

Per Aspera ad Astra

A Pécsi Tudományegyetem művelődés-
és egyetemtörténeti közleményei



2022/1



Per Aspera ad Astra

A Pécsi Tudományegyetem művelődés- és egyetemtörténeti közleményei
IX. évfolyam, 2022/1. szám



PER ASPERA AD ASTRA

A PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVELŐDÉS- ÉS EGYETEMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

Megjelenik évente kétszer
IX. évfolyam, 2022/1. szám

FELELŐS KIADÓ:

Miseta Attila, a Pécsi Tudományegyetem rektora

SZAKMAI TANÁCSADÓ TESTÜLET:

Ambrusné Kéri Katalin, F. Dárdai Ágnes (alapító főszerkesztő), Font Márta,
Jankovits László, Kajtár István, Kaposi Zoltán, Lénárd László,
Monok István, Szögi László, Vonyó József

FŐSZERKESZTŐ:

Polyák Petra

A SZÁMOT SZERKESZTETTE:

Gergely Zsuzsanna, Molnár Dávid

SZERKESZTŐSÉG:

Dezső Krisztina, Gergely Zsuzsanna, Kohári Gabriella,
Lengvári István, Méreg Martin, Molnár Dávid, Pálmai Dóra

LEKTOR:

Müller Péter, Pilkhoffer Mónika, Szijártó Zsolt

OLVASÓSZERKESZTŐ:

Pató Diána, Szilágyi Mariann

TÖRDELŐSZERKESZTŐ:

Acél Róbert

A SZERKESZTŐSÉG CÍME:

PTE Egyetemi Könyvtár és Tudásközpont – Történeti Gyűjtemények Osztálya

7621 Pécs, Szepesy Ignác utca 3.

+36-72/501-600/22651

paaa.szerk@gmail.com

<https://journals.lib.pte.hu/index.php/paaa>

Borítóterv: Balogh Fanni

A borítón látható fotó forrása: Fortepan / Kereki Sándor

ISSN 2064-6038

10.15170/PAAA.2022.09.01.



Tartalom

TANULMÁNYOK

Alabán Péter

A dezindusztrializáció vizualitása: egy volt gyárváros, a munkáskolóniák és környezetük szociofotói a rendszerváltozás után..... 9

Kovács Krisztina

A modern nagyváros vizuális reprezentációi. Irodalom és fotóművészet kapcsolódásai 36

Milián Orsolya

„Nézzük a fényképet”: egy ikonikus sajtófotó ekphraszisa Farkas Péter Kreatúra című kisregényében 57

Perényi Roland

A fénykép és a film szerepe az első világháború utáni nemzetközi humanitárius akciókban 70

Terendi Viktória

A fotografikus képi struktúra alkotóelemei és jellemzőik – 20. századi családi fényképek példáin keresztül..... 90

Visy Beatrix

A fénykép mint mise en abyme – „prózaforodulat”, fotó a mise en abyme tükröződésében..... 113

MŰHELY

Dezső Krisztina

Egy huszadik századi pécsi orvos házaspár képi emlékei. Flerkó Béla és Bárdos Vera fotóalbumai 133

Fejér Zoltán György

Felfedezés és elhelyezés. Tanulások Dulovits Jenő fotóművész-feltaláló életművének feltárásakor 156

Pál Gyöngyi

A magyar fotóirodalom kartográfiája a posztmédiá korában 169

Peternák Anna	
„Homo mensura”	179
Újvári Dorottya	
<i>A fényképező erdélyi gróf: Teleki László hagyatéka</i>	190
Telek Ágnes	
<i>A (köz)gyűjteményi fotódigitalizálás helyzete és legújabb lehetőségei, különös tekintettel a Főfotó anyagára</i>	210

VISSZAPILLANTÓ

„Számomra a táj- és természetfotózás a legkedvesebb”. Interjú Mánfai György fotóművésszel (Az interjút készítette Dezső Krisztina és Gergely Zsuzsanna)	225
Domaniczky Endre	
<i>Mádl Ferenc kondoleáló levele Benedek Ferenc özvegyének (forrásközlés)</i>	250

SZEMLE

Baliga Violetta	
<i>Az első magyar nemzeti fényképgyűjtemény alapköve, Rosti Pál Fényképi Gyűjteménye</i>	270

Content

STUDIES

Péter Alabán

The Visuality of Deindustrialization: Social Documentary Photography of a Former Factory Town, Worker Colonies and their Environment after the End of Communism in Hungary 9

Krisztina Kovács

Visual Representations of the Modern Metropolis. Interconnections of Literature and Fine Art Photography..... 36

Orsolya Milián

“We are looking at the photograph”: An Ekphrasis of an Iconic Press Photograph in Péter Farkas’ Short Novel Entitled “Creature”..... 57

Roland Perényi

The Role of Photography and Film in Post-World War I International Humanitarian Operations 70

Viktória Terendi

Components of a Photographic Pictorial Structure and their Characteristics – through Examples of 20th Century Family Photographs..... 90

Beatrix Visy

The Photograph as Mise en Abyme – „prose turn”, Photography as a Reflection of Mise en Abyme 113

COMMUNICATIONS

Krisztina Dezső

Visual Memories of a 20th doctor couple from Pécs. Photo albums of Béla Flerkó and Vera Bárdos 133

Zoltán György Fejér

Invention and Deployment. Conclusions of the Oeuvre of Photographer Jenő Dulovits 156

Gyöngyi Pál

Overview of Hungarian Photo literature in the Contemporary Post-media Age 169

Anna Peternák	
„ <i>Homo mensura</i> ”	179
Dorottya Újvári	
<i>The Transylvanian Photographer Count: The Legacy of László Teleki</i>	190
Ágnes Telek	
<i>The Current State and Future Possibilities of Photo Digitization in Public Collections, Regarding the Főfotó Collection</i>	210

RETROSPECTIVE

„ <i>For me, landscape and nature photography is the dearest</i> ” Interview with Photographer György Mánfai (The interview was conducted by Krisztina Dezső and Zsuzsanna Gergely)	225
Endre Domaniczky	
<i>Condolence Letter of Ferenc Mádl to Ferenc Benedek’s Widow</i>	250

REVIEW

Baliga Violetta	
<i>The Cornerstone of the first Hungarian National Photography Collection, Pál Rosti: Photographic Collection</i>	270



TANULMÁNYOK



Alabán Péter

A dezindusztrializáció vizualitása: egy volt gyárváros, a munkáskolóniák és környezetük szociófotói a rendszerváltozás után

Bevezetés: források és módszerek

„Gyerekkoruk korommal és vasporral beszórt városa azt a különös hangulatot árasztotta, amelyet egy rezervátumban érezhet az ember. A gyárhoz tapasztott házak együtt mozdultak a hatalmas füstölő, zúgó óriással, akár egy tűzhányó szoknyáján éltek volna az emberek, szemrehányás nélkül nyelték szennyét, s úgy alkalmazkodtak ritmusához, mintha teljesen tőle függött volna az életük. Apró ablakaikban nevelgették virágaikat, észre sem vették, hogy ujjnyi vastag por telepszik rájuk, kitergették ruháikat, talán arra számítva, hogy a lengedező szél lesöpri majd róluk a piszkot. Indián telep, volt egy ilyen, pont az ércömörítő óriáskémény alatt, lakott ott egy osztálytársuk, s ők ártatlanul csodálkoztak, jé, így is lehet lakni. A szoba-konyhás lakásban bent a bútorokon is vastagon ült a vörös por, Erzszi apja egy rozszant dikón feküdt, s miközben ők az asztalnál kakaót ittak, szemük sarkából láthatták, hogy időnként felkönyököl, s egy fehér zománcos borbélytálba ugyanolyan vöröset köp hangtalanul, mint amilyet a bútorokon látni.”¹

Kálnay Adél idézett sorai szülőhelyének, a volt iparváros, Ózdnak egykori mindennapjait felelevenítő, a gyári kolóniák világának rögzített pillanatképei. A mára leginkább negatív sztereotípiákkal illetett város a szociófotók (és újabban -festmények), illetve sajtófotó-pályázatok szívesen választott posztindusztriális terepévé vált, leginkább a nehézipar leépülésével együtt járó szegénységábrázolások vagy a volt ipari létesítmények leromlásával formálódó rozstdaövezet bemutatása révén. Egyes barnamezős beruházások területei (más megnevezéssel: barnaövezetek, vagy *rozstdaövezetek*) olyan sivár településrészek napjainkban, amelyek korábban ipari területként funkcionáltak, felújításuk, újrahasznosításuk még nem kezdődött el, az ipari tevékenység megszűnését követően ugyanakkor korábbi szerepüket elvesztették, így elhagyottá válva a dezindusztrializáció társadalmi közegét szimbolizálják.

A periféria és a periférián élők így kerültek a jelenkori társadalomtörténet és vizuális szociológia középpontjába, sajátos forrásértéket képviselve. A történeti, gazdasági és társadalmi kontextusba ágyazódó fotó egyszerre emlék és történeti forrás, illetve „*alapvetően konstrukció és értelemképzés*”, amely ellentétben a szintén vizuális jellegű mozgóképpel (a filmmel, dokumentumfilmmel) „*nem mesél el történetet, vagyis nem egyetlen történetet mesél el, hanem számos párhuzamos és össze nem kapcsolható történet-elem közvetítésére alkalmas.*”² A magyarországi rendszerváltozást követő, immár több mint három évtized távlatában

¹ KÁLNAV 1995. 1719.

² ELEK 2018. 16.

mindez – főként lokális szinten – sajátosan értelmezhető, különösképpen, ha egy-egy felvételt kiragadva eme jelentős, helyben is meghatározó és súlyos következményekkel járó eseménysorozatot állítjuk figyelmünk középpontjába, főként társadalomábrázolásra törekedve a válogatás során. Módszertanilag már a társadalmi lét és a társadalmi jelenségek vonatkozásában egyik kategóriát jelentő néprajzi fotó szerepe kapcsán felmerült az a dilemma, amely főként a megközelítésre, szemléletbeli különbségekre épült. A néprajzi muzeológián belül, a tartalmában rejlő igazi értékre fókuszáló, a különféle jelenségeket megőrző és dokumentáló nézőpont a fotóra mint – a jelenkutatások új tematikáiba, lehetőségeinek kiaknázásába is bevonható – történeti forrásra tekint, szemben a művészi–esztétikai–technikatörténeti szempontokat előtérbe helyező szemlélettel.³ 1993-ban az *Érték a fotóban* című tatai konferencián az előbbi állásponttal összefüggésben nyert hitelesítő megerősítést az a definiálás, mely szerint az írott és tárgyi források egyes sajátosságait ötvöző fotográfia „forrássá akkor válik, ha kiemeljük a történeti emlékek sokaságából és feltárjuk (meghatározzuk) vagyis olyan információkat kapcsolunk hozzá, amelyek alkalmassá teszik arra, hogy a történeti kutatás számára felhasználható legyen, forrásként szolgáljon.”⁴ Stemlerné Balog Ilona, a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának korábbi vezetője a *történész fotográfiát* kordokumentumnak nevezi, egy adott időszak, helyszín, történelmi kontextus információhalmazának, amely dokumentatív, bizonyító erejű, illetve „minden megelőző képalkotási módtól eltérően és egyedülállóan objektív.”⁵ Hozzájárul a társadalom alakító eseményeinek, ezzel pedig az egyéni és kollektív emlékezetnek a megőrzéséhez, bepillantást engedve olykor a magánszférába is. A történeti megismerés mellett ugyanakkor a feldolgozás módja forráskritikai igényű kell hogy legyen, pont a hitelesség elvárásának okán. A digitalizáció és a digitális képalkotás korában tágra nyílt lehetőségekkel élve, az informatika és az infokommunikáció bevonásával korszakváltás történt az alkalmazott fotográfia területén, ám a képi (folyamatosan növekvő) információk rögzítésének, azok strukturált elemzésének legfeljebb a módjai változtak, jelentőségük talán még inkább felértékelődött a technikai eszközök számának ugyancsak jelentős kiterjedésével. Ahogy Fogarasi Klára fogalmaz: „a tudományos kutatás számára (...) csak azok [a felvételek] hasznosíthatók, amelyek az értelmezésre irányuló törekvések és tevékenységek során minél több információt árulnak el, tárnak fel.”⁶

A társadalmi kiszolgáltatottság és elesettség megjelenítését célzó szociofotókon 1989 előtt a paraszti és mezőgazdasági múltat váltó városi munkavállalás, a fővárosi munka, a munkásszállás, a falun élő család, a távolsági–ingázó életforma egyes mozzanatai, illetve a társadalom alsóbb rétegei (köztük a romák) tűnnek fel, elég, ha Korniss Péter *A vendégmunkás* című könyvének főhősére, Skarbit András tisaeszlári kubikosra és „hátországára” (otthon, család, barátok, környezet) gondolunk 1978 és 1988 között. Korniss közel hat évtizedet felölelő gyűjteményes kötete kellően szemlélteti a *szuverén stílusa* mögött bújtatottan megjelenő megannyi szociofotójának embert, életet, léthelyzetet, reményt ábrázoló képi világát, a paraszti létből kiszakadó, napi ingázó emberek sajátosan kettős (vagy kétlaki), napi szinten megélt küzdelmét portrészinten ismerhetjük meg a *vendégmunkás*

3 GRANASZTÓI 2004.

4 STEMLERNÉ BALOG 1994. 15–16.

5 STEMLERNÉ BALOG 1994. 15–16.

6 FOGARASI 2004. 227.

családi ágyától a vasúti várótermen, a brigádmunkán át a hazatérésig.⁷ Hasonlóképpen érdemes megemlíteni Stalter György *Manufaktúra* címmel készített képsorozatát/képesszékét, amely Berettyóújfaluban az Elzett Művek Gyáregységének kizárólag romákat, alumínium kanalak csiszolására foglalkoztató egyik munkacsarnokában tapasztalt embertelen körülményeit mutatja be. A háromoldalasra tervezett, szöveg nélküli képriport leközlése végül is elmaradt. Ezek után Benkő Imre ózdi fotóesszéjének darabjai szinte „maguktól értetődően” illeszkednek ebbe a sorba. Az ózdi kohászat léépülését 1987-től megörökítő fotós 1992-ben elnyerte a világ egyik legismertebb fotográfusáról, W. Eugene Smithről elnevezett Memorial Fund (New York) ösztöndíjat is, miközben a való világ vizuális értelmezése, az ember és környezetének sajátos dokumentatív ábrázolása a rendszerváltás igazi veszteségeinek kordokumentumává vált és nem csupán lokális szinteken.⁸

A rendszerváltást követően leginkább az erőforrások hiánya, a gazdasági szerkezet átalakulása, valamint egyes iparpolitikai beavatkozások nyomán hazánkban (ipari) depressziós (kis)térségek jöttek létre. A túliparosodottság és az egyoldalú iparszerkezet következtében a félbe maradt szerkezetváltás késői felismerése Ózdon (is) a munkahelyek tömeges megszűnéséhez vezetett: az iparban és a bányászatban ez mintegy 16 ezer főt érintett (1990–1996). Tovább súlyosbították a helyzetet az alapvető infrastruktúra súlyos hiányosságai, a lepusztult ipari területek, a meddőhányók, pernye- és salaklerakók rendezetlensége a város belterületén (például Sárli-telep), a negatív demográfiát jelző rohamos népességcsökkenés, különösképpen a képzett, diplomás, piacképesebb munkaerő elvándorlása, a (műszaki) technokrácia eltűnése. Mindezen tényezők háttérben összetett folyamatok álltak, így az intézményi, hatalmi háttér leépülése, a következetes kormányzati iparpolitika hiánya, számos mulasztás és hiányosság a megkésett szabályozás területén, az importakadályok felszámolása a környező országok vas- és acélipari cégeinek dömpingáruai előtt egyaránt hozzájárultak egy esetlegesen sikeres reorganizáció kudarcához. A „depressziós kistérség” kialakulása olyan régiókban figyelhető meg, ahol az iparban foglalkoztatottak aránya 1990-ben az országos átlag másfélszerese fölötti volt, majd az utolsó évtizedben az iparban foglalkoztatottak számának csökkenése ugyancsak átlag fölötti értéket mutatott, illetve ahol a munkanélküliségi ráta az országos átlagot meghaladta, az évi vándorlási különbözet tendálása pedig negatív maradt. A 2000-es években 29 települést magába foglaló ózdi kistérség természetesen ezek közé tartozott: habár az ipari foglalkoztatottak aránya 2011-ben 35%-kal magasnak mondható, ugyanakkor a kistérség munkaerőpiaca már régen nem vonzó, magas az inaktivitási arány és az elvándorlás, sőt, utóbbi mellett a munkaerőpiacról való kivonulás is jellemző⁹ (például egyes nagyfoglalkoztató cégek, mint a General Electric Power Controls Kft. helyére érkező ABB Industrial C&S Hungary Kft. vagy a Johnson Electric Hungary Kft. kivonulása). 2009-ben országosan az akkori 174 kistérség közül a 13. leghátrányosabb volt az ózdi, közel 72 ezres lakossággal és 28%-os roma etnikai kisebbséggel.¹⁰ A vizuális források (úgy a fényképek, mind a dokumentumfilmek) a szétesés, a dezintegráció, a kialakult válságzóna, az egyes túlélési és alkalmazkodási életstratégiák megannyi szegmensét jelenítették meg az elmúlt három

⁷ KORNISZ 2020. 75–87.

⁸ A három fotós említett munkáit mutatta be a *Fotóriporter* című folyóirat 2002/1–2. összevont száma, címloldalán BENKŐ Imre: *Acélváros Ózd, 1987–1995* című sorozatának egyik felvételével.

⁹ HEGYI-KÉRI 2015. 76.

¹⁰ ÓZDI KISTÉRSÉG 2008. 4.

évtizedben, ami a valóságmű társadalomábrázolás illusztrálásán túl új szempontú történeti forráselemzéseket tesz lehetővé egyes tudományágakat összekapcsolva. Az interdiszciplinaritás ily módon az „alulról építkező” társadalomtörténet hitelességét támasztja alá olyan területeket összekapcsolva egymással, mint a történelemtudomány, a szociológia, az ipari örökségvédelem, a néprajz vagy a fotográfia.

A fényképek használatáról érvényes megállapításokat tenni a funkciók ismeretében lehetséges. Virtuális galériánk válogatása nem véletlen: a képi jelentés megragadását a lokális történelem vonatkozásában kívánjuk keretbe foglalni, amely a rendszerváltással letűnt egykori iparvidék múltját, jelenhez vezető útját prezentálja. Rögzíti az ipari táj és volt létesítményeinek átalakulását és fokozatos eltűnését, a kolóniák lakóhelyi közegének, élhetőségének, presztízisének leépülését, a helyi demográfiai és társadalmi folyamatok képi ábrázolását, egy valós társadalmi mozaikot, vagyis pont azokat a jelenségeket, amelyek az egykori nagyközséget iparvárossá tették, valamint biztos egzisztenciákat, generációkon keresztül öröklődő szakmákat, egyben munkaalapú társadalmat teremtettek.

12 (részben korabeli) fotó, 12 gazdasági–társadalmi szituáció és élethelyzet, amely a volt nehézipari város történetének fordulatára utal, felelevenítve az élet minden területét nagyban meghatározó gyár és környezetének felbomlását, a dezindusztrializáció megannyi hatásmechanizmusát, egy helyi társadalom tradicionális csoportjainak, közösségi szintjeinek szétesését. Alkotóik részben helyben élnek (Dobosy László és Dulai Lajos), alkotásaik nem csupán egyes fontosabb városi eseményeket, hanem valós társadalmi folyamatokat örökítettek meg az elmúlt évtizedekben, sőt, van köztük portrékat készítő is. A fényképek magyarázattal történő ellátása ugyanakkor máris többé teszi ezt a forrástípust egyszerű illusztrációnál, mégis a fotóelemzés mint történet- és társadalomtudományi vizsgálati módszer továbbra is csak szűk körű. A képek és szociofotók által közvetített ismeretanyag ugyanakkor „önmagában is képes a történeti beszédre, elbeszélésre: a történések mikéntjét, tárgyi környezetét, eszközeit is bemutatja; alkalmas változások, folyamatok nyomon követésére”,¹¹ vagyis a korabeli alkotások egyfajta kordokumentumként definiálhatók. A fotókon rögzített mozzanat értelmezéséhez fontos ismerni azokat a körülményeket, amelyek között készült a kép: a társadalmi integrátor szerepét is betöltő gyár megszűnése sivár posztindusztriális tájat és közeget teremtett, érintve az iparhoz szorosan kötődő, abba beágyazott napi életvitel minden területét.

„Amikor az acélgyártás lelkét, a kohókat, az olvasztókemencéket a maradék néhány száz munkás lebontotta, úgy éreztem, egy korszak lezárult. (...) A városban egyre kevesebb a múltat idéző rozsdás vas, még az Ózdot jelképező gyár úti kéménysort is lebontották, az acélmű és a kohók helyét azóta visszavette a természet” – kesergett Benkő Imre, aki – mint az előzőekben utaltam rá – az 1980-as évek második felében végigkövette az Ózdi Kohászati Üzemek (ÓKÜ) hétköznapijait, annak privatizálását és felszámolását gazdasági–ipari, de legfőképpen emberi–munkás nézőpontból.¹² Megrázó riportkötete *Acélváros. Ózd 1987–1995* címmel 1996-ban jelent meg, majd annak folytatása, az *ACÉL-Mű / STEEL-Art. Ózd, 1986–2016* című fotóesszé 2017-ben. Benkő képeit látva szinte egyértelmű, hogy válogatásunkból nem maradhatnak ki a társadalmi kiszolgáltatottság, a szegénység és

¹¹ KISCSATÁRI 2017. 58.

¹² Acél-Mű. Benkő Imre kiállítása: https://www.mma.hu/ca/test?p_p_id=eventdetailedportlet_WAR_mma-portlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_eventdetailedportlet_WAR_mma-portlet_eventContentEventContentId=5656420&redirect=https%3A%2F%2F [2022.06.17.].

anyagi elesettség ábrázolásán keresztül az ő felvételei sem mint „*az élet útjain szemlélődve, a találkozások mintavételei, egyéni olvasatokat kínáló tér-idő metszetek.*”¹³

A feladat mégsem egyszerű: fő célként a történeti keretek közötti társadalomábrázolás és a megváltozott városkép bemutatása áll az ipari táj és övezet fokozatos eltűnésével. A 12 fényképet akár sorrendbe is lehetett volna állítani azok kifejezőerejét súlyozandó, ám ezt meghagyjuk az olvasóknak. A közölt felvételek sora az 1980-as évektől kezdve – a hazai újságírással – felértékelődő sajtófotókkal egészíthető ki, amelyek számos aspektusból felhasználhatók a társadalmi valóság megismerésének eszközeként, mára pedig központi szerepet kaptak a világ jelenségeinek leírásában és magyarázatában egyaránt. A közvetítő médiumként szolgáló tömegsajtóban a kiszolgáltatottságot, perifériális léthelyzetet, peremléteket megjelenítő szociofotó műfaja ezt megelőzően is a figyelemfelkeltést, szélesebb hatáskiváltást kereste; alkotásai lényegében közvetlen előzményét képezik mind az objektív újságírásnak, mind az abban megjelenő fotográfiának.

Ózdi vonatkozású, központi témájuk leginkább a szegénység ábrázolása volt (például Kálló Péter gyermekábrázolásai 2010-ből¹⁴). Ahogy Tomsics Emőke fogalmaz: „*A sajtóképek által megjelenített múlt és a különböző valóság-értelmezések számos kutatási kérdést felvetnek; a sajtófotó kultúrtörténeti megközelítéseiből kiderülhet, hogy a fotográfiának van egy hagyományos közösség-integráló funkciója a társadalomban, ez pedig ráirányíthatja a figyelmet a kollektív emlékezet konstruálódásának folyamaira.*”¹⁵ Márpedig a kollektív emlékezet nehezen felejt: Ózd esetében az ipari múlt felszámolása, a rendszerváltás máig traumaként ható és megannyi kérdést nyitva hagyó lezáratlan folyamata ugyanakkor ennek az emlékezetnek a legfájóbb pontja. Az alkotások helyi fogadtatása nem volt kedvező: a negatív képet festő társadalomábrázolás városimázs-rombolóvá vált a városvezetők szemében, miképpen a közelmúltban elhunyt író, Moldova György Miskolcra írt, szociografikus stílusú két kötetes munkája¹⁶ is, amely esetében az elvárás az volt, hogy a 150 millió Ft-ba kerülő városi Operafesztivált méltassa, ám ő a folyamatosan csökkenő lakosságszámú borsodi megyeszékhelyen inkább a magas munkanélküliségre, a bányászat, a kohászat megszűnésére tekintettel úgy vélte, jobb helye is lett volna a pénznek.

„*A magyar kohászat egyik bölcsője, meg a sírja*” – hangzik az élet minden szépségéről lemondó hangulatot árasztva a klasszikussá vált magyar teleregény 1987-ben forgatott 4. fejezete¹⁷ egyik dialógusának részlete. A *Szomszédok* Ózdon forgatott jelenetében az egyik főszereplő házaspár városi rokonaiknál tett látogatásuk során szembesül az akkor még csak körvonalazódó problémákkal, a többgenerációs kohászcsaládban bekövetkező töréssel, a reménytelenséget sugárzó (lokális) jövőképpel. Van kiút? Lesz megoldás? Élhető marad a város? A kérdésekre adott *nyílt* feleletek helyett az alábbi oldalakat átlapozva, a kiválasztott fotókat szemlélve megfigyelhető a felénk áramló vizuális információk korszakidéző és a helyzetbe „beleélő” szegmense, miközben mindig szem előtt tartandó az alábbi gondolatsor: a kiszámíthatóságra és stabilitásra alapozott életstratégia megrendülése, a városi munkásságnak az átrendeződés–szerkezetváltás hatására leértékelődő társadalmi súlya, a

¹³ BENKŐ 2017.

¹⁴ 32. Magyar Sajtófotó Pályázat (2013) – KÁLLÓ Péter: *Túl az Operencián – Gyerekkor Ózdon.*

¹⁵ TOMSICS 2005. Idézi: TASNÁDI 2012.

¹⁶ MOLDOVA 2009.

¹⁷ *Szomszédok*. 4. rész: <https://videa.hu/video/film-animacio/szomszedok-4.resz-n5dSMsA6DHfALCgR> [2022.06.17.].

„*transzformációs krízishelyzet*” nemcsak a várost, nem egy embert, nem egy csoportot, nem egy családot, hanem közel 14 ezer munkást, velük együtt pedig egy formálódó válságrégió teljes lakosságát tükrözik.

Fotókon a rendszerváltás: a dezindusztrializáció vizualitása Ózdon



1. kép – Pethes András, az ÓKÜ vezérigazgatója beszél Willy Korf (mellette jobbra) társaságában a Korf-technológiáról tartott nemzetközi konferencián

„(...) [A] munkások egy része viszonylag alacsonyabb technikai színvonalú gépeken dolgozik. Ez megerőltetőbb. Nagyobb teljesítményekre kényszerülnek, hogy a mai követelményeknek megfelelő minőségű árut tudjanak adni az országnak. (...) A nagyobb nyereséget a feldolgozásban lehet elérni (...) emiatt is az a törekvésünk, hogy folyamatos fejlesztéssel bekapcsolódjunk a másod- és harmadtermékgyártásba is. Ez nagyon lényeges a gyár stabilizálódása szempontjából. Viszont ahhoz, hogy a vállalat fejlődjön, nyereség kell, fejlesztési alap kell és lehetőség kell (...)” – nyilatkozta 1981-ben Pethes András vezérigazgató a gyár helyzetéről, kiemelve, hogy egyre nagyobb problémát okoz a hitelek törlesztése, a belső tartalékok felemésztése, a fejlesztési alap hiánya, valamint a komoly hiányosságok és a mögöttük álló, olykor a művezetőknél és csoportvezetőknél is tapasztalható szervezetlenség.¹⁸

1980 decemberében a vállalatnál megkezdődtek az új acélgyártási eljárás, a Korf-technológia első megvalósítási kísérletei, amelyek éves szinten jelentős, mintegy 80 millió forintos gyártási költségmegtakarítást ígértek az innováció ÓKÜ-nél történő teljes körű

¹⁸ BRÁDY Zoltán: Az ózdi vezér hétköznapjai. *Új Tükör* 18. (1981):18. 6–8.

alkalmazásával. „*Mi meg hasra estünk (...)*” – jegyezte meg később keserűen az egyik volt dolgozó az eredetileg Európában először Ózdon alkalmazott módszerekről. Az 1984. október 1–4. között a Pártoktatók Házában megrendezett tanácskozáson a későbbi vezérigazgató, Lotz Ernő (jobbról a második) tolmácként is közreműködött a németek felé, míg Horogh Lajos műszaki igazgató az ÓKÜ „energiaracionalizálási” törekvéseit fejtette ki. Szerinte az anyag- és energiaköltségek csökkentésére a folyamatosan öntött féltermékek részarányának növelése kínált volna megoldást, ami egyben „*új FAM létesítésével, illetve a jelenlegi folyamatos öntőmű kapacitásának bővítésével oldható meg.*”¹⁹

Az ózdi kohászat első privatizációja kapcsán a Korf KG neve ismét előtérbe került, amikor is részvételével (és a Metallgesellschaft AG bevonásával) többségében német érdekeltségű részvénytársaságot hoztak létre a szervezeti átalakítás következtében. 1990-ben így született meg az Ózdi Acélmű Részvénytársaság (ÓART). A szerződés aláírásakor Korf nyilatkozatában visszautalt az öt évvel korábban kezdődött kapcsolatra, amely sokak szerint a gyár eladásának kezdetét is jelentette egyben. Az ÓART működése azonban – az adókedvezmények ellenére – rövid időn belül veszteséges lett, a belföldi, további feldolgozást végző vállalatok pedig fizetéképtelenné váltak.



2. kép – A gyár Sajóvárkony felől

Még áll a gyár, sőt, az 1988-ban rendezett 87. Budapesti Nemzetközi Vásáron (BNV), a Magyar Vas- és Acélipari Egyesülés közös területén termékeit is kiállította a FAM és az RDH produktumaival, a hagyományos és a „*jövő ígéretét hordozó újszerűekkel*”.²⁰ De vajon a modernizáció felé mutatott mindez?

¹⁹ TóTH Gyula: Három földrész tíz országból. Nemzetközi tanácskozás Ózdon. *Ózdi Vasas* 27. (1984): 40. 1–3. 1.

²⁰ TAKÁCS Mariann: A beruházási javak vásárán láttuk. BNV – Az új termékek jegyében. *Ózdi Vasas* 21. (1988): 21. 1.

A szocialista rendszer utolsó évtizedében a nyersanyag- és energiaárak együttes és állandó növekedésével párhuzamosan a kohászati termékek gyártási, előállítási költségei és belső eladási árai is emelkedtek. 1986-tól mind Ózdon, mind pedig Diósgyőrben a gyárak működése került veszélybe, miután az exportveszteség, a további áremelkedés, valamint a korábban felvett jelentős kölcsönök kamatainak utólagos növelése szinte lehetetlen helyzetbe sodorta azokat. Kovács Károly személyzeti és szociális igazgató az év végén a gazdálkodás jövedelmezőségét javítandó és a tevékenységi kör bővítését, az úgynevezett diverzifikációt elősegítendő intézkedésekről beszélt a radikális szerkezetátalakítással kapcsolatosan. Főként a „háttérpari”, gépipari jellegű területeken és új munkakörökben volt erre szükség, ahol munkaerő-mozgatással és -átcsoportosítással máris mintegy 3700 fő, zömében 40. életévét betöltött, érdeklődést sem mutató, szakképzetlen dolgozó kvalifikáltságát kellett volna erősíteni.²¹

Az ipari táj arculatváltása a későbbiekben főként az infrastruktúra fokozatos leépítésével volt tetten érhető. Az ózdi kohászat területén – először keskeny, majd normál nyomtávval – belső iparvasút és vasútüzem működött egészen a gyár bezárásáig. Ez kapcsolódott a MÁV vonalához is, vágányai egészen a Center állomásig párhuzamosan futottak a MÁV nagyvasúti vonallal. A gyári vasút egyik érdekessége, hogy normál nyomtávú, fogaskerekes vasúti pályarésze is volt a salakhányó kiszolgálására, amely a hétesi völgyben helyezkedett el. A két világháború között az Ózdi Vas- és Acélgár ózdi gyártelepén a hétesi rendezőbe szánt vasúti kocsikat az ún. összekötő vágányra kellett kiállítani, majd Hétesben a kocsik szétválogatása és beállítása történt. A fogaskerekű vasút korszerűsítése során megtörtént a második fogaspálya építése és az Alsó-Hétes pályaudvar bővítése is az új nagynyílású közúti felüljáró átépítésével.²²

Az OKÜ-n belül az 1960-as években számolták fel a keskenynyomtávot, 1972-ben került sor a somsályi és farkaslyuki vonal, majd 1992-ben az Ózd–Nádasd vonalszakasz megszüntetésére.²³ Az iparvasutak hosszú működésük alatt jelentős ipari és közlekedési „teljesítmények” hordozói voltak. Eltűnésük, a sínek felszedése, a nyomtávok eltűnése, a vasúti teher- és személyforgalom visszaesése a posztindusztriális lokális gazdaság és társadalom dezintegrációjának egy-egy mozzanatát jelentik. Mára a vasút minden téren háttérbe szorult.

Benkő Imre felvétele bekerült a *Magyarország története képekben* című, háromrészes kötetének rendszerváltást idéző képei közé is, amelyeken a fordulat évében ábrázolt munkások tekintete korántsem a bizakodó jövőt tükrözi. „Az ózdi üzem fémfeldolgozó brigádjának ünnepe a dolgozó ember szívszorító kiszolgáltatottságát, de mindenkori családiasságra vágyakozását tárja elénk. A gyári karácsonyfa jelzi a folyamatos műszakot, a család nélkül töltött ünnepeket. Az otthonról hozott díszek, a szaloncukor, a letakarított munkapad / asztal – mind az otthonra és az otthonhagyottakra emlékeztet.”²⁴

Saját emlékeit ózdi tartózkodásaihoz fűződően a fotós így idézte fel: „Amikor már minden veszni látszott, amikor a gyárat, az olvasztókemencéket bontották, és a sajtóban kezdtek cikizős, keményebb dolgok is megjelenni, egyre nehezebb volt fényképezni, a munkások feszélyezve érezték magukat, féltek, nehogy véletlenül olyan szituációba kerüljenek, amiért

21 Hol folyik és merre tart a diverzifikáció? *Ózdi Vasas* 21. (1988):45. 3.

22 VASS 2001. 44., 74.

23 VASS 2001. 80–81.

24 KISCSATÁRI 2017. 70.



3. kép – Csőszerelő műhely

kirúghatják őket. Nem olyan könnyű egy ekkora gyárban fényképezni. (...) Ennek az időszaknak a vizuális lényegét szerettem volna megörökíteni, és azok az emberek, akiket felhasználtam, csak a kort erősítik, ők inkább a részesei ennek a történetnek.”²⁵ Ez a „történet” azonban csakhamar véget ért, a munka világának jelentése pedig gyökeresen megváltozott, jelentősen új társadalomképet formálva. Ahogy Benkő egy 2020. évi, vele készült interjúban fogalmazott: „A fotográfia mindig egy felhatalmazás volt arra, hogy bekopogjak valahova, megmerüljek az élet különféle szinterein.”²⁶ Ez a „felhatalmazás” Ózdon különösen tetten érhetőnek bizonyult, ami egyben jól kifejezte saját tudományágának jelentőségét is, azaz a fotográfiának a „tér–idő–dokumentum lenyomat” jellegét, amely lényegében megkülönbözteti a többi ábrázolási lehetőségtől, a különböző művészeti ágtól, s amellyel a társadalomábrázolás lehetővé vált.

Mindeközben a Borsodnádasdi Lemezgyár dolgozói körében hasonló bizonytalanság tapasztalható az üzemi lapban megjelent nyilatkozatok alapján: „a kereskedelmi főosztályvezető csodát, a már nyugállományba vonult főosztályvezető a nyugdíjak reálértékének megőrzését, az acélműi darus minőségi javulást várt, az energetikus az áremelkedés »elmaradására« számított, a targoncás még bizakodó volt, az üzemplakatos pedig beírta volna munkával és kenyérrrel, na meg megfelelő anyagi biztonságot jelentő stabil bérekkel a szerkezetváltás vészjósló hajnalán.”²⁷ A gazdasági környezet változásával, a piacgazdaságra való áttéréssel kap-

²⁵ BACSKAI 1999.

²⁶ A. FEHÉR Vera: „A fotográfia mindig egy felhatalmazás volt arra, hogy bekopogjak valahova” – Interjú Benkő Imrével. *punkt.hu*. 2020. december 25. <https://punkt.hu/2020/12/25/a-fotografia-mindig-egy-felhatalmazas-volt-arra-hogy-bekopogjak-valahova-interju-benko-imrevel/> [2021.10.10.].

²⁷ ALABÁN 2020. 228.

csolatos aggodalmaik végül beigazolódtak, a gyár bezárt, miközben a település 2001-ben városi rangot kapott.

Ózd valójában már 1990 áprilisában megkapta a kritikus foglalkoztatási körzet státuszát. Miközben 1991-ben országosan 7300 Ft volt a létminimum összege, Ózdon lényegesen alacsonyabb, 5000 Ft körüli lehetett az egy főre jutó jövedelem nagysága, ám a Családsegítő Szolgálat még ez alatti, 3000 Ft alatti bevételből gazdálkodó családokról is tudott. Ez év novemberére komplex fejlesztési program készült, összefüggésben az újonnan létrehozott Észak-magyarországi Regionális Munkaerőfejlesztő és Átképző Központ létrehozásával, amelynek ózdi kirendeltsége is lett. A gazdaság megújult alapokon nyugvó fejlesztésének részét képezte (volna) a vállalkozásokat serkentő támogatási rendszer kidolgozása is.²⁸ A munkahelyek száma azonban rohamosan csökkent.

„A nádasdi lemezgyárból bocsátottak el. Csak hegesztő, lakatos, villanyszerelő és bádogos volnék... és nem kellek sehol! Kanadába elélnék gyalog, ha összeadnám a munkahelykeresésben megtett kilométereimet. Mindenholnan elbocsátani készülnek, nemhogy felvenni. Arlóba már segédmunkásnak is elszegődtem volna, de a polgármesterasszony azt mondta: ha Nádasdról jöttem, már fordulhatok is vissza. Nem vehetem el a helybeliek szájától a kenyeret”²⁹ – kesergett az egyik munkás sorban állás közben a Munkaügyi Szolgáltató Iroda



4. kép – Petrenkó János vállalkozó (jobbra) ajándékot ad át Szűrös Mátyás ideiglenes köztársasági elnöknek a PEKO Üzletházban

28 H. SZŐKE Marianna: Nincs kiút a nincstelenségből? Beszélgetés Nyerges Tibor szociális válságmenedzserrel. *Ózdi Vasas* 24. (1991): 41. 2.; H. SZŐKE Marianna: A kormány Ózdra veti vigyázó szemét? *Ózdi Vasas* 24. (1991): 41. 3.

29 TAKÁCS Mariann: Üres zsebbel, reménytelenül I. A munkásosztály tényleg a paradicsomba megy? *Maholnap* 3. (1992): 12. 3.

előtt, utalva a város környezetében fekvő települések helyzetére, amely akkor még nem is érte el foglalkoztatottsági mélypontját.

„Színvonalas termékek színvonalas áron” – az egykori Gyújtó ABC fölött, a város főutcáján nyílt meg 1990-ben a PEKO Üzletház, amely az év elejétől magánkézbe került durvahengermű, vagyis a PEKO Acélipari Művek dolgozóit a dollárbevételeiből beszerzett nyugati áruk forinttal, sőt hitelkártyával történő vásárlásával kecsegtette. A városban kialakult helyzet közepette paradoxnak tűnő, eleve a luxus szintjének és szimbólumának ellentmond, hogy a cég bukásával 1994 novemberében már arról szóltak a hírek, hogy a dolgozók – követeléseik fejében – résztulajdont szerezhettek az üzletházból.

Petrenkó János szakmunkás és feltaláló, országgyűlési képviselő, majd cégvezető 1989-ben szerződést kötött az ÓKÜ-vel a durvahengermű megvásárlásáról, ahol 1990-ben közel 500 főt foglalkoztatott. Petrenkó nevét szerte a világon, így Ausztriában és Japánban is ismerték. 1991-ben, amikor az Ózdi Acélmű Részvénytársaság nehézségei már őt is érintették, a Kobe Steel nevű cég közelébe férkőzve próbált szerkezeti és magasan ötvözött acélgyártásra áttérni japán egyenáramú, ívfényes kemence építésével.³⁰ A „távol-keleti reménysugár”, a fejlett állam befektetőinek támogatása azonban nem sikerült, a fennmaradás így csakhamar állandó hitelekkel volt csak fenntartható. Az állandó pénzhiány teremtette helyzetet energiatülség és rendszeres alapanyaghiány is súlyosbította, ám a kormányzati intézkedések sem segítettek a talpon maradáson. A felmerült megannyi kérdés közül máig nem tisztázódott: a másokat is magával rántó vállalkozó bukása, újabb munkanélküliség generálása kinek volt jó ebben a helyzetben, miközben egy város jövője volt a tét. Habár 1998 szeptemberében felmerült az újságok oldalain is a „PEKO-sztori” folytatása a korábbi bonyolult felszámolási és végrehajtási eljárásokkal elveszített, mintegy kétmilliárdos vagyon visszaperlése kapcsán, ám Petrenkó már nem tudott visszatérni és újból meghatározó szerepre szert tenni a városban. 2020 elején hunyt el.

„Aki takarékoskodik, bízik a jövőben!” – a hangzatos szlogen 1990 októberében hangzott el a Takarékosági Világnap alkalmából, amikor a B.-A.-Z. Megyei Takarékszövetkezetek Választmányának elnöke, Kuzmi István és titkára, Tóth Kálmán a bizonytalanság és pénzügyi nehézségek közepette adta át Fazekas Sándorral, a Regionális Bank igazgatójával az 1961-ben alapított Hangony és Vidéke Takarékszövetkezet új székházát Ózdon. A pénzügyi intézet szerepe mégis más irányt vett, mint a lakossági megtakarítás kezelése.

1992 első felében már 8000 fő fölött volt a regisztrált munkanélküliek száma, a pénzügyi intézet – leginkább személyi kölcsönökből adódó – kintlévősége pedig folyamatos növekedést mutatva 1993 tavaszán meghaladta a 12 millió Ft-ot.³¹ „Kohásznak lehetőleg ne kohász legyen a keze” – fogalmazott Alabán János, a takarékszövetkezet igazgatósági elnöke, aki a „bármelyik pillanatban kereset nélkül maradó ügyfél” hitelezését komoly kockázati tényezőnek nevezte. Már egy évvel korábban is – 730 felszólítás és 250 letiltást követően – több dolgozó „hitelképességét” és kezesként történő elfogadását utasították el, hacsak a részletfizetés biztonságát nem tudta kellőképpen bizonyítani. 1993 végére a 250 milliós betétállomány mellett 178 millió Ft-os hitelállomány volt a mérleg, s bár az úgynevezett nagybetétek megmaradtak, a rossz minősítést kapott adósoktól 15 millió Ft behajtása már

³⁰ Japánban járt a Peko. Távol-keleti reménysugár (3). Ózdi Vasas 24. (1991):34. 1.

³¹ Kocsik László: Újrakezdni, de miből?! Már a dolgozó sem hitelképes? *Maholnap* 4. (1993):15. 3.



5. kép – A Hangony és Vidéke Takarékszövetkezet megnyitja új, Brassói úti székházát



6. kép – Műhelyablak

nem sikerült.³² Miközben 1993-ban már létrehozták a Takarékszövetkezeti Integrációt és felállították közös biztonsági alapjukat (Országos Takarékszövetkezeti Intézményvédelmi Alap – OTIVA), ezekkel a lépésekkel elkezdődött a takarékok számának csökkenése. Az éves beszámolók alapján, az 1990-es években a helyi takarékok betétállománya még képes volt növekedést mutatni (1997-ben 530 millió Ft 240 milliós hitelállomány mellett³³) új források bevonásával (például vállalkozások számlavezetésének továbbvitele), ám az ezredfordulót követően, az intézmények közötti – többlépcsős – integráció jelentős szervezeti átalakulást eredményezett. A helyi egységek vezetői szerepe megszűnt, mára pedig országosan egy pénzügyintézet (Takarékbank Zrt.) jött létre.

Megszületett a borsodi acélipar reorganizációs terve, amelynek eredményeképpen egy méreteiben és kapacitásában kisebb, ugyanakkor korszerű, versenyképes kohászati ipart kívántak kialakítani. A hangzatos ígéretek 1994-ben egy önfenntartó, saját működési költségeit, sőt karbantartási és felújítási kiadásait is megtermelni képes ágazatról szóltak. Eközben az ÓKÜ felszámolója folyamatosan és nyilvánosan hirdette az egyes ingatlanokat, vagyontárgyakat, a bontási munkálatok folytatása pedig a város foglalkoztatási helyzetében új konfliktusokat is generált. Mindezt tetézte a kohók, kémények robbantásának sokkoló látványa, megszületett az ipari váltó „posztumán táj”.

1994 tavaszán a korábbi két évben átmeneti megoldást és megélhetést nyújtó Foglalkoztatási Társaság 150 dolgozója – többek között – az üzem területén zajló bontási munkában való fokozott részvétel reményében követelt a polgármestertől munkalehetőséget és továbbfoglalkoztatást. A kedélyeket meglehetősen nehéz volt lecsillapítani. A paradox helyzetet csak fokozta a város vezetésének érezhető tehetetlensége: „(...) *az ottani vezetőket kell megkérdezni, mit adtak el, hogyan éltek ebből a pénzből!*” – utalt Strohmayr László akkori polgármester (3 ciklusban: 1991–2002) a vele sem egyeztető felszámolóbiztos felelősségére.³⁴ Közben a volt szakemberek, kiképzett segéd munkások körében feltűntek a vasazók, gyűjtögetők, akik az egykori gépeket összeszerelték, „most meg bontják”. A mai Sárli-telep egykori vashulladékot tároló területén családok, gyerekek, romák keresgettek a mangánt, a réztekercseket, bármit, ami értékesíthető volt az illegális felvásárlóknak.

A kohóbontásról, az ipari létesítmények eltűnéséről készült képek a gazdasági szerkezetváltás és az ipari örökség folyamatos romlásának keserű emlékei, forrásértékük több a pusztaság illusztrációjánál. A le- és elbontásokról, robbantásokról, eltávolításokról készült döbbenetes felvételek a műszaki kultúra, egyben az épített környezet pusztulásáról tanúskodnak 1990 után. A privatizációban érintettek sokszor csak a még meglévő pénzügyi lehetőségek kinyerésére koncentráltak, a termelés elenyészővé vált a korábbiakhoz képest, miközben az épületek esetleges védetté nyilvánítása az új tulajdonosoknak nem volt érdeke, hiszen ebben az esetben az ő feladatuk lett volna gondoskodni a műemlék fenntartásáról és karbantartásáról. Az ipari épületek/területek funkcióvesztésének felgyorsulása ugyanakkor a város egész ipari öröksége megőrzésének problémáját felszínre hozta a rendszerváltozást követően, így az sem véletlen, hogy az ipari építészet talán a kulturá-

³² MÁRTON Ferenc: Money, money... *Maholnap* 3. (1992): 13. 5.; KOCSEK László: A takarékszövetkezetnek nincs oka panasznak. Április 1-jétől emelik a betétkamatokat. *Maholnap* 5. (1994):11. 2.

³³ Igazgatósági értekezlet a Takarékszövetkezetenél. *Ózdi Hírek* 1. (1998):2. 7. Ebben az évben zálogház is nyílt a létesítményben, amelynél a záloghitelezés szakmai, illetve finanszírozási feladatait a kft. és a takarékszövetkezet a kamatokban rejlő haszon megosztásával osztotta meg egymás között.

³⁴ PÁSZTOR László: Egy ígérettel több? Megszállták a munkások a Városházát. *Maholnap* 5. (1994):10. 8.

lis örökség egyik legsérülékenyebb, leginkább fenyegetett ága, amely képes egy-egy régió társadalmi szerkezetének átalakulását, valamint a kulturális gyökerek megszakadását is illusztrálni.



7. kép – Morvai Katalin búcsúzik a szomszédoktól Veszprémbe költözésük előtt

Almási Tamás rendező Ózdi sorozatának (1987–1998) *Acélkapocs* című része 1994-ben örökítette meg a Morvai család nehezen meghozott döntését a kényszerű költözésről. A könnyes búcsú a jól ismert várostól, a rokonoktól, barátoktól és az idegen helyre költözés a kilátástalan helyzetből való meneküléssel függött össze. 1997-ben a közmédiá *Híradója* a győri Rába gyár programjáról számolt be, amellyel a nyugati országrész üres álláshelyeit kelet-magyarországi álláskeresőkkel kívánták betölteni.³⁵ A nem megfelelő képzettség ismételen akadályokat jelentett, ám a tudósítás családjukkal együtt érkező ózdiakról szólt, akik belefáradtak a várakozásba, a városukban tapasztalható rombolásba, a nélkülözésbe.

A város demográfiai adataiban a negatív vándorlási különbözet az elköltözések fokozódásából adódik: míg az 1970-es években csupán 955, 1980 és 1989 között már 5878, az 1990-es években pedig további 2494 fő távozott Ózdról.³⁶ A bányák, gyárak és üzemek bezárása által kiváltott elvándorlási hullám a későbbiekben – bár kismértékben – mérsék-

³⁵ MTV *Híradó* 1997. október 1. https://nava.hu/id/04325_1997/# [2021.03.14.].

³⁶ NÉPSZÁMLÁLÁS 2001. 4.1.2.

lódott megyei és térségi szinten egyaránt, azonban azt megállítani nem sikerült: 2008-ban -9,45 ezreléket, de 2016-ban is még -6,03 ezreléket mutatott a vándorlási különbözet. A csökkenés tehát folyamatos, vagyis az értékek napjainkban is negatívak további munkahe-lyek elvesztésével.³⁷ Ez a tendenciajelenség illeszkedik egy általánosabb (országos) trend-hez is: Magyarország kivándorló ország lett a 2000-es évek második felére, és a stabilizá-lódó elvándorlás ezt követően is jellemző. A negatív hatásmechanizmusok egyike, hogy „az elvándorlásból adódó humántőke-vesztés különösen jellemző azokra a településekre, amelyeknek gazdasága egyetlen ágazatra épült, így nem voltak képesek integrálódni a globális áramlási rendszerbe, és ilyen módon a perifériára szorultak.”³⁸



8. kép – Bejárás Bányásztelepen

A szociális gettósodás folyamata és a romakérdés napjainkra egyre súlyosabb problémát jelent, amely a helyi társadalom differenciáltságát, működését, mindennapjait is tükrözve a túlélés kényszerét és a mélyszegénység rendjét állítja a figyelem középpontjába. A rendszerváltozást követően gyorsuló ütemben kialakult, majd körzetesen összeérő szegregátumok ugyanakkor nem minden esetben számítottak új jelenségnek, hiszen az egykori munkáskolóniák etnikai alapú népességcserélődése hosszú folyamatként már az 1970-es években elkezdődött (sőt már akkor zajlott) egyes helyeken.

A volt munkáskolóniák mellett az egykor szinte önálló, Ózdhoz tartozó bányász-lakótelepek állaga is folyamatos romlást mutat. Míg Somsályra egri romák (is) települtek be, az ezredfordulóra Bányásztelep „új lakóinál” is már elviselhetetlen állapotokról tanúskodnak

³⁷ KÁPOSZTA – NAGY – CSEHNÉ 2018. 10.

³⁸ KOVÁCS Beáta: „(...) Mindenki külföldre fog menni vagy messzebb.” (E)migrációs félelmek Ózd városá-ban. *socio.hu*. 10. (2020): 2. 27–52. <https://doi.org/10.18030/socio.hu.2020.2.27> [2022.06.09.].

a Bárdos István területi képviselő által kezdeményezett területbejárás tapasztalatai: „Szinte nem lehet tudni hol kezdődnek és hol végződnek az illegális szeméttelpek. Ajtó nélküli budik, udvaron szabadon folyó fekália, kiskutyák, nagykutyák, koszos gyerekek” – volt olvasható a helyi sajtóban.³⁹ Több, hasonló egykori monoindusztriális városi kolóniára jellemzők az alábbi kutatási eredmények szociográfiai megállapításai:

„A középgeneráció tagjai között többen gyermekeik után kapott ellátásból élnek, másoknak pedig bejelentett munkájuk van, ami azonban általában nem stabil, hosszú távú állás, gyakoriak a takarítói, konyhai, kertészeti munkák. Az egyetlen helyi cégnél végezhető szalagmunkát erősen szelektáló felvételi előzi meg. A külföldi munka (...) nem népszerű, mivel a korábbi években gyakran születtek rossz tapasztalatok. Ha nem a saját családjában, az ember rokonai között biztos akad valaki, akinek nem fizetették ki a külföldi munkáját. Emellett a szakképzetlenek számára nem is tűnnek olyan nyereségesnek ezek az állások ahhoz viszonyítva, hogy az embernek a családjától messze kell élnie, leginkább akkor érdemes belevágni, ha valami konkrét »tisztáznivaló« (adósság vagy hitel) van. A munkalehetőségek beszűkülése hatással van az emberek mindennapi közérzetére, ezen keresztül pedig a telepí együttélésre is.”⁴⁰

Szökökút díszhalakkal, söntés, színes égőkkel megvilágított kerthelyiség, kuglizó, játszókert – a 2021-ben elhunyt Gáti József nem győzte sorolni gyerekkora és a helyi kulturális élet gazdag emlékeit Bánszálláson. Miközben az egykor virágzó bányásztelepülések gazdag folklórja, mindezekkel együtt lényegében a munka világa által teremtett, meghatározott és közvetített szocializációs értékei fokozatosan feledésbe merültek, a telep lassan előregedett, a rendszerváltozást követően felgyorsult a folyamatos leépülés, a bányászkolóniák pusztulása, valamint a szociális gettósodás folyamata. A munkaidő fogalma már a múlté, a még létező kocsmá délelőtt is tele. De ma már az sincs. A pavilonnal ellátott „szanetli” egykor bálók, mulatságok „kelléke” volt, ám csakhamar az enyészetté vált. Ahogy egy 1994-es cikk fogalmaz: „A csinnadrattás, sörös-virslis bányásznapok elmúltak, mint ahogy maga a bányászat is.”⁴¹

„Megyünk Európába! / Ma lezárult egy út, s kezdetét veszi egy másik.” – lelkesedtek tele bizalommal az ózdiak az Európai Unióba való belépést ünnepeelve 2004. május 1-jén szlovák, francia és lengyel vendégekkel.⁴² Himnusz, Örömmóda, francia, lengyel és szlovák vendégek és persze sok optimizmus: „Az Európai Unió nem garancia, hanem lehetőség arra, hogy infrastrukturális és más fejlesztési pályázatok révén csökkentjük a régiók és kistérségek közötti különbségeket” – fogalmazott beszédében Benedek Mihály polgármester.⁴³ A rendszerváltás igazi veszteseiként számon tartott volt nehézipari körzetek kiábrándult lakói számára valóban ekkor már csak a remény maradt, hogy a rendszerváltás ezzel végleg lezárul.

Almási Tamás Ózdi sorozatának – az MTV-vel mint koprodukciós partnerrel készült – utolsó darabja (*A mi kis Európánk*) 2006-ban még egyszer visszatért Ózdra, feltárva a

39 Bánszállási jajkiáltás. *Ózdi Hírek* 4. (2001):13. 2.

40 FEHÉR 2015. 277.

41 Bánszállás mintha Pakisztán lenne. *Maholnap* 5. (1994):24. 3.

42 Lezárult egy út, kezdetét veszi egy másik. *Ózdi Közélet* 2. (2004):18. 3.

43 Lezárult egy út, kezdetét veszi egy másik. *Ózdi Közélet* 2. (2004):18. 3.



9. kép – Az EU-hoz csatlakozást ünneplő tömeg az Ifjúsági parkban

rövid két év alatti optimista szemlélet „alábbhagyását” a város sorsának alakulását illetően. Márpedig az „új időszámításhoz” számos probléma megoldását fűzték a helybeliek: Horogh Lajos egyenesen specifikus célokról beszélt, amikor „*több lábon álló, korszerű gazdasági struktúra*”, az ország közlekedési vérkeringésébe történő bekapcsolás, a környezetvédelem vagy a romák helyzetének kérdését, illetve ezek rendezésének szükségességét sorolta.⁴⁴ Rövid időn belül kiderült, hogy a lehetőségek kiaknázása jóval összetettebb érdekérvényesítő, politikai kapcsolathálón nyugvó szerepet kíván, ami nem volt elegendő egy újbóli felemelkedéshez.

Az Innovációs és Technológiai Minisztérium egyik 2021. évi közleménye szerint a rendszerváltozás után magára maradt, a szocialista nagyipar összeomlását súlyosan megszenvedő térségben – ismét jelentős emelkedést mutatva – 2010 óta 221 ezerrel 271 ezer főre nőtt a foglalkoztatottak száma. A Borsod-Abaúj-Zemplén megyei foglalkoztatási ráta az elmúlt évtized eleji 47%-hoz képest 57%-ra javult, míg azon belül, az ózdi járásban a regisztrált álláskeresők száma 9,8 ezerrel 5 ezerre, Ózdon 4,8 ezerrel 2,8 ezerre esett vissza.⁴⁵ A népességcsökkenés és a folyamatos elvándorlás következtében a fenti adatokból levonható következtetések azonban kritikával kezelendők.

2019-ben ünnepelte fennállásának 20. évfordulóját az Ózdi Nyugdijas Klub. Alapszabályát 1999 augusztusában fogadták el, amely szerint önszerveződő, nonprofit

⁴⁴ HOROGH Lajos: Az Európai Unió és Ózd. *Ózdi Közélet* 2. (2004): 16. 2.

⁴⁵ Megszólalt Palkovics László az ózdi...: <https://www.portfolio.hu/gazdasag/20210330/megszolalt-palkovics-laszlo-az-ozdi-800-fos-leepitesrol-most-is-segitunk-az-ottani-embereknek-476498> [2021.10.15.].



10. kép – Nyugdíjas Klub

civil szervezetként a helyi nyugdíjas réteg összejövetelének szervezését, tájékoztatási–tájékozódási igényeinek kielégítését, a szabadidő hasznos és kulturális eltöltését hivatott szolgálni. Az érdeklődők a 10 tagú előkészítő bizottság tagjait kereshették akkor belépési szándék esetén, klubhelyiségük pedig Benedek Mihály korábbi országgyűlési képviselő közbenjárására először az MSZP akkori, Alkotmány út 1. szám alatti székházában volt (ma a Civil Házban).⁴⁶ „Nyugdíjas a nyugdíjasért”: e szlogen jegyében a klub alakuló ülését szeptemberben tartották 66 fő (egyben alapító tag) részvételével, első elnökének Sulyok Istvánt megválasztva.⁴⁷

Miközben országosan az ezredforduló utáni első évtized közepén a munkaképes korúak alig 60%-a dolgozott ténylegesen, a nyugdíjban, ellátásban, járadékban és egyéb járandóságban részesülők száma 2000 januárjában már 3,14 millió volt, akiknek zöme (53%) az öregségi korhatárt elérve vált nyugdíjassá, míg további 24%-ot a rokkantnyugdíjasok tettek ki több mint 760 ezer fővel.⁴⁸ Ezen tendenciáknak megfelelően Ózd társadalmára a folyamatos lakosságszám-csökkenés mellett az előregedés a jellemző: a 60 év fölöttiek aránya a 2001-es népszámlálás idején 21,6% volt a 38 405 fős lakónépességen, míg 2011-ben 24,2% volt a 34 481 fős lakónépességen belül; utóbbi összeírás 100 aktív személyre 38 időskorút mért.⁴⁹ A folyamatos elvándorlás következtében egyre több idős ember

⁴⁶ Nyugdíjas Klub az Alkotmány úton. *Ózdi Hírek* 2. (1999):20. 2.

