programmal választottak meg a makóiak, de később csatlakozott a Nyilaskeresztes Párthoz, 1942-től a Párt parlamenti

rádióelőadás időpontját<sup>77</sup>); ezután a megfáradt, magányos Móricz újra és újra fölveti vágyakozva, Makóra kellene mennie („Makó nagyon titokzatos hely számomra”<sup>78</sup>, „nem lehetetlen, hogy váratlanul betoppanok a szegény Móra Ferkó üresen maradt penziójába”<sup>79</sup> – Diósszilágyi biztatja), illetve dughagymát kér kertjébe (honnan máshonnan, mint Makóról? – Diósszilágyi megküldi). Szó esik még egy új kiadású Károli-Bibliáról, és Diósszilágyi orvosi aforizmáiról, melynek második kiadását a doktor postázza a szerkesztőnek, aki újabbakat kér lapja számára, s szerkesztői üzeneteiben egyet-egyét meg is idéz a keserű-bölcs Diósszilágyi-mondásokból. Egyetlen további lényeges levélváltás lenne még kiemelhető a sorból, ám ez esetben a legnagyobb sajnálatunkra csak Móricz válaszlevelét ismerjük (a *Kelet Népe* „Szerkesztői asztaláról”).<sup>80</sup> A doktor levelének hiánya azért ilyen sajnálatos, mert első kézből tájékoztatna politikai gondolkodásáról, épp egy válságos időszak kapcsán, mikor a Márciusi Fronton túl, a háború súlyos légkörében valódi támpont nélkül néz körül a világban.

*Leveled köszönöm; együtt gyötrődész velünk. Istenem, hogy cáfolhassam a következőket: „Nagy szomorúsággal látom, miként viszik egymást terütekre az egyébként értékes és jószándékú márciusi ifjak. Nagy kár, hogy nem tudnak tömörülni. Abban pedig igaz van Veres Péternek<sup>81</sup>, hogy mindenki vezér és politikai valaki akar lenni. Ezt mi már éveekkel ezelőtt megállapítottuk, mikor nálunk jártak a fiatalok<sup>82</sup> és itt már akkor nem tudtak közös elhatározásra jutni. Mindenki mást akart és csak magát tartotta csalbatatlan pápának. Ez főleg a szűk körű beszélgetések alkalmával világított ki. Azután folytatódott és erősödött a Centrálban, ahol néhányszor együtt voltam velük, de elment a kedvem a szerda délutáni reformmarakodásoktól.”*

*Barátom, mi is voltunk fiatalok s sokkal kedvezőbb társadalmi és politikai helyzetben ugyanazt tettük. Hogyan egyezzenek meg valamiben a fiatalok, mikor: 1. Valamennyien kezdeményezők. Egy új világszemlélet kiépítésén harcolnak. A filozófusok pedig a világ teremtése óta kénytelenek veszekedni, mert a filozófia olyan valami, amit ki-ki maga épít magának. Szolgalelek helyezkedik csak be más filozófiájának kunyhójába vagy várába. Éppen az életképeség bizonyítéka, hogy ezek a fiatalok veszekednek. 2. Hiába veszekednek, semmit sem lehet nekik keresztül vinni. Sem nekik, sem másnak. A mai viszonyok mellett még mindig megjelenhetik a leggorombább civakodás is nyomtatásban, de nem jelenhetik meg a lényeg: amin civakodnak.*

*A Kelet Népet nem adjuk át a marakodásnak: azért vagyunk öregek, hogy igyekezzünk azokat a megérett és kialakult gondolatokat gyűjteni és közölni, amelyek a magyarság mielőbbi belső, politikamentes megszerveződését szolgálhatják. (...)*

*Ha majd lehiggadnak a dolgok, akkor meg is fognak merevedni a látatömbök. Akkor majd nem veszekednek a fiatalok, hanem belefagynak a kőbe. Most még csak hadd marakodjanak: egy sincs közöttük, aki nem nemes, értékes és célszerű dolgot követelne.”<sup>83</sup>*

Jó lenne többet tudni Diósszilágyi Sámuel álláspontjáról. S nem csak azért, hogy nadrágtartóban lássuk a „Hotel Diósszilágyi” vendégeit. Hanem mert épp Diósszilágyi nézőpontjából, sajátos politikai hátulnézete felől, kistörténelmi olvasatából lenne érthető azon felelősséget érző helyi szereplők gondolkodásmódja, akik nem léptek kiáltványokkal a nyilvánosság elé. A levéltöredékből is kiolvasható, jómaga is sokáig szimpatizált a „márciusi ifjakkal” – ez adódott korábbi politikai gondolkodásából éppúgy, mint abból, hogy Erdei Ferenc révén hirtelen a szervezkedés fősodrába került. Értetlensége, hogy miért akar „mindenki vezér és politikai valaki lenni”, saját mentalitásának tükrö: bár soha nem húzta ki magát a helyi felelősségvállalásból, ugyanakkor sem a városi tanácsnoki székből, sem a kórházigazgatói fotelből (kétszer kínálták föl neki, háborúk utáni vészhelyzetekben, mindkétszer csak átmenetileg fogadta el) nem a maga karrierjét építgette. Mindezen alkalmakkor úgy tarthatta: amikor irányít, városának, népének tartozik. Ez a szarkasztikus ember magában bizonyosan legalább ilyen patetikusán fogalmazott.<sup>84</sup>

csoportjának vezetője lett, majd a Szálasi-kormány miniszterelnök-helyettese, s 1945-ben kivégezték), továbbá tisztviselők, orvosok, ügyvédek, tanárok, gazdálkodók, s a legvégén Galamb Ferenc kovács.

<sup>77</sup> Diósszilágyi Sámuel úgy sokra becsülhette ezen új műveltséghordozót, a rádiót: Makón az elsőik egyike, akinek saját készüléke volt 1925-ben.

<sup>78</sup> Móricz: i. m. 1963. 390.

<sup>79</sup> Móricz: i. m. 1963. 432.

<sup>80</sup> Móricz: i. m. 1963. 429-430.

<sup>81</sup> „De mit várjunk attól az értelmiségtől, amely minden lelkes magyarsága ellenére még arra sem képes, hogy életképes intézményekben fegyelmezzet és kitartóan álljon addig is, amíg rákerül a sor a nagy építésre” – írta Veres Péter például a *Kelet Népe* utolsó Szabó Pál szerkesztette számában. (Veres Péter levele Szabó Dezsőhöz, *Kelet Népe*, 1939.10 sz. 2.)

<sup>82</sup> 1937. október 2-3. A Márciusi Front és a makói találkozó irodalma bőséges, vö. pl. Salamon Konrád: *A Márciusi Front*. Budapest, 1980, Akadémiai; Pintér István (szerk.): *Fél évszázad múltán a Márciusi Frontról*. Budapest, 1989, Reform.

<sup>83</sup> Bár az esemény- és eszmétörténet felgöngyölése nem feladatunk, a Móricz-Diósszilágyi elmélkedés kommentárjaként idekiváncokzik két mondat. Az egyik Fėja Gézától, még 1937 őszéről: „Egyre jobban közelednek egymáshoz a rokon célú és irányú szellemi és politikai erők” (Fėja Géza: *A Márciusi Front a szabadság városában*. In *Magyar baláltán*. Budapest, 1984, Szépirodalmi, 308.). A másik az 1980-ból visszatekintő Kovács Imrétől: „A háború kitörésével a dimenziók megváltoztak, a népi tábor megcsapzottan polarizálódott, voltak, akik elmentek jobbra, mások megmaradtak annak, akik voltak, s a legnehezebb körülmények között is megállták a helyüket” (Kovács Imre: *A Márciusi Front*. New Brunswick, NJ, 1980, Magyar Öregdiák Szövetség – Bessenyei György Kör, 65. /Tanúk – korukról/). Móricz víziója pedig a fiatalok majdani látvába fagyásáról háborzongatóan pontos.

<sup>84</sup> A levél hiányáért nem kárpótol az a Diósszilágyi Sámuel hagyatékában fellelhető ezzel egyidős agrárpolitikai tartalmú kézirat sem, mely a Menekülés a rögtől. Reflexiók Veres Péter és Zilahy Lajos cikkére címet viseli, s mely kivonatossan megjelent a Zilahy Lajos szerkesztett *Híd* című folyóiratban – 1944. (január 1.) 1. sz. 24. –, a Beszéljünk a búzáról című vitában (előzményei: Veres Péter: *Egy őszi nap*, *Híd*, 1943. [október 15.] 20. sz. 8-9. és Zilahy Lajos: *Jajpatok*, uo. [november 1.] 21. sz. 3-4.). Diósszilágyi e cikkében alapos elemzést közöl az alföldi paraszti gazdálkodás újkori alakulásáról; s a faluról menekülő parasztság megmentésének egyetlen módját a búzatermelés feladásában, a termékszerkezet alapvető megváltoztatásában, a termelési mód technológiai korszerűsítésében látja.

## **Drága aranyom! Kedves Évili!**

Tovább lapozva Diósszilági írásainak főként kéziratos halmát, levelezését, számos érdekes töredékre találunk. Lassan kezdenek láthatóvá válni azok az árnyalatok, amelyeket a hivatásos életútírók szövegeiből hiányoltunk.

A hagyatékban fennmaradt leveleknek többnyire nem feladója, hanem címzettje a makói doktor. Kivétel az a néhány lap, amit a frontról küldött ifjú feleségének, „Drága aranyom!” megszólítással. A többi esetben a válaszból kell következtetnünk Diósszilági Sámuel leveleinek témájára, hangvételére. Az orvosbarátok soraiból kiolvashatjuk, mennyire izgatja doktorunkat betegeinek sorsa, diagnózisa, fiatalabb kollégáinak előmenetele. Tiszteletet ébresztenek azon válaszlevelek is, amelyek egy-egy jelentős zenész makói hangversenyét készítik elő: a részletekre is kiterjedő figyelem, a szervező vonzerejének megbecsülése jellemzi e történetekben Diósszilági személyét.

Írásainak következő csoportját rövidebb, személyes feljegyzések és megemlékezések alkotják jelentős kortársairól, így elsősorban Móra Ferencről. E szövegekben a doktor nézőpontja mindig azonos: a baráté, aki felnéz a híres pályatársra, aki segíteni akar neki, aki örül, ha Makónak megnyerheti jeles barátját. Mórával való kapcsolata sokszálú: egyfelől „testvérek” (mindketten tagjai voltak a szegedi szabadkőműves páholy-nak<sup>85</sup>), másfelől Mórát, aki „szerette ünnepeltetni magát a nőekkel”, egy időben (1924 őszén) különösen erős szálak fűzték Ninushoz.<sup>86</sup> A Diósszilági-ház volt Móra menedéke, Móra volt Diósszilágiék segítségével Éva lányuk (ahogy Móra szólította: Évili, neki pedig Móra minden tiszteletlenség nélkül: Ferkóka, mint mindenkinek az író közvetlen környezetében) neveltetésének néha bonyolulttá váló kérdéseiben.<sup>87</sup>

De nem a szarkasztikus Diósszilági doktorról lenne szó, ha hiányozna az iratok közül egy olyan írás, mint a „Nem jó kortársnak lenni” című glossza:

*(...) Szép napok, boldog órák voltak azok, amelyek emlékéen 25-30 év távlatából elmerengeni ma sem megvetendő élmény. De ha az utolsó tíz év eseményeire gondolok, azt kell megállapítanom, hogy mégsem olyan jó kortársnak lenni. Kortársaim a megmondható, hogy mit kell átélniük 10 év óta, amióta a fájradhatatlan diákok, egyetemi hallgatók, múzeumi tisztségviselők, irodalmi társaságok, tájtörténészek és a jó ég tudja, hogy még kik és mik elkezdtek gyűjteni elhalt írók, kortársaink emlékeit. Már ott tartunk, hogy expressz-levelekben, telefonon kérnek adatokat, hogy mit csinált ez és ez az év április 6-tól 10-ig. Az egyetlen pihenő vasárnap „gyűjtők” fogadásával telik el, akik az író leveleitől kezdve az általa használt hamutartóig minden után élénken érdeklődnek. (...)<sup>88</sup>*

Amennyire kiváló kortársa volt Diósszilági Sámuel az íróknak és a zenészeknek, a képzőművészekkel való kapcsolata nem ennyire szerencsés. Műgyűjteményében, legalábbis annak fennmaradt részében különösebben kvalitásos munka nem akad, s a baráti levelezés sem tartalmaz meglepetéseket a művészettörténészeknek. Espersit János kezdeményezésére (Diósszilági Éva emlékei szerint Dybisewski Sándor közvetítésével) Rudnay Gyula hozza el 1925-től három éven át nyaranta növendékeit Makóra. Az első művésztelep „fogadására” természetesen a Diósszilági-házban kerül sor, Móra, Rudnay, Espersit, Juhász Gyula, Károlyi Lajos jelenlétében. A város eleinte magáénak érzi a telepet: sok egyéb mellett az is jele ennek, hogy a napilapok címdoldalon hozzák a hírt, a művésznövendékek közül kettőt meghívtak a fiatalok kiállítására Budapestre, az Ernst Múzeumba. A két meghívott egyike az az Istókovich Kálmán grafikus, akitől

<sup>85</sup> Ugyanezidőben a makói értelmiségi körből Fried Ármint, Gebe Mihályt (aki az internátus igazgatója és akinek lánya József Attila korai verseinek Mártája), s esetleg Espersit Jánost találhatjuk a tagok között.

<sup>86</sup> Kőhegyi Mihály – Lengyel András (szerk.): *Móra Ferenc családi levelezése*. Kecskemét, 1987, Katona József Múzeum, főként: 321-322./Katona József Múzeum Közleményei 3./

<sup>87</sup> Vö. Móra levelei Pintér Jenőhöz a magántanuló kisklány vizsgáztatásáról: Kőhegyi Mihály – Lengyel András (szerk.): *Móra Ferenc levelezéséből*, Kecskemét, 1979, Bács-Kiskun megyei tanács, főként: 193. Egy részlet Diósszilági Éva visszaemlékezéséből: „Amikor első gimnazista voltam, Móra gondoskodott róla, hogy Kotormán János minden reggel hozza a két kiflimet. Kivételezés volt ez, bevallhatom, de így utólag is jól esik rá visszagondolnom.”

<sup>88</sup> Diósszilági számos alkalommal írt Móráról (lásd Gyuris György – Vajda Lászlóné: *Írások Móra Ferencről. Bibliográfiája*. Szeged, 1981, Somogyi-könyvtár) és József Attiláról (vö. Szabolcsi Miklós: *Fiatal életek indulói*. Budapest, 1963, Akadémiai). A glossza nyilván a József Attila-emlékekre vonatkozhat, hisz a doktor nem a nagy költőt, hanem a verselgető, különc, öngyilkosságra hajlamos, szegény diákok ismerhette. Diósszilági hosszan kutat emlékezetébe, hogy az emlékmorzsákból összerakhassa a fiatalember alakját több mint harminc év távlatából. Ami talál: József Attila konfliktusait a makói internátussal, az öngyilkossági kísérletet pneumonia diagnózisával eltitkoló kórházi kórlap bizonytalan történetét, a *Szépség koldusa* kötet megjelenésének históriáját. A glossza témája más változatban felbukkan – a Diósszilági doktor 80. születésnapján készült fotón is felbukkanó – Annus József kedves humorú Makó-idézés írásában (Annus József: ENSZ-ülések a Lélek-cukrárszádban, *Tiszatáj*, 1978. 7 sz. 39-45.):

– Megvolt a felvétel? – fordít a beszéd kerekén Laci bácsi. Diósszilágyira néz, aki valóban ünnepélyesebb ma: csíkos nadrág, sötét zakó fazonkendővel, s fénylőbben fekete hosszú orrú cipő van rajta.

– Fényképezkedtél, Samukám? – kérdi F.

– Nem, dehogyan – kacagtunk többen is. – A rádiósok voltak itt a könyvtárban... (...)

– És mit mondtál, Samu? Miről beszéltél?

– Attiláról.

– Ahá! De hiszen már beszéltél róla...

– Hogyne, többször is. Hiszen épp ez a baj – mondja most már mindannyiunknak, s halkabban –, hogy annyiszor kérdezik az embert. Már azt se tudja, mit hazudott a múltkor.

Diósszilágyi Sámuel ex librist rendel, amit azután a Magyar Rézkarcműhely sokszorosít számára. Maga az ex libris grafikaként jelentéktelen, s alkalmazott műként sem túl találó.<sup>89</sup>

## **Alighanem az aradi tizenhárom**

A szóbeli és írásos források átnézését be nem végezve, de lezárva, vegyük kezünkbe Diósszilágyi Sámuel fotóit. A hagyatékban megmaradt datálható fotók meglehetősen egyenetlenül kísérik az életutat, semmiképp nem alkalmasak a „családi album” rekonstruálására. Hiányoznak olyan kulcsképek, mint mondjuk a Diósszilágyi-házaspár eljegyzési vagy esküvői fotója. Az emlékezet nem őrzi, ki, mikor és miért válogatta át a képeket. Bizonyára elsősorban maga a doktor úr, a fotók elkészültekor, s esetleg később is. Aztán a hagyaték gondozói, végignézve a fotótárat, döntöttek, mit őriznek tovább, s mit adnak át a múzeumnak. Első látásra úgy tűnik, Diósszilágyi Sámuel nem tulajdonított különösebb jelentőséget a fényképeknek. Az interjúkészítés tanulságai alapján mondható: lánya sem. Magukra a képekre, azok hátoldalára hol rákerültek kortárs és/vagy későbbi azonosító feliratok, hol csupán a mai emlékazonosítás mutat rá a helyre, egynémely szereplőre, s araszol az évszámok között, keresve egy-egy fotó helyét. Albumba mindössze a katonai ideje alatti felvételek egy részét rendezte a doktor.

S mégha minden fotó sorba rakva rendelkezésünkre állna, aligha kereshetnénk a „makói nagypolgár” életútjának, s ezen belül fotóalbumának, képkészítési szokásainak törvényszerűségeit: a XIX. századtól távolodva részleteiben egyre kevésbé szabályozott a polgárember privát szférája, s így annak külvilág felé megmutatott arca is. „Az élet (...) többé már nem ‘Isten csodálatos adománya’, hanem egyéni tulajdon, melyet szívósan védelmezni kell. Több is ennél... saját maga által megformálható feladattá, egyéni tervvé válik.”<sup>90</sup> A lánya beszámolójától eltekintve a visszaemlékezésekben és az írásos hagyatékban sehol nincs nyoma, hogy Diósszilágyi Sámuel maga is fotózott volna, s mindössze egy alkalommal találkozunk fotográfussal, fotóval – de akkor mindjárt Homonnai Nándor bukkan fel!<sup>91</sup>[3]

Diósszilágyi Sámuel kezdeményezésére 1924. szeptember 18-án a makói színházban három egyfelvonásost mutattak be: Móra Ferenc, Juhász Gyula és Réti Ödön munkáit. Ekkor készült a színház előtt néhány fénykép. Kézikönyvekből is ismert az a felvétel, amelyen a három szerzőn kívül ott van: Espersit János, József Attila, Károlyi Lajos és Vertán Endre. Erről az irodalomtörténeti csoportképről többek között Móra Ferenc is részletesen beszámol:

*Diósszilágyi Sámuel barátomnak támadt ötlete: ohó, előbb a tettesek lefényképeztetnek. A főorvos úrral nem lehet kukoricázni, különösen nekem, mert az én házigazdám ő szokott lenni a kiszombori ásatások idején. (...) No, üljetek le a padra, itt a színikör előtt, már itt a fényképezés is. Csakugyan ott volt maga Homonnai uram. Művésze a mesteriségének. Azóta végképp el is bújta a fekete lepel alatt. Isten nyugtassa szegényt! Elszőrvetett bennünket a mester. Engem ültetett középre mint aggasztányt. Tőlem jobbra és balra ültek a tettetársak. Mögöttünk egy-egy makói férfi állt, Vertán Dudi, a vármegyei főjegyző, Diósszilágyi és Espersit. Úgy rémlik, mintha még a kezüket is vállunkra tették volna, hogy stílusosabb legyen a csoportkép. Hogy az előadás hogy sikerült, az nem tartozik ide, és külön tárcát kíván. A felvétel azonban olyan elsőrangú volt, hogy Homonnai mester érdemesnek találta megannyitattani és kiténni a kirkatka, hadd gyönyörködjön benne Makó. Rá is akarta írni, hogy irodalomtörténet helyben.”<sup>92</sup>*

Diósszilágyi Sámuel amúgy egyik fotón sem szerepel. Ennek okáról a doktor több írásában szót ejt, a József Attiláról közreadott visszaemlékezésében például a következőképp:

*Kiss Árpád színtársulata játszott akkor [1924 nyarán] nálunk, s bizony nem a legjobb anyagi eredménnyel működtek Thália papjai és papnői. Azért azt javasoltuk a direktornak, próbálkozzék meg nálunk kedvelt írók kisebb darabjainak előadásával. A bohém direktor örömmel és készségesen vállalkozott, hogy Móra Ferenc, Juhász Gyula és Réti Ödön szegedi rajztanár egy-egy egyfelvonásos színdarabját bemutatta, s még meg is toldotta egy negyedikkel, – ha nem csalódom – egy cseh író Opium című egyfelvonásos rémdrámájával. A szegedi szerzők magok is átjöttek hozzánk, hogy a darabok próbáit irányítsák. (...) A próbák egyik szíjűnetében valamelyik makói fényképész a színházbejárata előtt a lépcsőkön lefotografálta az írókat és velük lévő barátait. (...) Jömagam azért róla, mert ezekben a napokban Olaszországban jártam.”<sup>93</sup>*

<sup>89</sup> A művésztelep irodalma főként Espersit János: Művészetpártolás Makón. In Varga: i. m. 17–20.; Tóth Ferenc: *Rudnay Gyula festőiskolája Makón*. Szeged, 1968, Móra Ferenc Múzeum, 205–217. /A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve/. A pesti meghívás híre: *Makói Friss Újság* 1925. szeptember 2., *Marosvidék* 1925. szeptember 5. és 15.

<sup>90</sup> Martin Kohli: A társadalmi idő és egyéni idő. In Gellérin Lázár Mária (szerk.): *Időben élni*. Budapest, 1990, Akadémiai, 179.

<sup>91</sup> Közbevetés arról, hogy a két háború közt Makón Homonnai és a fotó egyet jelentett. Egy vicc az egyik napilapból, a „Humor a gondok közt” rovatból: A járásbírószágon történt. A bíró kérdéseket intéz egy házaspárhoz: ‘Meg vannak maguk esküdvé?’ ‘Igenis.’ ‘Nézzük az iratokat?’ ‘Hát... ami azt illeti, tekintetős bíró úr, mi csak a Homonnai fényképész úrnál voltunk esküdni.’ *Marosvidék* 1925. december 2. 3.

<sup>92</sup> Tóth: i. m. 1982. 22–23. Vö. még Péter: i. m. 1955. 38–40. Réti Ödön (1871–1939) rajztanár Szegeden 1919–1932 között. Néhány szépirodalmi művét a *Nyugat* közölte. Károlyi Lajos (1877–1927) szegedi festő. Vertán Endre (1884–1934) színház- és színészbarát vármegyei főjegyző, Makó városias kiépítésének, munkás-lakótelepek létesítésének egyik kezdeményezője.

<sup>93</sup> Diósszilágyi Sámuel: József Attila makói diákévei, *Marosvidék*, 1960. (március) 2. sz. 1–4.

Nem tudható, melyik visszaemlékezés a pontatlan, Mórái, aki amúgy sem mindig adatszerű, vagy Diósszilágyi, aki később vetette emlékeit papírra? Diósszilágyi Sámuel már idézett önéletrajza szerint 1926 nyarán járt Olaszországban (ezt amúgy útlevele is alátámasztja), a színházi bemutató viszont 1924. szeptember 28-án volt, s a fénykép bizonyosan ez alkalommal készült, ahogy ezt – egyebek mellett – a Móra által Diósszilágyi Sámuelnének dedikált, s a Petőfi Irodalmi Múzeumban fellelhető egyik példánya is bizonyítja.<sup>94</sup> Viszont mindketten ugyanazon anekdotával zárják visszaemlékezésüket: hogyan kommentálta a fotográfát a hetipiac népe. Idézzük az ezalkalommal ízesebben fogalmazó Diósszilágyit:

*Ez a fénykép aztán megnagyítva ősszel a fényképész kirakatába került. Két fejkendő öreg néni nézgette a képeket.*

*– Ugyan mondd már Julcsa – kérdezgette az egyik –, kik lehetnek ezek? – mutatott a béttagú társaságra.*

*– Biz’ én nem tudom – felelte a másik –, de alighanem az aradi tizenhárom.<sup>95</sup>*

## **Háborús emlékül az én Drágáimnak**

Huszonöt éves koráig mindössze két felvétel örökíti meg Diósszilágyi Sámuel, mindkettő szüleivel és testvéreivel. Az első az apa, a módos gazda a műtermi kép leghangsúlyosabb szereplője. A paraszti képek szabályozott szoros hierarchiájával rendeli maga köré fiait. A lányok a törekeny, csendes anya köré húzódnak. A tizenöt év körüli nagyobbik fiúnak kezében könyv (őt már biztosan kitanítattja), gomblyukában mintha már ott lenne a később elmaradhatatlan virág [4].

A második, 1903-as fotón, mely a ház udvarán készült, az időződő gazda és házanépe között már nem akkora a kontraszt; sokkal inkább a parasztyerekek és a merev tartásban, elegáns városi ruhában közéjük ült fiatal medikus között. Az udvar amúgy téglával burkolt, a látható ajtók, tágas ablakok jobbmódú házra utalnak [5].

Diósszilágyi Sámuel egyetemi és budapesti éveiről nem lelhető fel fotográfia a hagyatékban. Igen tanulságos az a kártyázókat ábrázoló képeslap, amit cimborái küldtek az ifjú egyetemistának [6]. Irigykedve nézzük ezt a mentalitást, ahogy mindennek megadták a módját: a szobasarokban fotográfia készült a vigadásról, erről képeslap nagyított, cirkalmas írással megíratott, s postára adatott Sámuelnek, aki szigorlatai miatt néhány napig a vígságot mellőzni kényszerült. S mindez ma már szokatlan tempóban: a levél révén másnapi találkozóról értesítik barátjukat. A szobában gondos a tapétázás, a kártyásokon helyénvaló az öltözet, a testtartások hitelesek, a kézírás betűformálása erőteljes, férfias.

Ha az udvarlás, az eljegyzés, az esküvő képei hiányoznak is, Dybisevski Anna családjáról és a fiatalasszony első makói éveiről fellelhető fotó. Diósszilágyi feleségének apai (Dybisevski) és anyai (Bakos) ágú rokonságáról több remek felvételt őriz a hagyaték. Ezek sorában találjuk azt a két páros fotót, amely a művészi ambíciókkal teli pesti lakhelyű Dybisevski Sándor első, itáliai feleségével (kinek nevét a családi hagyomány jótékony feledésbe taszította, csak azt a jelzőt fűzte személyéhez: csúnya volt), majd második feleségével, Bakos Annával (Ninával) örökítette meg. E házasságról idősebb korból is fennmaradt fotó – a felvétel háttérben nagytóval épp egy Homonnai-fotó fedezhető fel [7].

Diósszilágyi Sámuel lánya emlékezete szerint a még működő házasság idején legalább évente készült fénykép az ifjú párról, mégpedig a házassági évfordulókon. E képek sorából néhány maradt fenn csupán, köztük az említett Homonnai-sorozat, vagy az, amelyik 1909-ben Schwarz Samunál készült [8].

A Schwarz-fotó szintúgy finom kivitelű: a féllalakos felvételen asztal mögött ül az ifjú pár, egymáshoz hajolva, egyazon irányban kinézve a képből. A férj valamilyen képes nyomtatványt tart. Előttük szecessziós vonalú virágváza szeszélyes csokorral, a háttérben polgári enteriőr. A környezet sokkal kevésbé műtermi, mint a Homonnai-fotón, a beállítás azonban annál pózolóbb. De akár mennyire is kifejezőbbek amott az arcvonások, láthatunk-e mást a tükörcserépen mint mások emlékeit és saját vágyainkat?<sup>96</sup>

A Makón letelepedő Diósszilágyi-házaspár nőtagjáról, Dybisevski Annáról, Ninusról külön is készültek felvételek baráti-rokoni körben, például az általa amúgy igen kevésbé kedvelt első lakhelyükön, Diósszilágyi Sándorék Hunyadi utcai házában [9]. Mégis, véghetetlen nyugalom és derű az arcvonásokon: családtagok, közelebbi és távolabbi rokonok, alkalmazottak egyenrangú és meghitt közelségben.

Ahogy derűs és méltóságteljes az az 1909-es (a házassági évfordulós képpel egyidőben) Schwarznál készült felvétel is, amely a házaspárt nevelt lányukkal, a négy éves Mariannával örökíti meg [10]. A kislány a fotó elkészülte után néhány hónappal elhunyt. Ha visszafelé lapoznánk a fotóalbumokat, a történeteket mindig

<sup>94</sup> Vö. Macht Ilona: *Négy szemközti az utcókkal. József Attila fényképeinek ikonográfiája*, Budapest, 1980, NPI, 34-35. /Fotótéka/.

<sup>95</sup> Diósszilágyi: i. m. 1960. 4. A történetet különben Juhász Gyula is leírja – Homonnai nevének említése nélkül. Vö. Juhász Gyula: Móra Ferenc ezeregy élete, *Literatúra*, 1927. 11. sz. 372-374.

<sup>96</sup> „A fénykép nem képes megragadni azt az értelmet, amelyre az emlékképek utalnak és amelyre vonatkoztatva megszabadulnak töredékes mivoltuktól”. Kracauer: i. m. 75.

tragédia lengené át. Ninus időskori fotói felől, elhízottságát és szétesettségét látva aligha tudnánk jó érzéssel nézni ezt a vonzó fiatalasszonyt. Roland Barthes megfogalmazásában: „Anyámnak a halála előtti nyáron készült utolsó képéből kiindulva (végtelenül fáradt, nemes tartással ült házunk kapuja előtt, körülötte barátaim) háromnegyed évszázadnyit mentem visszafelé az időben, és elérkeztem egy gyermek képéhez. (...) Kétszer vesztettem el őt, először végtelen fáradtságában, másodszer akkor, amikor első, számomra utolsó fényképét néztem.”<sup>97</sup> Mindenesetre Samu és Ninus itt még – reméljük – boldogok.

A háború kitörtével – különös módon – megszorodnak a képek. Ennek oka az, hogy maga Diósszilágyi Sámuel is készít fotókat.<sup>98</sup> Nem tudni mikor vehette élete egyetlen kameráját, egy kis Kodakot (melyet később lánya kapott meg tőle), csak azt őrzí a családi emlékezet, hogy később is fotózott néha, főként kirándulások alkalmával.

Nem így a fronton, ahol elkapta a fotós szenvedély. Igaz, bizonyosan mindössze két felvételtől állíthatjuk, hogy ő készítette, ezeket ugyanis később felnagyította és szignálta is. Ám az emlékezet mellett a stíluskritika is azt mondhatja, fényképek tucatjainak lehet a szerzője. Azon több mint ötven felvétel, amelyeket albumba rendezett és feliratozott (a hagyaték egyetlen albuma), bizonyára nagyobbrészt saját mű – bár akad köztük olyan kép, amelyen ő maga is szerepel [11]. S egy további köteg fotónál is gyanítható a szerzőség. Ez utóbbi képanyag különösen érdekes: a front életképei mellett számos megfigyelést tartalmaz a legyőzöttek hétköznapjairól, néprajzi érdekességeiről [12]; s egy-egy képen megörökítésre került a megszállók humanus viselkedése is. A doktor úr kamerája azonban inkább a tájak felé fordult.

Sem fotográfiai kvalitás, sem eseménytörténet szempontjából nincs módunk hosszan elidőzni e képeknél. Vegyük kézbe azonban a két kiemelt, szignált fotót. Az első a háború „békésebb” idejéből való, 1915-ből. Témája: tehéncsorda ligetes folyóparton. Finom és érzékeny megfigyelés, képi harmónia, az otthoni táj iránti nosztalgia (és a másik oldalon is ugyanúgy él az egyszerű parasztember, mint nálunk) – talán ez lehet a kép témája. Az előadásmód narratív, amihez a legkézenfekvőbb nézőpontot választotta a katonaeorvos. Eredetiség nincs sok a képben, szelídség és megértés annál több [13]. A másik felvételen – 1917-ből, a kegyetlenebb időkből – két kereszt látható. Egyik alatt egy katona nyugszik (azonosítója csak sorszám), a másik a hitnek és imának állítatott. A képnek nyilván lehetett személyes vonatkozása, ám a nagyítás azt sejteti, hogy Diósszilágyi általánosabb tanulságot is megfogalmazni vélt vele [14]. A képi kifejezőerő hiánya a személyes szférába zárja az üzenetet. Ha voltak is a doktornak művészi ambíciói, önismerete és tisztánlátása révén időben rendezte magában, hogy alkata szerint az ilyesfajta értékek felismerésére, értékelésére képes inkább, s nem pedig teremtésére.

A háborús képanyag még három különös felvételt őrzí: feleségét, Ninust ismerjük fel rajtuk. A képek hátán a dátum 1915 (kislányuk, Éva, 1914-ben született). Tudható, Ninus többször is engedélyt szerzett arra, hogy meglátogassa férjét a fronton. A három kép közül az egyik egy szobában (különös alulnézetből), a másik kettő a vasúti vagonban, nyilván a búcsúzás pillanatában készült [15].

## **Jó neked az, hogy én a Ti sablonjaitokba erőszakoljam magam?**

Éviliről mint nehezen érkezett, egyetlen gyerekről hosszabb fényképsorozatok maradtak.<sup>99</sup> A kisgyermek-kori képek szerzője az édesapa lehetett, ám azután legalább évi rendszerességgel készültek műtermi fotók Makón, vagy ha a sors úgy hozta Budapesten vagy máshol [16-21].

A felvételeket egymás mellé helyezve nem csupán egy öntudatos, határozott kislány felnövéséről, kisgyerekkoráról, bakfis éveiről szerzünk benyomást, hanem az egymás mellett élő más-más fotós műtermi stílusokról is. A sorban gyakran előfordulnak a Homonnai-műterem képei is, melyeket – legalábbis Homonnai Nándor idejében – erős személyiségrajz, költőiség jellemez.

S amennyire tanulságos megfigyelni a fotográfusok tudatos képszerkesztési eljárásait, annyira érdekes belefelejtkeznünk a képi elszólásokba. Diósszilágyi Sámuel és Évát látjuk egy csoportképen a makói strandon 1922-ben – s megakad a tekintetünk egy idegen hölgy bizalmaskodó mozdulatán, ahogy a doktor kislányának vállára teszi kezét [22]. Az egyik 1925-ös felvételen Ninus néni, Éva és egy vendégkislány szerepel – s a vendégen észreveszünk egy utólag, ceruzával rárajzolt karórát [23]. Hosszabb sorozat örökíti meg Bókay János gyermekgyógyász professzor makói látogatását (s az őt köszöntő Diósszilágyi Évát) – e képek arról árulkodnak, hogy az egymással versengve fotografáló Homonnai és Bucskó mester hogyan próbálgatja a korai riportfotó beállításait, egyikük merészebben, a másikuk poros-provinciális változatban [24, 26].

<sup>97</sup> Roland Barthes: *Világokamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, 1985, Európa, 82. /Mérleg/

<sup>98</sup> Diósszilágyi Sámuel környezetében mások is fotóztak: legalábbis Keszner Zoltánról (a villanytelep nagyműveltségű igazgatójáról, József Attila támogatójáról) és Erdei Ferencről tudható, hogy szenvedélyes amatőr fotográfusok voltak. Sajnos egyikük képeit sem ismerjük.

<sup>99</sup> Lelőhelyük Diósszilágyi Éva személyes archívuma; kölcsönzésükért itt mondunk köszönetet.

Végezetül a hiányokról. Az egész képi hagyatékot átlapozva szöveget üt a néző fejébe: a szűk családról, a szülők és a kislány hármáról nem került be fotó a múzeumi hagyatékba. S a huszas évektől maga Ninus is szinte teljesen eltűnik a képekről [38].

A rendszeres fényképezkedés Diósszilágyi Éva első, Erdei Ferencsel kötött házasságával ér véget. Amíg az iskoláskori képek többsége divatos, sőt modern öltözetűnek, s talán kissé önfelfűnek mutatja a Diósszilágyi-lányt, addig az esküvői kép szinte keresetten konvencionális – különös kontrasztban mindkét fél, főként Erdei későbbi életpályájával [27-28]. Az olcsó fa dobogón a késő-expresszionista festett háttér előtt a reflektorok el nem leplezett árnyékával áll az ifjú pár formális öltözékben és merev beállításban. Erdei, a parasztfiú különösen feszeng e jelmezekben és e díszletek között. A kép és az ismert történet meglehetősen ellentmond egymásnak.<sup>100</sup>

Diósszilágyi Éva – s mostantól a családtörténet olyan közelnézete következik, amelyhez elsősorban az eddig kevésbé bevont szóbeli forrást kell igénybe venni – apjáról-anyjáról csak tisztelettel szavakkal emlékezik: ez a nagyon kritikus, őszinte, póz nélküli asszony nagyszerű embereknek látja szüleit. De az elbeszélés szövedékéből előfeszlik, hogy kislánként ki nem mondott, talán utólag sem megnevezett családi feszültségek közepette nevelkedett. Apja, még ha otthon volt is, előadást írt, betegeivel, barátaival, munkájával vagy a nagy szerelemmel Hollósy Kornéliával foglalkozott. Anyja pedig egyre inkább csak saját magával. Szülei házassága – legalábbis a fotók tanulsága szerint – eleinte meghitt lehetett. Hamarosan azonban a „poligám alkatú” férj saját utakra indult, s felesége, mit tehetett, szintén külön utakat választott. Évának gyerekként nem volt saját szobája a nagy házban, s ifjú házasként is a vendégszoba engedtetett át nekik alkalmilag. S bár megvolt a saját társasága is, kislány korától sok időt töltött a felnőttekkel, megszokott környezet volt számára a kávéház vagy a kereskedők egylete, ahová apja a kórházból hazafelé naponta betért szót váltani, politizálni, hozzáfért apja friss könyveire, folyóirataihoz.

Iskoláit zavaros körülmények között végezte, első gimnazistaként Szegedről gyalog hazaszökik (e kalandhoz tartozik az egyetlen apai pofon története), az azt követő években vagy magántanuló<sup>101</sup>, vagy valamelyik jobb pesti intézetben kap nevelést. Közben a szülők válnak – s életük végéig együttmaradnak, ha az ágyat nem is, a közös asztalt megtartva. Annál jobban alakultak szegedi egyetemi évei. Időben érkezik, hogy kortársa legyen a „Szegedi Fiatalok” intenzív szellemi-kutató munkájának, s ismerőse-barátja Ortutay Gyulának, Tolnai Gábornak, Baróti Dezsőnek, Radnóti Miklósnak.<sup>102</sup>

Pest és Szeged árnyékában a makói társaság, a kedves, tájékozott, lázongó bácsik köre szelíd álmodozók gyülekezete. A rendszeres vendég, Móra Ferenc inkább pótapja volt lánya gyanánt szeretett kis pajtásának, igazi mesemondó – aki oda tudott figyelni a gyerekekre, Évilire is. A vendégek, a híres zenészek vagy írók, a „Hotel Diósszilágyi” lakói egy-egy este ültek ott az ebédlőasztalnál. Ebbe a világba robbant be a fiatal, lobogó Erdei, nagy tehetségű, kiművelt makói parasztfiú, a „libás” Erdeik családjából, azzal az ígérettel, hogy az „öreg” társadalomreformáló álmait valóságra váltja.

Diósszilágyi Éva és Erdei Ferenc házasságáról főként Erdei könyvespolcnyi szakirodalmában olvashatók elemzések, Papp Zoltán újságíró önálló cikksorozatát is szentelt a történetnek. Tudható, hosszú ismeretség után a szerelem hirtelen lángolt fel, és Erdei ebben is elsöprő volt. A gyorsan megkötött házasság, ha papíron nem is, a valóságban rövid ideig, másfél évig tartott. Erdeinek meggyűlt a baja Diósszilágyi Éva „polgári falaival”, a fiatalasszony pedig reménytelenül kereste önmagát a túlságosan öntörvényű férj árnyékában. Erdei a válás után is jó kapcsolatban maradt Diósszilágyi doktorral és lányával.

A házasságra mindössze három fotó utal a családi fotótárban az eljegyzési, a már említett esküvői kép, valamint Diósszilágyi Évának egy gyűrött, szakadozott gyermekkori fotója [16]. Erdei Ferenc<sup>103</sup> 1939 nya-

<sup>100</sup> A kész tanulmányt olvasva Diósszilágyi Évának eszébe ötlött, hogy az esküvő kapcsán a Bauhaus-tanultságú szegedi szociófotós, Kárász Judit is fényképezett, de akárhogy keresgélte, ez a fotó nem került elő.

<sup>101</sup> Négy éven át Kelemen Ferenc tanár úrral, akinek sokan köszönhet. Kelemen Ferenc (1890-1973) a makói polgári leányiskola történelem-földrajz szakos tanára, később igazgatója. 1947-ben idő előtt nyugdíjazták. Publikációi Makó helytörténetével foglalkoznak. Diósszilágyi Sámuel szemléletétől távol álló politikai nézeteit nem hangoztatta magántanárként a doktor házában, ismeretségük jóval később érett barátsággá: a Lélek-cukrászda ENSZ-ülésein már mindketten törzstagok, politikai nézeteltérések nélkül, „menteni, ami menthető”.

<sup>102</sup> A Szegedi Fiatalokról lásd pl. Lengyel András: A Szegedi Fiatalokról. In *Útkeresések*. Budapest, 1990, Magvető, 209-491.

<sup>103</sup> Erdei tudósi-közéleti pályájának igen intenzív időszakát éli ekkortájt. Dolgozik Makó-szociográfiáján, közzéteszi a *Futóbobokot* (Budapest, 1937, Athenaeum. /Magyarország felfedezése/), a *Parasztokat* (Budapest, 1938, Athenaeum.), szerkeszti a *Várospolitikai Szemlét*, szorosan kapcsolódik a *Válasz* köréhez, egyik szervezője a Márciusi Frontnak, s a Front makói találkozójának is (1937. október 2-3, Féja Géza, Illyés Gyula, Kovács Imre, Sárközi György, Veres Péter és a radikális gondolat más jelentős képviselői részvételével), kulcsszereplője a makói hagyományteremtés vívódásának a nagypolitika árnyékában. A házasság története megjelent önálló kötetként: Papp Zoltán: *Makói történet. Egy fejezet Erdei Ferenc életéből*. Makó, 1985, Makó város Tanácsa V.B. Művelődési Osztálya. /A makói múzeum füzetei 50./ Erdei Diósszilágyi Évának írt leveleit közzétette... Az említett művek: Erdei Ferenc: *Makó társadalomrajza*. Makó, 1982, Makó város Tanácsa V.B. Művelődési Osztálya. /A makói múzeum füzetei 27./; uő: i. m. 1937; uő: i. m. 1938; *Várospolitikai Szemle* (Alcíme: Társadalmi, politikai és közgazdasági szemle. A szövetség ellenzéki pártok közleményei.) Megjelent évente tízszer 1935 decembere és 1938 májusa között. Az 1937. novemberi számtól szerkesztő Erdei Ferenc. Kiadója: Kallós Lajos. Erdei Ferencről lásd egyebek között: Huszár Tibor: *Történelem és szociológia*. Budapest, 1979, Magvető; Tóth Ferenc: *Erdői Ferenc, a makói diák*. Makó, 1986, Makó város Tanácsa V.B. Művelődési Osztálya. /A makói múzeum füzetei 52./; Huszár Tibor: *Párbuzamok és*

rán megbízást kap Teleki Páltól, hogy szociológiai tábort szervezzon 15-20 diáknak a Újbarson, a Rába mentén. A főként az „egykét kutató” csapatnak tagja lett Diósszilágyi Éva is. Erdei Ferenc ötlete volt, hogy magukkal vigyék Éva egyik gyerekkori fényképét, ráfogva, hogy az a közös gyerekük fotója. Hisz mit beszél az, akinek nincs gyereke?<sup>104</sup>

## **Úri u. 12.**

A család életében főszerepet betöltő házról is akad néhány „portréfotó”. Diósszilágyi Sándorék Hunyadi utcai paraszt-polgári háza annak a fotónak a háttérében tűnik fel, amely a fiatal kerületi orvos számára kirendelt fogatot hivatott amúgy megörökíteni [29]. Diósszilágyi Sámuelék saját háza 1913-ban épült az Úri utca 12-ben (később gr. Aponyi Albert, majd Dózsa György u., ma Úri u. 14. – jelentősen leromolva, de máig eredeti állapotában). A tágas, kissé szecessziós ízlésű polgárház teljes nézete csak a téli fotókon bontakozik ki [30], hisz a makói utcákon máig gondosan ápolják a két háború közt telepített útmenti fákat. A kapu alatti bejárat felől egymásba nyílóan az úriszoba, a szalon, az ebédlő és a háló követte az utcai frontot (2-2-3-2 ablakkal), a vendégszoba, a rendelő és várója a kertre nyílt, ugyancsak hátul kapott helyet a konyha, a háztartást kiszolgáló emeletes melléképület, s a később épült garázs. A „parkot” az emlékezet dzsungellé tágítja, ahol bőséges helye volt a kertü mulatságoknak [31]. A ház elegáns bútorzatát természetesen asztalosnál készítették saját ízlésük szerint [32], a berendezés nem túlszűfolt. A finoman összeválogatott berendezési tárgyakon vagy a falakon sehol nem fedezhetünk föl családi fotókat. A rendelőben a képek – részben fotográfiák – jeles orvoselődöket ábrázoltak [33]. Mindez méltóságos díszletet állított a tudós doktor úr [34] és vendégserege mögé [35]. A fotók alapján inkább barátságos helynek mondható a jó megvilágítású szobasor, mint annak a bizonyos nyomasztó és fegyelmezett, magatartást szabályozó lakásbörtönnek, amely a polgári neveltetésről szóló memoárokban oly gyakran előbukkan.

