

Terendi Viktória

## A fotografikus képi struktúra alkotóelemei és jellemzőik – 20. századi családi fényképek példáin keresztül

### Problémafelvetés

A fényképezés a valóságként érzékelt négydimenziós téridő-kontinuumban folyamatosan és szimultán zajló (aktív vagy passzív) eseménysorokból merevít ki egy-egy látható részletet,<sup>1</sup> síkban ábrázolva a fizikai tér és az abban jelen lévő személyek különböző jellemzőit.<sup>2</sup> Ezáltal a fotót olyan médiumnak tekinthetjük, amely vizuálisan rögzít, tárol<sup>3</sup> és közvetít egy adott információegyüttest. A fotografikus képrögzítés lényegi tulajdonsága a sűrítés, amely egy adott (általában kisméretű) felületen jelenít meg nagyszámú, különböző jelentéstartalmakhoz kapcsolódó jelet.<sup>4</sup> Ebből következően a vizuális információegyüttesnek fontos sajátossága az összetettség, a rétegzettség<sup>5</sup> és mindezekből következően a többolvasatóság.<sup>6</sup> A képi tartalmi rétegek közül először természetesen a *felszíni tartalmi réteggel* találkozunk a szemlélő, mely maga a kétdimenziós látványelemek sokaságából álló, látható képi tartalom. Az ábrázolt vizuális jelek között húzódó összefüggéseket, valamint a látható formában nem rögzített, de a kép által ábrázolt eseményhez, személyhez, objektumokhoz vagy térrészlethez tapadó kontextusinformációkat pedig a kép *belső tartalmi rétege* rejtja, melyet elsősorban a kapcsolódó emlékek, történetek és értelmezések fedhetnek fel.<sup>7</sup> Mindezekből következően a privát fényképek sokrétű és sokatmondó társadalomtörténeti forrást jelentenek, amennyiben megfelelő módszerek és forráskritika segítségével dekódoljuk<sup>8</sup> a képi tartalmakká alakított információkat.

A vizuális jelek dekódolásához azonban elengedhetetlen a fotók elemi sajátosságainak ismerete. Ezek a morfológiai jellemzők azonban csak elszórtan bukkantak fel a fotográfia-kutatás tudománytörténetében, ezért jelen tanulmány célja, hogy összegyűjtve a vonatkozó ismeretanyagot, szisztematikusan bemutassa a privát fotók képi alkotóelemeit és a belőlük szerveződő képi struktúra legfontosabb tulajdonságait. A tanulmányban a vonatkozó elméleti alapvetéseket, szakirodalmi megállapításokat a szerző saját vizuális etnográfiai kutatásának<sup>9</sup> forrásanyagára alkalmazva összegzi, kiegészítve a vizsgált képanyag alapján leszűrt megfigyelésekkel.

1 KUNT 1987. 2.

2 BÁN 2000. 9.

3 „A fénykép magában még nem információhordozó, legfeljebb csak tároló.” KINCSES 2006. 9.

4 KUNT 1987. 16.

5 KUNT 1987. 16.

6 MARIEN 2010. 14.

7 KUNT 1987. 16. A látható jelek ugyanis az asszociációs és emlékezési gyakorlatoknak megfelelően előhívhatnak további tartalomtársításokat is. Vö. SCHACTER 1998.

8 KUNT 1987. 17.

9 A PhD-kutatás keretében végzett vizsgálat célja, hogy privát fotókorpuszokon és a kapcsolódó élet- és családtörténeti elbeszéléseken keresztül feltárja, hogy a 20. században miként változott a hódmezővásárhelyi családok életmódja, s ennek hátterében milyen társadalmi, kulturális, gazdasági, politikai folyamatok

A képkötő elemek feltárása és vizsgálata a legelvontabb kategóriával, az időfaktorral kezdődik, majd a tér képi megjelenésével folytatódik, s ezután következnek – magát a képkészítést a legtöbb esetben motiváló elemek – a személyek és a tevékenységek, események ábrázolási formái.

## **Fénykép-idő és a fényképek időbeliségének értelmezhetősége**

Bár maga az idő (mérőeszköz nélkül) láthatatlan, csak a telését kísérő jelenségek, hatások válhatnak szemmel láthatóvá, a privát fényképek mégis szorososan összefonódtak e fizikai és filozófiai szempontból is összetett fenoménnel, hiszen a fotózás mindenkor fontos motívációja az idő, a pillanat megállítására való törekvés.

A privát fényképek esetében az időbeliség több szinten jelentkezik: mind a vizuális információegyüttes, mind a hozzá kapcsolódó verbális tartalom több szálon kapcsolódik az időhöz. Emiatt az időfaktor figyelembevétele nélkül a képekben tárolt információk adekvát értelmezése, a tartalmat befolyásoló kontextus vázolása és megértése nem is lehetséges.

A képek időbeli rétegei: *a valós idő, a belső idő, a kontextus idő, az értelmezett idő és a személyes idő* fogalmakkal írhatók le. E rétegek alapvetően nem hierarchikusan rendeződnek,<sup>10</sup> a fennmaradt ismeretek, emlékek, információk függvényeként esetleges dominanciájuk mégis megfigyelhető az elbeszélésekben.

A *valós idő*<sup>11</sup> a kép készítésének idejét azonosítja. E tényező explicit ábrázolására (például pontosan leolvasható naptár és óra) azonban csak a legritkább esetben akad példa.<sup>12</sup> Azon fotók esetében azonban, melyeken ezen időmérő eszközök szerepelnek, s jól láthatók, továbbra is számolni kell az esetleges – nem feltétlenül szándékos – torzításokkal.

A vizsgált több mint kétezer fénykép között egy olyan fotó található, amelyen naptár és óra is szerepel. Ugyanakkor ezek az eszközök sem alkalmasak – a kép minősége és kompozíciója miatt – a valós idő pontos meghatározására. A fényképen látható falinaptárt (melyen maga az évszám nem látható) a Magyar Mezőgazdák Szövetkezete 50 éves jubileumi évfordulójára adták ki 1941-ben, ugyanakkor nem lehetünk biztosak benne, hogy valamilyen oknál fogva nem maradt-e fent érvényességi idején túl is a falon. A karóra sem leolvasható, így ez a tárgy kevésbé a valós időt, mint inkább azt jelezheti a kép késői né-

---

álltak. A vizsgálatba bevont öt családtól származó teljes forrásanyag 2447 darab előhívott fényképből és a kapcsolódó történetekből áll. A vizsgálat azonban e nagy minta esetében sem tűzheti ki maga elé célul a reprezentativitást, mivel e forrás esetében számolni kell a mozaikosság és a töredezettség tényezőivel is. Ugyanakkor a fényképek sajátosságai lehetővé tesznek bizonyos fokú általánosítást, így – bár a tanulmány alapvetően a vizsgált képanyagra vonatkozik – a megállapítások érvényessége azon túlmutat.

A tanulmányt illusztráló fotók a kutatás adatközlőinek családi fotóegyütteseibe tartoznak, egyben a vizsgált anyag elemei. Az adatközlőket a személyiségi jogokra tekintettel a monogramjuk azonosítja.