⁴⁷ Kocsik László: Megalakult az Ózdi Nyugdíjas Klub. *Ózdi Hírek* 2. (1999):26. 2.

⁴⁸ Nyugdíjban, ellátásban, járadékban és egyéb járandóságban részesülők száma és teljes ellátásának havi átlagösszege, január. KSH STADAT 25.1.1.34. Az Országos Nyugdíjbiztosítási Főigazgatóság, Magyar Államkincstár adatai alapján. https://www.ksh.hu/stadat_files/szo/hu/szo0034.html [2021.10.16.].

⁴⁹ NÉPSZÁMLÁLÁS 2001: 4.1.4.1.; 2013: 153., 161.

maradt egyedül a városban, akik számára az együttlét, a közös programok (kirándulások, közösségi rendezvények) szervezése sokszor a fennmaradást segítette elő. Mindezekén túl senior sportközösség kovácsolódott, az ózdi Országos Nyugdíjas Sportnapok pedig immár évtizedes hagyománnyal rendelkezik.



11. kép – A kolóniák szegénysége – gyerekkor Ózdon

„Megértenétek, hogy ugyanolyanok, mint a Ti gyerekeitek. Vágyakkal, célokkal. Mosolygással. Ők is csak játszani akarnak. De belőlük hamarabb kikoptatja az élet, a környezet. Nem tehetnek semmiről. Ózdra születtek és próbálnak gyerekek maradni. Kilátások? Segély, börtön. Ja, nem, újra kinyit a bánya. Meg beindul A kohó. Szóval van remény.” – szól Kálló Péter blogjának bevezetője⁵⁰ a *Túl az Óperencián* – főként 2011-ben készült – fotósorozatának darabjaihoz; benne a remény gondolatával. A gyermekszegénység ábrázolásának realitása mögötti esélylatolgatás, a jövőbeli perspektíva meghúzóása 10 év (2011–2021) távlatában sem hozott sok pozitívumot. Az említett bánya nem nyitott ki, a származási családból történő kitörési stratégiák pedig korántsem a tanulásra épülő egyéni boldogulás útjait mutatják napjainkban sem, sokkal inkább egyes kényszerstratégiákat, ami meglehetősen torz személyiségformáló erővel bírt az új fiatal generációk számára. A mesék, a játék, a bensőséges családi légkör nélküli, ám annál több nélkülözéssel járó gyerekkort szinte egyik napról a másikra, törésszerűen váltja fel a felnőttlét, a korai gyerekvállalással „létrejött” nemző családi szerepbe lépéssel, illetve a 16 éves tankötelezettséggel, valamint

⁵⁰ *Túl az Óperencián*. <http://archivum.sajto-foto.hu/hu/2013/kepek/kallo-peter-fotoi/tul-az-operencian-gyerekkor-ozdon> [2022.09.01.]

az oktatásból való kieséssel félbemaradt iskolai tanulmányokat váltó – leginkább alkalmi és „feketemunkát” jelentő – munkába állással.

A Magyar Sajtófotó Pályázatok *Társadalomábrázolás, dokumentarista fotográfia (sorozat)* kategóriájában Ózd és környéke mint választott helyszín vagy kiindulási pont kifejezetten gyakori. 2010-ben Neubauer Rudolf *Északi fény*⁵¹, 2011-ben Stiller Ákos *Farkaslyuk*⁵², 2012-ben Neményi Márton *Éhség Ózdon*⁵³, 2013-ban Bödey János *Ózdi fohász*⁵⁴, 2018-ban pedig Révai Sára *A remény útja Ózd–Brüsszel retúr*⁵⁵ című fotósorozatát díjazták, amelyeknél a gyerekek és a nélkülözés tekinthető a leggyakoribb, a képeken megjelenő módon megörökített témák egyikének. A gyermekszegénység azonban nem helyhez kötött: a legutolsó, 39. pályázat kategórián belüli 2. helyezette ugyancsak ezt örökölte meg Nyárádmentén, Erdélyben. Omladozó, lyukas falazatú házak, sorsukba beletörődött szülők, zokniban fát vágó kislány: a felvételek készítője, Kerekes István szerint „*a nyomor több évtizedes hozadék*”, amely a falvak nyomortanyáin éppúgy jelen van, mint a városok nyomornegyedeiben munkanélküliséggel és iskolázatlansággal társítva oly módon, hogy már a gyermekkortól kezdve a napi létfenntartás igazi kihívásnak számít.⁵⁶ Máshol a háttérben „rejtőzködve” megbújó szociális problémák nem minden esetben válnak rögtön láthatóvá.

Ferge Zsuzsa „új szegénység” kategóriáját alapul véve, miként a rendszerváltást követően a több mint egymilliós munkahelyvesztés elsősorban a tanulatlanokat, a romákat, a falusiakat érintette, „*2009 végére a munkanélküliség 10 százalék fölé emelkedett, az aktivitási arány 2008-ban 54,2%, Európában a három legalacsonyabb egyike. A munkajogok erodálódásával és a munkahelyek számának zuhanásával erősen nőtt a létbizonytalanság, aminek súlyos egészségügyi hatásai is vannak.*”⁵⁷ A hatás a jövő nemzedékét drámaian érintheti: 2007-ben a gyerekek hetede élt olyan háztartásban, amelyekben nincs – sokukban 2–3 generáció óta nincs – aktív (legális) kereső, ami akkor a második legrosszabb arány volt a kontinensen. A gyerekek körében mért szegénységet a szociológus – az egyenlőtlenségek alakulásának függvényében – jelentős, 20% körülinek határozta meg.⁵⁸

Az ipari táj eltűnése jelentős arculatváltást jelentett a település számára, amely az egykori községből várost formált. F. Dobosy László különösen sok figyelmet szentelt a gyár területének megörökítésére, a munkások hátrahagyott dolgait, szétdobált iratokat, eszközöket és persze a természet által visszahódított létesítményeket fotózva. Az ipari örökségvédelem számára jelentős építmények, gépek sorsa ma is kérdéses. Erre jó példa a kép bal oldalán látható, rövid ideig könnyűzenei koncerteknek helyet adó ózdi acélműi öntőcsarnok, amely a vasgyár egyik utolsó jelképének számít, és mementóként szolgál az utókornak az egykori Martin-kemencés acélgyártásról. A már nyomokban sem fellel-

51 *Északi Fény – Ózd 2010.* http://archivum.sajto-foto.hu/hu/2010/kepek/neubauer-rudolf-fotoi/eszaki-feny-ozd-2010_7 [2021.10.16.].

52 *Farkaslyuk.* <http://archivum.sajto-foto.hu/hu/2011/kepek/stiller-akos-fotoi/farkaslyuk> [2021.10.16.].

53 *Éhség Ózdon.* <http://archivum.sajto-foto.hu/hu/2012/kepek/nemenyi-marton-fotoi/ehseg-ozdon> [2021.10.16.].

54 *Ózdi fohász.* <http://archivum.sajto-foto.hu/hu/2013/kepek/bodey-janos-fotoi/ozdi-fohasz> [2021.10.16.].

55 *A remény útja Ózd–Brüsszel retúr.* https://37.sajto-foto.hu/sfSite/entryDetails/entry_id/21597/vote_round/1/item_id/90/delta/1/pdelta [2021.10.16.].

56 KEREKES 2021.

57 FERGE 2010. 158.

58 FERGE 2020. 118–120.



12. kép – Dezindusztrializáció és „posztumán” táj

hető egykori épületek után féltő, hogy a még romokban fennálló többi is hasonló sorsra jut szimbolikusan is elvágva az ipari múltat, míg a bennük vagy környezetükben évek múltán is fellelhető „haszontalan, talált tárgyakra” ugyanez a sors vár szinte teljesen „felégetve” maga mögött a kötődés összes formáját, a helyhez mint „megélt térhez” fűződő viszonyt. Egy építészeti hasonlaltal élve: *„A felhagyott, múltból a jelenbe túlélt épület hasonló az elfeledett, haszontalan, újra megtalált tárgyakhoz, a profán, köznapi értelemben vett talált tárgyakhoz. (...) A termelés megszűnésével hirtelen értelmét veszti az addig egyértelmű. Az ipar kiszolgálására létrehozott terek, szerkezetek a termelőtevékenység nélkül haszontalanok: használók nélkül az élet szikrája sincs jelen bennük.”*⁵⁹

„Nagyon komoly kérdés, hogy egy ózdi vagy dunaújvárosi kistérségben mit tud kezdeni magával több száz ember, ha hirtelen arra van szükség, hogy tanuljon valami újat” – nyilatkozta László Zoltán, a Vasas Szakszervezet Szövetség alelnöke egy újságírói kérdésre, utalva egyben az átképzések / továbbképzések folyamatosságára és fontosságára, hozzátéve: *„nem biztos, hogy egy másféle termelési mód kompatibilis a jelenlegi munkavállalók adottságaival, képezésével, tapasztalataival.”*⁶⁰ Kísértetiesen hasonló „rigmusok” ezek 30 év távlatában, ám az elvárt munkaerőpiaci flexibilitásnak egyrészt nem mindenki tud megfelelni, másrészt nem tekinthető a 4. ipari forradalom „hajnalán” egzisztenciális biztosítéknak. Ahogy Csoba Judit, a Debreceni Egyetem BTK Politikatudományi és Szociológiai Intézetének professzora összegzi: az 1990-es évek foglalkoztatási válságának kezelésére kialakított, állami felelősségvállalást igénylő, a rugalmasság és szociális biztonság szavakból eredő

⁵⁹ HELFRICH 2014. 7–8.

⁶⁰ BOZZAY Balázs: Ez a gyárbezárás lehet az utolsó dőfés, szellemvárossá válhat Ózd. *telex.hu*. 2021. április 3. <https://telex.hu/belfold/2021/04/03/ez-volt-az-utolso-dofes-szellemvarossa-valhat-ozd-gyarbezaras-elvan-dorlas-munka> [2021.10.16.].

„flexicurity” stratégiák kudarcot vallottak, miközben ez a modell a képzetleneknek vagy az egészségügyi problémákkal küzdőknek eleve nem kínált tartós megoldást.⁶¹ Egyfajta könyvelői szemléletet tükröz a „befektetésért cserében profitot”-elv, eközben viszont az elmúlt években a szociális védelem erői és lehetőségei a munkavállalók körében ismét sorra meggyengültek, újra egyre szélesebb körben ismertté vált a prekaritás, a bizonytalan foglalkoztatási és jövedelmi viszonyok jelensége. A helyben megjelent „multik” megjelenése is ezt tükrözi.

1998-ra úgy tűnt, a gazdasági szerkezetváltás az amerikai General Electric (GE) mellett a svájci autóiipari beszállító, mikrokapcsolókat, motorokat, elektronikus vezérléseket előállító Saia-Burgess Electronics üzemének Ózdra telepítésével végleg lezárulhat. A kelet felé nyitással utóbbi cég már a világ közel 50 országában képviseltette magát, a helyben foglalkoztatott létszám is gyors emelkedésnek indult: 70-ről 2001-re már 510 fő talált itt munkát, míg a GE dolgozóinak száma meghaladta ekkorra az 1000-et.⁶² A KontUnion Elektromechanikai Termékeket Gyártó Kft. telephelyét átvevő Saia-Burgess Ózd Kft. tervezett termékbővítése új és magas minőségű munkahelyeket ígért, ám ezeken túl a középfokú végzettséget sem igénylő betanított munka (és az operátor pozíció) fogalmát „honosította meg”.

2005-ben az anyacég részvényeinek többségét hongkongiak szerezték meg, így a név is megváltozott (Johnson Electric Hungary Kft.), 2008 végén viszont a gazdasági világváltság hatására elbocsájtásokba kezdtek. Újabb fejlesztéseket követően, 2015-ben Ózdon és Hatvanban már ismét 1500 fő foglalkoztatásáról szóltak a hírek, ám 2021 tavaszán az ózdi üzem végleges bezárását és ezzel együtt – több lépcsőben – 870 fő elküldését jelentették be egy éven belül; mindezt a 2013-ban telephely-fejlesztésre kapott 163 millió Ft-os állami támogatás, majd két évvel később a kormánnyal kötött stratégiai partnerségi megállapodás ellenére. Láthatóvá vált az alacsony hozzáadott érték, a „rugalmasság” melletti munkavállalói kiszolgáltatottság, a más fejlettebb országokban már elavult, idővel nyereségesen már nem bevethető „*kifutó életciklusú technológiák*”⁶³ jelentős adófizetői kedvezményekkel való „idecsalogatása”, majd – a robotizáció/robotika/automatizálás térhódításával, továbbá a kereslet apadásával – ezek termelőtevékenységének néhány éven belüli megszűnése. A leépítési folyamat elhúzódását, egyben szürreális lezajlását mutatja, hogy 2022 nyarán még mindig ózdi alkalmazottak járnak Szerbiába betanítani a cég ottani dolgozóit. Egyeseknek a cég hatvani üzemében kínáltak (költözést igénylő) munkát, míg mások egy újonnan a városba települt cégnél próbálkozhattak: a luxuscikknek számító jakuzzikat gyártó Wellis Magyarország Zrt-nél, amely mind a képzetlen, ám rövid idő alatt betanítható, mind a kvalifikáltabb munkaerőnek kínált lehetőségeket; igaz, nem ugyanolyan létszámot igényelve. Korántsem biztató előjel lehet ugyanakkor, hogy a magyar tulajdonban álló cég eközben 300 alkalmazott elbocsájtására kényszerült a dabasi székhelyén, de már az ózdi üzemből is elküldtek több mint 100 főt.

61 CSOBA 2018. 8–9.

62 Újabb üzem települt Ózdra. *Ózdi Hírek* 1. (1998):37. 5.; F. DOBOSY 2001. 32.

63 PAP Szilárd István: A kormány stratégiai partnere bezárja ózdi gyárát, 800 dolgozó marad munka nélkül. *Mérce*. 2021. március 31. <https://merce.hu/2021/03/30/a-kormany-strategiai-partnere-bezarja-ozdi-gyarat-800-dolgozo-marad-munka-nelkul/> [2021.04.03.].

KÉPJEGYZÉK

1. kép Pethes András, az ÓKÜ vezérigazgatója beszél Willy Korf (mellette jobbra) társaságában a Korf-technológiáról tartott nemzetközi konferencián. Ózd, 1984. Magánarchívum (Seffer Ferenc).
2. kép A gyár Sajóvárkony felől. Ózd, 1988. Dobosy László felvétele. [2021.10.12.]
3. kép Csőszerelő műhely. Ózd, 1989. Benkő Imre felvétele. (<https://punkt.hu/2020/12/25/a-fotografia-mindig-egy-felhatalmazas-volt-arra-hogy-bekopogjak-valahova-interju-benko-imrevel/>) [2021.10.10.]
4. kép Petrenkó János vállalkozó (jobbra) ajándékot ad át Szűrös Mátyás ideiglenes köztársasági elnöknek a PEKO Üzletházban. Ózd, 1990. Dulai Lajos felvétele.
5. kép A Hangony és Vidéke Takarékszövetkezet megnyitja új, Brassói úti székházát. Ózd, 1990. Dulai Lajos felvétele.
6. kép Műhelyablak. Ózd, 1992. Dobosy László felvétele. (<http://dobosyphoto.blogspot.com/2015/02/>) [2021.10.12.]
7. kép Morvai Katalin búcsúzik a szomszédoktól Veszprémbe költözésük előtt. Ózd, 1994. Almási Tamás felvétele. Ózdi sorozat – Acélkapocs. Budapest Filmstúdió, 1994. (https://www.youtube.com/watch?v=iWij__tIAZ0&t=1266s) [2021.10.16.]
8. kép Bejárás Bánszálláson. Ózd, 2001. Dulai Lajos felvétele.
9. kép Az EU-hoz csatlakozást ünneplő tömeg az Ifjúsági parkban. Ózd, 2004. Dobosy László felvétele.
10. kép Nyugdíjas Klub. Ózd, 2005. Benkő Imre felvétele. (<https://mma-kademia.hu/alkotas/-/record/MMAA57311>) [2021.10.10.]
11. kép Gyerekkor Ózdon. Túl az Óperencián. Ózd, 2011. Kálló Péter felvétele. (<http://archivum.sajto-foto.hu/hu/2013/kepek/kallo-peter-fotoi/tul-az-operencian-gyerekkor-ozdon>) [2022.09.01.]
12. kép Dezindusztrializáció és „poszthumán” táj. Ózd, 2018. Dobosy László felvétele. (<http://dobosyphoto.blogspot.com/2021/09/ozdi-gyar-293.html>) [2021.10.16.]

FORRÁSOK

- NÉPSZÁMLÁLÁS 2001 Népszámlálás 2001 – 6. Területi adatok Borsod-Abaúj-Zemplén megye 4.1.4.1 A népesség korcsoport szerint; 4.1.2 Népszaporodás, 1970–2001. (http://www.nepszamlalas2001.hu/hun/kotetek/06/05/data/tabhun/4/load01_4_1.html; http://www.nepszamlalas2001.hu/hun/kotetek/06/05/data/tabhun/4/load01_2_0.html) [2021.03.13.]

- NÉPSZÁMLÁLÁS 2013 2011. évi népszámlálás 3. Területi adatok 3.5. Borsod-Abaúj-Zemplén megye. 2013. (https://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/nepsz2011/nepsz_03_05_2011.pdf) [2021.03.13.]
- ÓZDI KISTÉRSÉG 2008 Ózdi kistérség – Borsod-Abaúj-Zemplén megye – Észak-Magyarországi Régió. Kistérségi helyzetelemzés. 2008.

IRODALOM

- ALABÁN 2020 ALABÁN Péter: *Egykor volt gyárváros... Társadalmi változások Ózdon és környékén a rendszerváltástól napjainkig*. Pécs, 2020.
- BACSKAI 1999 BACSKAI Sándor: Beszélgetés Benkő Imrével. Az ember dokumentatív ábrázolása érdekel. *Fotóművészet* 42. (1999): 3–4. 14–25. (http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/199934/beszelgetes_benko_imrevel) [2021.03.10.]
- BARAKONYI 2013 BARAKONYI Szabolcs: Huszonöt év magyar acél. ACÉL-MŰ. Ózd, 1987–2012. *index.hu*. 2013. november 26. (https://index.hu/nagykep/2013/11/26/huszonot_ev_magyar_acel/) [2021.03.13.]
- BENKŐ 2017 BENKŐ Imre 2017: *Acél-Mű / Steel-Art. Ózd 1986–2016*. Budapest, 2017.
- CSOBA 2018 CSOBA Judit: Flexibilitás a munkaerőpiacon. A munkavállalók szociális biztonságának ugródeszkája, vagy zsákutcája? *Munkaügyi Szemle* 62. (2018): 6. 7–20. (<https://drive.google.com/file/d/17x107hIsBciGAZkUFOAz4bLmNleyBxtk/view>) [2021.04.04.]
- ELEK 2018 ELEK Orsolya: A fénykép történeti forrásként való alkalmazhatóságáról. *Korall* 19. (2018):73. 5–17. (https://epa.oszk.hu/00400/00414/00064/pdf/EPA00414_korall_2018_73_005-017.pdf) [2021.03.10.]
- FEHÉR 2015 FEHÉR Katalin: Egy ipari munkáskolónia átalakulása. In: *Törésvonalak. Szegénység és etnicitás vidéki terekben*. Szerk. Virág Tünde. Budapest, 2015. 260–283. (http://www.regscience.hu:8080/jspui/bitstream/11155/1006/3/virag_toresvonalak_2015.pdf) [2021.10.15.]
- FERGE 2010 FERGE ZSUZSA: *Társadalmi áramlatok és egyéni szerepek. Adalékok a rendszerstruktúra és a társadalmi struktúra átalakulásának dinamikájához*. Budapest, 2010.
- FERGE 2020 FERGE ZSUZSA: *Társadalmi áramlatok és egyéni szerepek. Adalékok a rendszerstruktúra és a társadalmi struktúra átalakulásának dinamikájához*. Ebook. Budapest, 2020.

- FOGARASI 2004 FOGARASI Klára: A jelen és a jövő. Az alkalmazott fotográfus és a muzeológus változó lehetőségei a digitális képalkotás korában. In: *Fotó és néprajzi muzeológia. Tanulmányok*. Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, 2004. 221–228. (Tabula könyvek 8.)
- F. DOBOSY 2001 F. DOBOSY László: *Ózd a XXI. század küszöbén*. Budapest, 2001.
- GRANASZTÓI 1994 GRANASZTÓI Péter: A néprajzi fotográfia dokumentációs értéke. In: *Fotó és néprajzi muzeológia. Tanulmányok*. Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, 2004. 63–71. (Tabula könyvek 8.)
- GYURGYÁK 2008 *Szocializmus és rendszerváltás. Magyarország története képekben III*. Szerk. GYURGYÁK János. Budapest, 2008.
- HEGYI-KÉRI 2015 HEGYI-KÉRI Ágnes: *A dezindusztrializáció hatása a munkaerőpiacra. A visegrádi országok régiói és Miskolc példáján 1999–2012 között*. Doktori értekezés. Miskolc, 2015. (https://gtk.uni-miskolc.hu/files/9718/HKA_phd.pdf) [2021.10.09.]
- HELFRICH 2014 HELFRICH Szabolcs: *Felhagyott ipari épületek újrahatszámítása*. Kézirat DLA-értekezés. Budapest, 2014. (http://dla.epitesz.bme.hu/appendfiles/815-helfrich_ertekezes.pdf) [2018.10.22.]
- KÁLNAVAY 1995 KÁLNAVAY Adél: Egy füstszagú délután. *Holmi* 7. (1995): 12. 1716–1723. (http://epa.niif.hu/01000/01050/00303/pdf/EPA01050_holmi_1995_12_1716-1723.pdf) [2021.10.09.]
- KÁPOSZTA – NAGY – CSEHNÉ 2018 KÁPOSZTA József – NAGY Henrietta – CSEHNÉ PAPP Imola: Ózd humán erőforrás-helyzetének változása a világgazdasági válságtól napjainkig. *Közép-Európai Közlemények* 1. (2018):1. 7–19. (http://acta.bibl.u-szeged.hu/54907/1/kek_040_007-019.pdf) [2021.03.14.]
- KEREKES 2021 KEREKES István: Erdély közepén, a lét peremvidékén. *A Földgömb* 39. (2021): 351. 12–15.
- KISCSATÁRI 2017 KISCSATÁRI Marianna: Fénnyel írott munkásmúlt. A munkásság fényképes megörökítése a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében. *Múltunk* 62. (2017):2. 53–70. (http://epa.oszk.hu/00900/00995/00051/pdf/EPA00995_multunk_2017_02_053-070.pdf) [2021.03.10.]
- KORNISS 2020 KORNISS Péter: *Fotográfia 1959–2017*. Csíkszereda–Kolozsvár, 2020.
- MÁTYUS 2015 MÁTYUS Orsolya: *Otthon személyre szabva – az ózdi Hétes revitalizációja*. Diplomamunka. Ózd, 2015. (<https://epiteszforum.hu/otthon-szemelyre-szabva-az-ozdi-hetes-revitalizacioja>) [2021.03.13.]
- MOLDOVA 2009 MOLDOVA György: *Érik a vihar. Riport Miskolcra* 1–2. Budapest, 2009.

- STEMLERNÉ BALOG 1994 STEMLERNÉ BALOG Ilona: A fénykép mint történeti emlék és forrás. In: *Érték a fotóban. Országos fotótörténeti konferencia előadásainak anyaga (Tata, 1993. szeptember 27., 28.)*. Tata, 1994. 15–22. (Tudományos Füzetek 9.)
- TASNÁDI 2012 TASNÁDI Róbert: Miről szólnak a képek? Sajtófotó, képjelentés, kontextus a média- és kommunikációkutatás nézőpontjából. *Médiakutató* 13. (2012):4. 73–85. (https://mediakutato.hu/cikk/2012_04_tel/08_mirol_szolnak_a_kepek) [2021.03.10.]
- TOMSICS 2005 TOMSICS Emőke: Nemzeti identitás és fotográfia. A fénykép emlékezetformáló szerepének kialakulása. In: *Kulturális örökség – társadalmi képzelet*. Szerk. GYÖRGY Péter – KISS Barbara – MONOK István. Budapest, 61–67. <https://mek.oszk.hu/02600/02661/02661.pdf> [2021.03.10.]
- VASS 2001 VASS Tibor: *Az ózdi iparvasút története*. Budapest, 2001.

**The Visuality of Deindustrialization: Social Documentary
Photography of a Former Factory Town, Worker Colonies and
their Environment after the End of Communism in Hungary**

by Péter Alabán

(Summary)

Photographs capturing the social effects of economic restructuring and the transition became age documents. In the case of the town of Ózd, a 'former citadel' of Hungarian metallurgy, a particularly rich source is available in terms of both documentaries and photographs. At the same time, the use of photographs is important for several disciplines: visual representation is not just a means of illustration, but rather a significant 'data storage device' capable of working with a range of images of work processes, social life and situations, to record the 'image' of the settlement, Ózd, in the collective memory. The understanding of the local conditions of the economic and social system change (after 1989), which also provides an opportunity for comparative analyses, can be completed by involving these sources.

Kovács Krisztina

A modern nagyváros vizuális reprezentációi. Irodalom és fotóművészet kapcsolódásai

I. Metropolisz-képzetek (Párizs, London) és az európai város az irodalomban

A magyar nagyváros vizuális megközelítése az európai nagyváros dimenzióival kezdődik. *A párizsi regény* (1929) nemcsak Szomory Dezső vizuális narrációban bővelkedő esszé-regényének címe, Párizs a modernitásbeli magyar képi narratíva viszonyítási pontja is. A város a modern kultúra első nagyszabású, képek végtelen sorát inspiráló témája, az európai modernizmus kultushelye, a hely, ahol a dolgok történnek: a hely, ahova postakocsin vagy vonaton érkezünk. A várost bejáró flâneur – a sétáló, köztük a fotós – olyan forgatókönyvíró és rendező szerepét veszi fel, aki más emberek életének töredékeit kedve szerint történetté alakítja. A szövegek és a képek helyszínei, az előterek, a passzázsok, az utcák a modern városépítészeti diskurzus tételei szerint csupán „üres terek”, hely akkor válik belőlük, ha a kulturális és regionális kontextusból adódó jelentést kapnak. Ezek a térségek a teatralitás tereiként kezdenek működni, az utca a város olyan nyilvános tartozéka lesz, ahol a különböző kulturális hátterekhez, hagyományokhoz tartozó csoportok összetalálkoznak. Szomory Dezső párizsi utazást témájául választó regénye – az esszéisztikus és filozofikus konfessziókkal erősített környezetábrázolásai miatt figyelemre érdemes „párizsi regény” – képi megoldásaiban tehát elsőként a francia fővárost lefestő francia próza említett hagyományai tükröződnek vissza: „*Odakünn, az ablakokon túl, a Champs-Élysées felől az égen, oly fájdalmas magányossággal dőlt hanyatt a nap vérző matériákkal, hogy az egész égbolt szinte beleroskadt rubintavakba s narancsszüretekbe, ami mind fel volt kenve rá, egy távoli végtelenségben.*”¹ Szomory szüzséje helyszínváltásaiban a hihetetlen sebességgel nézőpontot váltó elbeszélői technikával is találkozhatunk, a történet terepeit „folyamatos áttekintéssel” pásztázó elbeszélő tárgyát a Balzac- és Zola-regények kompozícióihoz hasonló módon reprezentálja: „*Nem kell túlozni a párizsi padlásszobák poézisét, mert az nem mind tündérmese, amit magasan Párizs fölött az emberi galambdúcok rejtenek. De lapos ablaküvegükről, vagy kiéptített kalitkáik szögleteiről, mint egy hangszerről tanulhatja meg az ember a szél és az eső minden melódiáit.*”²

Az irodalmi hagyomány szívesen használja ezt a modernitás színpadi terében létező kukkolót Le Sage *A sánta ördög* (*Le Diable boiteux*, 1707) című kötetének kéményeken beleső, házfalakon áthatoló tekintetű szereplőjétől kezdve. A francia szerző hőséneke technikáit ismétlő elbeszélő a magyar irodalmi modernségben rendszeresen felbukkan. A nagyváros átlátszó felületeinek tükröződése a legszebben talán Nagy Lajos *Budapest nagy-kávéház* (1936) című regényében jelenik meg, amelynek hősei el sem hagyják az üvegefe-

¹ SZOMORY 1997. 21–22.

² SZOMORY 1997. 27.

lületeknek dramaturgiai szerepet is szánó elbeszélő által témául választott kávéházat.³ A *sánta ördög* hőse a voyeur attitűdjének klasszikus példája, az alakuló modern nagyváros magyar szépirodalmi reprezentációjának fontos előképe, olyan szerzők univerzumában otthonra találó poétikai fordulat, mint Kóbor Tamás és Krúdy Gyula. A történet sokszor adaptált jelenetében a háztetőket eltüntető ördög kézmozdulata nyomán belső világok tárulnak fel, ház- és szobabelsők, enteriőrök és a szépirodalmi szubjektum intim szféráinak történetei nyílnak meg: „Olyan újdonság látvány tárult a szemem elé, mely egészen lenyűgözte. Tekintetét körös-körül jártatta mindenfelé és volt mit álmélnodnia a dolgok sokféleségén.”⁴

Bach Melitta és Lackó Mihály *Leskelődők* című invenciózus kötete a 19. századi magyar metropolisz emblematikus fotográfusa, Klösz György képeit és ismert századfordulós szépirodalmi szövegeket montázsolt össze, regényesítette az így szervesülő elemeket egy szerelmi négyszög és egy nyomozás történetévé. Tette mindezt úgy, hogy ismert kompozíciók kevésbé fontos részleteit nagyította, fókuszálta. Az 1990-es kiadvány felütése beszédes gesztussal idézi meg *A sánta ördög* és az általa indított hagyományba illő számtalan 19. századi regény, köztük például *A párizsi Notre-Dame* (*Notre-Dame de Paris*, 1831) kezdőpontját, a magaslatról láttatott város birtoklásának vágyát, amely végül mégiscsak az uralhatatlanság tapasztalatát nyújtja a szemlélőnek. Bach és Lackó könyvének prologusa Bródy Sándor és Kaffka Margit soraiból összeálló mixtúrájának e részletei épp Bródytól származnak, de a hasonló példák száma tetszőlegesen bővíthető: „Úgy érzem magam ilyenkor, mintha csakugyan a város fölött volnék, egy fogadatlan bakter, akinek azonban semmi hatalma nincs, csak nézi, nézi, mit csinálnak ott alant.”⁵ Eugène Atget híres *Père-Lachaise* szériájának egyik darabja (*Père-Lachaise*, 1882 körül)⁶ is ezt a situációt jeleníti meg, ahogy a *Leskelődők* fényképanyagát adó Klösz-fotók közül is számos alkalmazza majd ezt a beállítást.

Az utca legfontosabb szerkezeti elemeit, a nyilvános és a közösségi terek főbb jelenségeit, a társadalmi típusokat átfogóan, ám a nagyvárosi univerzumhoz illő „sketch” forma töredékességében ragadják meg Charles Dickens korai publicisztikái – az ugyan nem a párizsi, hanem a „londoni aranykort” körüljáró vázlatok. Köztük a *Reggeli utcák* (*The Streets – Morning*, 1835) jelenetézése a város hajnaltól délig benépesülő korzójának térhasználati ritmusát vázolja Nagy Ignác, Kiss József, Ambrus Zoltán, Kóbor Tamás, Krúdy Gyula, Bródy Sándor, Kosztolányi Dezső és Hunyady Sándor sétálóinak utcai jeleneteket rögzítő krónikáit előlegezi. A flâneur a hajnal óráiban fokozatosan éledő város látványelemeire tekint, a résnyre nyíló vagy kitáruló ablakok mögé hatoló pillantása valamennyi fontos szimbólumon végigsimít, miközben a különböző napszakokban más társadalmi rétegek által használt allé képét középpontba állítva a nagyvárossal foglalkozó műfajok leggyakoribb beállításait használja: „Itt-ott hálószobák résnyre nyitott ablakai árulkodnak a hőségről és lakóik nyugtalan álmáról, a pislákoló gyertyalángnak a spalettákon kiszűrődő halovány fénye a betegszoba és a virrasztók szomorúságát panaszolja. (...) Eltelik egy óra: a templomok

³ KÓNYA 1980. 146.

⁴ LE SAGE 1956. 32.

⁵ BACH – LACKÓ 1990. 5.

⁶ Eugène ATGET: *Père-Lachaise*. Musée Carnavalet. Párizs, 1882 körül. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Atget_-_P%C3%A8re-Lachaise_-_porte_d%27entr%C3%A9e_01.jpg [2022.06.22.].

*tornyát és a főbb épületek tetejét a felkelő nap fénye már halványan megfestette, és az utcák alig észlelhető fokozatossággal újra felélednek, elkezdődik a szokásos sürgés-forgás.*⁷

Témafelvetéseiben, szerkezeti megoldásaiban Dickens karcolataihoz a legközelebb William Makepeace Thackeray *The Paris Sketch Book* (1840) című gyűjteménye áll, amely a párizsi utazást alapötletnek választva, a francia társadalomra, a történelemre és a kultúrára figyelő külföldi típusát középpontba állítva, annak az idegenséget egzotikusként látni vélő pillantásaiból szövi meséjének szálait. A „párizsi vázlatkönyvet” nyitó rajz a vizsgálni vágyott objektumot mozgásában ragadja meg. A kötet felütése (*An Invasion of France*) a tereptárgyakat, elsősorban a közösségi tereket, a hidat, a börtönöket, a szállodákat, a kerteket, a parkokat, az újságáros fiúk alakját, az utcán kapható sajtótermékek motívumait használva, ezeken végigszáguldva húz be az útvesztőként láttatott, „*Bábel toronyhoz*” hasonlított city lüktetésébe.⁸ A nagyváros és a vidék ellentétbe állítása, egymás metaforáival való leírhatósága a *Nyugat* sok esetben vidéki származású, lokális kötődéseiket írásaikban őrző alkotóinak is kedvelt módszere lesz majd.

Kép és szöveg izgalmas fúziója egy, a felsoroltakhoz hasonlóan „sketch book”-ként működő vállalkozás, Adolphe Smith újságíró és John Thomson fotóművész közös albuma, a *Street Life in London* (1877). Thomson ikonikus képe, a „*Caney*” the Clown, a viktoriánus társadalom heterotópikusságának esszenciája. A fotográfia előterében látható férfi egy kis sámlin ül és egy szék javításával van elfoglalva. A fotó háttérében egy alagsori rácsos ablak mögött egy fiatal nő – ruházata alapján egy szobalány – locsolja az ablakban lévő virágot. A két alak nem néz egymásra, az egyetlen kapocs közöttük a mindkettőjüktől néhány centiméterre lévő virágláda. Fizikai közelségük ellenére a köztük lévő társadalmi távolság miatt szó sem lehet valódi interakcióról, a járda és kövezet nélküli út és az ablakmélyedés tökéletes „nem-helyekként” működnek.⁹

Az amerikai prózában a rejtelmes történet, a krimi jellegzetesen városi műfajainak és lehetőségeinek eszköztárát Edgar Allan Poe novellisztikája képviseli markánsan. Poe novellája, az európai metropoliszban játszódó *A tömeg embere* (*The Man of the Crowd*, 1841) Thomas de Quincey „ópiumevő” elbeszélőjéhez hasonlóan járja mániákusan az éjszakai Londont. A város forgalmas főútvonalán végighaladó, először a tömeget mint önállóan létező és lélegző egységet, majd mint részekre, sorsokra és individuumokra bontott szervezetet látó és láttató szöveg Baudelaire városi csavargóira emlékeztető módon gyakorolja a kényszeres járkálás, megfigyelés és közvetítés cselekvéseit. Az itt kiemelt részlet a nagyváros pszichológiájának árnyalt rajza: „[A]z elvonuló emberek tömegére tekintettem és együttes vonatkozásban szemléltem őket. Rövidesen azonban már részletekbe menő megfigyeléseket is tettem, miközben aprólékos érdeklődéssel vettem szemügyre a testalkatok, öltözékek, viselkedések, testtartások, arcvonások és arckifejezések roppant változatosságát.”¹⁰ Poe narrátora ráadásul a kávéház üvegablakán kinéző, topikusan a nagyváros észleléséhez kötődő tereptárgyból kitekintő megfigyelői módot követve vizsgálja a napszakok változásával is alakuló, saját törvényei által irányított tömeg természetét.

⁷ DICKENS 2012. 25. Az idézett szövegekből való kiemelések (...) a továbbiakban a szerzőtől származnak. K. K.

⁸ THACKERAY 1882. 5–15.

⁹ MORGAN 2012. 17–18.

¹⁰ POE 2001. 295.

A metropoliszban születő, annak problémáiról szóló szövegek – fogalmazza meg David Riesman *A magányos tömeg* (*The Lonely Crowd*, 1961) című kötetében – olyan „személyiség és osztálytanulmányokként szólnak olvasótáborukhoz, amelyek a folyamatosan növekedő, mobilizálódó, differenciálódó nagyváros terepein való eligazodást segítik”. A városi közeg mítoszai az oralitás műfajait maguk mögött hagyva használják tovább a közösségek fabula iránti érdeklődésének traumafeloldó funkcióját. A „kemencepadkán elmesélt” műfajok, köztük a mese, a mitologikus képek és az archetípusok is modernizálódnak, a térközök és térformák, a szentély, a labirintus, az útvesztő a modernitás harcterein transzformált variánsukban jelennek meg újra.¹¹

II. Diaporáma, panoráma, a „város veszélyes helyei”

A városok a 18. század végén kezdenek hirtelen nőni, változni, ekkor válik követhetetlené és átláthatatlanná fejlődésük, írja Kolta Magdolna a fotográfia kultúrtörténetéről szóló megkerülhetetlen összefoglalójában. A hétköznapi városlakónak ekkor lesz alapélménye, hogy elvész a város rengetegében. A city egyszerre misztikus hely lesz, lakosai szeme előtt eltűnik korábban beláthatónak tűnő teljessége. Ezért a várospanorámákat mindig úgy festették, hogy körülöttük megjelent a szabad természet is, kompozicionális okokból pedig ki is emelték a várost övező vidéket, a természettel határos város képét. A panorámában a folytonos elveszettség élménye oldódott fel, vált újra olvashatóvá, birtokolhatóvá és domesztikálhatóvá ez az olvasztótégely.¹²

A város látványának átfogó érzékelésében Honoré de Balzac regényfolyamának (*Emberi színjáték*) hősei is élen járnak. Az *Elveszett illúziók* (*Illusions perdues*, 1837) főhőse, Lucien sokszor merül el a diaporáma- és panorámaszerű vizuális ingerekben, kezdve a Bois de Boulogne kocsiúrájától a modern térérzékelés új módját nevében is megtestesítő Panorama-színházbeli jelenetekig. Alászállása során a modern életstílus „fejben utazásának” cselekvéssorával is él, hiszen újságolvasó élményei is ehhez a térérzékelési attitűdhez kapcsolódnak. A regényben hangsúlyos helyet elfoglaló újságcikkek közül e szempontból a legbeszédesebb a társadalmi típusokat ilyen módon felvonultató *Párizsi járókelő* című írás.¹³

A modernizálódó és folyamatosan alakuló terek kulisszái között játszódnak Eugène Sue *Párizs rejtelmek* (*Les Mystères de Paris*, 1842–1843) című folytatásos tárcaregényének cselekményszálai. Sue regényének fő témája a nyomor jelenségeinek körülrajzolása, az alsóbb néprétegek problémáinak figyelemmel követése, narratívája a detektívregény gépezetét is mozgósítja. A történet otthonos kellékei a gyilkosságok, a rablások, a konflisos és fiákeres üldözések, a titkos rablófészek, és egységeit a titkok és a társadalmi igazságtalanságok leleplezésének románcos, olykor melodramatikus gesztusai kötik össze. A könyv első európai divatjából a magyar variánsok, másolatok sem maradhattak ki.¹⁴ A folytatásos tárcaregények általában már első fejezeteikben körülhatárolják a modernitás közegeiben tébláboló szereplők harctereit. Sue történetének nézőpontjai közt gyakoriak a városra letekintő figurák élményei, és a nagyobb tereket szemrevételező leíró technikákat,

¹¹ RIESMAN 1973. 143., 152.

¹² KOLTA 2003. 57.

¹³ BALZAC 1965. 259., 236., 283.

¹⁴ KOVÁCS 1911. 8.

a fokozatosan kinyíló, nagyobb perspektívát láttató beállításokat gyakran váltja fel a leírást egy-egy életképre szűkítő jelenetezés. A *Párizs rejtelvei* egyik része (*A leshely*) éppen a nagyobb térséget pásztázó szem hatalmát mutatja meg: „*Bouqueval temploma és a paplak apró dombon feküdt, egy gesztenyés közepén, ahonnan az egész falut be lehetett látni.*”¹⁵ A történet, ahogy a hasonló műfaji regiszterekben elhelyezhető párdarabjai, közelebből is szemügyre veszi a modernitás közegeiben tébláboló szereplők közösségi terepeit. Köztük a modernség visszatérő metaforájaként megjelenő bérház térközei és működési mechanizmusai is hangsúlyosan vannak jelen: „*A barátságtalan lépcsőházat még sötétebbnek, nyirkosabbnak tüntette fel a ködös, hideg, őszi idő. Minden lakás bejárata híven tükrözte vissza lakói jellemét.*”¹⁶

Minden tárcaregények atyja, Hansági Ágnes megfogalmazása szerint, permanens sikerét annak is köszönhetné, hogy az alsó középosztály számára az elit életét mutatta meg, míg a felsőbb rétegeknek az alábukás élményét nyújtotta. A modern város közös tere a nyitottsága ellenére, ha máshogy nem is, idő és napszak szerint sokszor elhatárolt volt, így a „párizsi titkokban” elmerülve az olvasó számára a kalandok egymásutániságának követése a találkozás lehetőségét, a másik szociokulturális miliője a láthatatlanságának feloldását, a „*másféle barbárok, akik közöttünk élnek*” érzetét is jelentette.¹⁷

A tárcaregényekben észlelhető módon van jelen a nagyváros olvasásához szükséges térélmények között a panoptikusság, a mindent belátó tekintetek fürkésző pillantása. Jeremy Bentham büntetés-végrehajtási intézetek topográfiájával kapcsolatos ideájának Panopticon-modellje a kör alakban elhelyezett cellákat térképező elbeszélők leírásaiból ismerhető meg. Ez a forma Dickens és Sue írásaiban gyakran felbukkanó momentum, amely nemcsak tudományos, ismeretterjesztő, szociografikus és kriminológiai szempontokat villant fel célközönsége számára. A helyszín térképezésében könnyen felismerhető az itt körbetekintő, a jelenségeket az ellenőrzés és a birtokbavétel illúziójával elbeszélő peregrinusok térészlelésének problémája.¹⁸ Sue regényének narrátora a Saint-Lazare és a Force börtönt bemutató fejezeteiben ezzel az elkötelezettséggel veszi szemügyre a társadalmi típusokat megtestesítő elítélteket, a büntetés-végrehajtási intézet helyiségeit leíró részletek pedig éppen a benthami elgondolás hangsúlyozói: „*A börtönudvar fedett részének Oroszlánverem volt a neve, itt tartózkodtak a legveszedelmesebb, legbűnösebb gonosztevők.*”¹⁹ A színvonal egyenetlenségei, a kidolgozás esetlenségei, a sematizmus és a jellemrajzok vázlatossága ellenére sem tagadható, hogy a *Párizs rejtelvei* a francia irodalom első olyan társadalmi panorámát adó szövege, amely sikeresen száll le a város alvilágába és formál alakjaiból regényhősöket.²⁰

A párizsi katakombákat végigfényképező Nadar egyik híres autoportréját (*Autoportrait dans les Catacombes*, 1861) is e kulisszák közt jegyzi.²¹ A föld alatti város toposza a modern pokoljárások egyik legismertebb háttere. Sue könyve egyik híres egységének (*A pince*) zárzata, a 19. századi francia és világirodalomra nagy hatást gyakorló képét, a föld

¹⁵ SUE 2002. 152

¹⁶ SUE 2002. 113.

¹⁷ HANSÁGI 2014. 87–88.

¹⁸ BENTHAM 1791. 5.

¹⁹ SUE 2002. 535.

²⁰ KOVÁCS 2002. 727.

²¹ FÉLIX NADAR: *Autoportrait dans les Catacombes*. Science History Images, 1861. <https://www.alamy.com/nadar-self-portrait-in-the-paris-catacombs-1861-image352785930.html> [2022.06.22.].

alatt megnyíló, a felszíni világ tükörképeként szolgáló inferno motívumát vezeti be: „A víz szüntelenül emelkedett, Rodolphe felállt, homloka a mennyezetig ért. Számítgatta, hogy meddig tart a haldoklása.”²² Mindezzel persze már a kötet recepciója is számot vetett: a magyar szakirodalom egyik mintaszerű filológiai alapossággal készült tétele, Kovács Ilona tanulmánya bősséggel ki is tért a jelenetre és annak későbbi transzformációira: elsőként az obligát, Sue jelenetsorát terjedelmesebben és plasztikusabban kifejtő prózára, Victor Hugo *A nyomorultak* (*Les Misérables*, 1862) című regényére.²³ Hugo nagyívű és terjedelmes csatornaleírása (*Leviathan bélrendszere*) axiómaként kezeli, hogy: „[a] szennyecsatornák történetében az emberek története tükröződik.”²⁴ Az itt megforduló figura pedig a „társadalom megfigyelője”, aki „laboratóriumként” érzékeli ezt a locust, amelynek az is sajátosága, hogy „tükörképe a fölötte levő utcák tervrajzának”.²⁵ Ettől a szimbolikától már csak egy lépés a bűnügyi újságíróként, krimiszerzőként és románcos történetek alkotójaként ismert Gaston Leroux mára legismertebb regényének, *Az operaház fantomjának* (*Le fantôme de l'opéra*, 1910) az alapötlete. A párizsi opera alagsorában élő, elcsúfított arcú különc fabulája le sem tagadhatná előképeit; benne a modernitás tereit újra szakralizáló író, újságíró, fotóművész témakeresései fedezhetők fel. Ehhez az irányhoz csatlakozik a borosüvegekkel felszerelkezett, a memento morit jelző koponyák előterében üldögélő, az új alvilágot apatikus nyugalommal rögzítő, dokumentátor benyomását keltő Nadar katakombasorozata.

Azt, hogy a „párizsi titkok” mint állandósult szókapcsolat, mint a modern város értelmezésének lehetősége mennyire rögzült elképzelés lesz, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a már a 20. századi Párizst ábrázoló híres fotósorozatok sem tudnak elszakadni ettől az utalásrendszerrel. Brassai harmincas években készült szériái közül először az 1932-ben megjelent, 64 képet tartalmazó albuma, a szürrealisták figyelmét is felkeltő *Paris de nuit* folytatta a hagyományt.²⁶ Paul Morand a kiadványt útjára bocsátó előszavában Dumas és Walpole említése mellett ki is tér a kollektum Sue univerzumával való kapcsolódási pontjaira.²⁷ A címválasztásában is a híres tárcaregényre hajazó Brassai-album pedig az 1976-ban franciául és angolul is megjelent válogatás, a *Le Paris secret des années 30 – The Secret Paris of the 30s* lesz, amelyet a fotós kísérszövegeivel látott el. Ez a gyűjtemény már a nagyvárosi éjszakai élet olyan darabjait is tartalmazta, amelyek megbotránkozató voltak miatt a *Paris de nuit*-ba nem kerülhettek be. Nem a tiltólistás képek közé tartozik a Notre-Dame-ről készült széria egyik leghíresebb darabja (*Paris, vue de Notre Dame la nuit*, 1933).²⁸ Az 1933-as vízköpös kép nézőpontja az éjszakai várost fürkésző szoborral, Hugo a székesegyház kultikussá író regényének első fejezetét, illetve a 19. századi francia regény ezt folytató motívikáját idézi.

Balzac, Sue és Zola prózáinak térformái, a helyeket látó és láttató leíró technikái a századforduló és a modernitás hasonló elkötelezettségű szövegeinek atmoszférájában is

²² SUE 2002. 71.

²³ KOVÁCS 2002. 728., 733.

²⁴ HUGO 1967. 449.

²⁵ HUGO 1967. 451., 466.

²⁶ PARKINSON 2016. 49.

²⁷ PARKINSON 2016. 57.

²⁸ BRASSAI *Paris, vue de Notre Dame la nuit*. Edwynn Houk Gallery. New York, 1933. <https://www.houkgallery.com/exhibitions/14/works/artworks-15765-brassai-paris-vue-de-notre-dame-la-nuit-c.-1933/> [2022.06.22.].

szemrevételezhetőek. A városra lepillantó narrátor pozíciójának regénykezdő gesztusát a magyar irodalom is átveszi. Az épületek labirintusában eltévedő figurák frusztrációja a modernitás francia irodalmát végigkísérő élmény, amely Zola enciklopédikus természetű szériája, a *Rougon-Macquart-ciklus* darabjaiban is visszaköszön. A széria első könyve, a *Rougonék szerencséje* (*La Fortune des Rougon*, 1871) a vázolt konvencióknak megfelelően az elhagyatott temető képével indul, ám az elbeszélő kamerája hamar megnyílik egy tágabb perspektívának, melynek végpontja, vágya és célja az enyészetből születő, a lassan szeméttelappé váló területet elfoglalni kész város: „*Saint-Mittre egykori temetőjében a fűvek s a fák mohó élete hamarosan felfalta a halált.*”²⁹ A *Párizs gyomra* (*Le Ventre de Paris*, 1873) felütése a városba tartó zöldséges kocsik útját követve közelíti meg lassan, a részleteket végigsimogató pillantásokkal feltárva, választott kulisszáit: „*És az országúton, a mellékutakon, elöl, hátul, távoli kocsizörgés tudatta, hogy a hajnali két óra sötétjében és Párizs mély álma alatt, egy egész város táplálására szánt élelem minden oldalról érkezik.*”³⁰ Az író három tematikus városregénye *Lourdes*, *Róma*, *Párizs* (*Les Trois Villes: Lourdes*, 1894; *Rome*, 1896; *Paris*, 1898) a járás kényszerítő erejétől hajtott narrátorokat játszattva járja be az európai történelem három, a szimbolikus tér több elvárásának megfeleltethető terepét.

A hajsza (*La Curée*, 1871) című Zola-regény nyitójelenetében a Bois de Boulogne kocsikorzóját bemutató jelenetsor a városi térben járás közben megmerítkező kószalók magatartását járja körül, miközben a Bois szegleteit a folyamatos figyelem és az állandó készenlét atmoszférája lengi körül: „*A kocsik belsejébe behallatszott a gyalogosok beszélgetése. Néma pillantások szálltak egyik kocsiajtótól a másikig; senki sem csevegett már e várakozás közepette, melyet csupán a lószerszámok zörgése s egy-egy ló türelmetlen kapálása zavarta meg. A távolban elhaltak a Bois zúrzavaros hangjai.*”³¹ *A hajsza* nem nélkülözi a városra letekinő, a tömeget egységes és organikus masszaként érzékelő szereplők pillantásait, miközben a modernség geomorfémáihoz a sokaság és a tenger összehasonlítását, a végtelenségben, a víz közegében való elmerülés, lemerülés, alászállás, egybeolvadás jelenségeit köti: „*Azon a napon a magaslat tetején vacsoráztak egy vendéglőben, melynek az ablakai Párizsra nyíltak, a kéklő háztetők óceánjára. A tetők torlódó hullámok gyanánt töltötték meg a mérhetetlen szemhatárt. (...) A tekintete vissza-visszasiklott szerelmesen arra az elevenen pezsgő tengerre, ahonnan felhallatszott a sokaság mély moraja.*”³²

III. A város víziója festményeken és fotókon

A város impulzusait a modernitás jelenségeitől elválaszthatatlan vizuális műfajok – köztük a szépirodalommal párhuzamosan születő, témafelvetéseiben és kompozicionális megoldásaiban is hasonló képzőművészet – lajstromozzák. A francia impresszionizmus jeles alkotói az utca látványát kiemelt problémájuknak tekintik. Édouard Manet a városra távlati pozícióból figyelő rajzolásának nézőpontját *A világiállítás látképe* (*Vue de l'Exposition universelle*, 1867) tükrözi, míg egy másik Manet-piktúra, az *Utcakövezők a Rue*

²⁹ ZOLA 1984a. 8.

³⁰ ZOLA 1893. 1–2.

³¹ A regény három magyar fordításban is ismert: TARNAY Pál *A zsákmány* (1883–1884), BENEDEK Marcell *A koncz* (1920), ANTAL László *A hajsza* (1958) címmel magyarította. Az idézett részletek az Antal László műfordítását közlő kiadásból származnak. ZOLA 1984. 3.

³² ZOLA 1984. 82.

Mosnier-n (*La Rue Mosnier aux drapeaux*, 1878) látványelemei a műteremablakból figyelő, a képen rejtve maradó festő szemei elé táruló részleteket rögzítik.³³ Az impresszionisták gyakori motívuma a panorámaszerű elrendezésre vagy az utca kisebb részleteire fókuszáló piktorok retinájában tükröződő város. A gazdag inventárium e tételrendezést követő legismertebb és legjobb darabjai Auguste Renoir *Pont Neuf* (*Pont Neuf*, 1872), Claude Monet *A Boulevard des Capucines* (*Boulevard des Capucines*, 1873), Gustave Caillebotte *Rue Halévy, kilátás erkélyről* (*Rue Halévy, vue d'un sixième étage*, 1878) és *Sugárút fentről nézve* (*Boulevard vu d'en haut*, 1880), Camille Pissaro *A Place du Théâtre Français, esőben* (*Place du Théâtre Français, Pluie* 1898) című képei.³⁴ Caillebotte festménye olyan kivágot, amely egy szűk kereten át láttatott utcarészletet ábrázol, és amely a nyüzsgő város életének egy gyorsan el is tűnő pillanatát dokumentálja.

A nagyváros ábrázolásával összekapcsolódó vasút tranzittereinek ábrázolásai közül a leginkább Claude Monet *A Saint-Lazare pályaudvar* (*La Gare Saint-Lazare*, 1877), valamint *A Saint-Lazare pályaudvar kívülről* (*La Gare Saint-Lazare vue extérieure*, 1877) című képei emelhetők ki. A festmények környezetfestését a kontúrtalessé tett körvonalak jellemzik, a gőzfelhő ködhöz – a kísértetiesként ábrázolt nagyváros másik fontos szimbólumához – hasonló gomolygása a vonat szépirodalomban használatos metaforái közül elsősorban a hallucinációk, a látomászerű tudatállapotok jelentéskörét mozgósítja.³⁵ A városba érkezés momentumát, ahogy Berecz Ágnes fogalmaz a Párizst mitikus festő képzőművészet fontos pillanatait regisztráló írásában, a témát hasonló módon rögzítő irodalom és vizuális művészetek közti kölcsönzések és adaptációk jellemzik, amelyek „nemcsak a Párizs-ikonográfia konvencióit, de művészek és művészetek hálózatait és köreit is feltérképezhetővé” teszik. Köztük Manet életművének hangsúlyos részében, a modern metropolisz leltárszerű bemutatásában, a várostervező Georges Hausmann báró munkájának vizuális összegzése fedezhető fel.³⁶ A nagyvárossá válást rögzítő, a 19. századi és a 20. század eleji Párizst panorámaszerűen lefényképező fotósok (Nadar, Henri Le Secq, Eugène Atget) munkái a részletekre fókuszáló, a város térszerkezetét az útirányok választhatósága, az egyszerre zárt és nyitott helyeket bemutató kompozícióik miatt figyelemre érdemes víziók. Talán Nadar volt az egyetlen hivatásos fényképész Párizsban, „aki nem használt kelleket, festett háttérket portrézáshoz”, olvasható Kolta Magdolna és Töry Klára fotótörténeti kézikönyvében. A művész a modelljeit világos vagy középtónusú háttér elé állította, így a képteret csak az alak uralta. A fényképész modelljeinek jellemzésében került az eszményítést, klasszicizálást. A várost tematizáló projektjei közül az egyik legjelentősebb, amikor 1858-ban léggömből készített felvételeket Párizsról. Nadar néhány évvel később ívlámpafényenél rögzítette a város katakombáit és csatornarendszereit dokumentáló sorozatát.³⁷

Eugène Atget képeinek krónikásai, a sikátorok és belső udvarok intimitását feltáró tekinteteik láttatják a modernitás világ- és magyar irodalmához és az impresszionista festészet hasonló megoldásaihoz illő módon a metropolisz utcarészleteit (*Rue de l'Hôtel-de-Ville*, 1921). Atget fotói így veszik fel katalógusukba az utcán álló örömlányt (*Prostituée, Versailles*, 1921) és a kószáló haladási irányainak szabadságát megtestesítő kereszteződé-

33 THOMSON 2006. 25., 22.

34 THOMSON 2006. 29., 31., 30.

35 THOMSON 2006. 210–211., Belső oldal.

36 BEREZ 2001. 25–28.

37 KOLTA – TÖRY 2007. 60–61.

seket, az épületek által szétszabdalt tágas térségeket (*Panthéon*, 1924; *Coin rue de Seine*, 1924).³⁸ A fotós egyik kedvelt területe az irodalomban is hasznosuló artefaktumok, az üvegfelületek fényképezése volt. Egyik leghíresebb ilyen tárgyú képén a kirakatban álló, merev, bárgyú mosolyú bábok bizarrságát fokozza az üvegben tükröződő utca képe.³⁹ Atget kitüntetett napszaka természetesen a hajnal volt, amikor Párizs körútjai néptelenek voltak. Képeinek témájává így gyakran válhatott az üres utca, illetve a parkok fasorai, amelyeknek kontúrjait a közeli medencék víztükre vert vissza, és amelyeket csak a környezetből kiváló szobrok népesítettek be.⁴⁰ Ha mindehhez hozzávesszük, hogy ahogy Lénárt Tamás fogalmaz, „a fényképet, mint az ipari forradalommal egyidős technikát születésétől fogva kísérti valamiféle »embertelenség« bélyege, egyfajta antihumán potenciál”, elmondhatjuk, hogy az ember üres helye a tömeg és a nyüzsgés látványának ábrázolása mellett a város láttatásának másik nagy kihívásaként jelenik meg.⁴¹ E hiány ábrázolásának vágya tükröződik Atget utcasarkokat, kereszteződéseket megörökítő képeinek leghíresebbikén, amely a forgalom megindulása előtti, hajnali utca állapotát detektálja.