A képek következő csoportja: a társaságé. Várhatnánk, a hagyaték bőségesen rejt ilyeneket. A doktor úr azonban sajnálatos módon nem helyezett külön hangsúlyt arra, hogy a nála járt neves személyiségekről fénykép is készüljön. Örömmel fogadja azokat a fotókat, amelyeket ajándékba kap, ezekből a hivatalos – s gyakran dedikált – arcképekből egész galériányit gyűjt. A közéleti, művelődési vagy szakmai tevékenységéhez kapcsolódó csoportképeken Diósszilágyi Sámuel csak idős korában kerül a középpontba. Azon az amatőr felvételen például, amely 1937 későnyarán készült a Diósszilágyi ház teraszán, a házigazda a maga mosolytalan merevségével az első sorban áll ugyan, de a képi hangsúly az ügyetlen csoportbeállítás ellenére is a világos öltönyös íróvendégre kerül [36]. S nem csak a különféle alkalmakkor készült bankett-felvételeken sodródik valahogy szélre [37-38], hanem ama tablón is, amely a személyes kezdeményezése és harca nyomán létrejött Csanádvármegyei Tüdőgondozó Intézet megnyitásán készült.<sup>105</sup> [39]

Más a helyzet a kórházi felvételeken. A testtartás ugyanaz: jobb kéz a zsebben, a balban lazán lóg a cigarettá; az arcvonások fegyelmezettek, az öltözet kínosan rendbeszedett [40]. A képkészítő szándéktól függetlenül, a mai néző képi örömeire szolgál a háttérben tornyosuló keménykalapok szürrealista kompozíciója. S ha már a képi kifejezőerőnél tartunk, különösen érdekes az az amatőr felvétel, amely a kórház kertjében készült, s amelynek balfelén a Diósszilágyi Sámuel vezette tekintélyes orvosi kar sorakozik fel és tekintetüket egy elmebeteg asszonyra szegezik [41].

Végezetül rakjuk sorba portréfotóit: műtermi felvételek jobb fotósoknál, öltöny, nyakkendő, gondos beállítás mindegyik. Rendszeresen készítettett ilyen felvételeket a doktor úr, s nem csak az útlevelei számára. Erre vette rá a polgárember portrékészítési gyakorlata, amely a reformkortól a közelmúltig élő szokás volt. De belső készítése is lehetett: szisztematikusan építette a róla kialakítandó képet a külvilág számára.

Az első meglepetés az, hogy Diósszilágyi Sámuel a fotókon mit sem változik. Az arcvonások persze öregszenek, de személyiségének összes megmutatni kívánt jegye már szinte a gyerekkori képeken megfogalmazódik. A szemüveg mögött a szúrós szem, az érzelmkifejezés nélküli mosolytalan ajak, a fejtartás egyenessége, a pedáns öltözet, a jellegzetes gallér (s ami még nem látszik: a naponta váltott öltöny, a saját sámfára csináltatott hegyes cipő és a szál virág a gomblyukban). A doktor úr a kamera előtt egy pillanatra sem lazít [42-46]. Ez nem a pozíció adta önfegyelem, ez annak az embernek a szigora önmagával szemben, aki kemény munkával teremtette meg önmagát, kiállását, önbizalmát, aki úgy gondolja, számot vetett saját érté-

---

*kereszteződések. Erdei Ferenc, Bibó István és a Márciusi Front.* Makó, 1991, ELTE Szociológiai Intézet – József Attila Múzeum. /A makói múzeum füzetek 68./

<sup>104</sup> Az eredetileg szobrásznak készült, majd az Írószövetség 1954-56-os főtitkárságán át a Sasad TSz-ig bonyolult életutat bejárta Erdei Sándor (1915-1984) szerint bátyja, Erdei Ferenc ezt a fotót egész életében magánál hordta (Tóth Ferenc szíves közlése).

<sup>105</sup> Diósszilágyi Sámuel egy sor továbbképzés és tudományos eredmény nyomán 1937-től a gümőkóros megbetegedések szakorvosa is. 1935 szeptemberében a Vármegyháza dísztermében a gümőkór veszélyeiről rendezett kiállítást, melyet nyolcezen látogattak meg. Ennek nyomán tárgyalta először a városi közgyűlés a tüdőbaj elleni határozottabb fellépés lehetőségeit.



keivel, tehetsége korlátaival és fegyelemre intette személyisége árnyait. Annak az embernek a szigora, aki tudja, hogy testalkata előnytelen, arcvonásai túlzottan jellegzetesek, ám mivel nagyon fontos számára a meggyőző összkép, nem túl szerencsés adottságaiból hozza ki a legtöbbet. A képek térbeli kerete: az a tudatosság, amellyel a képet inkább a modellt, mint a fotós határozza meg. Időkeretének legfőbb eleme pedig az állandóság, soha nem bujkál a szájsarkon az a mosoly, amely az arcra kerülhetne az expozíció halk kattánása után.

S hiába múlnak az évek, Diósszilágyi Sámuel önfegyelme nem szelődül. A nyolcvanadik születésnapján készült csoportképen, melyen fiatal irodalmárokkal körülvéve jelenik meg háza lépcsőjén, az öltönye nem finom, a nyakkendője is kommerszebb, a régi inggallérok elenyésztek, cigaretta sincs már a kézben, de az arcvonások alig engedékenyebbek [47].

## **Makó nagyon titokzatos hely számomra**

A fentiekben kilencel foglalkoztunk a Homonnai-műhely fennmaradt húszezer fotója közül. Az elemzés talán alkalmas volt annak megvilágítására, hogy a fotók minél szélesebb körének hagyományos-nyomtatott vagy (majdan) digitális közzétévésén túl a vizuális hivatkozások és utalások lehetetlen volta miatt a feltárás csak igen aprólékos munkával haladhat. Miközben az idő sürget, hiszen nem sokáig van közöttünk az a generáció, amelyik a Homonnai-fotókon legalább saját szülei-nagyszülei képeinek szereplőit felismeri, s a történeteket elmondja. Ugyanakkor talán az is kiviláglott, hogy a fotós forrás az írott vagy szóbeli emlékezéssel egyenértékűen komplex és árnyalt, habár más összefüggéseket megmutató nézetét kínálja egy-egy témának, esetünkben Diósszilágyi Sámuel doktor életútjának. E források pontos fedésbe hozása nagyon ritkán történhet meg, s inkább azon közszereplőknél, akiknek breviáriumát már a kortársak megkezdik összeszerkeszteni. Továbbá azt is megfigyelhettük, hogy egy kidolgozott – és Homonnai által mesteri fokon művelt – képtípus, a külsőségek helyett inkább az árnyalt személyiségjegyeket megmutatni kívánó polgár portréjához miféle társadalmi vonatkozások, miféle mentalitások társulnak.

A makói orvos életművét idővel vastagon beteríti az alföldi por. A jelentős, ámde nem „nagyművészeti”, tudományos, esetleg politikai típusú teljesítmények – Diósszilágyi Sámuel esetében a gyógyítómunka<sup>106</sup> és a művelődésszervezés – elfeledéséről általában már a kortársak gondoskodnak.<sup>107</sup> Diósszilágyi Sámuel tudományos-irodalmi hagyatéka az irodalomtörténet magasából sajnálatos módon erőtlén. Szövegei minden adatgazdagságuk ellenére is részletekbe veszők, kedvesen anekdotázók, Hollósy Kornélia könyvének idézési indexe igen mérsékelt, s kedves művének tartott orvosi intelmei<sup>108</sup> is meglehetősen korhoz-személyhez kötöttek, ugyanakkor határozottan tanúskodnak a doktor úr önreflexiós igényéről, aprólékos figyelméről. Tiszteletadásképpen ideidézünk az aforizmák közül néhányat.

*Laikusok előtt ne beszélj orvosi témáról. De ha már beszélés, minden második szavad idegen szó legyen. Így legalább sokan azt hiszik, hogy érted a dolgot.*

*– Mondja csak, doktorkám – ugranak elődbe gyakran az utcán egy ingyen tanácsért –, mit csináljak, úgy fáj a... – Küldd orvoshoz. Ő is, az orvos is jobban jár.*

*Ne beszélj nagyhangon az orvostudományról. Mert ha egy kicsit gondolkozol, hamar rájössz, hogy ez az agyondücsért tudomány más sem tesz, mint elvesz az embertől mindent, ami szép és amikor szűkség lenne rá, nincs sehol. Még ma is keveset tudunk, jóformán semmit. Egész életünk tapogatózás. Abhoz pedig, hogy a sötétből kitaláljunk, nagyon rövid az élet.*

*Orvosi gyakorlatodat alapítsd inkább a szegény emberre, aki – ha keveset is, de – fizet és ne a gazdag emberre számíts, aki csak ígér – de adós marad.*

*Nőpacienseidet lehetőleg ne rubában vizsgálj. A legtöbb nő – még a csúnya is – szereti, ha levetkőztetik.*

*Minden orvosságnál többet ér a reménység. Ha arcodról, szavaidból nem csillan ki a várva-várt reménység, beteged élete a legnagyobb kockán forog.*

Ha „aranyköpésői” tényleg jellemezték orvosi munkáját, azt gondolhatjuk, meglehetősen praktikus gondolkodású ember lehetett a doktor úr, aki nagy elméletek helyett az apró megfigyelésekben hitt. Ezt erősíti meg a hagyatékban található azon jegyzetanyag is, amelyet a „magyar csodadoktorok és csodaszerek” témához, talán egy tervezett könyvhöz készített: nem a gyógyítás más esélyei és lehetőségei érdekelték, ha-

<sup>106</sup> „Mindenekelőtt orvos volt, a hivatástudat nagyon erős volt benne” (Diósszilágyi Éva)

<sup>107</sup> Ez még akkor is így van, ha a doktor emlékének ápolását egyfelől helyi orvostársai, másfelől családtagjai ma is szorgalmazzák. Diósszilágyi Sámuel nevét előbb egy szocialista brigád, utóbb maga a kórház vette föl. Emlékére évente tudományos ülést rendeznek és érmet nyújtanak át a város egy-egy – általában épp nyugdíjba vonuló – orvosának. Személyiségéről már életében, nyolcvanadik születésnapján, majd a centenáriumon kiállítással emlékeztek meg a városban.

<sup>108</sup> Orvosi intelmei először elszórtan szaklapokban jelentek meg 1924-től, majd füzetkébe rendezve 1935-ben. Vö. Diósszilágyi Sámuel: *Orvosi intelmek*. 2. bővített kiad. Fáy Lóránt rajzaival. Makó, 1940, [a szerző kiadása, Kner nyomda]. Fontolgatta orvosi bölcsességeinek német kiadását, még a fordítást is elkészítette hozzá Mohácsi Jenő budapesti műfordítóval 1942 nyarán.

nem csakis a művelődéstörténeti furcsaságok. Viszont nyilván éppen ezen figyelem, szelíd bölcsesség és humor kellett ahhoz, hogy igazán jó gyógyító lehessen.

Diósszilágyi imponálóan vállalt makóisága meghatározza közéleti szerepét. Politikai nézetei tiszteletre méltóak voltak, ha nem is igazán karakteresek. (Diósszilágyi Éva emlékei szerint például a szabadkőművességet sem ő, sem Móra nem vette túl komolyan, a beavatás a századelőn mentalitásuk szerint egyszerűen hozzátartozott a haladó gondolkodáshoz.) Gondolkodásmódja kikezdetlenül toleráns volt, akár a napi emberi érintkezésekben, akár a politikai ítéletekben – akárcsak a makói elit nagyobb részének.

Ugyanez a türelem vezethette magánéletében is, amely távol állt attól, hogy harmonikus legyen. A megoldatlan hátország ellenére a „Hotel Diósszilágyi” remek hely lehetett, ez minden visszaemlékezésből sugárzik. S ami ezzel jár: legalább vendég volt Makón az irodalom, a zene, a képzőművészet, ha letelepedni nem is tudott.

Az átnézett fotóanyag mindezen megfigyeléseket megerősíti és árnyalja. Nehéz nem észrevenni azt a szorongást, amellyel a pillanatképeket számúzi környezetéből; nehéz nem észrevenni azt a tapintatot, amely a képekről igen hamar eltűnő Ninus helyébe nem állít más; nehéz nem észrevenni azt a jómodort, ahogy a közös események szervezőjeként a doktor a szélre húzódik – pedig, a portréfotók sora alapján gondolhatjuk, saját jelentékenységével igencsak tisztában volt. Nem sokra becsülhette a konvenciókat (a hagyatékban kevés képet találunk a család vagy a helyi közösség formális eseményeiről – s viselkedése épp e képeken némiképp kényszeredett), miközben önmagát a megjelenés és a viselkedés minden apró mozzanatára szigorúan figyelve építette. S ügyelt arra is, hogy portréfotói teljes mértékben harmóniában legyenek ezzel az összképpel, tudva a fotográfia igen alkalmas az idealkép megfogalmazására. Talán majd’ mindenki hisz a maga tökéletességében. Am a rokonok-barátok szeretetteli vagy magasztaló véleménye mindenképpen töredékes, ahogy a magunk után hagyott írások, feljegyzések, levelek is azok. Épp a fotográfiákban kereshetünk ennél többet. Az egyes fotók beszámolnak a fotóműterem vagy a saját otthon elrendezéséről, a bútorok stílusáról, a terek tágasságáról és szanaszét az apró tárgyakról – mindez ne tévesszen meg bennünket. A fotográfus mester megérzi e töredékek törekvését, hogy újra jelentéstelivé váljanak a képi térben. És megérezheti a személyiség törekvését, hogy megfogalmazza a véglegességet a kamera számára. „Amikor a fényképezőgép lencséje elé állok – írja Barthes –, létem kétségkívül átvitt értelemben függ a fényképészről. Egy kép, az én képem születik majd meg. (...) Mindent egybevetve, azt szeretném, hogy az én változó, ezernyi különböző fénykép közt lebegő képem helyzettől, kortól függetlenül mindig egybeesék az én ‘énemmel’. (...) A fotóportré zárt erőter. A fényképezőgép lencséje előtt egyszerre vagyok az, akinek hiszem magam; akinek láttatni szeretném magam; az, akinek a fényképész hisz; és az, akit a fényképész művészetének bemutatására használ fel. Kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé válok.”<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Barthes: i. m. 16–19.

# Hevesy Iván figyelme a fotográfia felé fordul

Sajnálkozó levelet kapott Hevesy Iván<sup>110</sup> a Magyar Diákok „Pro Christo” Szövetsége budapesti, Hársfa utcai diákotthonának igazgatójától 1932 koratavaszán: „Mélyen tisztelt Író Úr! Engedje meg, hogy intézetünk egyik lakójának, Gunda Béla egyetemi hallgatónak írt levelére néhány sorral válaszoljak. Régi tisztelője vagyok, és könyvtáramban munkáinak a legnagyobb része megvan. Wagner zenedrámáinak, a modern művészeti irányzatoknak, az igazi filmművészetnek a megértéséhez és élvezéséhez első sorban Író Úr munkái útján jutottam el. Nem sablonos bókként mondom ezeket, csupán meg akarom indokolni a következőket. Teljes mértékben ismerem haladó gondolkodását, de eddig úgy élt a tudatomban egész egyénisége, mint aki az egyetemességre törekszik és a partikularizmushoz nincsen érzéke. Levele azt a benyomást kelti bennem, hogy nagyot csalódtam. Azt nem hallgathatom el, hogy ez nem érint közömbösen. Az igaz, hogy intézetünk szellemét a pozitív keresztyénségre való törekvés jellemzi. Ez azonban nem jelent sem elfogultságot, sem kicsinyességet, sem a megértés hiányát. Mi határozottan tudtuk, hogy kit kérünk fel, és Író Úrban elsősorban az igazi művészet interpretálóját láttuk, függetlenül minden politikai vonatkozástól.”<sup>111</sup>

Nagyon tanulságos sorok. Elsősorban azért, mert Hevesy Iván személyiségéről meglehetősen keveset tudunk, annak ellenére, hogy életművével többen foglalkoztak, s számosan élnek még, akik személyesen ismerték őt. Fénykorában nyugodt, derűs, tartózkodó ember volt, nemigen adott alapot a kávéházi-memoár pletykákra. Naplót nem vezetett. Írásai szenvedélyesek, de személyes utalásoktól mentesek. Levelei lappanganak vagy megsemmisültek. A mai szóbeli beszámolók pedig az 1951-es kényszernyugdíjazásába megtört, visszavonult, közegét vesztett idős embert jelenítik néhány sablonos vonással. Így értékes adat, hogy Gunda Béla egyetemi hallgatónak írott levelében Hevesy Iván udvariasan bár, de feltehetőleg szemernyi kétséget sem hagyott afelől: neki egy vallási szellemiségű, az akkori hatalommal közösséget vállaló intézményhez még egy ismerterjesztő előadás erejéig sem lehet köze. Még akkor sem, ha ezen diákotthon volt a falukutatás, tehát a hatalommal kritikusan kiegészítő, ám a „harmadik utat” kereső értelmiség szerveződésének egyik magja. Lehet, hogy Hevesy helyzetértelmezése túl sarkos volt, de következetes szociális elképzeléseiből nem engedett.

De tanulságos az igazgató levelének azon fordulata is, miszerint „a modern művészeti irányzatoknak ...” – amit szinonimaként használ a „az igazi művészettel”! – „megértéséhez ... első sorban Író Úr munkái útján jutottam el”. (Maga az „Író Úr” fordulat is jellemző: Hevesy is hol esztétikusnak, hol írónak nevezi magát különféle publikációiban – e sokrétű művészetközvetítő szerepkörre nem volt megfelelőbb elnevezés.<sup>112</sup>) Azért meglepő ez a mondat, mert Hevesy ekkor már 3–4 éve alig publikált, előtte pedig nyomatékosan a *Nyugat* filmkritikusaként, illetve dadaista estek szereplőjeként volt jelen a szellemi életben – a levélben citált könyvei közül a legfrissebb is hét évvel korábban jelent meg. Hilscher Zoltán<sup>113</sup> igazgató sorai mégis egy erős tekintélyű (amúgy mindössze 39 esztendő) szerzőnek szóltak: kétségtelenül Hevesy Iván volt a kortárs művészet, az új vizuális törekvések legnagyobb hatású közvetítője Magyarországon a 20. század első felében.

Végezetül arra is utal a levél, hogy Hevesy gyakorta vállalhatott alkalmi előadást különféle művészeti kérdésekről. E tevékenységének dimenzióiról nincs elképzelésünk<sup>114</sup>, ám tudható, hogy az igazgató által citált könyveken kívül számos más módon fejtette ki eszméit a művészetről: cikkekben, előadásokban, szabadiskolákban, kávéházakban, szerkesztőként egyaránt. S bár ebben az időben valóban alig írt képzőművészetről, sokszálú közvetítő tevékenysége egészen nyugdíjaztatásáig folyamatos.

<sup>110</sup> Jelen dolgozat egy készülő, nagyobb Hevesy-tanulmány részlete, mely az Új Mandátum Kiadó kezdeményezésére és – számos sikertelen kísérlet után – a Soros Alapítvány nagyvonalú támogatásának köszönhetően jöhet létre. Hevesy Iván (1893, Kapuvár – 1966, Budapest) részletesebb életrajza: Krén Katalin: Előszó. In uő (szerk.): Hevesy Iván: *Az új művészetért*. Budapest, 1978, Gondolat, 5–28. és Hevesy Anna – Hevesi Katalin – Kincses Károly: *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*. H. n., 1999, Magyar Fotográfiai Múzeum – Glória Kiadó.

<sup>111</sup> Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára (a továbbiakban: MTA) Ms 4512/98.

<sup>112</sup> Jellemző ebből a szempontból Hevesy Iván filmkritikusi tevékenysége a Nyugatban. A szórakoztatás felől érkező műfaj mögötti töke elvárta volna termékeinek lelkes népszerűsítését. A folyóirat – hagyományából adódóan – az esszé-megközelítést méltányolta. Hevesy e sziklák közt lavírozva a formálódó filmművészet értékeit próbálja bemutatni az egyes, esendő műveken, minél több tudást szövegeibe szöve a dramaturgia törvényszerűségeiről és a képiség lehetőségeiről. Meg is nehezelt érte az avantgárd filmkészítő, Gerő György, és Wilde-ot parafrázálva (nem túl jól hangzó név e körökben) Hevesyt így gúnyolja: „a filmkritikus, mint művész”. Vö. *Dokumentum*, 1927. április 14.

<sup>113</sup> = Mády Zoltán (1898–1977), tanár, nyelvész, irodalomtörténész

<sup>114</sup> Egyik életrajzában így fogalmaz: „mintegy 400–500 vetített képes előadást tartottam”, írásos hagyatékában ugyanakkor mindössze tucatnyi ilyen meghívót találunk, s reménytelennek tűnik a *Népszava* és a többi pesti – és vidéki – napilap minuszos híreit végigbogarászni ezen adatsort kiegészítendő.

Hevesy Iván figyelme a harmincas évek elején intenzíven a fotográfia felé fordult, és ezen érdeklődése végigkísérte további pályáját. Fotóművészettel (és -technikával) kapcsolatos szövegei megsokasodtak előbb a harmincas években, majd kisebb-nagyobb kihagyásokkal a hatvanas évek első felében. Az első periódus során az „új fotográfia” fogalmát vezette be a szellemi életbe, a második periódusban gondolkodásmódjának hatása inkább a fotós társadalmat, ám annak egészét érintette. Ha azt állítjuk, hogy a hatvanas-nyolcvanas évek magyar fotográfiai gondolkodásának, fotókultúrájának, szakmai kánonjának, ízlésének meghatározó személyisége Hevesy volt, akkor e tételt lehetetlen bizonyítani azon megfáradt, vastag szemüveges, kalapos öregúrnak a „kisugárzásával”, aki rendszeresen és mogorván bedöcögött a Fotóművészek Szövetségének irodájába vagy a Magyar Nemzet szerkesztőségébe egy-egy kisebb cikket lediktálni, elhelyezni. A fenti levél ideidézésére és értelmezésére ugyanakkor azért volt szükség, hogy megértsük, Hevesy hatása nem vezethető le csupán publikációiból. A tudásátadás sűrű szövetének szétszálazására van szükség, amelyből mostani dolgozatunk témája ennyi: Hevesy Iván figyelme a fotográfia felé fordul, azaz kialakul értékítélete és fogalomkészlete.

Hevesy kitüntetett szerepét a két háború közti szellemi életben tehetségén és műveltségén túl annak az elitcserének is „köszönhette”, amely 1920-ban a magyar értelmiség egészét érintette. A korábbi radikális gondolkodók közül a kevés itthonmaradott egyikeként, tulajdonképpen belső emigrációra sem kényszerülve folytathatta a munkáját – határozott világnézeti kiállása ellenére ugyanis hivatalt nem vállalt, politikai akciókban nem vett részt a „Kommün” idején. (Távol állt alkatától minden ilyen szerepvállalás – „Iván, Ön túlságosan sokat néz a csillagok felé... – írta neki meghittén és jó emberismerettel 1921-ben, a bécsi emigrációból Szucsich Mária író, Barta Lajos felesége<sup>115</sup>). Publikációinak sorában sem jelent cezúrát az 1920-as esztendő. Igaz, tanári vagy egyéb állást egészen 1947-ig nem töltött be, de ez esetében legalább annyira alkati kérdés volt, mint politikai.

Anélkül, hogy belebonyolódnánk Hevesy Iván életútjának izgalmas fordulataiba, meghatározó személyes-szakmai kapcsolatainak feltárásába, jegyezzük meg, „esztétikus” pályája ha a vallott világnézet szemszögéből nagyjából következetes is, 1930-ig meglehetősen változatos és eseménytelen volt. Közvetlenül egyetemi évei után lapszerkesztésbe fogott (*Jelenkor* címmel irodalmi és kritikai folyóiratot adott ki 1917–18 folyamán), Kassák körében az új irodalomról, a kortárs képzőművészetről értekezett, Wagnerről írt könyvsorozatot, a *Nyugatban* közölt rendszeresen filmkritikákat, dadaista színházat szervezett Palasovszky Ödönnel és Bortnyik Sándorral, Balázs Béla világhírűvé vált (Bécsben németül kiadott<sup>116</sup>) művével lényegében egyidőben filmelméleti könyvet írt, és így tovább. 1930-ra tehát másfél tucat vékonyabb-vastagabb kötetet publikált, melyek sorában a legutóbbi a szerző kiadásában megjelent *Primitív művészet* (1929)<sup>117</sup> volt.

Kortárs művészet, új irodalom, Wagner, némafilm, primitív művészet: merész fordulatok szerzőnk érdeklődésében. E kalandozások belső logikáját úgy nevezhetnénk meg: a történelem viharai közben a társadalmi változásra várva a jövő új műformáinak keresése, s megalapozásaként a művészet, a művelődés történeti logikájának megértésigénye. Bővebb indoklást szinte bármely nagyobb tanulmányából idézhetnénk: „Az új társadalom, amelynek most küszöbén állunk, felszabadítja és felszínre hozza a tömegeket. A felszabadult mérhetetlen erők és energiák egyensúlyba jutva és teljes hatóerejüket kifejtve, új, egyetemes kultúrát fognak létrehozni. Ez az új kultúra egész biztosan újra csak kimagasló, teremtő egyénekben fog formát kapni, kicsúcsosodni, de az is bizonyos, hogy ez a kultúra az egész társadalommal szellemi közösségben lesz, és a tömegekkel szoros kontaktusban marad, mert hiszen a tömeg fog benne megnyilvánulni, a tömeg lelke fog neki életet adni. Az individuális kultúra helyébe a tömegek kultúrája lép, az egyéni művészet helyébe a szociális művészet.”<sup>118</sup> Ezért válik számára különösen fontossá egy történeti pillanatban a plakát, majd a mozi, s fordítja el tőlük tekintetét, ahogy olcsó, kommersziális formákat vesznek föl.

Ám az évek múlásával nem csupán világnézeti bizakodása szorul kissé hátrébb írásaiban a szakmai igényesség bírálata javára, hanem életkörülményeiből és személyes döntéseiből adódóan fokozatosan távolabb kerül az új művészet keletkezésének lüktetésétől. 1920-ban eltávozott barátai egy ideig sürgetik, hogy tartson valamelyest velük („Miért nem jön Bécsbe? Legalább ennyit nézzon meg a világból, hamar nincs kalandvágya!” – írta Szucsich Mária Bécsből<sup>119</sup>; „... sajnálom, hogy pocsolyában ülven nem érzed, mennyire

<sup>115</sup> MTAK Ms 4512/36.

<sup>116</sup> Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Film*, Wien – Leipzig, 1924, Deutsch-Österreichischer Verl. Magyar kiadása: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, 1958, Bibliotheca.

<sup>117</sup> Hevesy műveinek – többé-kevésbé teljes – jegyzéke a következő helyeken található: Kozocsa Sándor: Hevesy Iván élete és irodalmi munkássága. *Fotóművészet*, 1966. 1–2. sz. 19–32.; n. n.: Hevesy Iván filmtárgyú munkái. *Filmtudományi Szemle*, 1975. 121–129.; Hevesy Anna – Hevesy Katalin – Kincses Károly: i. m. 116–126. E bibliográfiákat teljessé tenni szinte lehetetlen, olyan elszórtan jelentek meg alkalmanként apróbb cikkei. Maga Hevesy sem rendelkezhetett ilyen jegyzékkel, hisz nyilván az ő feljegyzéseire is hagyatkozhatott a neves bibliográfus és régi barát, Kozocsa Sándor. Írásaiból a Krén Katalin szerkesztette szöveggyűjtemény ad bő és kifogástalan válogatást.

<sup>118</sup> Hevesy Iván: *Tömegkultúra – tömegművészet*. *Ma*, 1919. 4. sz. 70.

<sup>119</sup> MTAK Ms 4512/44.

velebüdösödöl” – ezt pedig egy másik közeli barát, Moholy-Nagy László Berlinből<sup>120</sup>), ő azonban szívesebben tölti idejét a pesti kávéházakban, s az ott hozzáférhető töredékekből rakja össze a világot.<sup>121</sup>

1930-ban járunk tehát. „Az elmúlt évtizedek alatt, napjainkban, két új ábrázolási mód jelentkezett azzal a követeléssel, hogy elismerjék művészetváltót: a filmművészet és a fotóművészet.”<sup>122</sup> Meglepő de ez a kijelentés komoly szellemi fordulatra utal Hevesynél, hisz mindezidáig a fotográfiról nem volt mit mondania (bár érdeklí, hisz „16 éves koromtól kezdve szenvedélyes amatőr-fotográfus voltam, nem emlékgyűjtő, hanem inkább kísérletező szenvedéllyel”<sup>123</sup>). Említett filmelméleti könyvében<sup>124</sup> például nem keres összefüggést a fotográfia és a film képisége közt, („reprodukció a valóság helyett”<sup>125</sup>).

A huszas évek folyamán Hevesy évente 20–30 cikket, tanulmányt publikált (ennek túlnyomó része filmkritika a *Nyugaton*). Ahogy elfordult a filmtől, 1928-cal elapadt ez a termékeny időszak. Igaz épp ekkortájt két magániskolában is tanított (Madzsarné Jászi Alice mozgásművészeti iskolájában művészettörténetet és Gaál Béla filmrendező magániskolájában filmdramaturgiát – s talán máshol is, mint arról egy kishírből értesülünk<sup>126</sup>). *Primitív művészet* című könyvét készülő „nagy művészettörténete” első kötetének tekintette, továbbá alapvető filmművészeti címszavak sorát írta Németh Andor *Színházi lexikon*ába (1930), a *Révai nagy lexikona* XXI., kiegészítő kötetébe (1935; filmelméleten, dramaturgián kívül pl. Chaplinről, Eisensteinről, Garbórol, Kertész Mihályról), illetve az igen színvonalas, korszerű ismereteket közreadó, hat kötetes *Új lexikon*ba (1936). Ugyanezen évek eseménye volt házassága: 1929-ben feleségül vette a Madzsariskola egy másodéves növendékét, Kálmán Katát, akivel 1931-ben költöztek saját otthonba – a rózsadombon építettek kisebb, Bauhaus-stílusú villát. Így nem csoda, hogy a publikációs lista 1929-ben négy, 1930-ban három, 1931-ben hat, s 1934-ben mindössze egy cikkel szaporodik.<sup>127</sup> A kisebb publikációk sora egészen 1947-ig megszakad – miután rendkívül intenzív tempóban amatőröknek szóló fotótörténeti könyveket kezd írni a nevezetes Hatschek és Farkas fotókereskedés számára.<sup>128</sup>

Az 1930 ősztől egy éven át írott cikkei azonban – egy újraközlést leszámítva – kivétel nélkül fotóművészeti témájúak. Először októberben a rövid életű *Új Szín*ben adott közre összefoglaló tanulmányt, majd a *Korunk* márciusi számában Helmar Lerski fényképalbumát méltatta, márciustól májusig a *Magyar Fotografiában* publikált két elméleti írást és egy kritikát, végezetül novemberben a *Fotóművészeti Hírek*ben bírál egy kiállítást. Az egymást követő cikkek arra utalnak, ugyanolyan rendszeres kritikus szerepkörre készült, mint korábban a filmmel kapcsolatban.

Az ötlet talán Rózsa Miklóstól, a Gresham-kör művészetfelfogásával szimpatizáló, mozgékony és nyitott művészetszervezőtől származhatott, aki 1930-ban elindult, mutatós lapja első számának (Bortnyik Sándor tervezte) címsorához – *Új Szín* – alcímet illesztett: „a mai magyar művészet írásban és képben”. Felkért szerzői a következők voltak: Berény Róbert írt a festészetéről, Lessner Manó a funkionalista építészetéről, Kozma Lajos az iparművészetéről. A szobrászat bemutatását magukra a művészekre bízta egy körkérdés révén (Csorba Géza, Medgyessy Ferenc, Pátzay Pál). Molnár Farkas a Bauhaus történetét írta meg. Az üde, áttekinthető, színvonalas képanyagban Rózsa nem átalotta közreadni a főiskoláról épp kijött fiatalok (Kepes György, Korniss Dezső, Trauner Sándor, Schubert Ernő, Hegedűs Béla) azon festményeit, amelyek miatt mesterüket, a kedves, jó Csók Istvánt épp dérral-dúrral menesztette a rossz ízlésű, ám nagy hatalmú Kornis Gyula államtitkár. E körképet szerette volna kikerekíteni a szerkesztő úr a fotográfia és a film állapotának bemutatásával, ám valószínűleg nem könnyen talált ízlésének megfelelő szerzőt.

Elképzelhető, hogy először Hevesyt kereste meg, aki nyilván elhárította a filmre vonatkozó felkérést, mondván, ennek a mostani, hangos filmes időnek a produktumairól neki nincs már mit mondani, a filmművészet nagy korszakának immáron vége, s maga helyett a fiatalabb, a *Népszav*ba és mérvadó folyóirat-

<sup>120</sup> MTAK Ms 4512/135.

<sup>121</sup> Alapvető élményként ír le egy egynapos bécsi utat a Patyomkin kedvéért: „Mondani sem kell, hogy a szovjet forradalmi filmművészetnek ez az első nagy remeke már nem juthatott el a magyar mozikkba. Aki látni akarta, annak legalább Bécsbe kellett utaznia. Ez a bécsi utazás életemnek feledhetetlen emléke maradt. Érkezés után az első út egy másodhetes moziba jegyet váltani, ahol a filmet még játszották. Az első előadás után nyomban mégegyszer megnézni, azután haza, az éjjeli személyvonattal, alvás helyett újraélni a megrázó benyomás képzeletben visszaidézett izgalmas képeit.” MTAK Ms 4511/183/11.

<sup>122</sup> Hevesy Iván: *A modern fotóművészet*. Budapest, 1934, a szerző kiadása, 7.

<sup>123</sup> Uő: *Adalékok a magyar film történetéhez*. Budapest, 1975, Magyar Filmintézet és Filmarchívum, 15. /Filmtudományi Szemle 8./

<sup>124</sup> Uő: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. Budapest: Athenaeum, 1925 /Élet és tudomány/

<sup>125</sup> I. m. 20. Walter Benjamin későbbi, 1936-os, sokat idézett tanulmányának is ugyanez az alapgondolata. A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969, Gondolat, 301–334.

<sup>126</sup> Kirakatrendezői és reklámügynöki tanfolyam a Budapesti Kereskedelmi Akadémián. *Fotóművészeti Hírek*, 1930. 2. sz. 54–55.

<sup>127</sup> Ez utóbbi, Derkovits Gyula nekrológia, nem szerepel Hevesy műveinek jegyzékeiben, így itt megnevezendő: Derkovits Gyula, *Szocializmus*, (1934. december) 9. sz. 426–427.

<sup>128</sup> Vö. Győri Lajos: HAFAsztori. *Fotóművészet*, 1989. 4. sz. 42–53.

okba jelentkező Gró Lajost ajánlotta. „Jó, de nem lenne kedve a fotóhoz?” – vethette föl Rózsa. Mondom, 1930-ban járunk, a modern képiség szemszögéből eddig perifériális fényképezés hirtelen az érdeklődés fókuszába kerül: „itt jön az új fotográfus!”. A jobb szerzők sorra megjelentették már a maguk fotót méltányló cikkét. Úgy látszik, Hevesynek is kedve támadt ehhez.

Megjegyzendő, a kor nem túl magvas fotókritikai szakirodalmából kiemelkedve az ekkor még Németországban élő Kállai Ernő (szintén a *Korunk*-ban) már 1927-ben aláhúzta a fotográfia jelentőségét – igaz, sajátos módon. Otto Dix és George Gross háborúellenes „tendencművei” szerinte abba a csapdába estek, miszerint keserű, szatirikus életet formai-esztétikai szenzációba fordította át képeik újdonságereje, eredeti megformáltsága. Így festményeik épp azon polgárok csemegéivé váltak, akikkel leszámolni kívántak volna. „Van a modern technikának egy optikai eszköze, mellyel ezt a leleplezést esztétikai velejárok és kendőzések nélkül lehet űzni: a fénykép. Az ábrázolás fotómechanikai módja pszichikailag teljesen semleges, és így sokkal inkább juttatja szóhoz kizárólag magát a motívumot, mint ahogy erre a művészi festmény vagy szobor képes lenne, mely a legszigorúbb tárgyilagosságra való törekvés ellenére is csak az egyéni átértelmezést nyújtja, nem pedig a motívumot.”<sup>129</sup> E nézet Hevesy számára idegen volt.

Megjegyzendő továbbá, hogy Moholy-Nagy László szintén közreadta már a fotóval kapcsolatos néhány észrevételét *A fényképezés megújulása* című cikkében. Itt írta le azt, amit Hevesy a már idézett filmelméleti könyvében a mozgókép kapcsán hangsúlyozott: mindaddig amíg egy másik műfajhoz hasonlítják magukat (a fotó a képzőművészethez, a film a színpadi drámához), addig tévúton járnak. Esztétikájukat saját technikájukhoz fűződő kapcsolatuk világíthatja meg. Ezt követően pedig felsorolta az optikai hatáskeltés fotó kínálta eszközeit. Hevesynek e fejtegetés bizonyára szimpatikusabb lehetett. Ám részben akkoriban még nem ismerhette igazán az eszmékhez tartozó új képeket, részben pedig már csak azért sem folytatható Moholy-Nagy László gondolatmenete e formában, mert az Kassák lapjában, a *munkában* jelent meg<sup>130</sup>. S bár Hevesy is, mint annyian, a *Mű*-ben vált jelentős szerzővé, és később is méltatta Kassák tevékenységét, a bécsi emigráció időszakát, kapcsolata mesterével ekkorra hűvössé válik, mint annyiaknak.

Hevesy *A mai fénykép*<sup>131</sup> című dolgozata azon eszmék első vázlatát, amelyek kibontására a következő évek írásaiban kerül sor. „A művészi fotográfiától a fotóművészetig vezető út – írta – a lány rajz, a retus, a finomkodó fotópapíros, a színezés elhagyásával kezdődött, a tárgyilagosság és élesség tiszteletben tartásával, saját nézőpontjainak, térszerkesztésének és képkivágásainak keresésével folytatódott, hogy mára „megszületőben az új fotólátás és az új fotóművészet, amely céljaiban az ábrázolóművészetek mellé került: nem elégszik meg azzal, hogy szép képekké szervezi a valóság képeit, hanem a valóságból új világot teremt.” Elmélete tehát nem olyan merész, mint Moholy-Nagy László álmodozásai, inkább az új fotográfiáról szóló toposzok gyűjteménye; megállapításait a szövegben szerzőkre-képekre való utalásokkal nem is tudja alátámasztani.

Ami a közlemény külön érdekessége, az a tanulmány mellett közreadott hat fotó. E képeket az éles nagyításokat készítő, egyénien komponáló, perspektívákat kedvelő tárgyas fényképezés hazai példái közül válogatta<sup>132</sup>. A szerzők névsora arra utal, hogy Hevesynek még nem volt kapcsolata a hivatásos és amatőr fotóművészeti mozgalmakkal, hisz két köztisztelőben álló szakmai nagyság – Pécsi József, Rónai Dénes – kivételével baráti körét mozgósította. Igaz, sem Bortnyik Sándor, sem ekkori felesége, Zoltán Klára fotós pályafutására nem lehetne azt mondani, hogy közismert, ám a másik két szerző annál fontosabb a fotótörténetben: Moholy-Nagy László korai *Strand* vagy *Pihenés* című<sup>133</sup> képe mellett (Moholy-Nagytól amúgy az iparművészeti cikkben is közöl egy konstrukciót a lap) Kálmán Kata erőteljes, meredek alulnézetes *Gyárképmények* című – ezek szerint egyik első<sup>134</sup> – fotóját közölte.

---

Ha talán az előző években meg is szakadt korábbi levelezőkapcsolatuk, a *Korunk*-közlések – és persze az 1930-as személyes találkozás Budapesten, egy évtized után<sup>135</sup> – fordíthatták a közben az új művészet egyik legfontosabb európai képviselőjévé és teoretikusává vált Moholy-Nagy László felé Hevesy figyelmét. Len-

---

<sup>129</sup> Kállai Ernő: Tendencművészet és fotográfia. *Korunk*, 1927. 10. sz. 766–771. Újraközölve: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csailagzat alatt*. Szerk. Forgács Éva, Budapest, 1981, Corvina. 129–135. /Művészet és elmélet/ és Albertini Béla (szerk.): *Szemelvények a szociófotó forrásaiból*. 2. kiad. Budapest, 1989, Országos Közművelődési Központ—Magyar Fotóművészek Szövetsége, 59–74.

<sup>130</sup> Moholy-Nagy László: A fényképezés megújulása. *munka*, (1928. október) 2. sz. 42. Újraközölve: Moholy-Nagy László: *A festéktől a fényig*. Szerk. Sugár Erzsébet, Bukarest, 1979, Kriterion, 45–47. /Téka/ és Bán András (szerk.): *Fotográfjáról*. Budapest, 1984, Múzsák, 205–207.

<sup>131</sup> Hevesy Iván: A mai fénykép. *Új Szín*, (1930. október) 1. sz. 54–56.

<sup>132</sup> Lehet, hogy pontosabb volna funkcionális fényképezésnek nevezni.

<sup>133</sup> Közölve: Beke László: *Moholy-Nagy László munkássága*. Budapest, 1980, Corvina, 1. kép /Fotóművészeti kiskönyvtár/

<sup>134</sup> Eddig úgy tudtuk, Kálmán Kata 1931-ben kezdett fényképezni. („1931: Hevesy tanácsára fényképezni kezd”, Hevesy Anna—Hevesi Katalin—Kincses Károly: i.m. 130.) A Kálmán Kata fotóján látható gyárképményeket különben Hevesy is lefotózta, vö i.m. 88., ott 1931/1937-re datálva.

<sup>135</sup> Vö. Lengyel András: Hevesy Iván és Moholy-Nagy László. *Életünk*, 1981. 12. sz. 1098–1110.

gyel András említett tanulmányában fölidézi Moholy-Nagy László 1930-as budapesti útjának történetét. Moholy-Nagy október 21-én előadást tartott az Ernst Múzeumban „az új látás problémáiról”, melyet hívei(!) melegen ünnepeltek, és a sajtó is pozitívan fogadott (*Népszava*, *Budapesti Hírlap*, továbbá a *Magyar Hírlap*, ahol a recenzens a régi barát, Zsolt Béla volt, akit amúgy Hevesy révén ismert meg). Ugyanekkor nagyobb terjedelmű méltatás jelenik meg Moholy-Nagyról az igen mérsékelt *Magyar Művészet*-ben, még hozzá Hevesy kritikusi „ikercessillaga” Rabinovszky Máriusz tollából, hat nagyalakú, egész oldalas fotóillusztrációval.<sup>136</sup> Lengyel András úgy értékeli, hogy Hevesy és Moholy-Nagy rövid időre felélénkülő baráti kapcsolata megfordul. „Te tudod nagyon jól, hogy két embertől tanultam felejthetetlenül sokat: tőled és Máriától” – írja egy 1921-es levelében Moholy-Nagy László (az íróként talán nem túlzottan jelentős, ám személyes kisugárzásában erős Szucsich Máriára, a századelő egyik méltatlanul feledett értelmiségi nagyasszonyára utalva). Most viszont Hevesy az, aki tanulhat a régi baráttól. Lengyel szerint a nosztalgia melegítette át kapcsolatukat. Talán többről van szó: az új törekvéseket távolról, s néha kissé értetlenkedve figyelő Hevesy a személyes találkozás hőfokán értette meg Moholy-Nagy törekvéseit. Ez Hevesy következő írásain átsugárzik.

S épp a személyes találkozás révén kerülhettek Hevesy érdeklődési körébe azon szerzők, akik soron következő munkái példaanyagát szolgáltatták. Ekkortájt vásárolhatta meg könyvtára számára – hagyatékában ma is föllelhető – Renger-Patzsch 1928-as (pesti antikváriumban vett) *Die Welt ist Schönj*-ét, Atget 1930-as kiadású, számozott *Lichtbilderj*-ét, Arvid Gutschow 1930-as *See, Sand, Sonne* tájképalbumát, Heinrich Schwarz 1931-es David Octavius Hill-monográfiáját, valamint Helmar Lerski szintén 1931-es, a berlini Reckendorf Kiadó megjelentette *Köpfe des Alltagsj*-át. (Ezen kívül viszonylag kevés akkori fotós mű volt a könyvespolcán, így a hallei *Die Photographische Kunst* néhány századeleji kötete, továbbá Székely Aladár 1930-as dedikálású *Írók és művészek* albuma<sup>137</sup>). E körülmények miatt válik fontossá számunkra a *Korunk*-ban megjelent rövid Lerski-recenzió.<sup>138</sup>

Nem valószínű, hogy a *Korunk*-ban ekkoriban három tanulmányt is publikáló Moholy-Nagy László segítségével lett volna szüksége Hevesynek ahhoz, hogy Gaál Gáborral kapcsolatba kerüljön. Hisz Hevesy és Gaál ismeretsége régre nyúlik vissza: a kolozsvári folyóirat nevezetes, Hevesyvel egyidős szerkesztője az első világháborúban a frontról Pestre visszatérve ugyanúgy a *Jelenkor*-ban publikált először, akárcsak Moholy-Nagy.