Jelen tanulmány a szerző doktori disszertációjának egy kis részlete, melyben a terjedelmi korlátok akadályozzák a képanyag mélyreható vizsgálati eredményeinek részletes tárgyalását.

<sup>10</sup> Az időbeli rétegek definiálásának egymásutánisága a leírás technikai következménye.

<sup>11</sup> TARI 2004. 325.

<sup>12</sup> KRACAUER 1997. 138. A családi fényképek esetében csak a digitális technológia révén jelent meg a dátum- és időbélyegző – ugyanakkor e tanulmány megállapításai az analóg fényképezési technológiákkal készült papíralapú pozitívképekre vonatkoznak, így ez a módszer jelen esetben nem releváns.

zőinek, hogy az órát viselő személy számára fontos volt az idő mérése, azaz a pontos idő ismerete.

A privát fényképek többségénél az utólagos képfeliratok jelzik a valós időt (főként évszám, hónap vagy nap adattal kiegészítve). Ugyanakkor a pontosság és a hitelesség kritériumai sérülékenyek e verbális tartalmi kiegészítések esetében. A vizsgálatban szereplő privát fényképek legnagyobb részét azonban nem látták el felirattal. Ezek esetében a valós idő megjelenítése elmarad, mégsem tekinthetünk rájuk időn kívüli objektumokként. A vizuális ábrázolás sajátosságainak köszönhetően több utaló jel is segíti a valós idő (megközelítő) meghatározását. A kép elsődleges birtokosa többnyire magára a képtémára, az ábrázolt eseményre vagy alkalomra támaszkodik a fotó valós idejének azonosításában. Például életfordulókkal kapcsolatos fotók esetében



1. kép – Utalások a valós időre: falinaptár és karóra

a különféle utaló jelek hosszadalmas keresése nélkül is pontosan tudták datálni az adott fotót az emlékezők.<sup>13</sup> Amennyiben azonban nem áll fenn szoros kapcsolat a fotó és az emlékezetben tárolt információk között – vagy legalábbis ezek közül az időfaktor hiányzik –, akkor a tárgykultúra, az öltözet és hajviselet, az épített és természeti környezet, valamint a képen ábrázolt személyek életkorának látható jegyei játszanak fontos szerepet a készítés (valószínű) időintervallumának behatárolásában.<sup>14</sup> Műtermi fényképek esetében további fontos kiindulópontot jelenthetnek a hivatásos fényképészek cégjelzései is.

A tevékenységek, események a fotó készítését megelőzően és azt követően is zajlanak, de ezekből csak egy-egy momentumot ragadnak ki a fényképek kisebb-nagyobb időközökkel. Az állókép által létrejön tehát egy „pontszerű”<sup>15</sup> zárványként fennmaradó időmetszet,<sup>16</sup> amelyet *belső időnek* nevezhetünk. Ez az időréteg elszakad azonban az érzékelt, folyamatosan előre haladó időtől. A fénykép az expozíció pillanatában létezett jelenségek adott pillanatban jellemző sajátosságait pedig mindvégig változatlanul közvetíti, miköz-

<sup>13</sup> Az emlékező fogalom a néprajztudomány terminus technicus: az adatközlő alternatívájaként jelenik meg e tanulmányban.

<sup>14</sup> Ez utóbbi módszerek a privát képek esetében főként a korábbi generációktól örökölt fényképek, illetve a közgyűjteményi archívumok történetek és emlékezők nélkül álló képei esetében nyújtanak segítséget, ugyanakkor pontosságuk többnyire csak megközelítő lehet. KUNT 1987. 11.

<sup>15</sup> SZALMA 2014. 33.

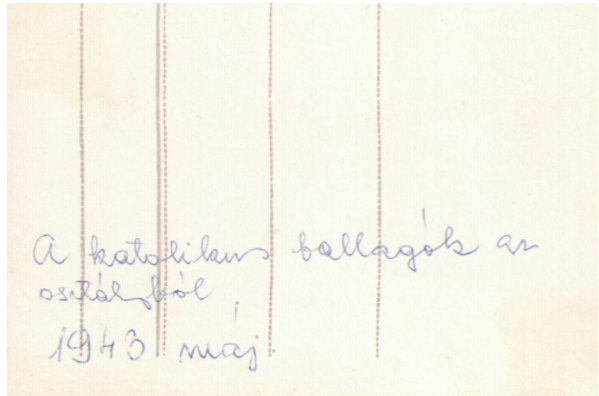
<sup>16</sup> KUNT 1987. 1.



2. kép – A hódmezővásárhelyi leánygimnázium ballagó osztályának katolikus vallású tanulói

ben a „valóságban” mindezek már nem úgy, vagy akár már egyáltalán nem léteznek – továbbá a hozzájuk kapcsolódó értelmezések is változhatnak.<sup>17</sup>

A *kontextus idő*<sup>18</sup> a vizuális tartalmat sok esetben inkább csak laza szálakkal, láthatatlanul fonja körül. Ez az időréteg alapvetően a képek által életre hívott elbeszélésekben jelentkezik, hosszabb-rövidebb időintervallumokat megnevezve. Ezek – bár rendelkeznek pontos kezdő- és végponttal – a közfelfogásban mégsem pusztán az időbeli meghatározottságuk, mint inkább a magukba sűrített érték- és tartalomtársítások miatt aktivizálódnak. A fenti képhez tartozó magyarázatban ez az időréteg nagy hangsúlyt kapott:



3. kép – A 2. kép hátoldala – utólagos feliratozással

*„Az egy olyan nagyon ellentmondásos időszak volt, már a 43-as idő is. De már 43-ban nem volt bál például, a mi diákbálunk, mi 43-ban érettségiztünk, diákbál lött volna, nem volt diákbál, de azt hiszem az egyetemi bál se volt mög. (...) De akkor volt cukorjegy, írásos nyoma van, hogy cukorjegy volt, hát ugye azért itt nagyobb volt a német fenyegetettség (...) 44 márciusban mögszálltak a németök, bombá-*

<sup>17</sup> SZALMA 2014. 33.

<sup>18</sup> Vö. TARI 2004. 328.