A tudat mélyére és a város tereibe alámerülést szimbiózisban láttató festészet reprezentánsai közül kiemelhetők Otto Dix témához kapcsolódó festményei is. A főként a háborús pusztítás tragikomikus és groteszk ábrázolását témájául választó képeiről ismert festő a város jelenségeihez invenciózus technikával és témafelvetésekkel közelít. A *Nagyváros* (*Großstadt*, 1927–1928) című triptichonja az utca realitását, a prostituáltak sora előtt elhaladó rokkant csavargó alakját, a nyílt, ám a részleges térelválasztók, boltívek, benyíló, hidak révén részben rejtőző terepek alá bújt nyomor pillanatait rögzíti. A jazz-zenészként is működő piktor „oltárának” középpontjába a város éjszakai életének impulzusait és ütemeit helyezi. A modern térélmény diaporáma- és panorámaszerű elrendezését ismétlő munkájának egyik szárnyán a középkori allegóriák tipizálható prototípusai és attribútumai Hieronymus Bosch-i, Jan van Eyck-i, Pieter Brueghel-i világának hommagé-át teremtik meg. Dix festményeiben a város tereim, intim belső terei rendszeres szereplők, de az enteriőrök láttatása közben az ablakon túl feltáruló látvány is gyakran feltűnik. A szeretkező „furcsa párt” ábrázoló *Egyenlőtlen szerelmespár* (*Ungleiches Liebespaar*, 1925) mögött gyárkémény és bérpaloták látszanak, a gépesítés és a technikai eszközök expresszivitása a *Julius Hesse gyáros portréja* (*Bildnis des Fabrikanten Dr. Julius Hesse mit Farbprobe*, 1926) című darabon túl is gyakori témája az életműnek.⁴²

Dix impresszióihoz Moholy-Nagy László forgatókönyvként ugyan létező, ám soha le nem forgatott projektjének impressziói (*Dynamik der Groß-Stadt – Dynamic of the Metropolis*, 1925–1969) is csatlakozhatnak. Az 1921–1922-ben született script ráadásul a korábbi nagyváros-interpretációkhoz hasonlóan szintén „sketch”-ként határozza meg magát.⁴³ Moholy-Nagy víziójának rövidebb, jóval kevesebb képpel megjelenő magyar verziója *Filmváz a Nagyváros dinamikája* címmel a *Ma* 1924-es szeptemberi számában látott napvilágot.⁴⁴ A forgatókönyv a város káoszát vizuális támadásként zúdítja a nézőre,

38 ATGET 2000. 64–65., 66–67., 78–79., 80–81.

39 KOLTA – TÖRY 2007. 90–91.

40 SZILÁGYI 1982. 130.

41 LÉNÁRT 2013. 17.

42 KARCHER 1992. 123., 125., 137.

43 STETLER 2008. 89.; MOHOLY-NAGY 1921–1922. 1.

44 STETLER 2008. 112.

elsősorban a német expresszionista film térbrázolásai – köztük is a legfontosabb témához kapcsolódó darab, Walter Ruttmann remekműve a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (*Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) – felé mutatva irányt.⁴⁵

Mindez evidenssé teszi, hogy a nagyváros láttatását a városi keretek közt születő, annak problémáira is reflektáló, a montázsra épülő vágástechnikát az irodalommal egy időben és vele szimbiózisban alkalmazó filmművészet is természetes módon veszi fel témái közé.

IV. Budapest-képzetek irodalomban és fényképen: felejtés, mitizálás, archíválás

A városok topográfiája, a térkép lapjaiból kiolvasható mikrohistoria működtetése a hírlapi tárcaregényekben és a publicisztikai műfajokban születik meg, de a rövidtörténet és a líra regisztereiben is otthonra lel. A téma változatos megjelenési formáival találkozunk Nagy Ignác *Magyar titkok* (1844–1845), Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* (1846–1847), Kiss József *Budapesti rejtelmek* (1874) című tárcaregényeiben, Bródy Sándor novellafüzérében (*Nyomor*, 1884), Ambrus Zoltán karcolataiban (*Tollrajzok a mai Budapestről*, 1902). A határait és lehetőségeit kereső tárcaregény műfajának szabályai a gyorsaság és a közönség igényének kitalálása; ahogy a jelenséget mozgásában megragadó sajtólélektani és műfajelméleti munkájában Bíró Lajos is megfogalmazza, a „tömeg lelkének törvényeit” szigorú figyelemmel követő magatartás.⁴⁶

Az önmagára mint előállítottá tekintő műalkotás a termelési folyamatot is láthatóvá teszi, így a polgári nyilvánosság hangsúlyai is máshová helyeződnek.⁴⁷ Erre a nyilvános közegre – írja a társadalmi nyilvánosság paradigmaváltásairól szóló tanulmányaiban Jürgen Habermas – többé nem vonatkozik a hatalom megszüntetésének eszméje.⁴⁸ A modern társadalmi nyilvánosság átalakuló igényeinek lenyomata Sue, Nagy, Kuthy, Kiss e témához kapcsolható prózáiban is látható. Nagy és Kuthy kötetei a magyar vidék, a beépítetlen városi zárványok, a külterületi terra incogniták legtöbbször sematikus, sokszor csak néhány vonással megrajzolt, helyenként azonban részletező és érzékeny lajstromát adják. Ebben, ahogy az esztétikai megformáltság esetlegességében sem különböznek a *Párizs rejtelmektől*.⁴⁹

A „budapesti rejtélyek” bemutatására vállalkozó Nagy Ignác folytatásos tárcaregény-sorozatának (*Magyar titkok*) elbeszélője lassan, komótosan, Sue sémáját mintaszerűen követve, a komputazást, a vidéki zsványfészket, az utazás közben felvillanó életképeket jelenetезve halad választott terepe, a város felé. A történet a nagyváros szociografikus természetű bemutatása közben, különösen egyik árulkodó című fejezetében (*Járdai kényelem*), a mozgás belső parancsa által irányított elbeszélőket mozgat.⁵⁰ A city veszélyes helyeinek leírása, vadon és civilizáció, falusias kietlenség és beépítettségg egymással szem-

45 STETLER 2008. 102.; KOVÁCS 2013. 22. Köszönettel tartozom Virág Zoltánnak, hogy Moholy-Nagy és Brassai életművének a 19. századi szépirodalommal összekapcsolható vonásaira felhívta a figyelmemet.

46 BÍRÓ 1911. 5.

47 HABERMAS 1994. 129.

48 HABERMAS 1993. 209.

49 KOVÁCS 1911. 11., 19.

50 NAGY 1844. 52–58.

beállítható tartománya a 19. századi, formálódó, születő nagyváros és a vele foglalkozó szépirodalom fontos problémája. Néhány évtizeddel később, a millennium idején Klösz György fotói már olyan, az épülő városrészeket dokumentáló darabok, amelyek a térfoglalást, a határait képlékenyen változtató város növekedésének stációit rögzítik.



1. kép – Klösz György: *A lóvasút a Tisztviselőtelep mellett balad el (1890 körül)*

A még egyesülés előtt álló, ám már terjeszkedő városrészek meséjeként a magyar tárcaegények – így a *Magyar titkok* fejezetei is – tükrözik ezt az élményt, köztük a témáját címében is kifejező *Falu a fővárosban*. A szöveg helye, miközben a regionális peremhelyzethez kapcsolódó látványokat veszi számba, a „bűnös város” képéhez leggyakrabban tapadó jelenséget, a prostitúciót használja a nagyvároshoz tartozó alapélmény, a kivonulás indikátoraként: „[M]időn végre Pest külvárosából is kiértem, kacér hölgyek szívein jártam, melyek mindenkit befogadnak, kinek kedve van magát ez által bepiszkolni.”⁵¹ A hidak hiányában megközelíthetetlen túlsó még falusias közegének rajza bukkan fel a magyar tárca egyik oknyomozó reprezentánsa, Ágai Adolf gyűjteményében. A város vizualitását a folytonos mozgás közegében megfogó Ágai (Porzó) feuilletonjaiban – például a jégzajlást a budai palota ablakaiból szemlélő nádorról közölt karcolatában – még ezt a komótos tempót diktáló helyet dokumentálja: „A nádor is csak a palota ablakaiból bámulhatta az ő Pestjét. Némelykor hetekig szegült ellene a zajló Duna.”⁵²

Kiss József tárcafolymának első fejezetei sorában ott találjuk a Váci úti régi temető rajzát, háttérben a terjeszkedő nagyvárossal. E képben nem nehéz felismerni a *Rougon-Macquart-ciklus* darabjainak hasonló felületeiben olvasható képet, a vidék és a város eltérő identitását is tematizáló, sokszor a fejlődésregény kereteként használt motívumot: „Míg az országút szemközti vonalán ház ház után épül, gyár gyár mellett emelkedik, kertek, ültetvények virulnak: itt egyszerre megszakad az üde vérkeringés, és orgiákat ül a romlás, tespedés, enyészet.”⁵³ A „modern, városias életérzés programos” kifejezése Kiss József legismertebb

⁵¹ NAGY 1844a. 6.

⁵² ÁGAI 1908. 13.

⁵³ KISS 2007. 35.

szerkesztői produktuma, *A Hét* írásainak is markáns jegye lesz. A lap a városi sőt nagyvárosi írók gyűjtőhelyeként az asszimiláns zsidóság eredeti városi tradíciója kívül álló, a saját identitását épp levetni készülő, nyitottabb, integratívabb szerepeket felvevő körének fóruma lett, ebben a világképben pedig a nagyváros komplex értelmezésének igénye is szerepet kap.⁵⁴

A Budapest-irodalom látványra építő technikai természetesen módon kapcsolódnak össze a várost rögzítő fotográfusok termékeivel. A téma fotografikus rögzítésének vitathatatlanul legismertebb projektje a millenniumi fővárost körbefényképező Klösz és műhelye nevéhez fűződik. A jelenségeket jó érzékkel látó alkotó fotói a város dokumentációjának meghatározó pillanatai. A fényképész életművét a térlátás dimenziójában elemző Kiss Noémi a fotográfus tereit a heterotópiák szemantikai dimenziójába helyezi, azonos működést feltételezve bennük – joggal, mint a megidézett szépirodalmi univerzum darabjaiban.

A fotóművész a terek, utcák, épületek modern és új tételrendezésének krónikása, aki a realiztikus megjelenítés illúzióját adja, ám valójában a topikus emlékezet és a retorikai rend konstruált reprodukcióját valósítja meg.⁵⁵ Klösz legismertebb kompozíciói beállítasukban és tematikájukban is hasonlóak az irodalom városmodelljeihez. A Tabánról készült kép fókuszában például a Kiss József leírásainak határszituációját idéző, még vidékies tériség együtt jelenik meg az ezzel szemközt látható, születő nagyváros képével.⁵⁶

A Víziváros Várhegyről fotózott látványa a jelenségeket pásztázó tekintetet őrzi: a folyó, a híd, a gyárkérmények látképe a Zola-regények, Ambrus Zoltán és Kóbor Tamás ugyanilyen elrendezésű kompozícióival mutat rokonságot. A földalatti villamosvasút végállomásának építése, a körfolyosós belső udvar vagy a Newyork kávéház belső terei a Klösz-műhely jellemző városi rekvizitumai.⁵⁷ A fénykép – bizonyítja meggyőzően ez az oeuvre – nemcsak a képi mását jelentette az épületnek, az utcának, a pályaudvarnak, a földalatti vasútnak, hanem hatásos kópiaként a kép készítésének pillanatától távolodva is képes volt a rögzítés momentumát újabb konnotációkkal felruházni. Ilyen módon a fényképezés, folytatja gondolatmenetét Kiss Noémi, az emlékezéshez vált hasonlatossá.⁵⁸ Klösznél ennek megfelelően minden statikus, az ember mellékes, a háttérben, a képszálon van. Ezeket a keretekhez közeli alakokat és jelentéktelennek tűnő életképeket nagyította fel, tette élesebbé a Bach – Lackó páros már idézett kötete, a *Leskelődők*. E kompozicionális megoldások azt sugallták, hogy az egyes elemek kevésbé érdekesek, az egész monumentum és a kulturális emlékezetben rögzült helye válik fontossá a részletekben is.⁵⁹

Klösz György fényképkönyvében ráadásul szoros sorrendben haladunk idő- és téma-rendben, míg végül a Millenniumhoz érkezünk. A fényképeken felismerhető a múlt, az a kép pedig, amelyet akkoriban még dokumentumként láttak, mára az emlékezés tárgya lett. Az ezredéves kiállítás fotográfiai azonban már elkészítésük idején is a történelmi em-

⁵⁴ LENGYEL 2010. 67–68.

⁵⁵ KISS 2004. 80., 87.

⁵⁶ Klösz György: *Szikla utca a Tabánban a Felsőhegyi úttól*. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, 1900 körül. <https://gallery.hungaricana.hu/en/BudapestGyujtemeny/1045476/?list> [2022.06.22.].

⁵⁷ Klösz 1996. 3–4., 22–23., 60., 62., 82.

⁵⁸ KISS 2011. 12.

⁵⁹ KISS 2011. 25.

lékezet rekvizitumaiként szolgáltak. A fénykép bizonyult a legalkalmasabb technikának a modernitásban, amely ezt a történeti identitást reprezentálja.⁶⁰

A tér a modernségben, ahogy a fent citált irodalmi, képző- és fotóművészeti példák helyeket „megszentelő” gesztusaiból is látható, még nem volt feltétlenül deszakralizált.⁶¹



2. kép – Klösz György: *Kilátás a Citadellától a Tabán és a budai vár felé* (1876 körül)

Éppen ezért beszédes gesztus, hogy Kiss tanulmányának német verziója egy olyan gyűjteményben jelent meg, amely címében (*Leitha und Lethé: Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich–Ungarns*) is hangsúlyozza ezt a szent és profán tér flexibilitásában mozgó heterotópikus koncepciót. A Monarchia szimbólumává váló Lajta mára a felejtés folyójaként őrzi a metaforizálódó, szimbolikussá vagy „nem-hellyé” váló, tranzitiónaként működő tereket, a locusokat, amelyeket Klösz fényképei is megörökítenek.⁶² Ezt érdemes azzal is kiegészíteni, hogy a köztes-európai kulturális emlékezetben nemcsak Párizs, London vagy Budapest, hanem a monarchikus Bécs egyik szimbóluma, a Ringstraße is a séta tere. A Ring nem statikus térbeli struktúra, hanem dinamikus, mozgásban kibontakozó jelentések játéka, nem narratíva, hanem panoráma – írja a nagyvárosi kószálást tematizáló

⁶⁰ Kiss 2011. 29

⁶¹ Kiss 2011. 33.

⁶² Kiss 2004a. 91–110.

tárcákról szóló tanulmányában Tóth Benedek.⁶³ Érdeemes ehhez hozzáfűzni, hogy Lénárt Tamás irodalom és fotográfia kapcsolatát vizsgáló disszertációjának Klösztől szóló fejezetében a korábbi kutatásokat összefoglalva megerősíti: a panorámafestmények a modernizálásban a költői tekintet szerepét vették át. A panorama monumentális mindenség-igénye azonban – állapítja meg az értekező, idézve az észlelés egyik fontos teoretikusát, Jonathan Crary-t – a perspektivikus ábrázolás, és ezáltal az egységes megfigyelői szubjektum pozíciójának felbomlását hozta magával, előkészítve ezzel a terepet, hogy egy technikai eszköz segítségével a „valódi” és „optikai” végképp egybemosódjék.⁶⁴

Klősz György városról készített felvételei is leginkább egy nagyszabású archivációs törekvés termékeinek tekinthetők: az 1890-es évektől kezdődően a főváros különféle munkákkal bízta meg a művészt, amelyek célja bizonyos városrészek, épületek, események megörökítése volt. Az első nagyobb megbízás – amelyet ma talán a fotóriporter tevékenységgel rokoníthatnánk – éppen a már hivatkozott régi Tabán lefényképezésének projektje volt, amelyet az Erzsébet híd építéséhez kapcsolódó városrendezés során bontottak le. Lénárt idézi Klősz ajánlattevő levelét, amelyben így fogalmaz: „Az sem tagadható, hogy ez a hegyoldal, a maga igénytelen kidölt-bedült, rendezetlen házcsoportjaival ha nem is értékes, de érdekes maradványa a régi Budának és az elmúlt kétszáz esztendő idejébe vezeti vissza a szemlélőt. Nincs tehát történeti érdekesség híján.”⁶⁵

A képek, amelyeket a Fővárosi Tanács 1895. május 16-án meg is rendelt Klösztől, nem esztétikai, hanem „történeti érdekességük” miatt készültek; céljuk nem az volt, hogy lenyűgözzék – gyönyörködtessék vagy meglepjék – a publikumot, hanem hogy minél teljesebben, pontosabban megőrizték azt, amit fenyeget az eltűnés veszélye. Mintha a modern főváros egyre gyorsuló ütemű fejlődésével egyidőben, illetve annak következményképpen erősödne meg a „történeti” érdeklődés, a megőrzés, az archiválás igénye.⁶⁶ A fényképtechnika, írja egy másik, a témával foglalkozó kötetben Lénárt, elsősorban nem az imagináció emberi képessége, inkább az emlékezet módozatai és lehetőségei technicizálásának ágense.⁶⁷

Klősz és műhelyének tagjai a sugárutak, a hidak, a pályaudvarok, a villamossínek, bazársorok, a bérházak és belső tereik témáit örökítik meg – ugyanazokat a helyeket, amelyek a kor irodalmának is kiemelt terepei voltak. Az utca kínálta látványokat szemlélő művészek karakterei között egyre inkább és egyre gyakrabban bukkan fel a modellt kereső művész figurája, aki a várost fáradhatatlanul járó költő, író, újságíró, a modernitást dokumentáló festő és szobrász mellett egyre inkább a fotós lesz.

⁶³ TÓTH 2017. 66.

⁶⁴ LÉNÁRT 2011. 39–40.

⁶⁵ LÉNÁRT 2011. 41.

⁶⁶ LÉNÁRT 2011. 40–41.

⁶⁷ LÉNÁRT 2013. 17.



3. kép – Klösz György: *Vámház-rakpart* (1894)

KÉPJEGYZÉK

1. kép Klösz György: *A lóvasút a Tisztviselőtelep mellett halad el*, 1890 körül. Fortepan/Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.07.084
2. kép Klösz György: *Kilátás a Citadellától a Tabán és a budai vár felé*, 1876 körül. Fortepan/Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.05.153
3. kép Klösz György: *Vámház-rakpart*, 1894. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény. Képzazonosító: 000722

IRODALOM

- ÁGAI 1908 ÁGAI Adolf (PORZÓ): *Utazás Pestről Budapestre: 1843–1907*. Budapest, 1908.
- ATGET 2000 ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000.
- BACH – LACKÓ 1990 BACH Melitta – LACKÓ Mihály: *Leskelődők*. Budapest, 1990.
- BALZAC 1965 BALZAC, Honoré de: *Elveszett illúziók*. I. In: BALZAC, Honoré de: *Elveszett illúziók; A kalandor*. I–II. Budapest, 1965.

- BENTHAM 1791 BENTHAM, Jeremy: *Panopticon; or the Inspection-House*. Dublin, 1791.
- BERECZ 2001 BERECZ Ágnes: Festők, mítoszok, Párizs: Művészeti élet a 19. század második felének Párizsában. *Budapesti Negyed* 9. (2001):2–3. 21–32. (<https://epa.oszk.hu/00000/00003/00025/berecz.html>) [2021.08.20.]
- BÍRÓ 1911 BÍRÓ Lajos: *A sajtó*. Budapest, 1911.
- DICKENS 2012 DICKENS, Charles: Reggeli utcák. In: DICKENS, Charles: *London aranykora és más karcolatok*. Budapest, 2012. 24–31.
- HABERMAS 1993 HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Budapest, 1993.
- HABERMAS 1994 HABERMAS, Jürgen: Válságtendenciák a kései kapitalizmusban. In: HABERMAS, Jürgen: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. FELKAI Gábor. Budapest, 1994. 59–139.
- HANSÁGI 2014 HANSÁGI Ágnes: *Tárca – Regény – Nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*. Budapest, 2014.
- HUGO 1967 HUGO, Victor: *A nyomorultak*. II. Budapest, 1967.
- KARCHER 1992 KARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891–1969*. Köln, 1992.
- KISS 2007 KISS József (SZENTESI Rudolf): *Budapesti rejtelmek*. Budapest, 2007.
- KISS 2004 KISS Noémi: Fényképezés, szöveg, archiválás: Klösz György fotográfiái. *Alföld* 55. (2004):5. 75–91.
- KISS 2004a KISS, Noémi: Zum Verhältnis von Fotografie, Text und Archivierung um 1900 – György Klösz. In: *Leitha und Lethe: Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich–Ungarns*. Hrsg. KERÉKES, Amália – MILLNER, Alexandra – PLENER, Peter. Tübingen, 2004. 91–110. (Kultur – Herrschaft – Differenz 6.)
- KISS 2011 KISS Noémi: Fényképezés, szöveg, archiválás: Klösz György fotográfiái. In: Kiss Noémi: *Fekete-fehér: Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, 2011. 11–36.
- KLÖSZ 1996 KLÖSZ György: *Budapest, anno...: Fényképfelvételek műteremben és házon kívül*. Budapest, 1996.
- KOLTA 2003 KOLTA Magdolna: *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Budapest, 2003.
- KOLTA – TÖRY 2007 KOLTA Magdolna – TÖRY Klára: *A fotográfia története*. Budapest, 2007.
- KÓNYA 1980 KÓNYA Judit: *Nagy Lajos. Arcok és vallomások*. Budapest, 1980.

- KOVÁCS 1911 Kovács János: *Sue hatása a magyar regényirodalomra*. Kolozsvár, 1911.
- KOVÁCS 2002 Kovács Ilona: Sue és az irodalmi siker rejtelmek (kísérő tanulmány). In: SUE, Eugène: Párizs rejtelmek: *A regény idézett kiadásának magyar fordítása a „Tolnai regénytára” sorozatban 1922-ben, fordító megjelölése nélkül készült szöveg újraközlése*. Budapest, 2002. 715–733.
- KOVÁCS 2013 Kovács Krisztina: *Táj- és térképzetek Hunyady Sándor prózájában*. Doktori disszertáció. Szeged, 2013. (http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1962/19/ertekezes_Kovacs_Krisztina_2013.pdf) [2021.08.20.]
- LE SAGE 1956 Le SAGE, Alain-René: *A szanta ördög*. Budapest, 1956.
- LENGYEL 2010 LENGYEL András: A modernitás kibontakozása és törései: A magyar kultúra mélyszerkezetének átalakulása a 20. század első felében. In: LENGYEL András: *Képzelet, írás, hatalom: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*. Szeged, 2010. 61–115.
- LÉNÁRT 2011 LÉNÁRT Tamás: *Fény-írás és a rögzített pillanat: Irodalom és fotográfia kollíziói a XX. század magyar kultúrtörténetében*. Doktori disszertáció. Budapest, 2011. (<http://doktori.btk.elte.hu/lit/lenarttamass/diss.pdf>) [2021.08.20.]
- LÉNÁRT 2013 LÉNÁRT Tamás: *Rögzítés és önkioldás: Fotográfiai effektusok és fényképek az irodalomban*. Budapest, 2013.
- MOHOLY-NAGY 1921–1922 MOHOLY-NAGY, László: *Dynamic of the Metropolis: Sketch of a Manuscript for a Film*. h. n., 1921–1922. (https://monoskop.org/images/6/64/Moholy-Nagy_Laszlo_1925_1969_Dynamic_of_the_Metropolis.pdf) [2021.08.20.]
- MORGAN 2012 MORGAN, Emily Kathryn: *”True Types of the London Poor”: Adolphe Smith and John Thomson’s Street Life in London*. Dissertation. Arizona, 2012. (<https://repository.arizona.edu/handle/10150/255192>) [2021.08.20.]
- NAGY 1844 NAGY Ignác: *Magyar titkok*. Első füzet. Pest, 1844.
- NAGY 1844a NAGY Ignác: *Magyar titkok*. Tizenkettedik füzet. Pest, 1844.
- PARKINSON 2016 PARKINSON, Gavin: From Gas to Electric: Georges Seurat, Brassai and the City of Light. In: *Electric Worlds/Mondes électriques: Creations, Circulations, Tensions, Transitions (19th–21st C.)*. Ed. BELTRAN, Alain – LABORIE, Léonard – LANTHIER, Pierre – LE GALLIC, Stéphanie. London, 2016. 39–64. (https://www.jstor.org/stable/j.ctv9hj6hk.5?refreqid=excelsior%3A-e442b590c37f74f39e57add060c9a31a&seq=1#metadata_info_tab_contents) [2021.08.20.]

- POE 2001 POE, Edgar Allan: A tömeg embere. In: *Edgar Allan Poe összes művei*. I Szeged, 2001. 294–300.
- RIESMAN 1973 RIESMAN, David: *A magányos tömeg*. Szerk. KEMÉNY István. Budapest, 1973.
- STETLER 2008 STETLER, Pepper: "The New Visual Literature": László Moholy-Nagy's Painting, Photography, Film. *Grey Room* 32. (2008):Summer. 88–113. (<https://doarch492bauhaus2015.files.wordpress.com/2015/01/lc3a1szlc3b3-moholy-nagys-painting-photography-film.pdf>) [2021.08.20.]
- SUE 2002 SUE, Eugène: *Párizs rejtelmek: A regény idézett kiadásának magyar fordítása a „Tolnai regénytára” sorozatban 1922-ben, fordító megjelölése nélkül készült szöveg újraközlése*. Budapest, 2002.
- SZILÁGYI 1982 SZILÁGYI Gábor: *A fotóművészet története: A fényrajztól a holográfiáig*. Budapest, 1982.
- SZOMORY 1997 SZOMORY Dezső: *A párizsi regény*. Budapest, 1997.
- THACKERAY 1882 THACKERAY, William Makepeace: An Invasion of France. In: THACKERAY, William Makepeace: *The Paris Sketch Book of Mr. M. A. Titmarsh and Eastern Sketches, a Journey from Cornhill to Cairo, the Irish Sketchbook and Character Sketches*. Boston, 1882. 5–15.
- THOMSON 2006 THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006.
- TÓTH 2017 TÓTH Benedek: A város képe és szerepe a bécsi tárcaírás diskurzusában a 19. század második felében. In: *A véleményajtótól a tömegsajtóig: Fejezetek a magyar újságírás történetéből*. Szerk. KLESTENITZ Tibor – PAÁL Vince. Budapest, 2017. 59–77.
- ZOLA 1893 ZOLA, Émile: *Párizs gyomra*. Budapest, 1893.
- ZOLA 1984 ZOLA, Émile: *A hajszá*. Budapest, 1984.
- ZOLA 1984a ZOLA, Émile: *Rougonék szerencséje*. Budapest, 1984.

HIVATKOZOTT ESEMÉNYEK ÉS FOTÓK JEGYZÉKE

- ATGET 1882 ATGET, Eugène: *Père-Lachaise*. Ezüst zselatin. Musée Carnavalet. Párizs, 1882 körül. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Atget_-_P%C3%A8re-Lachaise_-_porte_d%27entr%C3%A9e_01.jpg) [2022.06.22.]
- ATGET 1921 ATGET, Eugène: Rue de l'Hôtel-de-Ville. Fénynyomat. 21,6x17,8 cm. In: ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000. 64–65.

- ATGET 1921 ATGET, Eugène: Prostituée, Versailles. Fénynyomat. 21,7x16,4 cm. In: ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000. 66–67.
- ATGET 1924 ATGET, Eugène: Corner of the rue de Seine and the rue de l'Échaudé. Ezüst zselatin. 17,8x22,6 cm. In: ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000. 80–81.
- ATGET 1924 ATGET, Eugène: Panthéon. Ezüst zselatin. 17,8x22,6 cm. In: ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000. 78–79.
- BRASSAI 1933 Brassai: Paris, vue de Notre Dame la nuit. Ezüst zselatin. 29x39,5 cm. Edwynn Houk Gallery. New York, 1933. (<https://www.houkgallery.com/exhibitions/14/works/artworks-15765-brassai-paris-vue-de-notre-dame-la-nuit-c.-1933/>) [2022.06.22.]
- CAILLEBOTTE 1878 CAILLEBOTTE, Gustave: Rue Halévy, kilátás erkélyről. Olaj, vászon. 60x73 cm. Dallas. Magángyűjtemény. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 31.
- CAILLEBOTTE 1880 CAILLEBOTTE, Gustave: Sugárút fentről nézve. Olaj, vászon. 65x54 cm. Párizs, Magángyűjtemény. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 31.
- DIX 1925 DIX, Otto: Ungleiches Liebespaar. Olaj, vászon. 180x100 cm. Stuttgart. Galerie der Stadt Stuttgart. In: KARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891–1969*. Köln, 1992. 125.
- DIX 1926 DIX, Otto: Bildnis des Fabrikanten Dr. Julius Hesse mit Farbprobe. Olaj, vászon. 100x70 cm. Stuttgart. Galerie der Stadt Stuttgart. In: KARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891–1969*. Köln, 1992. 137.
- DIX 1927–1928 DIX, Otto: Großstadt. Olaj, vászon. 181x402; 181x101; 181x200 cm. Stuttgart. Galerie der Stadt Stuttgart. In: KARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891–1969*. Köln, 1992. 123.
- KLÖSZ 1900 KLÖSZ György: *Szikla utca a Tabánban a Felsőhegyi úttól*. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, 1900 körül. Leltári szám: bibFOT00002558 (<https://gallery.hungaricana.hu/en/BudapestGyujtemeny/1045476/?list>) [2022.06.22.]
- MANET 1867 MANET, Édouard: A világiállítás látképe. Olaj, vászon. 108x196,5 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 25.

- MANET 1878 MANET, Édouard: Utcakövezők a Rue Mosnier-n. Olaj, vászon. 65,5x81,5 cm. Magángyűjtemény. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 22.
- MONET 1873 MONET, Claude: A Boulevard des Capucines. Olaj, vászon. 79,4x59 cm. Kansas. Missouri. Nelson-Atkins Museum of Art. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 29.
- MONET 1877 MONET Claude: A Saint-Lazare pályaudvar. Olaj, vászon, 80,3x98,1 cm. Princeton. Harvard University Museum of Arts. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 210–211.
- MONET 1877 MONET Claude: A Saint-Lazare pályaudvar kívülről. Olaj, vászon. 65x81,5 cm. Hannover. Niedersächsisches Landesmuseum. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. Belső oldal.
- NADAR 1861 Félix NADAR: *Autoportrait dans les Catacombes*. Ezüst zselatin. 29.1x38.1 cm. Science History Images, 1861. ID: 2BDXP1E (<https://www.alamy.com/nadar-self-portrait-in-the-paris-catacombs-1861-image352785930.html>) [2022.06.22.]
- PISSARO 1898 PISSARO Camille: A Place du Théâtre Français, esőben. Olaj, vászon. 73,7x91,5 cm. Minneapolis. The Minneapolis Institute of Arts. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 30.
- RENOIR 1872 RENOIR, Auguste: Pont Neuf. 1872, Olaj, vászon. 74x93 cm. London. National Gallery of Art. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 29.
- THOMSON 1877 THOMSON, John: "Caney" the Clown. Prints, Drawings and Paintings Collection. Leltári szám: PH.325–1982 (<https://collections.vam.ac.uk/item/O90080/caney-the-clown-photograph-thomson-john/>) [2022.06.22.]

**Visual Representations of the Modern Metropolis.
Interconnections of Literature and Fine Art Photography**

by Krisztina Kovács

(Summary)

The visual approach of the Hungarian metropolis begins with the dimensions of the European metropolis. The city is the first large-scale theme in modern culture, inspiring an endless line of images, the place of worship of European modernism, the place where things happen: the place we arrive by mail or train. The flâneur, who walks around the city, takes on the role of a screenwriter and director, including a photographer, who turns fragments of other people's lives into a story of their choice. The locations of texts and images, the forecourts, the passages, the streets, according to the items of modern urban architecture discourse, are merely 'empty spaces', places which they are given a meaning arising from the cultural and regional contexts. These areas will start to function as spaces of theatricality, the street will be a public part of the city, where groups belonging to different cultural backgrounds and traditions will meet. The characters of the artist looking for a model appear more and more often among the characteristics of the artists. The protagonist, who looks at the sights offered by the street, will become more and more photographers in addition to the poet, writer, journalist, painter and sculptor documenting modernity.

Milián Orsolya

„Nézzük a fényképet”: egy ikonikus sajtófotó ekphraszisa Farkas Péter *Kreatúra* című kisregényében

Bevezetés: fotográfia és ekphraszisz

Feltehetően nem létezik olyan ember, aki pontosan számszerűsíteni tudná, hogy napon-ta hány milliárd fotográfia készül a Földön, és napi szinten hány millió fotográfia kerül fel a webre. A webes képi üzenetek áradatában, amelyben analóg fotográfiák digitalizált példányai, digitális és digitálisan manipulált fotográfiák, valamint ezek tovább módosított változatai egyaránt bőséggel megtalálhatók, talán anakronisztikusnak tűnhet a fotó-ekphrasziszok, azaz a fotográfiák szépirodalmi leírásainak kérdéskörével foglalkozni,¹ hiszen a fotográfiák mindenütt jelenlétük és viszonylag könnyű online elérhetősége első látásra mintha szükségtelenné, redundánssá tenné az ekphrasziszt mint nyelvi műalkotást, vagy legalábbis rövidre zárná az irodalmi szövegtől általában de facto távol levő, az ekphrasziszok által jellemzően pusztán nyelvileg közvetített fotográfia és az azt mediáló–előállító szöveg közti médiumközi játékot. Azonban az ekphrasziszok ahelyett, hogy pusztán csak passzívan kiaknáznák a jelenkori képáradat és a képekhez való könnyű hozzáférhetőség jelentette lehetőségeket, jelentésalkotó és jelentésmódosító vagy éppen a nézői gyakorlatokat problematizáló ténykedéseik által aktívan szerepet vállalnak a vizuális kulturális jelenségek recepciójában, akár azok kanonizálásában is.

A nagyobb terjedelmű szépprózai szövegekbe ékelt, ténylegesen létező fotográfiákon alapuló ekphrasziszok narratív betétei nem pusztán csak megidéznek, tolmácsolják és megképzik a szöveg tipográfiai terétől távol lévő fényképet (a néző személyes emlékezetének, mentális képi archívumának aktivizálását célozva), hanem a mediális transzpozíció, illetve a szemlélési folyamat narrativizálása által a fénykép néző(k)re tett hatásáról, a képkészítés és képbefogadás affektív, történeti és társadalmi, olykor intézményi dimenzióiról, vagyis a látás(módok) mediális, szociokulturális, történeti meghatározottságairól is számot adnak. Az ekphrasziszok a képek és szavak intermedialis együttműködése vagy küzdelme mellett az inszenírozott néző tekintetének működésmódjait is színre viszik, valamint a nézői tekintetet befolyásoló szkopikus rezsimok üzemelésének nyomait is burkoltan magukba foglalhatják vagy expliciten tematizálhatják. Az ekphrasziszok vizsgálata így azzal járhat, hogy esztétikai, mediális – vagy bizonyos esetekben etikai – kérdéseket fogalmazzunk meg a vizuális reprezentációval és annak nyelvi megszóvegzésével kapcsolatban, s hogy rákérdezünk arra, vajon az adott ekphraszisz megtámogatja vagy inkább megkérdőjelezi a látás uralkodó vagy szokványos módozatait.

A lírai fotóekphrasziszok kérdését a *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present* című, önálló monográfi-

¹ Mivel esettanulmányomban ténylegesen létező sajtófotók és egy szépirodalmi ekphraszisz összefüggéseit vizsgálom, így nem térek ki a fiktív fotográfiák alapján készült ekphrasziszok kérdéskörére.

ában Andrew D. Miller a bahtyini kronotoposz fogalma és a fotográfiához mint médiumhoz való viszonyulások szempontjai mentén a fotóekphrasziszok kilenc típusát különbözteti meg;² közöttük sajátos válfajként különíti el az ikonikus fotográfiák alapján készült fotóekphrasziszokat. Miller szerint a nevezetes személyiségekről és (háborús vagy más fontos történelmi) eseményekről készült, sokszor letaglózó erejű ikonikus fotográfiák a vizuális kulturális emlékezet, az absztrakció és a szimbolizmus dimenzióiban működnek: az ilyen fényképek „kollektív vonatkozási pontok”,³ amelyek – mivel a világon mindenütt ismertek, mivel szembesítik nézőiket az atrocitások, szörnyűségek valóságával, és potenciálisan reflektáltatják nézőiket saját közvetett szerepeikre, empatikus azonosulásra készítetik őket, vagy „egyetemes igazságok”⁴ absztrakt jelölőiként teszik értelmezhetővé a fotográfiákat, és mivel nézőik bensővé, saját személyes emlékezetük részévé teszik, azaz internalizálják őket – egy közös „ikonológiai tudást”⁵ vagy közös ikonológiai kultúrát hoznak létre, ekphrasziszaik pedig erre a kollektív tudásra támaszkodva sokszor egyféle „közös látásmódot”⁶ jelenítenek meg. Az ikonikus fotográfiákról készült ekphrasziszok dialógusokat kezdeményeznek az ekphrasziszban megjelenített néző–képleíró szubjektív képtapasztalata, személyes emlékezete és a közös – egyenesen globális – kulturális emlékezet, illetve az egyedi esemény vizuális reprezentációja és az általa életre hívott absztrakció között; az ikonikus fényképek ekphrasziszai így gyakran úgy fogják fel és tematizálják az ikonikus fotográfiákat, mint amelyek „egy globális, nem pedig lokális kultúrába átvetető átmeneti rítust fémjeleznek.”⁷

A történelmi kataklizmát és az emberi szenvedést dokumentáló, ikonikus sajtófotó alapján születő, szépirodalmi ekphrasziszok speciális kulturális, esztétikai és etikai kérdéseket vonzanak magukhoz, mint például: hogyan alkotható újra, hogyan ragadható meg egy fotografikusan közvetített múltbeli pillanat verbálisan akkor, ha maga a szerző nem volt a vizuálisan dokumentált események szemtanúja? Milyen narratív stratégiákat, nézőpontokat és keretező eljárásokat léptethet életbe egy ekphraszisz, ha egy traumatikus – vagy éppen abjekt – fényképet igyekszik leírni? Milyen – egyéni vagy kollektív – látásmódokról és viszonyulásokról tanúskodik más emberek szenvedésével kapcsolatosan?

A fenti kérdések vizsgálatához jelen tanulmány a Farkas Péter *Kreatúra*⁸ című kisregényében szereplő legterjedelmesebb, a James Nachtwey fotográfus által készített, szudáni éhező férfit ábrázoló, *Famine Victim in a Feeding Center (Az éhínség áldozata egy étkeztetési központban)* című, 1993-ban készült, ikonikus sajtófotóra, illetve részben Kevin Carter

2 A fotóekphrasziszok Andrew D. Miller által elkülönített, egymással olykor keveredő válfajai a következők: az idegenvezető ekphraszisz, a pillanatfelvétel elégiája, az elfojtott ekphraszisz, az ikonikus fotográfiáról készült ekphraszisz, az ekphraszitikus kalligramm, az antiekphraszisz, a beszélő fotográfia, a korábbi én árnyékai és a photoshoppolt kép. Vö. MILLER 2015. 2–8. Miller monográfiájának alapos, magyar nyelvű összegzéséhez lásd: FÖLDES 2017. 532–549.

3 MILLER 2015. 138.

4 Miller szerint Nick Ut a napalmos bombázás elől menekülő gyerekeket ábrázoló fotográfiája azért válhatott ikonikus vizuális reprezentációvá, mert nemcsak egy pillanatképet rögzít a vietnámi háborúról, hanem „minden egyes háború prototipikus, lényegi és kollektív emlékezetét” teremt meg, azaz túlnyúlik az aktuális történelmi kontextuson, és az összes háború borzalmas természetét ragadja meg. MILLER 2015. 142.

5 MILLER 2015. 138.

6 MILLER 2015. 138.

7 MILLER 2015. 142.

8 FARKAS 2009.

szintén 1993-as, *A keselyű és a kislány* című fotográfiájára reagáló ekphraszisz elemzésével járul hozzá. A fotóekphraszisz kisregényben játszott szerepének vizsgálata során szükség-szerűen érinteni kell a regényszöveg multimediális kiterjesztettségének kérdését, hiszen a *Kreatúra* maga nem egyetlen materiális könyvtestben létező, lezárt szövegegység (nem „hagyományos” és nem „hagyományosan” befogadható szövegegész), hanem a kisregény egyik paratextusában – a fülszövegben – megjelölt, a szerzői weblaphoz vezető link/út⁹ alapján, jóval inkább olyan multimediális hálózatnak tartható, amelyben böngészve a mindenkor olvasó James Nachtwey fotográfiájának digitalizált változatához juthat el. Ha követjük a fülszöveg szerzői honlaphoz vezető hiperhivatkozását, akkor a *Kreatúra* legterjedelmesebb és leginkább részletező jellegű ekphraszisa kissé más megvilágításban mutatkozik meg: az ekphraszitikus kép–szöveg kapcsolatok egy különleges formáját látszik megvalósítani, ahol a nyomtatott könyvben kiadott regényszövegben szereplő ekphraszisz ugyan kizárólag a nyelv performatív készségeire támaszkodik, viszont a könyvtest paratextusa olyan digitális keretet vagy pótléket csatol az ekphrasziszhoz és a kisregényhez, amelyre támaszkodva csekély erőfeszítéssel (egy hiperlink követésével) szembesülhetünk az ekphraszisz voltaképpeni tárgyával, James Nachtwey fotográfiájával. (De természetesen el is kerülhetjük ezt.)

Az éhező Afrika fotografikus ikonográfiája

A szépprózai szövegbe ékelt ekphraszisz mint narratív eljárás általában kibővíti, színesíti az elbeszélés diegetikus világát azzal, hogy megidéz egy ténylegesen létező vizuális reprezentációt (képzőművészeti alkotást, filmet, hétköznapi képi reprezentációt), amely saját történeti és elméleti kontextusokkal és konvenciókkal rendelkezik, ezek pedig az ekphraszisz értelmezése során is mozgósulnak. Ebből a szempontból a fotográfia, amely 1839-es feltalálása óta számtalan módon összekapcsolódott a szépirodalmi diskurzusokkal, különösen érdekes médium- és képtípus, hiszen bár napjainkban többnyire tisztában vagyunk azzal, hogy minden fénykép – akár analóg, akár digitális – a keretezés, az ábrázolt téma világból történő kimetszése/kiválasztása, a nézőpont, a kompozíció, a különféle retusáló-átalakító eljárások stb. révén keletkezik, még a mai posztfotografikus korban¹⁰, a tetszés szerint manipulálható és változtatható digitális képek korszakában is gyakran a valóság lenyomatának tényszerű hordozóiként tekintünk a kortárs fényképek bizonyos típusaira (elsősorban a hírképekre vagy a privát családi fotókra).¹¹

A sajtófotózás, illetve a fotóriporter tevékenység, amelynek gyökerei a 19. századi háborús fényképezésig nyúlnak vissza, forradalmian új újságírói gyakorlatot jelentett – hiszen úgy tájékoztatta a nyilvánosságot távoli erőszakos konfliktusokról, ahogyan az

⁹ Farkas Péter *Kreatúra*hoz készített szerzői weboldalát lásd: <https://www.interment.de/farkaspeter/kreatura/kreatura.htm> [2022.07.28.].

¹⁰ William J. Mitchell kifejezése. Mitchell *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era* című, 1992-ben megjelent könyve a digitális képi technológiák elméleti tárgyalásának egyik alampunkja. MITCHELL 1992.

¹¹ Jelen tanulmányban nem térek ki az analóg és/vagy digitális fotográfia „természetét” vagy médiumspecifikus jellegzetességeit tárgyaló, immár kisebb könyvtáryi méretű, elméleti szakirodalomra, mindössze röviden jegyzem meg, hogy a „*fotografikus igazság mítosza*” napjainkra ugyancsak demisztifikálódott. STURKEN – CARTWRIGHT 2001. 17.

korábban elképzelhetetlen volt –, de az évtizedek során az atrocitások, az áldozatok fotografikus reprezentációja számos sajtóetikai vitát¹² és fotóelméleti kritikát is életre hívott. Az erőszak és az emberi szenvedés fotografikus reprezentációival kapcsolatos egyik legkomolyabb kritika Susan Sontag tollából született, aki a pornográfiával állította párhuzamba azokat, rámutatva arra, hogy az ilyen vizuális reprezentációk (és tömegmédiában történő sokszorosításuk és terjesztésük) nézniező tárgyakká redukálják a fotográfián ábrázolt élő vagy halott személyeket, és olyan látványokkal szolgálnak, amelyek ugyan döbbenetet kelthetnek az ábrázolt eseménnyel vagy személlyel kapcsolatban, sokkhatást válthatnak ki, de épp ennyire el is idegeníthetik szemlélőjüket az eseményektől vagy közömbössé tehetik őt. Sontag szerint a traumatikus hír- vagy riportfotók felhívhatják a nézők figyelmét tőlük esetleg távol eső vagy a tömegmédiá platformjain alulreprezentált történelmi (jelentőségű) eseményekre, de végső soron inkább eltompuláshoz, deszenzitivizálódáshoz, mintsem kitartóan fenntartott érdeklődéshez vagy egyféle kritikai attitűd kialakításához vezetnek. Ahogyan Sontag megjegyzi, „[a] szörnyűségekre ugyanazok a szabályok érvényesek, mint a pornográfiára. Többszöri megtekintés után ugyanúgy megkopik a döbbenet, amelyet a lefotózott rémtettek váltanak ki a nézőből, mint ahogyan megkopik az első pornográf film láttán jelentkező meglepetés és kábulat, ha az ember megnéz még néhányat. (...) A világszerte tapasztalható nyomorúság és igazságtalanság roppant fotóalbuma valamelyest mindenkit hozzászoktatott a rémségekhez: mindennapivá szelídítette az iszonyatot, mert ismerősnek és távolinak tüntette fel (»hiszen csak fénykép«)”.¹³ Mindemellett az esztétizálás kérdése, vagyis az, hogy a fotográfiák átesztétizálják az emberi szenvedést, szintén gyakran felmerülő kritika az ilyen jellegű fotográfiákkal szemben.¹⁴ Judith Butler bizonyos mértékig osztja Sontag mások szenvedésének fotografikus reprezentációival kapcsolatos fenntartásait, ugyanakkor a *Frames of War: When Is Life Grievable?* című könyvében¹⁵ azt vizsgálva, ahogyan a média vagy a politikai hatalom „keretezi” a háborúkat, a halált vagy az atrocitásokat, arra mutat rá, hogy ezek a média vagy a politikai hatalom által formált keretek részben mindig kudarcot vallanak. Butler a fotográfiákat a világról adott értelmezéseknek tekinti, és kiemeli azt a tényt, mely szerint az indexikus fotografikus kép esztétikája képes felhívni a néző figyelmét a reprezentáció és a reprezentált közti résre (magára a mediális közvetítésre), ahelyett hogy elfedné azt, s így a néző azt képzei el vagy azon tűnődik el, ami az adott fotográfia által elkeretezett látványon kívül maradt.

A néző természetesen nemcsak az adott fotográfia által reprezentált esemény vagy a fotográfia média vagy politikai hatalom általi keretezésein töprenghet el, legalább ennyire rákérdézhet a fotográfia reprezentációs konvencióira vagy az azokat befolyásoló szkopikus rezsimekre. Például a nigériai polgárháború (1968–1970) nyomán Biafrában kialakult humanitárius krízis óta az afrikai éhezőkrol a globális médiaforgalomban keringő vizuális

12 Ehhez lásd például: RUGHANI 2010.

13 SONTAG 1999. 30–31.

14 Mint Sontag legutolsó, *A szenvedés képei* című kötetében megjegyzi, „[a] művészet átalakít, de a fényképezést, amely a vészterhest és az elítélendőt tanúsítja, sokszor bírálják azért, ha »esztétikusnak«, azaz túlságosan művészinek látszik. A fotográfia kettős képessége – a dokumentáló és a látványművészetet alkotó – figyelemre méltó túlzásokat szült azzal kapcsolatban, mit illene, vagy mit nem illene tenniük a fotográfusoknak. Az utóbbi időben a leggyakoribb túlzás az, amely e két képességet egymás ellentétének tekinti. A szenvedést ábrázoló fotó ne legyen szép, ahogy a feliratok meg ne moralizáljanak. E nézet szerint a szép fotó elvonja a figyelmet a komor témától, magára a hordozóeszközre fordítja, ezáltal aláássa a kép dokumentumrangját.” SONTAG 2004. 81.

15 BUTLER 2010. Lásd különösen: 63–101.

sztereotípiákat kutató David Campbell a *The Iconography of Famine* című tanulmányában olyan fotografikus szkopikus rezsimet tár fel, amelynek egyik legbevettebb gyakorlata, hogy „az éhezést a magányos egyén tapasztalataként”¹⁶ mutassa meg olyan portréfotográfiák segítségével, amelyek mintha történelmi vagy szociokulturális vákuumban keletkeztek volna, hiszen nem jelenítik meg a lefényképezett személy tágabb kontextusát, környezetét: „a helyi társadalmi struktúrák és a helyi szereplők hiányoznak”¹⁷ az ilyen fényképekről. Campbell kritizálja azokat a fotografikus reprezentációkat, amelyek negatív sztereotípiákat építenek ki vagy szilárdítanak meg és terjesztenek a globális Délről – különösen az éhezések afrikai áldozatairól –, neokolonialista gyakorlatokat testesítve és erősítve meg, amennyiben az ilyen fotográfiák Campbell szerint a „mi” és az „ők”, a felsőbbrendű és az alsóbbrendű, a fejlett és a fejlődő, a civilizált és a barbár bináris oppozícióin alapulnak, szembeállítva „a felnőtt és felsőbbrendű globális Északot az infantilizált és alsóbbrendű globális Déllel.”¹⁸ A vizuális reprezentációk ilyen neokolonialista gyakorlatainak konvencióvá szilárdulása ahhoz vezet, hogy a globális médiaforgalomban egy végtelenül leegyszerűsített, sztereotip „Afrika”-kép jöjjön létre, ahol a több mint egymilliárd lakosnak otthont adó kontinens egésze a „nélkülözés helyévé”¹⁹ homogenizálódik.

Az Oxfam szervezet jelentése alapján Campbell rámutat az afrikai éhezőkéről készített ikonikus fényképek sztereotipikus fotografikus esztétikájának karakterisztikus jegyeire: az ilyen fotográfia jellemzően egyetlenegy passzív áldozatot²⁰ mutat anélkül, hogy utalna az eseményt övező vagy az adott személyt körülvevő tágabb kontextusokra; általában felülnézetből fényképezik, ami kihangsúlyozza a lefényképezett személy kiszolgáltatottságát és helyzetének reménytelenségét.²¹ Ahogyan Sarah Holland-Batt kifejtette, az ilyen fényképek rendkívül komoly etikai kérdéseket vetnek fel „egyrészt a riporter vagy fényképész számára, akinek sokszor döntenie kell arról, hogy közbelépjen-e vagy dokumentáljon, másrészt a fénykép nézője számára, akinek fel kell tennie a kérdést, hogy miért is nézzük ezt a fotót”.²² Mivel jelen írásban nem magukat a fotográfiákat, hanem ekphrasztikus szövegezésüket vizsgálom, a fényképésszel és az általa készített fényképek nézőivel kapcsolatos etikai implikációk részletekbe menő taglalására nem vállalkozom; mindössze röviden utalok arra, hogy a *Kreatúra* első fejezetét, az (*éhség*)-et ihlető egyik dokumentarista fotográfiát, Kevin Carter *A keselyű és a kislány* című fényképét sajtóetikai viták kísérték,²³ és ezeknek a vitáknak egy-egy sarkos kérdése – így például a fényképezés eltárgyasító, kolonizáló vagy kizsákmányoló jellege – a fényképet feldolgozó irodalmi szöveggel kapcsolatban is felmerülhet. Más szóval, a fényképek valós kontextusait megörökölheti a ténylegesen létező fotográfián alapuló ekphraszisz, és ezek jelentősen módosíthatják mind az ekphraszisz, mind pedig az általa megjelenített faji és kulturális *Másik* reprezentációjának és cselekményesítésének értelmezését vagy megítélését.

16 CAMPBELL 2014. 83.

17 CAMPBELL 2014. 83–84.

18 CAMPBELL 2014. 84.

19 CAMPBELL 2014. 89.

20 Campbell szerint az anyáról és gyermekéről készített kettős portré is az afrikai éhezők fotografikus ábrázolásának egyik jellegzetes sztereotipizáló gyakorlata. CAMPBELL 2014. 86.

21 CAMPBELL 2014. 86.

22 HOLLAND-BATT 2018. 467.

23 Ehhez lásd: MARINOVICH – SILVA 2000.

Farkas Péter *Kreatúra* című kisregénye

Farkas Péter *Kreatúra* című, 2009-ben megjelent kisregényének kritikai visszhangja egybehangzóan „nehéz” olvasmánynak tartja a könyvet. A *Kreatúra* szövege elsősorban azért nehéz olvasmány, mert a kisregény motívikus hálója, a szó szerinti ismétlések, az intertextuális és intermediális utalások, a terek, idők és nézőpontok váltakoztatásai, továbbá a szöveg olykor tárgyilagos kisrealista, máskor emelkedetten poétikus beszédmódja nem kevés odafigyelést igényel az olvasótól. Másodsorban, a *Kreatúra* szövege azért nehéz olvasmány, mert a kisregény három fejezete az emberi és a már-már ember alatti lét egzisztenciális szorongatottságait, határhelyzeteit jeleníti meg úgy, hogy elbeszéléseinek középpontjába a szenvedő, pusztuló testet állítja. Az *(éhség)*, *(magány)*, *(félelem)* című fejezetek szenvedéstörténeteinek triptichonja a testi sérülékenység és a szellemi törekenység három elbeszélést rajzolja meg: az *(éhség)*-ben egy csontig aszott, névtelen éhező teszi meg utolsó útját egy afrikai faluban, a *(magány)*-ban Paul Celan egyik párizsi sétája a Szajnába és az öngyilkosságba vezet, a *(félelem)*-ben pedig Hölderlint szállítják az örültek házába. Harmadsorban, a *Kreatúra* azért nehéz olvasmány, mert nem csak mint értelmezendő szépirodalmi szöveg állítja kihívások elé befogadóját: a kisregényszöveg közvetlen keretező paratextusa (a fülszöveg) olyan kiegészítésekkel látja el a szöveget, amelyek egyrészt a képzőművészet és a fotográfia világába, másrészt viszont Farkas Péter szerzői honlapjához vezetnek az olvasót – legalábbis akkor, ha a mindenkori olvasó úgy dönt, hogy él a fülszövegben felkínált lehetőséggel. A fülszöveg – Farkas Péter szerzői honlapjával megegyezően – megemlíti, hogy a *Kreatúrában* „mindegyik részhez [ti. kisregényfejezethez] tartozik egy kép és egy személy”.²⁴ Ezek a képek részben a történetekhez, részben pedig a főszereplők személyleírásaihoz szolgáltak ihletadó forrásul: így az *(éhség)* James Nachtwey szudáni éhező férfit ábrázoló *Famine Victim in a Feeding Center (Az éhínség áldozata egy étkeztetési központban)* című 1993-as, számos díjat nyert fotóján alapul, a *(magány)*-hoz a párizsi Avenue Émile Zola 6-os számú házatól a Mirabeau híd alá, a Szajnához vezető fotósorozat társul,²⁵ a *(félelem)* pedig Francis Bacon *Keresztrefeszítés*-triptichonjának (1944) üvöltő figuráját dolgozza fel.

Maga a *Kreatúra* mint könyvtárgy explicit módon egyetlenegy fotográfiát tartalmaz: a borító hátsó fülén, a Magvető kiadói gyakorlatának megfelelően egy a szerzőről készült portréfotót láthatunk. Azonban a kisregény szövege több olyan rövidebb-hosszabb ekphrasziszt vagy ekphraszitikus utalást tartalmaz, amelyek a társművészetek – így a képzőművészet (festészet és szobrászat), valamint a film és a fotográfia – világába invitálják az olvasót. Így például a fentiekben említettek mellett a *(magány)* című fejezetben George Seurat *A courbevoie-i híd* című festményének ekphrasziszta²⁶ és a II. világháborús, lijepajai tömegmészárlás egyik dokumentumfotójának rövid leírása,²⁷ illetve Andrej Tarkovszkij *Andrej Rjubljov* (1966) című filmjére tett allúziók, a *(félelem)* című fejezetben egyebek mellett antik és újkori mellszobrok²⁸ leírásai jelennek meg, és bár ekphraszitikusan nem írja le, de az *(éhség)* című fejezet ihlető forrásai között Nachtwey fotója mellett Kevin

²⁴ FARKAS 2009.

²⁵ Ezt a fotósorozatot a szerző honlapján érhetjük el, ő maga készítette a fényképeket. Farkas Péter szerzői weboldalát lásd: <http://www.interment.de/farkaspeter/kreatura/kreatura.htm> [2021.09.20.].

²⁶ FARKAS 2009. 64–65.

²⁷ FARKAS 2009. 69.

²⁸ FARKAS 2009. 103.

Carter Pulitzer-díjas, szintén 1993-ban készült, *A keselyű és a kislány* című fotográfiája is szerepel.²⁹

Már e teljességre nem törekvő felsorolás alapján is nyilvánvaló, hogy a fülszöveg a *Kreatúrában* felbukkanó intermediális utalásoknak és idézeteknek csak egy kis töredékéről tesz említést. Azonban már ezek megnevezésével, illetve azzal, hogy a fülszöveg feltűn-teti a szerzői weboldalt, rövidebbre zárni látszik a kisregényszöveg ekphrasztikus játékait: a szerzői honlapon ugyanis a fülszövegben megnevezett vizuális reprezentációk mindegyike megtalálható, és így a honlap látszólag egyértelmű kulccsal szolgál egy-egy szöveghely értelmezéséhez és annak a mindenkori olvasó általi vizualizálásához. Ez a *Kreatúra* mint irodalmi szöveg jelentéslehetőségeinek leszűkítéséhez vezethet, de a szerzői honlap (hiperlinkjének) fülszövegbe – és így a *Kreatúra* könyvtárgyához, a nyomtatott könyvhöz mint médiumhoz – illesztése egy ezzel ellentétes folyamatot, a jelentések és értelmezések burjánzását is elindíthatja: a szerzői honlapon ugyanis nemcsak a leírt vizuális műtárgyak digitalizált fotografikus reprodukcióit találjuk meg, hanem olyan szerzői jegyzeteket is, amelyek aprólékosan adatolva feltárják, illetve tovább gazdagítják a kisregény intertextuális és intermediális utalásrendszerét.

A szerzői honlap hiperlinkjei és szerzői magyarázatai olyan hipertextuális és multimed-iális környezetet építenek a *Kreatúra* köré, amely a *Kreatúrát* mint könyvtárgyat, illetve befejezett szövegegészt nyitja fel (vagy kérdőjelezi meg). A fülszöveg és a szerzői honlap paratextusai újraakasztják a *Kreatúra* szövegét, jócskán kitérítve a szöveg bejárásának lehetőségeinek körét: kérdéses például, hogy a *Kreatúrát* hagyományos módon, nyomtatott könyvként, sorról sorra, oldalról oldalra előrehaladva kell-e olvasnunk, vagy inkább egy-féle hálózatban kóborlást, hipertextuális és multimed-iális befogadási módot kell-e megvalósítanunk, ami során a szerzői honlapon szereplő utalásrendszert folyamatosan összenézzük/összeolvassuk a *Kreatúra* című nyomtatott könyv szövegével. S ha ez utóbbira esik a választásunk, vajon a legelső olvasásunkat is így kellene-e lefolytatnunk, vagy előbb végig kellene olvasnunk a *Kreatúra* print könyvtestét, és aztán elmerülnünk az online utalásrendszerrel történő összehasonlító újraolvasásban? És vajon melyik lenne a termékenyebb, érdekfeszítőbb bebarangolás?