Az 1931-re a Trianonnal elszakított magyarság legtekintélyesebb progresszív folyóiratává váló *Korunk* szerzőinek listája imponáló<sup>139</sup>, témái sorában hol teoretikus módon, hol úti beszámolók örvén (például az akkor egyaránt *terra incognita* Szovjetunióról és Egyesült Államokról), hol recenziókban következetesen újra és újra felmerül az „új ember”, a – reményeik szerint – küszöbön álló társadalmi változások közösség- és egyénformáló hatása. E jövő „analfabétája” – Moholy-Nagy László megfogalmazása szerint – a fotográfia-nem-ismerő lesz. A fényképezés „helyes útra terelése” ebben az összefüggésben már nem csupán stíluskérdés, hanem társadalmi feladat – s így már érdekes volt Hevesy Iván számára.

Lerski, a jönevű német társasági fotós proletárfejeket monumentális közelnézetben soroló, döbbenetes hatású albumának bemutatása kapcsán egyfelől Kállainak válaszolt – „a gép lencséje ... éppenséggel nem olyan objektív, mint ahogyan azt hiszik” –, másfelől pedig hozzászólt az elkötelezett, mozgalmi művészet-ről különféle körökben folyó vitákhoz (jelezve Hevesy tájékozottságát visszahúzódottsága ellenére): „A művészet lényegére mégsem a stílus döntő befolyású. A stílus a kifejezésnek csak a formája. A lényeg az a társadalmi, emberi mondanivaló, ami az anyagon keresztül és az anyagon túl kifejeződik. Ezért tévedés megállapítani, hogy az új művészetnek, az új társadalom művészetének szükségképpen mi lesz a stílusa. Sem nem naturalizmus, sem nem konstruktivizmus, de éppen úgy mindkettő is.” S végezetül még egy szempontot mérlegelt árnyaltan (éppen azt, ami majd a nevezetes Milotay István egyik vádpontjaként hull Kálmán Kata Tiborcának fejére<sup>140</sup>), hogyan egyeztethető össze Lerski kendőzetlen valóságfeltárása és az album elegáns, polgári igényekhez alkalmazkodó kivitele? Leírja, ami majd a Tiborcra is igaz, de akkor ott nem mondható ki: „Lerski a polgárságnak mutatja meg, hogy miként látja a mindennapos fejeket”.

A másik, említett, másodközlésű Hevesy-írás az 1931-es *Korunk*-ban – *Az új művészet vargabetűje*<sup>141</sup> – itt most számunkra csak azon összefüggésben fontos, miként árnyalja és aktualizálja a szerzőnk világgképéről mon-

<sup>136</sup> Vö. Rabinovszky Máriusz: A fényképező ember. Moholy Nagy László felvételeihez. *Magyar Művészet*, 1930. 9–10. sz. 640–646. és 648–649. Illusztrációi: *Strandjövétel lábnyomokkal, Kilátás a vitorlásbajból, Kávészj feljűlnézetben, Betonsövek*

<sup>137</sup> A jegyzéket Hevesy Katalin szívessége révén állíthattam össze.

<sup>138</sup> Hevesy Iván: Mindennapos fejek. Helmar Lerski fényképei. *Korunk*, 1931. 3. sz. 214–216. Újraközölve: Albertini Béla (szerk.): *Szemelvények a szociófotó forrásaiból 1*. Budapest–Nagybaracska, 1984, Népművelési Intézet. 15. tétel

<sup>139</sup> Vö. pl. Tóth Sándor: *G. G. Tanulmány Gaál Gáborról, a Korunk szerkesztőjéről*. Bukarest, 1971, Kriterion.

<sup>140</sup> Milotay István: Tiborc. *Új Magyarság*, (1938. január 23.) 18. sz. 1–2.

<sup>141</sup> Hevesy Iván: Az új művészet vargabetűje. *Korunk*, 1931. 4. sz. 275–281. Eredetileg: *A Toll*. 1929. 5. sz. 40–41.

dottakat. A művészeti és a – Hevesy szóhasználatával – gazdasági forradalom századeleji kapcsolatát, a művészet osztálymeghatározottságának előzményeit taglalva jutott el cikkében a jelen váratlan fordulatához, „realista” utópiájához: „A kubizmus felmagasztalta magát és azt állította, hogy isteni hivatását teljesíti: semmiből teremt új világot. És most hirtelen leszállt a magasságokból, hogy szerényebb szereppel elégedjen meg. Alkotó művészetből alakító művészetté váljon. ... Legyen művésztársa a mérnöknek, aki hidat épít, emelődarut, gépet, autót, mozdonyt vagy repülőgépet konstruál. Vagy még tovább mentek, és azt hirdették, hogy maga a mérnök legyen művész. ... A kubista művészet és a belőle alakuló vagy vele párhuzamosan ugyanabból a formaérzésből teremtődő új építészet, új iparművészet az új tömeglélektan elvont formájú megnyilatkozása. Bizonyos, hogy a szocialista társadalom lesz igazi kifejlesztőjük és értékelőjük.” Hevesy tehát a konstruktivizmus hitvallását, a szovjet-országi avantgárd törekvéseit és a Bauhaus-tapasztalatot közvetíti, valójában – szembeesítve a jelennel korábbi elveit – bizonyos szkepticizmussal: „Ha már a művészetet megfosztottuk minden társadalmi gondolatától, legalább állítsuk a társadalom gyakorlati munkájának szolgálatába.”

Ez a szkepszis a Lerski-recenzióban megfogalmazottakkal rokon. „Talán nem is egy osztály egészséges erejét akarta megmutatni, hanem csak annyit, hogy nem szükséges a polgári intellektuel és polgári előkelőség pénzhajszától, dekadens lelki élettől és neurózistól szántott arcát ábrázolni ahhoz, hogy tökéletes portrékat komponáljon.” – írta ott. „De ha nem felejtsük a művészet másik, mélyebb társadalmi hivatását, a szociális eszmék kifejezését, akkor nem zárhatjuk le itt a kérdést, hanem tovább megyünk, hogy a mai művészet teljes diagnózisát adhassuk meg.” – folytatta itt.

Megjegyzendő: nem ment tovább. A jelen művészetét elemző tanulmányai elapadtak. A kérdést majd 1947-ben – merőben új helyzetben – vette elő.

---

Ezen előzmények után nem meglepő, hogy 1931. márciusától Hevesy Iván gyors egymásutánban három cikket is közreadott a fényképésziparosok ekkortájt Rónai Dénes szerkesztette tisztes, elsősorban érdekvédelemmel és szakmai kérdésekkel foglalkozó lapjában, a *Magyar Fotografiában*. A tájékozódás és a rácsodálkozás után *A fotó reneszánsza*<sup>142</sup> című írásban próbálkozott első alkalommal, hogy saját gondolkodási rendszerébe illesse a fotófenomént. Miért szereti annyira a közönség a fotográfiát? – kérdi. (Azaz az avantgárd tömegművészeti törekvések népszerűtlenségéhez képest mi ennek a másfajta, nagyon is köznapi képiségnek a varázsa?) S mely forrásokból táplálkozik a fénykép közönségnek tetsző megújulása?

A felgyorsult élettempó az olvasás elébe húzza a képeket, az újságok egyik legfontosabb „írójává” a fotóriporter vált. A mai fotó képkalkulációját – folytatja – a film és a képzőművészet szabadította föl: innen drámaisága, nézőpontjainak merészsége, leplezetlen anyagszerűsége. S ha képekben nem is, a szövegben utalt Hill és Nadar nyomán ezen úttörő fotográfusokra: Renger-Patzschra, Lerskire, Man Rayre, Steichenre. (Két hónapra rá ugyanezen hasábkon, ugyanezen cím alatt<sup>143</sup> Révész Imre ismételte meg felhívítva Hevesy Iván gondolatait, kimondatlanul is belekeverve szerzőnket az akkoriban folyó sekélyes profi-amatőr vitába, nyilván Hevesy nem kis keserűségére.)

Egy hónap múlva Hevesy ugyanígy folytatta gondolatmenetét *Fotografálás és fotóművészet*<sup>144</sup> című írásával („fotóművészet” – írta természetes és indokolt magyaráttal, a lap szokásos „fotóművészet” írásmódja ellenében). Az előző tanulmány logikus íve azonban most megtört. A fotóművészet meghatározására vállalkozott, ám maga sem volt biztos a válaszban. Magyarázkodni kényszerült. Azon érvekkel hozakodott elő, amelyek a fotóművészet-viták során évtizedek óta fel-felbukkannak, terméktelenül: hogy ugyanis nem az ábrázolt téma s nem is a fotografikus műfaj révén lesz művészetté a fotográfia. Hanem mi által? „Hol kezdődik tehát és hol végződik a fotóművészet, a tudományos, a reklám- és a riportfénykép? Teoretizálni e kérdésben felesleges, veszélyes és ezért szigorúan tilos.” Ennek ellenére mégis teoretizálni kezdett. Bevezette az „abszolút képszerűség” kategóriáját, mint művészet-kritériumot. Ez mit jelent? „Pusztán csak annyit, hogy a kép egymagában eleget mond, hatása önmagában teljes. Nem szorul kommentárra.” Ám maga is érezhette, hogy definíciójával sok-sok, általa sem kedvelt, avittas képet ereszt be az új művészet csarnokába. A képzőművészet kapcsán kimunkált társadalmi-történeti kontextushálója itt még túl laza szövésű, szakadozott.

---

<sup>142</sup> Uő: A fotó reneszánsza, *Magyar Fotográfia*, (1931. március 20.) 6. sz. 6–7. Újraközölve: Krén Katalin (szerk.): i. m. 347–349.

<sup>143</sup> Révész Imre: A fotográfia reneszánsza. *Magyar Fotográfia*, (1931. május 20.) 10. sz. 6–7.

<sup>144</sup> Hevesy Iván: Fotografálás és fotóművészet. *Magyar Fotográfia*, (1931. április 20.) 8. sz. 9–10. Újraközölve: Krén Katalin (szerk.): i. m. 350–353. és Bán András (szerk.): i. m. 173–175.



Angelo, Balogh Rudolf, Rónai Dénes és Pécsi József munkáiból nyílt kiállítás épp azokban a napokban a Tamás Galériában. Hevesy vállalja, hogy a *Magyar Fotográfiában* recenzálja a kiállítást.<sup>145</sup> Kínlódik. Balogh Rudolfot érezhetően tiszteli (vele később is mindig kesztyűs kézzel bánik az édesbús magyaros „styl” kritizálásakor), a kritikát Rónai lapjába írja, Pécsi mester fölötte áll a napi perpatvaroknak – szegény Angelo képeibe kössön hát bele? Így hát mértékkal, de mindenkit dicsér. S megkonstruálja a modernségtől való távolságot mérő eszközt. „Ő áll legtávolabb a kiállítók közül a fotóművészet modern törekvéseitől, a modern fotó nyersebb, igazabb, keményebb, köznapibb effektusaitól” – írja Angelóról. Rónainál: „fotókultúrája erős megújulás előtt áll” – azaz rettenetesen túlhaladott, de remélhetőleg hamarosan stílust vált. Balogh: félreismerik, az idill csak látszat, „van egy sereg képe, amely kitűnő meglátása és eredménye a modern fotószerű naturalizmusnak”. Pécsi: „mégis azt kell mondanunk, hogy csak nagyon közel áll a modern fotó forradalmi eredményeihez, amelyekkel szemben mindig bizonyos távolságot tart”. Hasonlóképpen hiábavalóan próbál elveihez képeket találni később, egy reprezentatív amatőr kiállításon.<sup>146</sup> Márpedig ha sem az amatőrök törekvései, sem a hivatások képei nincsenek összhangban kimunkálódóban lévő, de mélyen igaznak tartott fotóművészeti elveivel – miről írjon?

Nyilván ezidőtől rendszeresebben kezdte forgatni a fotós szaklapokat. Elkedvetleníthette az is, amit azokban talált. Az általa is recenzált kiállítások más szerzőktől való méltatása éppoly silány volt, mint az egyre hevesebb profi-amatőr vita. Az élesedő kenyérharc és a fotós szakma (a sajtó és a reklám növekvő szerepéből, a fotográfia popularizálódásából, a mind szélesebb körű dokumentálás-igényből, s a megszülető képzőművészeti fotóhasználatból egyaránt adódó) újrastrukturálódásának elutasítása ilyen szűklátókörű érvelésre ragadtatja például a fotográfusok egyik legjelesebbjét: „A fotográfia készítése a törvény szerint ipari foglalkozás, aki azt amatőrkedve űzi, csak azok között a határok között teheti, mintha pl. cipőt készítené műkedvelői passzióból. Ha azonban a cipőt eladja, ipari kihágást követ el, ha a mesterségre nincs iparendelvénye. Ha a fotográfáló a meglátás, a kivágás, a kompozícióval művészi elemeket tud is adni képébe, ennek a képnek az elkészítése már ipari munka.”

Ahogy tehát közelebbi kapcsolatba került Hevesy a fotográfálás hazai gyakorlatával, ahogyan felméri a szakmabeli csörték ellenfeleit, s fegyvereik élet, legyintett. Ez lehet az egyik oka annak, hogy sokáig nem írt többet a fotóról a lapokban.

A másik ok az, hogy ő maga is intenzíven fotográfálni kezdett.

Hevesy Iván fényképeit valójában mindmáig alig ismerjük. Bár annak idején több könyv is napvilágot látott képeivel, azokat a fotós szakma egyéni teljesítményként egyszerűen nem vette tudomásul: nem találtak Hevesy számára helyet a magyar fotóművészet kánonjában. Hagyatéka a Magyar Fotográfiai Múzeumba kerülvén, Kincses Károly 1999. márciusában rendezett meggyőző kiállítást Hevesy (és Kálmán Kata) életművéből Kecskeméten – különösebb visszhang nélkül. A kiállított képanyag javát adta közre a már többször idézett könyvében.<sup>147</sup> A kötet közel hatvan felvételt reprodukál (s vagy négyszázat dokumentál) a fennmaradt másfélezerből. Tudjuk, megoldatlan, s majdhogynem reménytelen a festészet mintájára fotográfusi oeuvre-katalógusok publikálása. Így a közreadó rutinjára, s jó ízlésére kell hagyatkoznunk, Hevesy fotós életművéről beszélvén.

E dokumentáció alapján (s nehéz más forrásra támaszkodni, hisz saját albumain és technikai könyvein kívül Hevesy máshol lényegében nem publikálta, s nem is állította ki műveit) következőképpen vázolható Hevesy Iván fotós tevékenysége. Az 1931 előtti szórványos (vagy szórványosan fennmaradt) képkészítést 1931–34 között igen intenzív időszak követi (egyebek mellett talán azzal összefüggésben, hogy saját házba költözve megoldódtak a laborálás körülményei). E képek javát adta közre első fotós témájú, saját kiadású albumában, *A modern fotóművészetben*.<sup>148</sup>

Kézbe véve a könyvet, mindenekelőtt örömmel tapasztaljuk, hogy ezen egyszeri alkalommal Hevesy viszonylag lelkiismeretesen megadta képei elkészültének technikai körülményeit. Képalírásaiból kiderül, hogy ezekben az esztendőkből hét fényképezőgépet használt – melyek közül egy Contax, egy Linhof és Rolleicord volt a legkedveltebb –, s számos nyersanyagot próbált ki (bár határozottan vonzódott a

<sup>145</sup> Hevesy Iván: A fényképképzésről. *Magyar Fotográfia*, (1931. május 5.) 9. sz. 6–7. Újraközölve: Albertini Béla: *A Magyar fotókritika története 1839–194*. Budapest, 1987, Múzsák, 205–206.

<sup>146</sup> A Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetségének kiállításáról vö. Hevesy Iván: A szövetségi kiállítás. *Fotóművészeti Hírek*, (1931. november) 11. sz. 242–245.

<sup>147</sup> Hevesy Anna – Hevesi Katalin – Kincses Károly i. m. Uő további négy fotót ad közre sajátos szempontú magyar fotótörténetében: Kincses Károly: *Fotográfusok Made in Hungary. Aki elment, aki maradt*. H. n., 1998, Magyar Fotográfiai Múzeum – Motta, 258–261. Valójában a Hevesyt körülvevő tisztelet csupán Albertini és Kincses munkáiban érhető tetten, a közelmúlt megjelent három fotótörténeti összefoglalója lényegében nem is említi nemhogy a fotográfus Hevesyt, de még a kritikus-teoretikust sem.

<sup>148</sup> Hevesy Iván: *A modern fotóművészet*. Budapest, 1934, a szerző kiadása, 32 számozatlan fotó. Ugyancsak saját felvételeivel, 24 számozatlan, s részben a korábbi közléssel azonos fotóval illusztrálta egy másik könyvét: Hevesy Iván: *A fényképezés művészete*. Budapest, é. n. [1939], HaFa.

panchromatikus negatívhoz). A technikatörténész számára még bizonyos további tanulságokat kínál a lista, fordítsuk azonban figyelmünket a téma és a stílus felé. Hevesy a német új fotográfia számos témáját és megközelítésmódját sorra vette a tárgyias megfogalmazású csendélettől a szokatlan portrékon és a munkásbrazólon keresztül a merész perspektívájú, gazdag képi rétegzettségű városi és falusi tájakig. Persze az összevetés azt is világossá teszi, hol húzódnak Hevesy számára az új fotó határai. Akár Werner Gräff áttekintő könyvében, akár a *foto-auge* vizuális kiáltványban megjelenített tendenciák közül jónéhány igen távol állt Hevesytől, elfogadhatatlan volt számára. Nem használt montázst, negatívba forgatást, tükröződést, nem készített fotogramot, szuperközelel felvételt, nem szállt hajóra, repülőre a fotózás kedvéért, s főképp – még ha szociális témát érint is, mellőzi a direkt politikai propagandát<sup>149</sup>. Az érzékeny nyersanyaggal és élesen rajzoló objektívvel felszerelt fényképezőgép az élményre nyitott és tudatos szemlélő kezében, ez volt Hevesy alapállása: „Ez [a fotózás] fejleszthette ki bennem azt, hogy a látványból mindig a legmegragadóbbat igyekezzek kiszakítani, közelebbi vagy távolabbi géphelyzettel.”<sup>150</sup>

Miután ugyanezen képek egy részét használta később didaktikus példaként HaFa-könyveiben is, felmerül a kérdés, vajon lappangó, eddig műformát nem találó alkotókedvének, kreativitásának terepe lett a fotográfia, vagy az előadás, a vita és az írás mellett további alkalmas eszközt talált új művészetet közvetítő-tanító feladata számára? Erre egy későbbi könyvében ő maga így válaszolt: „Nem mondhatjuk azt, mégsem, hogy ezek a képek mint példák sorakoznak fel az elvi megállapítások illusztrálására. A gondolat megszövegezése, érvnek vagy ítéletnek kimondása mindig, szükségképpen, elvonatkoztatást és általánosítást jelent. A kép pedig – itt a testi szemnek és a lelki szemnek, az ember szemének és a gép szemének együttes látásából született fénykép –, éppenséggel nem ez: nincs benne semmi absztrakt és nem törekszik általános érvényű, tehát elvont igazságok kifejezésére. Nem eszmének, hanem életlénynek igazságát testesíti meg, nem a logikát, hanem a képzeletet akarja megnyerni, meghódítani.”<sup>151</sup> E megjegyzéssel is árnyaltan talán úgy fogalmazhatunk, míg mondjuk Moholy-Nagy László kérdése így szólt: *mire használható a fotó?*, addig Hevesyé ilyesformán: *hogyan használható jól és korszerűen?*

A Kincses-féle dokumentációra hagyatkozva úgy tűnik, 1934 is, 1936 is töréspont Hevesy fotográfálási gyakorlatában: 1934 után tematikus-stiláris váltás, „megszelídülés” következett be. Talán azzal összefüggésben, hogy 1935-től írja a HaFa fotótechnikai könyveket, s így óhatatlanul a könyvek megcélozta amatőrök szemével kezdett látni<sup>152</sup>. Bár e szemléletváltásnak lehet mélyebb, teoretikus oka is: ezidőtől nemigen írt már olyan harcos, a társadalombíráló művészetre serkentő sorokat, mint korábban. 1936 után pedig már alig akad datált képe a Kincses-listán (amely azonban nem veszi számba az 1941-es, korszakalkotó, inkább a Balogh Rudolf-, mint a Moholy-Nagy-féle hagyományhoz kapcsolódó *Magyar tájképek* album képanyagát<sup>153</sup>). A képek fogyatkozó számának oka lehet Hevesy gyermekkortól meglévő szemproblémája, mely valamikor a harmincas években retinaelválással súlyosbodott.

Többször belelapoztunk már, végezetül vegyük most újra kézbe *A modern fotóművészetet*. Nagyformátumú, szépen nyomott könyv, előzmények nélküli idehaza. Teljes kötetnyi szöveg és kép érvel az autonóm fotográfia mellett. Nézzük és olvassuk végig, hogy rájöhessünk: e könyv nem csupán a korábbi évek tanulmányainak foglalata, hanem a látás modernség hatására való átalakulásának eredeti leírása.

Az *Új Szívben* első fotós írását így fejezte be Hevesy: „az új fotólátás ... a valóságból új világot teremt”. Láttuk, ez a manifesztum-mondat inkább teoretikus megalapozású volt. A könyv megírásának idejére tapasztalatívá vált. Eleget látott (bár könyvében név szerint még csak Hillt, Nadart és Székely Aladárt idézi meg) és eleget fotózott ahhoz, hogy óvatosabban fogalmazzon: „Távol kell hogy álljon tőlünk minden

<sup>149</sup> Franz Roh – Jan Tschichold: *foto-auge*. Stuttgart, 1929, Akademischer. Werner Gräff: *Es kommt der neue Fotograf!* Berlin, 1929, Reckendorf. Érdekesként megjegyzendő, hogy jelen tanulmány szerzője mindkét könyvet pesti antikváriumban vásárolta, s ez utóbbiban a következő bejegyzést találta kézírással: „Kárász Judit, Szeged, 1930”.

<sup>150</sup> Hevesy Iván: *Adalékok a magyar film történetéhez*. Budapest, 1975, Magyar Filmintézet és Filmarchívum, 15. /Filmtudományi Szemle 8./

<sup>151</sup> Uő: *A fényképezés művészete*. Budapest, é. n. [1939], HaFa, 40.

<sup>152</sup> Megjegyzendő, nem szerencsés itt az „amator” szó használata, de nem megfelelő helyette a „műkedvelő” vagy „kocafotós” sem. Amator ekkoriban az volt, aki rendszeresen, komoly szakmai felkészültséggel, kiállítási igénnyel fotózott, míg a HaFa-sorozat azokat célozta meg, akik kedvtelésből, a maguk számára kezdték fotózni, bár többre vágytak, mint családi emlékképekre. A könyvsorozat sikere, a sok-sok utánnomás mutatja azt, hogy mennyire széles volt ez a réteg.

<sup>153</sup> Hevesy Iván: *Magyar tájképek*. Gyoma, 1941, Kner Izidor. A kötetből ezer példány készült, ezek közül háromszáz nem Kner-, hanem HaFa-kiadást tüntetett föl. Ennek az az oka, hogy a könyvet Hevesy finanszírozta, a kliséket is ő adta készen a nyomdának, így a HaFa-példányokat teljesen a saját forgalmazási körébe vonta. Vö. MTAK 4510/266. Hevesy a huszas évek elején is foglalkozott könyvek, albumok, festmények, grafikák terjesztésével, elsősorban az emigrációban élő művészek és kiadók munkáival – legalább annyira „mozgalmi”, mint megélhetési okokból. Ezzel együtt Kner Imre nem bérmunkának, hanem édes gyermekének tekintette Hevesy albumát, erőn felül sokat kísérletezett a nyomás minőségének javításával: „ehhez nagy erkölcsi érdekeim fűződnek, ez afféle ‘moriturus te salutat...’ féle gesztusa lenne cégemnek, tehát nagyon fontos, hogy szépen sikerüljön”. Vö. MTAK 4512/106.

olyan összehasonlítás, amely a festészet és a fotóművészet művészi, esztétikai értékét veti össze. Tartózkodni kell ettől a fotóművészet érdekében is, mert az ilyen értékösszehasonlításból bizonyosan a fotó húzóná a rövidebbet.<sup>154</sup> Ám ezen premisszára építve mégis az új képiség néhány aspektusának kidolgozására vállalkozott.

Könyve három, egymásra vonatkozó, de nem egymásra épülő részre bomlik: későbbi, vágyott, nagy fotóesztétikájának fölvázolására, a modern látás természetének leírására és képei közreadására. A képteremtés: „motívumalakítás, fényirányítás, fotografálási irány, géphelyzetek, gyújtótávolság, expozíciós idő és blendenyílás beállítása a záron, negatívanyag, színszűrő, előhívás, gyengítés vagy erősítés, megfelelő gradációjú másoló vagy nagyító papíros, nagyításnál való átkomponálás, takarás, pozitívhívás: ezek azok a technikai eszközök, amelyekkel a fotóművész megalakítja képét, meghatározza annak képhatárait, vonalainak vezetését, formáinak kompozícióját, térbeli tagozódását, tónusskáláját, fény-árnyék elosztását, plasztikai hatását, a kontúrvonalak élességi zónáit, a vonal és levegőperspektívát, a kép minden formai hatóelemét”<sup>155</sup>. Már a felsorolás, s aztán a kifejtés is mutatja, milyen alaposan mélyült el Hevesy a technikai kérdésekben, s vált műkedvelőből szakértővé (s ugyanezt tapasztaljuk fotográfiáit szemlélve). „A festői látástól szabadult modern fotóművész egész képzelete, gondolkodásmódja a tiszta fotószerűség irányában állítódik be. ... Gépjének lencserendszerén és filmjének brómezüst emulzióján keresztül nézi a világot.”<sup>156</sup>

Technikára alapozott esztétikájának része műfajelmélete, amelyben ugyan a műfajok egyenrangúságát hirdeti, mégis különbséget tesz köztük aszerint, milyen mértékben alkalmasak anyag és a mozgás ábrázolására, tehát milyen lehetőséget kínálnak a fénykép két legsajátabb vonásának. Így óhatatlanul elsőként a fotóriport lehetőségeiben bízik. Azért is, hisz „a ma embere a tárgyilagos, reális beszámolót keresi”<sup>157</sup>, s nincs türelme a hosszadalmas – akár szöveges, akár képi – leírásokhoz.

Hosszú és igen alapos könyvének az a fejezete, amelyben a festői és a fotografikus látás tulajdonságait taglalja, veti össze – talán nem is tudva, hogy sok elemében egy régi-régi pengeváltást ismétel meg<sup>158</sup>, bár ez esetben mindkét pengét egyetlen személy, maga Hevesy villogtatta. A hajdani vitához képest az érvek köre bővült: a „fotografikus ábrázolás és festés között mutatkozó különbségek csak azóta tűntek fel ilyen határozottsággal, amióta a modern fotografálás kialakult és a fotóművészet megkereste a maga sajátos területét és eszközeit”<sup>159</sup>.

Négy fontos tételét idézzük meg meg befejezésükkel. Az első annak megfontolása, hogy a fotográfia a valósághoz kötött, a fotóművészet feltétele ugyanakkor a meglátás, az ihletett pillanat, s e két feltétel között ellentmondás feszül. Ez az ellentmondás különösen erős a szociofotó esetében, amelynek a kép hiteles konkrétságát, képszerűségét a társadalmilag és etikailag elkötelezett „szüzséhatással” kell összeegyeztetnie, „együtt adni a legmélyebb társadalmi hatást a legteljesebb művészi megformáltsággal”<sup>160</sup>.

A második tételt a portré és „fej” (tanulmányfej) fotózása kapcsán fogalmazza meg: a szakfotográfust a megrendelő olyan határozottan korlátozza, hogy „a hivatásos fotografusok legszebb, legművészebb képeiket akkor alkotják, amikor ... – a szó jó értelmében – amatőr fotóművészekké tudnak átalakulni”<sup>161</sup>, azaz képteremtésüket csak az autonóm fotográfiai képiség törvényeihez igazítják. (Hozzáfűzve: „művésznek lenni nem kitűzött program, hanem szellemi adottság”<sup>162</sup>.)

A harmadik tétel: „a fénykép technikájából egyáltalán nem következik magától a valóság ábrázolása”<sup>163</sup>. Összefügg vele a negyedik, annál hosszabban kifejtett tétel a fotólátás létéről és természetéről. S ez talán *A modern fotóművészet* legeredetibb és legfontosabb szakasza. Nem csak az ábrázolás, a látás is változik a korról. A ma emberét – írja – a fotólátás, a fotografikus képízlés jellemzi, amelyet a mozi képisége és a sajtó kép-tömege alakított ki. Látás és ábrázolás átformálása – fűzi még hozzá, e korszakának érvényes *ars poetica*-ként – „a fotó előtt is feltárta a világ szépségének kifogyhatatlanul gazdag vadászterületét”<sup>164</sup>. Így érkezett meg Hevesy Iván a fotográfiához.

<sup>154</sup> Hevesy Iván: *A modern fotóművészet*. Budapest, 1934, a szerző kiadása, 21.

<sup>155</sup> I. m. 50.

<sup>156</sup> I. m. 18.

<sup>157</sup> I. m. 15.

<sup>158</sup> Székely Bertalan: Festészet és fényképezés. *Koszorú*, 1863, 505–510. és Barabás Miklós: Festészet és fényképezés. *Koszorú*, 1863, 612–616. Újra-közli: Bán András (szerk. i.m.): 38–53.

<sup>159</sup> Hevesy Iván: *A modern fotóművészet*. Budapest, 1934, a szerző kiadása, 20.

<sup>160</sup> I. m. 63.

<sup>161</sup> I. m. 59.

<sup>162</sup> I. m. 16.

<sup>163</sup> I. m. 29.

<sup>164</sup> I. m. 14.

## Lucien Hervé fotói – itthonról nézve

1968: első magyarul megjelent könyve, az *Építészet és fénykép*, jó időben érkezett. A Major Máté szerkesztette *Architektúra* könyvsorozat azokban az években a maga erősen bauhausos (Lengyel Lajos tervezte) borítójával a hivatalosan lehetséges modernség határjelölője volt Pesten az építészeti gondolkodásban. Képekben többet engedtek meg, mint szavakban (hisz Major még pár év múlva is így fogalmazott: „A jó és szép építészet emberhez méltó közérzetünk egyik megalapozója, jóra, szépre való érzékenységünk egyik növelője, ízlésünk egyik alakítója. Márpedig ezek nélkül nincs szocialista embertípus, következésképp szocialista társadalom sincs.”). Batár Attila 1992-es nagyinterjújában érthető tapintatból nem kérdezte meg Hervétől, milyen volt „társutasnak” lenni akkoriban, ami szükséges lehetett ahhoz, hogy korszerű eszméket és műveket terjeszthessen Magyarországon. Itthonról nézve Hervé dramaturgiai szerepe – az első könyvvel és az 1964-ben a nevezetes pesti építészpincében bemutatott *Fotó és építészet* című kiállítással – nagyerejű volt. Kettős értelemben is (s ez a kettősség a Hervéről – s általában a fotósokról – való gondolkodás során újra és újra nyilvánvalóvá válik): azért, amit bemutatott, és azért, ahogy bemutatta. Épp a Major által előszere-tettel használt „jó és szép” frázisát töltötte meg anyaggal, formákkal.

A kiállítást bár láttam, de gyermekkori emlékeimből felidézni nem tudom, inkább az azóta is a polcomon lévő és most kezembe vett könyvről beszélhetek. Elsősorban is a fotográfiák voltak mellbevágóak, még-hozzá a thoronet-i romanika Hervé-leképezte nagygeometriája után erősen, s mindenképp azok a képek, amelyek az akkor már jó évtizede álló, de számunkra több mint kortárs L'Unité d'Habitationt mutatták meg (másképp, mint ahogy addig Bruno Zevi vagy Jürgen Joedicke jószándékú sémáiból ismerhet-tünk). Az Hervé által tárgyalt kontrasztok, ritmusok, zsaluzott, brutális betonfelületek révén a teórián túl Corbusier költőiségét fedezhettük föl. S revelatív volt a körkép, Hervé általánosítása: a jaipuri XVIII. szá-zadi csillagvizsgálóban vagy az ibizai parasztházakban tömbök hasonló kubizmusát, kontrasztok, ritmusok hasonló rendjét, hasonló líráját mutatta meg, Corbusier mélységei és igaza mellett érvelve. (Mindemellert valamely pesti házgyári panel pállott szobájában ülve Hervé könyvében arról olvasni, hogy az Unité min-den lakásának egyik frontja a tengerre, a másik a hegyekre néz, hogy a konyhában tevékenykedő háziasz-szonyt az építész nem elzárja, hanem a közös terekhez kapcsolja, hogy a gyermekszobákhoz külön tiszta-sági blokk tartozik...)

Ami Hervé fotóiban megrázó volt, az az a magabiztosság, ahogyan a fényképész a képfelület egészét ural-ta, némely megkérdőjelezhetetlen fotós szabálynak fittyet hányva. Itt van például egy nevezetes sötétka-mara-trükk hiánya. Annak idején minden fotográfus úgy tanulta, hogy az árnyékba maradt nagy, sötét felüle-teken vagy az üresen tátongó égbolt homogenitásán valamiképpen segíteni kell: utólagos megvilágítások vagy dupnegák révén finom tónusátmenetek vagy elegáns felhőcskék jelentek meg a besült flekkeken. Hervé önérzetesen emlékezik meg a Batár-inetrjúban arról, hogy amikor a neves amerikaivá vált építész, Richard Neutra, pakisztáni követségi épületének lefotózásával bízta meg, s előírta a nézőpontot, a színszű-rőt, de még a kis felhőcskét is az égen, a fotográfus azt üzentte vissza, felhő pedig nem lesz. Hasonló ko-noksággal hagyta feketének Le Thoronet-ben a ciszter tér oszlopközeit, s lám, a képfelület egészének rit-musa, a kompozíció szigora nem a hiba kellemetlen érzését keltette bennünk, hanem sejtelmeket ébresz-tett. Ilyesfajta eszközök használatosak voltak ugyan az autonóm fotográfiában, de semmiképpen nem sza-badott őket az alkalmazott fotó terén igénybe venni, hisz ellentmondtak a „minden pontosan látszódjon” elvének. Revelatív volt ebben az összefüggésben is Hervé könyve: miért ne lehetne az alkalmazott fotó bármely területén egyéni, kifejező, önálló láttatással dolgozni? – kérdezte csendesén, de eltökélten.

Kínálkozott azonban másik kijárat is az *Építészet és fénykép* című könyvből, mégpedig az Hervé-írta beveze-tő tanulmányon át. (Mely tény már önmagában meglepő volt: akkoriban idehaza Lőrinczy Györgyön kívül nemigen akadt munkamódszeréről, elveiről nyilvánosan is gondolkodni tudó fényképész). Hervé tucatnyi tételben fogalmazta meg a fotográfus és az épített környezet kapcsolatát. S e tételek egyáltalán nem voltak sablonosak. Sőt, némelyik – például az épület történeti időhöz kötöttségéről szóló, amely megvilágította, hogy a recepciótörténet beépül a műbe – valójában jóval később vált egzisztenciális élménnyé számunkra. Szavakban Hervé nem normatív módon közeledett az építészet felé, vonzásai és választásai azonban ta-pintható módon a funkcionalista, puritán épületek felé irányultak, ahogyan ilyen „idegen elemek, dekoráci-ók nélkülinek” tudta csak elképzelni a fotográfiát is. Azt hihettük, Hervé könyve olyan iskola, amely azután az építészeti fotózást új, izgalmasabb, tisztességes irányba tereli nálunk. De ahogy ezzel egyidőben, s a következő években nyilvánosságra kerültek Tillai Ernő, Dobos Lajos, Panyik István, Sellei Sarolta és má-sok képei, világossá vált, hogy jónéhány fényképész idehaza is tudja, miféle autonóm fotográfiai képiség formálódik – klasszikus, huszas évekbeli előzményekre hivatkozva – szerte Európában. S ha némi politikai

késéssel is, ha a demonstráció lehetősége nélkül (legfeljebb épp az erre különösen alkalmas építészeti fotográfiában lépve elő határozottabban), de számos hivatásos és amatőr birtokolja a Hervé által manifesztum tisztaságával képviselt elveket. Évtizedek távlatából szemlélve – hisz akkor így nem láthattuk – mindez inkább az építészeti fotós Hervé szintetizáló, rendszerező jelentőségét emeli ki.

Mely szintézis alapelemei megtalálhatók: Edward Weston 1924 körüli naplóbejegyzéseiben („a fotográfiának más úton kell haladnia: a fényképezőgépet úgy kell használni, hogy az életet visszaadhassuk, hogy maguknak a dolgoknak igazi szubsztanciáját és kvintesszenciáját ábrázoljuk, legyen szó akár villogó acélról, akár élő húsról”); Moholy-Nagynál, Rodcsenkónál, Gräff vagy Roh fényképekkel is érvelő esszéiben („az alapelemek ... elemzését a képtér világos–sötét fokozatainak rétegzésével kell a szintézisig vinni); s egyáltalán, a harmincas évek elejére a fotográfia formanyelvi tisztázódásának számos meghatározó szerzőjénél. A nagytörténelem és a fotótörténet sajátos – szomorú – összjátéka, hogy ezen elvek aktualitásának kérdése szükségszerűen újra előkerült az ötvenes években, sőt, olyan információtól elzárt perifériákon, mint az akkori Magyarország, harcoss módon még a hatvanas évek folyamán is.

Hervé építészeti fotói a hibátlan formálás s e teoretikus szintézis mellett még egy további aspektus mentén vizsgálhatók: ez pedig az utópia. Mégpedig a huszas évek jövőképeihez képest egy absztrakt utópia. Akár úgy is mondhatnánk, az utópia geometriája (Hervé építészeti képeinek legfőbb jegyére utalva). A fotográfus életművéről való gondolkodás során nem lehet ugyanis eltekinteni Hervé képeinek témaválasztásától. Tekintélyes sorozataiban – Corbusier-szekvenciáiban, Indiában vagy Spanyolországban készült képein – a formák felfedezésével és nagy rendbe foglalásával életfelfogásról értekezik. Le Thoronet kapcsán „nem tudja elfojtani csodálatának kitörését, amikor a tiszta és mélységes hit végső kifejeződése tárul fel előtte a cisztercita mesterek e lenyűgöző építészeti ‘brutalizmus’-ában”. Az egyik marseilles-i fotót elemezve pedig: „ezzel a képpel éreztetni akartam: milyen rendkívül felszabadító érzés az épület minden lakója számára, hogy otthonába nagy üvegfelületeken át szinte ... árad a napsütés”. Az értelmes rendben sorjázó formák Hervé fotóin egy lehetett vagy lehetséges, de a rajongáson, hiten túl harcoss ideológiai megfontolásokkal nem terhelt értelmes élet víziói. S e vízióra a kortársak is érzékenyek voltak. Az építészeti fotóról szólva – s Hervé példájára hivatkozva – Tillai Ernő így fogalmaz 1965-ben: „A művészi épület ... egy általános magatartást, kifejezésbeli egységet fogalmaz meg, s ezt nem lehet jobban és találóbban értelmezni, mint egy *gestus*, egy emberi magatartás építészeti rögzítéseként.”

Leemelve a polcra ezeketán másik két magyar kötetét is, *Az építészet nyelvét* (1983) és a Batár-interjú is tartalmazó 1992-es, nem csak építészeti fotókat tartalmazó kötetet, a befogadás helyett határozottabban a fotótörténeti elemzésre kell a hangsúlyt helyezni. *Az építészet nyelve* megjelenésekor még akkor is egy éppen aktualitását veszített izlésperiódus hűséges tanúja, ha az *Építészet és fénykép* rigorózusan válogatott, minden elemükben egymást támogató fotói mellé e második épületfotós könyvbe bevalogatódtak képileg szeszélyesebb munkák éppúgy, mint – a témák oldaláról – építészetileg inkább érzéki örömet, s nem az előző könyv monumentális költészetét képviselő művek. Ahogy a kísérőszövegben is előkerül a játékosabb, metaforikus Paul Valéry, aki ugyan útmutatóul szolgált a korábbi könyvet megelőző kiállításokon, ám a magyar változat, az *Építészet és fénykép*, ha idézett, inkább a szigorúbb korai keresztény szerzőkre hivatkozott: „maradjunk mozdulatlanok”, „a lélek a fényt követve keresse a fényt” – zuhogtak a súlyos szavak.

Az előző könyvhöz képest *Az építészet nyelvének* talán az egyik legfontosabb jegye néhány kevésbé toladó, de határozott felhívás az analógiás gondolkodásra. S már nem csak ellenpontozva, a különbségek megmutatásával érzékeltetve az egylényegűségeket – a kő a hegyből szakadt ki –, hanem alkalmanként a formai összehangzásokat is megmutatva (bár hozzáfűzte Valérytól: „Az embernek nem az egész természetre, csupán annak egy részére van szüksége”).

A kifejezetten didaktikus indíttatású *Építészet és fénykép* után *Az építészet nyelve* címe ellenére sem volt tankönyv. S ha az lett volna, hatásában nehezen versenyezhetett volna a szintén akkoriban megjelent Rudolf Arnheimtől, illetve Kepes Györgytől származó látáskompendiumokkal, amelyek egyre inkább a képi dinamikára tették a hangsúlyt (legfőképpen a jóval korábban íródott, de nálunk fájdalmasan késedelmesen megjelent Moholy-Nagy-műre, a *Látás mozgásbanra* hivatkozva). Ez a gondolat amúgy Hervétől sem állt távol, de kifejtésére inkább kiállításai, mint könyvei bizonyultak alkalmasabbnak. Ekkoriban hozzánk érkező művei közül így inkább a budapesti Kulturális Kapcsolatok Intézetében 1978-ban kiállított indiai sorozata gyakorolt maradandóbb hatást.

E kiállításra már magam is jól emlékszem, s tanúsíthatom, hogyan varázsolta el a nézőt az elképesztően más indiai formákon túl – megint a kettősség – a fotográfiáknak az a sok apró trükkje, ahogyan a maradandót szembesítette a pillanattal. Ezeréves kövön gubbasztó madár. Nagy, üres téren átfutó kisfiú. Épp Hervén iskolázva anyanyelvi közvetlenséggel olvastuk a lapidáris fényképeken felszikkázó képi leleményt, élveztük az így teljesebbé-igazabbá bővített kijelentést.

Úgy hozta a sors, hogy Lucien Hervét és feleségét ezidőtájt egyszer személyesen is meglátogattam lakásukon, Párizsban. Az esztendőre nem emlékszem, a találkozás közvetlenségére, lekötelező szívélyességére azonban annál inkább. Hervé az életútját mondta el (nyilván sokadszor már, mégis frissen), s képeinek hazakerülését fontolgatta. A történetből többet, mint Batár Attila, felidézni nem tudnék, inkább arról az érzésről számolok be, ahogy akkor a nevezetes párizsi magyar művészeket láttam (s láthatta távolraszakadtainkat a pesti közönség is az 1970-es és 1982-es műcsarnoki *Tisztelet a szülőföldnek* kiállításokon). Odatartozásuk konfliktusai innen érzékelhetetlenek voltak, hangsúlyozott idetartozásuk pedig a példa ereje miatt volt sokkal inkább fontos, mint közvetlen hatásában.

Látogatásomkor Hervé esetében a mester egészségi állapota is érzékeltette, hogy egy kész életművet szemlélhetek, a modernség történetének fejezeteit járhatom be képeit lapozva. Persze megint kettősen: leckét kapva építészettörténetből és fotótörténetből egyszerre. Bennem is felmerült a kérdés, amit azután a Batár-jegyzet kötet is feszeget: mi a sorsa egy fotográfus életművének? Hogyan tárgyalható a képek sora, amelyet a festőknél – jó esetben – egybetart a stílus koherenciája vagy logikája, míg a fényképészeknél többnyire szétfeszíti a témák változó sora. Nem véletlen, hogy fotós könyvespolcomat nézve részben jelentős tematikus albumokon siklik a szemem, részben pedig – a monografikus munkák között – társadalomtörténeti kérdezmódúakat találok. A fotós oeuvre többnyire már méretei miatt sem kezelhető teljességet ígérő módon. Ahogy a Batár-interjú olvassuk, Hervé megemlékszik róla, egy-egy témáról hány száz képet készített alkalmanként. Ugyanez a Batár-kötet, amely hangsúlyozza, hogy tévedés Hervét csupán Corbusier házifotósaként vagy a modern építészet fényképész-költőjeként jegyezni, s ezért körbevezet az archívum portréfelvételei, riportképei, szinte absztrakcióig redukált részletfotói között, érzékelteti egyúttal, hogy az életút bemutatásán túl e művek együttárgyalása milyen nehézségekbe ütközik. Akármilyen erős is a fényképész formateremtő tehetsége, a fénykép elkerülhetetlenül elsődlegesen *szól valamiről*, organikus összeköttetésben áll a külvilággal. S nyilván ugyanezeket a kérdéseket teszi föl majd magának a jelen életműkiállítás látogatója is.