*zások voltak, akkor vége lött a tanévnek, az egy 6 hónapos tanév volt, a 43–44-es tanév, mert már részben búzaraktár volt [a tanítóképző épülete]. Október 1-jén kezdődött a tanév és április 1-jén befejeződött a tanév.”<sup>19</sup>*

Ide tartoznak például a háborús időszakok, politikai diktatúrák, gazdasági válságok vagy felfutások időszakai, amelyek befolyásolták az életmód egy bizonyos, vagy akár minden területét. Ezen éveket, évtizedeket meghatározó jelenségek azonban csak ritkán jelennek meg közvetlen módon a privát képeken. Többnyire inkább csak kisebb utalások találhatóak a vizuális információk között, valamint a háttérinformációkat ismerő emlékező tudja bemutatni hatásukat és befolyásoló szerepüket egy-egy fénykép kapcsán. A kontextus idő tehát egy háttérkeretet jelent a fényképek esetében, amely, bár a direkt képi megjelenítés hiánya miatt könnyen elkerülheti a kép nézőjének figyelmét, ennek az időrétegnek a felismerése jelentősen befolyásol(hat)ja mind a látható jelek értelmezését, mind a kapcsolódó történetek tartalmát.<sup>20</sup>

További időréteget jelent az *értelmezett idő*, amelybe azok az időmeghatározások tartoznak, amelyek szerint az adott személy/kisközösség az időt, és ezáltal saját életét is tagolja. E kategóriák a fényképek vizuális tartalmaival is szoros összefüggésben állnak és az elbeszélésfolyamokban is rendszeresen felbukkannak, ugyanakkor a képektől függetlenül is léteznek. Az értelmezett idő fogalmába sorolható kategóriák, bár kapcsolatban állnak egymással, léptékükben eltérnek egymástól. A vizsgálatba bevont anyagban a *hétköznapi ünnep*, valamint a *munkaidő – szabadidő* dichotómiák jelentek meg leggyakrabban.

Ezen ellentétpárok, bár elvont fogalmaknak tekinthetők, az általános használatban tényleges időtartammal rendelkező egységekként tételeződnek. Az időkihasználás, illetve a tevékenység típusok, szokások és viselkedésmódok eltérő formáit foglalják magukba – épp ez adja e kulturális alakzatok egymást kiegészítő ellentétes relációit. Mindez pedig a fényképek képi tartalmában is tükröződik, ami köztük jelentős eltéréseket generál.

Az utolsó időréteget a *személyes idő* jelenti, amely alatt egy olyan, a szubjektum szempontjából magyarázott kategóriát kell érteni, amely segíti a végtelen és láthatatlan idő kezelését, illetve az egyén (vagy egy más személy) életútjának eseményei közötti orientációt. E fogalomkörhöz legerőteljesebben az életszakaszok szerinti tagolás kapcsolódik, amely az interjúk során mind az emlékező saját, mind pedig a képeken szereplő rokonok, ismerősök életeseményeinek rendezésében szerepet játszott. E kategóriába olyan hosszabb-rövidebb időintervallumokat magába foglaló egységek tartoznak, amelyek az életkori sajátosságokhoz és az adott korcsoport normatív viselkedéséhez, valamint a jellemző életeseményekhez kapcsolódnak. Egy normában és értékrendben osztozó közösség esetében ez tekinthető a legátfogóbb, a társadalmi hovatartozástól és az életmódot befolyásoló egyéb tényezőktől leginkább független keretnek. Az életkor szerinti felosztás természetesen minden személy esetében azonos tagolást eredményez, úgymint *kisgyermekkor*, *iskoláskor*, *fiatalkor*, *aktív kor*, *nyugdíjas/idős kor*.<sup>21</sup> Bár az életszakaszok kerete egységességet mutat a felszínen, azaz egy adott korszakban az azonos életszakaszba tartozók hasonló élethelyzetek és életes-

<sup>19</sup> Interjúrészlet. (Adatközlő: ME, az interjút a szerző készítette. 2015.03.23.).

<sup>20</sup> KUNT 1987. 1.

<sup>21</sup> Természetesen a családi csoportképek esetében a különböző generációk más-más életszakaszukat élték az adott kép készültkor, ez esetben az emlékező saját vagy egy kiválasztott személy életszakasza jelentette a viszonyítási alapot, de kiteríthetett több személy adott életszakaszának jellemzésére is.

mények közt élték mindennapjaikat, azok pontos jellemzői és formáságai nagymértékben különböztek egymástól az életmód, életstílus alapján, ami ugyancsak visszaköszön a képek információtartalmában.

A vizsgálat során létrejött szövegfolyamokban nagy hangsúlyt kaptak az egyes élet-szakaszok határvonalai, így az értelmezett idő és a személyes idő rétegeinek kapcsolódási pontjai is megmutatkoztak. Mivel e fordulópontokat a legtöbb esetben ceremoniális esemény kísérte, amelyek a kezdetektől fontos fényképezkedési alkalomnak számítottak, ezért a fotográfiákon (eljegyzés és esküvő, születésnapok, ballagási és diplomaosztó ünnepségek, temetés stb.) igen nagy számban jelentek meg a vizsgált anyagban is.

## **A fotografikus térábrázolás jellemzői**

A privát fotók esetében lényeges tényezőt jelent a külvilágminimum fogalma.<sup>22</sup> Mivel e műfajtól az adott korszakban távol állt a vizuális tartalom előzetes, illetve utólagos manipulációja, a családi fényképekre úgy tekinthetünk, mint az egy bizonyos térben és időben zajló események (részleges) ábrázolása. Ez az ábrázolás – bár a perspektívát megőrzi és a kompozíción sem képes változtatni – azáltal, hogy a térbeli világot síkban képezi le, egyfajta speciális teret, úgynevezett fotografikus teret<sup>23</sup> hoz létre. Ez a tér, bár sok tekintetben hasonlóságot mutat eredetijével, mégis eltér a valós háromdimenziós szférától. Ennek egyik fő oka a fényképezés története során kialakult (hát)téralkotási sémákban gyökerezik, abban a művészettörténetileg is meghatározó kompozíciós elvben, miszerint a képen ábrázolt különböző elemek között egyfajta sajátos hierarchikus viszony áll fenn.<sup>24</sup> E rangsorban pedig a tér élettelen elemei általában az alsóbb szinteket foglalták/foglalják el. Főként, ha a portré vagy a zsánerkép esetét vizsgáljuk, amikor is a kép létrehozásának célja az élő/emberi szereplők hangsúlyos megjelenítése, így minden más csak segédeszközt jelenthet e törekvéshez. Ezt az évszázadok óta uralkodó művészeti paradigmát ugyanakkor nem egy elméleti megfontolás alakította ki, hanem az emberi természetnek az a jellemzője, miszerint mind a valós térben, mind pedig a képi ábrázolásokon az élőlények, ezen belül pedig főként a mozgás és az emberi arc képes magára vonni a szemlélődő figyelmét, minden más alakzat kisebb intenzitást és lassabb reagálást vált ki.<sup>25</sup> A fotografikus térben tehát a kép szereplői kerülnek a figyelem középpontjába,<sup>26</sup> ők uralják a fotót – habár a valós térben minden bizonnyal csak egy kis területet foglaltak el. Minden más csak háttérként, az esztétikai élmény fokozójaként, vagy akár semleges felületként jelenik meg a privát fényképeken – főként a 20. század utolsó harmada előtt.<sup>27</sup> A térábrázolás további redukciós jellege pedig abból fakad, hogy a fotografikus tér – a vizsgált időszak technikai színvonalán – egy meghatározott méretű és formájú szűk keretbe zárt metszetet, egy ki-

---

<sup>22</sup> BÁN 2008. 9.

<sup>23</sup> HIRSCH 2000. 81.