Könnyen belátható, hogy néhány olvasó számára ez a könyvhöz csatolt, hiperlinkelt „online melléklet” hasznos mankóul szolgálhat (hiszen nem szükséges például azon töprengeni, vajon pontosan melyik afrikai éhezőt ábrázoló fotográfiát írja le az egyik szövegrész, vagy hogy pontosan melyik Hölderlin-költeményből idéz egy másik). Ugyanakkor fennáll a veszély, hogy a hipertextuális és multimed-iális olyannyira kitérítve a *Kreatúra* eleve nem könnyen befogadható szövegterét, hogy egy-egy olvasó teljességgel elveszhet ebben a hálózatban, sőt, akár mindenféle kreatív jelentésalkotó, értelmezői tevékenységtől elmegy a kedve. Például ilyen elképzeltelenedésről tanúskodik Ficsor Benedek *litera.hu*-n megjelent kritikájának egyik mondata: „Ez a módszer ugyanakkor egy olyan szövegközi térbe helyezi az olvasót, ahol a három elbeszélés méretű írás amúgy is túlterhelt fogalmi hálójának újabb csatlakozásai végképp kizárják a megértés lehetőségét.”³⁰

²⁹ A könyv intertextuális és intermediális utalásrendszeréről egyféle térképet adó szerzői honlapon Farkas Péter megjegyzi, hogy „A *Kreatúra* első részének írása közben, nyilván folyamatosan ott dolgozott az agyamban, tudatosan vagy tudattalanul, Kevin Carter fotója is (Pulitzer díj, 1994).” <https://interment.de/farkaspeter/kreatura/jegyzetek.htm> [2021.09.28.].

³⁰ FICSOR 2009.

Nem szeretném és nem is tisztzem eldönteni, hogy a *Kreatúra* melyik olvasásmódja a helyes. De legalábbis érdemes eltűnődnünk azon, hogy hogyan működik az intermediális képszövegviszony az ekphraszisz és az őt tartalmazó fikciós elbeszélés között, ha ez a fentiekben vázolt különleges keretező eljárások által digitálisra átrajzolt szintérben valósul meg. Vajon hogyan befolyásolja a szöveg/az ekphraszisz értelmezését az egy klikkeléssel elérhető, az ekphraszisz referenciáját megadó és megjelenítő digitális kép? Az ekphrasziszok jellemzően nem bukkannak fel az általuk leírt műtárgyakkal közös tipográfiai térben, s bár ez a *Kreatúra* mint nyomtatott könyv esetében sem történik meg (amennyiben a könyvtest nem tartalmaz az ekphrasziszok témáit megjelenítő képi reprodukciókat), de a szerzői honlap könyvtesthez kapcsolása révén bekövetkező újrakeretezés virtuálisan mégiscsak egy szintéren belül jeleníti meg a vizuális reprezentációt és annak leírását – legalábbis, ha olyan olvasóval számolunk, aki rálép a fülszövegben jelzett útra.

„A pusztulás topográfija”³¹: a *Kreatúra* fotóekphrasziszja

A következőkben az (*éhség*) fotóekphrasziszának tüzetesebb elemzésére fogok koncentrálni – ez a kisregény legterjedelmesebb, mintegy két oldalas ekphrasziszja.³² Az (*éhség*) cselekménye nagyon lassan bontakozik ki, de a következőképpen összegezhető: egy pontosan be nem azonosított, de apokaliptikusnak látszó afrikai színhelyen egy csontig soványodott férfi vonszolja magát lassan egyik kunyhótól a másikig. Érzékei alig működnek, intellektusa úgyszintén, a tulajdon nevére sem emlékszik már, bár olykor fel-felvillan egy-egy emlékkép a múltjából. A haldokló útja két gyomorforgató epizóddal zárul: a szubhumnán körülmények kannibalizmusra juttatják, legvégül pedig egy dögkeselyű támadása és „lakmározása” következtében elpusztul.³³ A történetet meghatározó jelleggel három nézőpontból követjük: egyrészt a magasban köröző, majd egy törmelékhalomra leszálló és ott táplálékra várakozó keselyű, másrészt a földön kúszó–vonszolódó kreatúra, harmadrészt pedig egy heterodiegetikus narrátor nézőpontjából – aki, mint arra a fotóekphraszisz értelmezése során kitérek majd, szintén nézőpontot fog váltani a fotográfia leírása során. Tropológiai szempontból az (*éhség*) túlnyomórészt animális hasonlatokkal, metaforákkal írja le az emberi főszereplőt és állapotát, ugyanakkor ugyanezekkel a retorikai eszközökkel dehumanizálja is őt („[c]sontig romlott, csupasz, horpadt test. Mint egy földből kimeredő, óriásira nagyított botsáska”³⁴; „legelő barommá vált”³⁵; „lassan vonszolódva, akár egy krokodil kúszott előre a homokban”³⁶; „nehezeire esett a tájékozódás, mert mindent a négy lábon járó állat szemszögéből látott”³⁷; „állati tekintettel tapogatta végig környezetét”³⁸; „ide-oda támoly-

31 FARKAS 2009. 27.

32 FARKAS 2009. 27–29.

33 A fejezet bibliai és Dante-intertextusai egy allegorikus olvasatot is megengednek, melynek megfelelően egy univerzális végítélet kezdetét vagy magát az apokalipszist tematizálja az (*éhség*) fejezete.

34 FARKAS 2009. 5.

35 FARKAS 2009. 13.

36 FARKAS 2009. 15–16.

37 FARKAS 2009. 16.

38 FARKAS 2009. 17.

gó *organikus héj*³⁹), illetve egy ízben technikai, gépi, azaz ismét nem humán hasonlattal írja le: „*tagjai mint egy különálló, érzéketlen mechanikus szerkezet alkatrészei mozogtak.*”⁴⁰

Első látásra az (*éhség*) ekphraszisa fokalizációs és diegetikus szempontból illogikusan következik be. A történet menetének megszakítását, a leírás elkövetkezését, egyben a képi médiumra utaltságot egyértelműen jelzi az ekphraszisz nyitó mondata: „[e]gy *tökéletesen komponált, az aranymetszés szabályait követő kép kivágás a tájból, keskeny, fekete keretben.*”⁴¹ Azonban a legkevésbé sem egyértelmű, hogy kinek a tekintetét közvetíti és kinek a látáspasztalátát fogalmazza meg ez a kijelentés. A fotóekphrasziszt ugyanis a következő mondat vezeti fel: „*És ekkor a kreatúra hirtelen kívülről pillantotta meg önmagát*”⁴² – ez alapján akár azt is feltételezhetnénk, hogy a fotográfia odaértett nézője, leírásának megfogalmazója a történet főszereplője (vagyis mintha belső fokalizációra váltanánk). Az ekphraszisz második mondata azonban már az (*éhség*) teljes szövegéhez viszonyítva is nézőpontváltást jelez, amennyiben a kisregény itt használ első ízben többes szám első személyű igealakot: „*nézzük a fényképet.*”⁴³ Mivel a „*kreatúrát*”, az (*éhség*) főszereplőjét eddigre gyakorlatilag már csak egy lélektelen, jobbára gondolattalan „*rothadó testként*”⁴⁴ formálja meg a narrátor, s mivel ez az ekphraszisz nagyon is precíz szakszerűséggel és összetett gondolati műveletekre képes módon veszi szemügyre a fotográfiát (például az aranymetszés szabályait, a diagonális szerkezetet, a fény–árnyék viszonyokat, a „*tökéletes*” kompozíciót elemzi), kizárt vagy legalábbis nehezen hihető, hogy a fotóleírás a kreatúra nézőpontját és képértelmezését fogalmazná meg, azaz a fentiekben említett „*kívülről pillantotta meg önmagát*” kijelentés inkább egy narratív töréspontot jelez, amikortól megválnak az éhező/haldokló nézőpontjától.

Kérdés viszont, hogy a többes számban megfogalmazott nézői tevékenységek és a fotográfiával kapcsolatban megfogalmazott állítások kinek/kiknek tulajdoníthatók. A különben személytelen, heterodiegetikus narrátor kizárólag ebben a szövegrészben alkalmazza ezt az eljárást, ettől eltekintve a *Kreatúra* narrátora az (*éhség*) fejezetében mindvégig fenntartja kívülállóságát vagy distanciáját – ahogyan teszi ezt szinte mindvégig a kisregényben.⁴⁵ Nem valószínű, hogy a „mi”-nézőpont, amelyet a „*nézzük*”, a „*pillantásunk*”, a „*láttunk*” és a „*nekünk háttal*” szavak tudatosítanak, a királyi többes szám vagy a tudományos zsargon jele lenne, jóval inkább gyanakodhatunk arra, hogy a többes szám alkalmazása az ekphraszisz beleértett olvasóival vagy a fotográfia mindenkor nézőivel történő, egyféle virtuális közösségre utal vagy annak megalkotását célozza. Ez a kollektív narrátor ebben az értelemben az Andrew D. Miller által tárgyalt „*közös látásmódot*” szólaltatja meg, vagyis a „mi” közössége potenciálisan megegyezhet a James Nachtwey ikonikus fotográfiáját jól ismerő globális nézőközönsséggel. Ugyanakkor a látványt leíró, megalkotó és értelmező kijelentések fölöttébb problematikusak, hiszen egyrészt állatként nevezik meg a képen szereplő „*négykézláb álló, teljesen csupasz, vázиг leromlott testet*”⁴⁶ („*inkább állat,*

39 FARKAS 2009. 29–30.

40 FARKAS 2009. 33.

41 FARKAS 2009. 27.

42 FARKAS 2009. 27.

43 FARKAS 2009. 27.

44 FARKAS 2009. 6.

45 A (*magány*) egyes szám első személyű útleírása nyilvánvalóan kivételt képez ez alól.

46 FARKAS 2009. 28.

rovarféleség, mint bármi más⁴⁷), valamint egy-egy metaforikus megfogalmazással (például az alsó lábszárcsontok „kalapácsnyelek”) is eltárgyasítják, dehumanizálják őt. A többes szám használata egy teljes pontossággal azonosíthatatlan és meghatározhatatlan közönség és közösség, nézői kollektíva, ha tetszik: kollektív tekintet ténykedéseként jeleníti meg ezt a látásmódot. Gaborják Ádám *Élet és Irodalomban* közölt esszéje⁴⁸ alapján ezt újragyarmatosító tekintetnek nevezhetnénk, bár véleményem szerint kétséges, hogy itt valóban egy nyugati vagy globális északi neokolonialista tekintet szemlélődik-e, különösen, mivel a fentiekben idézett hasonlatok némelyike, így például a „botsáska” és a „krokodil” Hölderlinnel kapcsolatban és Celan egyik víziójában is megjelenik, mintegy azonosságot vagy sorsközösséget teremtve az egyes fejezetek férfi főszereplői között.

Lehetséges, hogy ebben a „mi”-ben sokkal inkább a Susan Sontag által a *Platón barlangjában* című írásban megfogalmazott veszély – a fényképek empátiát vagy erkölcsi felháborodást keltő retorikus erejének elkopása; a nézők deszenzitívizálódása és a fotográfiák erejének eltompulása – visszhangzik. Az (*éhség*) fotóekphrasziszának egyik szöveghelye – „ugyan ezerszer láttunk már ehhez hasonlót, mégis teljesen valószerűtlen jelenség⁴⁹” – pontosan a Sontag által fenntartásokkal kezelt képáradatra és annak deszenzitívizáló hatásaira utal, ugyanakkor a „valószerűtlen” jelzővel mintha mégiscsak a szörnyűségek megszokhatatlanságát, a fotográfia által mégiscsak kiváltott döbbenetet vagy megrendülést jeleznék. Erre utalhat az is, hogy csakis ennek a fotográfiának az ekphraszisa használ jelen időt, mintegy az ikonikus fotográfia szemlélésének és hatásának időtlenségét, a mindenkor néző döbbenetének vagy szánakozásának mostját jelezve – ugyanis ettől a szövegrésztől eltekintve a történet egy pontosan nem azonosítható múltban játszódik.⁵⁰

A Nachtwey-fénykép ekphrasziszában, csakúgy, mint az (*éhség*) szövegében, túlnyomórészt a szemlélő-leíró-elbeszélő szenvtelensége, erősebben fogalmazva: érzéketlensége uralkodik; mintha a részvét és az empátia kihalt volna ebből a diegetikus világából. Ez feltehetően egy tudatos narratív stratégia, amely éppen érzelemnélküliségével, már-már apatikusságával készíti az olvasót távolságtartásra és kritikai viszony kialakítására, vagy ébreszti rá a világ különböző távoli részein zajló események borzalmaival és vizuális reprezentációikkal kapcsolatos deszenzitívizálódásra.

Ahelyett, hogy naiv módon reprodukálná az afrikai éhezõ ikonikus fotográfiáját szemlélõ neokolonialista látásmódot, a kollektív narrátor szenvtelen tónusa, az együttérzés hiánya és az újragyarmatosító tekintet működtetése olyan tudatosan használt narratív stratégiák, amelyek éppen az általuk színre vitt dehumanizáló-eltárgyasító leírásmódtól és a deszenzitívizált látásmódtól idegenítik el olvasójukat. Így helyett, hogy egyszerűen csak megismételné-visszatükrözné vagy megerősítené a neokolonialista látásmódot vagy a sontagi eltompulást, a globális Észak által létrehozott, az éhezõ, szenvedõ afrikaiakat reprezentáló fotografikus ábrázolásmódok konvencióit és befogadási praxisaikat is magába építő fotóekphraszisz által, hogy az ekphraszisz fotografikus tárgyát egy kollektív narrátor nézőpontjából és beszédmódjával jeleníti meg, valójában leleplezi a fotográfiák

47 FARKAS 2009. 28.

48 GABORJÁK 2011.

49 FARKAS 2009. 28.

50 A *Kreatúra* regényszövege jellegzetes ekphraszitikus gesztussal nem nevesíti a fotográfiát és szerzőjét, az olvasók így a fülszöveg, a szerzői honlap vagy esetleg más paratextuális elemek alapján azonosíthatják a fotóekphraszisz témáját.

ábrázolási konvencióit és befogadásmódjait egyaránt befolyásoló szkopikus rezsimek különben talán észrevétlen működését. Hiszen azáltal, hogy az *(éhség)* fotóekphraszisa ábrázolja, láthatóvá teszi James Nachtwey ikonikus fotográfiájának egyféle látásmódját, rákérdez látási gyakorlatainkra, vagy legalábbis arra inspirál, hogy eltűnjünk a saját vizuális kulturális szituáltságunk milyenségén.

IRODALOM

- BUTLER 2010 BUTLER, Judith: *Frames of War: When Is Life Grievable?* London – New York, 2010.
- CAMPBELL 2014 CAMPBELL, David: The Iconography of Famine. In: *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*. Szerk. BATCHEN, Geoffrey et al. London, 2014. 79–91.
- FARKAS 2009 FARKAS Péter: *Kreatúra*. Budapest, 2009.
- FICSOR 2009 FICSOR Benedek: Lábjegyzetek a könyv halálához. *litera.hu*. 2009. december 05. (<https://litera.hu/magazin/kritika/labjegyzetek-a-konyv-halalahoz.html>) [2021.09.20.]
- FÖLDES 2017 FÖLDES Györgyi: Anyuska régi képe. *Líra és fotóekphraszisz. Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 63. (2017):4. 532–549.
- GABORJÁK 2011 GABORJÁK Ádám: A másik teste? *Élet és Irodalom* 55. (2011): 3. (<https://www.es.hu/cikk/2011-01-23/gaborjak-adam/a-masik-teste-.html>) [2021.09.20.]
- HOLLAND-BATT 2018 HOLLAND-BATT, Sarah: Ekphrasis, Photography, and Ethical Strategies of Witness: Poetic Responses to Emmett Till. *New Writing* 15. (2018):4. 466–477.
- MARINOVICH – SILVA 2000 MARINOVICH, Greg – SILVA, João: *The Bang Bang Club: Snapshots From a Hidden War*. New York, 2000.
- MILLER 2015 MILLER, Andrew D.: *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*. Liverpool, 2015.
- MITCHELL 1992 MITCHELL, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, 1992.
- STURKEN – CARTWRIGHT 2001 STURKEN, Marita – CARTWRIGHT, Lisa: *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. New York, 2001.
- SONTAG 1999 SONTAG, Susan: *A fényképezésről*. Ford. NEMES Anna. Budapest, 1999.
- SONTAG 2004 SONTAG, Susan: *A szenvedés képei*. Ford. KOMÁROMY Rudolf. Budapest, 2004.

RUGHANI 2010

RUGHANI, Pratap: Are You A Vulture? Reflecting on the Ethics and Aesthetics of Atrocity Coverage and Its Aftermath. In: *Peace Journalism, War and Conflict Resolution*. Ed. KEEBLE, Richard Lance et al. Oxford, 2010. 157–172.

“We Are Watching the Photograph”: An Ekphrasis of an Iconic Press Photograph in Péter Farkas’s Short Novel “Creature”

by Orsolya Milián

(Summary)

Instead of merely passively profiting from the possibilities offered by the current flood of images and the relatively easy digital access to them, ekphrases tend to take an active role in the understanding or even canonization of various phenomena of visual culture by means of meaning production and meaning modification or the problematization of spectator practices, and offer a metapicture of the performance of the viewer’s gaze and the scopic regime that influences it. Analyzing ekphrases thus would mean to pose aesthetic, medial – or in some cases, ethical – questions about visual representations and their ekphrastic wordings, and to examine whether the respective ekphrasis reinforces existing dominant or conventional ways of seeing or calls them into question.

Ekphrases that refer to an existing iconic press photograph that documents a historical event or a famous personality may attract sensitive cultural, aesthetic and ethical questions such as: How can a writer represent or re-enact a photographically captured moment from the past when not being witness to the respective event itself? What types of narrative techniques, viewpoints and framing devices does an ekphrasis use when approaching an object or traumatic photograph? How can an ekphrasis engage with the suffering of others?

My paper addresses these questions via the case study of Péter Farkas’s *Creature*. The Hungarian writer’s short novel includes an ekphrastic response to James Nachtwey’s photograph *Famine Victim in a Feeding Center* that documents a Sudanese victim of the 1993 famine, while it incorporates some details from Kevin Carter’s *The Vulture and the Little Girl* (1993) as well.

Perényi Roland

A fénykép és a film szerepe az első világháború utáni nemzetközi humanitárius akciókban

Az első világháborús vereség, az azt követő forradalmak és a román megszállás sokkjából nehezen éledt fel Magyarország. Az évekig tartó politikai káosz hatására az ország gazdasága és közellátása összeomlott, a lakosság 1920-ban már a második egymást követő telet volt kénytelen súlyos ellátási gondok közepette átvészelni. A szomszédos országok által megszállt területekről érkező menekültek nagy része Budapesten keresett magának új otthont, a pályaudvarokon ezek éltek vagonokban, s a városban egyre-másra jöttek létre a nyomornegyedek. A nélkülözés a lakosság bizonyos társadalmi rétegei számára régóta megszokott tapasztalat volt ugyan, a háború utáni időszak azonban új minőséget hozott e téren: már nem csupán az alsóbb társadalmi rétegek, hanem a középosztály tagjai, hivatalnokok, tanárok, értelmiségiek is saját bőrükön tapasztalhatták, mit jelent nélkülözni, éhezni.¹ A hétköznapokat mélyen áthatotta a hanyatlás, a létbizonytalanság és a politikai megosztottság érzése.

Magyarország politikailag 1918–1920-ra teljesen elszigetelődött. Ebből az elzártságból a „boldog békeidőkben” önálló diplomáciai karral és külpolitikával nem rendelkező ország csak nehezen tudott kitörni. 1920 elején elindult a magyar békeküldöttség a párizsi békekonferenciára, hogy ott megpróbálja mérsékelni a várhatóan súlyos békefeltételeket. A magyar közvélemény nagy reményekkel, de talán még nagyobb aggodalommal kísérte a delegáció szereplését, hiszen tudható volt, hogy az évtizedekre meghatározhatja az ország jövőjét.

A hadifogságból visszatérő katonák és az országba érkező menekültek áradata a háborúban egyébként is megtépzott közellátást súlyos krízisbe sodorta. A szociális és közegészségügyi állapotok a humanitárius katasztrófa szélére sodorták a lakosságot. Miközben a Tanácsköztársaság bukását követően felálló, az egykori tanító és újságíró Huszár Károly (1882–1941) miniszterelnök vezette, úgynevezett koncentrációs kormány igyekezett a belpolitikai helyzetet konszolidálni és az ország külpolitikai pozícióját stabilizálni, az egyre súlyosbodó szociális problémákkal is meg kellett küzdenie. Az ország vezetése hamar belátta, hogy sem a kormány, sem a hazai jótékonyági egyesületek nem tudnak megbirkózni az ellátási gondokkal, saját erőből nem sikerülhet a krízis megoldása: a katasztrófát csak külső segítséggel, nemzetközi összefogással lehet elkerülni.²

Huszár felismerte, hogy az általa meghirdetett „nyomorakció” csak akkor lehet hatásos, ha a nemzetközi közösség számára bemutatják az országban uralkodó állapotokat. Ennek érdekében számos felvilágosító előadás, kiadvány és cikk született. Ez a humanitárius összefogás érdekében végzett propaganda egyúttal a külpolitikai elszigeteltségből való kitérésben is segítette Magyarországot.

1 Lásd például KIND-KOVÁCS 2013. 93. A háború utáni kaotikus politikai és gazdasági helyzethez lásd többek között HATOS 2018; TOMKA 2018; BÓDY 2018; ABLONCZY 2020. 183–204., 205–222.

2 Holland viszonylatban a humanitárius kapcsolatokhoz lásd: AALDERS 2020b.

A válságos időszak a gyermekek számára jelentette a legnagyobb megpróbáltatást. Ezt a nemzetközi politikai döntéshozók és karitatív szervezetek egyaránt felismerték, így az első világháború utáni jótékonyági propaganda döntően a gyermekek megsegítésére irányult.³ A háborús megpróbáltatások iránt újonnan kialakuló nemzetközi figyelem egyúttal a gyermekek szenvedésének fokozott vizuális reprezentációját is eredményezte a nyilvánosságon belül. A korabeli sajtótermékeknek ebben rendkívül fontos szerepük volt. Az első világháborút közvetlenül követő időszakban az éhező gyermek ábrázolása volt az egyik leggyakrabban bemutatott motívum a vizuális és nyomtatott médiában.⁴

A tudatos felvilágosítás, a humanitárius segélyekért több fronton indított propaganda-hadjárat eredményeképp indulhatott el az a több európai országot érintő segélyprogram, amelyet gyermekvonatokként ismer a történelmi emlékezet. Az 1920 és 1930 között zajló gyermekmentő akció kezdetén Hollandiába utaztatták befogadó családokhoz az alultáplált, magyar gyermekeket. Röviddel az 1920 februárjában a Keleti pályaudvarról Hollandia felé kigördülő első gyermekvonat indulását követően további, főként semleges országok – Svájc és Svédország, de egy vonat erejéig az antant nagyhatalom Anglia is – csatlakoztak a gyermeküdvöztetéshez, 1923-tól pedig Belgium is bekapcsolódott az akcióba. A legtöbb szegénysorsú – elsősorban budapesti és nagyvárosokban lakó, a társadalom szinte minden rétegéből származó – magyar gyermeket Hollandia (28 000 gyermek) és Belgium (22 000 fő) fogadta be. Az akció során több mint 60 000 gyermek számára nyílt lehetőség arra, hogy többnyire néhány hónapos, de olykor évekig elhúzódó külföldi tartózkodást követően „feltáplálva” hazatérhessen. A gyermekek egy részét – elsősorban



1. kép – Hollandiába utazó budapesti gyermekektől búcsúznak hozzátartozóik a Keleti pályaudvaron

³ Ehhez lásd bővebben KIND-KOVÁCS 2013. 77.

⁴ KIND-KOVÁCS 2013. 77.

árvákat vagy félárvákat – a külföldi befogadó családok végleg magukhoz vették, ezzel is tovább erősítve a befogadó országok (elsősorban Hollandia és Belgium) és Magyarország közötti személyes, gazdasági, kulturális és politikai kapcsolatokat. A segélyakció során sok, olykor generációkon is átívelő kapcsolat jött létre a magyar és a külföldi befogadó családok között.⁵

Tanulmányomban az 1920-as évek elején a magyar kormány által több alkalommal meghirdetett, elsősorban a nélkülöző lakosság (közülük is elsősorban a csecsemők, gyermekek), a megszállt területekről elsősorban a nagyvárosokba érkező menekültek élelmiszerral, ruházattal való ellátását szolgáló, „ínség-” vagy „nyomorakciónak” nevezett jótékonyági programok kapcsán keletkezett, a gyermekvonat-akciók beindulásához nagymértékben hozzájáruló felvilágosító, egyben propagandacélokat is szolgáló fotográfiákat, ezek keletkezésének történetét mutatom be.

Az első világháború folyamán egyre népszerűbbé vált a nagyvárosi populáris kultúra legújabb műfaja, a mozi. A mozgóképben hamar felfedezték az esztétikai hatás mellett a propagandisztikus lehetőségeket is, így már az első világháború idején használták a hadviselő felek a mozit a nézőközönség mozgósítására.⁶ A filmnek ez a funkciója a háború utáni időszakban is megmaradt, esetünkben azonban sokkal inkább a vesztesek oldalán álló Magyarország kilátástalan helyzetének minél szélesebb körben történő bemutatására szolgált. Tanulmányom második felében ilyen, a háborút követően keletkezett, a nemzetközi közösség támogatását elnyerni célzó, jórészt a gyermekvonat-akciók kapcsán keletkezett propagandafilmeket mutatok be.

Az amerikai segélyakció keretében készült szociofotós riportsorozat

Az első világháború utáni segítségnyújtásban az antanthatalmak közül főleg az angolszász országok, valamint a háborúban semleges államok – például Svájc és Hollandia – vállaltak szerepet. A háborút és a forradalmakat közvetlenül követő években a legnagyobb mértékben a háborús szenvedéstől nagyrészt megkímélt, ugyanakkor a segélyakciókhoz megfelelő tőkével rendelkező Egyesült Államok vette ki a részét a nyomorenyhítésből. Az *American Relief Administration* (Amerikai Segítő Adminisztráció) küldöttsége a későbbi amerikai elnök, Herbert Hoover vezetésével már a román megszállás idején megérkezett Budapestre, s néhány hónappal később csatlakoztak hozzájuk az Amerikai Vöröskereszt munkatársai is. 1920 és 1922 között e két szervezet kórházakat és árvákat támogatott, menekülteket segélyezett, és mintegy 100 000 gyermeket látott el élelmiszerral. Az amerikai segélyszervezetek magyarországi humanitárius akciójuk során külön megszólították az Egyesült Államokban élő magyarokat, illetve a rászorulókat a segélyszervezetek közvetítésével juthattak hozzá amerikai rokonaik segélycsomagjaihoz. Az Amerikai Vöröskereszt ugyanakkor elsősorban az anyák és csecsemők védelmére koncentrált, ezzel jelentősen előmozdítva a magyarországi terhes- és csecsemőgondozás fejlődését.⁷

Az amerikai humanitárius akció kapcsán keletkezett az a fényképriport, amely 1919 novemberétől kezdődően egészen 1921-ig készült, a budapesti viszonyokat dokumentál-

5 A gyermekvonat-akciók történetéhez bővebben lásd: AALDERS – PUSZTAI – RÉTHELYI 2020; PERÉNYI – RÉTHELYI 2022.

6 OLASZ 2019. 119.; SIPOS 2010. 103–108.

7 GLANT – JUHÁSZ – ABLONCZY 2018. 1330–1334.



2. kép – Az Amerikai Vöröskereszt csecsemőkelengyékét oszt rászorulóknak a régi képviselőházban, 1922

va. A sorozat Budapestre vonatkozó 23 darab üvegnegatívja 1944 és 1952 között került az Amerikai Vöröskereszttől a washingtoni Kongresszusi Könyvtárba.⁸ A gyűjtemény egészében elsősorban az első világháborúra, valamint az 1920-as évek elején a háborút követő rekonstrukcióra vonatkozó fotódokumentáció található. A képek Európa számos országában készültek (nem csupán a vesztesek oldalán, hanem az antanthatalmak országaiban is), a képek készítői között pedig olyan neves szociofotósokat is megtalálni, mint a gyermekmunkáról szóló sorozatáról ismertté vált Lewis W. Hine. A budapesti képek esetében sajnálatos módon a fotók készítőjének neve nem maradt fenn.

A képsorozat meglehetősen vegyes témájú. A különböző segélyosztó események mellett a fotókon megjelenik a magyarok hálájának kifejeződése, így például az 1920. július 4-én, a Függetlenség napján a Nemzeti Múzeum kertjében rendezett ünnepség és hálaadó mise, amelyen részt vett az Amerikai Vöröskereszt budapesti humanitárius tevékenységének két legismertebb alakja, a vöröskereszt női tagozatát vezető Mrs. Thompson, illetve James G. Pedlow kapitány, aki különösen nagy népszerűségnek örvendett az országban – olyannyira, hogy 1922-ben hálából szobrot állítottak neki, amelyet a Műcsarnok bejáratánál avattak fel.⁹

⁸ A képek elérhetők a Kongresszusi Könyvtár digitális adatbázisában, az alábbi linken: <https://www.loc.gov/search/?all=true&fa=subject:american+red+cross%7Clocation:budapest&q=Budapest> [2021.10.25.].

⁹ A márvány mellszobor – Radnay Béla szobrászművész munkája – ünnepélyes átadására 1922. május 11-én került sor. A szobor leleplezésén az egyházak, a főváros és a kormány mellett a Vöröskereszt és más jótékony szervezetek is képviseltették magukat. Az ünnepi beszédet a Magyar Vöröskereszt Egyesület, az Országos Gyermekvédő Liga és a Stefánia Szövetség nevében gróf Apponyi Albert mondta angol nyelven. Vö. Leleplezték Pedlow kapitány szobrát. *Kis Ujság*, 1922. május 11. 3.; A nagyszívű „kis kapitány”. *Az Ujság*, 1922. május 11. 5. A mellszobor későbbi sorsáról nincs információnk.



3. kép – Július 4-i ünnepség a Múzeumkertben

A sorozat témánk szempontjából legérdekesebb része azonban azok a szociófotók, amelyek elsősorban a budapesti gyermekek drámai helyzetét ábrázolják. Az egyik budapesti gyermekkórházban készült, beteg, alultáplált újszülöttek ábrázoló, sokkoló hatású képek mellett találhatunk a sorozatban egy budapesti nyomornegyedben készült helyszíni felvételt is, amely feltehetően a budapesti újságíró, író, Tábori Kornél által a későbbiekben bemutatandó „nyomorrazzia” keretében készülhetett.

Különösen hatásosak a sorozat azon darabjai, amelyek az amerikai humanitárius tevékenység elsődleges célját, a gyermekek élelemmel és megfelelő ruházattal való ellátásának fontosságát igyekeztek alátámasztani. A sorozatban találunk olyan fotókat, amelyeknél a téma megkomponálásakor a készítő azt a rendhagyó megoldást választotta, hogy a segélyre szoruló gyermeknek csupán a rongyokba



4. kép – Súlyosan alultáplált csecsemő egy budapesti kórházban



5. kép – Nyomornegyed Budapesten, 1921



6. kép – Rongyokba burkolt lábú kislány, mellette amerikai segélyből kapott cipővel ellátott gyermek

öltöztetett lábát örökítette meg, ami egyszerre biztosította a segélyre szorulóval szembeni diszkréciót, ugyanakkor kellően drámai hatást keltett, amivel a fénykép elérhette karitatív–propagandisztikus célját.

Az Amerikai Vöröskereszt által készített fotósorozat is mutatja, hogy a magyar hatóságok igyekeztek az országban a háború utáni években uralkodó állapotokat kendőzetlenül bemutatni a lehető legszélesebb körben. Ebben rendkívül fontos szerepet játszottak azok a Budapesten szervezeten, gyakran a rendőrség asszisztálása, szervezése mellett vezetett, a 19. századi Londonban jellemző *slumming*okhoz hasonlítható városi expedíciók, amelyek a nagyvárosi nyomornegyedekbe vezették be a külföldi hatalmak és segélyszervezetek képviselőit.¹⁰ Miközben azonban az első világháború előtti időszakban a már a századfordulótól jelentkező lakásínséget, nagyvárosi nyomort feltérképező rendőrségi és jótékonyági „felfedező utak” elsősorban a város külterkeit, munkásnegyedeit célozták meg, addig 1920-ra a proletárok lakóhelyei mellett a középosztály által lakott területek is célpontként jelentek meg, jelezve a háború által még súlyosabbá tett szociális problémákat. Ezen urbanus felfedező túrák megszervezésében, lebonyolításában, valamint a látottak megörökítésében elévülhetetlen érdemei vannak az egykori rendőri riportereknek, Tábori Kornélnak.

Huszár Károly miniszterelnök „nyomorakciója” és Tábori Kornél propagandamunkája

Tábori Kornél a legnagyobb budapesti napilapok riportereként a főváros társadalmi életének egyik legavatottabb ismerője volt. Munkásságának egyik legfontosabb elemét a szociális riport, a nagyváros árnyoldalainak megismerése tette ki.¹¹ A háború utáni időszakban Táborinak komoly része volt abban, hogy a nyilvánosság jobban megismerje a háború és a forradalmak sújtotta Budapest szociális problémáit. Huszár Károly miniszterelnök megbízásából tizenegy, úgynevezett „nyomorazziát” szervezett, amelyen a rendőrség és a magyar jótékonyági egyletek mellett az antant misszió, valamint a Budapesten tevékenkedő nemzetközi segélyszervezetek képviselői is részt vettek.¹² Arról, hogy mekkora szükség volt a felvilágosító munkára, Londonban élő fiának, Tábori Pálnak írt egyik levelében így nyilatkozott:

„Ma amerikai vöröskeresztes urakat kalauzoltam, akikről ugyancsak kiderült, hogy helytelenül vannak informálva szegény hazánkról, mint általában a külföld, amely annyi célzatos hazugságot olvas rólunk mindenfelé. Bebizonyítottam hiteles adatokkal, hogy a volt monarchia területére küldött szeretetadományok (Liebesgabe-k) tiz százaléka sem jut Magyarországnak, továbbá, hogy a gyermeküdvöztetés során 100.000-nél többet vittek ki Bécsből, míg Budapestről mindössze 7500-at. (...)

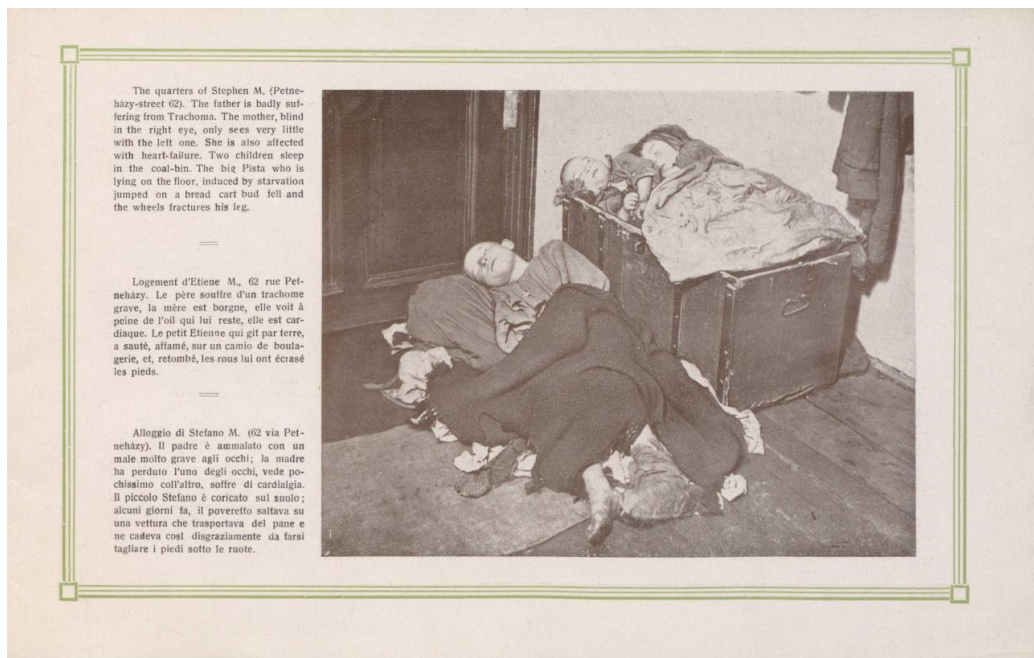
¹⁰ PERÉNYI 2018. 11–12.

¹¹ Tábori életrajzához lásd: BUZA 2013. 26–65.; PERÉNYI 2018. 65–72.

¹² „Huszár Károly miniszterelnök óhajtására tizenegy razziaát rendeztem eddig, néhányat a rendőrség avatott asszisztenciájával, hogy minél szélesebb körű nyomorbiztonságokat tárhassunk a külföldi jótékonyosság elé.” Razzia a nyomortanyákon. *Vasárnapi Ujság*, 1920. február 8. 32. Maga az ötlet, hogy a külföldi látogatókat ilyen „nyomorazziák” keretében kalauzolják el a város nyomortanyáira, magától Táboritól származott. TOMSICS 2006. 92–103.

*Borzasztónak ígérkezik január, február, március, április. Éhínség fenyegeti a leg-szegényebb néposztályt. Ezt elmondhatod, mert ez való.*¹³

A razziák során – Tábori saját beszámolója szerint – mintegy 240 helyszíni fénykép-felvétel és számos riportcikk született, de a felvilágosító akció eredményeként készült el a fotótörténeti szakirodalom által az első magyar szociofotós albumként számon tartott, *Egy halálraitelt ország borzalmaiból* című kiadvány is, amelyben tizenhat, a „nyomorazziákon” készült helyszíni szociofotó látható, a fotókon szereplő személyek, családok sorsának rövid leírásával együtt. A kimondottan a külföldi hatalmakat megszólító albumban angolul, franciául és olaszul olvashatók a szövegek.¹⁴ A szociofotó-kiadvány többféle változatban ismert, az egyik verzió holland címmel jelent meg, kimondottan a holland gyermekvonat-akció elősegítésére.¹⁵



7. kép – Szenesládában alvó gyermekek egy Petneházy utcai lakásban

A főváros helyzetéről készült képi és írásos dokumentáció rendkívül fontos szerepet játszott a felvilágosításban, 1919–1920-ban egyik fontos eszköze volt annak, hogy külföldi segélyekhez jusson Magyarország. Ennek a propagandamunkának különböző formáit figyelhetjük meg, Tábori Kornél nem csupán a Huszár-féle „nyomorakció” megbízott képviselőjeként, hanem egyben a gyermekvonat-akció magyarországi szervezését lebonyolító szervezet, az 1906-ban alapított Országos Gyermekvédő Liga tagjaként is számos előadást

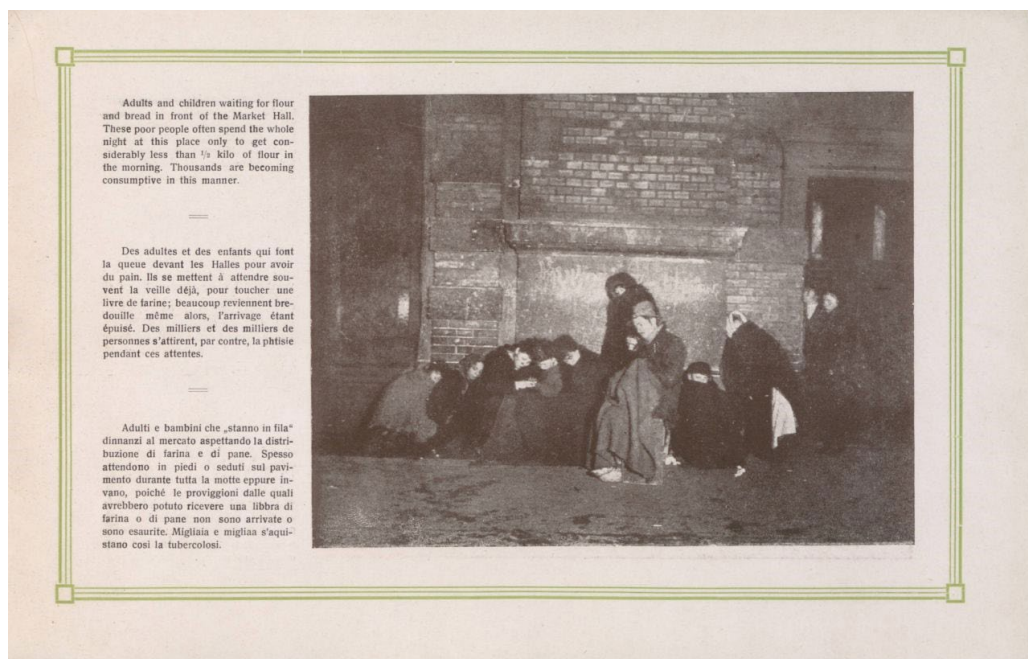
¹³ OSZK K Fond 160/76. Tábori Kornél Tábori Pálhoz, 1920. január 5..

¹⁴ Az albumhoz lásd ALBERTINI 2002. 70–72.

¹⁵ A kiadványnak két, egymástól eltérő változata az Országos Széchényi Könyvtárban található meg. A holland nyelvű címmel és bevezetővel ellátott, de a fotók leírását angolul–franciául és olaszul közlő kiadványt Tábori Pál, Tábori Kornél fia ajándékozta a nemzeti könyvtárnak.

tartott nemcsak Magyarországon, hanem külföldön is. Tábori saját bevallása szerint összesen 340 alkalommal adott elő külföldön, többek között a gyermekvonat-akcióban részt vevő országokban, Hollandiában, Belgiumban, Svájcban és Svédországban, de Dániában és a szomszédos, Magyarországhoz hasonló helyzetben lévő Ausztriában is tartott felvilágosító előadásokat.¹⁶ A svájci gyermekvonatot kísérő útját egy német nyelven kiadott riportkönyvben is dokumentálta.¹⁷

Tábori tevékenysége azonban korántsem merült ki a felvilágosításban. Amint az az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában fennmaradt hagyatékában található levelezésből is kiderül, folyamatosan tartotta a kapcsolatot a különböző külföldi segélyszervezetekkel, aktívan részt vett a segélyszállítmányok szervezésében és felvilágosító körútjairól hazatérve gyakran maga szállított szeretetadományokat Magyarországra.



8. kép – Lisztre és kenyérré várók a Nagycsarnok előtt

Tábori Kornél már pályája kezdetén nyitott volt a technika modern vívmányaira. A 19–20. század fordulóján megjelenő új médium, a mozi különösen megmozgatta a fantáziáját. Amellett, hogy filmrendezőként is kipróbálta magát, már az első világháború előtt több, az álló- és a mozgókép-felvételek, valamint a felolvasott szöveg kombinációjából álló előadást készített, amelyeket többnyire az Uránia Tudományos Színházban mutattak be.¹⁸ Nem véletlen tehát, hogy az 1920-ban a nyomorrazziák során készült fényképek mozgókép formájában, pontosabban annak részeként is szerepeltek a segélyakciók érdekében indított propagandában.

¹⁶ OSZK K Fond 160/76. Tábori Kornél önéletrajza, d. n.

¹⁷ TÁBORI Kornél: *Das Schweizerherz. Wie Carl Irlet und seine edlen Freunde Jungungarn retten*. Budapest, 1924.

¹⁸ Tábori és az Uránia kapcsolatához lásd: PERÉNYI 2021. 129–145.

„Nyomorazziák” mozgóképen

Mindössze másfél évtizede került elő az a sokáig elveszettnek hitt propagandafilm, amelyről a korabeli sajtóban több cikk is beszámolt. A film a Svéd Vöröskeresztnél maradt fenn, mint ismeretlen eredetű mozgókép. Innen a Svájci Filmarchívumba került, ahol 2000-ben restaurálták. Végül 2006-ban került a Magyar Nemzeti Digitális Filmarchívumba.¹⁹ Az 1918-ban egy bécsi filmgyár leányvállalataként létrejött Radius Filmipari Rt. által készített filmet 1920. január 23-án tekintette meg elsőként maga a megrendelő, Huszár Károly miniszterelnök. Az első vetítésről szóló sajtóhírből kiderül, hogy az 500 méter hosszú (a mozi korai időszakában még nem az időtartam, hanem a filmszalag hossza volt egy-egy film alapvető mértékegysége) filmet – amely „a budapesti nyomortanyákon keresztül a főváros nagy nyomorúságának minden ágával megismertet” – eredetileg egy sorozat első darabjának szánták. A cikkből az is kiderül, hogy a film „rövidesen kikerül a külföldre, hogy a jótékonyági akcióinknak szolgálatában álljon”.²⁰

A *Nyomorfilm* címmel emlegetett, nagyjából tíz perc hosszúságú mozgóképet először 1920 februárjában mutatták be az Uránia Tudományos Színházban, egy jótékonyági előadás keretében. Az előadást Prohászka Ottokár püspök beszéde vezette fel, majd ezt követően vetítették le a közönségnek a mozgó- és állóképekből összeállított előadást.²¹ A filmet ezt követően mutatták be külföldön is, az elsők között Hollandiában, így feltehetően a *Nyomorfilm* is hozzájárult az elsőként Hollandia által kezdeményezett, egészen az 1920-as évek végéig tartó gyermekvonat-akció sikeréhez. A *Nyomorfilm*nek tehát az itthon rendezett jótékony célú vetítésekből származó bevételeknek a Huszár-féle nyomorenyhító akció javára történő fordítása mellett – Tábori Kornél szociofotó-albumához hasonlóan – az elsődleges célja a nemzetközi közvélemény magyarországi helyzetéről való felvilágosítása és ezáltal további humanitárius segélyek megszerzése volt.

A filmben különböző, olykor nehezen meghatározható budapesti helyszíneket, nyomornegyedeket láthatunk. Az egyik ilyen részleten mintha két hírhedt angyalföldi munkáslakótelep, a Zaretzky- és a Lepsi-telep proletárlakásai lennének kivehetők. A telep embertelen lakáskörülményeiről Tábori mellett több szocioriport is beszámolt már az első világháború előtt is.²² Más jelenetekben ugyanakkor valószínűleg tabáni és óbudai helyszíneket, romos állapotú házakat lehet felfedezni, egy részleten pedig azt láthatjuk, ahogy a századfordulón még rettegett bűntanyának számító Százház előtt játszanak a proletárgyerekek.²³ Mind a mozgó-, mind az állóképes részletek közül több is szegényes öltözetű, romos proletárlakások előtti udvaron, pályaudvari vagonok között játszó gyermekeket mutat, ami szintén azt támasztja alá, hogy a segélyekért folytatott felvilágosító akciók

¹⁹ Magyar Nemzeti Digitális Archívum. *Nyomorfilm*: <http://mandarchiv.hu/cikk/2956/Nyomorfilm> [2021.10.30.].

²⁰ Nyomorfilmek. *Pesti Hirlap*, 1920. január 23. 4. „(...) e film külföldi körútjának köszönhető a svájci és hollandiai gyermeknyaraltatási akció, az Angliától kapott több vagon kötszer és az Egyesült Államokból érkezett több milliórd értékű ruhanemű-adomány.” – olvashatjuk egy később íródott újságcikkben. A Tábla elrendelte a bizonyítást a Horthy-ínségakció filmje ügyében. *Világ*, 1925. március 7. 8.

²¹ Prohászka püspök a gyermeknyomorról. *Pesti Napló*, 1920. február 17. 8. Két évvel később, 1922 februárjában, újabb két alkalommal levetítették még a filmet, előbb a Royal moziban, majd a Renaissance Színházban. Utóbbi vetítésen maga Horthy Miklós kormányzó is részt vett. BUZA 2013. 42.

²² PERÉNYI 2018. 59–61.

²³ A Százházhoz lásd: VALLÓ 2013. 54–57.; PERÉNYI 2018. 100.

fókuszában a gyermekek életkörülményeinek bemutatása állt. A filmfelvételek között ugyanakkor látunk hadirokkantakat, utcán kolduló embereket, valamint katonaruhás férfiakat és proletáraszonyokat, amint egy szeméttelen turkálnak hasznosítható dolgok után kutatva – hasonlóan a Tábori-féle szociofotós kiadványban is látható egyik képhez. A *Nyomorfilm*ben összesen tizenhat, Tábori nyomorazziáin készült fotográfia látható, ezek közül azonban csak három szerepel az *Egy halálraítélt ország borzalmaiból* című kiadványban.²⁴



9. kép – Testi fogyatékkal élő gyermekek a Nyomorék Gyermekek Országos Otthona udvarán

A film utolsó mozgóképes felvételein különböző testi fogyatékkal született gyermekek láthatók az 1913-ban a Mexikói úton épült Nyomorék Gyermekek Országos Otthona udvarán – feltehetően ezek a felvételek egy időben készültek azzal a fotóval, amely Tábori szociofotós kiadványában is szerepel. Ezt követően a film drámai lezárásaképp egy súlyosan alultáplált kislány fotóját láthatjuk.

A Huszár Károly nevéhez köthető nagyszabású segélyakció megsegítése érdekében készült *Nyomorfilm* mellett, hogy a korabeli szociális állapotokat vizsgáló történészek számára rendkívül értékes képi forrás, egyben az első olyan hosszabb, Magyarországon készült mozgókép, amely a szociális kérdés dokumentálásával foglalkozik, ezért filmtörténeti szempontból is jelentősnek tekinthető.

²⁴ A szociofotós-kiadványban nem szereplő fotók a Tábori *Vasárnapi Ujság*ban megjelent riportja mellékleteként publikált fényképek között sem találhatók meg, így jelenlegi tudásunk szerint ezek a fotók csak a *Nyomorfilm*ben maradtak fenn.

A mozi a segélyakciók szolgálatában

Az 1920-as években nem a Tábori nyomorazziáin alapuló film volt az egyetlen, amely a mozit állította a segélyért folytatott propaganda csatasorába. Ugyancsak a háború utáni nyomorakciót szolgálta a Corvin Filmgyárban 1922-ben készült, 355 méter hosszú, mintegy hatperces, egyfelvonásos játékfilm, amelyet az egykori rendőri riporterek, Fröhlich János és Balla Jenő által 1913-ban alapított Kino-Riport nevű filmgyártó cég készített.²⁵ A *Nyomorfilm*mel ellentétben *Az árvák imája* nem dokumentarista jellegű, hanem tisztán játékfilm, amely azonban ugyanúgy propagandacélokat szolgált, mint a *Nyomorfilm*.²⁶ Az angol címmel és feliratokkal fennmaradt filmet elsősorban az amerikai „piacra” – azon belül is az Amerikába kivándorolt magyar közönségnek – szánták,²⁷ nem véletlen ezért, hogy a film utolsó jeleneteinek főszereplője maga Pedlow kapitány volt.

Az árvák imája összes bevételét a „Horthy-ínségakció” javára ajánlották fel, a film készítői és szereplői pedig mind ingyen vállalták a munkát. A *Szózat* című jobboldali napilap tudósítása szerint a film „nemcsak megható meséjével, ragyogó interiőrjeivel sorakozik a legjobb magyar filmek közé, hanem az a páratlan érdekessége, hogy a főváros színészvilágának művészgárdája szerepel a filmen mint statisztéria.”²⁸ A szereplők közül elsősorban a „nemcsak idehaza, hanem a külföldön és Amerikában is népszerűen híres” Lubinszky Lilit, Mancit és Tibort emlegeti a sajtó, akik ekkoriban egyfajta gyereksztárok voltak.²⁹ A filmet felvezető feliratokból az is kiderül, hogy az Opera, a Nemzeti Színház és más színházak színészei alkották a szereplőgárdát.

A film cselekménye nem túl bonyolult. Az első jelenetben a főszereplők, a gazdag Turányi bárónő és gyermekei alamizsnát osztanak a ferencesek temploma előtt álló szegényeknek. A bárónő három gyermeke, Tibor, Mária és Lili negyven rászoruló gyermeket látnak el a téli hónapok során. Az étkezéseket – amelyeken maguk az arisztokrata gyermekek fogadják az éhezőket (kizárólag fiúkat) – a kertészlakban tartják. A kis Turányi Lili azonban súlyosan megbetegedik, a család orvosa – akit Zilahy Gyula alakít – lemond róla. Miután Tibor elmeséli az árváknak a történeteket, a szegény fiúk jótévedésük gyógyulásáért imádkoznak, mire a kislány csodával határos módon meggyógyul. A család a ferences templomnál hálát mond Szűz Mária szobra előtt, majd a bárónő gyermekeinek tanácskozását látjuk, ahogy épp arról tanakodnak, hogyan köszönhetik meg méltó módon Lili megmenekülését. Tibor javaslatára úgy döntenek, hogy gazdag rokonaikat látogatják végig és adományokat gyűjtenek náluk a szegények javára. A tanácskozás végén elhatározzák azt is, hogy felkeresik az éppen érkező „nagy jótévőt”, Pedlow kapitányt, akitől ruhákat kérnek az árváknak. Ezután a bárónő gyermekei taxiba ülnek és elhajtanak a pályaudvarra. A következő jelenetben már Pedlow kapitányt látjuk, ahogy megérkezik a pályaudvarra, és nagy tömeggel körülvéve találkozik a bárónő gyermekeivel. A film zárójelenetében Pedlow és a gyermekek autóba ülnek, majd elhajtanak a segélyelosztóhoz.

²⁵ Kino-Riport filmgyár: <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/kino-riport-filmgyar> [2021.10.21.].

²⁶ A film előkerülésének körülményeihez lásd: BALOGH 2008. 6.

²⁷ „Ez a film a propagandafilmnek iskolapéldány [sic!] és nemcsak idehaza, hanem az amerikai magyarság körében is, ahová külön futár viszi a filmet, nagy összeget fog eredményezni a Horthy-ínségakciónak”. Árvák imája. Film a Horthy-akció javára. *Szózat*, 1922. november 25. 6.

²⁸ Árvák imája. Film a Horthy-akció javára. *Szózat*, 1922. november 25. 6.

²⁹ Árvák imája. Film a Horthy-akció javára. *Szózat*, 1922. november 25. 6.

Tábori *Nyomorfilm*jével, valamint a továbbiakban bemutatandó jótékonyági propagandafilmekkel szemben *Az árvák imája* a karitatív tevékenységnek korábbi, a 20. század elejétől az állami szociálpolitika kialakulása felé tartó folyamatok mellett egyre inkább anakronisztikussá váló felfogását tükrözi: a nyomor realiztikus, kendőzetlen ábrázolása helyett az arisztokrácia által a szegények irányában gyakorolt „keresztény könyörületesség” jegyében született.³⁰ Miközben már az első világháborút megelőző években elindult az a folyamat, amely az állami szociálpolitika fokozatos kiépülése felé haladt, a film szüzséje, képi világa még inkább a civil szerveződésű jótékonyági egyesületek, illetve az azokat működtető, fenntartó elit – az arisztokrácia és a középosztály – tagjait szólítja meg. A *Nyomorfilm*mel ellentétben itt kevésbé a szociális állapotok realista–dokumentarista ábrázolása kerül előtérbe, mint inkább a társadalom elesettjein segítők karitatív tevékenységének hangsúlyozása. Mindkét film tehát ugyanazzal a céllal készült, mégis eltérő cselekményt és filmes eszközöket vet be a nyomorenyhítés érdekében folytatott propagandában.

Ugyancsak a „Horthy-ínségakcióhoz” kapcsolódik egy másik, szintén *Nyomorfilm* címen emlegetett alkotás, amelynek története korántsem olyan pozitív kicsengésű, mint az eddig bemutatott moziké. A filmet a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium rendelte meg még 1922-ben a „Horthy-akció népszerűsítésére” a Concordia Filmgyárnál.³¹ A tervek szerint a minisztérium az ország összes mozijában kötelező programmá tette volna a filmet, a gyártási költségeket – kb. 5–6 millió koronát – ezzel térítve meg a készítő számára. A film sajnálatos módon elpusztult, illetve lappang, tartalmáról mindössze *Az Est* című napilapnak a film később taglalandó utóéletét bemutató tudósításából kapunk némi információt: „*Megkezdődnek a filmfelvételek. Nyomortanyák, külvárosi uccasor, a kapuban lerongyolt ruházatú gyerekek, a megcsonkított országnak nincs legendő kórháza, anyák beteg gyerekekkel sorba állnak, az iskolába járó gyerekeknek nincs cipője, ruhája, elnyomorodott gyermekek és a viszontagságos gyermekélet befejezése, tudóvész.*”³²

A film készítését folyamatosan figyelemmel kísérte a megrendelő minisztérium, a felvételeknél Sebestyén József miniszteri tanácsos volt jelen, egy másik minisztériumi tisztviselő pedig az elkészült filmrészleteket ellenőrizte. A minisztérium mindent rendben talált, ki is tűzték a film bemutatásának időpontját 1923. március 2-ára. A végül 490 méter hosszúra sikerült filmet azonban a bemutató napján az Uránia Színház épületében működő Magyar Királyi Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság – amelyet a közvélemény mozicenzúra néven emlegetett – váratlanul betiltotta, arra hivatkozva, hogy az „ilyen propaganda teljesen az ellenkező hatást éri el főleg akkor, ha rosszhiszemű vagy félművelt emberek célzatos magyarázatai a képek kedvezőtlen behatását a nagytömeg lelkében nyugtalanításra és izgatásra használják ki.”³³ E fiasót követően a készítő más címmel – a sajtóban a *Publikumhoz* címmel is lehet találkozni –, a filmet újravágyva további két alkalommal megpróbálta elérni az engedélyezést – sikertelenül, sőt, a procedúra végén a filmet a mozicenzúra lefoglalta.

³⁰ A keresztény könyörületesség koncepciójához lásd: GYÁNI 1999. 57–84.

³¹ A kultuszminiszter nyomorfilmet rendelt – a mozicenzúra betiltotta a kultuskormány filmjét. *Az Est*, 1923. április 15. 5.

³² A kultuszminiszter nyomorfilmet rendelt – a mozicenzúra betiltotta a kultuskormány filmjét. *Az Est*, 1923. április 15. 5. Kiemelések az eredetiben

³³ A kultuszminiszter nyomorfilmet rendelt – a mozicenzúra betiltotta a kultuskormány filmjét. *Az Est*, 1923. április 15. 5. Nem ez az első példa arra, hogy egy társadalmi problémákat ábrázoló mozgóképvétitését hasonló indokokkal kísérelték meg betiltani. Lásd: PERÉNYI 2018. 108.