Tapintsuk végig a szemünkkel mondjuk azt a felvételt, amelyet Hervé 1985-ben készített Kurtág Györgyről Párizsban. Az első érzet egy hosszan hangzó akkord: ahogyan a zeneszerző tekintetét megállítja, kitartja a kézmozdulat. Tovább nézve megkapó maga a pillantás, a száj szigorú, zárkózott metszése, a jobbkez koreográfiája. A szemlélődés következő időszaka a képi elemeket veszi sorra, szemcsézettséget, élességet, előtér és háttér viszonyát, képkivágást, átlókat, kontrasztokat, s kérdi mindezek kapcsolatát a kép egészével. De bármennyire is belemerülünk a fotográfia poétikájába és retorikájába, közben tudjuk, miért fontos ez az arc, szem, homlok, kéz, *kécsoda* Kurtág, és látjuk, milyen márkájú ceruzát tart a kezében (milyen hétköznapi, póztalan eszközt), s hogy ceruzahegy és radír egyformán kopott, látjuk szemüvegének divathoz nem, de korhoz nagyon is kötött fazonját, az átlátszó szemüvegszár szerkezetet is láttató megoldását. Amikor Hervé az építészeti fotóról értekezvén arról írt, hogy a fotós „akarva-akaratlanul minden architektúrából azt emeli ki, amit kora lényegének lát benne, illetőleg a korról általa adott vallomásban”, ez a sokszoros időszövedék a tárgyak, témák, ideák leheletszálaival szinte minden más fényképet is sűrűn behálóz. Közhelyes de megkerülhetetlen igazság, adjuk közre Barthes bölcs szavaival: „Azt, amit vizsgálódásaim kezdetén, egy módszer ürügyén már megállapítottam: hogy tudniillik minden egyes fénykép valamiképpen közös természetű azzal, amit ábrázol, most, a kép belső igazságának hatására újra, újonnan – ez a jobb szó – fölfedeztem. Ettől kezdve bele kellett törődnöm abba, hogy írásomban két hang keveredik: a banalitás hangja (azt mondom, amit mindenki lát és tud) és egy ettől elütő, egyéni hang (nagy emocionális lendülettel megpróbálom visszazoritáni ezt a banalitást). Mintha egy olyan igének keresném a lényegi sajátosságát, amelynek nincs infinitívusa, csak valamilyen módban és időben ragozott alakja.”

Ahogy másfél évtizede nekem, 1988-ban a párizsi Fotóhónap látogatójának, most az itthoni közönségnek adatik meg, hogy végigtekintszen Lucien Hervé életművén. Rekonstruálhatjuk azon érzéseket, amelyek a mester a számára fontossá vált épületekkel találkozva átélt, s papírra vetett. Végiggondolhatjuk, hogyan változtak meg ezek a művek, ezek a formák az idők során Hervé képei által számunkra. Kockázatos újraértelmezésre hívhatjuk ki ezeket az akkori képi kijelentéseket. Ám mindenképpen elfogódottan közeledünk egy olyan művészhez, aki ennyi év után nem csak a magyart beszél hibátlanul, akcentus nélkül, hanem a modernizmus nyelvét is.

Irodalomjegyzék

Barthes, Roland: *Világoskamra*. Budapest, 1985, Európa.

Batár Attila (szerk.): *Lucien Hervé*. Budapest, 1992, Héttorony.

Hervé, Lucien: *Építészet és fénykép*. Budapest, 1968, Akadémiai.

Hervé, Lucien: *Az építészet nyelve*. Budapest, 1983, Corvina.

Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Budapest, 1996, Műcsarnok – Intermédia.

# Radikális perfekció

Amennyiben épület látható egy fényképen, az még nem feltétlenül építészeti fotó. Egy ilyen „épületes” fényképfelvétel készülhetett turisztikai vagy turista céllal, reklámképként, riportként akár. A műfaj, s bennefoglaltatva a képteremtő intenció, meghatározó eleme a fényképezésnek is (és nem csupán esztéták fárasztó szárazsága): azt határozza meg, hogy hogyan viselkedjek a „mintanéző”, milyen a kép alkalmas szemlélése. Az építészeti fotográfia ilyen szempontból ma a professzionális fényképezés egy ága, mégpedig azok közé tartozó, amelyek esetében a fotográfus – szándéka szerint – a kép minden pontját, vonalát, felületét teljes egészében uralma alatt tartja, egyetlen képépítési gondolatnak rendeli alá. Ennyiben a tudományos fotó és a reklámfotó tartozik legközelebbi műfaji rokonai közé. Célja szerint valóban reklám, de – talán – nem értéksemlegesen az. Így a tudományos fényképhez esik közelebb, ugyanis a fotográfusnak értenie kell annak lényegét, amit ábrázol.

A kritikus maga elé halmozza az építészsakma friss folyóiratait – több mint tíz kiló nagyformátumú műnyomó papír, sokezer kép –, hogy most határozottan, koncentráltan a képkészítés módjára figyelve lapozza át őket, tanulságokat remélve. Milyen is ma az építészeti fotográfia? Mindenek előtt: egynemű. Íródott volt a szakmai magazin angolul, németül vagy japánul, törekvéseikben különbözzenek bár valamelyest az épületek (és/vagy a lapok), a megrendelt, felhasznált építészeti fotográfiai egyazon szabályrendszernek felelnek meg. Igényességükben persze rétegzettek a beszámoló képek fantáziátlanságától, az órák hosszán át beállított, rafináltan bevilágított, nagyformátumú lemezre készülő mestervízióig. A céljuk ugyanaz: a személytelen perfekció.

Akárcsak a műfaj kezdeteinél. Igaz, akkor a portré, a táj, a zsáner, az útikép, minden fotográfiai műfaj ezt a személytelen-szabályt tekintette mérvadónak. Jellemző ez attól kezdve, hogy szabályok voltak, azaz a mesterek úrrá lettek a felfedezői technikai nehézségein. Megjegyzendő, már az első fennmaradt naprajzolta kép, Niépce 1826-os felvétele is épületábrázolás. Igaz, kényszerből az, hisz olyan karakteres téma kellett a fényképezés elszánt keresőjének, amely nyugton maradt az exponálás hosszú óráin át. S ugyanezokból kapta lencsevégre Daguerre is az egyik párizsi boulevard-t 1838-ban. Ám az építészeti fotográfia nem ezekkel a képekkel kezdődött, hanem – kevéssel ezután – azon monumentális törekvéssel, hogy ezzel az új, csodálatos eszközzel a 21. század alapítójelejeként a megismerhető világ valóban leltárba vétessék. A képkészítés szabálya tehát a tökéletesség volt, technikából, korszellemből adódóan egyaránt. A nagyméretű üvegnegatívokból naponta igen keveset lehetett elkészíteni. Ugyanakkor a képek olyan részletgazdagságot kínáltak, amely alapján lendületet kaphatott a művészettörténet, a régészet, a műemlékvédelem – s a turizmus.

A művészies fotó, a fotóriport és a családi fotografálás 20. század eleji magasra ívelésével az építészeti fotó a csendes dokumentáló szaktevékenységek egyikévé vált, utópiák és kiáltványok nélkül. A nemes eljárásokkal pepecselő kiállítási fotográfiaikon az építészeti részletekre a romantikus hangulatteremtés szerepe osztódott, semmi egyéb. Míg a fotóriporterek egyre gyorsuló ütemben készülő képein az épített környezet gyakorta bizonyult hitelesítő kulisszának. Egy merész képfelfogás, az új tárgyiasság, és egy merész építészeti felfogás, a funkcionalizmus talált újra kifejezőerővel egymásra. A huszas-harmicas évek képiségében az építészet elsősorban grandiózus konstrukció, ritmus, kontraszt, új dimenziók plasztikája. E képiség további, szétágazó társadalomtörténete mentén eljuthatunk a fotónyelv megújulásáig, az életveszélyes képi propagandáig és a kietlenné váló modernség kritikáig egyaránt.

A történetek sokaságából az Hervé-jelenség különösen fontosnak bizonyult az ötvenes – nálunk a hatvanas – évektől: a modernitás szubjektív szemlélete. Lucien Hervé nevezetes Courbusier-fotói távolságot váltottak: közelebb mentek az épülethez. S lemondtak a részletezés igényéről – egyfelől a modernizmusnak egyre kevésbé voltak részletei, másfelől a képnézés mindennapi gyorsulását egyre expresszívebb eszközökkel lehetett csak fékezni valamelyest. (Lám, hasonló szubjektivitás jelent meg a tánc vagy a divat fotózásában is.) Harmadrészt pedig: a világháború után a modernizmus feladta az utópiáit, formává vált. „A művészi épület ... egy általános magatartást, kifejezésbeli egységet fogalmaz meg, s ezt nem lehet jobban és találóbban értelmezni, mint egy *gesztus*, egy emberi magatartás építészeti rögzítéseként” – fogalmazza meg a kor ítéletét 1965-ben Tillai Ernő (s fogalmazza át gesztusértékű fotográfiaikba ő maga is).

Ahogy a modernitás modernizmusba stilizálódott, az Hervé-szemlélet éppúgy betagozódott a hagyományba, mint a bauhauszerek vagy az üveglemezes úttörők képisége. Alkalmanként historizálva megidézhető egy-egy konkrét feladatnál. De a ma érvényes szabályok kötege másféle mentalitást határoz meg. E színes szakmai magazinokat lapozva elképesztően sok fény árad szét az oldalakról, hihetetlen átlátások és megvilágításkontrasztok képződnek terek között, erősek és tudatosan kezelték a színek, hogy még az ég



tónusai is adott épülethez igazítottak a fényképen. Nagytotálók és impozáns részletek, meggyőző objektivitás, radikális perfekció.

Az építészeti fotográfia talán azon műfajok egyike, amely optikai-kémiai eljárásként marad fenn a digitális képesség kibontakozása idején is. Mert igényli az anyagszerűséget, a részletek pontos illeszkedését, amely a digitális képnek ma még nem erőssége. S mert igényli a beállítások azon hosszadalmasságát, amelyet fogalmilag ma még a dönthető hátú nagy kamerákhoz és a síkfilmhez asszociálunk. Az elkészítésnek ez a körülményessége pedig igényli tárgyának megértését is. Eszközei meggyőző módon alkalmasak a technicista vagy eklektikus felfogás megszólaltatására éppúgy, mint azon új, kritikus tájkép megrajzolására, amely felé talán a jelen építése halad.

# Részlet.<sup>165</sup> Csiky Tibor konceptuális-fotós munkái

„Elszállt az idő a 'kikeményített' fotográfiák felett, s az a fajta nagy keménység is megkopott azóta, ami visszaütött mindenféle figurativitást, s csak tárgyi világot tartotta megszólításra méltónak. Eltűntek a hérók is, akik hónuk alól rendre, és mindenhol előkapkodták kis mappáikat, s lépten nyomon eldicsekedtek legújabb Forte papírra nagyított, Pozitol IV-ben előhívott felvételeikkel. Elhervadtak a témák is, a frissen hullott hó borította aszfalt, csatorna lefolyók, kerítésrácsok, a mállott falfestések és repedések, felszáradt szikések törésvonalai, rugók, klozetok s annyi más nagy motívum és mondanivaló. Elsöpört az idő az antitechnika nyújtotta esztétika felett is. Odalett a slamposság gyönyöre, a tökéletesség, a félkész helyzetek és a rongátság mágiája, ami lázzal, s lelkesedéssel egyaránt táplálta makróközösségek és a magányos farkasok öntudatát” – írta *Attalai Gábor* (maga is a megidézett világ egyik demiurgosza) 1989-es, *Bevezető*<sup>166</sup> című szövegében, kivezette olvasóját a hetvenes évekből. Kivezette a hetvenes évekből: nem utoljára és nem végleg.

A hetvenes évekből – amely nagyjából a hatvanas évek közepétől a *Friszen festve*<sup>167</sup> című kiállításig tartott<sup>168</sup>, s a jelen felől szemlélve mindinkább árkádiai liget. S Attalai sorai között éppúgy ott terjeng a lesajnálás, mint a nosztalgia.

Attalai az experimentális (? , progresszív?) fotográfia (fotó/művészet?)<sup>169</sup> kapcsán írta bevezetőjét, s miközben a jelenség egészét szándékozott jellemezni, papírra vetett sorai – másfél évtized távlatából, szinte automatikusan – leginkább *Csiky Tibor* konceptuális-fotós munkáit, mégpedig azok közül is a „dobozos”, 1973-74-ben készült sorozatát jellemzik. Többben tulajdonítottak azokban az években képi-plasztikai értéket a „csatorna lefolyóknak”, a „mállott falfestéseknek és repedéseknek”, a „felszáradt szikések törésvonalainak” már a hatvanas évek végén a Lőrinczy-Koncz-Nagy Zoltán fotós nemzedéktől a valóban kis mappákat nyitogató fotóamatőrökön, merész BBS-filmeseken át tárgyszerű lírikusokig. Mégis e tárgyi közelnézet minimál-esztétikumának következetes meghatározására igazán Csiky vállalkozott.

Tehát Attalai „elszállt az idő” itélete is Csikyre vonatkozik?

Az életműkiállításra készülve az ítélkezés helyett a leírás és legfeljebb a művek fölötti meditáció ezúttal a feladat: a hetvenes évek távolinak tűnt 1989-ben, amikor Attalai *Bevezető*jét írta; s újra túl közelinek tűnik most.

\*

Csiky konceptes-fotós tevékenységének emlékműve körülhatárolható és nagyjából a maga korában rendezett állapotban maradt fenn. E művek többsége 1971 és 1974 között keletkezett, azaz ugyanazon időszakra datálódik, mint szobrászati elképzeléseinek megfontolt irányváltása.

1971-73 között ceruzával, golyóstollal, gumibélyegzővel, letraset feliratokkal és applikált képekkel-szövegekkel A/4-es géppapírra készített 69 lapos sorozata főként rövid kijelentéseket, megállapításokat, részben citátumokat gyűjt egybe a világ szemléletéről, a művészet helyzetéről<sup>170</sup>: „Két pont között nem feltétlenül a legrövidebb távolság az egyenes”; „A világ statisztikus törvények szerint működik”; „A jelent örököltük, de a jövőt mi fogjuk elbaszni”; „Kellene építeni egy nagy-nagy hajót, vagy valami hasonlót, amiben lehetne hinni”; „A jövő követelménye a művészetben a zárt életmű helyett a változás következetessége lesz.”<sup>171</sup>

<sup>165</sup> „Ne haragudj, Tibor, hogy így összecsaptam mindent, szorítanak a körülmények. De nem ez a lényeg!” Beke László: Havonta egy művész; 1974. május: Csiky Tibor, Budapest, Fiala Művészek Klubja

<sup>166</sup> *Más-kép*. (Az experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon) kiállítás katalógusa. Budapest, 1989, Ernst Múzeum. A kiállítást rendezte: Gyetvai Ágnes

<sup>167</sup> *Friszen festve. A magyar festészet új hulláma*. Budapest, 1984. augusztus-szeptember, Ernst Múzeum.

<sup>168</sup> Tandori korai, leíró szakaszra és Petri érett, kijelentő szakaszra tagolva

<sup>169</sup> A terminológia egyként problémát okozott Beke Lászlónak 1976-ban és Miltényi Tibornak 1993-ban (*Expozíció*. Hatvan, 1976, Hatvany Lajos Múzeum, 1976. A kiállítás rendezői: Beke László és Maurer Dóra; Miltényi Tibor: Progresszív magyar fotóművészet az 1970-80-as években. *Alföld*, 1993. 3. sz. 61-71.)

<sup>170</sup> A sorozat létrejöttének anekdotáját Csiky írja le *Önéletrajzában*, (idézi Hajdu István: *Csiky Tibor*. Budapest, 1979, Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalata, 23. és 36. /Mai magyar művészet sorozat/. Valószínű, hogy ez a sorozat került bemutatásra a Csiky-dobozban a *Rezeda 9* című kiállításon 1973. májusában.

<sup>171</sup> Sorrendben az 1., 12., 16., 34. és 42. lap szövege.

Ugyanebben az időszakban keletkezett *Az objektív valóság strukturái* címet viselő négy „elő”-munkája különböző méretben, több változatban, művészbarátainak címezve.<sup>172</sup> Néhány további mail art művét is 1972-re, 1973-ra datálta a posta.

1973-tól indul az a műszaki rajzlapra illetve fotókartonra készült sorozat, amely nagyjából dokupapírra nagyított fotós munkákból áll, és szintén *Az objektív valóság strukturái* címet viseli. E megfigyelések-sorozat egyik változata a Fiala Művészek Klubjában került kiállításra 1974 májusában, *Beke László* szervezésében és előszavával<sup>173</sup>; a másik sorozat őrzőhelye a „doboz”<sup>174</sup> volt (ez utóbbi szériát a kiállítás után is folytatta, tehát a '74 tavaszáig elkészült bő félszáz<sup>175</sup> munka mellé később, 1976-os angliai útjával lezárva még tucatnyit illesztett).

A művek többsége szignált, datált, állaguk a felhasznált papírok és anyagok „korhű” gyenge minősége miatt romlékony. Az összes mű szűkszavú fogalmazású, lényegre törő, puritán. Az első sorozat szövegeinek elrendezése a papírlapon egyszerű szimmetriákra törekvő, néha szabadversszerűen töredezett, a szövegszerűség grafikai hatásait kevésbé kihasználó<sup>176</sup>. A fotós munkáknál a fotók minősége – technikai értelemben – fokozatosan javuló, egyre nagyobb hangsúly kerül a képen megjelenő tárgy élességére, részletgazdagságára; a felkasírozásuk precíz; a fotók sarkai 1973 során negyedkörívesre vágottak. Az FMK-kiállításra készült lapoktól kezdődően a képeket többnyire tusvonal keretezi a paszpartun. Újságkivágások és egyéb talált papírtárgyak felragasztása alkalmanként 1973 után is előfordul, a kísérő felirat egyre ritkább, írógép többet nem fordul már elő, csak letraset.

\*

A szöveges munkák kijelentései és utalásai mögött feltáruló szemlélet és fogalmi rendszer szervezetlen, töredékes. Az egymást követő lapokon tett kijelentések inkább napi élmények, hangulatváltozások rögzítésére utalnak, semmint magyarázatkereső meditációra. „A galaxis átmérője 80.000 fényév, vastagsága 10.000 fényév. 100 milliárd csillag van benne. Ezek között a Nap, úgynevezett 'sárga törpe', 220 millió év alatt kerüli meg a Galaxis középpontját, sebessége kb. 250 km/sec. A világegyetem eddig ismert részében (10 milliárd fényév a műszerek észlelőképessége) 100 milliárd galaxis van. Ugy látszik, a buli nagyobb, mint gondoltuk.”<sup>177</sup>

Az univerzum-értelmező megfontolások forrásai részben az ismeretterjesztő előadások, amelyek ekkoriban gyakorta a hivatalosság elől rejtett tudások számszói voltak, részben olyan könyvek, mint a Gondolat Kiadó „természettudósok” sorozata (1972 előtt jelent meg például *Albert Einstein, Niels Bohr, Max Planck, Werner Heisenberg, Luis de Broglie, Erwin Schrödinger, Wigner Jenő* tanulmánykötete). E megfontolások néhány lapon belül végigkövetik a század fizikai-csillagászati magáraeszmélését a kozmosz kiterjedésétől az atom szerkezetének feltárhatóságán át a bizonytalanság-elvig.

Az élmény gyors, aforisztikus megfogalmazásán túl egyes lapokat a „morfondírozás” jellemez: így a Heisenberg-egyenletbe bevezeti az „L” (=lélek) változót, s ezzel az egyenletnek – a művész értelmezésében – megszűnik valós megoldása lenni.<sup>178</sup>

Az időszak tudásanyagára gondolva: nem véletlen a természettudományos, a transzcendens és a művészet-megújítási megfontolások ilyesfajta összekapcsolása. A hatvanas évek első felének szellemi zártsága és szimpla matéria-képlete után szinte bármiféle intellektuális mozgás „fellazulás” volt. A strukturalizmus meghatározta és ezzel relativizálta a rend fogalmát<sup>179</sup>: „*Struktúra az, ami még nincs*. De amennyiben mégis létezik, ha meghatároztam, akkor is csupán a láncolat egyik közbülső darabkáját ragadtam meg, amely biztosít afelől, hogy e láncszem alatt még egy elemibb, mindenre magyarázatot nyújtó struktúra rejtőzik.” Planck és Heisenberg meglátásainak ismerete, s a kibernetika új törvényei az okság merev tana alól adtak tudományos felmentést. „A természet, amennyire fel tudjuk fogni, úgy viselkedik, hogy *elvileg lehetetlen pontosan megjósolni* egy adott kísérlet eredményeit.”<sup>180</sup> – állapította meg *Feynman* egyetemi tankönyvében, s e századközépi elméleti fizikai toposz filozófiai következményeit Heisenberg fogalmazta meg többek között

<sup>172</sup> Szintén az Önéletrajzban szerepel (Hajdu: i.m. 39-40.), hogy 1973 nyarán készült *A buszmegállótól a munkásszállásig* című, kb 120 darabot tartalmazó diasorozat, azon a félkilométeres útszakaszon, amelyet Csiky a 3-as busz Háros utcai megállójától a Lemezművekig bejárt. E sorozat nem került elénk.

<sup>173</sup> A Beke-kiállítások koncepciója szerint A/4-es műanyagtokokban.

<sup>174</sup> Az 50 × 70-es paszpartuk méretére készített fadoboz, melynek kinyitása a maga idején a beavatás-rítushoz volt hasonlós.

<sup>175</sup> A számság részben az elajándékozások, részben a varációk miatt nem egyértelmű.

<sup>176</sup> Néhány – műanyag irattartóba helyezett – mű utólag, véletlenül vált nyomóformává: a műanyagokra részben áttapadtak a letraset betűk

<sup>177</sup> 8. lap

<sup>178</sup> 30-32. lap

<sup>179</sup> Umberto Eco. In Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus*. Budapest, 1971, Európa, 246. /Modern könyvtár/

<sup>180</sup> R.P.Feynman – R.B.Leighton – M.Sands: *Mai fizika I*. Budapest, 1968, Műszaki Könyvkiadó, 31.

épp budapesti, 1964-es előadásában, Démokritosztól Platon felé mozdulva: „Az elemi részek nem szilárd, változatlan építőkövek. ... A legmodernebb fizikában ... a legkisebb dimenziók világában szintén matematikai formák állnak.”<sup>181</sup> Mindez kinyomtatva, magyarul. Hazánk már nem bástya, hanem rés volt a kauzalitás védelmében.

A művészek baráti köreinek ügyetlenkedő szövegolvasásai és képbecsmpészései után ugyanezekben az években már alkalmanként nyilvánosan is megfogalmazhatóvá válnak a hatvanas évek európai és amerikai művészetének változásai, változatai. Sinkovits Péter például a minimal arttról értekezik a hármasképzőművészeti Almanachban – akkor példamutató tárgyyszerűséggel, bármiféle felhang nélkül.<sup>182</sup>

\*

A hetvenes évek fordulóján vagyunk. S nem kell feltétlenül a '68-ban épp lehellenytit megenyhült *Aradi Nórát* olvasni: „A mi szocialista kultúránk eljutott odáig, hogy a mai művészet természetes kiindulópontjának tartja a régmúlt és a közelmúlt minden művészeti anyagát, és a művészre bízta – hiszen másra nem is bízhatja –, hogy a képzőművészeti nyelvezet hatalmas tárházából mit és miért merít.”<sup>183</sup>, az amúgy meghatározó kritikai érzékű *Perneczky Gézá*nál is hátborzongató a frazeológia: „Az említett [konstruktivist] művészek – [Bak Imre] kapcsán, nyilvánvalóan némiképp az ő ihletésére íródik a szöveg] ugyanis fiatalok, és ami ezzel együtt jár, többnyire szegények is, ezért kenyerüket ipari formatervezéssel keresik. A mai műanyag- és gépipar azonban már nem elégedhet meg a konkrét megrendelésekhez tapadó tervezőmunkával, hanem létre kell hoznia egy függetlenebb, a tudományos kutatómunkára hasonlító művészi tevékenységet is, amelynek az a célja, hogy a rendelkezésre álló anyagokból szabad fantáziával új forma- és színkompozíciókat és eddig nem sejtett arányokat hozzon létre. Ezek a szabad kompozíciók aztán visszahatnak a konkrét ipari feladatok esztétikus megtervezésére – vagyis tulajdonképpen az történik, hogy a formatervezés megelőzi az ipari feladatokat, és általános izlésmintákat ad a mai anyagok korszerű felhasználásához. Így születnek meg azok az egyszerűségükben is monumentális szín- és formakompozíciók, melyek a legváltozatosabb anyagokból a legkülönbözőbb hangulati tartalommal felruházva készülnek, és nemcsak kiállításokon szerepelnek, hanem megtöltik a mai képzőművészeti folyóiratok lapjait is.”<sup>184</sup>

Perneczky szövege rávilágít, miként is értelmezték a „fiatalok” a konstruktív-minimalista forma problémáját: magunk elé tudjuk képzelni azokat a Bauhaus-típusú, szalagablakos, napfénnel átjárt tervezőszobákat, amelyben a művészek rajzasztaluk mellett fehér köpenyben képeket és szobrokat terveznek. Lázadásuk ekkor, az évtizedfordulón önkéntelenül a kor szocializmus álmába integrált elképzelés, reform: megengedéssel az egyik oldalon, szelíd utópiákkal a másikon.

Csiky „dobozos” sorozatának, a szoborként kezelt fotográfiáknak értelmezési keretét Perneczky szövege érzékelhetően jelöli. A szöveges sorozatot, ezt a sokkal inkább világmagyarázó-naplószerű-kritikai mint utópista műegyüttest az új ismeretek okozta meghökkenés motiválja.

Újdonságot jelent Csiky, a periférián dolgozó tanár számára a sokáig legfeljebb megsejtett-megérzett modern művészeti eszmék nyílt megfogalmazása, a „szövetségesek” megtalálása<sup>185</sup> („Mikor én kezdtem, az érdekelt elemi erővel: mi a művészet és ki a művész. Egy másik pályáról akartam kilépni, és ebben a legalapvetőbb motiváció az volt, hogy kilépni minden szokványos érdekből, az anyagi javak, kicsinyes önzések, a kenyérharc és könyöklés világából valami egészen másba, ahol mindez elhanyagolható, és lényeges csak a munka, a szenvedélyes munka marad. Ehhez kerestem szövetségest.”).

Megemésztetlen újdonság volt, hogy a világ szemlélésének azt a rendszerét, amelyet generációja – ha gyakran nem is a hit, de a mindennapi reflexek szintjén – mélyen magába szívott, a kauzalitás, a materializmus alapelveit a legalapvetőbb természettudományok teszik kétségessé, paradox jellegűvé: „Minden elemi rész az összes többiből van összetéve.”<sup>186</sup>

Nyers újdonság lett a személyes sorsként megélt „otthoni” felháborodások társadalmi tapasztalattá emelése a feléledő szociográfiában. Saját szűkebb hazájáról, a Nyírségről *Végh Antal* tudósít nagy erővel, *Ratkó*

<sup>181</sup> Werner Heisenberg: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1967, Gondolat, 237.

<sup>182</sup> Sinkovits Péter: Minimal art. In Szabadi Judit (szerk.): *Képzőművészeti Almanach 3*. Budapest, Corvina, 103–108.

<sup>183</sup> Aradi Nóra: Elveink és a képzőművészet. In *Kritikák és képek 1945-1975*. Budapest, 1976, Corvina, 311. /Művészet és elmélet/. Eredetileg *Népszabadság*, 1968. június 16. A XI. országos képzőművészeti kiállítás kapcsán írt kritika.

<sup>184</sup> Perneczky Géza: A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. In Szabadi Judit (szerk.): *Képzőművészeti Almanach 1*, Budapest, 1969, Corvina, 57-58.

<sup>185</sup> Tanítványok a mesterről – Csiky Tibor, „Korniss-szám”. *Művészet*, 1974, 11. sz. 22.

<sup>186</sup> Heisenberg: i. m. 233.

Józsefét idézve: „Innen van legmesszebb az ég,/rakétaival sem érhető el.”<sup>187</sup> Erre válaszol Csiky dacosan: „A JEGENYÉK gyökeret eresztenek – ezen a talajon – és megállnak EGYENESEN.”<sup>188</sup>

S végül újdonság volt az is, hogy a konceptuális művészetnek épp a hatvanas évek végén ideérkező híre felhatalmazta: nem kell nemes anyagban, szobrokban, a sokszoros áttételek szimbolikájával megfogalmazni kétségeit, elegendő leírnia azt, hisz jogosult, hogy ezeket a papírlapokat is „műveknek” tekintse. A Pop majd a Koncept az utcát is a szemlélődés terepévé tette, a bölcsek aforizmái mellé egyenértékűként odaemelte a WC-feliratokat és a falfirkákat. Ez a gesztus tette érthetővé Csikyék számára, mit is akart anno Duchamp a talált tárgyaival. A megtalálás és megcsinálás, a művészi szimbolizálás-enigmatizálás és a közvetlen kimondhatóság, a kiállítás és személyes átnyújtás határainak elmosása épp a hetvenes évtized elején (a rövid olvadás utáni háborzongató hűvösségben) erőt adott nekik, bátorságra és kreativitásra serkentette őket.

Összefoglalva: „Hagyjátok már a picsába ezt a kurva művészetet, úgyse ér az egész lófaszt se, ha nem lehet vele megváltani a világot. MÁRPEDIG NEM LEHET.” (Amúgy pedig: „Meg akartuk változtatni a világot, és megvalósítottuk a SZABÓ CSALÁDOT.”<sup>189</sup>)

\*

Az 1972-73-as „konceptes” sorozat parttalansága után az első, önmaguknak megejelenési módot kereső, újfajta „struktúrákban” érződik, hogyan változtak Csiky problémái fegyelmesebb gondolatmenetek mentén. Az előző sorozat bárdolatlan „egyre kevesebben leszünk, akik láttak igazi LÓFASZT”<sup>190</sup> felkiáltása a zavaró kommunikációba ágyazottság mellett, a közvetlen élmény „modern” hiányával a Csikyt alapvetően foglalkoztató elementáris formaproblémára utal. Valóban úgy gondolta, hogy a korábbi, strukturált, vésővel „írt” domborművei, s az ekkoriban még csak egy-egy alkalommal anyagig eljutott szobrai (*Osztlop*, krómozott bronz, 1971) az impresszionistáknál mélyebb, közvetlen természettapasztalatait foglalják magukban.

A kozmosztágasságú természetre való hivatkozással a „nagy forma” vágya jelentkezik Csikynél – mindvégig – ; mélyen szembenállva azzal a közkeletű forma-, vagy inkább formátlanság-vélekedéssel, amelyet például *Boros Miklós* fogalmazott meg az egyes Képzőművészeti Almanach körkérdésére (amúgy egyetlen szobrász válaszként): „A képzőművészet formái fejlődése áttekinthetetlen, mert épp a formát vette el az ‘új’ irányzat, vagyis fényt, elektronikus fényt, szerkezeti (elektromos) mozgást (hangot szintén elektronikus úton), ezeknek összetevőjéből állítják össze e műveket. Formai kibontakozás nem is várható, csak annyi, hogy az eredeti tehetségek művei mellett minden a helyére kerül.”<sup>191</sup>

Ez a formaigény vonul végig az első utalások után mostmár következetesen a „dobozos” sorozat gerincét alkotó műveken: az – Attalainál is felsorolt – útszéli jelzőoszlopok, a korlátok, csatornafedelek, a fahasábok, kikötői bakok a megértett minimalista esztétika jegyében plasztikai tisztaságú alakzatok<sup>192</sup>. A nyelv megtisztítása logikai konstrukcióvá analógiájára Csiky a mindennapi vizualitás megtisztításához fog hozzá.

\*

A dobozos sorozat kozmológiáját alapvetően tehát három tényező határozta meg: a formaigény; a kis adagokban érkező, mozaikszerű, naivan interpretált modern természettudományos és művészeti tudás; s az, hogy Csiky és nemzedéktársai gondolkodásmódjában a világ egzakt, pontos, objektív szemléletének igénye elvethetetlen volt. A megértetlen-megérthetetlen összefüggések ártatlan-reménytelen újratemtése teszi olyan monumentálissá Csiky fotós műveit.

A megfigyeléseknek, a felemelt és kiemelt tárgyaknak az a szinte végtelen sorolása, ami a „doboz” lapjait jellemzi, nem a Pop gyűjtögető hajlama: Csiky mindenképpen rendszernek tekintette a sorozatot, legfel-

<sup>187</sup> Végh Antal: *Erdőháton, Nyíren*. Budapest, 1972, Szépirodalmi, /Magyarország felfedezése/. Penészlekről, ahol Csiky apja tanító volt, az Állóvíz című írás szól a kötetben. Ennek egy részlete felbukkan az 1972-73-as Csiky-sorozat 54. lapján.

<sup>188</sup> 19. lap

<sup>189</sup> 33. ill. 38. lap

<sup>190</sup> 45. lap

<sup>191</sup> *Képzőművészeti Almanach 1*. 116. A kérdés így szólt: Hogyan látja a km további formai fejlődését; melyek azok a formai problémák, amelyek megoldását a jelen feladatának tekinti?

<sup>192</sup> Beke és Csiky közös félreértése ennek a méretet-teret igénylő plasztikai erőnek kicsinyített, A/4-es változatát létrehozni egy kiállítás számára. Ezt ők is érezhették, hisz – egyebek mellett – a nemi szerveket ábrázoló lapok nem kerülnek be a kisméretű szériába. Ismerve a szereplőket, nemigen lehetett szó prűdériáról a kiállítás engedélyezhetősége érdekében, inkább arról, hogy e plasztikai megfigyelések „természetes méretben” naturalisak, a voyeur-hajlamot megszólaltatók, míg többszörös nagyításban (amire már a pop is rájött) hajlamosak a művész szándéka szerint viselkedni.

jebb olyannak, amit a mindennapok strukturálnak a maguk esetleges, koincidenciákat és esetlenségeket egyaránt ígérő módjával. Mindezt buszmegállókból, hazánk szikes földjéből, pitypangból, pocsolyában tükröződő villamos-felsővezetékéből szervezve. Épp a rendszeralkotást tekintette tehát ekkor az alapvető kihívásnak, hisz egy adott, rendíthetetlenül zárt rendszer: „A zárt rendszer egyáltalán nem korrigálható, mivel axiómarendszere következtében valóságos ‘matematikai kristályá’ lett, valamiféle merev dologgá alakult, ami vagy helyes vagy nem, de közbülső eset nincs. ... Az ilyen elmélet határait nem az jellemzi, hogy bizonyos helyeken már nem érvényes és ezért ki kell javítani, hanem az, hogy a fogalmak, melyekkel ez az elmélet dolgozik, a tapasztalat bizonyos területein már nem érvényesülnek, mivel a vizsgált természeti jelenség kivonja magát hatáskörükéből.”<sup>193</sup> – elvetésére más mód nem ígérkezett, mint másfajta, ugyanolyan teljesértékű, ugyanolyan tudományos struktúrák meghatározása.

---

<sup>193</sup> Heisenberg: i. m. 231-232.

## Alberik teremtése

Rendkívüli személyiséggel gyarapodott a magyar fotográfia története. Az 1950-es évek eredeti képi törekvéseinek újraírásakor rövid, de önálló fejezetet érdemel majd Vass Sándor Alberik. Róla eddig még a fotótörténetben jártasak sem igen tudhattak bármit is. Neve s képei talán most válnak ismertté, hogy Korzenszky Richárd gondozásában, a Tihanyi Bencés Apátság kiadásában megjelent a *Bevégeztetett* című könyv.

Szerény kiállítású kötet, alig közöl adatot a képekről s a fotók készítőjéről, mégis: az oldalakat lapozva egyes képeknél meg-megakad, hosszan elidőz az értő szem, olyan értékeket fedezve föl, melyek különösen tiszták, erősek, merészek a maguk korában.

Dr. Vass Sándor Alberik (1911–1992) a Kőszeg melletti Bükön született. Bencés szerzetes lett, teológiai doktor, 1936-ban szentelték pappá. 1937 és 1962 között Tihanyban tevékenykedett lelképásztorként, majd Búcsúszentlászlón, Pápán, Balatonyörökön szolgált. Amatőr fotográfus volt, mint a bencések közül számosan; szenvedélyes képkészítő időszaka tihanyi működéséhez köthető.

A *Bevégeztetett* című kötet a teljes ismert, ezres nagyságrendű fotóhagyatékból válogat. A szerkesztő rövid, lírai bevezetője után nagyjából száz, vegyes témájú fekete-fehér felvétel következik; majd még 28, egy zárt ciklus, a tihanyi kálvária „kálváriája”, 1960-as lerombolása, Alberik atya drámai naplórészleteivel kísérvé.

A könyvben a reprodukciók meglehetősen szürkék, „döglöttek” – ahogy Alberik *vintage* kópiái közül is sok a házilagos előállítás jegyeit viseli. A hagyatékban található azonban pár tucat káprázatos nagyítás, arra utalva, milyen értékeket hordozhatnak negatívjai. Nem egy esetben – legutóbb Tibolddaróc zseniális krónikása, Soltész István képei kapcsán – vált egyértelművé, a „vintage kultusza” fontos, ugyanakkor parciális gyakorlat a fotó értékeinek kutatása során. Soltész esetében fia nagyításai révén fénylettek fel az eredeti negatívról készült nagyítások: képileg gazdaggá, izgalmassá, teljessé váltak. Csak sejthető, hogy Alberik képeiről a publikálás révén nem tudtunk meg még mindent.

Ám nem csak a kópiák és a nyomtatás minősége okán van ez így. Alberik atyát, a fotográfust még „meg kell csinálni”. A fotótörténetet tanulmányozva tapasztalhatjuk, annak kánonja még esetlegesebb, még esendőbb, mint más művészeti ágaké. Egy-két jó fotót szinte bárki készíthet, Hórusz szelleme köztünk jár. A fotótörténetbe az arra érdemeseknek betagozódni tipikusan sok év aktív jelenlétével, albumokkal, kiállítási gyakorlatokkal, sajtómegjelenésekkel, kurátorkapcsolatokkal lehet; ritkábban azonban Atget vagy Lartigue módján is, akik már (lényegében) lezárt életművel egy-egy rácsodálkozó tekintet révén kerültek be a történetbe. A bekerüléshez zsenialitásukon túl szükség volt Berenice Abbott vagy John Szarkowski érzékenységre, s még valamire: a megfelelő „belépési pontra”. Atget képei a szürrealista fotólátást, Lartigue-é a privát zsenialitást tették elképzeltből valóságossá. Fényképeinek kvalitásain túl Alberik atya számára is kínálkozik – épp most! – egy ilyen belépési pont: amikor arról beszélünk, lehetett-e szellemileg érintetlennek, korlátozatlanoknak, s ugyanakkor alkotónak maradni a Rákosi-érában s a Kádár-kor sötétebb idején.

Így különösen fájdalmas, hogy Alberik „megcsinálása” e könyvvel nem igazán történt meg. A kötet adatlása kínosan hiányos. A szűkszavú életrajz alapján csak sejtéseink lehetnek az életútról, s még sejtéseink sem az életműről, a képek mennyiségéről, műfaji arányairól, állapotáról, őrzési helyéről, közelítőleges datálásáról. A könyvből nem tudhatjuk meg például azt a különös történetet, hogy Alberik hihetetlenül következetesen, szinte négyzetcentiről négyzetcentire kívül-belül végigfotózta a tihanyi templomot, kópiák százaikat nagyította le „a helyről”. Így nem is érthetjük, csupán – tévesen – hangulatképként kezeljük az albumba bekerült ilyesfajta felvételeket.

A tihanyi domb, s rajta a templom a maga jellegzetes sziluettjével különösen fontos ebben az életműben. A kötetben szereplő fotók közel harmadán bukkan föl ez a karakteres látványképlet, hol főszereplőként, hol a táj elemeként, hol a kép értelmezőjeként – mindenképp olyan tengelyként tehát, amely megjelöli ennek a gondolkodásmódnak egy kitüntetett pontját.

Túl az adatolás hiányain és az eszmei összefüggések mellőzésén, mi is értendő azon, hogy Alberik „megcsinálása” elmaradt? A hagyatékban – mint a legtöbb hagyatékban – akadnak kevésbé jelentős képek: bőbeszédű zsánerek, leíró jellegű tájképek, architekturális részletek. Az életmű java ugyanakkor autonóm formateremtőként, elmélyült képi gondolkodóként mutatja be Vass Alberiket. A „megcsinálásnak” az lehetett volna az első lépése (mint minden életmű esetén): kiemelni azon műveket, amelyeket mindenekelőtt az invenció jellemez. A többi képnek, a krónikás dokumentumoknak, a személyes jellegű vagy esztétizáló

„blickeknek” a maguk kontextusában megvan a maguk szerepe, s a habitust is jól jellemzik, de „életmű” belőlük nem teremthető.

Vegyük mondjuk a tihanyi kálvária fotóit. A kora-Kádárkorra jellemző epizód ez: 1960 tavaszán előbb mondvacsinált indokokkal, végül a rombolás értelmetlen barbarizmusával letarolták az ún. Károly király kálváriát, ezt a hitszervező, ugyanakkor plastikailag is értékes szoboregyüttest. Alberik atya tehetetlenségre kényszerítve és megrendülten követi az eseményeket lélekben, írásban és képben. A fotókon a drámát a legközvetlenebb eszközökkel próbálja elmondani – a félelem szituációjában másra amúgy sem lehetett esélye. Ellenpontozva komponálja egybe a táj békéjét és az emberkéz rombolását; a keresztről letépett Krisztust pedig merev bronz helyett megkínzott élő emberként jeleníti meg. Mindezzel együtt ezen sorozata nem egyéb: kimondás és hitvallás. Képi értékei szerények. Milyen szerencsés lett volna ezt a pár képet és a naplórészletet önállóan kiadni, hitbuzgalmi könyvecskéként. Vagy tisztességesen megkutatva a témát, a szükséges történeti kiegészítésekkel. De semmiképp nem, mint itt, a képek miatt.

Ugyancsak más típusú publikálás lett volna javallott az apróbb esztétizáló észrevételek számára: ezek a képek az idő távolodtával nyilván egyre hangulatosabbá válnak – például „Tihany anno” képeslapokként.

Az így leszűkített képanyagról érdemes igazán beszélni.

Nád között vitorlásra látunk rá. Banális, sőt giccses beállítás ígérkezik. De nem Alberiknél. Amikor ilyen intim közelségbe kerül témájával, kibontakozik képteremtő ereje. A témát lecsupaszítja pusztá szerkezeté, a tónusokat – ahol kell – redukálja, a nádból rajzolat, a vízből felület lesz. Isteni geometria.

A templom vagy a kolostor egy belső lépcsője esti fényben. Alberiknél: a kép kis felületére vetül fény – megkopott és semmibe vesző lépcsőfokok, elmúlás-metafora.

A balatoni jégen a tihanyi domb előtt korcsolyázók csoportja. Alberiknél: az elmosódott figurák csipke-mintája között rajzolódik ki a templom: ami esendő és ami örök.

Olyasmit tudnak tehát Vass Alberik jó képei, amit a fotó csak erőlködve és ritkán: szigorúan a látványhoz kötődnek és átszellemülten a képen túlra fókuszálnak. A teremtés logikájával képeznek.

Hatalmas képi ereje van ennek a néhány fotónak. Személyes példával tudom jól megvilágítani. 2006 márciusában Bogdán Melinda kollégámmal rendeztük a *Regula oculorum. Fotográfiaék bencés szerzetesek hagyatékából* című kiállítást a Pannonhalmi Főapátságban. A százezres fotótárból vagy félezer képet válogattunk össze, nem tematikus blokkokba, hanem a képi transzcendencia létét és *modusait* keresve. Természetes volt számunkra, hogy Alberik képeinek falon van a helyük. Mégsem szerepeltek a kiállításon a fotói. Egyszerűen túl jók voltak. Úgy értem: bármelyik képcsoportba, bármelyik falra tettük is Alberik egy-egy képét, az „szétverte” a látványegyüttest: túl monumentálisnak bizonyult, másféle léptékkal és térszervező erővel bírt, mint Palatin Gergely, Gál Geláz vagy az anonimok halkszavú képei.

Nagyszerű tehát, hogy a *Bevégytetett* kiadásával fotótörténetünk ilyen személyiséggel gazdagodott, mint Vass Sándor Alberik. És sajnálatos, hogy hozzáértő szakkiadók híján a mostanában közreadott sok-sok fotós érték többsége elsikkad, mint – feltehetőleg – Vass Sándor Alberik életműve is.



# „Rögzítettem, amit megéltem”

Dr. Szentpétery Tibor '56-os fotói

Magyarországon nincs '56-os múzeum. Különös, hogy így alakult: az egyik legpiacképesebb hungaricum számára a politikai vagy szakmai akarat ezidáig nem teremtett referencialhelyet. Az okokon gondolkodva érv lehetett eddig, hogy az '56-os ősznek szerény a fennmaradt tárgyi hagyatéka, s oral historyra, magnóka-zettákra nem lehet múzeumot építeni. Az évfordulóra készülő 2006-os esztendő váratlan fejleménye azonban az, hogy meglepő bőségben kerülnek elő vagy kerülnek megnevezésre vizuális történeti források: a már sokszor publikált újságokon, plakátokon és röplapokon túl *kevésbé ismert vagy ismeretlen fotóanyagok, festmények, rajzok*. Ezen források jelentősek elsődleges létükben, létrejöttük és ábrázolásaik miatt '56 értelmezéséhez, de nem hagyható figyelmen kívül használatuk vagy lappangásuk, azaz másodlagos létük sem a Kádár-kor árnyaltabb jellemzéséhez.