<sup>24</sup> SZABÓ 2014. 159–160.

<sup>25</sup> FREEMAN 2005. 60.

<sup>26</sup> Habár a 20. századi magánfotósok jelentős többségének nem volt fotográfiai képzettsége, a magasabb műveltségű rétegek általános tudáskészletébe a művészeti ismeretek is beletartoztak, amelyek több kompozíciós elv fényképi alkalmazását is lehetővé tették.

<sup>27</sup> Kivételt a családi fotókorpuszokban kisebb számban jelen lévő épületfotó, vagy tájkép műfajú felvételek jelentenek.

ragadott fragmentumot jelent, amelynek széleinél megszűnik minden további tartalom. Az emlékezet ugyanakkor képes megőrizni mindazt, ami lemaradt az adott fényképről. A kutatás során sokszor fordult elő, hogy az emlékező személy, miután azonosította a látható helyet, kitért arra, hogy milyen volt a helyszín többi, vizuálisan nem rögzített része. A családi fotókon megjelenített tér azonban – a fenti okokból kifolyólag – sok esetben információszegény a szándékos háttérbe szorítás vagy a figyelmetlen, sikertelen kompozíció, illetve a kamerabeállítás következtében. Figyelembe kell venni azt is, hogy a beállított és a



4. – 5. – 6. kép – Portrék a nagykapu előtt

pillanatképek között a fotografikus tér jellemzőiben is jelentős különbségek mutatkoznak, igazodva a képek műfaji eltéréseihez.

Annak kiválasztása, hogy hol történjen a fényképezés, sok tényező által befolyásolt folyamat. Ez elsősorban a beállított képekre igaz, hiszen a pillanatképek ott készülnek, ahol az adott szituáció éppen kibontakozik – ezek esetében kisebb a beavatkozás lehetősége, a fotós legfeljebb a környezet képmezőn elfoglalt méretét választhatja meg saját szándéka szerint. A beállított fényképek esetében azonban fokozottabban érvényesül az az alapvető cél, miszerint a fotónak pozitív színben kell feltüntetnie a rajta szereplő családtagot.<sup>28</sup> Ehhez kell igazodnia a kép minden elemének, így a megjelenített helyszínnek is.

A vizsgált anyagot áttekintve megállapítható, hogy minden családnál kialakultak saját bevett fotóhelyszínek, amelyek azonban sok átfedést mutatnak. A magánszféra terei közül a leggyakrabban a virágoskert, a terasz, az ereszalja és az ebédlő szolgáltak háttérként a fényképeken, illetve a városi magánházban élő családok esetében ezek mellett kiemelt helyszínt jelentett a nagykapu, főként a 20. század első felében.

A vizsgált fényképeken megjelenő privát térrészletek elsősorban a magántér azon részeihez kötődtek, amelyek a nyilvánosság, vagy legalábbis az egyént/családot körülvevő közösség tágabb köre számára is elérhetőek voltak.<sup>29</sup> A század végén (1990-es években) azonban előfordultak már kivételek is, amelyek a lakótér legintimebb részeibe, a hálószobába vagy akár a fürdőszobába is bepillantást engedtek.



7. kép – Fürdőszobai portré

<sup>28</sup> BOURDIEU 1982. 233.

<sup>29</sup> HIRSCH 2000. 84.



## Képszereplők és a fotografikus személyábrázolás sajátosságai

Családi fényképek esetében ez a képalkotó elem több szempontból is jelentőséggel bír. Egyrészt már maga a kép létrejötte is szorosan kapcsolódik hozzá, mivel a legtöbb privát fénykép célja, hogy embereket (családtagokat, barátokat, ismerősöket stb.), vagy a velük történeteket ábrázolja. Másrészt az emlékezők által legfontosabbnak ítélt információegyüttest hordozza. A szereplő nélküli táj-, tárgy- vagy épületfotók aránya igen alacsony a vizsgált családi képegyüttesekben. A 20. században készült privát fényképek tehát szereplőközpontúak.

A szereplő(k) ábrázolási módja nagyban függ a képtípus jellemzőitől, a fényképezési szituáció jellegétől, valamint a fényképezkedő(k) személyiségétől, érzelmi állapotától, a képkészítés motivációjától és céljaitól. Ez utóbbiak közt az azonosítás és a reprezentáció tekinthető a leghangúlyosabbnak.<sup>30</sup> Barthes megállapítása szerint a tudatos önmegjeleltetés magában is egy bonyolult viszonyrendszerben jelentkezik:

*„A fotóportré zárt erőtér. Négy képzeletbeli mozzanat kereszteződik, ütközik össze, változik benne. 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 használt fel.”<sup>31</sup>*

Az új médium, azaz a fotográfia 19. századi megjelenésekor részben a személyábrázolás képzőművészeti hagyományait, előképeit követte. Kompozíciós eszközkészletét azonban azok a társadalmi normák is erőteljesen befolyásolták, amelyek a formális viselkedést szabályozták.<sup>32</sup> Főként a műtermi portrék és csoportképek esetében hatottak az általános érvényű magatartási elvek, amelyek a mimika (szembe néző egyenes és nyílt tekintet, nyugodt, semleges arckifejezés), a gesztusok és a pózok (egyenes testtartás) segítségével fejezték ki a komolyság, komolyanvehetőség, határozottság, öntudatosság, becsületesség, visszafogottság ekkor ideálisként megjelölt mintáit.<sup>33</sup> Az érzelmek nyílt kifejezése nem (volt) része a formális társas kapcsolatoknak.<sup>34</sup>

A privát fényképek azonban a 20. század első évtizedeit követően fokozatosan kikerültek a formális és nyilvános szféra hatásköréből,<sup>35</sup> egyre inkább a magánélet kivetüléseként érvényesültek, ezáltal a korábbi szabályok határfoka csökkent. Az azonban nem állítható, hogy a 20. század végére teljesen eltűntek volna a korábbi ábrázolási gyakorlatok.

A vizsgált anyag bizonyítja, hogy a beállított és műtermi fényképek esetében a konvenciók egy része hosszú időn keresztül (akár a teljes évszázad során) érvényben maradt, mivel ezek a pózokban, gesztusokban és arckifejezésekben sűrűsödő magatartásformák oly mértékben bevésődtek a kultúrán keresztül az egyéni viselkedésbe, hogy automatikusan működésbe léptek a fényképezési szituációban.<sup>36</sup> Az összegyűjtött képanyag emellett

<sup>30</sup> KUNT 1995. 39.

<sup>31</sup> BARTHES 1985. 19.

<sup>32</sup> HIRSCH 2000. 94.

<sup>33</sup> KINCSES 2006. 35.

<sup>34</sup> BARTHA 2003. 103.

<sup>35</sup> Az állami adminisztráció számára készített igazolvány- és egyéb hivatalos célú képeket leszámítva.

<sup>36</sup> TERENDI 2014. 45.



8. kép – Esküvői csoportkép – komoly arckifejezéssel



9. kép – Esküvői csoportkép – mosollyal

azonban arra is rávilágít, hogy mindvégig voltak kivételek, amelyek szereplői kisebb-nagyobb mértékben kibújtak az önmegjelenítés aktuális szabályai alól.