Vajon mi állhat a film betiltásának hátterében? A megrendelő kultuszminisztérium, pontosabban a minisztérium égiszén belül működő Magyar Országos Mozcóképzési Tanács, valamint a Magyar Országos Mozcófényképvizsgáló Bizottság és annak elnöke, Horváth Elek közötti szakmai ellentét? Vagy a fővárosi nyomor túlságosan realiztikus ábrázolásmódja, ami a döntéshozók szerint aláásta volna a bethleni konszolidáció politikai kommunikációját, s ezért visszakozott a megrendelő az utolsó pillanatban? Utóbbi feltételezést támasztja alá az, hogy a sajtóban többször említik, hogy a betiltás „felsőbb utasításra” történt. Mindenesetre a film betiltása kapcsán parlamenti interpelláció is született, amelyben Dénesfay-Dinich Ödön párton kívüli képviselő egy a mozcenzúra által engedélyezett német film obszcén jeleneteinek felolvasásával adott hangot afeletti értetlenségének, hogy a filmet azzal az ürüggyel utasították vissza, hogy az „fokozza az elkeseredést.”³⁴

A hoppon maradt filmgyár a minisztérium által ki nem fizetett gyártási költségek visszaszerzése érdekében beperelte az államot, a két miniszteri tanácsost téve felelőssé azért, hogy nem látták előre a film kényes tartalmát. Miután az elhúzódó pereskedésben a bíróság első fokon a kincstár javára ítélt, a Concordia Filmgyár tulajdonosa, Turcsányi Pál a két kultuszminisztériumi tisztviselőt, a már említett Sebestyén Józsefet, valamint Bayer Elemért jelentette fel csalás, hitelezési csalás és hivatali visszaélés miatt.³⁵ Az évekig elhúzódó ügy kezdett egyre kínosabbá válni a résztvevők, elsősorban a kultúrpolitikai vezetés számára. Végül az eljárást az ügyészség bűncselekmény hiányában megszüntette.³⁶

Közvetlenül a holland gyermekvonat-akcióhoz kapcsolódik az 1924-ben készült *A hollandi szív – Hollands hart* című fekete-fehér némafilm. Az eredetileg 25 perces, 619 méter hosszú filmből ma már csak egy alig több mint 7 perces rész maradt fenn a Nemzeti Filmarchívum gyűjteményében. A filmet az Üllői út 4. szám alatti, úgynevezett Hollandi Udvarban székelő Magyar–Holland Kultúrgazdasági Rt. megbízásából Deésy Alfréd rendezte, a film operatőre Arany Ferenc volt. A társaság a magyar államtól monopóliumot nyert az iskolai oktatófilmek gyártására és forgalmazására, így a kétfelvonásos film is ezen oktatófilm-sorozat részeként készült. Címe feltehetően utalás Kozma Andor (1861–1933) 1920 végén írt, *A Hollandus szív* című versére, amely a hollandok iránt érzett magyar hála számos irodalmi kifejeződésének egyike volt.³⁷

A film alkotói a gyermekvonat-akciók során készített filmhíradószerű részleteket kombinálják játékfilmes elemekkel. A film fiktív részeiben professzionális színész szereplőket láthatunk, közülük azonban mindössze a Marika édesapját alakító színész, Kürti József neve ismert.³⁸ Az *árvák imájával* ellentétben Deésy filmjébe nem csupán a film lezárásakor vágott be néhány másodpercnyi filmhíradó-felvételt; a dokumentarista részek a film cselekménye során folyamatosan váltakoznak a színészek által játszott jelenetekkel,

³⁴ Rothenstein elvtárs interpellációja. *Népszava*, 1923. június 14. 4.

³⁵ Két volt miniszteri tisztviselőt hitelezési csalással vádoltak, de az ügyészség megszüntette ellenük az eljárást. *Pesti Napló*, 1925. február 22. 14.

³⁶ Az ügy érdekessége még, hogy Tábori Kornélt tanúként szólaltatta meg az ügyészség, még hozzá azért, mert a film készítésekor Tábori *Pesti razzia* című filmjét – amely feltehetően az 1920-as *Nyomorfilm*mel azonos – is beillesztették, kimondottan a megrendelő kultuszminisztérium kérésére. A Tábla elrendelte a bizonyítást a Horthy-ínségakció filmje ügyében. *Világ*, 1925. március 7. 8.

³⁷ A versről bővebben lásd RÉTHELYI 2020. 84–86.

³⁸ *Hollands hart*: <https://filmdatabase.eyefilm.nl/en/collection/film-history/film/hollands-hart#cast> [2021.10.21.].

ezáltal az alapvetően kitalált cselekményt az eredeti felvételek mintegy hitelesítik, s azt az érzést keltik a nézőben, mintha a játékfilmes részek is egy valós történetet rögzítenének.

A film dokumentarista részeiben többek között láthatjuk a gyermekek elbúcsúztatását és egy gyermekvonat távozását a Keleti pályaudvarról, a vonat megérkezését Hollandiába, jellegzetes holland várost, szélmalmost és legelő teheneket, továbbá „Liga bácsit” és „Liga nénit”, azaz a gyermekakció fő szervezőit, Vredenburg bárót és feleségét, ahogy a tengerpartra viszik kirándulni a gyermekeket. Ezt követően láthatjuk a mosolygós, láthatóan egészséges és jól táplált magyar gyermekek hazaérkezését, illetve a boldog szülőket, akik alig várják, hogy a pályaudvaron újra karjukba zárhassák gyermekeiket. A gyermekekkel együtt számos ajándék is érkezett Hollandiából, amit a csomagokat vállukon cipelő szülőkről készült felvételek illusztrálnak a filmben.

A film cselekménye szerint egy nagy szegénységben élő mezőkövesdi család feje kislányát, Marikát Hollandiába szeretné küldeni, hogy az legalább egy időre kiszabadulhasson a nyomorból és szenvedésből. A kiutazásra ugyan sok szegény gyermek várakozik, de a Gyermekvédő Liga segítségével sikerül Marikának eljutnia Hollandiába. Befogadó szülője, egy apa, aki az újságban olvasott a borzalmas magyarországi állapotokról, nagy szeretettel veszi magához a kislányt, gyermekei nagyon örülnek a magyar játszópajtásnak. A befogadó család és a magyar kislány között a közös zoltáréneklés teremti meg a kapcsolódási pontot, Marika hamarosan teljesen otthonosan érzi magát Hollandiában, így néhány hónap elteltével nehéz szívvel búcsúzik ideiglenes hazájától. Később a befogadó szülők Magyarországra látogatnak, ahol Marikát halálosan beteg édesapja mellett találják. Az édesapa halálos ágyán megfogadtatja a holland befogadó apával, hogy magához veszi Marikát és annak öccsét, így az apa abban a tudatban halhat meg, hogy gyermekeiről gondoskodnak a holland szülők.

A Hollandiával kapcsolatos klisék bemutatása mellett a film elsődleges üzenete az volt, hogy a távoli országban békében, biztonságban és jólétben élhetnek a gyermekakcióban részt vevő gyermekek. Az alkotás propagandisztikus célját mutatja az a tény, hogy a vallás- és közoktatásügyi miniszter rendeletben tette kötelezővé, hogy a filmet az ország összes mozijában vetítsék le.³⁹ Ebből is látszik, hogy a filmet elsősorban a magyar közönségnek szánták, és az lehetett a célja, hogy meggyőzze arról a magyar szülőket, hogy engedjék el gyermekeiket a gyermekvonatokkal Hollandiába.⁴⁰ Ezt támasztja alá a film azon törekvése is, hogy a magyarországi akcióban részt vevő összes keresztény felekezetet megszólítsa: a kislány holland nevelőszüleivel közösen a református hagyományok szerint zoltárt énekel, a közösen énekelt zoltár azonban az evangélikusok *Erős vár a mi Istenünk* című éneke, a holland nevelőszülők pedig magyarországi látogatásukon egy katolikus szentmisére is ellátogatnak.⁴¹

³⁹ *Budapesti Közlöny*, 1924. december 3. 1. Ugyanebből a hirdetéséből kiderül az is, hogy a Deésy rendezte film egy eredetileg a *Holland gyermekvonat érkezése* címet viselő film kibővített változata. Feltehetően a *Hollandi szív* eredeti, dokumentarista részeit vetítették ezen a címen, ezt egészítették ki a színészek által játszott játékfilmes jelenetekkel.

⁴⁰ A filmet ugyanakkor Hollandiában is vetítették. Lásd: AALDERS 2020a. 46.

⁴¹ RÉTHELYI 2018. 52.

Az éhezést, az embertelen lakáskörülményeket és a gyermeki szenvedést dokumentáló álló- és mozgóképek – amelyeket Friederike Kind-Kovács szavaival nyugodtan nevezhetünk „katasztrófaképeknek” (*disaster imagery*) – amellet, hogy jelentős mértékben hozzájárultak az általuk ábrázolt megpróbáltatások enyhítéséhez, egy fontos gondolkodásmódbeli változásról is tanúskodnak. Az emberi sorsokat realiztikusan, a maguk kendőzetlen valójában ábrázoló képek jól mutatják, hogy a 20. század második évtizedére a nyomor, az éhezés jól látható külső jegyei már nem jelentettek egyben társadalmi megbélyegzettséget, a rászorulókat nem tekintették többé lusta, erkölcstelen, „érdemtelen” szegényeknek. Bár a nyomor társadalmi diskurzusának átalakulása már az első világháború előtt elkezdődött, de igazán csak a világháború traumája, a háború okozta szenvedés volt az, ami még nagyobb lendületet adott e szemléletváltásnak.⁴² Míg a 19–20. század fordulóján a nagyvárosi nyomort kutató és prezentáló szociális riportok – így a tanulmányban többször említett Tábori Kornél háború előtti írásai – is igyekeztek minden részletbe menően ábrázolni a társadalmi gondokat, az első világháború szélsőséges erőszaka egészen új perspektívát eredményezett a szenvedő emberi test ábrázolásában – mind írott, mind képi változatában.

KÉPJEGYZÉK

1. kép Hollandiába utazó budapesti gyermekektől búcsúznak hozzátartozóik a Keleti pályaudvaron, 1920. Fotó: Müllner János. BTM Kiscelli Múzeum, Fényképtár.
2. kép Az Amerikai Vöröskereszt csecsemőkelengyékét oszt rászorulóknak a régi képviselőházban, 1922. Fotó: Müllner János. BTM Kiscelli Múzeum, Fényképtár.
3. kép Az Amerikai Vöröskereszt tiszteletére rendezett július 4-i ünnepség a Nemzeti Múzeum kertjében, 1920. Kongresszusi Könyvtár, Washington. (<https://www.loc.gov/item/2017677829/>) [2021.10.25.]
4. kép Súlyosan alultáplált csecsemő egy budapesti kórházban, 1919. Kongresszusi Könyvtár, Washington. (<https://www.loc.gov/item/2017670664/>) [2021.10.25.]
5. kép Nyomornegyed Budapesten, 1921. Kongresszusi Könyvtár, Washington. (<https://www.loc.gov/item/2017679305/>) [2021.10.25.]
6. kép Rongyokba burkolt lábú kislány, mellette amerikai segélyből kapott cipővel ellátott gyermek, 1921. Kongresszusi Könyvtár, Washington. (<https://www.loc.gov/item/2017679308/>) [2021.10.25.]
7. kép Szenes ládában alvó gyermekek egy Petneházy utcai lakásban. Tábori Kornél *Egy halálraítélt ország borzalmaiból* című szociófotó-albumából. Országos Széchényi Könyvtár.

⁴² KIND-KOVÁCS 2013. 84.

8. kép Lisztre és kenyérre várók a Nagycsarnok előtt. Tábori Kornél *Egy halálraítélt ország borzalmaiból* című szociofotó-albumából. Országos Széchényi Könyvtár.
9. kép Testi fogyatékkal élő gyermekek a Nyomorék Gyermekek Országos Otthona udvarán. Tábori Kornél *Egy halálraítélt ország borzalmaiból* című szociofotó-albumából. Országos Széchényi Könyvtár.

LEVÉLTÁRI FORRÁSOK

- OSZK K Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár
Fond 160/76. Tábori Kornél hagyatéka

SAJTÓFORRÁSOK

- Az Est, 1923
Az Ujság, 1922
Budapesti Közlöny, 1924
Kis Ujság, 1922
Népszava, 1923
Pesti Hírlap, 1920
Pesti Napló, 1920, 1925
Szózat, 1922
Vasárnapi Ujság, 1920
Világ, 1925

FILMEK

- A hollandi szív.* Rendezte: Deésy Alfréd, 1924. Magyar Nemzeti Digitális Filmarchívum
Az árvák imája. Rendezte: Fröhlich János – Harmath Pál, 1922. Magyar Nemzeti Digitális Filmarchívum
Nyomorfilm, 1920. Magyar Nemzeti Digitális Filmarchívum

IRODALOM

- AALDERS 2020a AALDERS, Maarten J.: A Hollandiába tartó gyermekvonatok (1919–1930). In: *A gyermekvonatok. Élő híd Magyarország, Hollandia és Belgium között az első világháború után.* Szerk. AALDERS, Maarten J. – PUSZTAI Gábor – RÉTHELYI Orsolya. Budapest, 2020. 39–59.
- AALDERS 2020b AALDERS, Maarten J.: Magyarország barátai. Henriette Kuyper (1870–1933) és Jan Clinge Fledderus (1870–1946). In: *A gyermekvonatok. Élő híd Magyarország, Hollandia és Belgium között az első világháború után.* Szerk. AALDERS, Maarten J. – PUSZTAI Gábor – RÉTHELYI Orsolya. Budapest, 2020. 15–37.

- AALDERS – PUSZTAI – RÉTHELYI 2020 AALDERS, Maarten – PUSZTAI Gábor – RÉTHELYI Orsolya: *A gyermekvonatok. Élő híd Magyarország, Hollandia és Belgium között az első világháború után.* Budapest, 2020.
- ABLONCZY 2020 ABLONCZY Balázs: *Ismeretlen Trianon. Az összeomlás és a békeszerződés történetei, 1918–1921.* Budapest, 2020.
- ALBERTINI 2002 ALBERTINI Béla: Budapesti szociofotók – világháborútól világháborúig. *Budapesti Negyed* 35–36. (2002):1–2. 68–83.
- BALOGH 2008 BALOGH Gyöngyi: Elázott filmkincsek rozsdás dobozokban. Előkerült Kertész Mihály kolozsvári filmje. *Filmkultúra Muszter* 6. (2008):11. 6–8.
- BÓDY 2018 BÓDY Zsombor: Élelmiszer-ellátás piac és kötött gazdálkodás között a háború és az összeomlás idején. In: *Háborúból békébe: a magyar társadalom 1918 után.* Szerk. BÓDY Zsombor. Budapest, 2018. 151–194. (Magyar Történelmi Emlékek. Értekezések. Trianon-dokumentumok és -tanulmányok 2.)
- BUZA 2013 BUZA Péter: *Tábori bűnös Budapestje.* Budapest, 2013.
- GLANT – JUHÁSZ – ABLONCZY 2018 GLANT Tibor – JUHÁSZ Balázs – ABLONCZY Balázs: Nemzetközi segély- és segítőakciók a volt Osztrák–Magyar Monarchia területén (1918–1923). *Századok* 152. (2018):6. 1321–1352.
- GYÁNI 1999 GYÁNI Gábor: Könyörületesség, fegyelmezés, avagy a szociális gondoskodás genealógiája. *Történelmi Szemle* 41. (1999):1–2. 57–84.
- HATOS 2018 HATOS PÁL: *Az elátkozott köztársaság. Az 1918-as összeomlás és forradalom története.* Budapest, 2018.
- KIND-KOVÁCS 2013 KIND-KOVÁCS, Friederike: The „Other” Child Transports: World War I and the Temporary Displacement of Needy Children from Central Europe. *Revue d’histoire de l’enfance „irregulière”* 15. (2013):1. 75–109.
- OLASZ 2019 OLASZ Lajos: Sajtóirányítás és háborús propaganda az I. világháború időszakában. In: *Belvedere Meridionale* 31. (2019):2. 104–122.
- PERÉNYI 2018 PERÉNYI Roland: *A nyomor felfedezése Bécsben és Budapesten. Szociális riportok a 19–20. század fordulóján.* Budapest, 2018.
- PERÉNYI 2021 PERÉNYI Roland: Az Uránia Tudományos Színház társadalmi programja. In: *Az ismeretlen Uránia.* Szerk. BUGLYA Zsófia. Budapest, 2021. 129–145.
- PERÉNYI – RÉTHELYI 2022 PERÉNYI Roland – RÉTHELYI Orsolya: *Úti cél: remény. A nemzetközi gyermekvonat-akció a két világháború között.* Budapest, 2022.

- RÉTHELYI 2018 RÉTHELYI Orsolya: A hollandi szív. In: De „kindertreinen” – Voorwerpen en herinnering / A „gyermekvonatok” – Tárgyak és emlékezet. Szerk. AALDERS, Maarten J. – RÉTHELYI Orsolya. Budapest, 2018. 52. (Néderlandisztikai füzetek 9.)
- SIPOS 2010 SIPOS Balázs: Az első világháború médiahatásai. In: *Médiakutató* 11. (2010):1. 103–108.
- TOMKA 2018 TOMKA Béla: Az első világháború és a trianoni béke gazdasági hatásai Magyarországon. In: *Háborúból békébe: a magyar társadalom 1918 után*. Szerk. BÓDY Zsombor. Budapest, 2018. 47–79. (Magyar Történelmi Emlékek. Értekezések. Trianon-dokumentumok és -tanulmányok 2.)
- TOMSICS 2006 TOMSICS Emőke: Tábori Kornél és a szociofotó. *Fotóművészet* 16. (2006):3–4. 92–103.
- VALLÓ 2013 VALLÓ Judit: *Képzelt Csikágó*. Budapest, 2013.

The Role of Photography and Film in Post-World War I International Humanitarian Operations

by Roland Perényi

(Summary)

In the political chaos caused by World War I and the post-war revolutions, Hungary drifted to the brink of a humanitarian catastrophe. The country's decision-makers soon realized that the crisis could not be resolved on its own. Prime Minister Károly Huszár, leading the so-called concentration government, recognized that the aid campaign he had announced could only be effective if the conditions in the country were presented to the international community. To this end, a number of informative lectures, publications and articles have been produced. This propaganda for humanitarian cooperation also helped Hungary to break out of its foreign policy isolation.

This critical period meant the biggest ordeal for children. It is no coincidence that the post-World War I charity propaganda was aimed primarily at helping infants. International attention to the ordeals of war has also resulted in increased visual representation of children's suffering. In my paper, I present propaganda photographs, which were created in connection with the charity actions announced several times during the early 1920s, related mainly to the so-called children's train actions.

During World War I the latest genre of urban popular culture, cinema, became increasingly popular. The opportunity to utilize movies as a means of propaganda was soon discovered, so the cinema was used by the warring parties during World War I to mobilize the audience. This function of films remained in the post-war period, in our case however it was much more to present the hopeless situation of Hungary on the side of the losers. In the second half of my study, I present such propaganda films made after the war, with the aim of gaining the support of the international community, particularly in connection with the children's train actions.

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,¹ síkban ábrázolva a fizikai tér és az abban jelen lévő személyek különböző jellemzőit.² Ezáltal a fotót olyan médiumnak tekinthetjük, amely vizuálisan rögzít, tárol³ 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.⁴ Ebből következően a vizuális információegyüttesnek fontos sajátossága az összetettség, a rétegzettség⁵ és mindezekből következően a többolvasatúság.⁶ 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* rejt, melyet elsősorban a kapcsolódó emlékek, történetek és értelmezések fedhetnek fel.⁷ Mindezekből következően a privát fényképek sokrétű és sokatmondó társadalomtörténeti forrást jelentenek, amennyiben megfelelő módszerek és forráskritika segítségével dekódoljuk⁸ 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 kutatásának⁹ 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,¹⁰ a fennmaradt ismeretek, emlékek, információk függvényeként esetleges dominanciájuk mégis megfigyelhető az elbeszélésekben.

A *valós idő*¹¹ a kép készítésének idejét azonosítja. E tényező explicit ábrázolására (például pontosan leolvasható naptár és óra) azonban csak a legritkább esetben akad példa.¹² 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.

¹⁰ Az időbeli rétegek definiálásának egymásutánisága a leírás technikai következménye.

¹¹ TARI 2004. 325.

¹² 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.¹³ 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.¹⁴ 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”¹⁵ zárványként fennmaradó időmetszet,¹⁶ 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-

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

¹⁴ 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.

¹⁵ SZALMA 2014. 33.

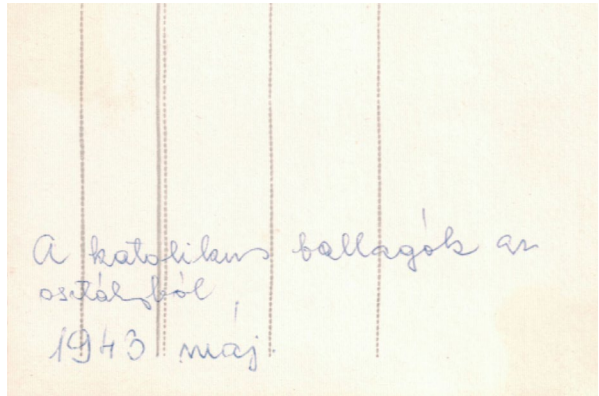
¹⁶ KUNT 1987. 1.



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.¹⁷

A *kontextus idő*¹⁸ 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-

¹⁷ SZALMA 2014. 33.

¹⁸ 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.”¹⁹

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.²⁰

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*.²¹ Bár az életszakaszok kerete egységességet mutat a felszínen, azaz egy adott korszakban az azonos életszakaszba tartozók hasonló élethelyzetek és életese-

¹⁹ Interjúrészlet. (Adatközlő: ME, az interjút a szerző készítette. 2015.03.23.).

²⁰ KUNT 1987. 1.

²¹ 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 életszakaszok 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.²² 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 teret²³ 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.²⁴ 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.²⁵ A fotografikus térben tehát a kép szereplői kerülnek a figyelem középpontjába,²⁶ 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.²⁷ 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-

²² BÁN 2008. 9.

²³ HIRSCH 2000. 81.

²⁴ SZABÓ 2014. 159–160.

²⁵ FREEMAN 2005. 60.

²⁶ 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.

²⁷ Kivételet 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.²⁸ 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.²⁹ 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

²⁸ BOURDIEU 1982. 233.

²⁹ 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.³⁰ Barthes megállapítása szerint a tudatos önmegjelentés 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.”³¹

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.³² 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.³³ Az érzelmek nyílt kifejezése nem (volt) része a formális társas kapcsolatoknak.³⁴

A privát fényképek azonban a 20. század első évtizedeit követően fokozatosan kikerültek a formális és nyilvános szféra hatásköréből,³⁵ 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.³⁶ Az összegyűjtött képanyag emellett

³⁰ KUNT 1995. 39.

³¹ BARTHES 1985. 19.

³² HIRSCH 2000. 94.

³³ KINCSES 2006. 35.

³⁴ BARTHA 2003. 103.

³⁵ Az állami adminisztráció számára készített igazolvány- és egyéb hivatalos célú képeket leszámítva.

³⁶ 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.³⁷ 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.³⁸

A társadalom széles rétegeiben megjelentek a fürdőruhában készített portrék és csoportképek.³⁹ 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.⁴⁰

³⁷ ANDORKA 2006.

³⁸ TERENDI 2014. 48.

³⁹ TERENDI 2014. 47.

⁴⁰ 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,⁴¹ amelyek csókolózó szerelmeseket, szoptató anyát vagy a kertben meztelenül pancsoló gyermeket ábrázolják.⁴² 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 meztelenség⁴³ 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

⁴¹ HIRSCH 2000. 100.

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

⁴³ 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 státusz⁴⁴ kifejezésén, annak változásán. Az egyéniség ilyen jellegű háttérbe szorítása a 19. században jellemző fényképezkedési szokásokra emlékeztet, amelyek a 20. század elejéig egyeduralkodók voltak.⁴⁵ Ugyanakkor ettől függetlenül azt is észre kell venni a korai időszakban készített fényképek – főként a paraszti réteg képei – kapcsán, hogy maga a portrékészítetés 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 köszönhetően⁴⁶ a magánfotók váltak a domináns típusúvá.⁴⁷ 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.⁴⁸

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,⁴⁹ 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.⁵⁰ Ugyanakkor e képtípus esetében is

⁴⁴ BARTHA 2003. 103.

⁴⁵ Vö. BARTHA 2003. 103.

⁴⁶ CHALFEN 1987.

⁴⁷ A 20. század második felében az életforduló ceremoniális alkalmai 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.

⁴⁸ TÉRENDI 2014. 47.

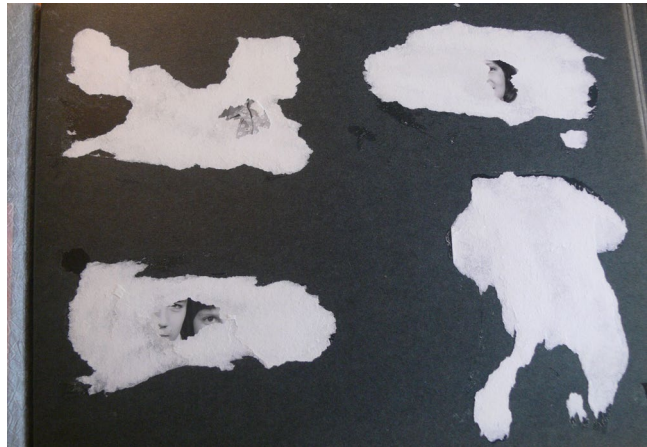
⁴⁹ TÉRENDI 2014. 46.

⁵⁰ 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.⁵¹ Emellett mind a kortárs, mind pedig a leszármazó generációk esetében szerepet játszhatnak az egyéni és családi identitás kialakításának, megerősítésének folyamatában.⁵²

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.⁵³

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 udvarlókra vagy menyasszonyjelöltekre. 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 barátnak a képmását sem semmisítették meg, aki besúgóként börtönbe juttatta a kép birtokosát.

⁵¹ KUNT 1987. 1., 11.

⁵² KUNT 1995. 30.

⁵³ 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,⁵⁴ 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.

⁵⁴ 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.⁵⁵ 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.⁵⁶ Ahhoz tehát, hogy az interpretáció megvalósulhasson, a kép megfigyelőjének azonosítania kell olyan tényezőket, mint a kép készítésének ideje, helye, az ábrázolt személyek és aktivitások.⁵⁷ 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.⁵⁸ 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.⁵⁹ Mindemelett azonban ezek az összetett jelek azok, amelyek a legszelebbebb 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,⁶⁰ 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.

⁶⁰ 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.

Visy Beatrix

A fénykép mint mise en abyme – „prózafordulat”, fotó a mise en abyme tükröződésében

„A fotó nem vallomás a világról, sokkal inkább a világ darabja, a valóságnak olyan kicsiny mása, amelyet bárki készíthet vagy szerezhethet.”¹

A mise en abyme a heraldikából származtatható és a festészetből ismert vizuális, öntükröző jelenség: a kép keletkezését, szereplőit, alkotóját, nézőpontját stb. hangsúlyozó ábrázolásmódjai, ötletes (tükör)játékai viszonylag nagy hagyománnyal rendelkeznek a képzőművészetben, ezért nem meglepő, hogy kevésbé konkrét, „kézzel fogható” módon más művészeti ágakban, így a zenében és az irodalomban is megjelent. A 20. század utolsó harmadától egyre gyakrabban találkozhatunk a mise en abyme jelenségével, eszközével az irodalmi művekben, elsősorban regényekben. Az alakzat irodalmi lét- és működésmódjának vizsgálata pedig az 1970-es évektől mutat nagyobb érdeklődést a művészet- és irodalomelméleti írásokban. E teóriák mindegyike visszakanyarodik André Gide-hez, akitől a címerpajzsok heraldikai ábrázolásának működésmódja, analógiája alapján az elnevezés származik, és akinek korai művei valóban igazolhatják is a heraldikai ábrázolás és az írói módszer közötti párhuzamot, mert bennük egyetlen textuális tükör reflexiója duplázza meg a szöveg bizonyos aspektusát. Ám az 1925-ös *A pénzhamisítók* esetében „a heraldikai ábrázolással való összevetés már nem kielégítő, mert a szöveget belső tükrök sorozata szervezi.”² A mise en abyme kapcsán különösen – és érthetően – kitüntetett figyelmet kap Gide 1893-as naplóbejegyzése, amelyben először használja a kifejezést, és ismerteti a mise en abyme néhány irodalmi megvalósulását, amelyeket azonban nem tart elég egyértelműnek, így az alakzatot és a megnevezést saját műveire vonatkoztatja: „Sokkal pontosabb és helyesebb lenne, amire a Jegyzeteimben, a *Narcissusban* és a *Tentative-ban* törekedtem: az olyan címerpajzsokhoz való hasonlítás, amelyek esetében az első címerbe egy másodikat is »mélyesztenek« [en abyme].”³

Gide meghatározásából indul tehát a mise en abyme fogalmának értelmezése a 20. század során. Lucien Dällenbach ismert és jelentős írása elemzi és egyben kritizálja a fogalom 50-es évekbeli, a francia irodalomtörténet egy-egy munkájában felbukkanó interpretációit C.E. Magny *Histoire du roman français depuis 1918* (Paris, Seuil, 1950) és Pierre Lafille *André Gide romancier* (Paris, Hachette, 1954) című munkái kapcsán. Magny a mise en abyme terminusát metafizikai jelentéssel tölti meg azáltal, hogy felerősíti a görög eredetű *abyss* kifejezésnek matematikai végtelenség, paralel tükrök végtelen sorozata és örvénylés konnotációit. Magny ezenkívül bevezeti a fogalom hármas osztályozását, és

1 SONTAG 2007. 11.

2 DIAN 2006. 75.

3 „Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon *Narcisse*, et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier à en mettre au second »en abyme«.” GIDE 1955.

megkülönbözteti egymástól az egyszerű, a végtelen és az ellentmondó reflexió típusait.⁴ A görög kifejezés egyik első előfordulása a *Septuagintában* található, a héber *tehom* kifejezés fordításaként, amely az *abysse* jelentéseiben is benne lévő östenger, öskáosz, tengermélység, tengerfenék, továbbá alvilág, túlvilág jelentésekkel rendelkezik. Dällenbach a korábbi teoretikusok példáin és értelmezésein át igyekszik bemutatni, ahogyan a *mise en abyme* fogalma és jelentésköre egyre homályosabbá és problematikusabbá válik.

Dällenbach *mise en abyme*-meghatározása a tükörképéből és a tükröződésemből indul ki: „*a mise en abyme bármely belső tükör, amely visszatükrözi a narratíva egészét egyszerű, ismételt vagy megtévesztő (vagy paradox) megkettőzés révén.*”⁵ Ezáltal a szerző a *mise en abyme* képzőművészeti működéséhez és példáihoz tér vissza, továbbá a hasonlóságot teszi meg a kettőződést generáló alakzat fő vonásává.⁶ Tipológiájában az egyszerű megkettőzés olyan szekvencia, amely az őt magába foglaló munkához hasonlóság által kapcsolódik. A végtelen megkettőzés az egyszerű megkettőzés szekvenciájának végtelen visszacsatolása. A megtévesztő vagy paradox megkettőzés során pedig feltételezhető a bennefoglaltság.⁷

Mieke Bal 1978-as írása⁸ viszont Dällenbach gondolatmenetével száll vitába. Meglátása szerint helytelen túlhangsúlyozni az analógiát a grafikai ábrázolással, mert a festészethez képest a nyelvben a *mise en abyme* egy kevésbé ideális formában jelenik meg. Az öntükrözés perspektívája az irodalmi műben nem egy kép totalitása, csak egy része a szövegnek vagy bizonyos aspektusa. Moshe Ron példái pedig arra figyelmeztetnek, hogy a benne foglalt szöveg része rendszerint kisebb, mint a szöveg egésze, amelyet tükröz, s ezért a köztük lévő kapcsolat – szerinte – szinekdoché értékű. Dällenbach és Bal megközelítései további kérdéseket vetnek föl, többek között azt, hogy mi az, ami egy szövegben tükröz. A *mise en abyme* általában (vagy leggyakrabban) az önreflexió egyik formájaként tételződik, „*amikor a szöveg egy részlete az egész szövegről magáról állít valamit, azt világítja meg vagy azt értelmezi; kis tükör, gyakran észrevehetetlen, amely mintegy »befelé« tükröz.*”⁹ Kálmán C. György ezt a tükröződést belső elbeszélésként, történetként határozza meg, „*amelynek látszólag nincsen köze a főtörténethez, szereplői mások, ideje más, és szemmel látható oksági összefüggés sem indokolja előfordulását, felébred a gyanú, hogy ez a belső történet valamelyes fényt vet a főtörténet egészére, tehát nem csak egy jellemet, cselekedetet, időt stb. példáz, hanem az egész történetet tükrözi mintegy belülről.*”¹⁰ A másidejűség, másterűség és a műegész ok-okozati relációinak – ideiglenes – felszámolódája, kiiktatása a *mise en abyme* eseteiben azáltal valósulhat meg, amit Genette-től inspirálódva Dällenbach és Bal is hangsúlyoz, hogy a *mise en abyme* a narratív beágyazás egyik esete, diegetikus szintváltás, fontos vonása, hogy a belső történet más cselekményű, mint a befoglaló mű, azaz a főtörténet. Mieke Bal szerint ez minden esetben így van: a *mise en abyme* a diegézis megszakításával vagy fokalizációváltással jár. Érdemes mindezeket a megfigyeléseket annyiban

4 Vö. DIAN 2006. 78.

5 „(...) est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire.” DÄLLENBACH 1977. 52.

6 „(...) est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.” DÄLLENBACH 1977. 18.

7 Vö. DIAN 2006. 78.

8 BAL 1978. 116–128.

9 KÁLMÁN C. 2000. 143.

10 KÁLMÁN C. 2000. 143.

pontosítani, hogy a mise en abyme nem minden esetben történet; lehet leírás is,¹¹ vagy egy másik művészeti ág – például báb-, színházi előadás, zenemű – beékelése vagy annak elbeszélte vagy leíró megjelenítése is. Meglátásom szerint ezek nem minden esetben járnak narratív szintváltással. Kedvelt és viszonylag gyakori eljárás, amikor a mű önemblémáját egy képzőművészeti, vizuális alkotás leírása, tehát ekphraszisz adja, jól ismert példája ennek Nádas Péter *Egy antik faliképre* című fejezete az *Emlékiratok könyvében*. Ezekben az esetekben a mise en abyme valóban kivétel nélkül a narratív beágyazás esetének minősül, a képleírások keretező, a más(ik) felületet megképző vonása által. A képek, vizuális tárgyak „alakjában” megvalósított mise en abyme-ok tehát bizonyos mértékben és aspektusokban mégiscsak visszacsatolhatók a képi reprezentációkhoz, ha nem is az elbeszélés és a megidézett látvány azonosságának, hasonlóságának, mimézisének, tehát az egyszerű tükrözésnek az értelmében, hanem a mise en abyme mint kifeszített látvány „címerpajzsként” kimerevített (másterű) felület vonatkozásában, s mindez talán még a belső történeteknél (az ekphraszisz nyelvi megformálása, időbelisége által) is erősebb feszültséget eredményez a művészetben.

Úgy gondolom, a fényképek narrációba illesztése, mise en abyme-ként való működtetése további csavarokkal, paradoxonokkal gazdagíthatja vagy stílusosan: mélyítheti [en abyme] e sűrítő alakzat mélységeibe húzó szédületét. A fotográfia létmódja, valósághoz való bonyolult viszonya, társadalmi használata már eleve nyugvópont nélküli fotó- és képelméleti, esztétikai és pragmatikai kérdéseket mozgat, a fényképek irodalmi művekbe való beleíródása, a próza képhasználata, a fényképek narrációra gyakorolt (viszont)hatása és ráadásul mise en abyme-ként való felhasználása még sokrétűbbé teszi mindezeket.

A legjelentősebb kérdés tehát ez esetben az, mi teszi kínálózóvá és alkalmassá a fotográfiát arra, hogy elbeszélő művekben mise en abyme-ként kapjon szerepet, s mi módon teljesítheti sikeresen, látványosan, konnotatív erővel ezt a funkcióját. Ahhoz, hogy erre az írásom szempontjából legfontosabb kérdésre kielégítő választ, válaszokat lehessen adni, több elméleti felvetést, kérdéskört is szükséges érinteni, figyelembe venni. Egyfelől azt, hogy milyen esztétikai, poétikai változások, médium- és képhasználati szokások eredményezték az irodalom és a fénykép szoros kapcsolatát, gyakori összefonódását, s ez, szűkítve a témát, hogyan illeszkedik, hogyan függ össze a 20. század második felének prózájával, prózapoétikai alakulástörténetével. Másfelől elkerülhetetlen érinteni a (fény)kép irodalmi művekben betöltött szerepét, a prózába íródás módozatait, a képek narrációban való „megjelenítését”, azaz lényegében az ekphraszisz és ezen belül a fotóekphrasziszok kérdését. Továbbá, mindezek kapcsán szükségszerű kitérni a fényképek ontológiájára, a fotó és valóság bonyodalmas, az elméleti munkák kereszttüzében részletesen tárgyalt viszonyára, valamint a fényképek pillanathoz és múlthoz kapcsolódó jegyeire.

Az irodalom és képzőművészet kapcsolatában (illetve a 20. századtól érdemesebb vizuális művészetről, jelenségekről beszélni) mindenképpen új fejezetként tekinthető az 1960-as évektől egyre gyakrabban és jelentősebb tétellel felbukkanó inter- és transzmediális jelenségek száma. A film narratívái, plánjai, kameramozgása, vágástechnikája (és további ábrázolási eszközei), valamint a fénykép esztétikai létmódjának, társadalmi használatának változásai az irodalmat, az egyébként útkereséssel, többféle válságtünettel küzdő prózát,

¹¹ Ezt a pontosítást Kálmán C. György is megteszi hivatkozott tanulmánya egy későbbi helyén, bár meghatározásában végig belső történetről beszél. KÁLMÁN C. 2000. 144.

köztük a magyart is, arra ösztönözte, hogy egyre gyakrabban e technikai médiumok, „új” művészeti ágak és ábrázolásmódjaik felé forduljanak. A fénykép a filmhez hasonlóan a 20. században vált az élet és a művészet általános, elfogadott részévé. A történelmi, társadalmi események rögzítésében vállalt és kapott szerepe megváltoztatta a történelemhez, múlt-hoz való viszonyt, s a történetírás, sajtó verbális eszközei mellett képi dokumentumként, „bizonyítékként” tűnik fel. Korábban a képzőművészet jóval kisebb mértékben, illetve a reprezentáció és szimbolizáció más fokán vett részt a történelmi alakok, események (például csaták, zarándoklatok, tűzvészek) rögzítésében. A fotográfia, miközben művészi rangjáért küzdött, egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak, de elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és terepévé is vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így regényekbe, szövegekbe íródása egyszerre töltheti be akár a történelmi, akár az egyéni emlékezet szerepét. Ezért sem meglepő, hogy a 1960–1970-es évektől számos prózai mű mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását meghatározó, formáló, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat.

Mindez igen jól kapcsolható a magyar próza 1968 körül kezdődő, és a 1970–1980-as évek fordulóján erőteljesebb gesztusokkal történő, prózafordulatként emlegetett átalakulásához, annak ideológiai, prózapoétikai tüneteivel, jegyeivel. Azok a társadalmi, az új írónemzedék mentalitását befolyásoló folyamatok, amelyekből levezethetők az epikus elbeszélés mód átalakulását generáló szemléletbeli, esztétikai és az ábrázolás mikéntjére vonatkozó változások, a realista nagyelbeszéléssel, a világ, ezen belül a társadalmi viszonylatok és a múlt leírhatóságával szembeni szépségszissel állnak összefüggésben. A Balassa Péter által „meghirdetett”,¹² majd a magyar irodalomtudományban Kulcsár Szabó Ernő és mások által is detektált és érvényesített fordulat¹³ minden aspektusára ez írás keretein belül nincs lehetőség kitérni. A másféle, elsősorban technikai (film, fotó, újságkivágatok) médiumok szövegbe való betörésének lehetőségei két csomóponton tűnnek jelentősnek a próza átalakulásának folyamatában: egyfelől a történelemhez, személyes múlt-hoz való viszony problematikussá válása, másfelől, az előbbivel összefüggésben a regényműfaj mint nagyepikai egység teherbíróságát és egyáltalán a nagyepikai elbeszélésformák mint összefüggő narratívák létjogosultságát, képességeit firtató és vitató 20. századi episztemológiai, nyelv- és művészetfilozófiai kételyek, felvetések, amelyek a történelmi kataklizmák, törések hatására a második világháborút követően beigazolódni látszódtak. Mindezek következtében keletkeznek azok a mentális és narratív hiánystruktúrák, porózusszerkezetek, amelyek az emlékezet hiányosságaira, a felejtésre és a történelmi amnéziára, valamint az identitáskeresés aktusaira vonatkoztathatók, és amelyek mozaikos, töredezett, résekkel és töréspontokkal operáló, az egységes történet lehetetlenségét „hirdető”, az elbeszélés nehézségeivel látványosan küzdő, mindezeket önreflexíven tematizáló, önmagukat beomlasztó szövegeket eredményeztek.

Ezek alapján jól érzékelhető, hogy a fényképek mint a (személyes) múlt-hoz kapcsolódó tárgyak és a múlt egy-egy „valóban” megtörtént pillanatát magukba sűrítő képek kifejezetten alkalmasnak tűnnek a próza ábrázolásmódjával kapcsolatos hiányérzetek, rések kitöltésére, helyettesítésére, a referenciaproblematika elmélyítésére vagy éppen e kételyek hangsúlyozására, felnagyítására, reflektálására. Ugyanakkor fontosnak tűnik, különösen a

¹² BALASSA 1982. 207–233.

¹³ KULCSÁR SZABÓ 1993; vagy például: NÉMETH 2010. <https://irodalmiszemle.sk/2010/07/nemeth-zoltan-peterek-nemzedeke-a-posztmodern-prozafordulat-ertelmezesehez/> [2022.06.09.].

transzmediális hullám korábbi, az úgynevezett fordulatot megelőző, előkészítő alkotóinál, például Mándynál, Mészölynél, hogy a különféle létmódú fotók irodalmi közegbe helyezve – szükségszerűen – funkció- és médiumváltáson esnek át, átesztétizálódnak, hiszen a művészi felhasználás, a szépirodalmi narráció, legtöbb esetben a leírás, ekphraszisz¹⁴ által valósul meg.

A képleírásoknak, ezen belül a kép és szöveg évezredes versengésének, minden esetben legfőbb tétje az egyik térfele az, hogy képes-e a nyelv megjeleníteni, életre kelteni a képet a szövegen belül, tehát lehet-e sikeres az ekphraszisz, míg a másik térfele, hogy képes-e a kép maga alá gyűrni a nyelvet, megőrizni saját képszerűségét, anyagszerűségét és kereteit, életben tud-e maradni a nyelv igája alatt, nem válik-e transzparenssé a leírás következtében. E versengés azonban az ekphraszisz „keretei közt” mindig egyenlőtlen viszonyok közt zajlik. Így a próza menetébe illesztett fotó esetében is egyértelműnek látszik a két médium közötti hierarchia, hiszen a szöveg médium- és kódváltásra „kényszeríti” a képet, a képi látvány csak a nyelv közvetítése által idézhető fel. Ugyanakkor ez az alá-fölrendeltségi viszony mégsem zökkenőmentes, a fotó szövegbeli jelenléte, leírása kimozdítja a nyelvet, a szöveget, a narrációt látszólagos fölényéből.

A magyar próza átalakulásának folyamatában egyre jelentősebbé váló, az emlékezet-hez, műtelfeldolgozáshoz, családhoz, identitáskereséshez köthető tartalmi vonatkozások, valamint az elbeszélés mikéntjére tett utalások, gesztusok mellett a fényképek a narráció menetére, szerkezetére is hatással lehetnek. Mivel a fényképleírások leggyakrabban a narratív beágyazás esetei, a narratív szintek létrejöttében, rétegzésében is részt vesznek. A képleírások a cselekmény, elbeszélés megtorpanását eredményezik, ahogy erre már a mise en abyme kapcsán utaltam, *digressiók* a leírásokhoz hasonlóan, ám ez utóbbiak általában nem képeznek önálló narratív szintet. Ugyanakkor az ekphraszisz jellegzetességeiből adódóan nemcsak a *descriptio*, hanem a *narratio* jegyei is helyet kapnak a fényképek verbalizációjában, hiszen a leírásban a kép befogadóra gyakorolt hatása, a kép befogadójának reakciói, tettei is szerepet kaphatnak; továbbá a képleírások a látvány megelevenítése során a pásztázás különféle „műveleteit” is elvégezhetik, a képek térszerkezetének, kompozíciójának feltárása a tér útvonalszerű bejárásával és/vagy térképszerű (alatt, fölött, mellett stb. viszonyok megmutatásával) megjelenítésével is rokonítható.¹⁵

A fotók leírása számos esetben – a szemléltető jelenléte, aktív tevékenysége miatt is – metalepsziseket, kép és szöveg közti határsértéseket, -átlépéseket eredményez, de enyhébb formájában is a narratív szintek feszültségéből adódóan a különféle terek és idősíkok sűrűlódását, elkülönböződését hozza létre, így – már csak az emlékezet, az identitáskeresés, a múltrekonstrukció ábrázolása érdekében is – a fényképek szerepeltetése is összefüggésbe hozható az elbeszélés linearitásának felszámolásával, a különböző idősíkokat, történetszaklatokat, elbeszélői szövegeket utköztető, a korszakra jellemző mozaikos elbeszélésmóddal. Az egyes történetelemeket, képeket kibontó, azokra fókuszáló, közelítő szöveg egységek gyakran a hiánnyal, résekkel, nemtudással állítódnak szembe az elbeszélés menetében, érzékeltetve, gyakran explicite kiemelve az (összefüggő) történetmondás képtelenségét,

¹⁴ Az ekphraszisz értelmezésének és elméleti diskurzusának részletezése jelen gondolatmenet szempontjából nem feltétlenül szükséges. Részletesen lásd VÍSY 2017. 463–500.

¹⁵ Certeau fogalompárját (térképszerű és útvonalszerű) megidézve, a kettő közül a kép útvonalszerű pásztázása jóval több cselekményesítő, narrációs elemmel rendelkezik, mint a pusztán leíró részek általában. VÖ. CERTEAU 2010. 122–128.

lehetetlenségét, a nagyelbeszélésekkel szembeni kételyt. Ezek helyett a megszólalók a magánbeszéd, szubjektív nézőpont, egyéni emlékezet mint élet-, létszemlélet egyetlen lehetőségét, érvényét „vallják”, ahogy a magánfotográfiák befogadása is a személyes térhez, intim és családi alkalmakhoz, a képbefogadás egyéni, az észlelés, gondolkodás szabadságát felkínáló aktusokhoz kapcsolódik a 20. század második felében. Mindez összecseng azzal, amit Balassa az *Észjárás és formában* ír a megújuló próza jellemzéseként: „A szövegközpontúság természetesen a próza összes többi jegyének funkcióváltásával jár, így például a narráció többszörös és kontaminált »helyváltoztatásával«, keretmegoldással, narrátorkettőzéssel alakbrazolás helyett, maszkos narrációk ütköztetésével stb. (...) Az elbeszélői nézőpont, a point of view mozog és mozgattatik, a korábbiaknál sebesebben, maszkosabban és rafináltabban (hiszen tudjuk: a téma nem evidencia többé): nem egyes számú többé, és ahol felületileg az, ott is kimutatható a rejtett többes, a szereplők mint nézőpontok folytonos egymásra vonatkoztatása (...) a függő beszéd, a beékelte szöveg, a megszakítás révén. (...) [A nézőpont] változtatása, az elbeszélésmód tematizálása, az elmondhatóság-elmondhatatlanság problémája mind együtt áll, egymásra vonatkozik, éppen úgy, mint az az észjárásbeli és nyelvi megformált vonás is, hogy (...) a narratív szerkezet és a szűzseformálás nem a kauzális elvre, hanem a valószínűségi elvre, a több variánsal dolgozó látásmódra emlékeztet, vagy talán az is.”¹⁶ A nézőpont változtatása nemcsak a narrációs eljárások eszközeként tűnik fontosnak, hanem összeköthető Sontag ismert megállapításával is, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát „a látást változtatta meg: megérlelte az önmagáért való látás gondolatát.”¹⁷ A fényképet elbeszélésük menetébe helyező műveknél valóban tapasztalhatjuk azt a szemléletbeli változást, a dolgok másként nézését és látását, ami által a világ szemlélése, szemlélete és annak ábrázolása újfajta hangsúlyokat, fókuszokat kap; a fényképek a narráció egészére gyakorolt hatása gyakran jóval túlmutat az ekphraszisz pusztá határain, mondhatni keretein, nyomot hagy a narráció felületén, például a történet és elbeszélés mellérendelő vagy mozaikos elrendezésben, illetve a tér- és időkezelés módjaiban, módosulásaiban. A töredezettség mint léttapasztalat azonban nemcsak a narratívákat érinti, hanem a kultúra és a művészet számos területét, formáját is. A fényképek részesei és tevékeny résztvevői is ezeknek a folyamatoknak, hiszen az exponált képek sokaságában, a „fényképek tükrében a világ nem egyéb, mint összefüggéstelen, egymástól elkülönülő részecskék sora, a történelem pedig – a múlt is, jelen is – anekdoták és faits divers-ek (különbféle tények) halmaza. A fényképezőgép felaprózza a valóságot, kezelhetővé, de egyúttal átláthatatlanná teszi. A belőle fakadó világszemlélet tagadja az összefüggést és a folytonosságot, ám minden egyes pillanatot valamiféle rejtélyességgel ruház fel.”¹⁸

Mindezek után ideje visszakanyarodni a mise en abyme-hoz és ahhoz a kérdéshez, hogy a fénykép miért lehet alkalmas arra, hogy önreflexív sűrítésként, a mű tartalmi jegyeire, szerkezetére vagy nyelvezetére vonatkozó esszenciaként tűnjön fel. Az egyik szempont paradox módon azokhoz a hosszú vitákhoz vezet, amelyek legélénkebben a fénykép realitása, valóságábrázoló, -leképező vonása körül bontakoztak ki. S bár a fotóelmélet számos

¹⁶ BALASSA 1982. 226–227.

¹⁷ SONTAG 2007. 141.

¹⁸ SONTAG 2007. 38. A kötet későbbi pontján Sontag hasonló meglátással él: „A fénykép esetlegessége azt hangsúlyozza, hogy minden mulandó; a fotódokumentum mesterséges volta azt jelzi, hogy a valóság alapján véve rendszerezhetetlen. A valóság: véletlenszerű töredékek halmaza – hatalmas a csábítás, hogy ezzel a hallatlanul leegyszerűsített módszerrel intézzük el a világot.” SONTAG 2007. 122.

meghatározó írása¹⁹ leszámolt a fénykép objektivitásának elvével, az általános társadalmi használat makacsul ragaszkodik a képen látható valóság (vagy valóságszerűség) képzetéhez. Ugyanakkor meghatározóak azok a teoretikus állásfoglalások is, amelyek a fotó ontológiai értelemben vett realitását hangsúlyozzák, azt, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, így a fotó végérvényesen soha nem választható el az őt kiváltó aktustól. Végző soron ide köthető Barthes *Ez volt!* elmélete is, aki szerint a fotó szükségszerűen valóságos dologra utal, mivel letagadhatatlan, hogy „a dolog ott volt. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen”.²⁰ A feszültséget és a fénykép irrealitását Barthes számára az adja, hogy ő a kép itt és most létének jelenvalóságával szemben az idő kategóriáját, a múlt dimenzióját avatja strukturáló, rétegeket képező elemmé, a feszültséget az újfajta tér–idő, az itt és hajdan illogikus összekapcsolódása eredményezi.²¹

A fotó ontológiai realitásának tényéből kiinduló, a fényképek létmódját vizsgáló szemiotikai–szemiológiai megközelítés a fotóelmélet legjelentősebb vonulatának tekinthető. A jelelméleti értelmezés a fényképet jelnek tekinti, fénykép és tárgyának indexikus viszonyát hangsúlyozza, hiszen minden fotó tulajdonképpen „a fényérzékeny felületre rávetülő fény fizikai nyoma.” „[A] fénykép egyfajta ikon vagy vizuális hasonmás, amely indexikus viszonyban áll tárgyával. Az igazi ikonoktól fizikai genezisének abszolút volta választja el, hiszen ez a folyamat látszólag rövidre zár, lehetetlenné tesz mindenfajta sematizálási kísérletet vagy szimbolikus beavatkozást, amely legtöbb festmény esetében a grafikus megjelenítés alapja.”²²

Mindez a mise en abyme szempontjából azért bizonyul lényegesnek, mert egyrészt a fényképek által megvalósuló (vizuális) önemlélmák, ahogy majd látható lesz, a múlt egy kitüntetett, kiragadott pontjához kapcsolódnak Barthes *Ez volt!* tételét felidézve, és a mise en abyme ezekben az esetekben olyan *punctum temporisként* mutatkozik meg, amely magába sűríti a tér és az idő egy bizonyos konstellációját, s felfüggeszti az elbeszélés folyó idejét és menetét, de jelentőségénél fogva túl is emelkedik ezen a pillanatnyi pontszerűségen. Ez a felfüggesztés az „egyszerű” fotóekphrasziszoktól eltérően nemcsak a képleírás időtartamát öleli fel, hanem tartósabb elakadásokat eredményez. Mindez szintén Barthes felől közelíthető meg, akinél a *punctum* a képnek az a részlete, amely megragadja, foglyul ejti a kép szemléelőjét, s amely virtuálisan kiterjesztve önmagát, gyakran teremt metonímiát. Az ő felfogásában a *punctum* képzetben léptet ki a térből, megteremtve a kép vak terét, kontextust, jelentést implikálva.²³ A ki- vagy megragadott *punctum* végső soron megzavarja az „ez volt” esztétikáját, a fotográfia „lapos egységességének” képzetét, és kilátásba helyezi egyfajta többletjelentés lehetőségét.²⁴

19 A teljesség igénye nélkül néhány jelentősebb írás: FLUSSER 1990.; MITCHELL, W.J.T: Mi a kép? In: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest, 1997.; BELTING, Hans: Test-kép-médium. In: BELTING, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, 2003.; SOULAGES, Francois: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Budapest, 2011.; KRACAUER, Siegfried: A fotográfia. In: *Fotóelméleti szövegyűjtemény*. Szerk. BÁN András – BEKE László, Budapest, 1983.

20 BARTHES 1985. 88.

21 „(...) irrealitása az ittből gyökerezik, mivel a fotót sohasem illúzióként éljük át, a fotó semmiképpen sem jelenlét, ennél fogva engedniünk kell valamelyest a fénykép feltételezett mágikus jellegéből; realitása az itt-volt-lét valósága, mert minden fotóban megvan az így történt döbbenetes evidenciája.” BARTHES 1990. 69.

22 KRAUSS 2000. 8. (Kiemelés – V. B.)

23 Vö. BARTHES 1985. 51–52., 66.

24 BARTHES 1990. 69.

A mise en abyme feszültsége és paradoxona a fényképek esetében abból ered, hogy egyfelől a fényképek egyszerre rendelkeznek ábrázoló és utaló erővel, ikonikus „tükröződéssel” és indexális „megidézéssel”, kapcsolódással, tehát, ahogy Max Bense állítja, „*egyidőjűleg kerül sor »prezentálásra« és »reprezentálásra«, és e jelfunkciók elválaszthatatlansága a fényképezés lényegéhez tartozik.*”²⁵

Mindez a mise en abyme hasonlóságon alapuló tükröződésmélete, továbbá a címerpajzsok eredeti ismétlődésszerkezete és végtelen regresszusa felől, sőt, akár a címer viselőjét reprezentáló, vele és genealógiájával kapcsolatba hozható heraldikus jelrendszer működése felől is jelentősnek tűnhet. És mindenképpen kapcsolódik a mise en abyme irodalmi művekben betöltött sűrítő, összegző, lényegyet kiemelő szerepéhez és az önmagára mint jelentősre rámutató, megakasztó prezentáló–reprezentáló kettős pozíciójára is. Mindemellett a fényképek létezése már önmagában is felidézheti a mise en abyme eredeti képi ábrázolásának végtelen regresszusát, hiszen a fénykép a másodperctörédek alatt beengedett fénysugarak segítségével a valóság egy szeletét sűríti össze egy apró négyzetben akár sokszoros kicsinyítésben.

A feszültség tehát a fénykép „makacs” realitásképzetéből, valósághoz tapadásából, mimetikus és metonimikus viszonyrendszeréből és vele szemben a mise en abyme jelképes, (jelentés)sűrítő narrációbeli szerepéből adódik. Ugyanakkor a legtöbb teoretikus megpróbálja tetten érni azt a többletet, amely a fényképeket kiragadja ebből a mimetikus, valóságtükröző „egysíkúságból”. Nemcsak Barthes már idézett *punctum*-értelmezésére érdemes utalni, hanem – a szemiológiai irány részéről – Kraussra is, aki szerint az indexikus fotó, „*jelentése (...) az imagináriushoz kapcsolódó identifikációs módozatokban rejlik.*”²⁶ Ez utóbbi már magyarázatként szolgálhat arra is, hogy miért is válhatott a fénykép az irodalmi művek fontos szereplőjévé. Gondolatmenetem szempontjából érdemes még hivatkozni Vilém Flusserre is, aki 1983-as *A fotográfia filozófiája* című művében a fotó nemszimbolikus karakterének zavarba ejtő mágiáját²⁷ tárgyalja. Ez a zavar, Barthes-hoz hasonlóan, a fénykép közvetlen feltárultságából adódik, abból, hogy amit a képen látunk, „*nem szimbólumnak tűnik, amelyet meg kellene fejtenünk, hanem a világ szimptomájának, amelyen keresztül a világ, ha közvetve is, megpillantható*”.²⁸ Ebből fakad, hogy a fotó arra indítja a nézőt, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse.²⁹ Mindez egyrészt köthető ahhoz, hogy a

²⁵ BENSE 1974. 9.

²⁶ KRAUSS 2000. 8.

²⁷ „*Miféle mágiáról van itt szó? Nem ugyanaz a mágia, mint a hagyományos képeké. A régi mágia történelemelőtti, régebbi, mint a történelmi tudat; az új mágia „történelemutáni”, a történelmi tudat után következik. Az új varázslás nem a külső világot akarja megváltoztatni, hanem a mi világról alkotott fogalmainkat. Ez másodlagos mágia: absztrakt szemfényvesztés.*” FLUSSER 1990. 15.

²⁸ FLUSSER 1990. 14.