Az új vizuális források nyilvánosságra hozása elképesztő intenzitással zajlik épp ezekben a napokban: jóegynéhány frissen megjelent könyvről, albumról, még nyitva tartó kiállításról készíthetnénk szemlét – s ez örvendetes. Mégis, előadásom – egyetlen esettanulmány vázolója révén – azt szeretné fölvetni: kellő lelkiismeretességgel, kellő szakszerűséggel történik vajon ezen források kezelése, avagy újra politikai konjunkturális hullámlovaglás zajlik? Szakszerűsége pedig nem csupán azt kívánom érteni, hogy a nyilvánosságra kerülő forrásokat kellően adatolják-e mint tárgyakat és képeket, kellő alaposággal mutatják be a hozzájuk tartozó tárgyi és képi kontextusokat (bár nem egy esetben a legalapvetőbb adatolás is kifogásolható). Hanem arra is szeretnék az adott példán rámutatni, hogy egy-egy nagyobb, összefüggő emléktárgy egyúttal '56 egy lehetséges narratívájának is hordozója.

Idézetel kezdem: „1956 októberében én – aki a keleti fronton a Don-kanyari Korotojak város utcai harciban egy szovjet mesterlövésznek két dum-dum lövedékétől súlyosan sebesültem, aki a m. kir. honvéd Haditudósító Század tisztjeként kerültem hadifogságba, akit a Rákosi-Kádár rendszer nem hadirokkantként kezelte – a fegyveres felkelésben nem vettem részt, de tudósítottam! Naponta – ballonkabátom alatt a nyakamban lógó felvételre kész fényképezőgéppel – jártam Budapest utcáit és rögzítettem, amit megéltem... és... és ezeket a felvételeket – hasonlóan a Don-kanyari sokszáz felvételemhez – meg is őriztem az utókorra.”

Sümei György javaslatára kezdtem a most tárgyalandó hagyatékkal foglalkozni, s ismerkedtem meg a 2005. február 20-án elhunyt Dr. Szentpétery Tibor jogutódjai nevében egyik lányával, Szentpétery Mártával, aki a tájékozódás során elsődleges adatközlő volt. A rendelkezésre álló idő alatt áttekintettem a Szentpétery Tibor által 1956. október 28-át vagy 29-ét követő napokon leexponált 9 fekete-fehér Leica-tekeres csíkmásolatát, a 251 expozícióról készült közel teljes 8 × 12-es, verzőján feliratozott nagyítássorozatot, az ezekből összeállított és kommentált albumokat, továbbá néhány kiállítási nagyítást. A hagyatéktanulmányozásakor nem a monografikus, forrásfeltáró, társadalomtörténeti vagy fotótörténeti érdeklődés volt az elsődleges számomra, hanem a képek használatmódja foglalkoztatott.

Szentpétery Tibor '56-os fotóanyaga nem számít ismeretlennek, hisz a szerző által többé-kevésbé kontrollált utakon a képek egy része nyilvánosságot látott közvetlen elkészültüket követően, majd nagyobb hányada 1990 után nyomtatásban és weben, továbbá közgyűjteményekbe is kerültek kópiák. Így mások mellett a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fotótára több mint 200 18 × 24-es képet vásárolt a fotográfustól. Az újabb publikációk közül némelyik feltüntette Szentpétery Tibor nevét, némelyik sajnálatos módon eltekintett ettől. A szerzőről idős korában több portréfilm készült, s ő maga is papírra vetette élete történetét egy pár oldalas gépíratban. Mindenesetre elmondható, hogy a témával foglalkozók körében, ez a képanyag az '56-os események kutatásakor, képi bemutatásakor sarokpontnak számít. Ugyanakkor a teljes kollekciók publikálására épp ezekben a napokban került először sor.

A képanyag lehetséges megközelítéseit fontolgatva az első mindenképpen az, milyen történeti értékkel bír a sorozat egésze, illetve további kutatásokkal a képek forrásértéke mennyiben módosulna? A képfeliratok ugyanis részben emotív jellegűek (*Az utca tanácsa, október végén!; A színészvilágban is van mozgás; Mindenki újságot akar* stb.), részben kevésbé körvonalazottan utalnak helyszínre, eseményre, időpontra (*A „bírbedt” Kilián lakatánya; Szeretettel fogadott magyar páncélos Budán; Kirakat 1956 október végén* stb.). A tekercesek számozása csak nagyjából kronologikus, ugyanakkor majd' minden tekercesen szerepel olyan esemény, amely pontos időponthoz köthető, és sok helyen egyértelműen azonosítható a helyszín is. Az első tekercesen jól látható egy kézben tartott november 1-i Népszava, a másodikikon az olimpiakonok október 30-án a Margitszigetről elszállító Ikarusz busz, a harmadikon az Aradi utca sarkán történt ávós akasztás, a negyediken a Kossuth

Lajos utcai könyvégetés, az ötödiken a Gellért téri szovjet emlékmű vörös csillagának és feliratának leverése stb. Ezt követően megkereshetők a képeken arcok (mint ahogy a fotók korábbi kiállításakor erre akadt is anekdotikus eset), egy-egy jellegzetes autó vagy csapatmozgás – azonosítható adalékként szolgál a pesti utca történetéhez.

Szemlélhetjük a képek rekonstruált kronologikus sorát naplóként is, azaz felrajzolhatjuk a térképre Szentpétery Tibor útját, megfigyelve döntéseit: mely helyszíneket választott ki, s melyeket mellőzött a várost bejárva (pl. Köztársaság tér, Kossuth tér, Corvin köz), összehasonlíthatjuk más „dokumentálók” (pl. Zimándi Pius) útvonalaival, további fotóanyagokkal összevetve rákérdezhetünk döntéseire, hogy egy adott helyszínt, eseményt milyen beállításokból, azaz milyen hangsúlyokkal rögzített. Ez utóbbi rekonstrukció, a vizuális naplóíróé, bővíti a forradalomról tudottakat mentalitástörténeti szempontból. A képek alapján érdemben mérlegelhető, hogy egy karakteres életúttal rendelkező személyiség, Szentpétery Tibor, miként ítélte meg az eseményeket.

Mindazonáltal az elemzésnek más horizontját vázolnám. 56-os fotóival Szentpétery Tibor el kívánt mondani egy történetet. Majd 1988-ban, s aztán 2000-ben újra albumba rendezve a képeket, a történet újra- s újrairására vállalkozott. Azaz három, nagyon különböző történeti pillanatban mondta el a nagytörténet személyes változatát. E három képi rendezettséget vizsgálva valamiféle vizuális narratológiai elemzés felé fordulhatunk.

A kort, amelyben e három narratíva megszületett, nem kell bemutatnom a jelenlévőknek. A személyiségről, a képek szerzőjéről azonban szólni kell. Forrásként a Szentpétery Tibor által papírra vetett önéletrajzi gépiratokra és a családi legendáriumra hagyatkozom.

Budapesten született 1916. január 5-én, ősei részben örmény eredetűek, korábban Erdélyben éltek. Jogi tanulmányokat folytatott, majd a pénzügyi közigazgatásban helyezkedett el. Egyetemista korától fotóamatőr és szervezett természetjáró volt. Ekkor alakult ki azon munkamódszere, hogy az érdeklődése szerint választott témákat hosszú távon és a teljesség igényével kívánta kimunkálni. E mentalitás a fotográfia korábbi időszakában volt mérvadó: ilyesfajta, az objektív megismerhetőségben bízó monumentális vállalkozások inkább a 19. század utolsó harmadára voltak jellemzőek. 1939-től a Kárpátok-gerinc bejárást tűzte célul, s 76 esztendősen koráig rendszeresen folytatott magashegyi túrázást.

Az amúgy főként hivatásos tudósítók közül toborzott haditudósító századba való 1942-es behívásakor került a Don-kanyarba, a tűzkeresztségen június végén esett át, augusztus 15-én utcai harcok során súlyosan megsérült. Harctéri képanyagának eredeti negatívjai megsemmisültek, a fotók későbbi bemutatása a szerző által a papírképekről készített negatívokat vette alapul. Amerikai hadifogsága után átesett az igazolási eljárásokon, tisztí rangjától megfosztották, káderlapja miatt a szakmájában való elhelyezkedés reménytelennek tűnt számára. 1946-tól államosításáig, 1950-ig Máté Lajosné „Budai Gyermekek Fotó” üzletét üzemeltette a Krisztina körúton. Ezt követően három esztendőn keresztül csak rövidebb időszakokra tudott elhelyezkedni szakfotósként különféle múzeumoknál, míg 1953-ban egy barátja „eldugta” az akkor szerveződött Híradástechnikai Ipari Kutató Intézetben. Itt tevékenykedett nyugdíjba vonulásáig 1980-ig, „ipari fotósként”. A hatvanas-hetvenes években továbbra is szenvedélyesen űzte a természetjárást, útjain főként színes diára készített természetfelvételeket, melyekkel a turizmust népszerűsítő élménybeszámoló előadásait illusztrálta.

Nyugdíjasként az Örmény Katolikus Egyházközségben vállalt feladatot, illetve 1981-től újabb nagyszabású vállalkozásokba kezdett: helytörténeti fotográfusként vett részt a Ráday Mihály szervezte városvédő mozgalomban, továbbá megkísérelte a teljesség igényével dokumentálni a budai határköveket, a pesti házak emberábrázoló szobordecorációit, valamint az erdélyi szász erődtemplomokat. Szakfelvételei, helytörténeti fotói a maguk kontextusában megjelentek, utóbbiakból több önálló kötetet is összeállított. 56-os képeiből először 1991-ben, a Don-kanyarban készült fotóiból 1992-ben rendeztek kiállítást.

Az életút vázlatos és dokumentálatlan bemutatása is érzékelteti, Szentpétery Tibor saját értékei szerint szervezte életét a számára nem mindig barátságos, alkalomadtán ellenséges környezetben. Mindennapjaiban kitüntetett helyet foglaltak el érdeklődésből, szenvedélyből önként végzett tevékenységei. A nagytörténelemmel való első találkozásai óvatosságra tanították. Bár Szentpétery Tibor fotográfus műveje meglehetősen sokirányú, és így egybenlátása szinte reménytelen, annyi biztosan elmondható, történeti jelentőségű dokumentumfelvételeket mindössze a két említett időszakban készített, 1942 és 1956 során. Egyéb esetben nem vállalkozott krónikási feladatra, legfeljebb szűk családi körben. Más képeinek nagyobb része természetjárása során vagy megbízásból készült, stílusuk pontosságra törekvő, a vizuális kifejezőerő lehetőségeit kevésbé mérlegelő. Az a leíró előadásmód, amely egyéb képeinek többségét jellemzi, a nagytörténelem fordulatait rögzítő kamera kezelésmódját is meghatározta. Ugyanakkor a képek jelentésteremtő erejében

nem volt elég bizodalma, ezért is kerülhettek felvételei mellé a későbbi albumokban a jelentést erősítő emocionális feliratok.

Szentpétery Tibor felvételei jellemzően külső térben készült totálképek szemmagasságból. A szerző sehol nem avatkozik be a történésekbe, többnyire meglehetősen nagy távolságot tartott a lefotózottakkal, akik a kameráról nem vettek tudomást. A szerzőt nem sodorták az események. A kontaktmásolatok tanulsága szerint az október 23-i, keddi tüntetések és azt követő harcok során nem fényképezett, s mire 28-án vagy 29-én, a harcok elültével a történet dokumentálásához látott, az események főbb vonulatairól már határozott kép alakulhatott ki benne. Így megragadhatóak azok a szándékok, képbe fogalmazható ítéletek, amelyek révén a forradalmat meg kívánta örökíteni, tudva, hogy „történelmet ír”. Fotóin ötvenhat toposzaiból csupán néhány bukkan föl: *nem fotózta* az utcai harcost, a pesti srácot, nem hangsúlyozta a Kossuth-címert vagy a lyukas zászlót, s a pénzgyűjtő ládát leszámítva nem próbálta képpé fogalmazni a „forradalmunk tisztasága” fordulatot sem. Esemény nyomon követésére is csupán egy alkalommal, a Gellért téri szovjet emlékmű szimbolikus megszüntetésekor vállalkozott. Képeinek alaptémája: a háborús állapot és a tömeg hangulata. Az előbbi jellemzésének érdekében dokumentálta kamerájával a csapatmozgásokat, hadszíntereket (ha lehet, egy magaslati pontról), a belövéseket, rombolásokat, az utóbbit bizonyos motívumok rendszeres gyűjtésével érzékeltette: előszeretettel fotózta a röplapokat, a graffitiket, az utcanévtáblák spontán lecserélését. Talán nem tévedés úgy jellemezni a történet első elmondását, hogy a képi keretek kijelölése során kevés a jele az azonosulásnak. Egy interjúban el is mondta, régi ismerőseivel egyeztetve nem akarták, hogy az a látszat keletkezzék, a forradalom tulajdonképpen horthysta tiszték összeesküvése.

Szentpétery Tibor a nyolcvanas évek végéig a negatívokat és röplapokat – mint kivételes értékeket – kockázatot vállalva kertes házuk padlásán rejtette. Családja tudott a veszélyes kincs létezéséről, de ahogy erre lánya visszaemlékezik, kicsi koruktól megtanulták a kettős beszéd szabályait, a rádió lehalkításának rutinját, a véleménynyilvánítás kontrollálását. Nyilván a politikai helyzet változása, de előrehaladott életkora is sürgette a szerzőt a negatívok elővételére. 1988 táján, felesége betegsége idején – tehát talán először házhoz kötve – archívumának rendezésébe fogott. A második történet megformálásához mindenekelőtt felcímkézte a nézőképeket. A lenagyított nézőképekhez gépelt feliratokat készített véletlenszerű sorrendben, pontosító forrásokhoz való hozzáférés reménye nélkül. Ezeknek a csikokra vágott, s a képek hátára felragasztott feliratoknak az az érdekessége, hogy nyelvi fordulataik mintha a képi időhöz nőttek volna, jelezve 1956 zárványszerűségét, verbális feldolgozatlanságát 1988-ban: *Háborúban torlasz, utána is a dolgozó szolgáltatásban a MAV kocsi; Pusztuljon minden, ami ruszki...* Ezt követően albumba rendezte a nézőképeket. A pedáns rendezés időrendjükből kiemelve motívumaik szerint sorolta és kommentálta a fotókat, s bár képeinek nincsenek főszereplői vagy karakteralakítói, immár nagyobb hangsúlyt tett az utca cselekvő személyeire: az emberek hírekre éhesek, a lakosság üdvözli a felkelőket, a vidék segíti a fővárost, az utca ítélkezik. A rendezés során láthatóan hátráltatta, hogy nem fotózott történeteket, így ebben az albumban a nem összetartozó képekből szándékozott rövidebb narratív szekvenciákat konstruálni.

Súlyosbodó betegsége 2000 után toloszékhez kötötte. A mindig aktív Szentpétery Tibor jobb híján életművének teljes és egységes rendezésébe fogott. Ennek során – immár a végső elmondás feladatával szembenézve – újra készített egy 56-os albumot. Ebben a kontextusban a képek narratíváját módosította, megváltoztatta. A közben eltelt idő alatt megformálódott a történetnek néhány versengő, alkalomadtán egymással konfrontálódó nyilvános változata, miközben az egyes történetváltozatokat illusztráló képek óhatatlanul felértékelődtek, vizuális toposzokká kezdtek válni. Szentpétery Tibor számára saját fényképei változatlanul primer források maradtak, melyek jelentése a bizonyosság, hogy amit a kamera megörökített, *az megförtémt*. A kilencvenes évek publikációi alapján képaláírásait – bár megtehetné volna – nem bővítette ki, sőt ezen album kommentárjai méginkább szűkszavúvá válnak.

Keretes történetet szerkesztett. Az album első felvételén halottak napi gyertyák, az utolsón Nagy Imre politikai céljainak változásain ironizáló falragasz. Az elbeszélés kezdő és záróképe hordozza a tanulságot: az első szó a gyászé, az utolsó pedig azé a kijelentésé, hogy a kommunista hatalom arcot válthat, de lényege szerint nem változik.

A konfliktus három csoport között bontakozik. Ha a mentalitás módosulása utólag nem is formálhatja át a 35 esztendeje leexponált képeket, azaz a felerősödő azonosulás közvetlenül nem forgatható bele a képekbe, a képösszeállítás végleges formáját elnyerve a pesti utca embere felé próbál fordulni, a szerkesztett képpoldalakon ők kapnak nagyobb hangsúlyt. A második csoport, a kíméletlen szovjet katonaság jelen van, de arctalan, csak páncélozott acélszerkezetek formájában és a rombolás nyomai révén látható. Míg a harmadik csoport a maszkváltoztató győztes hatalom mindvégig láthatatlan, kimondatlan marad, csupán az összeállítás utolsó képei idézik fel közvetlenül. Valamiféle tükörhelyzetet teremtett tehát ezen vizuális

narratívájában Szentpétery Tibor. Ahogy a Kádár-korban 56-ot sújtotta az elhallgatás, ebben a történetben a kommunisták ítéltetnek törlésre, legyen a nevük akár Nagy Imre, akár Kádár János. Azt gondolom, feltétlenül indokolt volt Dr. Szentpétery Tibor minden képének egy kötetben való kiadása.<sup>194</sup> Ezen publikációnak technikai értelemben azzal kell szembenéznie, hogy inkább a negatívokat, mint a szerző házilag előállított vintage kópiáit kell alapul vennie. Ez az eljárás indokoltnak tekinthető, hiszen a szerző nem fotóművészként definiálta magát, s fotóinak képi érzékenységén túl mégis elsősorban dokumentumértékük, forrásértékük a döntő. A kiadás során azonban nem ez történt. A publikálás minimális feltétele a kollekció egészének és egyes képeinek leírása: ide tartozik a negatívok fellelhetősége, állapota, technikája, az egyes felvételek sorrendje, ide tartozik a képeken azonosítható események és személyek azonosítása, s ezzel a szerzői autográfok kritikai publikálása. *A kiadás során semmilyen adatolásra nem került sor.* Ám mindezen túl a szakszerűséghez tartozik annak megfontolása, hogy a könyvszerkesztés során Szentpétery három története közül vajon melyik kerüljön az olvasó kezébe. Mondanom sem kell, ezen történeti-könyvszerkesztői munka sem került elvégzésre, a képek teljesen esetleges sorrendben, nyilván a könyvtervező esztétikai megfontolásai alapján kerültek nyilvánosságra. Azaz kezünkben lett volna a lehetőség egy meghatározó történeti pillanat narratívaképzéséről elgondolkodni, valóban forrásként bevonni a történettudományi kutatásba a fotográfiát. Ehelyett a képek egy fontos csoportja vált kiszolgáltatottá a tetszőleges értelmezések és jelentéstulajdonítások, az alkalmi és fecsegő illusztrációs szándékok számára.

---

<sup>194</sup> Eörsi László: *1956 mártirjai. 225 kivégzett felkelő.* Budapest, 2006, Rubicon-Ház.

# Kutató tekintet

Képalírás egy talált fotográfiához  
Biczó Gáborral közösen írt esszé

Az észak-rajna-vesztfáliai Münster bolhapiacán 1993 egyik április szombatján majd egy tucat fotó társaságában került elő az alábbi kép. Talált felvétel, szinte semmit nem tudunk róla. És mégis: azóta újra és újra kézbe kerül, erősen magára vonja a figyelmünket, elgondolkodtató, nem hagyja nyugodni a szemlélőt. A mezítlábas, sáros hálóingbe bújtatott kiskamasz tekintete elháríthatatlanul szegeződik ránk.

Az a tucatnyi barnára színezett fotó többségében német képeslapok és üdvözlőkártyák összevissza halmozában idegen testként vonta magára a figyelmet. A nyilvánvalóan összetartozó felvételek közül kettőn felirat olvasható: „Marktszene in Máramaros-Sziget”, illetve „Ruthenische Familie – Karpathen”. Az itt kiválasztott képünkön azonban nem található szöveg, csupán következtetünk rá, hogy e sorozathoz tartozik. Mint ahogy a képről szóló minden egyéb kijelentésünket következtetésekre kell alapoznunk, keletkezésének helyét, szerzőjét, idejét és témáját csak hozzávetőlegesen tudjuk azonosítani, vagyis megállapításaink vélekedések.

## **Marktszene**

Pillantásunk a képre szegeződik, a fiú metsző tekintete zavarba ejt, megpróbáljuk sorra azonosítani a részleteket, miközben válaszáért kiáltó kérdések sora merül fel. Ki lehet az az ismeretlen mester, aki ezt a remek felvételt készíthette? S miért nem tudunk róla többet, mint azon bizonyos kortársáról, Kertész Andorról, aki azt a bizonyos, kompozíciójában is hasonló Vak muzsikusz című fotót készítette 1921-ben, amelyről Roland Barthes a *Világokamrában* így ír: a kép „egy vak cigány hegedűst ábrázol, a férfit egy gyerek vezeti; de én – azzal a ‘gondolkodó’ szemmel, amely hozzátesz valamit a fotóhoz – mindenekelőtt a földutat látom; ez a göröngyös, sáros út nekem bizonyosság arra, hogy Közép-Európában vagyunk; érzékelem, amit ábrázol; egész testemmel, egész énemmel ismerem rá azokra a mezővárosokra, amelyeket hajdan végigjártam Magyarországon és Romániában tett utazásaim során”.

Akárcsak Kertésznél, alak és környezet minősége a mi képünkön is meglehetősen egyneműen sárszerű, különbséget téma és háttér között csak élességgel rajzol a fotográfus. Kertésznél egyetlen „tekintet”, a vak muzsikuszé keresi a szemünket – történetét nem ismerjük, egyetlen mozdulatából próbálunk helyre, személyre, sorsra következtetni. Ez a kérdés itt is: ki ez a kisfiú, aki elhasznált katonasapkája alól, lazán tartott spanglival a kezében, öntudatosan tekint az *anonim* művész kamerájába. Mi a története a pillanatnak, melynek maga a fénykép az örök mementója? Végsősoron mi az, mi a kitüntetettség tartalma, amit a szerző a pillanatban észrevett és megörökítésre méltónak ítélt, amikor exponált?

A képet hosszabb ideig szemlélve a néző persze többféle értelmezést, történetet konstruálhat, melyek a hézagok közötti hiányos összefüggések következtében akár egyszerre és egyidejűleg érvényesek lehetnek. A mi történetünk egy vidéki műtermi fotográfusról szól, aki egzotikus témák után kutatva (kelendő szüzsé a fotográfia kezdetei óta) az észak-keleti Kárpátokat járja valamikor nem sokkal az I. világháború kezdete után. Habár nem lesz belőle eladható kép, árucikk, mégis enged egy beállítás varázsának, és megörökíti az ógyelgő-hozzácsapódó fiú felnőtté imitáló gesztusát. A kérdés azonban nem az, hogy a lehetséges értelmezések igazságértékére vonatkozó variációkat miként tudjuk maradéktalanul kimeríteni, hanem sokkal inkább az, hogy a látvány (kép) és a néző (értelmező) intencionált egymásra vonatkozása milyen eljárás keretei között teremt meg egy bizonyos adekvát jelentésalternatívát.

## **A fotográfia vonzásában**

Írásunk témája – az antropológus értelmezte fotográfia – a tudományos diskurzus jelen pillanatban felületesen, határozatlanul körülírt, ugyanakkor a diszciplína szempontjából kiemelkedően fontos kategóriája lehet. A fénykép ebben az összefüggésben a társadalomkutatói gyakorlat mással nem pótolható eszköze, s nem pusztán tárgya. Ahhoz, hogy a fotóhoz való konvencionális viszonyulástól, a szemlélődőtől, az esetleges aspektustól a kutatás eszközévé történő átminősülés folyamatáról beszélhessünk előzetesen több kérdést is tisztázni kell.

Az *antropológiai kutatás* egyébként nyelvi és tudománytörténeti értelemben is vitatott szókapcsolat kimerítő meghatározása helyett itt elegendő annak konvencionális és konszenzusos értelmére hivatkozni. Ezek

szerint antropológiai kutatás minden olyan vizsgálat, mely a kutató kulturális, intellektuális vagy szociális perspektívájához képest idegen, távoli vagy általánosan fogalmazva nem evidens kérdések megválaszolására tesz kísérletet oly módon, hogy a megértés és értelmezés számára meghatározott argumentációs bázist az analizált, és nem a kutató saját kultúrája jelenti. Clifford Geertz meghatározása szerint minden kultúra magában hordozza saját értelmezését. A vizsgálódásnak ezen kritériuma, a távolihoz való közzelépés különösen vonzóvá teszi az antropológus számára a fotográfiát. Mégpedig legalábbis kétféle módon.

A kutató által készített felvétel a kép ontológiai státuszából származó, a verbalitással szemben előnyként meghatározható tulajdonságokat igyekszik kihasználni. Ebben az esetben a szerzői szándék világosan azonosítható. A kép totalitása eszköz a szöveg lineáris struktúrájából származó, sokszor az értelmezést zavaró hátrány áthidalására. Míg a kép egyszerre és egyidejűleg áll az értelmező rendelkezésére, addig a szöveg (a nyelv) benyomásként mindig fragmentált marad. (Vonzó lenne itt kitérni a kortárs esztétikai, fenomenológiai és hermeneutikai írásokban igen gyakran tárgyalt és feszülten vitatott kérdésre, a nyelv és a kép viszonyára, valamint a kép különböző eseteinek kommunikatív státuszára.) A kép nem egyszerűen csak kiegészítése az olvasatnak, hanem összefüggések demonstrálása, sűrítése. Másodsorban, de az előzőekből következően figyelemre méltó a kép exegetikai ereje, mellyel az értelmezés előtt új távlatokat nyit. A kutató által határozott szándékkal készített és az értelmezésbe integrált fénykép nem egyszerűen a kutatói gyakorlat passzív következménye, hanem az analízis szerves része. Míg az illusztráció a szöveghez kapcsolódó toldás, ornámen, mely nélkül az értelmezés nem veszít meggyőző erejéből, legfeljebb kevésbé csillogóan hat, addig a kép totalitására való hivatkozás nem csak az interpretáció radikális perspektívaváltásának lehetőségét engedi meg, hanem azon túl, egy teljesen más aspektusban felmutató értékkel is bír. Ugyanakkor mindig ott kísért annak lehetősége, hogy a kutatási kontextusba ágyazott szisztematikus fotografálás lineáris olvasatúvá szelídüljön, szövegjellegét vegyen föl a bemutatás során.

Az eleve az antropológiai kutatási gyakorlat részeként készített fotók az elemzésre váró felvételeknek csupán kicsi hányadát képezik – még akkor is, ha e kört kibővítjük az etnográfiai, szociográfiai, eseménydokumentáló vagy egzotikumkereső felvételek alapvetően más intenciójú képtömegével. Ennél nagyságrendekkel nagyobb a száma azoknak a fényképeknek, melyeket talált fotónak nevezhetünk.

Értelmezésünk szerint a müncheni bolhapiacra fellelhető fotók nem mindegyike *talált kép*. A befejezett melléknévi igenév egyrészt utal arra, hogy a véletlen szemünk elé kerülő kép, olyan vizuális struktúra, melynek keretei adottak. A látvány a tapasztalásban fizikailag nem alakul át, rögzített. Ugyanakkor valaminek megtalálása az elváráshorizont beteljesülését jelenti.

Tehát csupán *bizonyos* felvételekre tapad rá a kutató tekintet. S ez az odafordulás alapvetően más természetű, mint a barthes-i *punctum* („az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr”). Közelebb van ahhoz, amit Baudrillard *vad formának* nevez emígy: „A szememben egy fotografikus kép ma is kevésbé a minőség vagy a tartalom, mint a tiszta bűvölet szempontjából érvényes. Közelebb van a reprezentáció eredetéhez és hideg-lélős rémületéhez. A fotó irrealista játékot folytat a technikával, és a maga abszolút szétदारabolásával, abszolút mozdulatlanásával, csendjével, a mozgás és a szín fenomenológiai redukciójával maga a legtisztább és legmesterségesebb kép. Nem szép, rosszabb annál. Ilyeténképpen a tárgy rangjára emelkedik.”

A fotó karriertörténetét nem annyira az eljárás technikai tökéletesedésének köszönheti, hisz maga az alapelv szinte változatlan, hanem a folyamatnak, melynek következményeként a fényképezés egyre szélesebb társadalmi csoportok hobbijává, szórakozásává vált. (Természetesen ez nem azt jelenti, hogy az egyre olcsóbb és egyre könnyebben kezelhető kamerák megjelenése ne volna összefüggésbe hozható a magasan szervezett fogyasztói társadalmak technikai fejlődésével, csupán arra szeretnénk utalni, hogy maga a fotózás alapötlete, a fényérzékeny papíron rögzített pillanatnyi látvány mint célképzet nem változott meg.) Az eredmény az elmúlt évszázadban differenciálatlanul felhalmozódó felvételek milliós tömege. Az albumokban gyűjtött családi fotók, az utazások során megörökített nevezetességek, az amatőr fotós életképei a szerző számára kitüntetett időpillanatnak szánt emlékképzési kísérletek, mely aktusban a fotós a felejtés mindent elsöpítő erejével szemben felvonultatható hatékony fegyverként használja kameráját. A genezisnek ez az eredeti aspektusa azonban csak a szerző számára releváns összefüggés. A kép történetétől elidegeníthetetlen az a sokkal nagyobb számú találkozás, amely nézőt és fotót véletlenül sodor egymás mellé.

Egy harmadik világbéli fegyveres konfliktusról tudósító riport illusztrációjaként megjelenő sebesült gyermek látványa felháborító és megindító. A helyszíntől, a szerzőtől és a gyermek személyétől függetlenül működésbe lépő ösztönös, morális reakció a képen látható jelenet primordiális igazságtalanságával szembeni lázadás. Egy antikváriumban sietve átlapozott ismeretlen családi fotógyűjteményben talált felvétel – kisfiú, aki szülei biztató figyelmétől kísérvé igyekszik a tortáját díszítő két szál gyertya elfűjni – szelíd érzelmeket (avagy gúnyos mosolyt) ébresztő lehet. A példákat vég nélkül sorolhatnánk. A talált kép mindig olyan találkozás megjelölését szolgálja, ahol a néző a szerzői szándéktól elvonatkoztatva bocsátkozik in-

terpretációs kalandba. Megtalálni valamit, rálelni valamire: felismerni a dolog fontosságát egy bizonyos összefüggésben. De mire is talál rá a néző egy képen amiről szinte semmiféle megbízható tárgyi tudással sem rendelkezik? Csak képet lel, vagy mindazt, ami ezen túlmutat, ami valódi fontosságát jelenti, az ember eljutását önmagához? A talált kép, amely megragadja a néző figyelmét, különös hatást vált ki azzal, ahogy felhívja magára a figyelmet, kizökkent az időből és értelmezésre késztet. Az ilyen kép létmódja *imperatív*.

A társadalomkutató számára a talált kép elsősorban nem szubjektív vonatkozásait tekintve, az egzisztenciára, a személyes sorsra vonatkoztatottság értelmében tesz szert jelentőségre. Igaz, a fotó, mely kisajátítja a figyelmet, kezdetben lehet tisztán szubjektív élmény, a tetszés esztétikai tárgya. A kutatás forrásaként, hivatkozásaként azonban az esztétikai aspektus feladásra, pontosabban szólva felfüggesztésre kerül, mivel egy kép tudományos jelentősége csak véletlen lehet azonos a szubjektív ízlésítélettel.

A talált kép, mely megragadja a figyelmet, azért feltűnő, mert a legtöbb esetben a szerző anonim és *de facto* rejtve marad, akár csak a szerzői intenció. Legfeljebb a beállításból, a témából, a perspektívából, a képi eszközökből következtethetünk a szerzői szándékra. Pontosabban, a szerző ösztönösen vagy tudatosan alázatos marad témakezelésében, mikor a megidézett látványt nem erőszakolja vízióként az értelmezőre, felszámolva ezzel az interpretációs kaland esélyét. A talált kép köztes státusz azon képek között, melyek egyfelől a nézőtől vagy a szerzői szándék rekonstrukcióját várják el, mint a megértés kánonja, vagy – másfelől – mindenféle értelmezés számára érdektelenek. A talált kép ily módon megőrzi a megértés procedúrájában rejlő játék lehetőségét, ami egyúttal határozott minőségévé is válik az antropológiai gyakorlatban használható fotográfiának. A megtalálás ezért inkább rátalálás, rábukkanás valamire, ami fontos. A néző a képen saját világra vonatkozásának elemi összefüggéseire ismer rá – a *másikban*. A képen az ember önmagán túl találkozik magával, és ez katartikus élmény, amit három kitétel érvényessége mellett az antropológiai típusú kutatás javára fordíthatunk.

Először is a talált kép *revelatív*. Ebben éppen a kép performatív értelme jut mint rácsodálkozó felismerés kifejezésre. A néző a reveláció következményeként válik érdekeltté a képen. Mondjuk így: megszólított a kép által. Ez a megszólítás egyúttal az értelmezésre irányuló felszólítás, vagyis a talált kép *iteratív*. Jelek, színek, formák kontextuális halmaz, melynek kódja a kép szemantikai adottságainak és az értelmező műveltségének egymásvonatkozásából eredő sajátos kombináció. Ebben az összefüggésben áll elő az *analitikus* jelentés, vagyis egy olyan értelmezés, amely meghaladja a vizuális látvány (kép) és az interpretátor különműködéséből rejlő lehetőségeket; előre mutat. Az antropológiai fotó egyidejűleg revelatív, iteratív és analitikus.

A fotó látványként megidézett valóság- és időtöredék – a pillanat. Egzisztenciális státuszát tekintve torzó és teljesség, mely antinómiában rejlő feszültség nem engedi összezuhanni a folytonosságból önkényesen kiragadott elemek ideiglenes egymásvonatkozását. *Sub specie aeternitatis*. Ebben a momentumban keletkezik a kép, a látványt alkotó elemek kontextuális rendje, melyben az üzenetként megidézett dolog közvetítődik a néző számára. A kép itt mindig önmagára vonatkozó jelenségnek tűnik, de ez csak a látszat, ugyanis a fotó lényege, éppen az, hogy mindig önmagán túlra mutat, mivel mindaz, ami vizuálisan megtapasztható, mint valami maszk rejti el a felmutatásban mindazt, ami belátható. A pillanat kontextuális, vagyis a látvány értelmezése visszavonhatatlanul igényli a vizuális univerzum egészét.

## **Sűrű képek**

A képet eredeti értelme szerint meg kell különböztetnünk a nyelvtől, noha a két aspektus között látszólag számos hasonlóság fedezhető fel. Például a fotó ontológiai státusza szerint olyan kép, ami kijelentés (állítás), vagyis a képről való bárminemű beszéd csak nyelvi lehet. A megértés korlátaira vonatkozóan Gadamernek és Wittgensteinnek úgy tűnik visszavonhatatlanul igaza van. A kép esetében azonban a két tétel részleges újragondolására van szükség. A kérdés az, hogy kivonható-e a kép a nyelv univerzális fennhatósága alól, és ha igen, akkor milyen feltételek mellett? Igaz, hogy a nyelvi értelmezés – ahogy egy kép értelmezése is – a nyelv társadalmi intézményére, és az ebben kifejezésre jutó tapasztaláshorizont egészére támaszkodik. Egy nyelvi kijelentés azonban a tapasztalás radikálisan eltérő aspektusa, mint az *aesthesis* legeredetibb eseteként meghatározható vizualitás.

Itt nem a különböző észleléselemeket, és különösen nem ezek lélektani, vagy neurobiológiai vonatkozásait kell figyelembe vennünk. Valójában „csak” azt kell kiderítenünk, hogy mi a kép nézésének értelme, egyáltalán minek van szükségünk a képre?

Heidegger szerint az emberi lét lényege szerint megértő jellegű. A beszéd, a mindennapi tevés-vevés, az élettervek, a nagy célok éppúgy mint a hétköznapok rutinszerű tettei egyaránt a világban való sikeresebb eligazodás érdekében folytatott erőfeszítések. Magától értetődőnek tűnik, hogy a képet is azért nézzük, hogy megértsük. A kép azonban kicsit más.

Egy pillanatra vegyük elő újból fényképünket! Engedjük tekintetünket elkalandozni, és hagyjuk a fiú metsző tekintetét magunkba hatolni. A látvány, ami legmagasabb fokon talán éppen a tekintetben azonosítható, reflektálatlanul és egzisztenciálisan érint meg bennünket. A befogadásnak ebben a stádiumában még nincs szó megértésről vagy értelmezésről. Itt még nem érdekel, hogy ki is lehet valójában az ábrázolt személy, vagy, hogy hol készülhetett a felvétel. Egyetlen dolog foglalkoztat: a pillanat melyben kilépve saját sorsunkból megéljük, hogy kettőnk sorsa megkülönböztethetetlenül összefonódott. Az ikonikus vagy a tartalmi elemzés módszeres programjának előfeltétele ez a nyelvünk határain túli tapasztalat, mely nélkül a megértés csak részleges lehet.

Az antropológus értelmezte fotográfia tehát olyan talált kép, amely revelatív, iteratív és analitikus. Ez azonban, láttuk, nem a képhez tartozó elemi adottság, hanem sokkal inkább a kutatóban rejlő képesség, mely engedi magát a látvány által vezetni, teret enged annak, hogy a kép érvényre juttassa önmagát. Az ilyen képekről nehéz beszélni, de találó névvel illetni sem könnyű őket. *Sűrű képek.*

A *sűrű kép* ráközelítő meghatározás, melynek konkrét és metaforikus értelmét egyaránt komolyan kell venni. A kép a látványelemek strukturálisan összetett rétegeiből áll, melyek finom illeszkedéseit héjanként lehámozhatunk. Ez nem jelenti azt, hogy a képet elemenként sorjázva lehetne értelmezni. A fotócsendéletből kiemelt alma egyáltalán nem hat kompozícióként, kontextualitását elszigeteltségében elveszíti. A rétegek a kép elhatárolható kontextuális aspektusai. Színvilág, formák közötti határok (átmenetek), ábrázolt tartalmi elemek ikonikus viszonyrendszere, vagyis olyan szempontok, melyek ugyanannak a képalkotónak más és más jelentés-szegmentumait teszi az értelmező számára hozzáférhetővé.

A *sűrű kép* azonban nem kizárólag tartalmi meghatározás, vagyis nem csak azt határolja be, hogy mit látunk, de azt is, hogy mi módon látunk, vagy láthatunk.

Először is a *sűrű kép* olyan talált kép, melyben a látványként megmutatkozó valóság (életvilág) adottság. Ez lényege szerint más mint az én valóságom, valami idegen még abban az esetben is - Narcissustól tudjuk - ha saját arcképünket nézegetjük. A talált képben idegenségként megtapasztalt (felismert) távolság valódi diadallal kecsgettető kihívás. A *distancia* áthidalása a feszültség időleges felszámolását jelenti, melyben a nézőt elégedettséggel tölti el önmaga felfedezése. A *sűrű kép* fenomenológiai és hermeneutikai adottsága mellett fontos az etikai vetülete. A képhez az értelmezés folyamatában fokozatosan egyre bensőségebbé váló viszony az intellektuális mellett morális elkötelezettséggé fejlődik. A kép megértése, a benne rejlő jelentésalternatívák azonosítása és kimondása meghatározott maximáknak való megfelelést jelent. Soha nem mondhatom a képnek, önmagamnak, vagy akiknek a képről beszélek azt, ami nem a kép.

Az antropológiai kutatási gyakorlatban önmagában vizsgált fotográfia tudományos értékét a *sűrű kép* tartalmi és metaforikus (az értelmezőre vonatkoztatottság perspektivikus hármassága) értelmének egyidejű kiaknázása jelenti.

Újból a fiú sáros lábára fut tekintetünk, majd megáll a rongyos hálóing szegélyénél, hogy lendületet vegyen és átugorjon a hátára borított zsákszerű, katonai eredetű lebernyegre. Végső soron mit jelenthet ez a kép a kutató számára? Egzisztenciális értelemben a másik sorsa saját sorsomba való belebonyolódásomnak forrása. A kiskamaszé, akiben persze nem mezítlábas katonapalántaként ismerünk magunkra, hanem a bennünk rejlő határtalan képesség apoteózisaként, mely szerint képesek vagyunk élni. Az élet itt a látszat ellenére nem pusztán alkalmazkodás, hanem belátás és sorsközösség, mely tulajdonságok finom elegye megrajzolja a fiú tekintetét. Az ebben rejlő határozottság, optimizmus és öntudat bizalommal tölt el és reményre jogosít. Megértjük egymást. Azt, ahogy és amiért a fiú egyetlen mozdulatba sűrítve vállalta önmagát, sorsát.



# Magyar képek

Az empirikus társadalomkutatás gyakorlatába logikusan illeszkednie kellene a filmes mellett a fotografikus rögzítésnek is. Az ilyen típusú egyetemi oktatások tanrendjéből azonban az állóképes vizuális technika elsajátítása többnyire hiányzik. Mintha több évtized vitái után máig bizonytalanság övezné: a képen kellene látnunk valamit, avagy a kép révén, a kép alkalmat adhat bizonyos megfigyelések írásos rögzítésére, avagy a képek rendszerezésével bukkanhatnak föl írásban is rögzíthető tapasztalatok, netán magának a tapasztalásnak a kiterjesztésére szolgálhatna a kutatás során a fotográfia? Másképpen kérdezve: vannak bizonyos képfajták, képi megközelítések, fotografikus stílusok, amelyek nyitottak, kommunikatívak, pontosak a tudományosan értelmező kontextusban, avagy maga a kontextusba vonás, az észrevevés avathat egy képet társadalmi tényé, bizonyítékká? Másfelől nézve: kialakítható egy szisztematikus társadalomvizsgáló fotográfusi magatartás, avagy a fotográfusra bízassék rá csak az érzékeny meglátás, s mindebből a tudomány művelője szöhet szakszerű narrációt, vagy választhat érvelése mellé képi illusztrációt? E kérdések nyitottsága nyilván még azon kamerahasználókat is kétségekkel tölti el, akiket erudíciójuk, felkészültségük, témájuk és meglátásuk a képek bizonyítóerejének vizsgálására és bevonására ösztönözne. A digitális képkészítés olcsóságának és egyszerű voltának „áldása” az új képiség teoretizálóiin túllépve gyakorlati eszközöket adhatna kézbe: a vizsgálódás új horizontjai nyílhatnak, ha... Ha e bizonytalanság nem kötné meg bizonyos esztétikai típusú mércékkel és megfontolásokkal a kamerahasználók kezét.

A digitális technika új, de a bizonytalanságok régiiek: a képiség kapcsán mostanában felbuzduló érdemi vizsgálatok körébe újra be kellene emelni a kép, a bizonyosság, a tudományosság és a társadalomvizsgálat egymásba hurkolódó kérdéseit is. Alapkutatásokra van szükség.

Ezalkalommal legyen elegendő egyetlen történeti példa, s a vizsgálódás fókuszába az kerüljön, hogy vajon maga a fotográfia bír-e olyan képi jegyekkel, amelyek megszabják a sorsát e vizsgálódási folyamatban.

Az álló- és mozgóképekkel való társadalomtudományos tevékenykedés, a vizuális antropológia legalább háromfajta tevékenységet jelent a „klasszikus” felosztás szerint: az egyes közösségek vizuális megnyilvánulásainak és dokumentumainak vizsgálatát, a megfigyelések fotós illetve filmes támogatását, valamint az ez utóbbiból kinőtt kommunikációs formát, az etnofilmes fesztiválaktivitást. Formálódása során minden tudományterület kihátrítja a szellemi teljesítmények múltjából a maga előtörténetét. Feltűnő azonban mindazok számára, akik vizuális antropológiát oktatnak, hogy e diszciplína csak nagyon töredékesen tud ilyesmit felmutatni, különösképpen azon a területén, amelyre most a figyelmet fordítani szeretném, a fotográfiai rögzítések tevékenységi körében.

A tudománytörténet korai bevezető szövegei kifejezik tiszteletüket Gregory Bateson és Margaret Mead műve előtt, amely a Bali szigetén végzett kutatás fotóanyagát adta közre rendszerezett és eredeti formában 1942-ben. A *Balinese Character* című könyv lényegi jegye, hogy a szerzők az „idegen” köznapi és ritualizált magatartásjegyeinek tematizálásához – belátva a verbalitás korlátait a személyiség és az *ethosz* megragadásában – 8-10 képből álló fotótablókat csatoltak. E módszerrel olyan vizuális narrációt hoztak létre, amelynek egyes elemei – a képek – nem szükségszerűen kifejezőek, „jó”, s még csak nem is feltétlenül eredetiek (Batesonék a képoldalakra alkalmanként film „stilleket” és vizuális idézeteket is beszúrtak). Jelentőségüket és jelentőségüket tehát a kutatói magatartásból: a szisztematizálás és kontextualizálás során nyerik el. A Batesonék-féle fölvetés több okból folytathatatlanak bizonyult: a készítés és kiadás szenvedélyes és költséges volta folytán (25000 fotót készítettek Balin!), a megfigyelő pozíció („megpróbáltuk a normális és spontán történések rögzítését”) később sokat bíralt bizonytalan kijelölhetősége okán, de legfőképpen talán az állóképi közlés, retorika kezelhetetlen sokértelműsége miatt. Nem véletlen talán, hogy a továbbiakban részben sajátos noteszként használták a kamerát, mint azt John Collier ajánlotta, részben laboratóriumi megfigyelések vagy projektív pszichológiai tesztek eszközeként, mint mondjuk Ekman vagy Byers. Legfőképpen pedig mind határozottabban hagytakoztak a képi kifejezés expresszivitására, esztétikumára. Azaz az ilyen módszert választó antropológus-fotós együttműködések eredményei „jó” képekből álló kollektívok, könyvek és kiállítások voltak, melyek „antropológiai” jellegét sokkal inkább a téma és a készítő személye garantálta, semmint a megfigyelési mód.