Maga a nyilvános, formális érintkezés is sokat változott a 20. század során, aminek háttérében az egyén és a közösség közötti viszony átalakulása (individualizáció, közösségek atomizálása), az erkölcsi normarend lazulása, a tekintélyelvű attitűdök leszorítása, a társadalom szélesebb rétegeinek bizonyos fokú polgárosodása és a rétegek közti mobilitás fokozódása, a nemek hierarchikus viszonyainak átformálódása, valamint a tömegkultúra és a globalizáció kibontakozása állt.<sup>37</sup> Mivel maguk a felsorolt folyamatok sem gyorsan játszódtak le, hatásaik is lassan, fokozatosan érvényesültek, egy-egy magatartásformát változtatva meg, amit leggyakrabban csupán apró képrészletek tükröznek.

Az 1930-as évektől új pózokban láthatjuk a képek szereplőit, a személyek közti távolság egyre csökkent, az érintések kölcsönössé kezdtek válni, fokozva az intimitás és az érzelmek kifejezésének mértékét.<sup>38</sup>

A társadalom széles rétegeiben megjelentek a fürdőruhában készített portrék és csoportképek.<sup>39</sup> Más esetben pedig már a nők sem feltétlenül hagyták abba a sörkortyolást, ha a társaság egyik tagja elővette a kamerát – sőt épp ez lett a képtéma. A humor, az önellentmondás és az ironia ebben az időszakban a magánfotózás gyakori eszközévé vált.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> ANDORKA 2006.

<sup>38</sup> TERENDI 2014. 48.

<sup>39</sup> TERENDI 2014. 47.

<sup>40</sup> HIRSCH 2000. 100.



10. kép – Nászút külföldön



11. kép – Társasági összejövetel

A korábbiakhoz képest tehát oldottabbá vált a fényképezőgép előtti viselkedés, a képi világ egyre inkább a spontán kép műfaja felé kezdett orientálódni, ugyanakkor távol voltak még a magánélet titkait is feltáró fotók,<sup>41</sup> amelyek csókolózó szerelmeseket, szoptató anyát vagy a kertben meztelenül pancsoló gyermeket ábrázolják.<sup>42</sup> Habár a 20. század végére a teljes leplezetlenség is előfordult a vizsgált képanyagban, valójában csak esetleg, egy-egy fénykép kapcsán jelent meg. Ugyanakkor a kapcsolódó elbeszélések jellege azt jelzi, hogy az érzelmi és kapcsolati háttér alapvetően eltávolította ezekben az esetekben a témát vagy az ábrázolásmódot a szexualitástól. Ezek a fotók azonban a legkevésbé sem a nyilvánosság számára készültek, alapvetően a család legszűkebb körén belül tárják csak fel tartalmukat. A 20. század nagyobb részében a meztelenség<sup>43</sup> továbbra is tabunak számított a családi fényképezésben.

Visszatérve a szereplők képi közegben elfoglalt tényleges és szimbolikus pozíciójának vizsgálatához, megfigyelhető egyes fényképeken, hogy az 1930-as évektől megjelenő új fényképezési szokások azonban nem minden esetben váltották fel a korábbi személyábrázolási formákat. Továbbá egyes képek azt is sejtetik, hogy a közvetlenség vagy a játékoság egy természetes megnyilvánulásból vagy a fényképész utasításából eredt-e. Egyes képszerelőknél ugyanis látható a pózba, arckifejezésbe való belemerevedés, a kényszeredettség, az érintések visszafogottsága, jelképesége vagy a tekintet zártsága. Ezt előidézhette a megszokottól való eltérés kényszere, a fotózás hosszadalmassága által keltett türelmetlenség, de akár a szereplők között kialakult rejtett konfliktus is. Ez utóbbi egyes esetekben többé-kevésbé explicitté is válhatott egy-egy arckifejezésben, és többnyire a kép története meg is őrizte a nézeteltérés okát.



12. kép – Családi portré

<sup>41</sup> HIRSCH 2000. 100.

<sup>42</sup> Az említett témák mindegyikére van példa a vizsgálat teljes anyagában, ugyanakkor a személyiségi jogi alapelveket tiszteletben tartva ezek a képek kimaradnak az elemzésből.

<sup>43</sup> Az 1900-as évek elején a csecsemőket ugyan fotózták hivatalos fényképészek ruha nélkül is, de ez esetben sem látszottak az intim testtájuk.

Mindezen tényezők képi tartalmat befolyásoló hatásainak vizsgálatakor azonban figyelembe kell venni a különböző képtípusok sajátosságait, eltéréseit is. A műtermi fényképek esetében a 20. században általában alkalmazkodott az egyén vagy csoport (család) magatartása a formális keretekhez, a képkészítés alkalmának társadalmi elvárásaihoz, ideáljaihoz. Ezeken a képeken a 20. század végén sem feltétlenül a személyiségen vagy a valós érzelmeken volt a hangsúly, hanem a szerepeken és a társadalmi státusz<sup>44</sup> kifejezésén, annak változásán. Az egyéniség ilyen jellegű háttérbe szorítása a 19. században jellemző fényképezkedési szokásokra emlékeztet, amelyek a 20. század elejéig egyeduralkodók voltak.<sup>45</sup> Ugyanakkor ettől függetlenül azt is észre kell venni a korai időszakban készített fényképek – főként a paraszti réteg képei – kapcsán, hogy maga a portrékészítés aktusa kiemelte, új pozícióba helyezte az egyént a közösséggel szemben, az első lépést jelentette az individualizáció és az értékrendváltás útján, vagy legalábbis a portrék az ezen úton való elindulás reprezentánsainak tekinthetők.

A vizsgált képanyag is alátámasztja azt az általános érvényű megállapítást, miszerint a 20. század folyamán a fotográfia demokratizálódásának köszönhetően<sup>46</sup> a magánfotók váltak a domináns típusá.<sup>47</sup> Ezek között a század nagy részében a beállított fotók voltak többségben, ugyanakkor az 1970-es évektől egyre több pillanatfelvétel készült. A beállított magánfotók szereplői eltérő módon viselkedtek az expozíció pillanatában, aminek az egyik oka, hogy az egyes személyek vagy családok az ismerős kamerája előtt is úgy viselkedtek – akár megszokásból, akár a fotózott alkalom tiszteletére – mintha műteremben lettek volna. Mások azonban – főként a század második felében – közel olyan oldottan és nyíltan viselkedtek, mintha nem is fókuszált volna rájuk az objektív. Megint mások (vagy éppen ugyanazok a személyek máskor) pedig a rájuk szegezett lencse miatt hangsúlyozták ki vagy hangsúlyozták túl szerepeket, érzelmeket vagy attitűdöket.<sup>48</sup>

Ezzel szemben a spontán képek szereplői nem feltétlenül voltak tudatában a fotózás tényének, vagy nem volt módjuk, esetleg, ha lett volna sem akartak volna változtatni viselkedésükön a kamera miatt. Ezekben az esetekben az adott szituációban gyakorolt reális magatartást örököltette meg a fotó,<sup>49</sup> így ezek a fényképek – a helyzettől függően – érzelmeket kifejező mimikai vagy gesztusjegyekkel telítettek. Ezeken a felvételeken a szereplők közötti interakció jóval természetesebb formában mutatkozik meg, mint a műtermi képeken. A spontán képeken a szereplők egymásra néznek, szemkontaktust tartanak – vagy épp, hogy nem tartanak, a helyzettől függően –, arckifejezésük kölcsönhatásban van az adott szituációval, és gyakran reflektál a többi szereplő mimikájára. Az érintéseik, gesztusaik pedig ösztönösek, nem csupán jelképesek.<sup>50</sup> Ugyanakkor e képtípus esetében is

---

<sup>44</sup> BARTHA 2003. 103.