²⁹ Flusser meglátása szerint „*a hagyományos képek szimbolikus jellege könnyen belátható, mivel itt egy ember (festő) tolakszik a kép és jelentése közé. A »fejében« dolgozza ki a képi szimbólumokat, aztán átviszi a képfelületre. Ha meg akarjuk fejteni, akkor dekódolnunk kell azt a kódolást, ami a fejében játszódott le. A technikai kép esetében a dolog nem látható ilyen világosan. Bár egy tényező itt is a kép és a jelentése közé tolakszik, mégpedig egy kamera és az azt kezelő ember (például fényképész), de nem tűnik úgy, hogy ez az »apparátus kezelő« komplexum megszakítaná a kép és a jelentés közötti láncot. Éppen ellenkezőleg: úgy tűnik, hogy a jelentés a komplexum egyik oldalán (input) betáplálódik, és a másik oldalon (output) kijön, és eközben maga a folyamat, a komplexumon belüli történés rejtve marad: tehát egy »black box« (fekete doboz). A technikai kép kódolása tehát ennek a black boxnak a belsejében folyik, s következképpen a technikai kép kritikájának mindíg arra kell irányulnia, hogy ezt a belsőt megvilágítsa.*” FLUSSER 1990. 14–15.

magyar prózában a hetvenes évektől kezdődően látványosan fullad ki a Balassa³⁰ által jobb híján realistának, Kulcsár-Szabó Ernő által metonimikus elbeszélésnek nevezett ok–okozatiságra építkező, a „fikció világát valóságanalóg módon elbeszélő” poétika.³¹ A történet és a történetmondás „evidenciája” helyett megjelenő, nagy változatosságot mutató próza-poétikai eljárások – észjárások –, ahogy már Balassát részletesen idéztem, szinte egyöntetűen a metonimikus, ok-okozati ábrázolásmód ellenében működnek, hatnak. A mise en abyme kapcsán Kálmán C. György veti fel, hogy tekinthető-e ez az alakzat példázatnak, metaforának vagy netán metonímiának. Amennyiben belső történetről van szó, valóban felmerülhet a példázat vagy a metonimikus viszony lehetősége, ám hasonlóan Kálmán C. következtetéséhez, a példázat mint nagyelbeszélésen belüli, más cselekményű történet általában nem vonatkozik a mű egészére, nem sűrítmény, mint a mise en abyme, hanem a mű világának különféle aspektusaira rávilágító értelmező forma, történet, inkább részletezésként, bővítmenyként kezelhető. Amennyiben a mise en abyme belső történetként valósul meg, jogosan merül fel a metonimikus viszony lehetősége, ám nem az ábrázolás valóságanalóg jellege felől értve, hanem a fő-történet és a belső tükröképtörténet viszonyaként. Ám a prózafordulat időszakában keletkezett művek épp a történet létét, leírhatóságát, (re)konstrukciójának lehetőségeit teszik műveik alapkérdésévé, s e regények, prózai művek kapcsán az olvasó éppen a fő-történet hiányával, nemlétével vagy elrejtett, széttöredezett, mozaikos foszlányaival szembesül. A mise en abyme ezekben az esetekben éppen az elbeszélés „első” szintjén hiányként tátongó történetet helyettesíti, létezésére, mégis-meglétére vagy legalább múltbeli létére mutat rá, ám ha még erre „sem képes”, feltárhatja a szöveg struktúráját, elbeszélés-, ábrázolásmódját vagy más poétikai jellegzetességét, mint ahogy Nádas Péter emlegetett antik faliképe vagy a *Párhuzamos történetek zárófejezete*, az *Egy bőven termő barackfa* teszi; szintén a mű szerkezetére világít rá Lengyel Péter *Macskakő* című regényében a Csacska Macska mulató kettős szerkezete, rejtett traktusaival és bejárataival. A mise en abyme a történet hiányával, problematikusságával operáló művek esetében helyettesítő alakzat is lehet tehát, a viszony metonimikusan és metaforikusan is értelmezhető, ahogy például Lengyel Péter *Mellékszereplők* című művében a főszereplő, Madaras „furcsa” kínai–vietnámi füzetbe jegyzett álomleírása értelmezhető mise en abyme-ként, ez az álomleírás nemcsak a hiányzó történetet, hanem azt a hiányzó szakdolgozatot, „rendhagyó monográfiát” is helyettesíti, amelyet Madaras végül sosem készít el, és amely nem más, mint maga a regény. Ám azt is látni kell, hogy a mise en abyme nem csak megvilágító erővel bíró, értelmező alakzat, hiszen jelenléte, működése kizökkent az elbeszélés, a történet menetéből: ellentétező játéka tehát egyfelől megbontja a szöveg egységét, ugyanakkor a metaforikus elemek csoportosításával egységesíti a fragmentumokat.

A fénykép mint mise en abyme eseteiben sokkal termékenyebbnek bizonyul a metafora fogalma. Különösen a fentebb fejtegetett feszültség, paradoxon kapcsán, ami a fényképek mise en abyme-ként való működtetése során (is) keletkezik, fokozódik. Bizonyos képek kiragadása a maguk metonimikus-indexiális eredetéből, és mise en abyme-má me-revítésük, tehát más (narratív) síkra feszítésük (címerpajzs) olyan jelentőségteljes és jelen-téses „megemeléssel” jár, hogy ez a rámutató gesztus mindenképpen a kép metaforikus,

³⁰ Vö. különösen: BALASSA 1982. 226–231.

³¹ KULCSÁR SZABÓ 1993. 91.

szimbolikus többletjelentése felé tereli a figyelmet, még ha ez a kiemelt jelentőség csak az elbeszélő vagy a szereplők számára bír bármiféle többlettel.

Az alább bemutatott három műben a *mise en abyme* alakzata egy-egy fénykép által valósul meg, s ezek mindegyike csoportkép. De mindenekelőtt hangsúlyozni szükséges, hogy a prózai átalakulás folyamatához eltérő módon kapcsolódó „fotós” szerzők sokféle viszonyban állnak a fényképpel és a fényképezéssel, s műveikben számos módon, variációban szerepeltetik, használják a fényképeket, sokféleképpen illesztik a narráció menetébe azokat. Bizonyos alkotók életművében a fotográfia csak alkalmyszerűen tűnik fel, vagy csak egy-egy mű kapcsán válik jelentőssé, más szerzők szorosabb és tartósabb viszonyt ápolnak a fényképekkel, és prózájukban, poétikájuk alakulásában meghatározó szerepet játszik a fotográfia. A nevek és változatok hosszú sorolására itt nem vállalkozhatunk,³² jelen írás erről az óriási területről három, *mise en abyme*-ként mutatkozó esetet emel ki.

Mészöly Miklós életműve sok szempontból megelőlegezi, előkészíti a magyar próza átalakulását, a szerző újító törekvései, poétikai útkeresései körébe tartozik a technikai médiumok optikájának, ábrázolás- és közvetítésmódjának prózabeli „felhasználása”, a film mellett a képek, köztük a fotók is számos helyen jelen vannak életművében.

Az atléta halála (1966)³³ című regényben a női elbeszélő, Hildi halott kedvese élete és halálának okai után nyomoz. Szabálytalan „emlékiratot” ír, ami során tényekre alapuló oknyomozásának elakadásait, a szubjektivitás kiiktathatatlanságának felismeréseit és az emlékezet működésének hiányosságait kellő mértékben reflektálja, ami által létrejön az a mozaikos, töredékes prózafelület, amely az egységes és ok-okozatilag felfejthető történetet, Bálint életét számos ponton elbizonytalanítja.³⁴ Az elbeszélés során előkerülő fényképek száma és jelentősége első ránézésre nem is tűnik különösebben hangsúlyosnak. A regény imaginárius világában „valós” elemként, tárgyként jelenlévő fényképek aktívan részt vesznek a mű mozaikos történetalkotásában, az idősíkok ide-oda mozgásában és a múlt oknyomozó felfejtésében. Vizsgálatuk, értelmezésük során egyre inkább az lehet a benyomásunk, hogy szerepük mégis igen jelentős: nemcsak azért, mert a képen látható emberek, helyszínek szorosan kapcsolódnak az emlékezethez és Őze Bálint múltjához, hanem a narráció eljárásaira, a valóság és valószínűsítő képzelet viszonyára, a dolgok elbeszélhetőségére és felidézhetőségére, valamint az elbeszélő helyzetére és saját elbeszéléshez való viszonyára is rámutatnak. Mészöly képhasználata kapcsán hosszan lehetne tárgyalni a mű szereplőinek, Bálintnak és Hildinek az emlékezethez való viszonyát, s azt, hogy a fényképek hogyan kapcsolódnak ehhez a témához. Szintén jelentősnek tűnik a fotók tárgyszerűsége, dobozokba zárulása, elveszése, felbukkanása stb., s e tárgyak nyomszerűsége, ahogyan Hildi oknyomozásának, múltbejárásnak részét, eszközeit adják. S ugyanígy nem mellékesek a mű képleírásainak alkalmi és módjai, amelyek szintén leginkább a hiányokkal, nemtudással, bizonytalan, tétova következtetésekkel szembesítik az olvasót.

Az elbeszélés nyolc eltérő idősíkkal dolgozik, váltogatva azokat. A műben szereplő fényképek közül két, Tardoson készült csoportkép tűnik jelentősnek, mindkettő még a második világháború előtt készült az „ötösfogat”, tehát a kamaszkori baráti társaság tagjairól. Az egyik „*a tardosi gyógyszertár udvarán ábrázolja Bálintot, két kamaszkori barát-*

³² Erről szintén részletesebben: Visy 2017.

³³ MÉSZÖLY 1986. (A továbbiakban e kiadás oldalszámaira hivatkozom.)

³⁴ *Az atléta haláláról* részletesen: Visy 2021.

jával, Mesnyák Pocival és Geresdi Kálmánnal.”³⁵ Bár a létszám ezen a képen nem teljes: az ötfős baráti társaságból csak hárman láthatók a képen. Ám ennek a fotónak a jelentőségét egyfelől az adja, hogy ez a legkorábbi tárgyi nyoma Bálint meghatározó kamaszkori beavatódásának, 1937-ben készült, másfelől a képet Pécsi Pici hozza magával az Astoria-beli találkozóra és ajándékozza a férfinak, miközben egy szál törölközőben próbálja beváltani a kamaszkori szerződésben foglaltakat. De ennél is fontosabb, hogy Óze Bálint maga is egyfajta sűrítésként értelmezi a képet, szimbolikus sorstörténetet tulajdonít a látványnak: „ez csakugyan tökéletes kép. Az egyik meghalt, a másik eltűnt, a harmadik él. Több kategória nincs is, ezen a fotón minden rajta van.”³⁶

Ez az önértelmező felvetés szinte a regény legvégén hangzik el, a végzetes vlegyászi utazás előtt két héttel, míg a férfi halála után előkerülő fotó leírására rögtön a regény elején sor kerül, amikor Hildi szembesül a régi képpel, amely még jóval a megismerkedésük előtt készült. Az ekphraszisz ennél a képnél a legrészletezőbb a műben, és ez a fotó még három alkalommal kap szerepet a narrációban, de pontos történetbeli helyét és jelentőségét csak a mű végén nyeri el, az Astoriában töltött délutánon, ekkor jutunk minden információ birtokába. A regény eleji és végi szerepeltetés rendkívül távol helyezi egymástól a képpel kapcsolatos tudnivalókat, szinte a regény két legtávolabbi idősíkját köti össze, ugyanakkor, ahogy az az irodalmi művek fényképhasználatára és leírásaira jellemző, metalepszisz, átjárást is képez a múlt és közelmúlt között, a keretszerű megoldás hangsúlyosnak bizonyul.

A narrátor leírás (*descriptio*) és elbeszélés váltakozásában beszél a képről, és rengeteg feltételezéssel, lehetőséggel él a kép látványa és szereplői kapcsán. S az elbeszélő, Hildi csakis Bálint későbbi elbeszéléséből tudhatja, hogy a férfi a fotót mint a közös pontból induló, ám a világháború következtében lehetséges sorsvariációkat magába tömörítő, (ön)reprezentáló, vizuális szimbólumként értelmezi. A világháború, amely a kamaszkori megállapodás „rendjét” felrúgja Bálint értelmezésében, így hangzik: a „háború, azt hiszem, az kavart össze bennünk mindent. S talán még Pici se számított rá, hogy végül az következik. És most már egyre nehezebb kinyomozni a szálakat, hogy mi hogyan volt, ki mit mondott, ki felelős ezért meg azért.”³⁷ A látványtól elemelt többletjelentés egy pontba, *punctum temporis*-ba sűríti a múltat, így válhat önértelmező *alakzattá*, kulminálási lehetőséggé, amely lehetőség szinte a kimondás pillanatában szertefoszlik („Tévedsz [...] Mesnyák Poci nem tűnt el”).³⁸ Összetart mindez a fotóelmélet felvetésével, miszerint a technikai képek ráébresztették az embert az optikai tudattalan létezésére, s ezzel együtt arra is, hogy az emberi látás „hierarchizáló”, lényegkiemelő és szelektív, s míg a kép „mindössze” „leképez, az ember viszont az ábrázolással eleve értelmez is, kontextusba helyez. A látás folyamatában az optikai rész kiegészül az értés műveletével, olyasmivel, amire a gép – ideális tanúként – garantáltan nem képes.”³⁹ Mészöly egészen hasonlóan értelmezte a képek befogadását *A piktúra bűnbeesése* című írásában: „Először is a látvány mindig fragmentum. (...) Közvetlenül csak megpillantani tudunk, de felhasználni bármit csak rekonstruált elemként. A fotótechnika rögzítő és tároló képessége is csak mechanikusan imitál ennél többet; hogy valóban több legyen,

35 Mészöly 1986. 24.

36 Mészöly 1986. 198. (Kiemelés – V. B.)

37 Mészöly 1986. 61.

38 Mészöly 1986. 198.

39 Sugár 2000. 76.

szükséges a mi kiegészítő közbelépésünk.”⁴⁰ Hildi ugyanezt teszi: képleírása értelmez, kiegészít, következtetésekkel él, a különböző helyekről származó tudását összesíti.

A másik csoportképen a teljes ötfős társaság szerepel, ennek a fotónak szintén nem része az elbeszélő, de Hildinek „kötelező” visszatekintenie a tardosi időszakra Bálint megszállott emlékező „szeánszai” által és megtanulnia emlékezni arra, amire nem emlékezhet. Hildi felszámolhatatlan kívülállását, volt szerelme életének hozzáférhetetlenségét ez a fénykép is hangsúlyozza. Annak ellenére, hogy a tardosi patika inspekciós szobájában készült kép leírása igencsak részleges, hiányos, mégis inkább tartható a mű foglalatának, mint az előzőekben tárgyalt hármast csoportkép. Az „ötös fogat” képen való elhelyezkedése jelzi a szereplők viszonyrendszerét, Bálint mindenkor különállását, és (az ismeretek birtokában, utólag) felidéri azt az egyezményt, amely a lány kezdeményezésére ötüik között kötött. Ez a csoportkép, kiemelt nézőpontja és „kitettsége”, kirakatjellege által is⁴¹ a mű mise en abyme-jaként is értelmezhető, s mint belső vizuális szimbólum, önemléma, „rendeltetésszerűen” magába sűríti a történet lényegét, a perdöntő kiindulópontot, az okokat. Bálint személyes élete, nőkhöz való viszonya, lelki alkatának alakulása, önmagát nem kímélő hajszája, önmagától való menekülése, futása a halál felé feltehetően innen, a tardosi kamaszkor meghatározó eseményeitől eredeztethető. „*Fut, mert menekül – az mondják. Csak azt teszik hozzá ritkábban, hogy szüksége is van arra, ami elöl menekül. Hogy ez szörnyű? Persze, hogy az.*”⁴² S e kép mise en abyme-ként foglalja magába a mű narrációját, elbeszélői pozícióját is: a kimerevített múlttal szembesülni kényszerülő, a meg nem élt múlttra, másnak a múltjára emlékező, emlékképek töredékeivel, hiányos ismereteivel szembesülő és hadakozó nő kétségeit, reményeit, félelmeit. Ahogy az ekphraszisz természetéből adódóan kép és képleírás szövete varratokkal terhes, amelyek véglegesen nem is tüntethetők el, ugyanez állítható az atléta történetéről és annak elbeszélhetőségéről.

Bereményi Géza *Legendárium* (1978) című műve⁴³ azoknak a 1970-es években keletkezett családregegyeknek a sorába illeszkedik, amelyek a 19. század végén és a modernitásban jelentős műfaj transzformációját hajtották végre.⁴⁴ A múlt feltárása, a történelmi amnézia leküzdése, a családnomozás és identitáskeresés a második világháború környékén született nemzedék közös „ügye”, amelyet a történelmi események által elpusztított, megtört családok és sorsok közös hiánytapasztalata generált. A család és történetének megszakítotttsága, a genealógiai folyam felszámolódása, a csonka és széttöredezett családok háború utáni élete, az árvaság, félárvaság gyermeki állapota, és a második világháborút követő rezsimék multtagadása, felejtéspolitikája egyaránt nagy hatással volt egy felnövekvő nemzedék életére, identitására, világhoz, családhoz való viszonyára. S a nemzedéki tapasztalatnak ezek az aspektusai erőteljesen járultak hozzá a családregegy mint nagyepikai forma dekonstrukciójához, transzformációjához. Bereményi *Legendárium* olyan

40 MÉSZÖLY 1989. 102.

41 „(...) valószínűleg a legalsó lépcsőfokról készülhetett. Bangó és Geresdi Kálmán odáig hátráltatták Pécsi Pici bátyját a géppel, hogy lehetőleg egy szintben legyen velük a lencse, és ne csak úgy felülről kapja le őket. Ezért is hatott úgy a fénykép, mintha valami kirakatban ülnének, kicsit mereven.” MÉSZÖLY 1986. 117.

42 MÉSZÖLY 1986. 53.

43 BEREMÉNYI 1978.

44 Bereményi neve rendszeresen szerepel a prózafordulat alkotóit számba vevő névsorokban, felsorolásokban. A 1970-es évek második felében a *Legendárium* mellett azonban inkább drámaival van jelen a kortárs irodalomban, majd forgatókönyvíróként, filmrendezőként és a Cseh–Bereményi szerzőpáros szövegírójaként más művészeti ágakban tevékenykedik. A próza területére a 2000-es évek elején érkezik vissza.

művek közé illeszkedik, mint Nádas Péter *Egy családragény vége* című regénye, Lengyel Péter *Cseréptörése*, Esterházy Péter *Fancsikó és Pintája*, de ide sorolható Csaplár Vilmos *A Czikósok és a Kreuzokja*, Kornis Mihály *Végre élsz* című novellaciklusa is.

A 19. század végének hanyatlástudata adekvát kifejezési formát talált a családragényben, a múlttal való számvetés igénye hozza létre a családragény diakronikus változatát. A huszadik századi családragény lemond a társadalmi tablóról, egy család időbeni változását meséli el, vertikálissá alakítva az ábrázolást: „*egyetlen, kevés szereplőjű család mint reprezentatív jelkép corpusán vizsgálja a családban tükrözött társadalmi közösség történelmi időben végbemenő mozgását.*”⁴⁵ A 20. századi családragények az átfogó világmagyarázat igényét állítják szembe a töredékesség valóságával. S e töredékesség nem egyszer laza regénnyé duzzasztott novella(füzére)k formájában mutatkozik meg, amilyen Bereményi műve is. Nála a víziókba, álmokba és sejtetésekbe úsztatott történetek nemcsak a gyermeki lét valóságmegélésének formái, hanem, ahogy a mű címe is sugallja, a hiányzó családtagok, hiányzó történetek innen-onnan ismert, felnagyításokkal, túlzásokkal, anekdotikus elemekkel élő „meseszerű” történetek, a szájról-szájra továbbadott, hallomásból, félinformációkból ismert és a képzelettel kiegészített családi legendák vonásai is.

Ebben az irracionális szövegvilágban egyetlen fénykép tűnik fel, mintegy biztos kapaszkodóként. Az a családi csoportkép, ami az apai nagyanya konyhájában lóg a falon. Ez a kép bizonyítja egyáltalán, hogy a család mint olyan, volt, létezett. A fénykép megpillantása és leírása épp abban az órában, azokban a percekben történik, amikor az elbeszélő-főszereplő nagyanyja, abszurd módon, ruhadarabokból ágyat terít magának a földre, ráfekszik és meghal. A maga mellé helyezett fotó egyértelműen az eltűnő, kihaló család helyett tanúskodik egykori meglétéről.

A képen a „három sorba rendezett rokonság” látható, a fotó leírása ezt a családi tablót részletezi. A gyermek mintha az újdonság erejével szemlélné ezt a képet, s mintha a legnagyobb meglepetés erejével fedezné fel saját magát is a képen. A családi amnézia a jelent is átítatja, a bonyolult családi viszonyok (apjának folyamatos eltűnése, négy gyermeke három különböző anyától stb.) nemcsak a múlt eseményei által váltak követhetlenné, hanem a szétesettség, kapaszkodók és emlékek nélküli világ létállapottá terebélyesedik, a sorsok alakulására a jelenben is rávetül. „*A második sorban felfedezem önmagam, és tőlem néhány családtagyira az apámat. Mindketten sötét öltönyt viselünk. Az öregasszony a legfelső sorban áll, mellette egy felvetett fejű, idős férfi, véleményem szerint a férje, az én nagyapám. Valami rémlik. A gyászruhák mindenestre temetésre utalnak. Emlékezetem használhatatlan töredékeket kínál (...).*”⁴⁶ A kiemelt részek érzékeltetik azt a távolságot és bizonytalanságot, amit az elbeszélő a saját családjával kapcsolatban megél, megtapasztal. Továbbá felfigyelhetünk arra is, hogy már maga a fénykép is egy temetés, tehát egy „újabb” családi veszteség alkalmából készülhetett el.

Ez a fénykép azáltal válik a mű foglalatává, mise en abyme-jává, hogy ebben az egy tárgyban, pontban áll össze a család családdá, s a poros üveglap alatt csak akkor pillant rá az elbeszélő és nagyanyja, amikor „újabb” halálesethez „készülődnek”. A különböző helyszíneket, a különböző családtagok – apai és anyai ág rokonságát – mindenféle lakását, élethelyét bejáró történetek, és azok szereplői térben is szétszóródva lelhetők fel, mind-

⁴⁵ H. Szász 1982. 20.

⁴⁶ BEREMÉNYI 1978. 27. (Kiemelések – V. B.)

egyikük a maga zárt, anekdotikus történetének szereplője és mesélője. Nem érintkeznek egymással, nincs folytonosság, kapcsolódás, csak párhuzamos élettörténetek, bizonytalan hitelű, múltbeli legendák gyűjthetők össze laza füzérben. Mindez hasonlít ahhoz a játékhoz, amelyet az elbeszélő a bevezető kerettörténetben játszik: Firenzében, egy idegen helyen, unalmában egy játékba kezd, aminek két szabálya volt. „1. Az előttem elvonuló gépkocsik mindegyikében fel kellett fedeznem addigi életemnek legalább egy szereplőjét. A játékot az nehezítette, hogy 2. sohasem választhattam taláalomra, csakis hasonló jegyek alapján, minden egyes alkalommal valami közöst kellett találnom a két személyben, legalább egy bajuszt, egy jellegzetes válltartást, egyetlen mozzanatot, amivel indokolni tudtam, miért éppen azt a bizonyos tulajdonnevet vagy jelzőt illeszttem az Arno mentén elrobogó olasz hasonmásra.”⁴⁷ Mindez szintén jelezheti, pontosabban előlegezheti a család mint személyiségformáló, identitásépítő, érzelmi kötelék teljes felszámolódását, a szinte szabad behelyettesíthetőség, felcserélhetőség, a véletlenszerűen létrehozott, formálható kapcsolatok hálózatának lehetőségét. A családi csoportkép a már nem létező, szétszóródott, devalválódott család múltbeli meglétének egyetlen nyoma, bizonyítéka, rövid szerepeltetése és leírása helyettesíti a történetet, és egy apró csippentéssel fogja össze a narráció széttartó szálait.

Závada Pál⁴⁸ életműve tele van fotókkal és fényképekkel. Ám a fénykép első hangsúlyosabb szerepeltetése *A fényképész utókorában* (2004)⁴⁹ történt, ahol Bereményi művéhez hasonlóan egyetlen fénykép szerepel a regény világában. Ezt azért is fontos megemlíteni, mert Závada korábbi szociográfiai munkája, a *Kulákprés* 1991-es és azt követő kiadásai, illetve a 2014-ben megjelent *Természetes fény* című regénye fényképek sokaságát veti be, különböző, nem is akármilyen módokon.⁵⁰

A fényképész utókor című regény szinte mindvégig bizonytalanságban hagyja az olvasót a mű címével kapcsolatban. Buchbinder Miklós fényképész a mű első jelenetében exponál, majd a történelem kényszerének engedelmessé tünik el az elbeszélésből; halálhírérről értesülünk, s mintha neve és foglalkozása csak azért hangozna el időről időre az elbeszélés menetében, hogy a címmel kapcsolatos várakozásunkat fenntartsa. A zsidó származású Buchbinder hagyatékából egyetlen kép emelkedik ki a narráció során. Ám ez a fénykép csak a három történetiszál és idősíkot mozgató mű utolsó harmadában bukkan fel ismét. Addig csupán sejthető, hogy az 1942-es nyitójelenet sietős exponálása előhívott képeket eredményezett. Negyven évvel később a főszereplő, Koren Ádám a fényképész külföldre került hagyatékából elcseni Buchbinder meglehetősen rendhagyó piaci csoportképét. (Ám azt soha nem nézi meg igazán, a mű végén az elbeszélő erőszakolja ki a fotó megtekintését.) Rendhagyó, mert más csoportképektől eltérően nem beállított, a rajta szereplők beleegyezése nélkül, sőt végsősoron akaratauk ellenére készült, amit a jelenet tanúsága szerint provokációként éltek meg. Az ismeretlen falukutatók és a helyi értelmiségi (zsidók) feszültségét élezi a Buchbinder nyakában lógó fényképezőgép, amely-

47 BEREMÉNYI 1978. 12.

48 Závada Pál a 2000-es évek elején, a magyar posztmodern leszálló, kifutó időszakában induló írónemzedék alkotója. Történetcentrikus regényei jó néhány vonásban táplálkoznak mind a prózai átalakulás, mind a posztmodern eljárásaiból, elbeszélésmódjából, tapasztalataiból, ugyanakkor ezeknek az elbeszélői által reflektált poétikai eszközökkel a magyar történelem sorsfordító eseményeit, a társadalmi folyamatokat és a múlttal való szembenézés szükségességének kérdését, lehetőségeit, formáit állítja művei középpontjába.

49 ZÁVADA 2004.

50 Ezekről részletesen: Visy 2014. 724–730.

lyel az idegenek megjelenésekor – engedély nélkül – kattintgatni kezd.⁵¹ Ám nemcsak a társadalmi és rasszista feszültségeket ábrázoló jelenet adja rendkívüliségét, hanem a képen végeredményként megjelenő látvány miatt is, amely szinte teljesen ellentmond a háború előtti csoportkép konvencióinak.

A csoportképeken az emberek általában egy vállalt közösséget alkotnak; a résztvevők egy esemény, alkalom vagy egy szociális formációhoz tartozás, közösségvállalás megörökítésére vállalkoznak, jellemzően – legalább a kép készítésének erejéig – együttműködnek, szorosan egymás mellé állnak, a kamera felé fordulnak, a tekintetek az objektív felé irányulnak.⁵² A személyek pozíciója, funkciója, egymáshoz való viszonya gyakran a csoport elrendződéséből és egyéb szimbolikus gesztusokból is kikövetkeztethető. A hagyományos csoportkép tehát az összetartozásnak, közösségvállalásnak legalább pillanatnyi lehetőségét felvillantja, s emiatt Závada fényképét pontosabb is lenne talán sokalakos vagy csoportos képnek nevezni. A háború előtti fényképészetben a spontán kattintgatás, „természetes” testtartás rögzítése számított ritkábbnak. A fényképezéshez az emberek pózokat vettek fel, sokszor kiöltöztek, a kamerába néztek mozdulatlanul, méltóságteljes tartásban. Ránézve arra, aki néz (vagy fényképez) kifejezi azt a vágyat, megmutatja azt a látványt, ahogy szeretnénk, hogy nézzenek, lássanak minket, ahogyan a világgal méltóságteljesen szembe tudunk nézni. A fényképalanyban ott rejlik egy vágy, szándék, hogy egy meghatározott képet nyújtson önmagáról, s „a frontalitás is eszköz arra, hogy önmagunk hajtsuk végre önnön objektívációnkat.”⁵³ Buchbinder tulajdonképpen súlyos konvenciókat sért meg, alanyait nem engedi az általuk vállalható, vágyott pózba merevedni, pillanatnyi indulataikat, érzéseiket, örökkévalóságnak nem szánt arckifejezésüket rögzíti, a fényképezéshez felvett konvencionális modor kiiktatásával sem társadalmi rangjukat, státuszukat, csoportbeli pozíciójukat nem engedi láttatni, amelyeket egy hierarchizált és egyben statikus társadalom előnyben részesít, s amelyben elsősorban a viselkedés, származás, hovatartozás s a közvélemény ítélete határozza meg az embert,⁵⁴ s nem az egyéni érzelmek, gondolatok.

Ahogy a mű végi leírásból kiderül, a fényképen látható alakok és a velük párhuzamos sorsokat hordozó leszármazottaik a regény szereplői. Az ekphraszisz leírásakor életük, történetük, egymáshoz való kusza viszonyaik már ismeretesebbek a befogadó előtt. A pillanatfelvétel a maga szerkesztetlenségével, a különböző távolságból látható alakok rendezetlenségével hordozza ezeknek az emberi viszonylatoknak a széttartását; s bár tót, magyar, zsidó, paraszt, munkás, tanár, falukutató, tehát egy egész kis társadalmi tabló ugyanabban a keretben, közegben, léttérben látható, mégis a feszültség, értetlenség, máshová sandítás figyelhető meg leginkább a képen: a mozdulatok, tekintetek szétszóródnak, széttartanak, az alakok elnéznek egymás mellett. Egy őszinteségre, szembenzésre, érzelmi kapcsolatokra, kölcsönös tiszteletre és megértésre képtelen jövő képét, kezdőpontjait, sugárkezdemé-

51 „A többi jövevényt [Dohányos falukutató társait] viszont már igencsak bosszantani kezdte, hogy az a könyök-védős-szemüveges emberke fényképez.” ZÁVADA 2004. 6.

52 „Az objektívvel szemben betartandó viselkedési normák olykor tudatosodnak is, pozitív vagy negatív formában egyaránt: az, aki egy ünnepélyes alkalomra (...) összegyűlt csoportban nem a megfelelő pózt veszi fel, vagy elfelejt az objektívbe nézni és a kívánt testtartásban elhelyezkedni, megbotránkozást kelt, hiszen, mint mondani szokás, »mintha itt sem volna.«” BOURDIEU 1982. 231.

53 BOURDIEU 1982. 233.

54 Vö. BOURDIEU 1982. 233.

nyeit mutatják, amelyeknek meghosszabbításai, átlépve, eltörölve a kép kereteit, a már általunk ismert történetekből, sorsokból nyernek bizonyítékot.

A mozdulatokból, arckifejezésekből kikövetkeztethető feszültség tehát kirajzolja az egész kép hangulatát, és érzékelteti a fénykép készítője és alanya közötti egyenlőtlen viszonyt, feszültséget is, amely más esetekben könnyen elsimítható, feloldható, s amely többnyire nem része az elkészült képnek, ez esetben kiélezetté, s a kép alaptémájává válik. Ám mindez a képleírásnak is köszönhető, amelynek „segítségével” a képen rögzített szituáció elvontabb szintre emelkedik: a társadalmi és főként faji ellentét hordozója lesz. A fényképező személlyel szembeni düh a zsidósággal szembeni ellenérzésekkel egészül ki. A regény a történelmi eseményekben vállalt vagy éppen nem vállalt, álszent, de leginkább elhallgatott és a történeteket elfeledni igyekvő magyar társadalom második világháború alatti és utáni viselkedésmintáit, reakcióit sűríti bele a fénykép alaphelyzetébe, a kisebbséggel és a magyar zsidósággal való szó szerinti szembenállás, szembefeszülés szituációját. Az 1942-es pillanat rögzítése a kép fennmaradásával, előkerülésével, tehát láthatóvá válásával mutat rá ezeknek az ellentéteknek, indulatoknak konzerváltságára, jelenkori érvényességére és az egyéni és kollektív szembenézés szükségességére.

Závada, illetve Buchbinder képe azáltal válik a regény mise en abyme-jává, hogy – végül – rámutat arra a kiindulópontra, origóra, ahonnan a cselekmény és a történet elindult, a „félresikerült” fotó és leírása a másik két tárgyalt műhöz hasonlóan tükörképszerűen sűríti magába a mű szerkezetét, a történet emberi, nemzedéki és társadalmi kapcsolatainak működését, a magyarság holokauszthoz való korabeli és utólagos viszonyát, a felelősségvállalás és szembenézés szükségességét. Tehát az adott pillanatot és egyetlen nézőpontot rögzítő fotó a négyszáz oldalban elmondott történet fekete-fehérre redukált, kicsinyített, síkra vetített, két dimenzióba kifeszített vetülete.⁵⁵ S bár a kép leírásának „alkalma” az elbeszélő – szintén – kierőszakolt, regényből kiszólt játéka alapján valósulhat csak meg, a mű végi ekphraszisz ennek ellenére is jelentéskonstruáló szereppel bír, kitölti a mű olvasása közben végig tátongó űrt, kirajzolja a mű és a cím jelentéseit.

Ez a regény a fotót, Mészöly *Atlétájához* hasonlóan olyan reprezentatív centrális pillanatként kezeli, amely a valóságban nem létezhet, s mintha ez a kitüntetett pillanat helyettesítene vagy értelmezne egy folyamatot, egy ok-okozati viszonyrendszert. Ám a fénykép hordozhat ilyenfajta *punctum temporist*, amely átfoghatja mind a cselekmény múltját, mind a jövőjét, következményeit, s ennek a pontnak a kiválasztása a művész egyik legfontosabb feladata.⁵⁶ Ugyanakkor a képen felismert helyzet azonosítása, a cselekményelemek kapcsolatának, narratív összefüggéseinek megadása, tehát az értelmezés – és kivált az ekphraszisz – szükségszerűen felszámolja ezt a központi pillanatot. Buchbinder fotóját egy ilyen *punctum temporisként* tünteti fel az elbeszélés, hogy aztán elrugaszkodhasson tőle és jócskán megnyújtsa. Egy regényhossznyival. „*Innen lettünk volna talán elindítva, nézünk össze, mint akik magunk se tudjuk, mit, mikor, miért látunk-hallunk, s egymásról sem igen tudunk.*”⁵⁷ A fénykép olyan pillanatot ábrázol, amely bizonyos társadalmi-történelmi folyamatoknak oka és okozata egyben, s épp pontszerűsége, sűrített pillanata által

⁵⁵ Vö. BOURDIEU 1982. 226.

⁵⁶ Vö. KIBÉDI VARGA 1993. 174.

⁵⁷ ZÁVADA 2004. 404–405.

válhat a regénybeli történet mise en abyme-jává, de nemcsak a fabula szintjén, hanem az ekphraszisz elkerülhetetlensége és ereje által a narratív szerkezet, az elbeszélés mód és a mű elvontabb jelentésrétegeinek önemblémájává is.

IRODALOM

- BALASSA 1982 BALASSA Péter: Észjárás és forma: Megújuló prózánkról. In: *A színeváltozás. Esszék*. Szerk. BALASSA Péter. Budapest, 1982. 207–233.
- BAL 1978 BAL, Mieke: Mise en abyme et iconicité. *Littérature* 192. (1978):29. 116–128.
- BARTHES 1985 BARTHES, Roland: *Világoskamra*. Ford. FERCH Magda. Budapest, 1985.
- BARTHES 1990 BARTHES, Roland: A kép retorikája. Ford. ANGYALOSI Gergely. *Filmkultúra* 26. (1990):5. 64–72.
- BENSE 1974 BENSE, Max: Fotóesztétika. Ford. SOLTÉSZ Gáspár. *Fotóművészet* 17. (1974):3. 8–10.
- BEREMÉNYI 1978 BEREMÉNYI Géza: *Legendárium*. Budapest, 1978.
- BOURDIEU 1982 BOURDIEU, Pierre: A fénykép társadalmi definíciója. In: *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Szerk. HORÁNYI Özséb. Budapest, 1982. 226–244.
- CERTEAU 2010 CERTEAU, de Michel: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleményei*. Ford. Z. VARGA Zoltán. Budapest, 2010.
- DÄLLENBACH 1997 DÄLLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Párizs, 1977.
- DIAN 2006 DIAN Viktória: Hasonlóság és öntükrözés. A mise en abyme André Gide fiatalkori műveiben. *Filológiai Közlöny* 52. (2006):1–2. 75–88.
- FLUSSER 1990 FLUSSER, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Ford. VERESS Panka – SEBESI István. Budapest, 1990.
- GIDE 1995 GIDE, Andre: *Journal I. 1889–1939*. Párizs, 1955.
- H. SZÁSZ 1982 H. SZÁSZ Anna Mária: *A 20. századi családtörténeti regény*. Budapest, 1982.
- KÁLMÁN C. 2000 KÁLMÁN C. György: Példázat, mise en abyme, metafora: Remix. In: *Találkozó poétikák: A 70 éves Szili József köszöntése*. Szerk. BEDECS László. Budapest – Miskolc, 2000. 141–146.
- KIBÉDI VARGA 1993 KIBÉDI VARGA Áron: Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum* 1. (1993):4. 166–179.
- KRAUSS 2000 KRAUSS, Rosalind: Megjegyzések az indexről. Ford. TÍMÁR Katalin. *Ex Symposion* (2000):32–33. 4–16.

- KULCSÁR SZABÓ 1993 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest, 1993.
- MÉSZÖLY 1986 MÉSZÖLY Miklós: *Az atléta halála*. Budapest, 1986.
- MÉSZÖLY 1989 MÉSZÖLY Miklós: In memoriam Bálint Endre. A piktúra bűnbeesése. In: *A pille magánya*. Pécs, 1989. 101–102. (https://reader.dia.hu/document/Meszoly_Miklos-A_pille_maganya-63) [2022.06.09.]
- NÉMETH 2010 NÉMETH Zoltán: „Péterek” nemzedéke (A posztmodern prózafordulat értelmezéséhez). *Irodalmi Szemle* (2010):7. 7–15.
- SONTAG 2007 SONTAG, Susan: *A fényképezésről*. Ford. NEMES Anna. Budapest, 2007.
- SUGÁR 2000 SUGÁR János: Az öntudatos kéz. *Ex Symposium* (2000):32–33. 75–78. cop 1981.
- VÍSY 2014 VÍSY Beatrix: Egy talált tárgy hatványra emelése, Závada Pál: Természetes fény. *Holmi* (2014):6. 724–730.
- VÍSY 2017 VÍSY Beatrix: Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban, elméleti közelítések. *Helikon* 63. (2017):4. 463–500.
- VÍSY 2021 VÍSY Beatrix: Csoportkép H. nélkül. Fénykép, emlékezet, elbeszélés Az atléta halálában. *Jelenkor* 64. (2021):5. 554–559.
- ZÁVADA 2004 ZÁVADA Pál: *A fényképész utókora*. Budapest, 2004.

The Photograph as Mise en Abyme – „prose turn”, Photography as a Reflection of Mise en Abyme

by Beatrix Visy

(Summary)

This study examines the function of the mise en abyme in fiction, a technique originally related to the fine arts. The conceptual and theoretical approach also highlights the fact that the mise en abyme as a self-reflexive figure within the narrative is often present in the work as a visual narration or as a description of an image; in other words as an ekphrasis.

In photography, the reality and its “reflection” raise even more complex questions, and the appearance of a photograph in literary works often has an impact on the narration as well as on certain features of the prose. The photographs can capture self-reflective figures of the text on several occasions, when the selected moment (*punctum*) is visible in the picture as the focal point of the literary work, and the photo condenses the essence and abstract-essential meaning inside the story with metaphorical and symbolic power one or more occasions. All of these are deemed particularly important and demonstrate the productive relationships with the prose transformation of the 1970s and 1980s in Hungarian literature, with the currents and intermedial features of “The Postmodern Turn” (Prózafordulat).

The study examines the role and significance of the photograph in the works of three different authors (Miklós Mészöly, Géza Bereményi, Pál Závada). All three examples mobilizing different content and thought issues can be interpreted as the mise en abyme of the novel through the group photos in focus.



MŰHELY



Dezső Krisztina

Egy huszadik századi pécsi orvos házaspár képi emlékei Flerkó Béla és Bárdos Vera fotóalbumai

Bevezetés

„Emlékek nélküli népek híre csak árnyék.”¹ Flerkó Béla 2002-ben a fenti Vörösmarty gondolattal zárta oktató-kutató orvosi szakmai munkáját és életét bemutató önéletrajzi könyvét.² Az idézet választásának érvényességét hangsúlyozza az a tény, hogy a kötet nagyban támaszkodik a professzor és felesége által összeállított albumokra, melyekben életútjuk során készült fényképeik és utazásaik emlékei kerültek összegyűjtésre.

Flerkó Béla (1924–2003) professzor meghatározó személyisége volt a Pécsi Orvostudományi Egyetem (POTE) oktatói-kutatói gárdájának. Orvosi tanulmányait kitüntetéssel végezte az Erzsébet Tudományegyetemen (ETE). 1946-tól dolgozott a Szentágotthai János (1912–1994) által vezetett Anatómiai Intézetben. 1964-től kapott tanszékvezetői megbízást, melyet 1992-ig látott el. A Pécsi Orvostudományi Egyetem rektoraként is tevékenykedett 1979 és 1985 között. Fő kutatási területe a neuroendokrinológia, főként az agyalapi mirigy neurohormonális működése és szabályozási folyamatai, valamint szaporodásbiológiai kérdések. 1982-től az MTA rendes tagja. Eredményeinek elismeréseként többször kapott meghívást külföldi kutatóintézetbe (UCLA, Maryland Egyetem). Meghívott „Geoffrey Harris Memorial Lecture” előadó volt 1979-ben. Több rangos hazai és nemzetközi tudományos szervezetben volt vezető és tag. A legjelentősebbek ezek közül a Nemzetközi Agykutató Társaság (IBRO) tagsága, valamint Nemzetközi Endokrinológiai Társaság, ahol elnöki pozíciót is betöltött.

A fotóalbumok másik főszereplője Bárdos Vera (1927–2011), Flerkó Béla felesége, akivel 1938-ban egy szászvári nyaraláson ismerkedett meg, 1951-ben házasodtak össze. Egy rövid ideig együtt is dolgoztak az Anatómiai Intézetben, de Bárdos Vera inkább elhagyta az intézetet, hogy ne álljon férje karrierjének útjában és fogorvosként folytatta munkáját. Életük végéig támogatták egymást, házasságuk legendásan jó volt.³

Flerkó professzor az említett könyv előszavában szolt arról, miként kezdte el dokumentálni maga és szűkebb családja életét, egyetemi intézetében végzett munkáját, munkatársaival közös mindennapjait és ünnepi eseményeit, majd a hivatalos és magáncélú utazásokat, s ezeket a képeket hogyan rendezték albumokba feleségével:

„1936. június 1-én Virág Ferenc pécsi megyés püspök bérmált meg 12 éves koromban. Béрмаapám ifj. Modensieder József, keresztapám id. Modensieder József szigetvári nyomdatulajdonos és könyvkereskedő fia volt, akitől béрмаajándékként egy kihúzható redőnyzáras Agfa fényképezőgépet kaptam. Így 12 éves koromtól kezdve rendszeresen fényképeztem és ezeket, főként a gimnazista és fiatal orvosként felvett

1 VÖRÖSMARTY 1963. 424.

2 FLERKÓ 2002. 206.

3 Flerkó Béla és felesége életéről lásd bővebben: DEZSŐ 2021. 181–198.

képeket egy, menyasszonyom, Bárdos Veronika (Vera), által szép kézimunka-borítóval ellátott fényképalbumba ragasztottam és fehér ceruzával a fényképek alá írtam az adatokat. Ez a szokásom megmaradt – mintegy hobby-vá vált és, amikor életemben először (32 éves koromban) átléptem a magyar határt, és 2 hónapot Csehszlovákiában – főleg Prágában – töltöttem, sokat fényképeztem, de – biztonság kedvéért – ansichtskártyákat is vásároltam és ezeket egy »1« jelzésű fényképalbumba helyeztem el, és történeti, valamint földrajzi pontosságú alá- illetve feliratokkal láttam el. Ezt követte a »2-es« számú »román«, majd a »3-as« számú »holland«, stb. album, illetve különböző számozású »családi« és »anatómiai« sorozatom van.”⁴

A fotóalbumokat a házaspár halála után végakaraturuk alapján a Pécsi Tudományegyetem Egyetemtörténeti Gyűjteménye kapta meg. Az albumok mellett Flerkó professzor életútját, szakmai eredményeit bemutató iratanyag, oklevelek, kitüntetések és könyvtárunk jeles darabjai is ekkor gazdagították a múzeumi gyűjteményt.

Az albumok formai jellemzői⁵

Jelenleg 43 album található Flerkó Béla és felesége hagyatékából a Pécsi Egyetemtörténeti Gyűjteményben. Eredetileg még egy 0. számú album is tartozott a sorozathoz, melyben a Flerkó-Teimel család felmenőinek fényképeit helyezték el 1842-től az 1930-as évekig tartó időszakból.⁶ Két számozatlan családi albumban az 1936–1956, valamint az 1999–2003 közötti fotók kerültek elhelyezésre. A gyűjtemény nagy részét 39 számozott album teszi ki, melyek többsége a külföldi hivatalos és magáncélú utazásokat, a Pécsi Orvostudományi Egyetemen, illetve annak Anatómiai Intézetében folyó munkát, életet, ünnepeket mutatja be. A számozott albumok között is van néhány családi album. Az albumsorozat záró kötete az az albumba rendezett fényképgyűjtemény, amely 2004-ben készült – Flerkó professzor halála után egy évvel –, és a 80. születésnap emlékülés, illetve a temetői megemlékezés és emléktábla-avatás eseményeit tartalmazza.



1. kép – Flerkó Béla fényképezőgépével a kezében 1959-ben

⁴ FLERKÓ 2002. 5.

⁵ Az albumok leírásához a Magyar Fotográfiai Múzeum szempontrendszerét használtam. KINCSES 2000. 205–207.

⁶ Ezt az albumot Flerkó professzor említi könyvében, valamint néhány fotó is került a memoárkötetbe ezek közül. Azonban az album nem található meg a Pécsi Egyetemtörténeti Gyűjteményben, sorsa ismeretlen, valószínűleg 2011-ben nem került átadásra a hagyatékkal.

Két album tér el a formailag egységes albumsorozattól. Az 1936–1956 közötti családi fotókat tartalmazó albumot Bárdos Vera hímzett borítója díszíti. Az utolsó, 2004-es album pedig egyszerű, díszítés nélküli papírkötésű kötet. Formai tekintetben a számozott albumok teljesen egységesek, valószínűleg kifejezetten erre a célra készítették a tulajdosok. Az albumok 25x37 cm-es méretűek, szürkésfehér vászonnal borítottak, a belső lapokat piros zsinórral fűzték hozzá a borítótesthez. A belső lapok fekete fotókartonból készültek. A lapszám változtatható volt attól függően, hogy hány lapra volt szükség a témához, így az albumok lapszáma sem azonos, 40–50 oldal között változik. Az albumokba kerülő fényképeket, képeslapokat fotósarokkal rögzítették a lapokhoz. A fényképek alatt fehér ceruzával a képek leírása, egyéb információk, dátumok. Néhány, főként az utazásokkal kapcsolatos albumokban a borító belső oldalán rövid tartalomjegyzékű leírás található.



2. kép – Bárdos Vera és Flerkó Béla fotóalbumai

Az albumok tartalma

Flerkó Béla memoárkötetének összeállításakor készített egy pontos listát a fényképalbumok tartalmáról. Az albumokat három nagyobb tematikai egységbe sorolta – az elnevezések tőle származnak: családi albumok (7 db), a POTE Anatómiai Intézetének fotóalbumai (6 db) és az utazásokat bemutató kötetek (31 db).⁷ Az albumok szerkesztése során alapvetően a kronologikus rendet követték az összeállítók, azonban a három különböző típusú

⁷ Az egyes albumok részletes tematikáját lásd a mellékletben. Az albumok elnevezéséről Flerkó 2002-es könyvének írásakor készített egy katalógust, melyben már megtalálható ez a hármastagolás. E listának készült egy rövidebb, gépelt változata és egy hosszabb kéziratos változata. Az utóbbiban Flerkó részletesen ismerteti

album egymás mellett párhuzamosan fut. A családi és intézeti albumok esetében tiszta időrendiséget figyelhetünk meg, amikor az esedékes album betelt, akkor kezdték meg az új összeállítását és folyamatosan folytatták annak beteltéig. Az utazási albumoknál láthatunk némi eltérést, bár alapvetően itt is időrendben következnek az albumok, azonban a hosszabb időtartamú, sok helyszínt bejáró utazások külön-külön albumokat – esetenként több kötetet is – kaptak.⁸ Míg a rövidebb utazások esetén akár több év is összevonva szerepel egy-egy kötetben, addig az ugyanezen idő alatt tett hosszabb utazások külön albumokban lettek elhelyezve helyet. Például az 1960 és 1974 között a Szovjetunióban tartott kongresszusokon, konferenciákon való részvétel dokumentálása külön kötetben szerepel (19. album), vagy az 1974–75-ös évben kisebb, rövidebb időtartamú konferenciák, rendezvények Indiától, Svájcban át az Amerikai Egyesült Államokig szintén (23. album). Míg az ebben az időszakban zajlott hosszabb Japán tanulmányút és körutazás külön kötetet kapott (22. album).

Az anyag vizsgálatakor érdemes megnézni, hogy a Flerkó–Bárdos-féle fotóalbumok mennyiben felelnek meg a szakirodalom által megfogalmazott családi album kritériumoknak és valamennyi album beillik-e ebbe a sorba. A családi fénykép két módon definiálható, mely szerint meghatározó, hogy mi a fotók témája és milyen társas környezetben kerülnek felhasználásra.

„Az első definíció szerint minden fénykép családi fényképnek minősül, amin rokonok vagy családok szerepelnek. A második szerint minden fénykép, amelyet a család megőriz és olykor nézeget, családi fénykép. Mindkét definícióba befér a hivatásos fényképész által a család kérésére készített kép is. A két meghatározás között fontos különbség, hogy az utóbbi szélesebb, mivel benne foglaltatnak mindazok a képek, amelyeket a család megőriz, így azok is, amelyek nem családtagokat ábrázolnak. Így ide tartoznak a lakásbelsőkről, a család barátairól, »a kocsiról«, az előző lakásról, a kedvenc állatokról készített képek is.»⁹

A családi albumokban található privát fényképek Frank Heidtmann szerint alapvetően motívumszegények. Három nagyobb motívumcsoportot lehet elkülöníteni ezeknél a fotóknál. Az első a privát vagy szervezett összejövetelek képei, melyekbe az ünnepek, vendégségek, iniciáció rítusok (esküvő, keresztelő, gyászszertartás), jubileumok ünnepelése és a szervezett szabadidőcsoportok fotói kerülnek. A második a már fent is említett „enyém” területéről készített képek: szerzemények és „demonstratív konzum”, melyek az autó, a ház, lakás, a kert vagy akár a nyaralás megörökítése is lehet. A harmadik csoportot a gyerekek és állatok fotói teszik ki.¹⁰ A kutató felteszi a kérdést, hogy miért csak ezeket a dolgokat fényképezik az amatőr fotósok? A válasz véleménye szerint abban rejlik, hogy

„túlnyomórészt a hozzájuk közelállót fényképezik, személyes életüket, lehetőleg bemutatható formában rögzítik. Úgy tűnik, az amatőr-fotográfia lényegében az egyéni élet és nem utolsó sorban az egyéni státusz dokumentációja, bár sok az ön-

a fényképalbumok tartalmát. A listákat szintén a Pécsi Egyetem történelmi Gyűjtemény őrzi. PETGY Flerkó fényképalbum katalógus 2002.

⁸ Ilyen több kötetes albumok például az 1962-es amerikai tanulmányút három albuma (5., 6. és 7. album), illetve szintén 1962-ből az olaszországi utazás albumai (8. és 9. album).

⁹ BOERDAM – MARTINIUS 2000. 154.

¹⁰ HEIDTMANN 2000. 26.

megvalósítás is. Ez és a felsorolt súlypontok utalnak arra, hogy túlnyomó részben »individuális szükségletek« vezetnek ehhez a tevékenységhez. Megfigyelhető eközben a gyakran velejáró szociális kommunikációra utalva, hogy az amatőr-fotográfia a »szociális szükségletek« kielégítésére törekszik, különösen az emberek egymás közti kapcsolatára, a kontaktusra, egymás felé fordulásra, emocionális támogatásra, valamilyen csoporthoz vagy társasághoz való tartozásra. Az »individuális szükségletek«-en többnyire az értékelés és elismerés igénye értendő. [sic!]¹¹

Az általunk vizsgált albumokban megjelenő fotográfiák többsége is ezen típusokba sorolható képeket tartalmaz. Az első két családi album utólagos összeállítás eredménye. A fiatal házaspár Flerkó Béla és Bárdos Vera a különálló családi fotográfiákból egy közös családi albumot konstruált meg, melyben párhuzamosan követhető a két fiatal életútja a nagyszülők, szülők képeitől a gyermekkori fotókon át az elemi és középiskolai képekig, majd a megismerkedésük utáni első fotóktól a házasságkötés utáni közös képekig. A későbbi családi albumokra is jellemző az, amit általánosan elmondtunk, hogy jelentős részét teszik ki a kötetekbe került fotóknak a családi ünnepek: eljegyzések, házasságkötések, keresztelek, diplomaátadók, avatások bemutatása, majd az ezek után a családnál elköltött étkezések, összejövetelek dokumentálása. A hagyományos ünnepek: születés- és névnapok, karácsony, húsvét is természetesen megjelennek ezekben az albumokban. A fényképek egy része hivatásos fotográfus által készített műtermi kép, mint az alábbi eljegyzési fotó. De a fotográfiák többségét Flerkó vagy a felesége, esetleg valaki a társaságból készítette, ezek pillanatképek, melyek sokkal jobban érzékeltetik milyen volt a hangulat az összejövetelen, milyen érzelmi kapcsolatok, dinamika működött a csoporton belül. A képek jelentős része éppen ezért nem is éles, sokszor bemozdulnak a szereplők, vagy nem túl előnyösen mutatja őket a felvétel, de emiatt gyakran sokkal élettelibbek és beszédesebbek, mint a műtermi képek.



3. kép – Bárdos Vera és Flerkó Béla eljegyzési fényképe 1949-ből

11 HEIDTMANN 2000. 26.



4. kép – Szentágothai Jánosné, Bárdos Vera és Szentágothaiék unokája, Viola Bence egy révfülöpi nyaraláson 1978-ban



5. kép – 1980 szilvesztere Flerkő Béláéknál: Szentágothai János, Martyn Ferenc és háttal Szabó Zoltán

Nemcsak az ünnepi alkalmon résztvevő embereket, hanem az ételeket, a szépen terített asztalt, vagy az ajándékba kapott virágcsokrokat is külön megörökítik. Tehát a fotók szereplőin kívül nagyon fontos volt az a környezet is, és annak megörökítése, melyben a Flerkó házaspár élt. Flerkó professzor visszaemlékezéseiben is külön fejezetet szentel a két háznak, melyben az évek során laktak. Nemcsak a házak történetével, hanem a berendezéssel, annak kiemelkedő darabjaival sokat foglalatoskodtak: régi értékes bútorokat, antik és kortárs festményeket vásároltak, kaptak ajándékba. Valószínűleg mindent dokumentáltak, mert könyvében szinte napra pontosan leírta, hogy melyik festményt, porcelánt, dísztárgyat vagy bútort, hol és mennyiért vásárolták, illetve kitől, mikor és milyen alkalomra kapták ajándékba.¹² Érdekesség, hogy az albumokban néhány családi esemény aláírásaiban nemcsak azt emeli ki a professzor, hogy ki látható a képen és milyen alkalomból gyűlt össze a társaság, hanem azt is, hogy milyen festmény, bútor látható a képen. Érdemes egyetlen helyiség, a hall leírását elolvasni, hogy lássuk milyen büszkeséggel mutatták meg lakásukat a látogatóknak:

„Visszatérve lakásunkra, a hallban – a már említett Kunffy Lajos és Vén Emil festmény mellett egy pécsi mester, Platty [sic!] festménye és a bajai Weingartner, valamint a budapesti Igmándi-Schranz festményei mellett – Elekfy Jenő, Rochboch, Szász Endre és két általa aláírt Szőnyi István rézkarc és egy nekünk dedikált Martyn Ferenc kép van. Nem részletezem a delfti, rosenthali és Zsolnay porcelán tálakat és vázákat, csupán a legrégebbi, igen szép fali tálat említem meg, amin Zsolnay Vilmos két unokája: Teréz és Júlia monogramjai láthatók. Intézeti munkatársaimtól kaptam 70. születésnapomra. Szorgos gyűjtésünk eredményeként lakásunk – túlzás nélkül állíthatom – szép, de ugyanakkor nem múzeum-szerű. Amikor első alkalommal Cserháti megyés püspök úr belépett lakásunkba azt mondta: »Ez egy valóban nagypolgári lakás, tele műkincsekkel.«¹³



6. kép – A nappali szoba berendezése az 1970-es évek elején festményekkel és antik bútorokkal

Nemcsak a lakásbelsőt, hanem a kertet is évente részletesen dokumentálták, legalább olyan fontos szerepet játszott életükben, mint a lakás. Ez is reprezentáns része volt a már említett szép nagypolgári otthonnak. Nemcsak a pihenésnek, kikapcsolódásnak adott helyszínt, hanem a házban megforduló magyar és külföldi vendégek fogadásának színtere is volt. Flerkó Béla így emlékszik vissza a József utcai ház kertjére:

¹² FLERKÓ 2002. 13., 53–57., 59.

¹³ FLERKÓ 2002. 59.

„Tavasszal [1979-ben] rendbe hozta a város a kertet a mögöttes területtől elválasztó falat, amire én még kb. egy méter magas fémkerítést készítettem, amit pár év alatt növényekkel befuttatva északról is beláthatatlanná tettük kertünket, ahol sok rózsza- és hortenziatő van és van egy nagy vérszilva-fa maradványa, ami sajnos elöregedett és tönkrement. Fenyőfát és bokrokat ültettünk. A kert közepén egy 4x3 méteres cementlapokkal lefedett (a lapok között fű nő) tér, mögötte egy páfrányoktól övezett kb. 2x1 méteres vízinnövényekkel megrakott medence van. A saját északi és a szomszédos ház fala is mind zölddel befuttatva, valóban szép és jól izolált kis kertünk van a város közepén. 23 év óta a kertet Vera, a futókat én tartom rendben. Megfelelő kerti bútorzatunk lévén, a nyári és kora őszi időben a baráti és társadalmi kötelezettségünkön adódó vacsora előtti aperitifet a kertben fogyasztjuk és, ha nincs eső, Verával kettesben is ott vacsorázunk.”¹⁴



7. kép – Bárdos Vera a József utcai ház kertjében 1981 őszi

Már az 1936 és 1956 közötti időszakot felölelő album végén feltűnnek a Pécsi Orvostudományi Egyetem és az előd intézmény, az Erzsébet Tudományegyetem Orvostudományi Karának nagynevű professzorait bemutató portrék a családi albumban. Bár az intézeti és egyetemi életet dokumentáló fotók külön albumokat kaptak, mégis ugyanazokkal a szereplőkkel találkozunk a családi albumkötetek lapjain is. Míg például az intézeti albumokban láthatjuk Szentágothai Jánost, ahogy értekezletet tart, vizsgálatokat végez, előad, intézeti kirándulásokat vezet, vagy névnapi köszöntőt mond, addig a családi albumokban a Flerkóék kertjében rendezett vacsorákon, karácsonyi ünnepeken már

¹⁴ FLERKÓ 2002. 57.

gyermekeivel, feleségével tűnik fel a professzor. De igaz ez az Anatómiai Intézet szinte valamennyi dolgozójára, Flerkó munkatársai rendre feltűnnek a családi album fotóin is: közös balatoni, magyarországi nyaralások, névnapok, születésnapok, karácsonyi ünnepek alkalmi és a gyerekek. A külföldi vendégprofesszorok, kutatók is állandó szereplői mindkét albumtípusnak, a hivatalos egyetemi programok után Flerkóék vendégszeretétét is élvezhették kötetlenebb formában, mint az intézetben előadás vagy kutatómunka közben. Nagyon sok, szoros baráti kapcsolat is kialakult a külföldi vendégekkel. Ezt bizonyítja az a sok-sok Japánból, Amerikából vagy Németországból érkezett fényképes karácsonyi üdvözlő, mely a családi album lapjait gazdagította. A házaspár tudatosan törekedett arra, hogy a hozzájuk érkező vendégek nyomot hagyjanak maguk után: fénykép készült a látogatásról, illetve vendégkönyvet is vezettek, melyet a hozzájuk érkező látogatókkal aláírtak.¹⁵



8. kép – Akira Akimura és felesége látogatása Flerkóéknál 1984-ben

A családi albumok kapcsán már szoltunk arról, hogy milyen sok személyi átfedés van az Anatómiai Intézet albumaival. Ez bizonyára abból adódott, hogy az 1940-es évek végétől egy rendkívül kiemelkedő szakmai gárda jött itt létre Szentágothai János vezetésével. Szentágothai professzor törekedett arra, hogy a szakmai munkán túl jó személyes és baráti kapcsolat is épüljön ki az intézet munkatársai között.