Mindezen okok miatt a tudománytörténet és az eredetkutatás nagyobb hangsúlyt helyezett az antropológia és fotográfia párhuzamos történéseinek vizsgálatára, leltárba vételére. Legfeljebb egy „helyes” antropológusi kamerakezelés korábbi mintáinak kritikái bemutatásával, mint a szisztematikus vizuális tevékenység, a vizsgálódás korábbi nézőpontjainak megértésével foglalkozott. Az eredetkeresés szórványos hazai esetei hasonlóképpen járnak el. Az e konferencián is résztvevő jeles kollégám például több alkalommal is a tudatos antropológiai fotózás magasából mutatta be, s bírálta az elődök, a néprajzosok kamerahasználatának

végiggondolatlanságát. A vizuális antropológia mai újragondolása során a „sűrű képek” analízisén túl (erről máshol szoltunk), javaslatom szerint inkább a vizsgálódó pozíciójának gondos rekonstrukciójára lenne szükség. Hiszen maguk a képek, készüljenek bár a legkülönbébb intenciókkal és moralitás megfontolásokkal, törekedjenek bár a legkülönbébb világlátások szimbolizálására, eredeti kontextusukból kiemelve többségükben védtelenné, majd hogyanem parttalanul értelmezhetővé, újrakontextualizálhatóvá válnak.

A társadalmi jelenségeket bemutató képiség előzményeit természetesen nem lehet egyetlen korábbi szemléletmódra, s annak legnagyobb gyűjteményeire szűkíteni. A pozíciók tisztázásakor sorra vehetők az egyes társadalomkutatók kamerahasználatának esetei – ha e keresés kapcsán nem is találunk olyan tellemekre, mint az *American Journal of Sociology* 20. század eleji köteteit tanulmányozó Clarice Szasz –, be kell vonnunk vizsgálati körünkbe a spontán és tömeges képkészítés sporadikus megfigyeléseit, így a családi fotók mellett főként az első világháború máig kiaknázatlan és elképesztő bőségű frontszolgálati képanyagát, s természetesen nem szabad figyelmen kívül hagyni a hivatásos fényképezés és a szintén a századelőtől formálódó riportfotózás gyakorlatát sem.

A gyűjtési kör még ezen túl is szélesíthető, ám ha valóban a vizsgálódás karakteres pozícióira kívánjuk most a figyelmet fordítani, nem a korai kezdemények felé érdemes fordulni, nem az archívumok véletlenszerű anyagához javallott nyúlni, ahol legfeljebb a mikrofilológia eszközeivel boldogulhatunk a szándékok rekonstrukciójára törekedve. Célravezetőbb a kimunkált, érett törekvésekkel, a jól szervezett vizuális narrációkkal foglalkozni.

A fotográfálás már a 20. század elejére tömegessé vált, a technika szinte mindenki számára hozzáférhetővé egyszerűsödött, ugyanígy a képek szöveggel együtt való nyomtatása legkésőbb a huszas évekre kézenfekvő gyakorlat lett a lap- és könyvkiadásban. E technikai alapon a harmincas évek során kezdenek megjelenni nagyobb számban azok a könyvek, amelyek közlendőjükben erőteljesen a képekre hagyatkoznak. Ugyancsak a harmincas évtized az az időszak, amely során sokszálú, gyakran egymást erősítő törekvésekben a mindennapi élet, elsősorban a magyar falu felé fordulnak írók, újságírók, politikusok, szaktudósok, amatőr fotósok, s a Trianon-sokkra a megmaradt ország felfedezésében valamiféle szerény gyógyírt találó értelmiségiek. E törekvések igen különféle szellemi alapállásúak a kultúrfölny bizonygatásától a lelkiismeret ébresztéséig. Az eredményük azonban az, hogy számos olyan mű születik írásában, de képekben is, amely a rögzítés esetlegességén túl valamiféle általánosítást, mélyet, érdeműt kívánt elmondani tárgyáról, a faluról, a népeletről.

Válasszunk ki itt és most a jelentősebb munkák közül három, nagyjából egyidőben született, s bőséges fotóanyagot tartalmazó munkát: Fél Edit nevezetes Kocs-monográfiáját, Balogh Rudolf varázslatos *Magyar képek* albumát, és Ortutay Gyulának Müller Miklós fotóiból összeállított emlékezetes kis könyvét, a *Parasztságunk életét*. A könyvek sorában Fél Edit munkáját a társadalomnéprajz úttöréseként tartja számon a szakmai emlékezet. Balogh Rudolf kötetének minősítése: idegenforgalmi propaganda, míg Müller Miklós képei a szociográfiai törekvések kontextusában jelentek meg. S az egybefoglalt képek műfaji megjelölése, bár első ránézésre találónak és helyénvalónak látszik – néprajzi fotó, népies zsáner, szociofotó –, sem a képkészítés módszeréről, sem a kép szervezőmódjáról nem mond lényegit.

Értelmes, megválaszolható kérdéseket keresve a képkészítők intenciójának jellemzésére először a fotótechnikát lehet szemügyre venni. A Kocson 26 évesen kutató néprajzos, Fél Edit azzal a természetességgel vitte magával a fényképezőgépet, mint akkor már számosak a szakmájában: alkalmanként nehézséget okozott neki az élességállítással vagy a fényviszonyokkal való megbirkózás, ugyanakkor a kamerahasználatot kézenfekvőnek tekintette, mint a megmutatás eszközét. Az ötvenes éveiben járó Balogh Rudolf a fényképezés egyik legtekintélyesebbje akkoriban, tökéletesen ura volt a technikának, a képszerkesztésnek. A Fél Editnél valamivel idősebb és szintén bölcsészhatárú Müller Miklós a Szegedi Felsőfokú Művészeti Kollégiumából érkezett, s mint a társadalmi elkötelezettségű fotósok általában – kerüljenek ki akár a Népszava munkatársai közül, akár Kassák köréből – nem rendelkezett különösebb technikai előképzettséggel, amatőr fotós módjára kezelte a kamerát. Viszont a másik két említettél tájékozottabb volt a kortárs fotográfiai stílusok, kifejezőmódok változásaiban. A technikán túl a kép mint tárgy értékét illetően is igen különféle a mentalitásuk: Fél Edit magának a fotónak nem tulajdoníthatott különösebb értéket, ám felvételeit dokumentumnak tekintvén a Néprajzi Múzeumban archiválta, így azok nagyjából fennmaradtak. Míg a hivatásos, illetve a később hivatásossá vált fotós műveinek jelentős része elkallódott.

Ugyancsak összevetethető a három vizuális narráció a „pontosság” szemszögéből, értsük ezalatt akár a hitelességre törekvést, akár csak a felvételi adatok rögzítését. Ez utóbbival a képkészítő egyike sem törődött – csupán a kiállításra dolgozó, művészkedő amatőrök között volt szokásban a felvételi adatok feljegyzése (ők ezalatt a filmfajtát, a kamera egyes értékeit értették). Ez különösképpen az ifjú tudós esetében meglepő: nemhogy képaláírásai, de még egy-két soros múzeumi leírókartonjai (*A kocsi törvénybíró, Szőrvészék,*

*Kendertíprás lábbal* stb.) sem árulnak el szinte semmit helyről, időről, személyről, a felvétel körülményeiről. Ahogy az objektívje is, feljegyzései is egyet céloznak: a téma megnevezését. Balogh Rudolf költői képaláírásai etnográfiaileg érdekes régiókat neveznek meg, kijelölve az egzotikum helyszíneit, akárcsak az ekkoriban sorra nyíló „népművészeti vendégházak”. Müller pedig minden képaláírást mellőz a szociofotósok azon meggyőződésétől vezérelve, hogy a képek magukért beszélnek.

Ami pedig az adatolás pontosságán túl a fotó hitelességét illeti, mindhárman a képeken lévő dolgokról akartak beszélni, s szinte egyazon módon közömbösek voltak aziránt, hogy a dolgok hogyan kerülnek rá a képre. A spontán észrevétel, a megfigyelés, a beállítás vagy a megszervezés mindegyikük eszköztárához hozzátartozott, mindazonáltal a felvételek feltűnő, lényegi különbségei megintcsak a megfigyelő pozíciójára vezethetők vissza. Balogh Rudolf és a magyaros fotózás híveinek szemére szokás vetni, hogy témájukat meghamisították azzal, ahogy modelljeik díszes népviseletben arattak vagy sütötték a kenyeret. Helyénvaló megfigyelés, de tegyük mellé, Fél Edit hogyan öltöztette be a legutóbb húsz évvel korábban hordott téli tutyjába egyik idős adatközlőjét, vagy Müller Miklós hogyan választotta ki kaszálói közül a legrongyosabbat. S amikor Balogh a pásztorkodást fotózza (egy turisztikai füzet fordulatával: „ugyanolyan állapotban, mint 1000 éve”), alakjainak öltözéke, eszközei vagy a háttérben a hagyományos kemence összeállításukban konstrukcióknak tekinthetők, de létükben szikár dokumentumok.

Sorra vehetnénk még az elemzésben a tér- és időkeretek többi aspektusát, a felvételi távolságot, a kamera, azaz a fotográfus helyét, az elbeszélés tónusát, hogy megállapítsuk, a képek stílári különbségei ellenére mindhárom képkészítő egzotizálva kezeli témáját, ha más-más összefüggésben is, de modelljei életmódjának kiemelt mozzanatait látványosan szembeállítva a modernitás képleteivel. Mondhatjuk ugyan, hogy a fényképkészítők különböző világokban élve más és más faluvízió rögzítésére vállalkoztak, ugyanakkor a szellem és a technika adott állapota számos összefüggésben a látvány szintjén óhatatlanul közelítette elképzeléseiket.

A képek kontextualizálásának módja megerősíti eddigi megfigyeléseinket. Ha összevetjük mondjuk Fél Edit kocsai fotóinak kötetbe került sorozatát az archivált képekkel, azt tapasztaljuk, a fotográfiaileg erősebbre sikerült felvételek – a kifejezőbb portréfotók, a krumplit szedő gyerekek meghittségről árulkodó fotói – sorra kimaradnak a válogatásból. A könyv a bemutatás komplexitására való törekvéseken belül ügyel a száraz fogalmazásra, távolságot tartva a szociográfusok lobogóan szenvedélyes falukönyveivel. S ugyanígy Müller kemény képei közé az édes-bús magyaros fotózással rokonságot mutató felvételek is keverednek a nagy példányszámra törekvő, széles közönséghez forduló *Officina* könyvecskéiben. Tehát még ha lenne is az egyes fotós műfajoknak egységes képisége, a közlés szabályai és szokásai felülírnák azt.

A fotográfiai társadalomvizsgálat előtörténetének kimunkálása során, javaslatom szerint, nem azon képek korpuszának egybegyűjtésével lenne érdemes foglalkozni, amelyeken egyszerűen csak tevékenykedő embereket látunk jellemző környezetben. Az ilyesfajta fotográfiai kiváló illusztrációként szolgálhatnak kortörténeti könyvekben – mostanában minden karácsonyra jelenik is meg néhány látványos és jó drága képes történelem –, ám a feltárni kívánt jelenségekről, a megfigyelő szándékáról, kettejük kapcsolatáról, vagy akár a képek kortárs használatáról kevés adalékkal szolgálnak. Meggyőzőbb tehát a szervezett narrációk, s ezen át a megragadható megfigyelői pozíciók áttekintése.

S ha egy pillanatra felednénk is a képek védtelenségéről mondottakat, elegendő kézbe venni mondjuk a *Magyar család, magyar jövő* című, az 1945. novemberi választásra kiadott MKP-kiadványt, amelybe korábbi „Balogh-típusú” és „Müller-típusú” képeket emeltek át, lényegileg módosítva – ellenkezőjére fordítva – jelentésüket. De hogy ne csak ilyen erőteljesen propaganda-ízű példát hozzunk: Ortutay Gyula 1979-es (Balassa Ivánnal írott) *Magyar néprajz* című jelentős könyvébe Fél Edit és mások fotói mellett bőven válogat – azaz néprajzivá tesz – képeket Balogh Rudolftól, s ha az 1938-ban emigrált Müllertől nem is, de a szociofotósok közül Kálmán Katától, Sugár Katától szép számban. Tehát néhány fotótörténeti közhelyet, esztétikai átírást, képi toposzt leszámítva a konkrét fényképeknek adatszerűségükön túl semmi relevanciájuk nincs a társadalomtudomány története számára? Barthes szerint „a Fotográfia osztályozhatatlan”. Lehetséges tehát, hogy csak a fotográfus osztályozható?

## Irodalomjegyzék

Balassa Iván – Ortutay Gyula: *Magyar néprajz*. Budapest, 1979, Corvina.

Balogh Rudolf: *Hungarian Pictures. Life and Labour of the Hungarian Countryside*. Budapest, 1936, Hungarian Office for Commerce.

Barthes, Roland: *Világokamra*. Budapest, 1985, Európa.

Bateson, Gregory – Mead, Margaret: *Balinese Character. A photographic Analysis*. New York, 1942, New York Academy of Sciences.

Fél Edit: *Kocs 1936-ban. Néprajzi monográfia*. Budapest, 1941. Egyetemi Magyarstudományi Intézet, /Tanya, falu, mezőváros 1./

Ortutay Gyula: *Parasztságunk élete*. Fényképezte Müller Miklós. Budapest, 1937, Officina, /Officina képeskönyvek 2./

# Vizuális antropológia vs. vizuális kultúra?

A szerző több mint egy évtizede oktat vizuális antropológiát a Miskolci Egyetemen. Az évek során föl kellett tenni magának a kérdést: milyen képcorpusra, milyen elméletekre, milyen fogalmi hálóra hivatkozhat, hogyan vetheti össze gyakorlatát más egyetemek oktatási módszereivel, s a szakirodalommal. Az előadásain nem egyszerűen megkerülhetetlen exkurzusként kellett végigtekintenie a maga szemszögéből a művészet történetét, s az azt generáló művészetfogalmat. Hiszen e művészetfogalom s gyakorlat modernista doktrínája egyúttal súlyosan deformálta a vizuális tapasztalást, áthidalhatatlan szakadékot teremtve a kontempláció és az átélés között. Mindezen tapasztalatok kellően szkeptikussá tették a „vizuális kultúra”, „vizuális stúdiók”, „képtudomány” (vagy akárhogyan nevezendő) tantárgyak címében megadott első tag oktathatóságát illetően.

## 1. Hagyományok

Az alábbi gondolatsort mindvégig a gyakorló tanár szemszögéből fogalmazom. Nem kívánom részletekbe menően tárgyalni a vizuális kultúra, a vizuális antropológia és a vizuális tanulmányok (*visual studies*) meghatározását, átfedéseit, egymásrahatásait. A vizuális antropológiát itt-most az empirikus társadalomkutatás, a kulturális antropológiai markáns részterületének tekintem. Eltekintek tehát a terepmunkával összefüggő fotó- és filmkészítés gyakorlatától, amelyet ugyanezen névvel illetnek. A gondolatsort nem az elméletek megalapozottsága és érvénye, hanem koherenciája, inspiratív volta, hozzáférhetősége, taníthatósága és számonkérhetősége motiválja. Tehát az, hogy a diszciplináris átrendeződésekből hogyan rajzolódnak ki a megélhető empirikus tapasztalatokkal, ismeretekkel is egybehangzó tudáscsoportok.

Tíz éve, amikor a vizuális antropológia egyetemi tantárgyblokk definiálásra került Miskolcon, akkor ennek szükségességét Kunt Ernő így indokolta: „Kép és identitás fogalma szervesen összekapcsolható az ezredforduló globális kihívásainak megválaszolásával. A fejlett ipari társadalmak új kommunikációs szokásaiban rohamosan tör előre a kép használata. A harmadik világban pedig még a hagyományos – sokszor az írásbeliséget megelőző – vizuális kultúra hat. Mind a technikai tudományok, mind pedig a társadalomtudományok kutatói érzékelik, hogy korunk levegőjében itt van a globális vizuális kultúra vizsgálatának, megismerésének, értelmezésének és használatának igénye. A posztindusztriális világfalu halaszthatatlanul igényli a kultúra vizuális dimenziójának beható értelmezését. Az emberi kultúra vizuális vonatkozásainak komplex tanulmányozása azért vált szükségessé, mert korunkat minden korábbi időszaknál jobban jellemzi a vizuális információrobbanás. A Föld rohamosan növekvő népességének szükségletei, a felgyorsult társadalmi mozgások és kulturális migráció, az interkontinentális kultúraváltás szükségessé teszi, hogy – társadalmilag jelentős mértékben izolálódott, atomizálódott – tömegekhez gyorsan, társadalmi-politikai, nyelvi és tradicionális határoktól részben függetlenül jussanak el a szükséges információk. Ezt a legalkalmasabban a kép, a vizuális információközlés teszi lehetővé. Az emberiség növekvő vizualizálásának velejárója, hogy az írás mellett – bizonyos területeken helyette – rohamosan növekszik a kép szerepe. Ezt a folyamatot a kémiai, optikai, technikai és elektrotechnikai képrögzítő és képtovábbító eljárások gyors fejlődése teszi lehetővé, bontakoztatja ki. Ugyanakkor ezeknek az eszközöknek a humanizálása, kultúrábavonása lassan halad előre. A kép-olvasás, a kép-használat területén igen kevés a társadalmi szinten tudatos ismeret. Napról napra növekszik a képolvasás analfabétáinak száma, amidőn a közvetlen emberi kapcsolatokban s a tömegkommunikációban egyre növekszik a képi információközlés szerepe.”

Kunt meghatározásának kulcselemei: a modernizmus-doktrína, s ezen belül Benjamin sokszorosítás-értelmezése, a műveltség kimondatlan elitfelfogása, a vizuális nyelv és vizuális kommunikáció megtanulásának lehetségsége és szükségessége, illetve a vizuális kultúra, elsősorban a tárgyi rendszerek, mint kulturálisan sűrű jelentéshordozó struktúrák tanulmányozása. Kunt hivatkozásainak gyűjtemény nagyjából fellelhető Horányi Özséb kép-szöveggyűjteményében és sajnálatos módon kéziratban maradt *Vizuális enciklopédiájában*. Kunt elképzelésének kutatási horizontja, a képhasználat problémája az általa szervezett *Bildkunde, Volks-kunde* konferencia tanulmánykötetében tárul ki, oktatási ideáljára pedig K. Csilléry Klára nagyszabású miskolci, a tárgyi rendszerek történeti modelljeit rekonstruáló előadássorozatában ismerhetünk rá. Ebből adódóan, ha a szak akkori szigorlati tételjegyzékét olvassuk, akkor a percepcióval, kommunikációval, illetve a törzsi művészetrel kapcsolatos alaptudásokon túl bizonyos társadalmi gyakorlatok – mint a családi fotózás, a polgári lakberendezés, az emlékműállítás, a temetkezés – leírását, értelmezését lelhetjük föl.

A tudásanyag és szakirodalom mozaikját kirakva látható, a Kunt-féle nagyszabású víziót az eltelt évtized jócskán erodálta, a vizuális antropológia, mint a látható, kézbevehető, tapintható világ egészére kiterjedő komplex vizsgálódás azóta kikerült a szakmai gondolkodás fókuszából. Ennek oka a diskurzus módosulásán túl azon helyi tapasztalat konzekvenciája, hogy a felsőoktatási struktúrában a társadalomkutatói érdeklődés leértékelődött, a hallgatói felkészültség történelmi megalapozottsága elbizonytalanodott.

## 2. Tapasztalatok

Elkerülhetetlen tehát az oktatói gyakorlat módosítása. Amit a fentiekben túl jó néhány további fejlemény indokol. Az elmúlt tíz esztendőben napvilágot láttak azok a könyvek, amelyek a modernizmus történetének újraírását nem csupán programként tűzik ki, de neki is látnak a feladatnak. Azután – magyarul is – sorra jelennek meg olyan munkák, amelyek a látás történetiségének kérdését tematizálják, s érdemben vonják be a vizsgálódás körébe. Ha a digitális kultúra kritikai elméletének alapműve nem is adható egyelőre a hallgatók kezébe, azért gyűlik az e témához tartozó szakirodalom is. Mindez alapot adhat a korábban szorgalmazott széles kulturális-történeti kitekintés után egy másfajta megközelítés kidolgozásához.

Hogyan csinálják mások? A kilencvenes évek végével ilyen típusú kérdésekre a virtuális világba költözve meglehetősen kiterjedt kereséseket folytathatunk (némi bizonytalansággal, hogy a fellelt mutató programok mögött miféle tényleges oktatási és kutatási gyakorlatok, szellemi teljesítmények találhatók). A hálózat szövevényéből mintha azt lehetne kibogozni, hogy a jelen pillanat legélénkebb hívószava a *visual studies*, mintha e kulcsszó mentén lehetne kitapintani a diszciplináris átrendeződést. Az Angliából indult *cultural studies* a hatvanas évekre kiépítette a maga oktatási struktúráit. Az inkább Óceánon túli *visual anthropology* fénykora a hetvenes évekre esett, s most épp a *rethinking* állapotában található. A betagozódást jelző egyetemi szöveggyűjtemények címeit áttekintve a kilencvenes évek a *visual culture*-é volt (Chris Jenks, Nicholas Mirzoeff, Marita Sturken—Lisa Cartwright). A közelmúlt „képi fordulata” az egyetemi kurzusok címében újabban *visual studies*-ként tűnik föl, elsősorban Mitchellre, az *October* 1996-os vitájára, Elkinsre hivatkozva. Az elnevezés változásának oka a jelek szerint az, hogy míg a korábbi címkék szigorúbban kulturális konstrukciókat sugalltak, addig ez utóbbival bármi összefüggésbe hozható, ami a látvánnyal kapcsolatos. Az Egyesült Államok friss „felsőoktatási tájékoztatója” szerint több mint harminc egyetemen kapcsolódhatnak *Visual studies* elnevezésű programba (melyek amúgy a legkülönbözőbb egyetemi épületekben találhatók a klasszikus bölcsészettől a média-tanulmányokig; s helyszínként alkalmanként még művészettörténet tanteremeken is felbukkannak, ámbár utóbbiak többnyire a régi művészet tanulmányozására próbálják korlátozni kompetenciájukat).

A változások közepette eligazodni kívánó tanárember mindeneke előtt a hivatkozásokat próbálja áttekinteni, a maga olvasottságát próbára téve. Az összesített bibliográfia természetesen kezelhetetlenül hosszú Svetlana Alperstől Slavoj Žižekig, de a visszatérő nevek változatlanul: Barthes, Baudrillard, Deleuze, Foucault – ami jelzi, a diszciplináris változások kevésbé a teoretikus alapok felforgatására törekuszenek. Ezt követően a visszatérő témák keresésébe fog. A jegyzék, ha lehet, még sokkal hosszabb – tévéreklámok, tetoválás, a turizmus emléktárgyai, graffiti, szecessziós plakát, közlekedési jelzőtáblák és így tovább –, és sokkal kevésbé fókuszálható. Néhány markáns hiány mindenesetre kitapintható. Többnyire nélkülözniük kell az összehasonlító vizsgálatokat. Illetve feltűnő a Warhol utáni és a Dali vagy legfeljebb van Gogh előtti művészet iránti figyelem megcsappanása.

## 3. Konfliktusok

E tapasztalat értelmezése során szembe kell néznünk azzal, hogy a képpel való foglalkozásnak az ikonológikus szemlélet utáni újradiszciplinálása során a képek a nézés helyett a látással való foglalkozás példáiává váltak. Ezt erősítik a modernizmus populáris recepciójának hagyományai éppúgy, mint a vizuális antropológia vagy a különféle képelméletek. Az egyetemi gyakorlatban a populáris kultúra témáiból való merítés mindenestre könnyen mentességet adhat a nagyléptékű és szigorú történeti tanulmányok, illetve a komplex vizuális kifejezőmódok belátásának kötelessége alól. Úgy tűnik, a múlt iránti érdeklődés stratégiáját néhány szerző (Baxandall, Belting, majd Michael Ann Holly, Keith Moxey, Mieke Bal, Christopher Wood) meghatározta, s ez elegendőnek is bizonyult az oktatás számára. Amit Moxey megfogalmaz, az az oktatás folyamatában belátás és nem gyakorlat: „A történetírás egyfajta kulturális poézissé vált. A múlt többé nem a dolgok jelentésének forrása, hanem az a hely, ahol e jelentést megalkották.”

A nézés mint viselkedési formai jegyeit Harold Osborn írta le korábban: a nézett objektum egészésként való észlelése, időleges leválasztása kontextusaitól és „keretbe foglalása” a figyelem fókuszálása érdekében, a figyelem „itt és mostja”, a tárgy megjelenése és nem meglepte felé való fordulása, az abba való belefelejtkezés. A „csak nézés” magatartásnak jellegzetességeit – figyelem, nondiszkurzivitás és érdeknélküliség – a

képtudományok nemigen érintik és értékelik. Nyilván azért, mert a kontempláció alapvetően a „művészet-hez” tartozó, s a modernizmus művészete a maga ténykedése során éppen a „csak nézés” funkcióját kellemlenül túlhangsúlyozta. A képtudományok alapvető törekvése a kitekintés „felfüggesztésének” mozzanatától elszakadni, s a tekintetet a képből kivezetni a képi helyzet szemlélése felé. E szándék látványosan érhető tetten például Heideggernek van Gogh cipőiről szóló, sokat bírált elemzésében, amikor „tévedésből” több festményt egybemos, vagy Foucault nevezetes *Udvarbölgyek*-esszéjében, ahol „elfelejti” megnézni a festmény némelyes formáit, így a háttérben látható képi idézeteket, „formahurkolásokat”.

A klasszikus szerzők ilyen „elnézései” műveltségük magabiztosságából éppúgy adódnak, mint a türelmetlenségből, hogy bemutassák a képek működéséről szóló meglátásaikat. Ám a félrenézések nem alkalmiak. A képek, amelyekről az előadó beszél és a hallgató néz, nem azonosak. (Annál is inkább, mivel az oktató többnyire valóban a képet látja a maga mentális vetítívásznán, míg a hallgató egy konkrét vetítívásznon a kép alapján az előadó által reprodukálással, Internettel, írásvetítővel, projektorral készített konstrukciót néz.)

Az oktatás napi gyakorlata azonban ennél egy mélyebb konfliktust is magával vonzol: az ízlés kimondatlan konfliktusát. A vizuális antropológiai megközelítéstől a „visual studies” tárgyalásmódig a diskurzus nemcsak hogy felment a vizuális érték kritikai megközelítése alól, hanem ezt az értéksemleges magatartást kötelezővé is teszi. Ez az „egyrétegű” látás és láttatás az oktatónak – feltételezhetjük – nem okoz nehézséget, számára az értékmentes tárgyalás modell-típusú, bizonyos jelenségek bemutatására szolgál. A hallgató számára annál inkább problematikus. A tanulás, tájékozódás, megélés során szinte lehetetlenné válik a művészet közkeletű használatmódjainak, a jelen kiállítótermi tapasztalatoknak, a személyes ízlésnek és a *visual studies* gyakorlatának összegegyeztetése.

#### 4. Következtetések

Bármilyen, az egyetemi oktatást érintő, pillanathoz kötött gondolatsorban – a veszélyeztetettség okán – néhány sarokpont kijelölése akkor is szükséges, ha ezek az adott gondolatmenettől távol állnak. Ilyen az egyetem hagyományos és értékőrző autonómiájának hangsúlyozása. Ilyen az utóbbi évek tömegképzési tendenciáinak éles kritikája. Ilyen a nyitottság vállalása a tudásbeli és diszciplináris változások felé. Ilyen a nem elsődlegesen piackonform, kulturális hagyatékőrző képzések helyzetének meghatározása. S ilyen annak a problémának újra s újragondolása, amely a történeti alapozású diszciplínák esetében elkerülhetetlen: hogy vajon a képzési rendszer elemekre bontása módszertani kényszer vagy lehetőség a tradicionálisan lineáris tudásépítkezést megkívánó tárgyak esetében. Kizárólag az ilyen kérdésekről való reflexív és nyilvános beszéd révén változhat a bölcsész és társadalmi egyetemi oktatók helyzete végvári harcosokéól újra értelmiségivé.

„A vizuális kultúra – Nicholas Mirzoeff megfogalmazásában – nem a rajzolt vagy festett képeken múlik, hanem a létezés leképezésének vagy vizualizálásának modern tendenciáján. [...] A vizuális kultúra nem ülhet kényelmesen a már létező egyetemi struktúrában belül. Ellenkezőleg, azokhoz egyre hangsúlyosabbá váló posztdiszciplináris egyetemi vállalkozásokhoz [...] kell csatlakoznia, amelyek érdeklődési területe keresztezi a hagyományos egyetemi szakok határait. Az effajta megközelítések életképessége azon múlik, képesek-e folyamatosan megkérdőjelezni anya-intézményüket, avagy könnyen felszívódnak bennük. Ezért tartom a vizuális kultúrát inkább taktikának, semmint egyetemi tantárgynak. A vizuális kultúra egy cseppfolyós értelmező struktúra, amelynek középpontjában a vizuális médiára a mindennapi életben adott individuális és csoportos válaszok megértése áll. Meghatározása az általa feltett kérdésekből és felvetett problémákból ered. Hasonlóan a fentebb említett megközelítésekhez, túl próbál nyúlni az egyetem tradicionális határmezsgyéjén, hogy így az emberek mindennapi életével léphessen interakcióba.”

E taktika kidolgozása egyfelől az egyetemi képzési egységek – nálunk szinte reménytelen – együttműködését kívánná, másfelől az oktatási tevékenység olyan típusú átgondolását, amely révén „az emberek mindennapi életével” lépne interakcióba. Ilyesfajta módszertani tapasztalatokat pedig épp a kulturális antropológia oktatási és kutatási gyakorlata kínál. Ám – s talán ez különösen inspiráló – a tevékenységek egy másik területe is kínálkozik. Mégpedig a kortárs művészeté, amelynek egyik célja, médiuma és leghatásosabb eszköze épp az ilyesfajta interakció, amely tudva vagy sejtve épp a képelméletektől kapja bátorításait. Ennek egyik legfontosabb jegye épp az, hogy a nézés, befogadás, értelmezés, használat különféle szintjein egyenértékűen érvényes működési módokat kínál, egybenlát és egybeláttat. A diszciplináris átrendeződés egyik termékeny kalandja a kortárs művészet felfedezése lehetne.

Ám ezzel újabb nehéz kérdés kerül elénk: van-e esély, hogy a *visual studies* feladja a művészeti jelenség kapcsán a maga némasági fogadalmát? Az oktatói gyakorlat miskolci végiggondolása így vezetett el az esztéti-

kai tapasztalás tudatosításához – ezért szorgalmaztuk, hogy tankönyvként kézbe adhassuk Maquet *Az esztétikai tapasztalat* című könyvét –, s azon túl.

A feszültség tehát a műhasználat esztétikai alapú 20. századi konszenzusa: mely abszolutizálja az ízlést a maga kanti ellentmondásosságával, hogy ugyanis „meglételt mindenkinél feltételezzük”, ugyanakkor az érdek nélküli figyelem ha egyáltalán, akkor valójában a társadalmi kivételezettség pozíciójában képes működni. A feszültség a modernségkritika és a kulturális antropológia által egyaránt szorgalmazott belátás, megértés, illetve a kortárs művészet minőségileg másféle, „leveles” olvasásmódja között van. A konszenzus újrakötése gátlásokkal teli: ha Kandinszkij festményét nézve nevetni illetlenség volt, nehéz elfogadni, hogy mondjuk Gyenis Tibor képe előtt a nevetés az egyik helyénvaló – mert belátásról és megértésről tanúskodó – megnyilvánulás. Ha Cézanne festményét nézve másra, mint a mű esztétikai értékére gondolni illetlenség volt, nehéz elfogadni, hogy mondjuk Koronczai Endre *Csettegő-projekciójának* nem-esztétikai, sőt akár nem-művészeti szemlélése sem tévedés, a mű egyik intencionális értelmezési rétege. A konszenzus újragondolásához tartozna a kontempláció megtisztítása, ugyanakkor azonban a művészet tapasztalásának visszakapcsolása a tapasztalás egyéb módjaihoz, azaz ezen intézmény bevett szokásainak radikális megváltoztatása. Mindehhez a kortárs művészet utóbbi évtizede egyre markánsabb esélyt ad azzal, hogy a jóval korábbi gyakorlathoz hasonlóan „formában tartja” a vizuális kifejezést a stílár-ikonográfiai hagyomány és populáris kultúra (valamint a jelenben a tömegkultúra) parttalan kreativitása között. A kortárs művészet műhasználati modelljének oktatásba vonásával az érvényes beszédmódok egyikével – nem pedig kizárólagosságával – vesz részt az oktató a *visual studies* újjászerveződő diskurzusában. A magam miskolci tapasztalatait megosztva az olvasóval, valójában azt feltételezem, hogy a teória fejleményeinek megvitatásán túl a művészeti gyakorlattal való egybevetés is segítségünkre lesz a *visual studies* oktatási pozíciójának radikális meghatározása során.

#### Irodalomjegyzék

Beke László – Horányi Özséb – Janáky István – Németh Lajos (szerk.): *Utak a vizuális kultúrához III*. Budapest, 1984, Művelődéskutató Intézet, [kézirat gyanánt].

Belting, Hans: *The Invisible Masterpiece*. London, 2001, Reaktion Books.

Belting, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, 2003, Kijárat.

Bredenkamp, Horst: Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány. *Buksz*, 2003. 3. sz. 253–258.

K. Csilléri Klára: *Tárgyi rendszerek antropológiája*. Miskolc, 2001, Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszéke, [a szerzőm halála miatt töredékesen elkészült CD-ROM].

Elkins, James: *Visual Studies. A skeptical introduction*. New York – London, 2003, Routledge.

Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Budapest, 2000, Osiris.

Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Budapest, 1988, Európa.

Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Budapest, 1982, Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

Jenks, Chris (ed.): *Visual Culture*. London, 1995, Routledge.

Képi fordulat, *exindex* 2002, <http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=tema&tf=09.php>

Kunt, Ernő (Hrsg.): *Bild-kunde, Volks-Kunde*. Miskolc, 1990, HOM.

Kunt Ernő (szerk.): *A tanterve az 1993/94-es tanévre*, Miskolc, 1993, ME.

Kunt Ernő: *Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok*, Budapest, 2003, L'Harmattan.

Maquet, Jacques: *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel*. Debrecen, 2003, Csokonai.

Mirzoeff, Nicholas (ed.): *Visual Culture Reading*. London, 1999, Routledge.

Moxey, Keith: Művészettörténet ma. Problémák és lehetőségek. *Balkon*, 2002. 1–2. sz. 4–8.

Sturken, Marita – Cartwright, Lisa (eds.): *Practice of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford, 2001, Oxford University Press.

Paul Virilio: *Az információs bomba*. Budapest, 2002, Magus Design Stúdió.



# A vizuális antropológia helyzete a Corvin utca 7. alatt

Bemutató és módszertani elmélkedés

A Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékének alakulásakor (1993) megfogalmazott célja – az alapító, Kunt Ernő szándéka szerint – olyan társadalomtudósok képzése volt, akik a kritikai-intellektuális megközelítésen túl a tapasztalat értelmezésének és a tudás megfogalmazásának vizuális-kreatív módjaiban is otthonosak (azaz átjárót találnak a két agyfélteke között). A kulturális antropológus, definíciója szerint, ideje javarészt ott tölti, ahol a „másik” él. Szakszóval: terepmunkát végez, résztvevő megfigyelést. Ennek módszere a másik nyelvének, gondolkodásmódjának minél alaposabb elsajátítása, lényege pedig a megértés, a másik másságának feltétel nélküli megtapasztalása, átélése.

Ez az egész antropológus-magatartás némiképp hasonlít a jelen mindennapi emberének mindennapi tapasztalatához. Ahogy egyre inkább egyszemélyes csoportokban éljük le az életünket, mindinkább „másik” lesz mindenki más, és én vagyok az idegen. Valószínűleg ez az élmény az egyik oka, amely az elmúlt évtizedek sikertudományává tette a kulturális antropológiát, amelynek művelője korábban mérőföldet ezreit kényszerült hajózni, hogy eljusson a „másikhoz”, ma pedig fölhatalmazással bír, hogy saját társadalmát kutassa.

Az antropológia története során nem bonyolódott utópisztikus magyarázatokba – milyen lenne a „jól működő” világ –, helyette a tapasztalat értelmezésére vállalkozott. Mi az, amit magunkkal hoztunk, s mi az, amit a többiektől kaptunk? Hogyan lesz ebből viselkedés és norma? Hogyan határozzuk meg magunkat? És miért ilyen bonyolult ez az egész?

A jelen dimenzióinak változása adja, hogy a róla való beszéd árnyaltságához nem elegendő az akadémia diszciplinált, érvelő, racionális értekező módja, mondta Kunt Ernő, s korai halála (1994) után mondták tovább a miskolci egyetemi szak többi oktatói. Egyfelől a gondolkodás szaktudományossága nem lehet meg a jelen filozófiája, pszichológiája nélkül, másfelől a tapasztalat értelmezése is a kifejezés komplexitását kívánja. Hát így került a tanszék nevébe és gyakorlatába a vizualitás. Kétféle módon is. Egyfelől a kultúrák vizuális alrendszerének tanulmányozása okán – tér- és testhasználat, tárgyi rendszerek, képek, média –, másfelől pedig vizuális rögzítőként és értelmezőként. Egyszóval: e szak hallgatói előszeretettel fotóznak és filmeznek, s ezt tanulmányi teljesítményként kerül értékelésre.

Ebbe a szellemi térbe lépett be néhány éve Bócsi Krisztián, aki már gyakorlott fotósként kezdte az egyetemet végezni. Teljes mértékben uralta a technikát, ismerte a fotográfushelyzeteket, sőt, már egyetem előtt olyan, az eseményeket hosszan nyomon követő sorozatokat készített, amelyek a résztvevő megfigyeléshez hasonlítottak. Akkori képei a Benkő Imre nevével jelezhető itthoni, dokumentarista hagyomány szellemében készültek: nem használt túl hosszú vagy túl rövid fókusz távolságú objektíveket, sem merész nézőpontokat, vállaltan közel lépett az eseményekhez, s a teljes képfelületet még az expozíció pillanatában megkomponálta.

Habár az egyetemi évek nyilván módot adtak különféle intellektuális rutinok elsajátítására, épp a vizuális antropológia területén kevés igazán inspiratív előzményt talált. Tanulta a meghatározást, de néhány kifejlesztett példát látott csak a kifejezésre. A tudománytörténet korai bevezető szövegei szavakba foglalják tiszteletüket Gregory Bateson és Margaret Mead műve előtt, amely a Bali szigetén végzett kutatásuk fotóanyagát adta közre rendszerezett és eredeti formában 1942-ben. A *Balinese Character: a Photographic Analysis* című könyv lényegi jegye, hogy a szerzők az „idegen” köznapi és ritualizált magatartásjegyeinek tematizálásához – belátva a verbalitás korlátait a személyiség és az *ethos* megragadásában – 8-10 képből álló fotóablókat csatoltak. E módszerrel olyan vizuális narrációt hoztak létre, amelynek egyes elemei – a képek – nem szükségszerűen kifejezőek, „jók”, s még csak nem is feltétlenül eredetiek (Batesonék a képpoldalakra alkalmanként film „stilleket” és vizuális idézeteket is beszúrtak), jelentésüket és jelentőségüket tehát kutatói magatartásból a szisztematizálás és kontextualizálás során nyerik el. A Batesonék-féle fölvetés több okból folytathatatlanak bizonyult: a készítés és kiadás szenvedélyes és költséges volta folytán, a megfigyelő pozíció („megpróbáltuk a normális és spontán történések rögzítését”) később sokat bíralt bizonytalan kijelölhetősége okán, de legfőképpen talán az állóképi közlés, retorika kezelhetetlen sokértelműsége miatt. Nem véletlen talán, hogy a továbbiakban részben sajátos noteszként használták a kamerát, mint azt John Collier ajánlotta, részben laboratóriumi megfigyelések vagy projektív pszichológiai tesztek eszközeként, mint mondjuk Ekman vagy Byers. Legfőképpen pedig mind határozottabban hagyatkoztak a képi kifejezés

expresszivitására, esztétikumára. Azaz az ilyen módszert választó antropológus-fotós együttműködések eredményei „jó” képekből álló kollektívok, könyvek és kiállítások voltak, melyek „antropológiai” jellegét sokkal inkább a téma és a készítő személye garantálta, semmint a megfigyelési mód.

Ez a mód azonban lényegesen különbözött attól, ami történeti használata során a szociofotó elnevezést kapta. Akár a kezdetnek jelölt Riis és Lewis W. Hine tevékenységére, akár a klasszikusként sorolt FSA-re vagy a Munka-körre, akár a félműltből Korniss Péter *Vendégmunkás*ára gondolunk, e tevékenységek, csoportok, projektek lényege a megismerés, a velünk élő másokra való rácsodálkozás. Ebből adódik a szociofotó viszonya a szöveghez: a fotográfus meggyőződése szerint képeivel egy másik világot fedezett fel, tehát elegendő az expedíció dokumentálása – képaláírásként hely és idő megjelölése. A kommentár csak gyengítene a képeken, mert felszínre hozná, didaktikussá tenné az egyetemes emberi megrendülés helyett a képek ideológiáját. Azt, hogy e fotósok meggyőződése szerint a néző dolga a fotó szükségzerű egyediségéből és egyszerűségéből az általánosra rálátni. E fényképezési módhoz stílus is tartozott, bizonyosfajta „jó” kép igénye, mely hitelessége érdekében alkalmanként saját kora privát fotós nyelvéből, meggyőzőereje érdekében saját kora vizuális avantgárdjából merített.

Az antropológusi vizsgálódó magatartás közömbösségét a képek minősége iránt és mindenki más kötelező érvényű igényét, hogy aki kamerát használ, valamilyen értelemben „jó” képeket készítsen, nos, ezt a konfliktust Bócsi Krisztián megélte, megkínálta. Mégis, amikor közeledett a szakdolgozat témaválasztásának ideje, kézenfekvő volt, hogy fotográfiai munkát fog készíteni (a tanszék történetében amúgy az elsőt: addig csak néhány videós szakdolgozat született a szokásos feketébe kötött szövegek mellett). Megkínálta a konfliktust, mert mondom, túl jó képeket csinált, amit közvetlen iskolai környezetében is mindenki sokra értékelt, ám mégsem tekintette eléggé „antropológiaiának”. A megfogalmazódott kifogás: a szemé a keresőben lévő képet fürkészi, s nem a kamera előtt zajló eseményeket. (De mi mást is tehetne? – kérdezi minden fotográfus.)

A témaválasztás evidens volt. Ha az antropológustól elváratik, hogy egyszerre legyen idegen és otthonos a terepen, Bócsi Krisztián válassza azt a miskolci albérletet, amelyben két, szintén nem helyi illetőségű évfolyamtársával az egyetemi éveit tölti. És adódott a módszer is. Ha az a kifogás, hogy túl jó képeket készít, olyan kamerát kell válasszon e munkához, amely konstrukciójánál fogva magában hordozza az árnyalt kifejezés lehetetlenségét. Vett tehát egy Olympus  $\mu$ [mju:] -II kompakt automatát.

E megfontolásokkal indult a munka. Világos volt, mit kell tennie: belülről, jól, mélyen ismerve ezt az életmódot, szimbolikus gesztusait és intim pillanatait, önkéntelen cselekvéseit és metanyelvét, tudva a keresőbe kerülő minden egyes képelem jelentését, összefüggését, átlátva rendszerüket, szisztematikusan megörökíteni a cselekvések legjellemzőbb (tehát bizonyos értelemben a legsemmitmondóbb) pillanatait. A kamera mindig legyen kéznél. Heverjen olyan természetességgel a konyhaasztalon, hogy az otlévők közül bárki kézbevehesse. Sem a kamerának ne legyen értéke, sem a fényképezés aktusa ne tüntesse ki az időpillanatot. Bócsi Krisztián tehát létrehozta a vizuális antropológiában mindigis modellezett, de amúgy ritkán megteremtett helyzetet: sokkal inkább résztvevő volt, mint megfigyelő. S bár munkáját minél kevésbé kívánta valamely társadalomelmélet alá rendelni, őrizte a spontaneitást, néhány megfontolás munka közben azért mérvadó lett. Egy teljes éven keresztül készültek a képek, több tucat filmtekercs gyűlt, s időről-időre mégis meg kell fogalmaznia, miről is szólnak a mindennapok során készülő felvételek. Még a szoros együttélés mellett is kirajzolódtak az intimszféra határai – ezt a kívülálló talán nem gondolja szerencsésnek, túl erős korlátnak véli, de az érintettek mentalitásával összhangban volt. Gyakorlattá vált az is, hogy a fényképezés során nem léptek ki a napi tevékenységek köréből, a fotográfus került a drámai, kitüntetett, „tipikus” vagy szimbolikus pillanatokra, s amennyire lehet, az elbeszélő, anekdotikus helyzeteket is. Nem készített portrékat, sem sorozaton belüli sorozatokat. Mi maradt tehát számára? Mi került a képekre? A „semiségek”?