<sup>45</sup> Vö. BARTHA 2003. 103.

<sup>46</sup> CHALFEN 1987.

<sup>47</sup> A 20. század második felében az életforduló ceremoniális alkalmi jelentőségük okán megőrizték a hivatalos fényképezés szerepét, ugyanakkor többnyire a fényképész ment az esemény helyszínére, hogy beállított és pillanatfelvételeket készítsen, s egyre ritkábban keresték fel ezen alkalmakkor a műtermet a fényképezkedők.

<sup>48</sup> TÉRENDI 2014. 47.

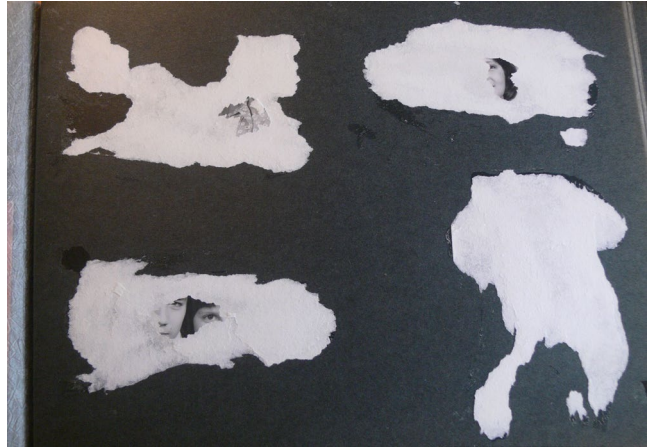
<sup>49</sup> TÉRENDI 2014. 46.

<sup>50</sup> Vö. KINCSES 2006.

működhetnek a megszokott sémák és mechanizmusok, ami miatt igen sokféle a személy-ábrázolás a 20. század utóbbi évtizedeiben készült családi albumokban.

A szereplők azonban nemcsak egymáshoz viszonyított relációikban, de önmagukban is fontosak. Az egyes személyek képmásai, amelyek jóval (évtizedekkel vagy évszázadokkal) túlélhetik az ábrázolt egyént, a családtörténeti emlékezésben/emlékeztetésben nagy jelentőséggel bírnak.<sup>51</sup> Emellett mind a kortárs, mind pedig a leszármazó generációk esetében szerepet játszhatnak az egyéni és családi identitás kialakításának, megerősítésének folyamatában.<sup>52</sup>

Bizonyos esetekben azonban olyan – belső motivációból vagy külső kényszerből kialakult – értékítélet kapcsolódhat egy-egy fényképhez, azaz a személy vizuális lenyomatához, amelyhez éppen az elfedés, a titkolás, vagy akár a megsemmisítés társul. Ilyen lehet például, amikor a kép nézője – aki többnyire maga a fénykép szereplője – valamilyen okból nem képes, vagy nem akar azonosulni képmásával, így kirekeszti az adott ábrázolást a családi képegyüttesből: egyes esetekben csak félreteszik, más esetekben azonban véglegesen meg is semmisítetik azt.



13. kép – Albumból kitéptett fényképek nyoma

Ugyanez a sors várhat sokszor azokra a fotókra is, amelyek valamilyen konfliktushelyzetből fakadóan megszűnt (házastársi, rokoni vagy baráti) kapcsolat résztvevőiként ábrázolják a szereplőket – a képet birtokló, érintett egyén pedig a múlt lezárásaként, szimbolikus törléseként letépi, levágja az életéből kikerült személy alakját fotóiról.<sup>53</sup>

A harmadik eset, amire példát ad a vizsgált anyag, a 20. század második felében fordult elő, amikor külső hatás (például politikai megfélemlítés) vezérelte a fényképek elrejtését vagy akár megsemmisítését. Ebben a helyzetben egy ambivalens érzelmi állapotba került az adott személy vagy család, ami sok esetben nyomot hagyott a családi emlékezet aktuális szakaszán is.

Ugyanakkor ezek a szelekciós mechanizmusok nem általánosíthatók, az egyéni problémamegoldó és konfliktuskezelési módszerektől függ alkalmazásuk. A vizsgálatban többségben voltak azok a családok, akiknél megmaradt egy-egy fotó a régi udvarlókrol vagy menyasszonyjelöltekről. Többen voltak olyanok is, akiket valamilyen politikai alapú jogfosztás érintett, mégis megőrizték jól működő nagygazdaságaikról, vallásos tevékenységeikről, háborús vagy politikai szerepvállalásukról készült fotóikat. De annak az egykori barátának a képmását sem semmisítették meg, aki besúgóként börtönbe juttatta a kép birtokosát.

<sup>51</sup> KUNT 1987. 1., 11.

<sup>52</sup> KUNT 1995. 30.

<sup>53</sup> Vö. SZABÓ 1996. 326.



14. kép – Máriakongregantisták a hódmezővásárhelyi Szent István király templom lépcsőjén



15. kép – Katonai szolgálat

A vizsgált időszakban azonban szokás volt az említett kirekesztéssel ellentett forma is, azaz amikor a családi kör vizuális ábrázolásába szimbolikusan bevontak valakit, aki a képkészítés alkalmán valamilyen oknál fogva nem lehetett jelen. Ilyen képek, amelyeken a család egy betegség miatt távol lévő, vagy akár elhalt családtagot annak egy korábban készült fényképével pótolta, több adatközlőnél is előfordult a század különböző korszakaiban. Ez a családi egységhez kapcsolódó attitűdök egy sajátos kifejezési formájának tekinthető.



16. kép – Kiegészített családi csoportkép

A személyábrázolás vizsgálata során az eddigiek mellett fontos szerephez jut a képi kompozíció is. A kép megszerkesztése, azaz a térrészlet, a fények, az alakok elrendezésének és az egyéb kiegészítő elemek kiválasztása során működésbe lépnek a művészetekből átöröklődött, akár szimbolikus jelentéstöbbletet is hordozó klisék,<sup>54</sup> illetve az ideálokat és normákat közvetítő konvenciók. Ezek a kész keretek azonban nem csorbítják jelentős mértékben a privát fényképek azon tulajdonságát, miszerint képesek a család belső és külső kapcsolatait megjeleníteni és bizonyos fókig jellemezni, ezért e tényező is lényeges a képértelmezések során.