¹⁵ A vendégkönyv szintén a Pécsi Egyetemtörténeti Gyűjteményben található. Flerkóék Szentágothai János bízta rá el vezetni a vendégkönyvet a hozzájuk érkező látogatók bejegyzéseivel, hiszen tisztában voltak vele, hogy nemzetközi hírű kutatók, tudósok és Pécs neves személyiségei fordulnak meg náluk, és fontos ezen látogatások megörökítése. PETGY Flerkó vendégkönyv.



9. kép – Flerkó Béla 60. születésnapja 1984-ben az Anatómiai Intézet munkatársaival

„Zseniálisan tudta összekovácsolni és összetartani fiatal munkatársait. Velük szinte minden vasárnap 15–20 km-t gyalogolt a Mecseken, s közben tudományról, filozófiáról, történelemről, művészetekről, irodalomról folyt a beszélgetés vagy vita. Csodáltuk sokirányú és mélyen szántó műveltségét, szinte minden iránt megnyilvánuló érdeklődését és művészi adottságát. Shakespeare-t angolul, Goethet, Schillert vagy egyik kedvencét Rilket, németül idézte (...) A kirándulások alkalmával szeretett gombát gyűjteni – nagy szakértő volt nemcsak a különböző gombafajták felismerésében, hanem azok elkészítésében is – és rákászni. Akkor még sok rák volt főleg keleti Mecsek patakjaiban. Ma is emlékszem az első rákfogási bemutatóra. Kihეgyezett egy botot és a végére húzta egy sebtében elkapott béka combját. A béka combot a patak vizében lévő nagyobb kövek felett mozgatva, hamarosan előcsalogatott egy rákot. (...) Egyébként kitűnő szakács volt; főleg a balatonlellei villa udvarán szabad tűzön készített agyagban sült kacsái maradtak emlékezetesek számunkra, akik élvezhettük. Örömmel vett részt a különböző alkalmakkal (farsang, tanévzáró »társulati ülés« stb.) rendezett vidám intézeti összejöveteleken és sok időt töltött együtt tanítványaival a tudományos kongresszusokon is.”¹⁶

¹⁶ FLERKÓ 2002. 38–39.

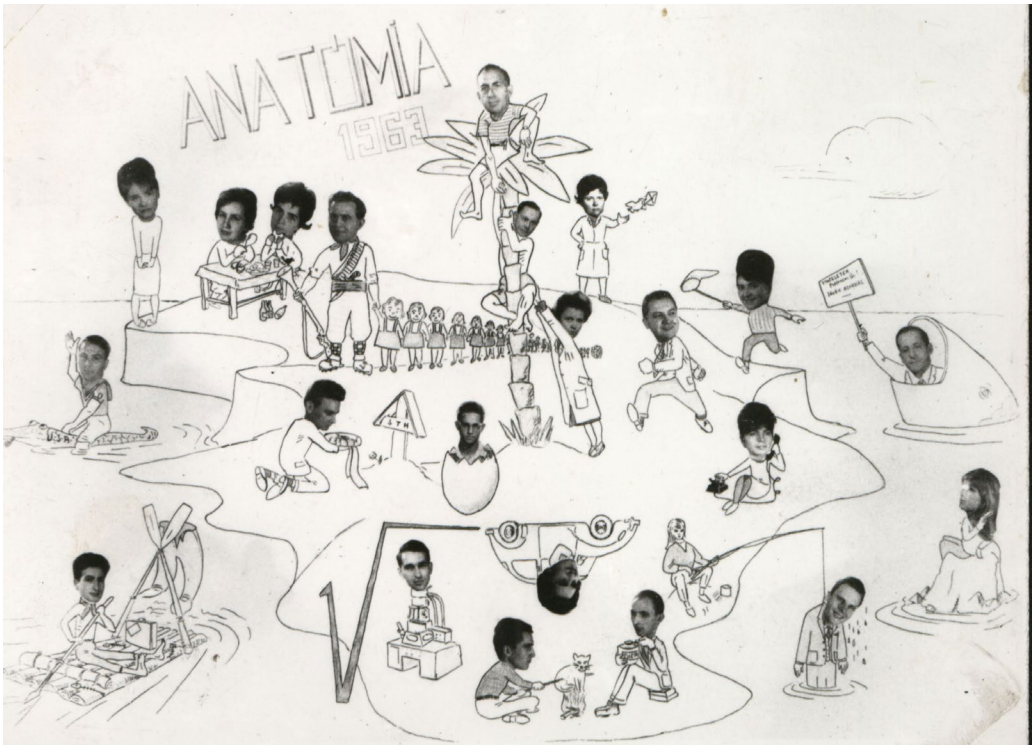


10. kép – A Mecsek egyik patakjában rákászó Szentágothai János

A fenti visszaemlékezésből is talán érzékelhető, hogy az intézet gyakorlatilag egy nagy családként működött: hétköznapokkal, munkával, ünnepekkel, vendégek érkezésével, s ezeket az eseményeket dokumentálták is. Az Anatómiai Intézet albumai tulajdonképpen az intézet „családi albumaiként” funkcionálnak. Itt kell megjegyezni, hogy általában a klasszikus családi albumokban nem jelennek meg a munkavégzéssel kapcsolatos képek, mivel ezek képei általában a már említett családi ünnepek, kivételes alkalmak és a reprezentációs tárgyak köré csoportosulnak. A munkás hétköznapok megörökítésének képei ilyen értelemben nem tartoznak a családi fotók motívumai közé. Az általunk vizsgált albumokban azonban sok olyan kép is szerepel, amely az Anatómiai Intézet napi munkáját örökíti meg: egyetemi oktatás, előadások, gyakorlatok tartása, kutatómunka, boncolások, állatkísérletek, új mikroszkóp beüzemelése, értekezletek stb. A munka presztízse és fontossága, valamint a képen szereplő személyek státusza indokolja azt, hogy ezek a képek szép számmal készültek és kerültek az albumba. Flerkó Béla tisztában volt azzal, hogy nemcsak a maguk számára, hanem az utókornak is készülnek ezek a fényképek, amelyek dokumentálják az 1950-es vagy az 1970-es években végzett intézeti munkát, az eszközpark változását, az intézeti elhelyezés változtatásait és természetesen az itt megforduló kutatók személyét, neves külföldi vendégek látogatásait. Vannak az albumokban a kötetlenebb eseményekről is képek: névnapi ünnepségek, közös intézeti farsang, évzáró összejövetelek. Külföldi mintára évente készítettek az intézetben újévi vicces üdvözlőlapot, mely mindig megjelenik az intézeti albumokban is.



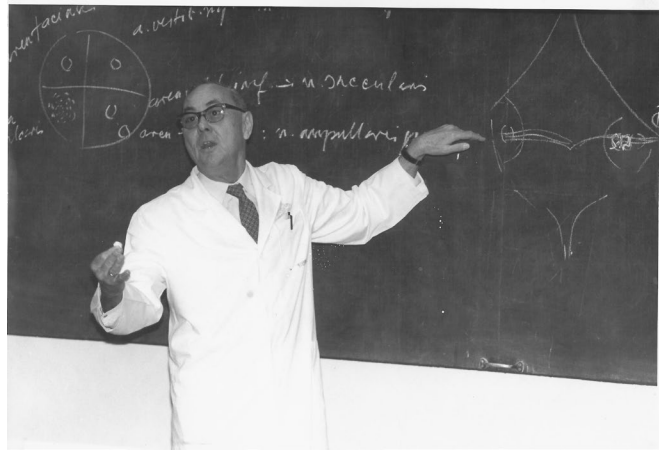
11. kép – Bárδος Vera gyakorlatot tart egyetemi hallgatók részére a POTE Anatómiai Intézetében 1958-ban



12. kép – Az intézet 1963-as üdvözlőlapja



13. kép – Az 1971-es évadzáró testületi ülés Siklóson, Flerkó Béla és Lázár Gyula



14. kép – Flerkó Béla anatómia előadást tart a Pécsi Orvostudományi Egyetemen 1985-ben

Az utazási albumok teljesen más felépítést és metódust követnek. Egy-egy utazás teljes dokumentálása volt a cél. Érdekesség talán, hogy a belföldi utazások egyetlen esetben sem kaptak külön albumot. Ezek a nyaralások általában az adott év családi albumába kerültek be. Az utazási albumok csak a hivatalos és magáncélú külföldi utazásokat tartalmazzák. Az első, 1956-os prágai tanulmányúttól egészen az utolsó, 1992-es Nizzában megrendezett Nemzetközi Endokrinológiai Kongresszusig. Flerkó utolsó külföldi útja Hollandiába vezetett, Utrechtben adott elő 1994-ben egy symposiumon, ez már nincs dokumentálva az albumokban. Az utazásokat bemutató albumok lényeges eltéréseket mutatnak az előzőekben tárgyalt típusokhoz képest. Itt elsősorban az úticélon és az ott látottakon van a hangsúly. Az amatőr fotográfiák nagy része Flerkó Bélát, a feleségét vagy az útitársaikat ábrázolják a nevezetességek előtt felvéve. Jóval kevesebb a tájkép, a városkép és a látnivalókról készült fotó. A hivatalos utakon készült, hivatásos fotós által készített konferenciaképek, csoportképek is az adott úthoz kerültek beragasztásra. Az albumokban a fotók mellett megjelennek a helyben vásárolt képeslapok, a szóróanyagokból, kiadványokból kivágott képek, térképek, esetleg belépők, névjegykártyák, meghívók stb. A kötetekben egy-egy külföldi út részletesen végigkövethető, a múzeumokban található legérdekesebb, legfontosabb műtárgyak, a felkeresett nevezetességek belső terei, a templomok oltárai, kegytárgyai is szerepelnek a helyben vásárolt jó minőségű képeslapokon. Az aláírások viszonylag részletes információkat adnak az adott helyszínről, múzeumról vagy a képen látható műtárgyról, festményekről. Flerkó Béla és Bárdos Vera szinte minden utazáson felkereste az adott város, ország látnivalóit, érdeklődtek a természeti és épített örökség kincsei iránt, értő szemmel tekintettek a látottakra, ezt érezni az album összeállításain, a kiemeléseken, a képek alatti jegyzeteken. Tudjuk, hogy a Flerkó-házban tartott összejöveteleken kézbe vették ezeket az albumokat, a kötetek képei alapján mesélték el az utazások történetét és illusztrációként az albumok képanyaga szolgált a mondandó mellé. A 2002-es memoár-kötet alapja is az ezen albumok által elmesélt történet, az egyes utazások leírásánál Flerkó professzor hivatkozik arra az albumkötetre, amelyben annak képi emlékei találhatóak.



15-16. kép - Az 1. számú, 1956-1957-es csehszlovák tanulmányutató bemutatkozó album lapjai



A miha Restben Rane matan
vera, Shigetomi és val.
velem



A Nagano Prefektúrában
lévő Tokakūchi Shrine
Terü-ja előtt



Prof. K. Takewaki



ASO melkán crater emek
szélén

Záró gondolatok

Flerkó Béla és felesége fotóalbumainak segítségével nyomon követhető egy 20. századi pécsi, de világszerte elismert kutatóprofesszor életútja. Azonban az albumokban jóval több kutatási lehetőség rejlik még. Érdeemes lehet vizsgálni a szocialista Magyarországon élő, de a nyugati országokban gyakran megforduló egyetemi professzorok utazási lehetőségeit, azt, hogy milyen eseményekre juthattak el, mikor vihették magukkal a családtagjaikat is. De az albumok fényképei alapján jól rekonstruálható az a kapcsolati háló is, amely a Flerkó–Bárdos házaspár körül kialakult. A képek a kapcsolat minőségéről is beszédesen szólnak. A POTE Anatómiai Intézete történetének kutatása kapcsán is megkerülhetetlenek a fényképek. Olyan unikális képeket lelhetünk az albumokban, amelyek hivatalos csatornákon nem jelentek meg a korszakban, de adalékot nyújthatnak annak jobb megismeréséhez.

Az albumok egy része már digitalizálásra került, elérhető és kereshető a PTE Egyetemi Könyvtár és Tudásközpont adatbázisaiban.¹⁷



19. kép – Mattyasovszky-Zsolnay Péterné és Mattyasovszky-Zsolnay Zsófia nézik Flerkó Béláék egyik fotóalbumát

¹⁷ A PTE Egyetemi Könyvtár és Tudásközpont E-kéPEK gyűjteményében: https://www.lib.pte.hu/hu/gyujtemenyeink/e_kepek-31 [2021.11.10.], illetve Huntéka adatbázisában: <https://egyetemtorstenet.lib.pte.hu/online-collection/-/results/init> [2021.11.10.].

KÉPJEGYZÉK

1. kép Flerkó Béla fényképezőgépével a kezében 1959-ben. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 13. album.
2. kép Flerkó Béla és Bárdos Vera fotóalbumai. A szerző felvétele.
3. kép Bárdos Vera és Flerkó Béla eljegyzési fényképe 1949-ből. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla számozatlan album 1936–1956.
4. kép Szentágothai Jánosné, Bárdos Vera és Szentágothaiék unokája, Viola Bence révfülöpi nyaraláson 1978-ban. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 27. album.
5. kép 1980 szilvesztere Flerkó Béláéknál: Szentágothai János, Martyn Ferenc és háttal Szabó Zoltán. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 27. album.
6. kép A nappali szoba berendezése az 1970-es évek elején festményekkel és antik bútorokkal. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 27. album.
7. kép Bárdos Vera a József utcai ház kertjében 1981 nyarán. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 30. album.
8. kép Akira Akimura és felesége látogatása Flerkóéknál 1984-ben. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 27. album.
9. kép Flerkó Béla 60. születésnapja 1984-ben az Anatómiai Intézet munkatársaival. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 30. album.
10. kép A Mecsek egyik patakjában rákászó Szentágothai János. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 13. album.
11. kép Bárdos Vera gyakorlatot tart egyetemi hallgatók részére a POTE Anatómiai Intézetében 1958-ban. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 13. album.
12. kép Az intézet 1963-as üdvözlőlapja. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 13. album.
13. kép Az 1971-es évadzáró testületi ülés Siklóson, Flerkó Béla és Lázár Gyula. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 13/a. album.
14. kép Flerkó Béla anatómia előadást tart a Pécsi Orvostudományi Egyetemen 1985-ben. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 33. album.
- 15–16. kép Az 1. számú 1956–1957-es csehszlovák tanulmányutat bemutató album lapjai. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 1. album.

- 17–18. kép Az 1975-ös japán utat bemutató album lapjai. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 22. album.
19. kép Mattyasovszky-Zsolnay Péterné és Mattyasovszky-Zsolnay Zsófia nézik Flerkó Béláék egyik fotóalbumát. PETGY Eredeti Archív Fotógyűjtemény. Flerkó Béla 39. album.

FORRÁSOK

- PETGY Pécsi Egyetemtörténeti Gyűjtemény
Flerkó Béla fényképalbum-katalógusa 2002
Flerkó Béla és Bárdos Vera fényképalbumai 1936–2004
Flerkó Béla és Bárdos Vera vendégkönyve 1959–2000

IRODALOM

- BOERDAM –
Martinius 2000 BOERDAM, Jaap – MARTINIUS, Warna Oosterbaan: Családi fényképek – szociológiai megközelítésben. In: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* Szerk. R. NAGY József. Miskolc, 2000. 154–172.
- DEZSŐ 2021 DEZSŐ Krisztina: Hatvan év az anatómiai kutatás és oktatás pécsi műhelyében. Flerkó Béla (1924–2003). *Per Aspera Ad Astra* 8. (2021):2. 181–198.
- FLERKÓ 2002 FLERKÓ Béla: *Egy oktató-kutató orvos emlékei*. Pécs, 2002.
- HEIDTMANN 2000 HEIDTMANN, Frank: Széljegyzetek az amatőr-fotográfiához. In: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* Szerk. R. NAGY József. Miskolc, 2000. 25–30.
- KINCSES 2000 KINCSES Károly: Fényképalbumok komplex leírásának szempontjai. In: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* Szerk. R. NAGY József. Miskolc, 2000. 205–207.
- VÖRÖSMARTY 1963 VÖRÖSMARTY Mihály: Emléksorok. In: *Vörösmarty Mihály összes költeményei*. Budapest, 1963. 424.

Melléklet

Flerkó Béla és Bárdos Vera fotóalbumai

Album sorszáma	Az album időhatárai	Az album tematikája
0. album (hiányzó album)	1906–1935	Családi album I.: A Flerkó és Bárdos család képei, elemi iskolai képek.
Sorszám nélkül	1936–1956	Családi album II.: A Flerkó és Bárdos család képei, Pius Gimnázium, nyaralások, POTE tanulmányok, POTE, ETE tanári kar.
1. album	1956–1957	Csehszlovákia: Pozsony, Brno, Plzen, Marienbad, Karlsbad, Locket, Cheb, Karlstejn, Olomouc, Kutna Hora, Prága (Csehszlovák Akadémia Biológiai és Fizikai Kutatóintézet), Kassa, Lőcse, Pozsony; Lengyelország: Katowice, Krakkó, Tátra.
2. album	1958	Románia: Bukarest, Vaskapu, Jassi, Eforia, Mamaia, Agigea; Erdély: Brassó, Segesvár, Kolozsvár, Marosvásárhely, Temesvár, Herkulesfürdő.
3. album	1959	Hollandia: Leiden, Hága, Delft, Amszterdam, Rotterdam, Arnhem.
4. album	1959	Nürnbergtől Bécsig: 1959. február–március – NSZK: Nürnberg, Bonn, Köln, Bad Godesberg; 1959. május–június – Brüsszel, Párizs, Zürich, München, Salzburg, Bécs.
5. album	1961–1962	USA: New York, Bloomington, Lexington, Durham, Atlanta, Miami, Baltimore, Washington, Chicago, Los Angeles.
6. album	1962	USA: Los Angeles – California Egyetem (U.C.L.A), California.
7. album	1962	USA: Los Angeles – California Egyetem (U.C.L.A), St. Monica, Disneyland, Las Vegas, San Francisco, Cleveland, Minneapolis, Buffalo, New York.
8. album	1962	Olaszország: Milánó, Lago Maggiore, Como, Portofino, Bologna, Firenze, Róma, Nápoly, Capri, Sorrento, Amalfi.

9. album	1962	Olaszország: Pompei, Ravenna, Ferrara, Padova, Velence, Verona, Pisa, Lucca, Siena, San Gimignano.
10. album	1962	Svájc: Zürich, Genf, Lausanne; Franciaország: Párizs, Chamonix; Nagy-Britannia: London.
11. album	1962	Hollandia: Amszterdam; Belgium: Antwerpen, Leuven, Brügge, Gent; NSZK: Aachen, Bonn, Nürnberg, München; Ausztria: Salzburg, Bécs.
12. album	1958–1969	Családi album III.: POTE tanári kar, kongresszusok, belföldi nyaralások.
13. album	1942–1967	Anatómiai Intézet albuma I.: intézeti munka, külföldi és hazai kongresszusok, rendezvények, Szentágotthai János vezetése alatti intézet, Dischka utcai épület.
13/a. album	1967–1978	Anatómiai Intézet albuma II.: intézeti munka, külföldi és hazai kongresszusok, rendezvények, külföldi vendégek, Szigeti útra költözés, országgyűlési képviselőség, kitüntetések, intézetvezetőség.
14. album	1965–1967	NDK: Potsdam, Berlin, Erfurt, Weimar, Naumburg, Drezda.
15. album	1968	Mexikó; Svédország: Stockholm, Sigtuna, Göteborg; Finnország: Helsinki, Turku; Olaszország: Milánó; Franciaország: Párizs – nemzetközi konferenciák, kongresszusok.
16. album	1969	Olaszország: Firenze, Orvieto, Siena, Pavia, Pisa, Como, Bergamo, Velence; Hollandia: Bennekom, Hága; NSZK: Bad Godesberg, Göttingen, Frankfurt am Main; Franciaország: Marseilles, Avignon, Arles, Aix-en-Provence; Bulgária: Szófia – nemzetközi konferenciák, kongresszusok.
17. album	1970–1971	Jugoszlávia: Belgrád, Újvidék; USA: Los Angeles, San Antonio, Houston, Washington, Mount Vernon, Bethesda, Chicago, East Lansing, New York; NSZK: München; Csehszlovákia: Pozsony, Tátra; Lengyelország: Krakkó, Katowice, Varsó – nemzetközi konferenciák, kongresszusok.

- | | | |
|-----------|-----------|---|
| 18. album | 1972 | Olaszország: Genova; Franciaország: Párizs; USA: New York, Princeton, Shrewsbury, Boston, Chapel Hill, Dallas, San Antonio, Los Angeles, Denver, Chicago, Baltimore, Washington DC; Kanada: Québec, Montreal; NDK: Berlin, Potsdam, Jena – nemzetközi konferenciák, kongresszusok. |
| 19. album | 1960–1974 | Szovjetunió: Moszkva, Kijev, Leningrád – nemzetközi konferenciák, kongresszusok. |
| 20. album | 1973 | USA: Baltimore, Washington, Philadelphia, New York, Chicago, New Orleans, San Antonio – visiting professor. |
| 21. album | 1973 | Hazafelé az USÁ-ból: Izland, Finnország, Luxemburg, Hollandia, Anglia, NSZK, Ausztria. |
| 22. album | 1975 | Japán: Tokió, Yokohama, Fuji, Kyoto, Nara – szakmai program és körutazás. |
| 23. album | 1974–1975 | USA: Atlanta, New Haven; India: Agra, Delhi, Simla; Svájc: Zuoz, Zürich – nemzetközi konferenciák, kongresszusok. |
| 24. album | 1976 | Svájc: Bern; Jugoszlávia: Eszék; NSZK: Hamburg; Dánia: Koppenhága; Norvégia: Oslo – nemzetközi konferenciák, kongresszusok. |
| 25. album | 1977 | Franciaország: Párizs; NSZK: Würzburg; Spanyolország: Madrid, Toledo, Cordoba, Sevilla, Gibraltár – nemzetközi konferenciák, kongresszusok. |
| 26. album | 1977–1979 | Spanyolország: Torremolinos, Granada, Alicante, Valencia, Barcelona; Franciaország: Bordeaux, Arcachon, Párizs; Svájc: Zuoz, Lausanne, Genf; Kuba: Havanna; India: Delhi; Jugoszlávia: Belgrád, Dubrovnik; USA: Miami; NSZK: München; NDK: Erfurt; Csehszlovákia: Prága – nemzetközi konferenciák, kongresszusok, rendezvények. |
| 27. album | 1971–1980 | Családi album IV.: régi ház, családi összejövetelek, nyaralások, munkatársak, külföldi és hazai vendégek. |

28. album 1978–1982 Anatómiai Intézet albuma III.: előadások, konferenciák (Pécs, Berlin, Szeged), portrék, POTE Egyetemi Napok, anatómia farsang, POTE avatások, rektorság, kuopioi díszdoktor-avatás, külföldi vendégek.
29. album 1980 Svájc: Lausanne; Ausztrália: Melbourne, Adelaide; Japán: Yokohama; Egyiptom: Kairo, Szakkara, Abüdosz, Luxor, Théba, Karnak; Szovjetunió: Lvov; Finnország: Kuopio, Lahti – nemzetközi konferenciák, kongresszusok, rendezvények.
30. album 1981–1987 Családi album V.: József utcai ház, kert, belföldi nyaralások, hazai és külföldi vendégek, ünnepek.
31. album 1981 Törökország: Isztambul; Szovjetunió: Leningrád, Moszkva, Örményország, Grúzia, Üzbegisztán.
32. album 1982–1984 Svájc: Lausanne; Görögország körutazás; Finnország: Kuopio, Helsinki.
33. album 1982–1992 Anatómiai Intézet albuma IV.: POTE események, konferenciák, rektorság, külföldi kongresszusok.
34. album 1983–1984 Anglia-Skócia és NSZK, Hollandia, Ausztria körutazások.
35. album 1984–1987 NSZK: Augsburg; Ausztria: Innsbruck; Lengyelország: Varsó; Bulgária: Pleven; Ausztria–NSZK: St. Pölten, Kremsmünster, Steyr, Bad Ischl, Hallstadt, Mariazell, Bamberg, Bayreuth, Zell am See, Graz; Szovjetunió: Leningrád; Kanada: Vancouver; India: Delhi; Jugoszlávia: Belgrád, Crikvenica – nemzetközi konferenciák, kongresszusok, rendezvények.
36. album 1987–1992 Jugoszlávia: Zadar, Trogir, Split; Franciaország: Loire völgye; NSZK: Münster; Finnország: Helsinki; Nagy-Britannia: London; Izrael – nemzetközi konferenciák, kongresszusok, rendezvények.
37. album 1987–1993 Családi album VI.: családi ünnepek, rendezvények, nyaralások, vendégek.

38. album	1992–1998	Anatómiai Intézet albuma V.: ünnepségek, rendezvények, konferenciák. Külföldi és magyar vendégek.
39. album	1993–1999	Családi album VII.: családi ünnepségek, rendezvények, nyaralások, vendégek.
számozatlan album	1999–2003	Családi album VII.: családi ünnepségek, rendezvények, nyaralások, vendégek.
számozatlan album	2004	Flerkó Béla 80. születésnapjára emlékeztetője a PTE ÁOK-on és a pécsi köztemetőben, emléktábla-avatás.

Fejér Zoltán György

Felfedezés és elhelyezés Tanulások Dulovits Jenő fotóművész- feltaláló életművének feltárásakor

Dulovits Jenő (1903–1972) tanár, fotóművész, szakíró és feltaláló már életében, negyven-, ötvenéves korára fogalomszerűen híressé vált. Könyveinek rokonszenves képi és szöveges tartalma miatt a hazai és európai amatőr fényképészek ezrei követték útmutatásait. A találmányain és szabadalmain alapuló műszaki megoldások egy része, így például a lágyító előtétlencse (DUTO) és az általa megtervezett fényképezőgép (DUFLEX) nevét hordozta, és az egész világon – még a szabadalmi bejegyzést követő évtizedekben is – ismertté tette.

Húszévnnyi munkámat foglalom össze e tanulmányban. Megismertem, feltártam Dulovits Jenő életét és az ezzel kapcsolatos dokumentumokat, majd megírtam könyvekben, bemutattam kiállításokon, és megosztottam tapasztalataimat másokkal. Az összegyűjtött anyagot különböző közgyűjteményeknek adtam át. Az eljárás módja – típusossága miatt – máskor, máshol és más személlyel kapcsolatban is alkalmazható.

Az 1950-es évek végére Dulovits a szocialista országokban publikáló fotóművész-szakírók közül a legsikeresebbnek mondhatta magát. *Meine Technik – meine Bilder* című második, német nyelvű könyvének nyolcadik kiadása¹ került ekkor a boltokba az NDK-ban. A W. Knapp Verlag a kéziratot átadta a moszkvai Iszkusztvo kiadónak, amely orosz fordításban jelentette meg azt.² Az *Így fényképezek* című kötetét³ a Műszaki Könyvkiadó két változatban is közreadta; egyet a Román Népköztársaság és a Magyar Népköztársaság közös könyvkiadása keretében. Szóló kötete jelent ugyan meg néhány hazai fotóművésznek⁴ külföldön, de ilyen tűzijátékra, mint amit Dulovits produkált, senki sem volt képes.

Az egyértelmű sikorsorozat ellenére Dulovits határozottan visszavonult; belépett a Bányászati Építő Vállalathoz, ahol a fotólaboratóriumban laboránsként (segédmunkásként) foglalkoztatták az 1971-es nyugdíjazásáig. A korábban eredményes kiállító a hazai tárlatokról is távol tartotta magát.

1966-ban indította el a Corvina Kiadó *Fotóművészeti Kiskönyvtár* című könyvsorozatát. Teljesen egyértelmű, hogy a minta a prágai Odeon kiadó *Umělecká Fotografie* című, méretében is hasonló könyvsorozata volt. Ebben – például – 1966-ban jelent meg az André Kertészről szóló kötet, a sikeres sorozat 30. kiadványaként. A Corvina, ellentétben a cseh kiadóval, kizárólag magyar alkotókra összpontosított, de a hosszú ideig, nehézkesen gondozott sorozat jócskán lemaradt a külföldi példától. Egy 1966-os, négy oldalas szórólap ismerteti a tervezett köteteket, amely felsorolásból kiderül: nem csak a már elhunytak életútjának bemutatását tervezték. A végső kivitelek eltértek a szórólapban közzétettektől, de a hazai fotótörténeti kánont mind a mai napig meghatározó, kialakító sorozat vé-

1 DULOVITS 1957a.

2 DULOVITS 1957b.

3 DULOVITS 1957c.

4 VÁMOS László: *Fotografieren farbig*. Halle, 1959; VADAS Ernő: *So fotografiert man das Leben*. Halle, 1959; REISMANN János: *Italien, alles ist gewesen, alles ist Gegenwart*. Stuttgart, 1959.

gül is tartalmazott kortárs és külföldön élő, magyar származású alkotót bemutató kötetet is. Nyilvánvaló, hogy a tematika túlmutatott a kiadón, abba legalább miniszterhelyettesi szinten szóltak bele. Megkockáztatom azt az állítást, hogy Dulovits Jenőnek helye lett volna a *Fotóművészeti Kiskönyvtárban*. Mivel ez nem így történt, tevékenységének megismertetése még napjainkban sem éri el az elvárható szintet.

Mindenki nagy sajnálatára a Magyar Fotóművészek Szövetsége által a Magyar Nemzeti Galériában rendezett és túlzás nélkül a 20. század egyik legjelentősebb (ráadásul fotótörténeti kiindulású) hazai fotókiállításának mondható *A magyar fotóművészet 125 éve* című, 1966-os bemutatón sem jelentek meg Dulovits Jenő fényképei. E tárlat esetében Dulovits sértettségének, távolmaradásának oka az volt, hogy tagsági jelentkezését a Fotóművészek Szövetségébe elutasították. Ez a döntés a hagyaték sorsára is hatott. A Magyar Fotóművészek Szövetsége fotótörténeti gyűjteményének alapját ugyanis a tagoktól vagy az örökösöktől (1957-től folyamatosan) megkapott anyagok képezték.

1972 nyarán Dulovits Jenő a vele együtt lakó, idős édesanyjával szinte egy időben hunyt el. A bérelt lakás tulajdonosa körülbelül egy hónapot adott arra, hogy a rokonok kiürítsék az ingatlant. Bár néhány közgyűjteményünk már ebben az időben is foglalkozott fényképek megőrzésével, a hazai fotótörténészek akkor a 19. századi alkotókat részesítették előnyben.

Nem törhetünk pálcát a rokonok – így elsősorban Kunár György⁵ (1934–2017) unokaöcs – felett amiatt, hogy a kéziratok, fontosnak nem tűnő, kevésbé családi jellegű iratok, negatívok és érdektelennek látszó fényképek nagy részét kiselejtezték. Ez a helyzet lényegében folytatása volt egy 1945. januári tragikus eseménynek, amikor annak a háznak a fele, amelyben Dulovitsék akkor laktak, egy robbanás miatt romba dőlt. Nagy valószínűséggel az előbb felsorolt anyagok túlnyomó többsége már akkor megsemmisült.

Az életművel kapcsolatosan milyen anyagokat említék? Huszonegy könyvének és újságcikkeinek kéziratairól, ezeknek a nyomtatványoknak a tiszteletpéldányairól, az elkészítéssel kapcsolatos levelezésről beszélek. Dulovits tizenhárom magyar szabadalmat jelentett be 1931 és 1958 között. Ezekkel kapcsolatosan nyilván számos dokumentum (fogalmazvány, levelezés, műszaki rajz) keletkezhetett. A *Szabadalmi Tár* csak a megjelent *Szabadalmi Közlönyt* tartalmazza, ott beadványkéziratok nincsenek. 1923-tól mintegy negyvenöt éven keresztül fényképezett, amely tevékenységhez fényképészeti eszközök (fényképezőgépek, objektívek, tartozékok) és anyagok, valamint negatív és pozitív képanyagok tartoztak. Előzőek megsemmisültek, utóbbiak közül néhány tucat fotó és negatív megmaradt ugyan, de (a családi jellegűeket leszámítva) szinte teljesen esetlegesen.

Dulovits életművét az életrajz megírásakor három időszakaszra osztottam, amelyek működésének helyére is utaltak. 1. Ipolyságról Budapestre. 2. Három és fél évtized a Vízivárosban. 3. Utóélet. A *A fény szerelmese* című életrajzi könyv⁶ 201–205. oldalán közölt összesítésből az alábbiakban válogatok.

5 Tudomásom szerint először jelenik meg a nyilvánosság előtt a rokonság ténye. Kunár György életében nagyon keveseknek beszélt erről.

6 FEJÉR 2003.



1. kép - Dulovits Jenő *Napsugár* című, 1934-ben készített fotója és az *Uj Idők* című folyóirat címlapja.

Életrajzi összefoglaló

Dulovits Miksa Ferenc (1877–1943) és Prausz Margit (1884–1972) fia, Dulovits Jenő Sándor 1903. június 22-én született a ma Szlovákiához tartozó Ipolyságon. 1913-ban költözött a család Budapestre, a főherceg Albrecht út 26-ba. 1915 decemberében átköltöztek a Mozdony utca 26-ba. Dulovits Jenő 1921-ben kezdte el tanulmányait a Magyar Királyi Állami Polgáriskolai Tanárképző Főiskolán.⁷ 1924. június 12-én kapta meg tanári oklevelét. Október 18-tól helyettes tanárként tanított a Rottenbiller utcai Községi Polgári Fiúiskolában.

Körülbelül 1923-tól kezdett el intenzíven fényképezni, az ehhez szükséges eszközök egy részét is maga állította elő. 1927-ben egy lencsetag csiszolása közben jött rá, hogy a kezdetben hibásnak tűnő darabot a képrajzot lágyító előtétlencseként lehet használni. Az ebben az évben Budapesten megrendezett II. Nemzetközi Művészi Fényképkiállításon szerepelt. Ez a tárlat a 20. század legfontosabb hazai rendezvénye volt;⁸ egy egész, új fotóművész-nemzedék⁹ debütált rajta. Dulovitsnak 1929-től jelentek meg fotói az *Új idők*-ben, sőt, annak 1947-es megszűnéséig a lap meghatározó képkészítőjének számított.

⁷ Ez a helyes adat, ami minden 2003 előtt publikált közleményben és az azokat forrásként használókban hibás.

⁸ Egrészt a számos külföldi kiállító és kép, másrészt az akkor újnak számító fényes, fotópapíros nagyításoknak a tárlaton történő megjelenése és átütő sikere miatt.

⁹ Két klasszist kell okvetlenül megemlíteni: Vadas Ernőt (1899–1962) és Seidner Zoltánt (1896–1960).



2. kép - A lágyító előtétlencse dobozának első változata.



3. kép - Dulovits Jenő első könyvének cseh, holland, francia és német nyelvű kiadása.

1930-ban a Bécsi Nemzetközi Fényképképzőintézet aranyérmét nyert. 1932-ben szabadalmaztatta lágyító előtétlencsését, és azt Tóth Miklós (1908–1983) mérnök kezdte el gyártani „Soft filter, system Dulovits” néven. 1933-tól a lágyító előtétlencsét a Dulovits–Tóth nevekből képzett DUTO néven forgalmazták. Mivel ez rövidebb szó, mint a német Weichzeichner vagy az angol Soft Filter, a megnevezés a későbbi évtizedekben az egész világon a lágyító előtétlencse szinonimájává vált.

1936 karácsonyára jelent meg első, német nyelvű könyve a bécsi *Die Galerie* című folyóirat kiadásában, *Lichtkontraste und Ihre Überwindung* címen.¹⁰ A folyóiratnak különböző országokban (fordításban) nyelvi mutációi jelentek meg. Ezt a gyakorlatot a kiadványoknál is folytatták, így Dulovits könyvének is több fordítása került a boltokba. Még szeptemberben kezdett el dolgozni a „Medve utcai polgári”-ban, ugyanott, ahol Németh László – író – iskolaorvos volt.

1940-ben Szendy Károlynak, Budapest polgármesterének segítségét kérte könyve átdolgozott, magyar nyelvű kiadásához. Szendy beajánlotta Dulovitsot József Ferenc (1895–1957) főherceghez. Nem egyértelmű, hogy ő konkrétan mit segített, de a kötet¹¹ nyáron elkészült, majd az átdolgozott kiadás 1942-ben a boltokba került.

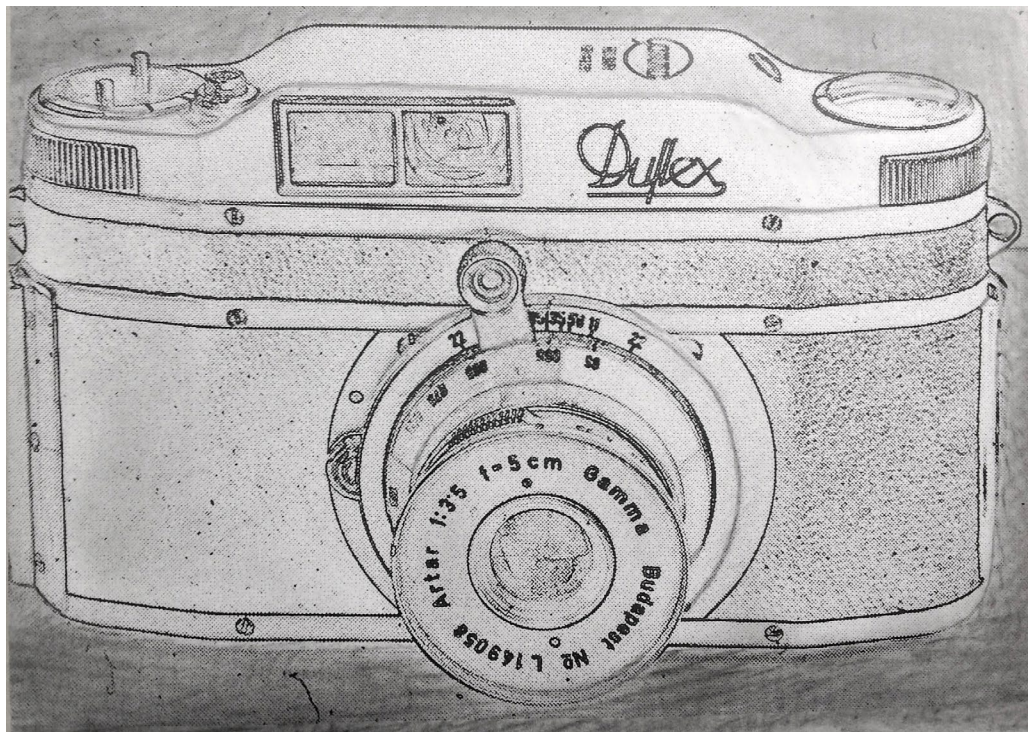
Dulovits 1938 májusában áramvonalas sörétet, 1941 szeptemberében pedig ívelt keresztmetszetű, lágyító előtétlencsét szabadalmaztatott. 1943-ban számos jelentős teljesítményt mutatott fel, amelyekre méltán lehetett büszke: egy a fényképezéskor az objektív korlátlan rekeszelését lehetővé tevő előtétlencsét szabadalmazta-

¹⁰ A könyvben 1937-es dátum szerepel. A korabeli szaksajtóban megjelent hirdetésekéből és Klell Évának, az egyik illusztráció modelljének dedikált példányból derül ki, hogy a kötet 1936 karácsonyára hagyta el a nyomdát.

¹¹ DULOVITS 1940

tott; a *Lichtkontraste* negyedik kiadása is megjelent; a *Meine Technik – meine Bilder* anyagát leadta a kiadónak, amely elkezdte hirdetni a könyvet.¹² Augusztusban Szóts István (1912–1998) filmrendező felkérésére elkezdte a *Kádár Kata* című rövidfilm operatőreként a forgatást a Gyilkos-tónál. Az alkotást, amelynek képeihez Kodály Zoltán (1882–1967) írta a zenét, már a kortársak is remekműnek tartották.

1943. augusztus 23-án Dulovits három szabadalmat jelentett be, amelyek egy általa kimunkált, kisfilmes, tükörreflexes fényképezőgép korát megelőzően modern részmegoldásaira vonatkoztak. Már ez önmagában elegendő lenne a fotótechnika-történet berkeiben az örökös tiszteletre és a folyamatos említésre, a feltaláló azonban fél évtizeden belül egy róla DUFLEX-nek elnevezett fényképezőgépben a gyakorlatban is megvalósította elképzeléseit, amivel a világklasszis konstruktőrök sorába emelkedett.



4. kép - DUFLEX fényképezőgép. A szerző felvétele és számítógépes grafikája

Nyilvánvalóan nem lehet elvonatkoztatni a kor politikai helyzetétől és a II. világháború eseményeitől, de a tanár–szakíró–fotóművész helyzete édesapja, Dulovits M. Ferenc 1943-as halála után kezdett el egyértelműen romlani. Szinte kétségbeesetten és kitűnő minőségben dolgozott, de csak egyes részfeladatok megoldására tudott összpontosítani. Élete, sorsa, munkáinak egy része kikerült közvetlen ellenőrzése alól és teljesen esetlegessé vált. 1947 és 1958 között még hat találmányát szabadalmaztatta. Ezek közül kettő beépült a DUFLEX-be, de az egyik csak a prototípusú példányokba.

¹² A kötet meglepő módon 1945-ben (!) jelent meg, két kiadásban is.

Mivel a polgári iskolai forma megszűnt, tanárként nem dolgozhatott tovább. 1947. március 25-én belépett a budapesti Gamma Optikai Művekhez, ahol először műszaki tisztviselőként, majd géptervezőként foglalkoztatták. 1949. február 28-án négyfős team vette kezébe a Dulovits által tervezett fényképezőgép próbagyártásának megszervezését. Tagja volt ugyan a csoportnak, de nem vezetőként. A fényképezőgépből az első negyedévben mindössze négy példányt sikerült összeszerelni. A második negyedévtől a próbagyártás ugyan felgyorsult, de a Gamma a sorozatgyártásra nem kapott engedélyt a felettes szervektől. 1950. június 1-jével a tervezőcsoport más munkát kapott, és műanyagból előállítható lencserendszerek tervezésével kezdett foglalkozni. Dulovits 1957-ben ezzel kapcsolatosan is bejelentett egy szabadalmat.

Élete azonban lejtmenetbe fordult. 1954. október 30-án munkaviszonya a Gammánál megszűnt. 1955. január 15-étől (körülbelül egy évig) a Népművészeti Intézetben dolgozott technikusként. Hosszas huzavona után 1957 júniusában jelent meg a Műszaki Könyvkiadónál Így fényképezek című kötete. Augusztus 3-án belépett a Bányászati Építő Vállalathoz, ahonnan 1971. január 31-én vagy július 27-én¹³ vonult nyugdíjba, majd 1972. július 24-én Budapesten elhunyt.

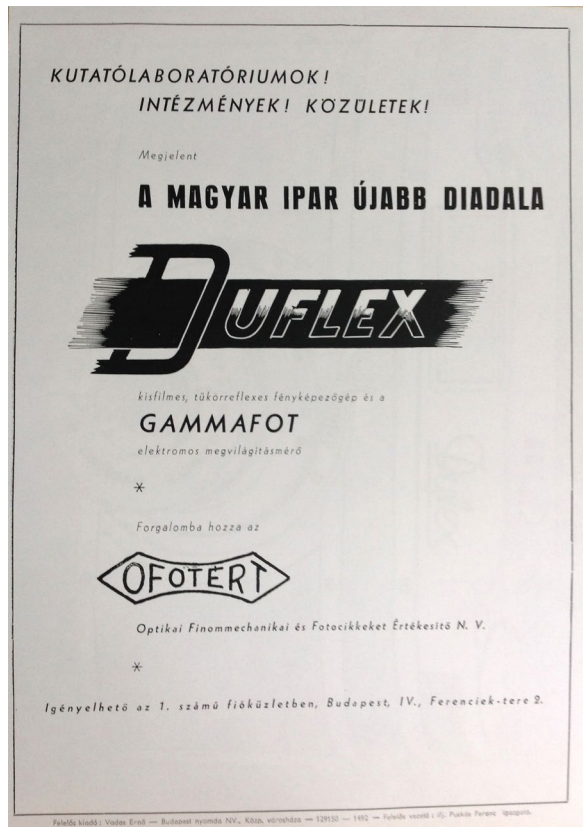
Az életrajzzal kapcsolatos első munkaszakasz: a feltárás

1997-ben a Műszaki Kiadó megbízására a fényképész szakma fotótörténeti tankönyvének fotótechnika-történeti részén dolgoztam. A kéziratba beiktattam egy rövid részt Dulovitsról. Szerkesztőm azt ajánlotta, hogy az éppen futó, a magyar feltalálókról szóló sorozatukba is írjak egy kis életrajzi kötetet. Ez meglehetősen gyorsan meg is jelent.¹⁴ Ez után a hazai fotóipar történetéből a fényképezőgép-gyártást dolgoztam fel, ami egy német és angol nyelvű kötetben látott napvilágot.¹⁵

¹³ Nem egyértelműek az Országos Nyugdíjintézet korabeli iratai.

¹⁴ FEJÉR 1997.

¹⁵ FEJÉR 2001.



5. kép - Az Ofotért Nemzeti Vállalat hirdetése az Új Magyar Fotó című szakmai folyóirat 1949-es évfolyamának több számában is megjelent.

Az előzőekben említettek miatt igyekeztem megismerni Dulovits Jenő életművét, de a születésének századik évfordulójához közeledve azt észleltem: a tények túlnyomó többsége feledésbe merült. Hiányos, hibás adatokon és ellenőrizhetetlen mendemondákon kívül szinte semmi sem állt az érdeklődő rendelkezésére. Kijelenthetem: jelen tanulmány korábbi oldalain leírtak nagy része teljességgel ismeretlen volt! Jól jellemzi a korábbi, szakmai helyzetet a *Fotólexikon* szócikke.¹⁶ A kötet szerkesztési munkái 1958-ban elkezdődtek, a lexikon pedig csak 1963-ban jelent meg, így a szerkesztők magát Dulovits Jenőt is megkérdézhették volna. A lexikon főszerkesztője Barabás János (1900–1973) a Gamma főmérnöke volt, aki a legkritikusabb időszakban, azaz az 1940-es években ismerte személyesen az érintettet. Érdemes a hét sort idézni: „*Dulovits Jenő (1903–): tanár, fotoamatőr. Az I. világháború után az ellenfény alkalmazásával a műkedvelők között iskolát teremtett. Bravúros megoldású képei a formalizmusba tévednek. Találmánya a »Duflex« kislelmes fényképezőgép.*”¹⁷ Miközben Dulovits kötetének száma – figyelembe véve a különböző kiadásokat, fordításokat is – a jelenlegi kutatásaim szerint 24, a lexikon szócikke a rövid életrajzi ismertető után mindössze három kötetét sorolja fel, amely összefoglalóból a *Meine Technik* is kimaradt, noha a könyv 1945 és 1957 között hét kiadásban, ötvenötezer példányban jelent meg.

1984-től nyolc évig a Képzőművészeti Kiadó Naptár Osztályán felelős szerkesztőként dolgoztam. Azt tapasztaltam, hogy egy-egy, a már bejáratott sorozaton kívüli kiadvány megterveztetése és megjelentetése meglehetősen hosszú időt igényel. Példaként a 6207-es kiadói számú *Szent László falinaptárt* említtem.¹⁸ Az Árpád-házi király szentté avatásának 800. évfordulójára kiadott nyomtatvány elkészítési ideje az ötlettől a megjelenésig két és fél év volt. Emiatt a 2003-as Dulovits-centenáriumra közzétenni kívánt életrajz munkáit már 2001-ben megkezdtém. A szekunder és a magyar fotóiparral kapcsolatos levéltári kutatásaim során felmerült primer adatok alapján azonban borúlátóan ítéltém meg a helyzetet. A rendelkezésemre álló anyag ugyanis egy könyvhöz semmiképpen sem lett volna elegendő.

Ekkor egy ötletem kivitelezéséhez Dr. Hefelle Józsefnek (1938–2017), a Magyar Fotóművészek Szövetsége Fotótörténeti és Múzeumi Bizottsága vezetőjének a segítségét kértem, aki révén sikerült rövid idő alatt megszerezni Kunár György, az unokaöcs címét. A kapcsolatfelvétel következett: a megkapott címen, a ház kaputelefonján jelentkeztem először, majd az elutasítás után újra. Az ismerkedés vékony fonalát a környékbeli presz-szókban történt kávézásokkor vittük tovább. A nálam tizenhét évvel idősebb nyugdíjas megértette az életrajz megírásának és közzétételének fontosságát, valamint az adatoknak a munka elvégzéséhez való szükségességét. 2015-ig folyamatosan, minden találkozásunkkor adott át valamit, természetesen a legtöbbet 2001–2002-ben.

Kunár György 2002. szeptember 2-án kézzel írott nyilatkozatot is tett, amelyben kijelentette: ő Dulovits Jenő jogutódja, és a nekem átadott fényképek, iratok, könyvek és más anyagok felhasználásának jogát is átadja nekem a tárgyakkal együtt. Tekintettel a korábban már ismertetett szakmai helyzetre – tudomásom szerint – ilyen felhatalmazással sem más magánszemély, sem hazai közgyűjtemény nem rendelkezik.

¹⁶ BARABÁS 1963.

¹⁷ BARABÁS 1963. 112.

¹⁸ 1992. évi művészeti naptárak, ismertető prospektus. Budapest, 1991.

Második munkaszakasz: a közzététel

A szekunder és primer adatok alapján a kéziratot megírtam, a megjelentetéshez pedig több támogatást¹⁹ is sikerült szerezni. A könyvbemutatóra Budapesten, a Magyar Fotográfusok Házában (Mai Manó Ház) került sor 2003 áprilisában. A könyvbemutatóval egy időben nyílt ugyanott egy kiállítás Dulovits Jenő budapesti városképeiből. Ehhez a tárlathoz a kötetrel együtt egy katalógust is megjelentettünk kiadómmal, Horváth Győző Ferenc HOGYF Editiójával.

A helyszín egy másik érdekességet is hozott. A Ház művészeti vezetője, Gera Mihály (1931–2014) arra kért, hogy az általa szerkesztett és a Főpolgármesteri Hivatal gondozásában közreadott *Csak képek* című fotókönyv-sorozathoz²⁰ adjam át Dulovits fotóit. Gera teljesítette azt a kérésem, hogy én írhassem a háromnyelvű képaláírásokat,²¹ és a könyv impresszuma feltüntette azt is, hogy a képanyag összefüggésben áll a már sajtó alatt lévő életrajzi kötetemmel. Így történt, hogy Dulovits posztumusz kötetének 2002. december 16-i megjelenése megelőzte a kiállítást és a biográfia boltokba kerülését is.

Dr. Bendzsel Miklós, a Magyar Szabadalmi Hivatal akkori elnöke szerénynek ítélte meg a Mai Manó Házban megrendezett tárlatot. Munkatársaival, valamint egy grafikai stúdió segítségével a hivatal Budapest belvárosában, a Garibaldi utca 2-ben lévő székházban egy újabb kiállítást rendeztetett *Dulovits 100* címmel 2003 novemberében. Az igényes kivitelű tárlat nemcsak a fotókat, a feltalálóval kapcsolatos könyveket, dokumentumokat tette közszemlére, hanem utalt az életútra is. Az egyik sarokban 1960-as évekbeli tárgyakkal berendeztünk egy kis sötétkamrát, ahol a falon még a Bányászati Építő Vállalat székházának telefonkönyve és folyóiratának egy példánya is lógott egy zsinóron. A Plette Péter által szerkesztett katalógust²² pedig azért tartom fontosnak, mert a Szabadalmi Hivatal maga adta közre a korábban megjelent magyar szabadalmi leírásokat. Ezen túlmenően a katalógus tartalmazza Dulovits egy 1938-as Egyesült Államok-beli szabadalmát, az 1937-es német „*Patentschrift*”-jét, valamint az 1948-as francia „*Brevet D’Invention*”-jét is.

Történt egy váratlan, de öröndetes esemény is. A Mai Manó Ház-beli tárlatról szóló televíziós riportot látta egy házaspár, akik megkerestek és elmondták: a hölgy nagypapája az 1940-es évek elején a Balog Endre Rotációs Fényképsokszorosító és Képeslap-gyártó Üzemben dolgozott, Kőbányán. A cég megkapta Dulovits Jenő több száz fényképét, amelyekről olyan nagyméretű reprodukciókat készítettek síkfilmre vagy üveglemezre, hogy a városkép vagy üdvözlőlap fotópapírra történő sokszorosításakor arról 9x14 centiméteres fotópapírra 1:1 méretben tudtak másolatot készíteni. Több tucat, már előkészített reprodukció, valamint mintegy száz eredeti fénykép és néhány engedélyezési példány is megmaradt a rokonnál.²³ A házaspártól az anyagot megvásároltam és azzal bővítettem a Kunár Györgytől kapott fotósorozatot. Kissé sajnáltam, de a *fényképsokszorosító*s anyag sem a

19 Nemzeti Kulturális Alapprogram, Magyar Szabadalmi Hivatal, Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Hungart.

20 A sorozat koncepciója az volt, hogy közös tokban, egyszerre három kötet jelent meg. Egy kezdő, egy beérkezett kortárs és egy klasszikus fotós könyve, mindhárom Budapest témában.

21 DULOVITS 2002.

22 „*Dulovits 100*”, emlékkiállítás a fotóművész-feltaláló születésének 100. évfordulója alkalmából. Budapest, 2003.

23 A képeslap hátoldali szövegnyomtatását kellett az Ügyészségnél engedélyeztetni.

posztumusz kötethez, sem az életrajzhoz még nem állt rendelkezésre, viszont a későbbi fotókiállításokon már szerepelhetett.

A kiállítások sora ugyanis még nem ért véget. 2004 májusában Vácott, a Katona Lajos Városi Könyvtárban nyílt meg egy Dulovits-tárlat. Mivel a könyvtár társintézménye az Ipolysági Honti Múzeum, így annak igazgatóját, Pálinkás Tibort sikerült a megnyitásra felkérni. Az akciónak tiszteletre méltó folytatása is lett: 2004. szeptember 17-én az Ipolysági Simonyi Lajos Galériában nyílt meg Dulovits Jenő tárlata, amely gesztussal a feltaláló eszmeileg hazatért szülővárosába.

Az előzőekben említett időszakban sajnos nem tudtam kapcsolatba lépni az Egyesült Államokba emigrált és ott jelentős szakmai karriert befutó filmoperatőrrel, Zsigmond Vilmossal (1930–2016). Az Oscar-díjon kívül még kilenc másik díjat is kiérdemelt filmes szakember ugyanis a legismertebb, leghíresebb olyan – kortárs – személy, aki többször kijelentette: Dulovits Jenő hatást gyakorolt látásmódjára. Ezt a tényközlést így sajnos ki kellett hagynom az életrajzból. 2015 áprilisában azonban a Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum Budapesten életmű-kiállítást rendezett *Fényképezte Zsigmond Vilmos* címen. A Dulovitsra történő egyértelmű utalás a tárlat ismertető nyomtatványában és a sajtóanyagban is megjelent.²⁴ A Zsigmond Vilmos kiállításáról szóló cikkek legnagyobb része, sőt még az önálló interjúk²⁵ is átvették a jegyzetben idézett szófordulatokat, így Dulovitsról jóval több hivatkozás keletkezett, mint születésének centenáriumán.

2015-ben arról sajnos nem esett szó, hogy Dulovits maga is dolgozott filmoperatőrként. Pedig 2003-ban az életrajz megjelenésével és a kiállításokkal egyenértékűen fontos esemény történt: a Duna Televízió az operatőr születésnapján, június 22-én műsorra tűzte a *Kádár Katát*. A rövidfilm utolsó képeinek hatásosságát az is fokozta, hogy a „Vége” felirat után néhány másodpercre elsötétült a kép, majd a televízió műsora a déli harangszóval folytatódott...

Az életművel kapcsolatos, nyomtatásban közzétett szabadalmi leírásokat tehát a Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatalában, Dulovits két mozgóképes munkáját pedig a mai nevén Nemzeti Filmintézet–Filmarchívumban őrzik. A *Kádár Kata* után a rendező *Hegyen égő tűz* munkacímen egy nagyjátékfilmbe kezdett, amelyet azonban a világháborús események miatt nem tudtak befejezni. Ez a töredékes anyag a Filmintézetben található meg. Ennek néhány részletét az intézet vezetőinek engedélyével egy vágóasztalon 2002-ben megnéztem, és néhány kimerevített filmkockát le is fényképeztem. Dulovitsnak erről a munkájáról egy cikkben számoltam be.²⁶ Annak ellenére, hogy először jelentek meg nyomtatásban a filmfotók, a közlés – önkritikusan meg kell állapítanom – szerény visszhangot keltett. Ennél sokkal nagyobb eredményt ért el 2021-ben a *Képekben gondolkodnak, filmesek fotói* című, a Műcsarnokban látható mozgókép-történeti kiállítás, amelyet Gerencsér Gábor filmtörténész rendezett. Egy külön falrészen szerepeltek egymás mellett

²⁴ *Fényképezte Zsigmond Vilmos, magyar–angol nyelvű kiállítás-ismertető*. Budapest, 2015. „Nagy hatást tett rá Dulovits Jenő: Művészi fényképezés című, több nyelven is kiadott műve. Ennek segítségével, autodidakta módon megtanulta a kompozíciós elveket, a fénykezelés jelentőségét, a film nyersanyagok sajátosságait”. ÜVEGES 2015.

²⁵ KREZINGER Szonja: Zsigmond Vilmos. *Metropol*, 2015. április 9. 6.; SZENTGYÖRGYI Rita – DOBSZAY János: Zsigmond Vilmos, Oscar-díjas operatőr. *HVG*, 2015. április 4. 74.

²⁶ FEJÉR 2002.

Szöts és Dulovits fotói;²⁷ kettejük munkái között egy képernyőn pedig a *Kádár Katát* láthatta az érdeklődő. A kiállításhoz sok képpel illusztrált, vaskos katalógus készült,²⁸ amelyben Dulovits kétnyelvű (magyar–angol) életrajza és művészi fényképei is megjelentek.