Bócsi Krisztián *Corvin utca 7.* című sorozatának képszerkezete ennél sokkal bonyolultabb. Ha a szociofotó célja hogy látletét, leltárát adja annak, amit talál, Bócsi munkája az állapotot rögzíti szisztematikusan (vagy így is mondható: strukturálisan). A fotográfus minden egyes képpontot ellenőriz, de nem a képszerkesztés, hanem a létezés, a történés érdekében. Minden képelem jelentéssel bír, de nem egy formai rendben, hanem azok szemszögéből, akiről a fotográfia készült/szólnak. Ebből az következne, hogy a kívülálló számára minden fotó mellé bőséges értelmezést kellene csatolni, a kép „sűrű leírását” adni. Ami több ok miatt sem lehetséges. Először, ha valaki megpróbált már egy „sűrű fotót”, egy társadalmi tapasztalatokkal telített felvételt leírni, tudja mennyi időbe telik egy ilyen munka. Képek százainak értelmezése? Ennyi idő nincs. Másfelől míg a jelenségeket verbálisan leíró társadalomtudós azzal a biztonságérzettel lát feladatának, hogy a szavak, mondatok száma nagyjából véges, egymáshoz illeszkedésük szerkezete lényegében előre belátható, addig a fotográfus a képiség esetleges és amorf kimeríthetlenségéből próbál jól

artikulált vizuális kifejezési egységeket formálni. Így bár az antropológus fotós meggyőződése szerint lényegi beszámolót készít a tapasztalatról: képi leírásmódja és a szöveges kommentár lényege szerint összeilleszthetetlen, a csatolt leírás – akárhogyan is – *punctum* típusú (hogyan Barthes szavajárásával élünk). Ahogy a képnézegető, átlapozó szemlélés is az. Egy olyan fotóanyag, mint a *Corvin utca 7.*, e nézés mód számára kínál alternatívát.

A nézés mód más milyenségét azonban a képanyag bemutatásának is sugallnia kell. S ez a következő alig megoldható probléma. Bócsi Krisztián fotóanyaga többirányú átjárást javasol. Legalább annyira érdemi a képek pontos, időbeli sorának nyomonkövetése, mint az eseménytípusok (pl. étkezés a panelkonyhában), személyek (pl. barátok, évfolyamtársak), érzelmi relációk (pl. tanár-diák kapcsolat), térhasználati módok (pl. a mobiltelefon kijelölt személyes tér) szerinti rendezése. A fotók ugyanis egyszerre spontának és rekonstrukciós jellegűek, nem kalandoznak el látványélmények felé, hanem szikáran az adott témára – diákéletmód egy vidéki városban – koncentrálnak. A többszörös olvasatnak mi lehet a fizikai megfelelője, hogyan állítható elő ez a többdimenziós képi mátrix? Hogyan mutatható meg az adott kép más-más horizontja az interpretáció során? A lineáris – kiállítási, könyvbéli – elrendezéshez tartozó befogadásmódokat nemigen tudja megzavarni semmilyen képanyag. A képek közt való értelmezett kalandozásnak pedig a digitális technikához kötődik a lehetősége. Márpedig a képernyőn nézett fotó létrejötté óta a hitelesség új relációiban definiálta kép és külvilág összefüggését. Bócsi vizuális kutatási módja mindeközben a fotográfia „klasszikus” státusára hivatkozik. A rezzenések rögzítése feltételezi, hogy a fotós alapvetően az expozíció pillanatában rendezi a képet, nem pedig azután, az újragondoláskor. A moziban ülő srác fotóján utólag bármely filmrészlet megjeleníthető a vásznon; Bócsi képkezelése arról biztosít bennünket, hogy a moziban ülő barátja – és a fotós is – épp ezt a filmet nézte. S a néző sokra becsüli ezt a kivételes helyzetet, amelyben a képkészítő egyszerre van jelen a valós térben, az illúzió terében és a befogadói térben. Ezen hagyományos hitelesség-meggyőződés nélkül a konkrét fotó illusztrációvá válna, mint a képek általában egy társadalomtudományi tankönyvben.

De nehezen megoldható egyetlen kép nézési terének tágítása is. A dokumentumkép ránk bízva a narrációt: figyelünk egy eredeti képi konstellációra, egy jó beállításra, egy izgalmas nézetre, elhelyezzük a saját tapasztalati és esztétikai terünkbe, megalkotjuk hozzá személyes történetünket. A *Corvin utca 7.* egyes képei előtt és mögött kevésbé képzeleti-konstruktív, mint inkább tapasztalati-rekonstruktív terek nyílnak. Egy arcra nézünk, egy mozdulatra, egy tárgyra, és a megtörtént pillanatra vagyunk kíváncsiak, aztán az azelőttre és az azutánra, a tárgyak *számukra* való jelentésére, a lefotózott és a fotós kapcsolatára, a fotón szereplő véleményére a képről. Ezek a tudások mind hozzátartoznak ahhoz, hogy ne a kész képeinket színesítsük az egyetemistákról, vidéki városokról, fiatalok párkapcsolatairól, lakótelepekről.

Bócsi Krisztián diplomát szerzett, s valószínűsíthető, hogy fotográfusként fog tevékenykedni. 2003 őszén például a Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóházában rendezett önálló kiállítást. Amelyre lenagyított a *Corvin utca 7.*-ből egy teremnyit, a „jó” képeket. Ott ez volt a helyénvaló bemutatás. S e folyóiratban semigen lehet mást tenni, a szerkesztő választ majd a sorozatból néhányat. Én magam sem tudom áttörni a műnyomópapír felületét, hogy bevezessem Önöket a képek univerzumába. A papírlapon kellett maradnunk, a vizuális antropológia lehetőségeiről gondolkodva.

# Dorka úszik

A privát fotó keresése

Akkoriban tudatosan neveztük kedvenc képeinket egyszerűen 'fotográfiának', mellőzve mindenféle utalást 'mű'-re, 'művészet'-re (szándékosan felbosszantva ezzel a fotóművészet intézményrendszerének urait). Eljártunk a Hórusz Archívumba, azaz Kardos Sándorhoz, ahol felszámolt műtermekből, kukák mellől összeszedett hibás, fölösleges, különös fényképeket néztünk (és Perneczky Géza megírta hozzá a hiba esztétikáját: „a hiba az, ami kivezet a világból”). Többen viszonylag következetesen használtuk a fényképezés kapcsán a 'hivatásos-amatőr-privát' fogalomhármast; jelezve: a képkészítés szociológiai meghatározottsága önmagában is műfajt/stílust definiál. S hozzátéve: minden kortárs fotográfia már ránézésre egyértelműen besorolható e három széles sáv valamelyikébe. Továbbá: a műfajoknak nincs hierarchiájuk – 'művészet' ezen besorolásoktól függetlenül keletkezik. S nem is feltétlenül a fotográfus által jön létre. A Hórusz-típusú képkiválasztást, rámutatást éppúgy művészi aktusnak tartottuk.

Itt van például ez a 'fotográfia': Dorka úszik. Vörös hajú kislány a medence áttetsző kék vizében. Önfeledtsége teljes, mozgás nélkül surran előre, ez a nyaralás végtelen, a gyerekkor partja láthatatlan. Delfinmozgásával apró hullámokat vet és a hullámok optikája széttördeli gyerektestét. Úszódresszének vörösfekete csíkjai épp csak felvillannak. A medence alja kockás, a hullámokon valami közeli fehér és vörös épület reflexe, az ég ragyogóan tiszta lehet, amúgy semmi nem szól az időről. Sem a helyi időről, sem a naptárbeliről. Bármikor készülhetett a kép, bármelyik nyáron. S bárki készíthette. Mégis tudjuk, mostani. A géphasználat és a gépi színek árnyalatai, a luxusnyaralás felhőtlensége a jelenhez köti.

Még akkor is, ha a képteremtés véletlenje és zsenialitása inkább más fotókhhoz, a múlthoz. Például ehhez a fotográfiához, amelyen András lebeg a medence szélén. Feje, rövid haja az uszoda csempezegélyén pihen, szeme csukva, elnyúló teste arasznyira a már kinőtt gyermekmedence aljától. Visszanéz, már hiányzik neki valami, a nyár vége karnyújtásnyira, sötétülő felhők tükröződnek vízszabdalta testén. S mindez már régebben történt, távolabbi kamaszkorunkban.

András sincs egyedül a képek sorában. Vele van Jenő, aki a medencébe fejest ugorva erős ifjútestével előrefúrja magát a vízben. A hullámok fénytörése bizonytalanná teszi teste körvonalait, furcsa torzó, érthetetlen részletek, fejtét észre sem vesszük az első pillanatban. A medence aljáig nem is látunk a vibráló vízben, az ég – ha tükröződik egyáltalán – sötét, komor. Vagy az is lehet, hogy a medence beton fedele zárja a teret. Nem nyár ez már. Arasznyi előremozdulás az állóképen. A pillanat valós és távoli. Jenő már felnőtt.

Jenőt bátyja fotózta le, Andor. Avagy André. Igen: Kertész. 1917-ben. Andrást Szilágyi Lenke, 1985-ben. Dorkát pedig valószínűleg az apja.

Jenő nem Jenő – kikerestem a szakirodalomból (nagyon sok Kertész kötet, albumok, egyetemi disszertációk átnézése), hogy az úszó alak, bár hasonlít Andor Jenő-öccsére, s a kép is 1917-ben, a többi Jenő-képpel egyidőben készült, mégis egy ismeretlen ábrázol az esztergomi katonakórházban. Pontosabban nem is az úszót ábrázolja: Andort a víz fénytörése érdekelte – a szakirodalom innen eredezteti Kertész híres, 1933-as Distortion-sorozatát, a tükrökben szétfolyó női aktokat.

András nem András. Megkérdeztem Szilágyi Lenkét: ismeretlen fotózott le, őt is a víz érdekelte, a fénytörés, és mindent kihozott belőle, amit szolarizálással lehet (egy nagyobb sorozat részeként). Szilágyi-szakirodalom még alig van (tudtommal eddig egy disszertáció készült róla), így a „Bath 4.” fotó művészettörténeti helye még kijelöletlen.

Dorka talán Dorka: semmit nem tudunk erről a fotóról, mert talált kép: felbukkant a fotóvállalat képi szeméjéből. Ugyanakkor biztosak lehetünk benne, nem a fénytörés, a víz, nem a rácsodálkozás, a vizuális izgalom, a képi gyönyör miatt készült, hanem Dorka miatt. (Vagy a nyaralás miatt?)

Mindhárom kép sorozat része, s e sorozatok – ha épp nem is a most kiemelt képek – dokumentumfotóknak is tekinthetők. A másik képen tényleg Jenő ugrik: családtörténet, viselet, helyi történelem az összefüggések. A másik képen Szilágyi Lenke fénytöréseinek azonosíthatóbb a tárgya: az avantgard gondolkodás és vizualitás elemei a nyolcvanas években, a horizontok és fényképezésmódok változása. A másik képen az egzotikus szálloda látható az úszómedence mellett: a pénz beköszönt, a nyaralási szokások megváltozása Magyarországon a közelmúltban.

Különböző okok miatt, de nemigen fért e három kép egyike sem a fotók műfaji-intézményi rendszerébe még tíz éve sem. Az egyik már akkor is magasan fölötte lebegett, kezelhetetlen volt (el is romlott Kertész és a hivatalos szervek kapcsolata: s a fotográfus nem a magyar államra testálta végül hagyatékát), a másik

akkoriban, a nyolcvanas években még nem nyert bebocsátást, a harmadik kapcsán ilyesfajta igény csak bennünk, szintén kívülállóknak bukkant fel.

A képcsinalás intézményes rendszerén kívül keletkezett képek miatt volt szükségünk a megkerülő megnevezésre – ‘fotográfia’ (= igazi kép) volt mindegyik. Éppen e képek miatt ziláltuk szét az elméleti kereteket mára – ahogy a politika megengedte: hivatalosan is. A művészetbe a megengedett szubjektivitáson messze túlról privát elemeket emelve be (a politikai kosztól óvva egyaránt személyes képpé tettük Jenő, András és Dorka fotóját). Akkor az igazán fontos új képek az avantgard képzőművészettel egyenértékű képalkotás szándékával, többnyire fiatal fotósoktól (néha fotótörténeti régészkedésből), s általában underground – néha kifejezetten privát – körülmények között bemutatva (‘használva’) kerültek elénk. Szilágyi Lenke posztai levelezőlapra ragasztva küldte szét jó képeit hétről hétre barátainak.

A ‘nyugati’ művészetkultúra (melyen tekintetünk függött) hasonló zavarában kitermelte a ‘progresszív fotó’ elnevezést. Ezen megnevezés – kétszeres értékutalása miatt – mifelénk még helyénvalóbbnak tűnt: a képi minőségen túl társadalmi/morális minőségre is utalt. Kerekes Gábortól Szilágyi Lenkéig a jó fotósok progresszívek voltak. És a progresszívek voltak a jó fotósok. (A progresszív fotó definíciókísérletével minap Miltényi Tibor szolgált. Meghatározása sajnos későn jött, s nem is elég igényes, így ezen segédnevezés végleg használaton kívül került.)

A legutóbbi időszak – lényegében máig érvényes (hisz az akkori ‘kategóriahasználók’ azonosak a mai fotós hatalommal) lokális terminológiáját tehát erősen az adott politika-kulturális körülmények (de)konstruálták. Dorka, András és Jenő fotója intézményi rendszereken és képi meghatározottságokon kívül született, s szándékától függetlenül ma egyértelműen művészetnek számítatik, azaz (itt szinonímája) ‘fotográfiának’, hiszen a ‘művészet’ elnevezés a kilencvenes évekre vitán túlvá vált, a hozzá kapcsolódó közmegegyezés partikularizálódott.

Így esett, hogy elméletet keresve érdemi olvasmányok után kezdtünk nyomozni akkoriban: rácsodálkozva a fotó más fajtáira, s terminológiát kellett volna találnunk hozzájuk. Felbukkant a horizonton – többszörös fénytörésben – a vizuális antropológia elnevezés. Egyáltalán nem a művészettörténet alternatívájaként, mint ma; s egyaránt jelentve a (nem nyelvi természetű) vizualitás tanulmányozásának módját, bizonyos fajta képkészítési módszert, valamint biztatást a képek (kép = tárgy vagy felület) igen széles körének megfigyelésére.

Világossá vált, hogy a családi archívumokban található fényképfelvételek nagyon fontosak: a hatalom de-terminálta beszéd árnyékában, koordinátarendszerében ezek a képek nem ‘máskéntbeszéltek’, nem a sorok között vezették a tekintetünket. Távolinak és részérvényűnek tekintve a politikai meghatározottságot – szabadon, pontosabban a lokális és családi hagyományok rendszere által meghatározottan számoltak be a működő kultúráról, hitekről és izlésekről. Jenőt és Andrást szemlélve Bourdieu bölintana: megítélésükre ránehezedik az elit uralkodó izlése. Dorka jobbadán mentesül e normák alól. Bizonyos, hogy e képek szemlélése és gyűjtése is kellett ahhoz, hogy a kortárs komplex kultúra itthoni kutathatósága lehetőséggé váljon. Anélkül, hogy a Kunt Ernő, Horányi Özséb, Beke László vezette konzultációk során sikerült volna terminológiát kiérlelni. Készülés és használat, privát és családi – kategóriapárok? Falusi vagy paraszti fotóhasználatról helyesebb beszélni? Hogyan függ össze e képekkel az oral history, a privát szféra filozófiai kutatása, az esztétikai antropológia, a holisztikus gondolkodás vagy az életút-interjú módszere? Hogyan függ össze e képekkel a ‘valóság’?

A privát világ fotói vezettek el bennünket a privát fotókról szóló szövegekez, Michael Lesy, Pressing Lajos, Alan Thomas esszéihez. Az ő pszichoanalitikus vagy mentalitástörténeti szemlélődésük kitágította az értelmezés kereteit, de nem nevezte meg azokat; s a többiek, Sontag szemlélődése, Barthes – amúgy Kardos Sándort igazoló – ‘punctumja’, éppígy nem igazított el a terminológiai bizonytalanságban. A meghatározások ezen olvasmányokban is elmosódtak voltak.

Barbara Rosenblum például, amikor a fényképezési stílusokról értekezik, az újság-kép, a reklám-kép, a múzeumban kifüggesztett fotó jelenkori leírásával definiál. Ez utóbbit úgy tekinti: „a téralakítás, a fény vagy a mondanivaló válik a kép tartalmává, függetlenül a témától”. Hát ez az: a téma. Vagy ami ehhez valójában nagyon közeli: a ‘külvilágprobléma’. „A fényképezési mondanivaló legfontosabb dimenziója – teszi hozzá Rosenblum kisasszony – arra vonatkozik, hogy a látható kép milyen mértékben reprezentálja a ‘valóságot’, annak képességét, amit általában úgy határozunk meg, mint a hasonlóság mértékét”.

Olvassuk azonban el a ‘külvilágprobléma’ eredeti meghatározását Max Bensénél: a fényképezésben „mindenkor megvan a külvilág minimuma, legalább a minimuma; képtelen abszolút világmegsemmisítésre, de abszolút világgalkotásra sem képes”. Másképpen fogalmazva: a fényképezés ugyan nem feltétlenül szenved

transzcendencia-hiányban, szimbolizáció-hiányban azonban mindenképpen: „A fotografikus formálás folyamata elsődlegesen egyszerre ‘ábrázoló’ és ‘utaló’ módon megy végbe, de sohasem ‘szimbolikus’,”

A fotográfia cserében – ettől annyira huszadik századi – mélységesen átjárt a véletlennel, az esetlegessé, a koincidenzával (amivel a festészet is, csakhogy míg a fényképi koincidenzá a néző örömeének állandó terepe, addig a festmény koincidenzáiról a néző aligha tud). Ez a koincidenzá-öröm méginkább megerősíti a fotografikus kép külvilágkötöttségét, ami miatt, alkalmas a filozófia ‘kauzális realizmus’ észlelés-tételének támogatására: a külvilágprobléma nagyon erősen tételezi – a külvilágot.

Visszatérve a stílusok/műfajok – önmagában nem feltétlenül művészetet igazoló – kérdéséhez: feltűnő, hogy az irodalom még a kezdeti fél évszázad során is mellőzi a stílusmegnevezések segédhasználatát. Pedig milyen egyszerű lenne bizonyos stúdióportrék biedermeierjéről, romantikájáról, pláne historizmusáról értekezni. Ámde ezen jegyek, ha léteztek is – de mennyire hogy léteztek! – egyidőben voltak jelen (lenyűgöző gazdagságban) a fotográfia világában. Egyidőben, anélkül, hogy a történetírás bármelyiket dominánsnak tudná kinevezni. Ez az örök egyidejűség bénítja leginkább a fotótörténést, pláne az esztétikumkereskedőt: ebben a képtömegben mindenre mindig van példa és ellenpélda, miközben minden egyes kép mégis mélységesen saját helyéhez-idejéhez kötött. A fotográfia esetén egyszerűen nem állja meg a helyét a „képek egymásból építkeznek” Gombrich-törvénye: Jenő, András és Dorka nem tételezi egymást, nem fűződik közöttük egymásra hivatkozva képek sora. Minden fotó azért készül, mert azt gondolja, valami lényegit ragad meg a hely és idő keresztútján, miközben egy társadalom tagjai – így Lévi-Strauss – ritkán vannak tudatában, hogy kultúrájukban valójában mi a fontos és jellemző.

Lehetséges továbbá, hogy nem csupán a technika megváltoztatta képcsínálás áll ellen a műfaji besorolásnak, hanem maga a műfaj-fogalom is problematikusává vált. A műfaj – mint esztétikai konvenció (Wellek) a művészetekben – meghatározottsága különösen nehézé teszi alkalmazhatóságát a populáris képcsínálás, így a fotográfia produktumaira is. Ezekhez a köznapi gondolkodás inkább a funkcionális esztétikum (Maquet) mentén való értékelést hajlamos csatolni. Ha a kultúrák beláthatatlan belső formálódásában létező verbális hagyományok kanonizálását tekintjük a műfaj meghatározásának, akkor mit sem tudunk kezdeni a fotográfiával, amely létrejöttkor egyetlen, ámár komplex kultúrát, s annak egyúttal minden rétegét egycsapásra megérintette. A fotográfia megfoghatatlan módokon széles körben adott át kamera előtti, mögötti és képhasználati viselkedési mintákat (Richard Chalfen szavajárását követve: Polaroid-emberek születtek a Kodak-kultúrában), és sajátos, ‘műfajizálható’ jelenségei egyaránt adódtak a kézműves gyakorlatból, a széleskörű használatból és az avantgárd újra-újraértelmezésből. Ugyanakkor a műfaj mint ‘intézmény’ mégis rátelepszik a fotográfiára, s hol a németalföldi festészetben kikristályosodott képzőművészeti megnevezéseket alkalmazza (zsáner, csendélet stb.), hol önálló, éppen a fotó által bevezetett megnevezésekkel operál (dokumentum, riport stb.) – természetesen rég nem törekedve a helyes, mindent lefedő felosztás skolasztikájára. Valójában e műcsoportosítási módoknál – ahogy a képzőművészetben általában is – a dikció másodlagos a tematikai, technikai vagy funkcionális meghatározottsághoz képest. A lírai textustól eltérően a lírai kép vagy ‘lírai fotográfia’ ámár tartalmaz megnevezés, ugyanakkor nem konvencionális, legfeljebb kritikai jellegű.

Ami tehát a műfajt illeti: Ungváry Rudolf több mint tíz éve írt, máig kiadatlan elemzésében szemléletesen bizonyítja, hogy az egyes fotográfiák térben és időben helyet változtatva igen széles körben képesek műfajváltásra is – a művészi kép dokumentumfotóvá válhat, a dokumentumkép privát jelentőségű fotóvá. Sőt, a képek leggazdagabbika, a privát kép „az idő, illetve a hely változtatásával nemcsak válhat, hanem szükségszerűen művészi, dokumentum, vagy tudományos képpé válik”. Figyelem: ahogy lényegi tulajdonsághoz jutunk, sokkal inkább a képhasználatról szól a diskurzus, mint magáról a képről.

Ami pedig a fotótörténést illeti: a művészettörténet módszertanának erőtlen alkalmazás-kísérletei valójában máig nem mondatták ki a szakemberekkel, hogy személyiségtörténést csinálni fotós életművek nélkül, stílustörténést csinálni a stílusok egyidejűsége idején és a fotográfiákon minden megtörténhet légkörében, ikonográfiával próbálkozni a fotó szimbolizáció-hiányának égővében – meglehetősen meddő. Esemény-történettel vagy technikátörténettel persze lehet foglalkozni, mint amúgy bármely műipar esetén, de a fotográfia jelentőségét a képtudomány lenne képes feltárni – az amelyik aligha utalhat olyan demiurgoszokra, mint Wittgenstein, Saussure, Austin vagy Chomsky. A képtudomány (ha létezik) ma egyre inkább vizuális antropológiának nevezi magát: mivel a képek természetéről kevés lényegi tételt tud megfogalmazni, legálább a képhasználatról legyen érdemi mondandója.

S hamar lelepleződött apró titkunk: nem épp a használat révén fogalmazhatjuk meg a ‘fotóművészet’ legálább valamelyik lényegi vonását? A (mindigis) szakrális képek egyik megmaradt funkciója létük szekularizált környezetében az ‘előkép-jelleg’. Amikor Kendall Walton felveti, hogy a külvilágprobléma nem azonos az ábrázolás, a realizmus kérdésével, hanem a képcsínálás és az észlelés analógiája az, ami teoretikusan

meghatározó (mert a képeknek a nyelvnél kevésbé önkényes természetére rámutató). Gondolatmenete folytatható: az igazán meghatározó (művészi) képek észlelés-prototípusok. Kiindulópontjaivá válnak velük egy formalényegű tárgyak sorozatának, mert meghatározzák a helyhez és időhöz, korhoz és kultúrához is kötött észlelés egyik érvényes változatát.

Ha így van, akkor (zavart oszlatva, szorongást csökkentve) egyfelől könnyebben indokolhatjuk Atget, Lartigue, Moholy-Nagy, Kertész, Arbus ... Szilágyi Lenke képeinek művészet-voltát, rámutatva bennük – a spontán-koincidenciális zsenialitással szemben – a tudatos elemre. Másfelől elgondolkodhatunk a jelen 'fotóművészet' (vagy progresszív fotográfia, avagy, ha tetszik 'a' fotográfia) milyenségén. Előkép-e, avagy hamarosan az történik vele az elektronikus képcsínálás idején, ami a rézkarccal vagy a litográfiával történt a fotográfia idején: rövid, nagyszerű, felszabadult, burjánzó virágzás után 'utóképpé' válik?

Túllépve mostmár a műfajok, a fotó és művészet, a fotó és kézművesség kérdéskörén, a kérdés az, milyen más megfigyelésmód révén férközhetünk közelebb Dorkához? Segít-e a képhasználat bármily aprólékos leírása a privát kép meghatározásában? Segít-e, ha megmutatjuk: a privát fotó feláldozható, megsemmisíthető, behelyettesíthető, tabuvá tehető, magasztalható, használható mágikus praktikákhoz, rontáshoz, meggyőzéshez, hálaadáshoz, mnemotechnikai gyakorlatokhoz – akár a többi kép (a művészetbe balzsamozás előtt). Megtudjuk-e ezek révén, hogy Dorka képe valóban létezik (avagy a képnek az a komplex olvasata, amely Jenő és András mellé emeli őt, csak a szemétnem turkáló voyeur képavadászé)? Megtudhatjuk-e, hogy miféle is az a kommunikációs aktus, amelyben 'van'?

Bourdieu óta – aki elsőként vállalta, hogy alaposabban szétnéz a fotó háza táján – a Dorka-fotók családi és privát aspektusa keveredik. Dorka fényképe nem a nagyközönségnek készült (családi), a hozzátartozó érzelmi- és emlékkapcsolatok személyenként változnak (privát), maga a fotó jelentőségelteli a kisközösségi identitás megszervezésében (családi) és jelentésnélküli e körön kívül (privát). Boerdam-Martinius meghatározása például olyan képekről szól, amelyek megnevezhetők „témájukkal és azzal a társas környezettel, amelyben felhasználásra kerülnek. Az első definíció szerint minden fénykép családi fényképnek minősül, amin rokonok vagy családtagok szerepelnek. A második szerint minden fénykép, amelyet a család megőriz és olykor nézeget, családi fénykép.”

Valójában mindazok a kutatások, amelyek e téma köré rendezhetők, a családi fotográfiával foglalkoztak. Azt vizsgálták, mennyiben jelenik meg a család magáról alkotott képe, belső rendszere és hierarchiája ezeken a felvételeken (a válasz: régebben jobban, ma kevésbé). Arra figyeltek, a család-kisközösség által meghatározott viseleti és viselkedési jegyek megjelennek-e a képeken? (Persze.) Továbbmenve: milyen mélységig világíthatja meg ez a viszonylag modern technika a hagyományos viselkedésmódokat? Azt kérdezték, a fényképek mennyiben tárgyai, segítői, kiindulópontjai a családi történetmondásnak? (A válasz: mesélőtől függ.) Hogyan tevékenykedik az a 'naív antropológus', a családi album elrendezője, aki a képek rendszerbe szervezésével szokásokról, értékekről ad számot.

Mіндеzen megfigyelések a kultúraleírás már meghatározott eljárásai köré csoportosulnak. Érdemlegesen beszélnek a közösségszerveződésről, a tudásátadásról, elkészítik a képpé válni tudó jelenségek corpusát, összeállítható egy mosolykatalógust. Fotó és szöveg összefüggése kapcsán nem csupán arra utalok, hogy a kép nem közhelyes értelmezéséhez, tudjuk jól, elengedhetetlen a textus és kontextus, szükséges a kommentár – a nagy mese. Hanem: a tudós elme az érdeklődés, szisztematizálás, megértés során szöveget állít elő az adott kulturális jelenségről. És ezzel segíti, gyorsítja a képek kiürülését: a politikai tartalmú képeken túl immár a privát képeket is legfeljebb egyszer nézzük meg, nem szemlélésük, hanem csupán témájuk, alkalom-meghatározottságuk, létük a fontos. Lehetséges, hogy e gyönyörű Dorka-kép léte az elkészítés presztizspillanatába zárt?

Amiről e megfontolások nem szólnak: az a költői, az az esztétikai aktus, amely a képek szemlélésekor mégiscsak megtörténik (valahol távol a művészet bármely értelmezésétől); az a mozzanat, amely révén, ha hajszálnyira is, de „enyhül az emberek velük született rossz sorsa”.

## Irodalomjegyzék

Barthes, Roland: *Világokamra*. Budapest, 1985, Európa.

Bense, Max: Fotóesztétika. *Fotóművészet*, 1974. 3. sz. 8–10.

Boerdam, Jaap – Warna Oosterbaan Martinius: *Családi fényképek – szociológiai megközelítésben*. 1980, [kézirat].

Bourdieu, Pierre: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, 1965, Minuit.

Horányi Özséb: *Bevezetés a képaktusok vizsgálatába*. 1990, [kézirat].

- Kardos, Sándor: *Horus Archives*. Budapest-Eindhoven, 1989, Axon-Het Apollohuis.
- Kunt Ernő: *Fotoantropológia*. Miskolc-Budapest, 1995, KVAT-Budapest Galéria.
- Lesy, Michael: *Time Frames. The Meaning of Family Pictures*. New York, 1980, Pantheon Books.
- Maquet, Jacques: *Bevetés az esztétikai antropológiába*. Budapest, 1984, Művelődéskutató Intézet /Vizuális antropológiai kutatás – munkafüzetek III./
- Miltényi Tibor: *Progresszív fotó*. Budapest, 1994, Szellemkép.
- Perneczky Géza: *Csipkebokorgyűjtogatók*. Budapest, 1984, Művelődéskutató Intézet /Vizuális antropológiai kutatás – munkafüzetek I./
- Phillips, Sandra Sammataro: *The Photographic Work of André Kertész in France, 1925-1936. A Critical Essay and Catalogue I-IV.*, Ph.D., City University of New York, 1985
- Pressing Lajos: *A boldogság mint misztrérium*. Budapest, 1993, Orient Press.
- Redl Károly (szerk.): *Az égi és a földi szépről*. Budapest, 1988, Gondolat.
- Rosenblum, Barbara: *Photographers at Work. A Sociology of Photographic Styles*. New York-London, 1978, Holmes & Meier.
- Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Budapest, 1981, Európa /Modern könyvtár/.
- Thomas, Alan: *Time in a Frame. Photography and the Nineteenth Century Mind*. New York, 1977, Schochen Books.
- Ungváry Rudolf: *A privát kép fogalmi elemzése*. 1984, [kézirat].
- Wellek, René – Austin Warren: *Az irodalom elmélete*. Budapest, 1972, Gondolat.



# Lapok a családi albumból

## **I. Információk**

A Művelődéskutató Intézet (Budapest) privát fotó- és filmarchívuma 1982-ben jött létre Forgács Péter és Bán András kezdeményezésére (a Főfotó Vállalat és az MTA-Soros Alapítvány támogatásával). Az archívum szervezői a privát szféra vizuális dokumentumait gyűjtik. Ezek a dokumentumok – családi fotók, albumok, filmek – eddig még feltáratlan forrásai a történeti, családtörténeti, kultúrtörténeti kutatásoknak. Ugyanakkor a privát célú vizualitás önmagában is figyelemre méltó, alig kutatott jelenség nálunk. Az ezerszámra készülő – és pusztuló – képek megőrzése, archiválása az utóbbi évtizedekben értelmetlenül megtépzott családi összetartozástudatot, identitást erősíti. Rendszeres vizsgálatuk a mindennapi ember – talán – egyetlen spontán tárgyi önkifejezőmódjára, annak jellegére, működési szabályaira vet fényt.

A Művelődéskutató Intézet archívumában sok ezer privát fotót, több tucat családi albumot, valamint hozzávetőleg százhetven órányi családi filmet őriznek és konzerválnak. A képeket lehetőség szerint a hozzájuk tartozó információkkal, magyarázatokkal, tehát a kontextussal együtt gyűjtik: a gyűjtés során eddig hozzávetőleg százötven családtörténeti és életútinterjú, levelezés-dosszié jött létre.

E források értékelése, illetve ezzel összefüggésben a médium önálló kutatása számos módszertani problémát vet föl. A lehetséges megközelítések (vizuális szociológia, etnometodológia, vizuális antropológia, pszichoanalitikus elemzések stb.) közül a fontosabbaknak ítéltet a *Vizuális antropológiai kutatás – munkafüzetek* című kiadványsorozatban publikálják folyamatosan a kutatásvezetők. Ezen kívül Forgács Péter tévésorozat összeállításán dolgozik az archívumban őrzött filmekből, Bán András a családi fotózásról készül monográfiát megjelentetni. A budapesti Tölgyfa Galériában megrendezésre kerülő kiállítás a családi képek legjellegzetesebb történeti típusait sorakoztatja föl. A fotók és visszaemlékezések, a filmszekvenciák sajátos nézetből, a hétköznapi ember szemszögéből tárják fel emberemlékezelyi múltunkat, az értékek átrendeződését, a szokások, az életmód megélői által legfontosabbnak tartott mozzanatait, változásait.

Hiszen még ezeknek a spontánnak tűnő családi képeknek a készítés- és használatmódját is mélyen meghatározzák az egyes csoportok, közösségek, szociális rétegek – mikrovizsgálatokat igénylő – életfeltételei, életstílusa.

Az alábbiakban a családi fotográfiák gyűjtése során létrejött levelezés-dossziékból emeltünk ki néhány szemelvényt (az érintettek hozzájárulásával).

## **II. Levelek**

„T. Bán András!

Kérésének szeretnék eleget tenni, de sajnos a kezeim nem akarják bírni már az írást.

Kérésére válaszolva Both Júliáról. Édes jó anyám 11-évesen árván maradt, Sándorfalván született, ott is laktak. Nagyapám Czirok János vasút építésnél volt munka vezető. Édes anyám Édes anyja: Karácsony Ilona halála után rövidesen megnősült, elvette Both Júliát gyermektelen volt református.

Nagyapám dolgozni járt Ó Édes anyámmal háztartással foglalkozott. De annyira útjában volt az anyám hogy minden nap kék foltra verte, mire nagyapám haza ment anyámat ágyba dugta ne lássa a foltos testét. Édes anyámnak nagy bátyja, nagyon sajnálta Édes anyámat, bíróságra adta Both Júliát. Erre föl Both Júlia vett anyámnak új ruhát cipőt felöltöztette és elővett egy nagy kést mondotta anyámnak, hogy ezzel vágom el a nyakad, ha elmondod hogy egyszer is megvertelek. Úgy mentek a tárgyalásra. Persze nem mert szólni Édes anyám egy szót sem.

A nagyapa vasút építésével kerültek Polgárra. Egy évig laktak csak Polgáron. Itt erőnek erejével férjhez adta édes anyámat akarata elenére még a 16 évet sem töltötte be.

Nagyapám Both Júliával vissza ment Sándorfalvára. Ott nyitottak vendéglőt. Édes anyám itt keserűen böjtölt mindig azért imádkozott hogy a jó Isten csak azt engedné meg hogy a keze között halna meg.

Nagyapám meghalt úgy 7 éves lehettem Both Júlia letagatta hogy Édes anyám is létezik úgy ott nem is hívták tárgyaláson. Édes anyám perelni akarta de apám nem engedte, mondván: majd megveri a Jó Isten.

Both Júlia eladta a Sándorfalván a házat és Szegeden vett emeletes házat. De nem sokára fél része teljesen megbénult elment a szeme világa. Ápolóra volt szüksége, a házat rá irattá testvérbátyja lányára Both Rozáliára. Három évig feküdt ott Szegeden, de nagyon kegyetlenül bántak vele. Fel vitték az emeletre nem fűtötték rá egész nap nem néztek rá, egyszer kapót enni naponta. Majd három év után irt Édes anyámnak

egy levelet: Amely így szólt: Ha Istent ismersz, gyere azonnal, vagy vigyél el inén, vagy vigyél ki a tiszta szélére hogy csússzak bele. Édes anyám a Bátyámmal vonatra ült, és egy karos székre ültették, úgy hozták végig vasúton Polgárra. Itt még 8 évig feküdt nyomorékon világtalanul az ágyban. Azt gondoltuk akkor hogy talán anyám vissza ad valamit a kegyetlenségből. De nem, egy szóval sem hozott fel neki semmit, olyan nagy szeretettel szánalommal fürdette, gondoztuk mindannyian. Sokat mondtuk nekie Édes anyám nem ezért imádkozott. Azt mondta Édes anyám: Kis lányom ha valaki kővel dob meg, te kaláccsal dobd vissza. Ő nagyon sokat szenvedett a bűneiért. Itt van eltemetve. Azt hogy hol született biztosan nem tudom, de a testvére mindig Szatmárról irt neki, de a 8 év alatt senkije nem látogatta meg a rokonai közül.

Azt sokat mondtta Apai Nagymamánk hogy úgy öltözött mindig mint egy Grófnő tele ékszerrel. Én ott már csak betegen ismertem meg. Nagypám mindig egyedül jött látogatni bennünket. Nagyon jó ember volt. Áldott legyen a sírjában is. Both Júlia örökké kérte Édes anyám bocsánatát. Mindig mondtotta Annus lányom nagy bünt követtem el elened bocsás meg nekem, tudom hogy megátkoztál hogy kezed között haljak meg, de nem érdemlem ezt a szeretetet gondozást.

Mindig a kezét csókolta édesanyámnak. Nem tudom elfeledni soha ahogy halála előtt egy nappal behívott valamennyiünket. Úgy búcsúzott ölelt bennünket hogy most már meghal adjuk áldásunkat had tudjon békével menni, Valamennyien sírtunk. Nyugodjon Békében.

Az én sorsomról nincs erőm már írni, eléggé göröngyösek voltak élet utaink, nem jó vissza gondolni se rá. Ami még éltet bennünket ezen a földtekén, a két onokánk 17 éves Rékám és 3 éves Violám, kiket 5 hónapos kortól én neveltem, mert lányomnak dolgozni kellett. Minden örömet bennük megtalálom. Mély tisztelettel:

Volosin Mihályné Vigh Anna

Polgár

Mi Római kath.-ok vagyunk valamennyien”

„Tisztelt Bán András!

Az ablak című tévéadásból értesültem, hogy keresnek régi családi fotókat. Úgy gondoltam, hogy jobb helyre nem is kerülhetne drága Nagypám és -családja, közte az én drága apukám fényképe.

Szeretettel küldöm önöknek, és boldog vagyok, hogy én is gyarapíthatom a régi emlékeket.

Valu János földműves családból származott, és azt is folytatott. 10 hold földben gazdálkodott, de közben a vasútnál mint raktári munkás dolgozott. Amikor a családi fénykép készült 1906-ban elment Amerikába. Ott volt 7 évig és mikor hazajött 1913-ban, vett még 8 hold földet, és már 18 holdon gazdálkodott. A 6 gyerek már alig hogy kijárta az iskola 4 osztályát, a földön dolgozott. Mikor kitört a 14-es háború édesapám József 18 évesen a fronton volt. A legkisebb fiú István 16 évesen szekérral szintén elvitték a Irénekhez. A legidősebb fiú Lajos, ő nincs a képen már Amerikában volt, mivel voltak ott rokonok. János a képen látható legnagyobb fiú öröskatoná volt 1918-ban. Emiatt mikor a románok bejöttek elakarták vinni, mert a direktóriumnak is tagja volt. Akkor hurcolták el társait is, akiket ki is végeztek a Baktai erdőben. (Császi-Vári-Csernyánszky). Neki előtte való este megmondta valaki, hogy tűnjön el, mert rajta van a kivégzendők listáján. Volt Rétközberencsen egy juhász barátja, az bújtatta el, így menekült meg.

Mikor visszajött, a románok csak elvitték, és 25 botot kapott. Úgy elverték, hogy here rákot kapott, és 42 éves korában meghalt. Nagyon értelmes okos ember volt. sokra vitte volna, ha megéri a felszabadulást. Sajnos a családja még csak elismerést sem kapott soha. Pedig ezért a rendszerért az életét áldozta. Egy lánya van, téesz nyugdíjas. István és József jómódú emberek lettek gazdálkodtak és szép családjuk volt. István házassága öregségére elromlott és a felesége is ő is öngyilkosok lettek, mérget ittak. Egy fiuk van, 56-ban disszidált amerikába. József és az én édes apám 1929-ben elment amerikába, de a honvágy miatt csak 4 évet bírt ki, de vett 5 hold földet amikor hazajött. 1937-ben ismét elment szerencsét próbálni, de jött a háború és 1939-ben jött haza. Hitler beszédét a hajón hallgatták, és addig a hajó ki sem kötött. Már akkor alig lehetett jó enivalót kapni, mindent tartalékoltak. Édesapám ezalatt a két év alatt, megkereste a banki adósságot és nyugodtan gazdálkodhatott, 1943-ban a község gazdaságát is vezette, onnan jött nyugdíjba, és 80 éves korában agyvérzésben meghalt. A világ legjobb apukája volt. Ketten vagyunk testvérek, és már 4 polgárit jártam a 30-as években, nem akarta hogy földmunkás legyek és üzleti könyvelő és elárusító lettem egy nagy fűszer üzletben. Öcsém villanyszerelő lett, jelenleg amerikában él 56-ban disszidált. Jár haza elég gyakran. A két Valu lány akik a képen vannak, Erzsébet fiatalon özvegy lett, és 24 éves korában 1921-ben elment amerikába és 76 éves korában ott is halt meg. Julianna testi hibás volt, varrónő volt. Fehérműt varrt ebből élt 76 éves koráig. Ennyi a gyerekek sorsa, úgy nagy vonalakban. Nagypapa és Nagymama nagyon szerették a rumot, mindennap megvolt az 1 dl. teába itták. De nem voltak részegesek. Imádták az unokákat, igaz nemsokan voltunk összesen hatan, 4 leány és két fiú.

Nekem nincsenek gyerekeim, ezért is küldtem el Önöknek a családi képeket. Egy rokon kislányt neveltünk magyar történelem szakos tanár lett, kinevezték a debreceni Déry múzeumba történésznek, és még abba az évbe fehérvérűségbe 33 évesen meghalt. A férjem Zánonyba a vasútnál volt személyzeti osztály vezető. Egy éve meghalt, itt maradtam egyedül, és ezt a sok bánatot csak úgy tudom elviselni, hogy tudomásul veszem, hogy ilyen az élet. Másképp nem lehetne kibírni. Üdvözlettel:

Villányi Istvánné Valu Emília  
Kisvárda”

„Tisztelt Bán András!

Fájó szívvel, de elküldöm Önöknek a családi fényképeket. Szeretném meg is indokolni, miért! Mint legkisebb a nagy családban, nálam gyűltek össze a régi fotók. Ha meghalok, a gyermekeim ezeket már nem fogják értékelni. Tehát megy a lomtárba. Mivel olvastam az Önök családi fotók megőrzéséről szóló felhívását, ezért küldöm oda kedves régi családi képeimet.

Ez a családi kép az 1910-es években készült. Édesapám református lelkész volt a Szabolcs megyei kis faluban, Lövvöpetriben 43 évig, tehát mind ott születünk. Mint látható is, kilencen voltunk testvérek, de én 13-iknak születtem. Én, aki e sorokat írom, az Édesanyám ölében a világba bámuló kisbaba vagyok. Legidősebb bátyám a 14-es háborúban esett el, hárman kiskorukban haltak meg. Az itt látható 3 bátyám Sárospatakon kezdte tanulmányait, mindhárman jogot végeztek, abból doktoráltak, és különböző pályákon helyezkedtek el. A legidősebb 1924-től a Duna-Tiszaközi Mezőgazdasági Kamara igazgatója volt 1944-ig, a középso a budapesti Műtrágya és Kénsavgyárban mint közgazdász és üzletkötő dolgozott (ő a Közgazdasági Egyetemet is elvégezvén abból is doktorált), a harmadik, aki ostorával ül a képen (és megjegyezte: de fényképész bácsi, az ostorom is látsszon) Biztosító Társaságoknál dolgozott. A lányok közül 3-an tanítónők lettek, akik Eperjesen végezték a képzőt, én óvónő voltam (most nyugdíjas) 2 lány tisztviselőként tevékenykedett. Mivel szüleimet korán elvesztettem, engem testvéreim tanítottak Szegeden és Hódmezővásárhelyen. 39-ben mentem férjhez, 3 gyermekem született és 7 unokám van. Sajnos, férjem 1975-ben meghalt. Azóta egyedül élek kis szolgálati lakásomban. Két fiam itt él családjával, és ők gyakran jönnek, visznek és hoznak. Ebből a nagy családból még csak én élek, nem túl egészségesen, ezért döntöttem így a képek sorsa felől.

Önöktől azt kérdelem (mert nem világos előltem), hogy hová kerülnek a képek és mi lesz a sorsuk? Maradok tisztelettel:

özv. Szitha Miklósné Geszteyi Nagy Márta  
Nyíregyháza”

### **III. Válaszlevél**

„Tisztelt Szitha Miklósné, Kedves Márta néni!

Megkaptam levelét, és a ránk bízott fényképeket, amelyek olyan fontosak Önnek. Köszönöm bizalmát. Kérdésére, hogy hová kerülnek a képek, és mi lesz a sorsuk, az alábbiakban válaszolok.

Forgács Péter kollégámmal archívumot hoztunk létre ezelőtt hat évvel családi dokumentumok (fotók, albumok, filmek, életrajzok, levelezés) megőrzésére. Az országban számos gyűjteményben található fotográfiai (múzeumokban, levéltárakban, sajtóarchívumokban stb.), s a megőrzött képek között nem kevés a családi felvétel. A mi archívumunk azonban nem csupán a megőrzés szándékával jött létre.

Van, aki azt tartja, a képek némák. Mások szerint egy kép ezer szóval felér. A fotográfia igen különleges képfajta: ha tudunk róla valamit, nagyon sokat megtudhatunk a fotó révén. Ha pedig véletlenül kerül elénk, találjuk, nagyon ritkán hajlandó magától megszólalni. A mi családifotó-archívumunk, szándékunk szerint, olyan képek gyűjteménye, amelyek esetében ismerjük (mert módunk volt megkérdezni), hogy kik szerepelnek a felvételen? miért készült a kép? ki készítette, hogyan, mikor? mi lett a szereplők további sorsa? és mi történt magával a fotóval azután?