### **Aktivitások a fényképeken: esemény – alkalom – tevékenység**

A fényképek három nagy csoportra bonthatók az alapján, hogy az ábrázolt képi jelek aktívan, utalásokon keresztül tükrözik, avagy nem tükrözik a kép készítését motiváló, megörökíteni kívánt (élet)eseményt, alkalmat, helyzetet, tevékenységet.

<sup>54</sup> KINCSES 2006. 26.



Az első csoportba azok a fényképek tartoznak, amelyek *in situ* készültek. Ezek legjellemzőbben a pillanatfelvételek műfajába sorolhatók, de kisebb számban vannak köztük formai szempontból vegyes képek is. Ezzel összhangban készítésük is inkább az 1930–1940-es évektől gyakoribb. Ezeken a felvételeken az esemény egyes mozzanatai egyértelműen megfigyelhetők, kontextusukból kevésbé kiragadottak – így a helyszín, a ruházat, a résztvevők szerepmegjelenítése erősen kötődik az adott eseményhez. E képek szereplői pedig sok esetben nemcsak állnak vagy ülnek, hanem valamilyen olyan tevékenységet folytatnak, ami az adott szituációhoz igazodik – s minden valószínűség szerint akkor is ezt tették volna, ha nincs a közelükben a kamera.

A második csoportba tartozó képek esetében már nem ilyen egyértelmű a helyzet. E képek főként műtermi és beállított felvételek, amelyeken már nem aktív cselekvőként jelennek meg a szereplők. E képek esetében azonban találhatóak olyan vizuális jelek, amelyek az eseményre, alkalomra egyértelmű utalásokat tesznek. Ezek többnyire olyan attribútummá rögzült képalkotók – elsősorban tárgyak –, amelyek szimbolikus jelentésükben szorosan összefonódtak az adott eseménnyel, szituációval. Bizonyos esetekben a pózok, gesztusok és az arckifejezések is az adott esemény közvetítőjeként, hangsúlyozójaként kapnak szerepet, más esetekben azonban kevésbé vannak összhangban a képen megjelenő klisékkel. Ezek a képek nem magát az eseményt és a benne cselekvő személyt mutatják meg, nem láthatjuk a folyamat, eseménysor egyetlen részletét sem, csak az eredményt. Az alkalmak helyett kulturális intézményeket ábrázolnak, amelyek keretet adnak az adott közösségbe tartozó emberek életének, és amelyek kapcsán kevésbé a személyiség, mint inkább a társadalmi szerep és a társadalmi státusz jelenik meg.

A harmadik csoportba tartozó képek formai szempontból bármelyik kategóriába tartoznak is, olyan helyzetben ábrázolják a szereplőket, hogy – akár passzív, akár aktív cselekvők – a vizuális információk alapján nehéz, vagy lehetetlen meghatározni a kép készítésének pontos alkalmát. E képekről hiányoznak azok az utaló jelek, amelyek alapján meghatározható lenne az esemény, legfeljebb a helyszín, a ruházat vagy más kontextusjelzők alapján az adható meg, hogy ünnepi vagy hétköznapi eseményt örökített-e meg a



17. kép – Állatorvos munka közben



18. kép – Vadászat után



19. kép – „Csak úgy” családi csoportkép

fotó. Az emlékezők – akik jól ismerik saját képeiket – természetesen sok esetben a konkrétumok és a direkt utalások nélkül is képesek azonosítani az alkalmat, bizonyos fényképek azonban számukra is kérdésesek lehetnek. Továbbá vannak olyan felvételek is, amelyek nem kötődtek valamilyen jelentős vagy jellemző alkalomhoz, ezeket úgy határozták meg, hogy „csak úgy” készítették. Mivel e fényképek értelmezéséhez kizárólag a képhez tapadó emlékek jelenthetnek utat, ezért ezek a legkitettebbek a felejtés és a kiüresedés veszélyének.

## Konklúziók

A problémafelvetés kiindulópontja az a megállapítás volt, miszerint a fényképek vizuálisan rögzített jelei egy olyan összetett és rétegzett információhalmazt hoznak létre, amelyek egyetlen kép esetén is a témák és az értelmezések széles tárházát predesztinálják.<sup>55</sup> A kutatás tapasztalatai azt igazolták, hogy e jelek közti szelekció, kiemelés és értelmezés azonban rugalmasan változhat a szituációtól vagy a kép nézőjétől (az általa birtokolt ismeretektől és a szándékaitól) függően.<sup>56</sup> Ahhoz tehát, hogy az interpretáció megvalósulhasson, a kép megfigyelőjének azonosítania kell olyan tényezőket, mint a kép készítésének ideje, helye, az ábrázolt személyek és aktivitások.<sup>57</sup> Mindezek a vizuális jelek és az emlékezetben őrzött információk összekapcsolásával jönnek létre az adott fotó birtokosa esetében. A különböző képalkotó elemek azok tehát, amelyekre az emlékező személyek a képolvasási módszerben leginkább összpontosítanak. Ezek megismerése pedig azért is kívánatos, mert olyan sajátosságai vannak – amint azt a bemutatott példák feltárták –, amelyek a kutatói interpretációt is jelentős mértékben befolyásolhatják, ezért mind az érvényesség, mind a forráskritika végett folyamatosan az értelmezési horizonton kell tartani ezeket a tartalmi analízis folyamán is.

Összegzésként elmondható, hogy a képalkotók közül az idő kategóriája az, amely tulajdonképpen „kilóg” a látványelemek sorából, hiszen a maga valójában ez a legritkább esetben vizualizált adattípus. A kép értelmezését mégis erőteljesen befolyásolja, minden más képalkotó elem és azok jelentése is szoros összefüggésben áll ezzel a tényezővel. A teret a fényképezés a legtöbb esetben erőteljesen leredukálja, hiszen csak egy korlátozott metszet megörökítésére képes ez a technika. Ugyanakkor a privát fényképek esetében a képek készítői és használói számára sok esetben nem is jelent a tér hangsúlyos tényezőt, ugyanakkor nagyon apró részlet alapján azonosítható a mély ismereteknek köszönhetően. A fényképezés motivációját, központi látványelemeit az ábrázolt személyek és az általuk végzett (vagy utalások révén reprezentált) tevékenységek jelentik a privát fényképek esetében. E tekintetben részben a kompozíció, a pózok, a gesztusok és a mimika közvetíthetik a fényképezkedők céljait és ideáljait.<sup>58</sup> A 20. században előre haladva – a magatartásmódok változásával párhuzamosan – lassanként e látványelemekben is egyre inkább áthelyeződött a hangsúly a szerepekről az érzelmekre, a kapcsolatokra és a megélt pillanatra.<sup>59</sup> Mindemelett azonban ezek az összetett jelek azok, amelyek a legszélesebb asszociációs

---

55 MARIEN 2010. 14.

56 MARIEN 2010. 14.

57 MARIEN 2010. 15.

58 KINCSES 2006. 25.

59 BARTHA 2003. 103.

mezővel rendelkeznek, azaz a vizuálisan rögzített információk azonosításán túl olyan tartalmakat is előhívhatnak az emlékezetből,<sup>60</sup> amelyek az adott képen nem láthatók, sőt akár nem is az adott kép tér-idő szegmenséhez kapcsolódnak.