Maga a fotográfia, mint eljárás, mint technika, éppen másfélszáz éves: akkortájt született, amikor nagyapám nagyapja. Nem olyan hatalmas történelmi távolság. Hanem a múlt, még a közelmúlt is, olyan kimeríthetetlenül bőséges, hogy ennél sokkal kisebb történelmi időtáv felkutatása, áttekintése is, ha kíváncsiságunk felébred, a szellemi régészet eszközeit igényli.

Kezembe veszem azt az 1910 körül készült felvételt, amelyet Ön küldött nekünk. Némiképp sérült, sűrű katonapapírra ragasztott 16.5 × 22.5 centiméteres felvétel, cégjelzés nélkül. A negatív – s ezt az öntől származó információ éppúgy alátámasztja, mint a képen látható tárgyak, viseletek – valóban a századforduló után készült. A kezemben tartott papírkópia – a fotópapír minősége, prezentálása, a nagyításmód alapján állítható – egy-két évtizeddel későbbi.

Családi kép. Erre utalnak a szereplők karakterjegyei, a fotó beállítása, a személyek kapcsolata. Méltóság, szülők iránti tisztelet, szigorúság és emberség, testvéri összefűződések finom jelei, jobbik ruha, megfontolt képi elrendezés, kifejező testtartás, mértéktartó közelség: mindez együtt kinyilvánítás, hierarchia és leltár. (A nagyobb közösségből kiszakadóban lévő család nem tartja a maga etikumával összeegyeztethetőnek ezt az eltávolodást: maga szerveződik tehát ideig-óraig „nagyobb közösséggé”.)

Az Ön által elküldött fotográfia gondos tanulmányozása során a szemlélő – miközben sorra veszi a szereplők lehetséges karakterét, latolgatja sorsukat – minduntalan elkalandozik. A sok apró részlet – a kis ostor, az egészséges növényzet, a veranda fakorlátjának faragása – mellett a szem elakad a földre terített szőnyegen. A kép szemlélése, a „stúdium” közben ez az a pont, „punctum”, amely átszakítja a képi szervezettség időpillanatát és időtlenségét. Mert szőnyeget nem tartanak a szabadban. Az asztalt, a székeket, a térítőt, a vázát, a fényképtartót (egy távollévő, fontos személy képével), a párnát, és főként a szőnyeget ki kellett vinni a veranda elé a fotografálás kedvéért. Ahogy ezt elgondoljuk, megelevenedik a fotó, valóságossá válik a családtagok készülődése, az izgalom, a rendezkedés, hogy képpé váljanak, közös erőfeszítéssel megállítva a véletlen időpillanatok sorát önmaguk legyenek – végérvényesen. És valójában ez a pont, ez a punctum az, ahol átszakad a még megrendezhető felület, átlátunk a hiteles mögöttes világra.

Ez a kép hivatott arra, hogy generációkon át a számvetés eszköze és tárgya legyen. A fotó láttán kérdéseket tehetünk föl, és a fotó jelenléte a családi hagyomány, értékek mértékadó leltárja maradjon. Ön az utolsó, írja, aki él a képen láthatók közül. És Ön nem valamelyik gyermekének vagy unokájának nyújtja át a felvételt, hanem egy megfoghatatlan archívum ismeretlen kezelőjének (aki talán éppoly keveset tud a saját családjáról, mint az ön unokája az Önéről).

Kedves Márta néni! Ön azt kérdezte: mi lesz a kép sorsa? Megőrizzük, természetesen, gondoskodunk épségéről. Ám ennek a családfotó-archívumnak nem az a legfőbb célja, hogy mind nagyobbra nőve elnyelje a privát fotók százazereit. Nem csupán megnyugvást kívánunk adni Önnek és más idős embereknek, hanem éles kérdéseket is fölteni a képek (s a képeket bemutató kiállítások, cikkek) révén a fiatalabbaknak. Elkerülhetetlenül szükség volt vajon az emberek legintimebb világának a felforgatására, a családi értékek devalválódására, ami miatt egy ilyen fotó – és az általa hordozott magatartás, hagyomány – tovább nem adható már? A kis közösségek belső rendjét nem helyettesíti a totális paternalizmus (méltatlan családfőkel).

Még egyszer: köszönjük bizalmát. Megpróbálunk megfelelni annak. Szívélyes üdvözzel:  
Bán András”

# Soltész István, a névtelen fotográfus

Soltész István (1938-1983) tibolddaróci lakos hagyatékában 272 tekercs fekete-fehér Leica-méretű negatív, számos  $6 \times 6$ -os filmről kontaktolt, cakkos szélű papírkép, néhány roll-negatív, végezetül jó pár színes fotó maradt fenn. A felvételekkel nyilván az történt volna, mint általában a családi hagyatékokkal: egy-két generációnyi megbecsülés avagy kallódás után elenyésznek. Ám Soltész István kisebbik gyermeke, Soltész István (szül. 1967) hivatásos fotográfus lett, s a tisztelet, a lelkiismeret, majd egy idő után az elhatalmasodó szakmai izgalom vezérelte, amikor 1995 folyamán hozzálátott a talált negatívok újranyagításához. (A család nem vezette be az „id.”, „ifj.” előtagot a névazonosság feloldására, így jelen írás folyamán is lehetőség szerint kerülöm ennek használatát.) A kontaktolás után a kiválasztott kockák nagyításából körülbelül száznak készült el keretezett kiállítási kópiája Forte múzeumkartonra. Ezek közül 1996 novemberében a Miskolci Galéria, 1997 őszén a pécsi „Kortárs magyar fotográfia” mutatott be egy-egy válogatást, valamint 1998 szeptemberében a tibolddaróci általános iskolában kerültek közönség elé. Egy másik nagyítássorozattól negyven képnyi szerepelt a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszéke által szervezett „Körülírt képek” kiállítás-sorozat 1998-as katowicei változatában.

A kiállítások során Soltész István fotóit a felfedezésnek kijáró lelkesedés és kétségtelen szakmai elismerés kísérte. Nagyra értékelték meglepően hibátlan komponálásmódját, a képek kifejezőerejét, s elsősorban azt a közvetlenséget, amellyel beszámolt észak-magyarországi faluja életéről. Ezt a közelnézetet ilyen hitelességgel talán egyetlen riporter, egyetlen szociofotós sem tudta volna megrajzolni – fogalmazták meg magukban a kiállítások nézői. E megállapítások a tibolddaróci iskola-kiállításra kevésbé vonatkoznak: ott a befogadás, ahogy az várható volt, elsősorban az események, a szereplők felismerése, a megjelenített történetek újramondásának értelmezésszintjén működött.

Ugyanakkor még a civil nézőben is felmerült az a kérdés is, végeredményben kinek a fotóit látjuk? Kétségtelen, az ifjabb Soltész István csupán azt nagyította le, ami a negatívon található (minden nagyítás szigorúan a teljes negatívról készült). Az ő professzionalizmusa nélkül ezek a fotográfiaik azonban nem léteznének: ezt példázták a miskolci kiállításon bemutatott rollfilmes (kisméretű) kontaktok, amelyek képi izgalmát még a hivatásos szem is csak a kidolgozott kiállítási kópiák összefüggésében fedezte föl. S a tízezer felvétel közül a kidolgozott, kiállított százra vagy kétszázra való rámutatás ugyancsak Soltész fiának műve: ha idősebb Soltész István gondolt volna arra, hogy kiállítást rendezzen képeiből – valószínűleg ilyesfajta gondolat nem foglalkoztatta –, szinte bizonyos, hogy egészen más kockákat válogatott volna negatívjairól. Ne látta volna saját képeinek értékeit – miközben ő készítette őket? Azaz lehetséges, hogy bármely családi archívumban ugyanígy nagyszerű képek lappanganak? Ahogy Kardos Sándor a Hórusz Archívum (furcsa látásmódú, nagyrészt szemétből megmenett képek) gazdája szokta volt mondani: a fotót időnként megérinti Isten ujjá. Biztosan állítható, hogy bármely tízezer között akad egy vagy két jó fénykép. De nem több.

Itt van például az a korai, 1964-es felvétel, amely két bükkábrányi felszolgálót ábrázol a helyi ivóban. A kép egy téveskirándulás alkalmával készült, a negatív megelőző és ezt követő kockái nem indokolják a felvételt, az ábrázoltak nem rokonok, sem nem ismerősök – a fotó kedvéért kerültek lefényképezésre. Az August Sandert idéző kiegyensúlyozott beállítás térbeli elrendezésével, a figurák öltözetével, gesztusaival, arckifejezésével pontosan beszámol a két szereplő társadalmi helyzetéről, személyes tartásáról, érzelmeiről, hierarchikus kapcsolatukról. A háttér, a tónusok megválasztása következetesen a képteremtő szándéknak alárendelt. A részletek szociografikus hitelessége vitán felüli. S a fotográfus egy leselkedő bemutatásával még némi képi játékot is megenged magának, többretegűvé téve a fotográfia értelmezését. Mindez nem tudatosan jött volna létre? Aligha hihető.

Márpedig nincs Soltész István életútjának egyetlen olyan mozzanata sem, amely a tudatos képkészítői felkészülésről szólna. Szülei, nagyszülei helyi földművesek voltak, semmiféle értelmiségi próbálkozásra sem emlékszik vissza a szegényes családi hagyomány. Az iskoláztatás a maga rendes idejében neki sem adatott meg, az ötvenes évek közepén a család anyagi helyzete miatt megszakadtak miskolci technikumi évei. Később, már saját erejéből érettségizett le, s szerzett egyebek mellett mérlegképes könyvelői szaktudást. Amúgy a további élettények is a nehéz sorsú bükkaljai faluban való lehetséges boldogulásról tanúskodnak: 23 évesen házasodott, két gyermeket nevelt föl, építkezett, a II. Rákóczi Ferenc Termelőszövetkezet főkönyvelője lett. Első fényképezőgépe valószínűleg egy  $6 \times 6$ -os filléres boxgép, egy Pajtás lehetett. Komolyabb kameráját, a sokáig használt NDK-gyártmányú Exát már bizonyosan saját keresetéből vette. Laborja a fürdőszoba volt (első nagyítóját egy csehszlovák Opemus  $6 \times 6$ -ot 1965 táján vásárolta 1200 forintért, 6 havi részletre). A hetvenes évek fordulójáig egyre több képet készített. Járatja az amatőröknek szóló Fotó

című lapot. Kiállításokra nem küldött képeket. A téveszírónál falra került néhány felvétele a szőlőművelésről. A hetvenes évek közepén átáll egy Yashica Electro 35-re és mindinkább a színes technikára, ezzel a képek száma is, minősége is hanyatlani kezdett: témája immár csak a szűkebb család. Ahogy egyre nőtt munkahelyi leterheltsége, fáradtsága, úgy tűnt el életéből a fotó. Negyvenöt évesen, saját háza építése közben érte utol a halál.

A hatvanas évek közepétől a fényképezőgépe szinte mindig nála volt, mindent lefényképezett, amit fontosnak gondolt szűkebb környezetében vagy kirándulásaik során, a faluban, a környéken, külföldi útjaikon. Fotózott vadászaton, vadászbanketten, első áldozás, eljegyzés, esküvő, lakodalom, majális, aratás, szüret, kirándulás alkalmával, családi eseményeken és hétköznapi helyzetekben. Készített portrékat, egészalakos felvételeket, csoportképeket, zsánereket; hol beállította szereplőit, hol időt adott nekik, hogy elrendezzék magukat a kamera előtt, hol meg pillanatfelvételeket készített. Fia beszámolója szerint egyes tekercein alig akad egy-két kiemelésre méltó felvétel, más esetekben – főként a hetvenes évek fordulóján – a tekercsen szinte minden kép nagyítás után kívánczik.

Az életút és a képek, a képalkotásról tudottak és ezen fotók kontrasztja az egyszeri, személyes teljesítményen túl a fotográfia természetéről szóló – nyilván mások által is megfogalmazott, de éppen ezen képeket nézve nagyon eleven – tanulságokhoz vezet. Újra és újra végignézve a kidolgozott képeket, legalábbis négy, ha nem is feltétlenül egybefonódó szál mentén indul útjára a képekről való gondolkodás.

## **A névtelen fotográfus**

„Mindannyian névtelenek vagyunk” – mondja Pierre de Fenoyl. Jó lenne, ám a fotótörténet tele van affektált, szenvedő, tovakodóan személyes képekkel. A fotográfiaik többségénél azonban a kép készítője hajlandó magát átadni a pillanatnak, hajlandó a helyzetével azonosulni. Elfogadja, hogy nem uralhatja képe minden részletét. Így a háttérben beóvakodhatnak az apró tények, a bizonyosságok. Valójában minden kép – akár mint tárgy, akár mint ábrázolás – lehetséges forrás a történelem árnyalatait vizsgáló szem számára. Ám azok a beállítások, amelyek vállaltan az adott helyen, az adott időben, helyzetben készültek, sokkal nagyobb eséllyel viselkednek bizonyítékként, kínálják a „sűrű leírást”. Főként azon képekről van szó... (a fotográfia tanulmányozásának ez az egyik remek körülménye, hogy a határozott kijelentéseket tartalmazó mondatok kerülendők, hisz a fénykép történetében minden tételre akad ellenpélda). Főként azon képekről van szó tehát, amelyek megfelelnek az esztétikai értékről gondolkodó Jacques Maquet „instrumentális forma” meghatározásának: bírnak ama tulajdonsággal, hogy megszokott környezetükben hatékonyan használhatók. Az „életet” ábrázoló fotó instrumentalitása és – legalább részleges – véletlenszerűsége tehát mélyen összefügg: a sikeres kép szerzősége nem tulajdonítható „pusztán a szerző akciójának”.

Soltész István mentalitása az ideális anonim fotográfusé. Az anyaggyűjtés során a falubeliek egybehangzóan megerősítették, hogy „mindig a vállán volt a fotó, a pillanatokat vette föl”. Az a hatszemélyes szüreti csoportkép például, amely az őszi erdőben megálló, kádakkal megrakott fogat előtt készült 1969-ben: egyfelől instrumentalitásával tündököl – a ráismerés, így az emlékezés, a történetmondás ideális kiindulópontja anekdotikus és időtlen jegyekkel, személyes és szereptípusú jellemvonások megfogalmazásával. Valóban róluk hatukról (valamint a fotósról) szól, arról az időben egyre ködösebb, nem kitüntetett esztendőről, az őszi, a szüretéről, a téveszírőről, a fogatolásról, a kollegialitásról, a barátságról (és az el nem mesélhető, belső történetekről is). Ugyanakkor a gumicsizmák, a térden a folt, az a nyakba akasztott szovjet kamera (Zorkij, Zenit vagy Fed?): szokások, értékek, sorsok, cselekvések megvillanásai. Sapkák és kalapok sorában „a falu”, s benne két generáció krónikája.

Figyeljük meg szemlélmódunkat: a véleménymondás kényszere nélkül, gátlások nélkül futtatjuk a szemünket a részleteken, átengedve magunkat a hétköznapiból váratlanul előbukkanó felismeréseknek. (Érvenyes rá Roland Barthes studium-punctum leírása, ha kiemeljük belőle azt, amit a mindig tudatos Barthes soha nem volt képes nélkülözni, az ítéletalkotást.) „A történelemből hiányzó” az, ami itt felbukkan, az azonnal felismerhetően túl a létezés rendje, a tapasztalás elmúltnak tudott igazsága, a fotónéző által annyira vágyott hitelesség, a különbözőségekben lényegi egyezések.

## **Az egyszeri és egyetlen képalkotó Soltész István**

Mindez nem tudatosan jött volna létre? Aligha hihető – fogalmazódik meg újra. Soltész István ártatlanul élte az életét egy olyan faluban, amely alig tud valamit önmagáról, emberek között, akiket nem az vezérelt, hogy miként hagynak nyomot maguk után. Tibolddaróc kuriózumát – háború előtti nagy nyomorúságát – megismerhetjük a falukutató Szabó Zoltán „Tardi helyzet”-éből (mely lám, még a címét is a szomszédos, hegyen túli községről kapta). A hatvanas években a megírt és lefotózott, szegénység-szimbólummá emelt,

híres barlanglakások már lakatlanok; ha erőn fölül is, sorra épülnek a családi házak, ahogy kell. Kibékült évek, kis egyéni lehetőségek, közös vadászesztélyek, nagyszabású esküvők, jókedvű téeszkirándulások Moszkvába, iszogatók a faluvégi pincéknél. A „lehetséges gondolkodás” keretei közt jönnek létre Soltész István lappangó képi igazságai.

Az az 1972-es lakodalmi felvétel, amelyen a fiatal pár jellemvállón fordul a kamera felé, látszólag a „legragyóbb átlagos művek” egyike. Hosszan elmerülünk a fiatalasszony édes-keserű tekintetében, a fiatalember lehunytt szemét és beteljesült birtoklásmosolyát nézve borzongás fut végig a hátunkon; ugyanakkor a kép teret enged annak, hogy a tekintet elkalandozzon a szélek felé. A szekrény stílusa, a hengerelt fal mintája, a karosszékben ülő kaucsukbaba, a megkezdett torta egyként sorsmondó. Egyszerre érezzük úgy, hogy szemünk a fotós által meghatározott úton járja be a képet, minden elem intencionálisan része a kompozíciónak; s gondolunk a szerencsés véletlenre, amely megengedte mindezen képelemeknek, hogy megjelenjenek a keresőben. Rendelkezik tehát a „jó fotó” szelektivitásának és véglegességének jegyeivel és az anonim kép bőbeszédűségével, nézelődést kínáló heterogenitásával.

A kép más értelemben is kétarcú. Az egyik szereplő, a menyecske ruhás fiatalasszony rokon, a képkészítő egyik unokahúga. A fotográfiát mégsem járja át valamiféle személyesség, a családi fotósok közvetlensége. Ugyanakkor nem jellemző rá a hivatásos fotósok tárgyilagossága, vagy a riporterek típussteremtő egyszerűsítése, s az amatőrök esztétizálása sem. Soltész István rezzenetlen gondossággal figyel, minden témával szigorúan azonos távolságot tart. Megközelítésmódja legjellemzőbb jegyének a sokértelmű pontosságot lehetne megnevezni: a képi, a szociografikus, az érzelmi pontosságot. Ebben ragadható meg képeinek lényege: megtalálta a fotográfiának azt a különleges lehetőségét, amely sem a rekonstrukció, sem a konstrukció érzetét nem sugallja, azon a módon közvetlen, ahogyan erre semmilyen más médium nem képes.

## **Soltész Istvánok**

Ha elegendő Soltész Istvánéhoz hasonló hagyaték válna közismertté, vajon lényegileg módosulna-e az eddig főként művészfotósok és esztéták írta magyar fotótörténet? A vágyott válasz: igen. S nem csupán azért, mert Soltész képei eddig ismeretlen „élvezeti” értékekkel gazdagítják műveltségünk menükártyáját. A névtelen helyi krónikamondók, vándorfelvételezők, fotóztató felfedező, falusi naiv fényképkészítők, vidéki műteremfényképészek képeiből hallatlanul részletgazdag és élményteli nézete bontakozna ki az elmúlt másfél évszázad mindennapjainak; megszámlálhatatlan fénykép létezik még, amely csupán létezése révén is a fotográfia valódi természetéről számol be. Az eddig technikatörténeti és esztétikai szempontú fotótörténet is hirtelen sokolvasatúvá válna – szakma és közönség számára egyaránt. A „magyar vizuális hagyaték publikálásának” programja azonban szinte reménytelen feladat.

Soltész István 1966-ban örökölte meg a helyi fodrászt. Az álló képformátum és a képbe került két tükör bonyolult térkonstrukciót eredményez; a szűk, koncentrált beállítás ellenére „bejárhatóvá” válik a műhely, képbe kerül a másik fal dekorációja éppúgy, mint egy beretválásra várakozó is. A kicsit szemmagasság alatti nézőpont igen szerencsés kompozíciót teremt: a jelenet kifejezőereje a mester arcjátékával telítődik. Az expozíció pillanatában a fehér köpenyes cingár figura csibészes mosolya egyaránt szólhat a felvétel zavarának, avagy lehet a kuncsafttal való évődés mozzanata. A borotválás szakértelemmel készül. A pulton a mesterség klasszikus eszközei. Abban a pillanatban azonban, ha a képleírásnak a képi pontossággal egyenértékű verbális pontosság felé kellene elmozdulnia, bajban lenne a fénykép adatolója: a tárgyak-eszközök neve, használatmódja, „archeológiai” értéke, a képen lévő személyek életadatai, kapcsolatuk egymással, e pillanattal, a fotóssal, a fotóval, a kép további sorsa, hatása... Hogy erre mind nincs szükség? A pillanat magáért beszél? Nem gondolom: ha nem zárjuk szavakba a képeket, legfeljebb önmagunkról elmélkedhetünk. És arról, hogy akkor épp fél kettő volt (ha pontosan járt az óra). Soltész István pontosan fogalmazott képe az életvilágok láthatatlanját a látható tartományába vonja. Ugyanilyen szigorral kellene közelednünk hozzá, hogy mindez ne porladjon szét a kezünkben méltatlanul.

## **A Soltész István-jelenség**

Ha elegendő Soltész Istvánéhoz hasonló hagyaték válna közismertté? De léteznek-e ilyen hagyatékok, csupán a feltárómunkát kellene alaposabban végezni, vagy valamiféle rejtélyes, egyszeri életművet szemlélünk? S amennyiben az első kijelentés lenne igaz, vajon miként nevezendő el ez a kevésbé ismert mentalitás: naiv fotográfus?

Amennyiben e terminus Kandinszkij-féle eredeti értelmezésére tekintünk vissza, akár még szerencsés is lehetne a névválasztás: Kandinszkij épp az „ábrázolt dolgok erejét” becsülte a legtöbbre a vámos Rousseau műveiben. Tehát éppen nem valamiféle kollektív tudattalan megjelenítését, hanem a láttatás nagyon is

megkopott képi tradíciók alapján álló különleges egyéni invencióját. Ám a különös az, hogy az „ábrázolt dolgok ereje” Soltész István képein éppen a képi tradíciók mesteri használatával hat. Tudatos használatával – mondhatnánk, de hát honnan tudhatta volna mindezt Sanderről, Kertészről, Cartier-Bressonról? A Fotó című lapból bizonyosan nem. A képteremtés vizsgálatának egyik legfontosabb aspektusa épp a vizuális tudásátadás, a kifejezőkészlet elsajátításának kérdése. Az lenne logikus, hogy a „naiv” Soltész István képeit szabálytalanság, nem megszokott arányrendszer jellemezze. Ennek azonban nyomát sem találjuk. Esetében a területenkívüliség nem a „vasárnapi festővel” analóg magatartást, látást, stílust eredményezett; képeit épp a „nyilvánvaló dolgok nyugtalanító különössége” jellemzi. A fotótörténet érdekében reménykedhetünk ilyesfajta hagyatékok felbukkanásában, ám éppen az újabb és újabb leletek fogják majd aláhúzni Soltész István képeinek, képteremtő erejének, mentalitásának különös egyediségét, megismételhetetlenségét.

#### Irodalomjegyzék

Bán András (szerk.): *Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás*. Miskolc – Budapest, 1999, Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet.

Barthes, Roland: *Világokamra*. Budapest, 1985, Európa.

Geertz, Clifford: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Budapest, 1994, Századvég.

Haris László (szerk.): *Hórusz Archívum*. Budapest, 2004, Magyar Fotóművészek Szövetsége.

Maquet, Jacques: *Bevezetés az esztétikai antropológiába*. Budapest, 1984, Művelődéskutató Intézet, /Vizuális antropológiai kutatás, munkafüzetek III./

Szabó Zoltán: *A tardi helyzet*. Budapest, 1986, Akadémiai.

Pierre de Fenoyl



# Búcsú a privát fotótól

1982-ben kezdtem privátfotó-kutatással foglalkozni. Felsorolom az adott, késő kádárkori szellemi atmoszféra néhány elemét, amely e kutatást meghatározta. Az erőltetett modernizáció koncepciói a nyolcvanas évekre kiürülőben voltak: kikopott mögülük a nyugat-európai kommunista pártok szimpátiája, kialakultak a fogyasztás mint ellenállás lokális stratégiái, a művészet már nem hitelesítette kellő mértékben a hatalmat a Helsinki-folyamat során. Míg a hatvanas években a művészeti és népművelési hatalmi törekvések mögött kitapinthatóak az utópia elemei, addigra a hetvenes évekre a minden autonóm kezdeményezést vagy megnyilvánulást kísérő gyanú lesz a meghatározó, legyen szó amatőr színházról vagy egyetemi galéria létrehozásáról, beatmiseről vagy táncszínházról. Ezen szellemi klíma alatt alakultak ki széles körben a „sorok közti beszéd” kifinomult technológiái és az alternatív kezdeményezések hálói. A művészeti kapcsolatteremtés közép-európai gyakorlatai ugyan a csehszlovákiai és lengyelországi politikai fejlemények miatt megszakadtak, viszont – elsősorban a Soros Alapítvány jelenlétével, de egy sor hazai művészetközvetítő intézmény tevékenységének rezzenésnyi módosulásával is – a Nyugatra tekintő tájékozódás intenzívvé vált.<sup>195</sup>

Maga a kutatás kezdetekor engem személy szerint két körülmény motivált: egyfelől a késő modernista művészetnek épp akkori változásait bizonyos szkepszissel követtem nyomon, másfelől egy hosszabb alkalmi amerikai út során felfedeztem magamnak a vizuális antropológia tudományterületét. A szkepszis és reveláció ezen elegye lobbant be azzal a rendkívül intenzív kutatással, melynek az akkori Művelődéskutató Intézet adott helyet. A kutatás során rövid idő alatt közel százezer kép és nagyjából száz életútinterjú került archiválásra, párbeszéd alakult a társtudományok számunkra meghatározó szakembereivel, publikációs tevékenység indult és élénk nemzetközi levelezés alakult ki. Kutatótársamat, Forgács Pétert az első időben inkább a privát képiség vizuális sajátosságai érdekelték, jómagam a képhasználat módusainak feltérképezését tűztem célul.<sup>196</sup>

Mitől váltunk a nyolcvanas évek elején érzékennyé erre a képi világra? Bizonyos, hogy fontos szerepe volt ebben a Horus Archívum és Kardos Sándor, aztán Jeles András, Bódy Gábor jelenlétének, szerepe volt a konceptualista művészetfelfogás transzformálásának, a nyolcvanas évek új fotóvilágának, elsősorban Szilágyi Lenke képeinek.<sup>197</sup> De mindezen túl a kutatásnak volt egy olyan – akkor nem értett, csak művelt – összetevője, amely mélyen összefüggött a Kádár-kor sajátos erőszakos modernizációjával. A kor politikája zavarban volt a múlttal, lelkiismeretfurdalása volt a múlt léte és nehezen megformálhatósága miatt. A család legendáriumot, a személyes történetek elmondását is gyanú övezte. A nagytörténelem diszkurzív tere valamelyest átalakítható volt a „munkásmozgalmi” koncepciók mentén, a privát történelem azonban ellenállt. Névtelenek családtörténeteit gyűjteni, személyes képeit archiválni, ezzel akaratlanul is alternatív történetírásra és társadalomkutatásra törekedtünk. Ezzel együtt maga a kutatás sokkal inkább új szellemi keretek kijelölésére, mint a begyűjtött anyag aprólékos adatolására törekedett.

A privát fotó kutatás a nyolcvanas évek második felében veszített intenzitásából, Forgács figyelme a *Privát Magyarország* filmsorozat<sup>198</sup> készítése felé fordult, jómagam a fotóanyag publikálásait szorgalmaztam, kevés

<sup>195</sup> A korszak – újabban intenzíven bővülő – irodalmából közvetlenül gondolatmenetünkhöz tartozik: Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Budapest, 1997; Sík. András Gábor – Pataki Gábor – Szűcs György – Zwinkl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, 1999, Corvina. /Egyetemi könyvtár/; Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. 20. századi magyar művészet*. Budapest, 2002, Enciklopédia; Szőnyei György: *Nyilván tartottak. Titkos szolgálatok a magyar rock körül 1960–1990*. Budapest, 2005, Magyar Narancs – Tihany-Rév.

<sup>196</sup> Vö. Bán András – Forgács Péter: Privát kép és érték. In Hoppál Mihály – Szecskó Tamás (szerk.): *Értékek és változások*. Budapest, 1987, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, II. 79–88.

<sup>197</sup> Kardos Sándor filmes tevékenységéről: [www.filmunio.hu/object.7594e576-f680-4101-8be1-08c7de8c5698.ivy](http://www.filmunio.hu/object.7594e576-f680-4101-8be1-08c7de8c5698.ivy) A Horus [gyakran: Hórusz] Archívumról: Haris László (szerk.): *Hórusz Archívum*. Budapest, 2004, Magyar Fotóművészek Szövetsége. Jeles filmjei közül elsősorban *A és Valentinóca* (1979) utalok, melynek operatőre Kardos Sándor volt. Bódy Gáborról: [www.bodygabor.hu](http://www.bodygabor.hu), [www.c3.hu/collection/videomuveszet/muveszek/Body/cv.html](http://www.c3.hu/collection/videomuveszet/muveszek/Body/cv.html). Filmjei közül közvetlenül kapcsolódik a Tímár Péterrel közösen készített *Privát történelem* (1978). Amúgy Tímár Péter szintén erősen privát képiségből merítő *Egészséges Erotika* (1985) című filmjének operatőre ugyancsak Kardos Sándor volt. Szilágyi Lenke jelentősége a fotóiból összeállított könyvei alapján aligha felmérhető, pályájának hiteles megrajzolásával még adósok vagyunk. Fontosabb képgyűjteményei: *Fotóbrács*. Budapest, 1994, Budapest Galéria, [kat.]; *Látókép megállólhely*. Budapest, 1998, Magvető; *Fényképmoly*. Budapest, 2004, Ernst Múzeum, [kat.].

<sup>198</sup> Forgács Péterről [www.filmunio.hu/object.e44d3b11-7793-4497-bad2-48eedda0c9f7.ivy](http://www.filmunio.hu/object.e44d3b11-7793-4497-bad2-48eedda0c9f7.ivy); a Privát Magyarország filmsorozat recepciójából magyar nyelven néhány fontosabb tétel: Peternák Miklós: Privát Magyarország. *Belvedere*, 1991. 1. sz. 40–42.; Gyetvai Ágnes: Privát Forgács. Beszélgetés Forgács Péterrel. *Új Művészet*, 1991. 9. sz. 63–66.; Balassa Péter: Forgács Péter: Privát Magyarország. *Kritika*, 1992. 2. sz. 36–37.; Tillman J. A.: „Az én munkám a szemlélődés”. Beszélgetés Forgács Péterrel. *Magyar Narancs*, 1994. 20. sz. 30–31.; Schubert Gusztáv: A démon fényképezései. Privát Magyarország. *Filmvilág*, 1997. 8. sz. 4–5.; Forgách András: Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film. *Metropolis*, 1999. 2. sz. 58–74.

eredménnyel. 1989-ben kiállítást rendeztem a gyűjteményből a budapesti Tölgyfa Galériában.<sup>199</sup> Úgy tűnt, ezzel új, módszertanilag megalapozottabb fejezet kezdődik a kutatásban, valójában épp ekkor – a Vitányi Iván-féle Művelődéskutató Intézet összeomlásával – a teljes archívumnak nyoma veszett.

Azt gondolom, a százezer kép és néhány folyóméter iratanyag eltüntetése ellenére a kutatás hozadéka és hagyatéka jelentős. Egyfelől a képiség új horizontját nyitotta meg számos együttműködő kolléga – mint Beke László, Boglár Lajos, Hankiss Elemér, Horányi Özséb, Kunt Ernő, Perneczky Géza, Pressing Lajos, Szegő György, Ungváry Rudolf, Wessely Anna – számára, másfelől még ha a tervezett publikációk nagyobb része nem is jelent meg, a kutatás öt megvalósult munkafüzete<sup>200</sup> máig használható társadalom- és művészetelméleti forrás. Fel kell azért sorolnom, hogy mi az, ami készen volt és nem került kinyomtatásra: a Beke László szerkesztette *Privát fotó kutatás Európában* szöveggyűjtemény, továbbá az általam szerkesztett kéziratok közül egy terjedelmesebb tanulmánygyűjtemény, részben az említett szerzőktől, egy nagyobb forrásválogatás, fordítások, és Richard Chalfennek egy igen jelentős tanulmánykötete, amely a kefelevonáig jutott a Múzsák Kiadónál.<sup>201</sup> Végezetül bizonyosan pozitív hozadék az, hogy amikor épp ezidőben megfogalmazódtak a kulturális antropológia oktatásának egyetemi koncepciói Budapesten és Miskolcon, a módszertan szerszámosládájába evidens módon bekerült a kamerahasználat, a film- és fotóelemzés.

Visszatekintve egyértelmű, hogy a kutatást a politikai-társadalomtörténeti környezet motiválta, s ezen környezet nagyléptékű megváltozása sodorta el 1989-90 táján. A változásnak csupán egyik összetevője Közép-Európa kezdődő újjáépítése, saját történetének sokszintű, sokszínű és ellentmondásos keresése. De vegyük észre azt is: a hasonló publikációk, kutatások a kilencvenes évek során Európa- és Amerika-szerte szintúgy megritkultak. Míg a hetvenes-nyolcvanas évekből hosszú és soknyelvű bibliográfiát állíthatunk össze a *Formato famiglia – una ricerca sull'immagine* típusú publikációkból, a vidéki fotóműtermeket bemutató kismonográfiákból, vagy az olyan a fotókat projektív felületnek használó személyes vallomásokból, mint Catherine Hanf Noren gyönyörű *The Camera of My Family* című kötete; addig mindezen társadalomtörténeti kezdeményezések termőre fordulására kevés a példa (azért említsük meg ezek sorából Richard Chalfen *Turning Leaves* című, két japán-amerikai család sorsát elemző munkáját)<sup>202</sup>. A privát fotóval való foglalkozás nem igazán találja helyét és indokoltságát a képiség változó diszciplínái, így elsősorban a „visual studies” érdeklődési körében.<sup>203</sup> Az utóbbi évtizedben vált általánossá az Internet, a digitális adatbázisok építése és a digitális fotózás – és az időbeli egybeesés nem véletlen.

A nyolcvanas évek végére úgy voltam vele, mint a jeles atlantai vagabund, Michael Lesy, aki így fogalmazott: „Több százezer pillanatsfelvételt megnéztem, és sok élettörténetet végighallgattam az elmúlt tíz évben. Ugyanúgy tudok olvasni a képekből, mint egyesek tenyérből”.<sup>204</sup> Nem láttam azokat a képeket, amelyeket Michael Lesy emelt el kilószám a Technicolor Photo nevű cégtől. De elgondolkodtató, hogy az általa végignézett felvételek hasonló eszmefuttatást indukáltak, mint az általam áttekintett, összegyűjtött vagy a Főfotó Vállalattól kiválogatott akkori magyar képanyag. Akárhol lapoztam föl olyan kiadványt, amelyben családi fotó fordul elő, megerősödött bennem a gondolat, hogy létezik valamiféle globális „Kodak-kultúra”.<sup>205</sup> Azok a Polairoid-emberek, akik családi életük, családi memóriájuk és legendáriumuk integráns részének tekintik a fényképet, meglehetősen hasonló módon rögzítik a családi, érzelmi relációkat, meglehetősen hasonló forgatókönyv, script szerint készítik, készíttetik felvételeket a számukra kitüntetett, jelentős eseményekről. Ezért használta a folklórkutatás eszközeit jónéhány kolléga a családi fotókat vizsgálva.

Lesy így folytatta szövegét: „Önmagában egyetlen pillanatsfelvétel sem kevésbé banális, mint a ‘petite madeleine’, amit Proust írt le. Önmagában éppoly izetlen és közönséges, mint egy teasütemény, de gyakran ez az első inger egy emléksorozathoz, amelynek hatalma van arra, hogy tagadja az időt a szerelem kedvéért.

<sup>199</sup> *Lapok a családi albumból*. Budapest, 1989. szeptember 11—október 27., Tölgyfa Galéria; illetve Bán András: *Lapok a családi albumból*. In Gera Mihály (szerk.): *A fénykép varázsa*. Budapest, 1989, Múcsarnok, 371–382. [kat.]

<sup>200</sup> Bán András és Forgács Péter (szerk.): *Vizuális antropológiai kutatás, munkafüzetek I–V*. Budapest, 1984–1985, Művelődéskutató Intézet. I: Perneczky Géza: *Csipkebokorgyűjtőjáték. A korszak mint műalkotás*. 1984; II: Bán András (szerk.): *Családi fotó I*. 1984; III: Jacques Maquet: *Bevezetés az esztétikai antropológiába*. 1984; IV: Wessely Anna (szerk.): *Kritikai beszámoló a fotográfia történetéről*. 1985; V: Michael Kuball: *Családi mozi*. 1984.

<sup>201</sup> A kutatás során megrendelt kéziratok közül megjelent pl. Somogyi György: *Műbírálat*. In *Fotóművészet*, 1990. 3–4. sz. 83–88.; Szegő György: *Privátfotó szimbólumszűz*. Budapest, 1998, Theater Art Fotó.

<sup>202</sup> A hivatkozott könyvek adatai: Antonella Ottai – Valentina Valentini: *Formato famiglia*. Roma, 1981, Paese Sera; Catherine Hanf Noren: *The Camera of My Family*. New York, 1976, Alfred A. Knopf; Richard M. Chalfen: *Turning Leaves. The Photograph Collections of Two Japanese American Families*. Albuquerque NM, 1991, University of New Mexico Press.

<sup>203</sup> Vö. például a Bátor Zsolt és Horányi Attila szervezte két *Vizuális kultúra* konferencia (Magyar Iparművészeti Egyetem, 2004 május és november); az *Enigma* Bán Zsófia szerkesztette 2005 (41)-es Vizuális kultúra tematikus száma, vagy a Hornyik Sándor szerkesztette *Vizuális kultúra* rovat a [www.m-e-m.hu-n](http://www.m-e-m.hu-n). Ellenpélda: az *Ex-Symposion* 2000 (32–33)-as tematikus Dokumentum száma, melynek szerkesztői: Horányi Attila, Jokesz Antal és Tímár Katalin.

<sup>204</sup> Az idézet a Művelődéskutató Intézet számára lefordított, de kiadásra nem került kéziratok egyikéből. Michael Lesy: *Time Frames. The Meaning of Family Pictures*. New York, 1980, Pantheon Books.

<sup>205</sup> Richard Chalfen szövege, vö. uő: *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, Ohio, 1987, Bowling Green State Univ Popular Press.

Proust regényében a 'madeleine' mágikus tulajdonságának felfedezése véletlen volt, de az ilyen tagadások vagy megerősítések a már látott vagy megevett, felépített vagy megégett, eltemetett vagy kiásott dolgok használatán keresztül a megújító vagy összegző vallásos rituáléokra jellemzőek. A pillanatfelvételek talán nem rendelkeznek az úrvacsorai szentelt ostyák és a sabbath-gyertyák isteni hatalmával – de gyakran ugyanolyan reliktumokként használják őket a magánszertartásokban, amelyek arra szolgálnak, hogy felfedjék a gyerekek számára annak az érthetetlen világnak a misztériumait, amely azelőtt létezett, hogy a szerelem és a végzet egyesült volna az ő életre lehelésükre.”

Az azóta eltelt időben azonban lényegi változások tanúi lehettünk. A hetvenes-nyolcvanas éveket még átjárta a vágy az elveszett elsődlegesség után, s különös tisztelet övezett olyan figurákat, mint Utrillo, a vámos Rousseau, Lartigue, Atget vagy a postás Cheval. A médiával átítatott mai mindennapiságban azonban nem találják a helyüket a távoli és közeli 'benszült dokumentumok'. Az ártatlan szemtől búcsúzva elégikusan figyeljük, ahogy a képiségnek fentebb tárgyalt válfaja megnevesedve távolodik tőlünk. Egyre kevésbé érezzük azt az undort, ami a snapshot fotót – más képeit – körülvette. Az undor nagyjából valószínűleg Medúzának volt köszönhető, a „sorssal”, a felnövekedéssel velejáró megkövültségnek, a könnyedség hiányának, annak, hogy a hétköznapi súlyosságra van ítélve. A snapshot nem tudott távolságot teremteni, nem tudott képekben szólni a megkövültségről, nem ismerte az álmokat. Sőt, akár azt is mondhatjuk, a snapshot intenciója szerint nem volt képes a képalkotásra. És nem volt képes a pontosságra sem, hisz nem volt vázlata, és hanyagul használta a „vizuális nyelvet”. Viszont akaratlanul is sűrű és sokrétű volt, s így létében a nagytörténelmet ellenpontozta. Éppen ezzel és ezáltal kínálkozott újra és újra hátországként az egyéb hátországaitól megfosztott képzőművészet számára.

A snapshot retorikája egy immár eltűnőben lévő időhöz tartozik. Korábban, amíg a képi szimbolizáció kereteit normák vagy legalább erős minták szabályozták, létrejöttek a kollektív memóriában kezelhető jelentések. A mindennapiság medializálódásával – amely történésben amúgy a privát fotográfiának is jelentős volt a szerepe – az individuális, a lokális, a spektakuláris, a virtuális jelentéseknek olyan hálózatai szövődtek, amelyekbe a szisztematizálásra törekvő kutató reménytelenül belegabalyodik. Az új képek – a privát fotó vagy a snapshot elnevezés már nem helyénvaló –, a megapixel, webkamerák és mobiltelefonok képei átlépték a tárgyiasság, a helyhez tartozás, a véges számosság és a ritualizált használat egy sor korlátját. Azonnali visszacsatolású természetükből adódóan megszűntek azok a csodás véletlenek, amelyekre például a Horus Archívum alapozhatott. Az új képek egyre inkább a lehetőség, mint a szükség miatt jönnek létre. Az új képek átértelmezték a személyesség eddigi határait, s ennek konzekvenciáit még épp csak mérlegeli a kortárs művészet. Szűcs Tibor szavaival: „Az a hír járja a művészetről, hogy egyike azoknak az életformáknak, amik nagyon közel állnak a lélek szabadságához. Én valóban azért tanultam művészetet, hogy bizonyos szabadságfokot elérhessek. [...] Felhagytam a művészet gyakorlásával, mert a körülmények, amit ez a gyakorlat teremtett, a szabadságomban akadályoztak”.<sup>206</sup>

Ha a privát szféra, a magán fotótárak kutatóját eddig nehéz helyzetbe hozta a képek ijesztő mennyisége, a képi kapcsolatok és emlékek bonyolult hálója, s a szisztematikus feldolgozás, publikálás helyett jellemzően inkább törvényszerűségeket sugalló esettanulmányokra szorítkozott, az új kép teremtette helyzet számára reménytelen. Első gondolata az, hogy az új képeket kézben tartva odahagyja a tudományos beszédmódot, s azt tartja helyénvalónak, ha hermeneutikai-poétikus kalandokba bocsátkozik, „sűrű képeket” keres és elemez.<sup>207</sup>

De talán nem ez az egyetlen mód. Az optikai-kémiai fotográfia galaxisát átélőként határtalannak gondoltuk. Csak igen kevés képpel törődtünk igazán, hiszen minden időpillanatban újabb képek tízezrei jöttek létre megállíthatatlanul. Ez a történet a szemünk előtt ért véget, a sötétkamrában fotópapírra lenagyított képtárgyak régiségnek számítanak – ha nem is ma, holnap bizonyosan. Ebben az értelemben ma kezdődik a fotómuzeológia, a mi nézőpontunkból kezdjük értékelni igazán a fotográfiát mint költői objektumot, mint történeti forrást, mint egyre távolodó életek, érzések, vágyak, személyességek halványodó emlékét.

Amennyiben ma alapítanánk meg a privát szféra archívumát, természetesen törekednénk arra, hogy e gyűjteménybe minél többet beemeljünk az elkallódó képek és emlékek közül. Ám a fontos, visszahozhatatlan, egyszeri, személyes emlékek ezen hatalmas tárháza, egy ilyen archívum inkább elfedné előlünk a közös történetet, képi korunk sajátos nagy narratíváit.

Az immaterializálódott új képek a maguk közvetlen kommunikatív terében élnek az életüket, s ha ez így van, talán a kutatóknak is oda kellene költöznie. Amennyiben ma kellene elgondolnom az új privát képek kutatását, semmiképpen nem tárolószekrényekben és leírókartonokban gondolkodnék, nem interjú-vezérfonalon dolgoznék. A résztvevő megfigyeléshez valószínűleg többnyire nem kellene felállnom az íróasztalomtól. A

<sup>206</sup> In Bencsik Barnabás (szerk.): *Sajátfotó. Képnapló*. Budapest, 2000, Trafó, [kat.]

<sup>207</sup> Vö. Bán András – Biczó Gábor: Kutató tekintet. *Magyar Lettre Internationale*, 2000. 38. sz. 25–27.

privát fotó – képernyő előtt ülő, régi és új képekkel egyaránt intenzíven foglalkozó – kutatójának, úgy gondolom, olyan kezdeményező szerepe lehet, aki révén a képek és kommentárok spontán és öntevékeny módon találhatnak egymásra, összefüggéseikre, személyközi és tudásközi kapcsolataikra. S ez a mód többet tenne annál, mint hogy életben tartsa a régi képeket is: összefüggéseik sok-sok szálát, szétágazását tenné követhetővé, a megértés új hálójába szőné őket. Kidolgozni az ilyen kutatói habitusokat: előttünk álló feladat.