## **KÉPJEGYZÉK**

1. kép Utalások a valós időre: falinaptár és karóra. Hódmezővásárhely, 1941. PTM fotógyűjteményéből.
2. kép A hódmezővásárhelyi leánygimnázium ballagó osztályának katolikus vallású tanulói. Hódmezővásárhely, 1943. ME fotógyűjteményéből.
3. kép A 2. kép hátoldala – utólagos feliratozással. ME fotógyűjteményéből.
- 4–5–6. kép Portrék a nagykapu előtt. Hódmezővásárhely, 1930, 1940, 1950 körül. AI, PTM és HF fotógyűjteményeiből.
7. kép Fürdőszobai portré. Hódmezővásárhely, 2000. OA fotógyűjteményéből.
8. kép Esküvői csoportkép – komoly arckifejezéssel. Hódmezővásárhely, 2000. PTM fotógyűjteményéből.
9. kép Esküvői csoportkép – mosollyal. Hódmezővásárhely, 1920 körül. PTM fotógyűjteményéből.
10. kép Nászút külföldön. 1930-as évek második felében. AI fotógyűjteményéből.
11. kép Társasági összejövetel. Hódmezővásárhely, 1930 körül. AI fotógyűjteményéből.
12. kép Családi portré. Hódmezővásárhely, 1961. PTM fotógyűjteményéből.
13. kép Albumból kitépett fényképek nyoma. A szerző felvétele, AI fotóalbuma.
14. kép Máriakongreganisták a Szent István király templom lépcsőjén. Hódmezővásárhely, 1938. ME fotógyűjteményéből.
15. kép Katonai szolgálat. Helyszín ismeretlen. 1942. AI fotógyűjteményéből.
16. kép Kiegészített családi csoportkép. Hódmezővásárhely, 1919. ME fotógyűjteményéből.
17. kép Állatorvos munka közben. Székkutas, 1965 körül. AI fotógyűjteményéből.
18. kép Vadászat után. Hódmezővásárhely-Gorzsa tanya. 1930 körül. PTM fotógyűjteményéből.

---

<sup>60</sup> KUNT 1987. 15.

19. kép „Csak úgy” családi csoportkép. Hódmezővásárhely, 2000. AI fotógyűjteményéből.

## IRODALOM

- ANDORKA 2006 ANDORKA Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Budapest, 2006.
- BÁN 2000 BÁN András: A privát fotó keresése In: *Családi album. Vizuális antropológiai szövegyűjtemény I.* Szerk. R. NAGY József. Miskolc, 2000. 6–13.
- BÁN 2008 BÁN András: *A vizuális antropológia felé*. Budapest, 2008.
- BARTHA 2003 BARTHA Júlia: „Mosolyogni tessék!” - Egy nagykunsági család fotóhagyatékának tanulságai. In: *Családok, familiák, nemzetségek. A vérségi kapcsolatok szerepe a változó társadalomban*. Szerk. ÖRSI Julianna. Túrkeve, 2003. 101–108.
- BARTHES 1985 BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest, 1985.
- BOURDIEU 1982 BOURDIEU, Pierre: A fénykép társadalmi definíciója. In: *A sokarcú kép*. Szerk. HORÁNYI Özséb. Budapest, 1982. 226–244.
- CHALFEN 1987 CHALFEN, Richard: *Snapshot Versions of Life*. Philadelphia, 1987.
- FREEMAN 2005 FREEMAN, John: *A fotózás kézikönyve*. Budapest, 2005.
- HIRSCH 2000 HIRSCH, Julia: Családi képek. Tartalom, jelentés, értelem. In: *Családi album. Vizuális antropológiai szövegyűjtemény I.* Szerk. R. NAGY József. Miskolc, 2000. 70–110.
- KINCSES 2006 KINCSES Károly: *Pózkatalógus. Kultúra, kapcsolatok és a társadalmi helyzet tükröződése a 19. századi fényképeken*. Budapest, 2006.
- KRACAUER 1997 KRACAUER, Sigfried: A fotográfia. In: *Fotóelméleti szövegyűjtemény*. Szerk. BÁN András – BEKE László. Budapest, 1997. 137–146.
- KUNT 1987 KUNT Ernő: Nép-rajz és fotó-antropológia. Vizuális antropológiai jegyzetek paraszti használatú fényképekről. *Ethnographia* 98. (1987):1. 1–47.
- KUNT 1995 KUNT Ernő: *Fotó-antropológia. Fényképezés és kultúrakutatás*. Miskolc – Budapest, 1995.
- MARIEN 2010 MARIEN, Mary Warner: *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*. Budapest, 2010.
- SCHACTER 1998 SCHACTER, Daniel L.: *Emlékeink nyomában. Az agy, az elme és a múlt*. Budapest, 1998.
- SZABÓ 1996 SZABÓ Magdolna: Egy özvegyasszony fényképgyűjteményéről – avagy a képek „történ” töretlen szentsége. *Néprajz és Nyelvtudomány* 37. (1996) 323–335.

- SZABÓ 2014 SZABÓ Júlia: A tájrajz és a mintarajztanoda. In: *Utak és tanulmányok. Válogatott művészettörténet tanulmányok és műkritikák.* Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, 2014. 156–164.
- SZALMA 2014 SZALMA Anna-Mária: *Fénykép a mindennapi életben. Fényképkorpuszok antropológiai elemzése.* Kolozsvár, 2014.
- TARI 2004 TARI János: Filmidő a néprajzi filmekben In: *Vagabundus. Gulyás Gyula tiszteletére.* Szerk. BICZÓ Gábor. Miskolc, 2004. 323–338.
- TERENDI 2014 TERENDI Viktória: Végvári pillanatképek. A spontán fényképek vizuális antropológiai értékéről. *Honismeret* 42. (2014):1. 45–47.

## **Components of a Photographic Pictorial Structure and their Characteristics – through Examples of 20th Century Family Photographs**

**by Viktória Terendi**

**(Summary)**

The private photograph can be interpreted as a complex medium, which is capable of capturing a wide range of visible segments of the “reality” and the activities realized in it at a given moment. The associated memories, shaped into narratives, complement all of this with further information that illuminates the internal contexts of the pictorial content, the interpretation of the depicted situation, and its broader context. The set of content that sticks to the photos is therefore layered. The aim of this study is to systematically analyze the private photographs’ explicit content layers, i.e., the components of the visual information on the “surface” in order to reveal their properties influence the interpretation of the deeper content layers. To this end, to review the more important characteristics of time, space, persons, and events shaped into a two-dimensional visual element, the author uses as a source more than 2.000 family photographs, which material is a part of her visual ethnographic research related to lifestyle change.