Harmadik munkaszakasz: a képek és dokumentumok elhelyezése közgyűjteményekben

A Képzőművészeti Kiadó felelős szerkesztőjeként az 1980-as években napi kapcsolatban álltam fővárosi és vidéki közgyűjteményekkel és néhány gyűjtővel is. A nálam összesűrűsödött Dulovits-anyaggal kapcsolatosan 2018-ra az a véleményem alakult ki, hogy azokat nem szabad különböző internetes fórumokon vagy árveréseken magánszemélyek részére értékesíteni. Így ugyanis a műtárgyak, dokumentumok későbbi sorsa teljességgel követhetlenné válna. A gyűjtők egy része tévesen úgy gondolja, hogy a tulajdonjoggal együtt megszerzi a közlési jogon túl a szerzői jogot is. Azt pedig mindenki tudja, hogy milyen nehéz, majdnem lehetetlen valakit a rossz meggyőződéstől a helyes helyzet felé terelni. Egy műtárgy megőrzése, szakszerű kezelése felelősségteljes szakmai munka, amit a magánszemélyek nagy része nem tud elvégezni. A közléssel vagy harmadik személy részére történő átengedéssel (főleg elektronikus formában) sokkal szigorúbb nézeteket vallok, mint a kortársak túlnyomó többsége. Ennek oka az, hogy munkavállalásom elkezdése egybeesett az 1945 utáni első (1969-es) szerzői jogi törvénnyel, sőt, büszke vagyok rá, hogy már ezt megelőzően is végeztem eseti megbízásra – szerzői jogi védetség alá tartozó – fényképezési munkát. Ezek közül egy hanglemez-borítófotó az idők próbáját is kiállta. Úgy láttam tehát, hogy az anyag jövőbeli szakszerű megőrzése, valamint a későbbi nemzedékek kutatóinak történő bemutatása legnagyobbbrészt csak közgyűjteményeknek történő átadással lehetséges.

A Dulovits Jenő és kortársai által készített zsánerfotók egy része népviseletbe öltözött személyeket ábrázolt. A Néprajzi Múzeum muzeológusának, Bata Tímeának a kollekciójuk ormánsági fényképeiről írt könyve²⁹ meggyőzött arról, hogy Dulovits – legnagyobbbrészt Csömörön készült – néprajzi jellegű fotóinak ott a helye. A 2018-ban átadott 15 fotót Bata Tímea már be is leltározta, és jelen tanulmányhoz az adatokat meg is adta nekem.³⁰

Nemcsak a két világháború között, de a későbbi évtizedekben is népszerű téma volt a magyar fényképészek és a turisták körében a Parlament Duna-parti épülete. Dulovits

27 Dulovits négy fekete–fehér, 1930-as években készített tájképét állították ki. Ezek közül egy a katalógus 14., míg a másik a 47. oldalán jelent meg.

28 DEKOVICS – GELENCÉR 2021.

29 BATA 2017.

30 Ennek a jegyzéknek csak néhány adatát közlöm, mivel a készítés helyének Bata Tímea és munkatársai által történt azonosítása szakmai többletet ad a korábbi ismeretekhez képest. NM F 342547 Készítés helye: Tolnamözs; NM F 342548 Készítés helye: Pest megye; NM F 342549 Készítés helye: Sárköz; NM F 342550 Készítés helye: Csömör; 342551-től 343049-ig szintén Csömör. A csizmát húzó lányokat ábrázoló és 342556-os leltári számot kapott két kép eredeti fotó, illetve nyomott képeslap engedélyezési példánya. A 342557-es számú kép esetében két szerzői nagytás és a reprodukciós negatív, valamint a nyomott képeslap engedélyezési példánya is bekerült a Néprajzi Múzeumba. Az első ilyen típusú képük.

Jenő ilyen tárgyú fényképeit ezért 2019/2020-ban³¹ átadtam az Országgyűlés Hivatal Közgyűjteményi és Közművelődési Igazgatósága Országgyűlési Múzeumának.³²

Sajnálatos módon az általam már említett és *képeslapsokszorosítás* anyagnak nevezett negatív-képpozíciót – bár három helyen is bemutattam – a tanulmány megírásáig nem sikerült elhelyeznem. Helytörténeti jellegű fotóanyagot számos vidéki városban és más közgyűjteményben őriznek. Budapesti fényképek szép kollekcója található meg a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében. Ennél a képegyüttesnél még nagyobb a Budapesti Történeti Múzeumhoz tartozó Kiscelli Múzeum anyaga. Ők 2020 szeptemberében vették át Dulovits Jenő 60 db budapesti tárgyú, fekete–fehér negatívját; 55 db 9x12 centiméter méretű korabeli nagyítást; 8 db 18x24 centiméteres korabeli nagyítást és 50 db 18x24 centiméteres késői, már nem szerzői nagyítást. Az anyag ismételt átnézése után, 2021. július 7-én, pótlólag még 26 db negatívot adtam át. Így elmondható, hogy Dulovits Jenő budapesti városképes anyaga a Kiscelli Múzeumba került.

A korábbiaknál említettekénél is nagyobb fejfájást okoztak Dulovits Jenő papír alapú, személyes iratai, dokumentumai. Meggyőződésem szerint egy születési vagy halotti anyakönyvi kivonatot, munkakönyvet vagy az ország második állami személyétől érkezett, találkozásra hívó levelet csak rokon vagy levéltár őrizhet. Bár ezeket lehet papírrégiségekre szakosodott kereskedőkön keresztül vagy árveréseken értékesíteni, ez nem állt szándékomban. 2021. június 14-én sikerült írásban megállapodnom Budapest Főváros Levéltárával, hogy Dulovits Jenő Sándor székesfővárosi tanár, amatőr fotóművész és fotótechnikai feltaláló 1912–1972-es évkörű, 0,03 folyóméter terjedelmű iratát átadom. Az iratanyagra kutatási korlátozást nem kötöttem ki. Azért mondom érdekesnek a levéltárnak átadott anyagot, mert bár idéztem a dokumentumokat az életrajzban, de azokat nem reprodukáltam képből. Így elmondható, hogy a dokumentumok csak korlátozottan lettek nyilvánosságra hozva. Ráadásul Kunár György néhány fontos iratot 2007. július 4-én adott át, így azokat nem tudtam az életrajzhoz felhasználni.

Mely iratokra utalok, amelyek most már Budapest Főváros Levéltárában találhatók?³³ Elsősorban egy tintával, kézírással kitöltött „Származási táblázat”-ra, amelyben Dulovits Jenő szüleinek és nagyszüleinek anyakönyvi adatait írta le. Ebből tudható, hogy Dulovits István (apai nagypapa) Meluzina³⁴ [sic!] helységben született 1847-ben, míg 8 évvel idősebb (!) felesége, Linkesch Jusztina Szomolnokon³⁵ látta meg a napvilágot, a fényképezés találmányi bejelentésének évében, azaz 1839-ben. Dulovits anyai nagyszülei: Bussay Mihály 1833-ban született Patakon,³⁶ Prausz Borbála pedig Alsórakonczán³⁷ 1849-ben. Az édesanya volt ipolysági,³⁸ ő ugyanis 1884-ben ott született. A már említett és 1943-ban

31 A fizikai átadáshoz képest a szerződés dátuma: 2020. szeptember 10.

32 A műtárgylista szerint 146/2020/GySz számon 8 db 1930-as évekbeli, az Országházat ábrázoló; 147/2020/GySz számon pedig további 1 db, az 1940-es években fényképezett és szintén Országház témájú fénykép került a gyűjteménybe.

33 HU-BFL XIV.336. Dulovits Jenő Sándor székesfővárosi tanár, amatőr fotóművész és fotótechnikai feltaláló iratai (1912-1972).

34 Ez napjainkban egy szlovák község, a Zsolnai kerületben, a Liptószentmiklósi járásban.

35 Napjainkban szintén szlovák falu, a Kassai kerület Gölnicbányai járásában.

36 Község Nógrád megyében, a Balassagyarmati járásban.

37 Korábban önálló falu, ma Rakoncza része Szlovákiában, a Besztercebányai kerületben, a Korponai járásban.

38 Ma Szlovákiában található a város, a Nyitrai kerület Lévai járásában.

elhunyt apa, Dulovits Miksa Ferenc Aranyidán³⁹ jött világra 1877-ben. A szülők 1901. február 10-én kötöttek házasságot.

Helytörténeti szempontból is érdekesnek mondom azokat a „Bejelentést igazoló szelvényeket”, amelyek közül az egyik 1916. május 9-én kelt, és Dulovits M. Ferencz állami *pedagogiumi* hivatalnok Budapest, II. kerület Albrecht út 26-ba történő bejelentkezéséről szól. Az 1932. május 9-i „Kijelentést igazoló szelvény” viszont már Dulovits Jenő székesfővárosi polgáriskolai tanár Budapest, I. kerület, Fery Oszkár utca 26. IV. emelet 10. alóli távozását dokumentálja. A József főherceggel kapcsolatos és a magyar történelmi helyzetet jól jellemző három dokumentum közül az 1940. március 2-i levélből idéznék, amelyben az udvari titkár arról értesíti „*Nagyságos Dulovits Jenő Urat [hogy] József Ferenc főherceg Ő királyi Fensége magas megbízásából hozom szíves tudomására, hogy a Fenséges Úr folyó hó 4-én, hétfőn délután 5 órakor fogadja Önt.*”⁴⁰

A művészi igényűnek mondható fényképekből 2020 októberében retrospektív kiállítást rendeztem Kecskeméten, a Magyar Fotográfiai Múzeumban. A tárlat anyagát a már korábban a Magyar Fotóművészek Szövetsége Gyűjteményéből a múzeumba bekerült képekből és a nálam lévő fotóanyagból válogattuk dr. Baki Péter igazgatóval. 2021. január 17-én, a kiállítás bezárása után már az utóbbi anyag is a Magyar Fotográfiai Múzeum tulajdonába került. Ehhez még hozzátettük az idehaza szinte ismeretlen holland és francia nyelven megjelent könyveket is.

Miért mondom ismeretlennek ezeket a kiadványokat? Az Országos Széchényi Könyvtár mint magyar nemzeti könyvtár a Magyarországon megjelent könyveket gyűjti. A külföldön kiadott magyar nyelvű műveket és a magyar szerzők idegen nyelvre lefordított és külföldön megjelentetett munkáit nem kívánja a teljesség igényével birtokolni. Így lehetséges az, hogy – csak témánknál maradva – Dulovits Jenő összes könyve nem található meg az Országos Széchényi Könyvtárban. A katalóguscéduláknak a jelen tanulmányhoz történő felkészülés időszakában történő átnézése után meglepetéssel tapasztaltam, hogy a *Lichtkontraste* ötödik, 1946-os kiadása – amellyel pedig budapesti árverésen is találkoztam korábban – nem volt meg nekik. Azt a példányt, amelyet korábban a szerző kapott tiszteletpéldányként, 2020. november 5-én az Országos Széchényi Könyvtárnak ajándékoztam.

Ezzel a gesztussal azonban nem zártam le végérvényesen a munkát, mivel kisebb, de már nem túl jelentős részletek a jövőben még tisztázhatóak.

KÉPJEGYZÉK

1. kép Dulovits Jenő *Napsugár* című, 1934-ben készített fotója és az *Uj Idők* című folyóirat címlapja. A szerző felvétele, 2021.
2. kép A lágyító előtétlencse dobozának első változata. A szerző felvétele, 2021.
3. kép Dulovits Jenő első könyvének cseh, holland, francia és német nyelvű kiadása. A szerző felvétele, 2021.
4. kép DUFLEX fényképezőgép. A szerző felvétele és számítógépes grafikája, 2002.

³⁹ Ma szlovák község a Kassai járásban.

⁴⁰ FEJÉR 2003. 82.

5. kép Az Ofotért Nemzeti Vállalat hirdetése az *Új Magyar Fotó* című szakmai folyóirat 1949-es évfolyamának több számában is megjelent.

LEVÉLTÁRI FORRÁSOK

- BFL Budapest Főváros Levéltára
XIV.336. Dulovits Jenő Sándor székesfővárosi tanár, amatőr fotóművész és fotótechnikai feltaláló iratai

IRODALOM

- BARABÁS 1963 *Fotólexikon*. Szerk. BARABÁS János. Budapest, 1963.
- BATA 2017 BATA Tímea: *Tálpasház és bikla*. Budapest, 2017.
- DEKOVICS – GELENCSÉR 2021 *Képekben gondolkodnak/Filmesek fotói*. Szerk. DEKOVICS Dóra – GELENCSÉR Gábor. Budapest, 2021.
- DULOVITS 1940 DULOVITS Jenő: *Művészi fényképezés*. 1940.
- DULOVITS 1957a DULOVITS Jenő: *Meine Technik – meine Bilder*. Halle, 1957.
- DULOVITS 1957b DULOVITS Jenő: *Moja tyehnyika – moji sznyimki*. Moszkva, 1957.
- DULOVITS 1957c DULOVITS Jenő: *Így fényképezek*. Budapest, 1957.
- DULOVITS 2002 DULOVITS Jenő: *Fény és árnyék*. Budapest, 2002.
- FEJÉR 1997 FEJÉR Zoltán: *Négy név – száz év. Fotótechnika-történet*. Budapest, 1997.
- FEJÉR 2001 FEJÉR Zoltán: *Hungarian/Ungarische Kameras*. Budapest, 2001.
- FEJÉR 2002 FEJÉR Zoltán: Fejezetek a magyar fotóipar történetéből. 12. rész. Harminc éve hunyt el Dulovits Jenő. *Fotóművészet* 45. (2002): 1–2. (http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200212/fejezetek_a_magyar_fotoipar_tortenetebol_12_befejezo_resz) [2021.09.21.]
- FEJÉR 2003 FEJÉR Zoltán: *A fény szerelmese*. Budapest, 2003.
- ÜVEGES 2015 *Fényképezte Zsigmond Vilmos: Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum*. Szerk. ÜVEGES Krisztina. Budapest, 2015.

Pál Gyöngyi

A magyar fotóirodalom kartográfiája a posztmédia korában

A fotóirodalom kapcsán „területről”, „kartográfáról” beszélni azért is releváns, mert ma-guk az elméleti megközelítések a fotóirodalmi jelenséget akképp vizsgálják, hogyan lépi át a két alapvetően eltérő diszciplína, illetve művészeti ág a saját *határait*, hogyan hat egymásra vagy olvad össze.¹ A tanulmányok ezáltal nemcsak a fényképnek és a szövegnek a görögökhöz visszavezethető, és az ekphraszisz elméletekben kiteljesedő ellentétére helye-zik a hangsúlyt² – és ehhez kapcsolódóan állítják szembe a képet, mint térbeli produktumot a szöveg időbeliségével –, hanem azt is vizsgálják, hogy a fotográfia „antiművészeti” modellje hogyan hatott az irodalomra és hogyan válik ez az egymásra hatás egy széleskörű kulturális jelenség lenyomatává.³

Egy korábbi posztdoktori kutatásom célja az volt, hogy összegyűjtsem, szisztematikusan *feltérképezzem* és kutathatóvá tegyem a magyar fotóirodalmi⁴ műveket. Ennek a céljából létrehoztam a Magyar Fotóirodalmi Adatbázist (MAFIA), amely a Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM) és a SZTE Klebelsberg Könyvtárak adatbázisainak a szűrésére épült. Nehezítette a kutatást, hogy a könyvtárak katalógusai többnyire csak az illusztráltságot jegyzik, és a kiadók sok esetben fel sem tüntetik a fényképész nevét vagy a képek forrását a könyvekben. A másfél éves kutatás során cca. 5000 mű átfésülésére került sor egyetemi hallgatók bevonásával, amiből cca. 700 mű volt fotóval illusztrált, és a talált művek kö-zül cca. 250-et dolgoztunk fel, amelyek megtekinthetők az adatbázis online felületén a <http://fotoirodalom.hu/> oldalon. A tanulmányomban a már feldolgozott könyvek alapján szeretném bemutatni, hogy melyek azok a sajátos *területek és módok*, ahol és ahogyan a fotográfia megjelenik a magyar irodalomban.

A MAFIA adatbázis 4 fő kategória alapján sorolja be a műveket. A négy fő kategória elkülöníti (1) a pusztán csak egy portrét tartalmazó műveket, (2) az illusztrált fotóirodal-mi műveket, (3) a fotóirodalom-elméleti műveket, és (4) az illusztráció nélküli fotóirodal-mi műveket. Ezen kívül az is egy további kategorizálási lehetőség volna, ha a fényképek

1 Lásd például Jean-Pierre Montier cikkeit. MONTIER 2015; MONTIER 2017.

2 Milián Orsolya és Visy Beatrix tanulmányai nyomán a magyar irodalomtudományi diskurzusból elterjedni látszik a „fotóekphraszisz” kifejezése a fotográfia és irodalom kapcsolatát érintő művek kapcsán. Az ekphraszisztikus elvben Murray Krieger és W.J.T. Mitchell nyomán nemcsak azt vizsgálják, hogyan jöhet létre a verbális reprezentáció által egy vizuális alkotás megidézése, hanem azt a médiakonkurenciát tekintik tárgyuk-nak, ami a két médium valóságábrázoló, mimetikus vágyából ered. Lásd a *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 3. (2017):4 *Fénykép és irodalom* című számának tanulmányait.

3 Michel Frizot érvelése szerint a fotográfia olyan mértékben befolyásolta és változtatta meg az embert, hogy nem túlzás azt állítani, hogy a „homo photographicus” korát éljük, amelyben ez a technikai találmány egy olyan fotografikus kultúrát hozott létre, amelyen keresztül az ember önmagát értelmezi. FRIZOT 2018.

4 A fotográfia és az irodalom kölcsönhatásainak vizsgálata Franciaországban mára már külön kutatási irány-zattá vált. A Phlit (www.phlit.org) kutatócsoport munkáiban rögzült a „photolittérature” kifejezés, amely alapján használok én is a „fotóirodalom” egybeírt alakját a fotográfia és az irodalom kapcsolatára épülő mű-vekre.

használata szerint el lehetne különíteni a képek dokumentumértékére és bizonyító erejére építő műveket azoktól, amelyek a fikcióhoz állnak közel vagy illusztratív jellegűek.⁵

Már az autotípus, vagyis a fényképes illusztráció technikájának 1883-as feltalálása előtti korra is jellemző volt, hogy a fotográfiaért hol lelkesedtek az írók, hol pedig teljesen elutasították azt. Paul Edwards *Je hais les photographes* (Anabet, 2006) című 19. századbéli írásokat közlő gyűjteményéhez hasonlóan a Magyarországon mintegy fél évszázaddal később keletkezett írások is erről adnak számot. A Noran kiadónál megjelentetett *A fotográfus* (2001) című novellagyűjteményben szereplő írások (többek között Bródy Sándor, Füst Milán, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Krúdy Gyula, Márai Sándor és Molnár Ferenc szövegei) általános szkepszissel és gyanakvással tekintenek a fotográfiára.⁶ Philippe Ortel szerint a fényképészet modellként szolgál a 19. századi irodalomban, amennyiben az eljárást, a képkészítés technikájából adódó objektivitását vizsgáljuk, illetve ellenpéldaként, ha a fotó, a létrejött kép és annak használata a téma.⁷

Ez a kortárs illusztráció nélküli könyveknél szintén megállapítható. Az illusztráció nélküli fotóirodalmi művekhez sorolhatók egyrészt azok a művek, amelyek fotográfusokról vagy magáról a fotográfiáról⁸ szólnak, fotózási jelenetek vagy fényképek leírását tartalmazzák, de a fotográfia sémaként is megjelenhet: a töredékes, ugyanakkor erős mentális/vizuális valószerű képeket megidéző leírásokat is fényképhatásúnak érezzük. A fényképekhez természetesen kapcsolódó toposzok (emlékezés, műtfeldolgozás, családi album) megjelennek a visszaemlékezésekben és önéletrajzi jellegű művekben,⁹ az útleírásokban, a 20. századról szóló történelmi regényekben stb. (akár tematizálják a fotográfiához való kötődésüket, akár nem). Ez a legnehezebben összegyűjthető kategória a fotográfia hétköznapi tárgy mivolta miatt: fel sem tűnik a fotográfia jelenléte például egy regényben, egy szoba leírásánál, ha csak felsorolás jelleggel szerepel (például asztalon heverő holmik között). Még akkor sem, ha aktánsként szerepe van a képnek a cselekmény alakításában, például egy krimiben, ahol a fénykép alapján derül ki valami a gyilkos kilétét illetően. Hasonlóképpen, nem tűnik fel az sem, ha egy szerző a saját fényképeit használja önéletrajzi műve megírásához, hacsak nem közli a könyvben a képeket is, vagy ha utólag be nem kerül a családi fotóalbum hagyatékként egy archívumba.

Az illusztrált szövegeknél szintén több probléma vetődhet fel, kérdés ugyanis, hogy ki és milyen szándékból adja közre a fényképet. Ez alapján a kritérium alapján osztályozza François Soulage¹⁰ is a fotóirodalmi műveket. Megkülönbözteti azokat az eseteket, amikor a fényképész és az író munkáját egy harmadik fél párosítja össze, azoktól a művektől, amelyeknél a fényképész vagy az író a másik szerző, vagy másik médium inspirálására alkot

⁵ Ennek az ábrázolására tett kísérlet a posztdoktori kutatásomat bemutató előadás, amelynek prezentációja online megtekinthető: <https://prezi.com/pwvzimqtx8tq/a-magyar-fotoirodalom-kartografaja/> [2021.06.10.].

⁶ Lénárt Tamás is megemlíti három novellát a Noran kiadó kötetéből, amelyek kritikus hangvétellel taglalják a fotográfiát: LÉNÁRT 2013. 57.

⁷ ORTEL 2002.

⁸ Lásd például Nádas Péternek *A fotográfia szép története* (Jelenkor, 1995) és Závada Pál *Egy fényképész utókora* (Magvető, 2004) című könyveit, valamint Bartis Attila *Engelhard, avagy A fotográfia története* című novelláját (Magvető, 1998). Ez utóbbi elérhető online is: <http://mek.oszk.hu/08300/08385/08385.htm#4> [2021.06.10.].

⁹ Például Lengyel Péter, Szabó Magda, Bereményi Géza, Grecsó Krisztián, Bán Zsófia egyes regényeiben. Lásd erről Visy Beatrix tanulmányait: VISY 2007; VISY 2014; VISY 2015.

¹⁰ SOULAGE 2011.

(lásd például Móser Zoltán Madách Imre szövegéhez készített fényképeit [*Mondottam ember*. Basszi, 2002], vagy Vancsó Zoltán Mészöly Miklós szövegeihez válogatott fényképeit [*Szándéktalan fény*. Photovancso, 2011]). Soulage rendszerezésében egy harmadik kategóriát képeznek azok a művek, amelyekben egyik médium sem nyomja rá a bélyegét, illetve interpretációját a másikéra, ami különleges esetekben létrejöhet két szerző együttműködése esetében is, de még inkább jellemző azoknál a művészeknél, akik tudatosan vegyítik a két médiumot (Bartis, Nadas). Soulage kiemeli, hogy mindhárom modalitásnál, de főleg az első kettőnél nagy a veszélye annak, hogy a fénykép csak illusztratív funkciójává válik, vagy a szöveg redundáns lesz. Ez az értékítéletet rejtő kijelentés további pontosításokra szorulna, amelyre nem tér ki Soulage elmélete. Maga az illusztráció problematikus fogalma is egy külön tanulmány tárgya lehetne. Az eddigi kutatásaim, illetve a digitális hipertextuális művek tanulmányozása¹¹ ugyanakkor rámutatott arra, hogy még a legredundánsabb szöveg-kép kapcsolatnál is létrejön a médiumok kölcsönhatása és egymásra hatása,¹² és a jelentés egy köztes intermediális vagy iconotextuális térben valósul meg.¹³ A különbség főként abban mutatkozik meg, hogy két, nem egyértelműen egymás jelentését megerősítő kép és szöveg „összeolvasása” nagyobb intellektuális kihívást jelent a befogadónak, több intuíción és érzékenységet követel, és végső soron a sikeres „összeolvasás” és interpretáció nagyobb esztétikai, vagy heurékaélményt szerez az olvasónak.

A fotóval illusztrált művek kapcsán a kutatásom módszertana, vagyis az, hogy a könyvtári katalógusok által jegyzett illusztrált művek szűréséből indultam ki, gyümölcsözőnek bizonyult, mert olyan fotóhasználatokra is rámutatott, amelyek a francia phlit.org fotóirodalmi adatbázisból, és a francia fotóirodalom-elméleti művekből teljesen hiányoznak (filmforgatókönyvek, fotóillusztrált színművek, szerzői kiadványok, verses kötetek, antológiák). Ezek többnyire olyan művek, amelyek Soulage felosztásában az első kategóriába esnek, ahol többnyire a kiadók kezdeményezésére kerül fénykép a szöveg mellé, ugyanakkor azért is megemlíteném, mert a kortárs francia és angolszász médiatanulmányokban egyre több reflexió születik a „kiadói jelentés” kapcsán.¹⁴ A kiadói fotóhasználati attitűdök szintén egy külön tanulmány témája lehetne, de az érdekesség kedvéért itt is megemlíteném párat.

Fotótörténeti kuriózumok például Bródy Sándornak az *Egy férfi vallomásai* (Eri, 2006) vagy a *Lyon Lea* (Bábel, 2004) című műveiben fellelhető fényképei. Mindkét műnél a kiadó kezdeményezésére kerültek be posztumusz a könyvbe képek. Az elsőnél az író egy elhunyt barátjának naplójából származó szerelmi történeteit a novellák hangulatához illő korabeli színes zsánerképekkel illusztrálták, amelyek vélhetően a 20. század fordulóján készült festett fotós képeslapokból származnak (bár a kiadó nem ad a képek forrására vonatkozó információt). A *Lyon Lea* című színművet pedig olyan fekete-fehér

¹¹ PÁL 2008. 229–239.

¹² A befogadói pozícióból nézve az olvasó tulajdonképpen még a random egymás mellé rendelt képeket és szövegeket is képes összeolvasni: Papp Tibor *Disztichon Alfa* (Magyar Műhely, 1994) versgenerátorával készült random szó-képek is értelmet nyernek olvasásukkor, illetve a <https://www.desordre.net/> random generált szöveg-fotó együttesei is rejtenek magukban mikro-narratívákat. Joseph Kosuth *Egy és három szék* (1965) című konceptuális műve is rámutat a fotó és a szöveg reprezentációs hiátusaira és különbségeire magához a tárgyhoz képest, amely különbségek egymás kiegészítőiként hatnak a fotó-szöveg befogadásakor.

¹³ BOCQUILLON 2008.

¹⁴ SOUCHIER 1998.

fotók kísérik, amelyek a darab eredeti bemutatóján készültek és a *Színházi Élet* című lap 1915. szeptember 12–19-i számából másolták ki őket – sajnos elég rossz minőségben. A kiadói választások az illusztráció kapcsán nemcsak a könyv materiális természetét és ehhez kapcsolódó rejtett jelentéseket (a papír és a kép minőségéből, a kép méretéből és elhelyezkedéséből adódó jelentést) változtatják meg, hanem kihatnak a szöveg olvasatára is, azon túl, hogy növelik a szöveg vonzerejét. Bródy Sándornak elég sok művében szerepeltetnek például fényképet az íróról. A fiatal korában meglehetősen jóképű íróról készült fényképek használata alátámasztani látszik az egyik kortárs kiadó megállapítását: egy író művei különösen akkor kelendőek, ha jóképű az író.¹⁵

Az íróportrék külön kategóriát képviselnek az adatbázisban. Az egyes művek típusára jellemző, hogy az íróportré a könyvnek melyik részén szerepel. Az életrajzok, önéletrajzi írások, teljes életmű-sorozatok, szép kiadványok jellemzően a sorozatcím oldalon szerepeltetnek fotót, időnként az író autográf aláírásával megerősítve. Egyes antológiáknál a kép az egyes szerzők műveit tagolja. Az olcsóbb, esetleg pedagógiai célból kiadott könyvek (például a Diákkönyvtár-sorozat, vagy a Horizont-sorozat a Kritérium Könyviadónál) jellemzően a borítón szerepeltetik az író arcképét. Regényeknél, színműveknél, verseskötetekenél a hátlapon, vagy a fülszöveg felett/alatt találunk fényképeket. A szerző arcképe autoritást ad, nagyságot közvetít, elfogadtat és hitelesít,¹⁶ és nem utolsósorban valóban növelheti is az eladási számot. Jellemző, hogy egyes kiadók és sorozatok védjegyévé válik a fotóportré használata (Püski Kiadó, Unikornis Kiadó). A kiadók felkérésére, megrendelésére található ismertebb fényképészekről íróportrékat a könyvekben. Balla Demeter, Koffán Károly fotóival találkozhatunk például a Magvető és a Szépirodalmi Kiadó kötetekben, vagy Szécsi Ilona képeivel a Püski Kiadónál. Az azonos beállítás, azonos tónus egységesíti a könyvsorozatot, illetve hangsúlyossá teszi a fotográfus látásmódját. Azonban sok könyvben elfelejtik feltüntetni a fotográfus nevét, mintegy alátámasztva Barthes megállapításait, hogy a fényképet a tárgyának analogonjaként értelmezzük.¹⁷ Íróportrékat ugyanakkor függetlenül a kiadók megrendeléseitől egyes fotográfusok életművében is találunk: lásd Gink Károly *Hatvanhat portré* (ArtPhoto, 1998); Móser Zoltán *66 íróportré* (Fekete Sas Kiadó, 1996) vagy Burger Barna *Fej vagy írás* (PrintXBudavár, 2005) albumait. Ezek kettős szerepet töltenek be: az arcképcsarnok egy korrajzot vázol fel, a fényképek ugyanakkor nemcsak az írókról, hanem magáról a fotósról és a médiumról is szólnak.¹⁸ Az alapvető emberi kíváncsiság – ki az író és hogyan néz ki – és a sztárolás jelenségén túl, az íróportrék a szöveg extratextuális világáról adnak képi lenyomatot. Ez abból a meggyőződésből ered, hogy a költő fényképe közelebb visz minket a szöveg megértéséhez, hogy a kép mintegy tükrözi a szöveg világának. A tanulmányokban szereplő portrék és a posztthumusz összeállí-

15 MARTENS – MONTIER – REVERSEAU 2017.

16 EDWARDS 2008. 73.

17 Barthes: *A fénykép, mint jelentéshordozó rendszer* (*Communications* (1961):1. 128.) után közölt írásaiban ugyan részben túllép ezen a megállapításon, de a *Világoskamrában* részben visszatér hozzá, és kétségtelen, hogy bizonyos fotográfia-használatokra jellemző, ahogyan erre Jean-Marie Schaeffer is rámutat. BARTHES 2000; SCHAEFFER 1987.

18 Lásd például Burger Barna előszavát, amelyben leírja, hogy sok esetben a fénykép elsősorban „arról szól, hogyan lesz egy helyzetből és a fényből kép”. BURGER 2005. 5.

tott írói ikonográfiák népszerűsége¹⁹ is arról a változásról ad számot, ahogyan átalakul az író státusza és szerepe a 20. században.²⁰

A több portrét integráló önéletrajzi művekben, megemlékezésekben a képi narráció – legtöbbször a családi fotóalbum struktúráját követve a gyerekkori képtől az írói életpályáig – a leírt történeteket hitelesítheti, vagy éppen a fotó dokumentumértékét vonja kérdőre. Ez a kettősség a fiktív (ön)életrajzi írásoknál is tetten érhető. Nagy Bandó András *Vár rád Toscana* (Szamárfül, 2011) című regénye például egy fiktív ismert író, Halász Bódog utolsó napjai alatt megírt és a születendő unokájának címzett naplójegyzeteiből áll. A kötet végén közölt két fekete-fehér családi fotó, amely Halász Mártont és családját, valamint Halász Mihályt és családját ábrázolja, a ponyvairodalomra jellemző hatásvadász módon a történetet valódiként igyekszik láttatni. Baudrillard szimulákrum-elmélete látszik beigazolódni a *Vár Rád Toscana* fényképhasználata által, miszerint a szimuláció már nem törődik a referenciális létezővel, vagy annak megkérdőjelezésével, megelégszik a valószerűség látszatával.²¹

A szociográfiai, történelmi, társadalomábrázoló regények is természetesen dokumentumként használják a fotót (például Féja Géza, Moldova György), legtöbbször levéltárak archívumából, különböző gyűjteményekből származó, sokszor névtelen szerzők fényképeit találjuk ezekben. Ugyanakkor az irodalmárok érdeklődését elsősorban azok a szövegek keltették fel eddig, ahol jellemzően posztmodern attitűddel konceptualizálódik a fotó és a szöveg referencialitásának problémája, narrációelméleti kérdéseket vetve fel. Vagy ahogyan Visy Beatrix írja Závada Pál *Természetes fény* (Magvető, 2014) című könyve kapcsán, ahol a „[s]zöveg és kép szkriptovizuális kölcsönhatásban csomózza, hurkolja és fejti fel egymást, jel és jelentés, referenciális és metaforikus, tény és fikció kibogozhatatlan cserebomlásában”.²²

A drámákban és színművekben többnyire szintén dokumentumjelleggel közölt fényképek más vonatkozásban érdekesek. Általában eredeti szerzői szövegváltozat kerül ugyanis a fényképek mellé, és nem a rendezői szövegváltozat, ezért a drámát az előadásfotók egy konkrét színrevitel vizualitásához kötik. Megváltozik ezen túl a darab pluralitása is, amely a reprezentációs évad során egy fejlődési ívet ír le, és ezáltal módosulhat az első előadástól az utolsóig. A drámákban és színművekben közölt képek redukálják, és egy képsorban rögzítik a darab recepcióját. Ezen kívül a próbák alatt vagy a stúdiókban készült fotók olyan jeleneteket mutathatnak meg, amelyekkel a közönség egyik előadáson sem találkoz-

19 Ez utóbbiban a PIM kiemelkedő szerepet játszik, több kötetet közreadtak már, Ady, Kosztolányi, Ottlik, Mikszáth, Karinthy stb. portréit gyűjtve össze: <https://pim.hu/hu/kiadvanyok/kepessonyv-ikonografia> [2018.04.20.].

20 Az individualizmus és a kapitalizmus térhódításával, valamint az európai társadalmakban a keresztény eredetmítosz fontosságának háttérbe szorulásával párhuzamosan a művészetekben is felerősödnek az egyéni mitológiák. Az antik és keresztény témáktól, illetve történelmi tárgytól elfordulva a művészet témáját, a mű eredetiségét egyre inkább az alkotó személye és géniusza biztosítja. Magali Nachtergaele ennek a változásnak a fotóirodalmi vonatkozásait elemzi a fotográfiákat felhasználó francia önéletrajzi ihletésű művekben, André Bretontól Sophie Calle-ig. NACHTERGAEL 2012.

21 Lásd Heidi Peeters cikkét, amelyben Baudrillard szimulákrum-elméletét veti össze az önfikciós elméletekkel. PEETERS 2007.

22 VISY 2014.

hat.²³ A Nemzeti Színház színműtárának kiadványai jellemzően a színmű végén, mellékletben közölnek fényképet a darabról a színlappal egyetemben, így a színház és az előadás promóciójává is válik a könyv. A Visky András *Júlia* (Fekete Sas Kiadó – Magyar Rádió Rt., 2003) című drámájában közölt képek azonban túlmutatnak az egyszerű dokumentáló és promóciós célon. A szöveg mentén elhelyezkedő színes fényképek a műben tematizált látás-nem látás (vakság), színtér-olvasás terének komplex viszonyait írják újra azzal, hogy a legtöbb fotón a színésznőnek félig vagy teljesen csukva van a szeme.²⁴

Szintén a dokumentum és fikció kettőssége, a valóság és az átélt élmény megkérdőjeleződése keveredik különböző mértékben az utazási irodalomban használt fényképeknel. Történeti perspektívából az utazási irodalom az első műfaj, ahol már a 19. században is találhatunk autotípiával sokszorosított fényképekkel illusztrált könyveket.²⁵ Ugyanakkor a fotóval illusztrált útleírások az 1960-as években, a turizmus fellendülésének korszakában közkedvelt műfajjá nővük ki magukat (lásd a Gondolat Kiadó 1959–1990 között megjelent *Világjárók* sorozatát), illetve a mai aktualitásukat is jelzik, hogy a blog formában közzétett útbeszámolók könyvformában is napvilágot látnak, mint például Füredi Piroska *Holland-Dia* című könyve (Publicitas Art-Media Kiadó Kft., 2012). A *Világjárók* című sorozatnál is megfigyelhető, hogy a kiadó utólag válogat képeket a szöveghez (Hegedűs Huppert: *Hajók vizek tengerészek*. Gondolat, 1979), vagy maga az író készít amatőr fényképeket (Balázs Dénes könyvei: *Tájfut Manila felett*. Gondolat, 1975; *Vándorúton Panamától Mexikóig*. Gondolat, 1980; *Bozóttaxival Madagaszkáron*. Gondolat, 1983; *Amazónia: Egy geográfus utazása a folyók királyán – a torkollattól a forrásig*. Gondolat, 1987), más esetben pedig a kiadó kér fel szerzőpárosokat egy-egy téma/ország feldolgozására (Fehér Klára – Gink Károly: *Vakáció Magyarországon*. Gondolat, 1976).

Jellemző, hogy az írók és fotográfusok egymásra találása, illetve egymásra hangolódása további közös fotóillusztrált művek publikálását vonja magával – lásd például Gink Károly – Keresztury Dezső,²⁶ Bächer Iván – Teknős Miklós²⁷ könyveit. A szerzőpáros-kategórián belül az egyik alkategória a fotóillusztrált művek esetében, amikor élettársi viszony²⁸ van az író és fényképész között: jellemzően egyébként a nők válnak az író férj életének, illetve közös utazásaiknak dokumentálóivá (például Kárpáti Kamil – Lőkös Margit

²³ Az 1940-es évekig még jellemző volt a színházfotográfiára, hogy stúdióban, beállított pózokkal, vagy később már a színház épületében a fotózási szeánszok során készítették a megrendezett jeleneteket ábrázoló fényképeket. A színházfotográfia történetéről lásd: Kincses Károly és Chantal Meyer-Plantureux könyveit. A MAFLA adatbázisban szereplő példa Gárdonyi Géza: *Fehér Anna; Fekete nap* című 1906-os Singer és Wolfner kiadású drámája Strelisky műterméből származó felvételekkel illusztrált. KINCSES 1990; MEYER-PLANTUREUX 1992.

²⁴ A színmű egy másik kiadásában Fekete Zsolt fényképei ékelődnek Visky András két monológjának szövege közé: VISKY 2006. Lásd erről többek között Sándor Katalin cikkét: SÁNDOR 2013.

²⁵ Lásd a *Fotótörténeti Társaság könyvtára* és a *Modern Utazók és Felfedezők Könyvtára* sorozatot feldolgozó ELBIDA project blogot: <https://elbidaprojekt.hu/konyvek> [2021.09.30.].

²⁶ Például: *Európai pillanatok* (Magvető, 1968), *Változatok Bartók színpadi műveire* trilógia kötetei (Gondolat, 1976.).

²⁷ *Hatlábú: ebkönyv* (Ulpius-ház, 2005), *Zónázó* (Népszabadság, 2006), *Újlipócia* (Ulpius-ház, 2009), *Megyék Budára: Újlipótkötet* (Ab Ovo, 2010), *Emberevő* (Ab Ovo, 2011), *Sétatárs* (Ab Ovo, 2011).

²⁸ A magyar vonatkozású művek összegyűjtése még kezdetleges, de lásd a francia vonatkozású műveket a phlit.org oldalon: <http://phlit.org/press/?p=2251> [2021.09.30.].

(Gí)²⁹ vagy Molnár Gábor – M. Hegyi Margit³⁰ vagy Mészöly Miklós – Polcz Elaine³¹). Ebben a kontextusban, csakúgy, mint az önéletrajzi műveknél az amatőr felvételek és a családi képek is felértékelődnek.

A fotográfusok és írók közötti kollaboráció egy másik formája szintén egy kiadói gyakorlatra vezethető vissza, ugyanis a fotóalbumok előszavának megírására előszeretettel kérnek fel írókat (lásd például Esterházy Péter,³² Orbán Ottó,³³ Krasznahorkai László³⁴ egyes műveit). Míg az 1980-as években még ritkaságszámba ment ez az írói gyakorlat – legalábbis a francia irodalmi szcénában Denis Roche³⁵ és Michel Tournier³⁶ nyilatkozatai alapján erre következtethetünk –, addig az ezredfordulón megjelenő fotóalbumoknál már bevett szokássá vált. Azon túl, hogy ezáltal eladhatóbbá, vonzóbbá válik a fotóalbum, maga a személyes írói olvasat is befolyásolja a fényképek recepcióját, illetve a fényképekkel való foglalkozás, értelmezési kísérlet sok esetben vissza is hathat az író stílusára, művére, gondolatvilágára.³⁷ Mi sem bizonyítja ezt jobban, minthogy az előszóként, vagy kiállításmegnyitó gyanánt írt szövegek általában egy külön kötetbe gyűjtve, a képek nélkül is megállják a helyüket.

A fotográfia és a szöveg sajátos keveredéséből adódóan új narratív formák jelennek meg azoknál az íróknál, akik tudatosan vegyítik a két médiumot (Nádas Péter, Nagy Zopán, Bartis Attila, Tandori Dezső), a neoavantgárd művészeknél pedig fotóképversekkel is találkozhatunk (Géczi János, Ladik Katalin, Szombathy Bálint). Talán ez a fotóirodalomnak az egyik eddig legjobban feltárt szelete, amely megindokolja az adatbázisban a fotóirodalom-elméleti művek jelenlétét, illetve az egyes műveknél a tanulmányok feltüntetését. Nagyon sokszínű ezekben a művekben a fénykép és a szöveg összefonódásából létrejövő „szkriptovizuális rendszer” – Visy Beatrix szavával élve –, illetve nagyban eltérő modalitásokat mutat, hogy miként hat egymásra a két médium és milyen köztes ikonotextuális tér rajzolódik ki a két médium összekapcsolódásából. A fotográfia lenyomatjellege az értelmezhetőségébe vetett kételyként, a referens megismerhetetlen voltaként, illetve a fénykép nyugtalanító többértelműségeként jelenik meg a kortárs irodalmi művekben csakúgy, mint a kortárs esztétikai művekben.³⁸ A szövegek és a képek értelmezésének egymást felnyitó, átíró, folytonos elmozdulása nyitott műként az olvasók érzékenysége alá-

29 Nyárdélutáni Hold Rómában (Stádium, 2003), Káprázat Velencében (Stádium, 2009), Római kút (Stádium, 2010.).

30 Egymillió hős országa: Arhangaj őserdőitől a Góbi-sivatagig (Szépirodalmi Kiadó, 1966), Négy hágó sziklavadonban (Szépirodalmi Kiadó, 1970).

31 Mészöly Miklós Album (Napkút, 2006), A képek megszólítása (Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, 2007).

32 Például: Frankl Aliona és Lugosi Lugo László Eltűnő Budapest (Intera RT – Városháza, 1994) albumát Esterházy Péter *Ki a gyilkos?* című előszava vezeti be.

33 Orbán Ottó: *Hallod-e te sötét árnyék: Új versek, 1995–96.* (Magvető, 1996) – Tíz képaláírás Szilágyi Lenke fotóihoz.

34 Krasznahorkai László *Este hat; néhány szabad megnyitás* (Dovin/Magvető, 2001) című tanulmánykötetét Szilágyi Lenke, feLugossy László, Hegedűs 2 László, drMáriás, Tolvaly Ernő, Medvigy Gábor, Lois Viktor, Gémes Péter, Bukta Imre, Szentjóni Tamás kiállításmegnyitójának szövegeit tartalmazza.

35 ROCHE 1982. 52.

36 TOURNIER 1973.

37 Michel Tournier hívja fel erre a figyelmet, vélhetően saját előszóírási gyakorlata kapcsán, hogy a szövegek mindig átértelmezik a képeket. (Lásd a már említett Edouard Boubat-nak írt előszavát.) Megjegyzendő, hogy néhány esetben szó szerint kimásolt saját regényrészletet közöl előszó gyanánt.

38 SOULAGE 2011; SCHAEFFER 1987.

pozva játékos újraértelmezésre invitál. Ez magyarázhatja az értelmezések sokszínűségét is. Bach Melitta és Laczkó Mihály *Leskelődők* (Corvina, 1991) című könyvében azonban szó szerint is ezt a játékot követték a szerzők, amikor Klösz Györgynek a századfordulón készült fényképei mellé úgy válogattak ugyanabból a korból, magyar írók mondataiból részleteket, hogy a történet egy fiktív detektívtörténeté alakuljon. A játékba bevonják aztán az olvasót is, hogy a könyv végén közölt fényképek alapján keresse meg a könyvben közölt képrészleteket, illetve irodalmi műveltségét latba vetve találja meg, mely íróktól származhatnak a „kölcsonvett” mondatok. A képek vég nélküli továbbgondolhatóságát ülteti át a gyakorlatba a Litera irodalmi portál is, amikor Nádas 70. születésnapja alkalmából rendezett konferencia kíséretéeként felkérnek hét író társat, hogy „*Nádas egy-egy fényképéhez írjanak pár sort – gondoljanak mögé történetet, fűzzenek hozzá reflexiót*”.³⁹

A MAFIA adatbázis, amely a lehető legszélesebb spektrumú irodalmi fotóillusztrációs gyakorlatot kívánja lefedni – bár még kidolgozottságát tekintve a kutatásnak csak az első fázisában tart –, már most rámutat olyan fotóillusztrációs gyakorlatokra, amelyet az irodalomelméleti művek eddig figyelmen kívül hagytak. Az irodalom mezsgyéjére sorolt műfajokban (gyermek- és ifjúsági irodalom, képregény, dalszöveg, novellizáció, ponyvairodalom) is találunk fotóillusztrált könyveket, és ezek formai és tartalmi szempontból sok hasonlóságot mutatnak a klasszikus irodalmi műfajokban használt fotóillusztrációs gyakorlattal. Azonban a legtöbb könyvben a fénykép dokumentumértéke nem kérdőjeleződik meg, míg másokban a legtermészetesebb módon hagy fel a referencialitással, és íródik bele a fikció szövedékébe.

A képi fordulat elsősorban a vizualitás iránti igényünkről tanúskodik, illetve a fotóillusztráció azokra a kiadói attitűdökre mutat rá, amelyek ezt az igényt kiszolgálják. A médium köznapiságát rávilágít többek között a tömegkultúra és az elit kultúra keveredésére, illetve arra, ahogyan a fényképek objektivitásába vetett hit felerősödik vagy épp feloldódik a lehetséges világok fiktív hálójában. Lev Manovich szerint a posztmédia korában a médiumok keveredéséből, határainak felbomlásából adódóan már nem annyira releváns a médium jellegéből kiindulva elemezni a műveket, és ebből következik, hogy a görögökhöz visszavezethető szöveg és kép közötti oppozíció sem annyira fontos ma már. Bár a digitális fényképezés elterjedésekor a fotográfia halálát prognosztizálták, de a fotóhasználatok túlléptek a fotó/reprezentáció ontológiai kérdésén. Továbbra is léteznek olyan alkotások, amelyek a fényképet a valóság tükréként értelmezik, mint ahogyan olyan képek is, amelyek nem törődnek a referencialitással. Hasonlóképpen léteznek olyan kortárs fotóirodalmi művek, amelyek meg sem kérdőjelezik és adottnak veszik a fotográfia dokumentumértékét, illetve olyanok, amelyek a két médium hiátusaira, egymást kiegészítő és megkérdőjelező voltára, a keletkezett kép problematikus voltára épülnek. A kérdés tehát már nemcsak az, hogyan hat kölcsönösen egymásra a fotográfia és az irodalom, hanem az is, hogy a digitális korunk multimediális kultúrája milyen transzmediális módozatokban jut ezekben érvényre.

³⁹ Ez alkalomból Borbély Szilárd, Radics Viktória, Dunajcsik Mátyás, Györe Balázs, Bartis Attila, Esterházy Péter, Csordás Gábor írók írtak rövid „fotóekphrasziszokat” a képekhez. Lásd: <http://www.litera.hu/dosszie/nadas-70> [2018.06.30.].

IRODALOM

- BARTHES 1961 BARTHES, Roland: „Le message photographique”. In: *Communications* no.1. Paris, 1961. 127–138.
- BARTHES 2000 BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. FERCH Magda. Budapest, 2000.
- BOCQUILLON 2008 BOCQUILLON, Michel: Le dispositif: concept de l’entre-deux ou ligne de partage entre discours et image? In: *Discours, images, dispositifs*. Szerk. ORTEL, Philippe. Paris, 2008. 69–83.
- BURGER 2005 BURGER Barna: *Fej vagy írás*. Budapest, 2005.
- EDWARDS 2008 EDWARDS, Paul: *Soleil Noir*. Rennes, 2008.
- FRIZOT 2018 FRIZOT, Michel: *L’homme photographique*. Paris, 2018.
- KINCSES 1990 KINCSES Károly: *A színház, a fénykép: a 200 éves magyar színháztudás és a 151 éves magyar fotográfia közös történetéből*. Budapest, 1990.
- MARTENS – MONTIER – REVERSEAU 2017 *L’écrivain vu par la photographie*. Szerk. MARTENS, David – MONTIER, Jean-Pierre – REVERSEAU, Anne. Rennes, 2017.
- LÉNÁRT 2013 LÉNÁRT Tamás: *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban*. Budapest, 2013.
- MANOVICH 2004 MANOVICH, Lev: Posztmédia esztétika, krízisben a médium. Ford. KISSPÁL Szabolcs. *exindex.hu* 2004. március 9. (<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227>) [2021.06.10.]
- MEYER-PLANTUREUX 1992 MEYER-PLANTUREUX, Chantal: *La photographie de théâtre ou la mémoire de l’éphémère*. Paris, 1992.
- MONTIER 2015 *Transactions photolittéraires*. Szerk. MONTIER, Jean-Pierre. Rennes, 2015.
- MONTIER 2017 MONTIER, Jean-Pierre: La constellation métaphorique photolittéraire. *Revue internationale de Photolittérature* 1. (2017):1. (<http://phlit.org/press/?articlerevue=la-constellation-metaphorique-photolitteraire>) [2018.06.03.]
- NACHTERGAEL 2012 NACHTERGAEL, Magali: *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam – New York, 2012.
- ORTEL 2002 ORTEL, Philippe: *La Littérature à l’ère de la photographie*. Nîmes, 2002.
- PÁL 2018 PÁL Gyöngyi: Parcours fictifs dans les oeuvres numériques inspirées par *Les Autonautes de la Cosmoroute* de Julio Cortazar et Carol Dunlop. In: *Vitesse, attention, perception, Acta Szegediensis*, XXX. Szeged, 2018. 229–239.

- PEETERS 2007 PEETERS, Heidi: The Networked Self: Autofiction on MySpace. *Image [é] Narrative*. (2007):19. (<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/peeters.htm>) [2018.07.02.]
- ROCHE 1982 ROCHE, Denis: *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris, 1982.
- SÁNDOR 2013 SÁNDOR Katalin: Könyvbe ékelt képek, hangok. A Tirami sù. Két monológ – Tanger című kötet médiumköziségéről. In: *A változás kultúrája – régiók és mozgásterek. VII. Hungarológiai Kongresszus interdiszciplináris szimpóziumának konferenciakötete*. Szerk. BERSZÁN István. Kolozsvár, 2013. 89–98.
- SCHAEFFER 1987 SCHAEFFER Jean-Marie: *L'image précaire, Du dispositif photographique*. Paris, 1987.
- SOUCHIER 1998 SOUCHIER, Emmanuel: L 'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale. *Les Cahiers de médiologie* 6. (1998):2. 137–145. (<https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-medio-logic-1998-2-page-137.htm>) [2021.06.10.]
- SOULAGE 2011 SOULAGE, François: *A fényképezészet esztétikája*. Ford. ÁDÁM Anikó. Budapest, 2011.
- TOURNIER 1973 TOURNIER Michel: „Előszó”. In: BOUBAT, Edouard: *Miroirs autoportraits*. Paris, 1973.
- VISKY 2006 VISKY András: *Tirami sù. Két monológ / Tanger*. Kolozsvár, 2006.
- VISY 2007 VISY Beatrix: *A macskakő nyolcadik élete. Műfaj, narráció, emlékezet Lengyel Péter prózájában*. Budapest, 2007.
- VISY 2014 VISY Beatrix: Egy talált tárgy hatványra emelése. *Holmi* 26. (2014):6. 724–730. (<http://www.holmi.org/2014/06/visy-beatrix-egy-talalt-targy-hatvanyra-emelese-zavada-pal-termeszetes-feny>) [2021.06.10.]
- VISY 2015 VISY Beatrix: *Szavakkal körbe. Válogatott tanulmányok, kritikák*. Budapest, 2015.

Peternák Anna

„Homo mensura”

Kevesen foglalkoztak annyit az eredeti környezetükből kiszakított képrészletek tulajdonságaival, mint André Malraux, aki azt állította, hogy a fotográfiai reprodukció elterjedése, fejlődése következtében a műalkotások olyan sajátos transzformáción esnek át, hogy bizonyos jellegzetességeiket teljesen elvesztik, viszont új jelentéssel is bővülnek, és reprodukció formájában könnyebben összehasonlíthatóvá válnak.¹ Malraux rácsodálkozott arra, hogy képrészletek kivágásával és egymás mellé szerkesztésével egészen sajátos, új párhuzamokat lehet megteremteni. Így egy reprodukciógyűjteményből álló, képzeletbeli (falak nélküli) múzeum bizonyos szempontból többet is tud kínálni, mint egy valóságos, de mindenféleképpen más élményt és másfajta tapasztalatokat nyújt. Malraux nem a reprodukciók korlátait látta, hanem a lehetőségeit – ellentétben például Heinrich Wölfflinnel, aki szerint a műtárgyfotók nagyon redukált formában tudják csak visszaadni a művek jellegzetességeit.² Műtárgy-reprodukciókat használt Aby M. Warburg is a *Mnemosyne Atlaszhoz*,³ bár ezek a fotók nem kifejezetten mint önálló identitással rendelkező képtípusok, hanem inkább mint az eredeti művekre utaló jelek szerepeltek a tablókön.⁴ Azonban Warburg tablói világosan megmutatják, milyen lehetőségek rejlenek abban a gesztusban, ha egymás mellé helyezzük olyan alkotások reprodukcióit, amelyek eredeti formában nem feltétlenül tudnának egymás mellett megjelenni.⁵

Malraux még a virtuális múzeumok és az internet megjelenése előtt megfogalmazta *Le musée imaginaire* című írásában (Képzeletbeli múzeum/Museum without Walls,

1 MALRAUX 1974.

2 WÖLFFLIN 1969. A témáról bővebben: LEVY 2015. 6–7.

3 A *Mnemosyne Atlasz* az emlékezés istennőjéről, a múzsák anyjáról, Mnemoszünéről kapta nevét. Az atlaszról részletesebb információ a Warburg Institute honlapján (<https://warburg.library.cornell.edu/>), valamint egy nagyon izgalmas virtuális kiállítás itt: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> [2021.10.08.].

4 A *Mnemosyne Atlasz* lényegében egy olyan „tanulmányosorozat”, amely kizárólag képekből áll. Warburg 63 tablót készített változatos reprodukciók (fotók, újságból és könyvekből kivágott képek, eredeti nyomatok) felhasználásával; minden tabló egy-egy speciális képi téma kibontása. A tablókra ragasztott képek egymást magyarázzák, egy hasonló motívum vagy figura újra visszatér a képeken, csak más formában, ezáltal olyan összefüggések állhatnak össze a néző fejében, amelyeket szöveges magyarázatból nem értene meg, vagy nem ilyen világosan. Vagyis Warburg azon dolgozott, hogyan lehet képek segítségével képeket elemezni, képekben gondolkodni.

5 A Warburg Institute fotótárában (Warburg Institute Photographic Collection) 2020 február-márciusában volt lehetőségem kutatni egy Campus Mundi ösztöndíj keretében, és megtapasztalni, milyen az, amikor komplex ikonográfiai klasszifikáció alapján rendszerezik a műtárgy-reprodukciókat. A Warburg Institute Photographic Collection körülbelül 400 000 db fotót őriz, kb. 18 000 tematikus mappára lebontva. A fotók egy része Aby Warburg hagyatékából maradt fenn. Rudolf Wittkower, a fotográfiai gyűjtemény első kurátora alkotta meg annak a kategorizálási rendszernek az alapját, amelyet ma is használnak. Wittkower a fotókat ikonográfiai szisztéma szerint csoportosította. Ez azóta is így van, csak a gyűjtemény bővült. Külön fiókokban találjuk meg a különböző antik görög-római istenek, mitológiai hősök ábrázolásait, a keresztény valláshoz, illetve egyéb vallásokhoz kapcsolódó képeket, külön a portrékat, és külön olyan komplex témákat, mint a „Magic & Science.”

1947)⁶ a képzeletbeli múzeumok feladatait.⁷ Akármennyire is előremutató, inspiráló, a virtuális képadatbázisok szempontjából is vizsgálható ez a gondolat, a maga korában lényegében művészeti albumok formájában valósult meg.⁸ Az az érzésünk, mintha maga az elképzelés sokrétűbb lehetőségeket rejtett volna magában, mint amit a megvalósítás eredményezett. Valószínűleg az igazi képzeletbeli múzeum Malraux fejében épült, s nem a könyvek lapjain – ám az olvasók felé mégis csak nyomtatott betűk és statikus képek formájában lehetett kommunikálni az elgondoltakat.

A fotográfia fejlődése és a műtárgyfotók széles körű elterjedése nyitott új távlatokat a képelemzések számára, hiszen onnantól kezdve, hogy a műalkotások ilyen formában dokumentálhatóvá és könnyen elérhetővé váltak, egyúttal rendezni, csoportosítani, elemezni is könnyebben lehetett őket. Bár tény, hogy a fotográfia előtt is volt bizonyos értelemben művészettörténet-írás (gondoljunk csak Plinius, Vasari, Winckelmann tevékenységére), de a fotográfia segítségével vált olyan tudománygá, amely rendszerezhető, dokumentálható, továbbadható.⁹ Erről William M. Ivins is ír:

„...a történelemben elsőként a fénykép tette lehetővé azt, hogy egy tárgyról vagy egy műalkotásról olyan vizuális tudósítás készüljön, amelyet az adott tárgy, illetve műalkotás több minőségi jellegzetességének tanulmányozására is fel lehet használni. Mindaddig, amíg a fényképezés mindennapossá nem vált, nem állt rendelkezésre olyan képalkotási módszer, amelynek segítségével meg lehetett volna teremteni annak a modern műelemzésnek az alapjait, amely egyedi tárgyként, nem pedig valamely osztály tipikus tagjaként vizsgálja a műtárgyat.”¹⁰

A műtárgyokról készült fotók önmaguk miatt is érdekessé kezdtek válni a művészek, tudósok számára, hiszen saját tulajdonságokkal rendelkeztek, olyan jellegzetességekkel, amelyekkel az eredeti művek nem. A reprodukciók lehetővé teszik, hogy bizonyos műtárgyakat együtt lássunk, amelyeket egyébként fizikailag egymás mellett szemlélni nem tudnánk. Igaz, hogy a reprodukció jelentős átalakításokat végez el egy alkotáson, hiszen a mű elveszti relatív dimenzióját, textúráját, anyagszerűségét, sokszor a színét is, a szobor

6 A „musée imaginaire” („képzeletbeli múzeum”) kifejezést Malraux a *Le musée imaginaire* című könyvének címében használta először, amely a *Psychologie de l'art* háromkötetes mű első részeként jelent meg (a mű további részei: *La création artistique*, 1949 és *La monnaie de l'absolu*, 1950) – ezt a három részt 1951-ben Malraux átdolgozta egy kötetbe, amelynek *Les voix du silence* címet adta. A szókapcsolat a *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* című könyvében is szerepel. MALRAUX 1947; MALRAUX 1952–1954; MALRAUX 1953; GRASSKAMP 2016. 37.

7 Malraux többféle értelemben is használta a „musée imaginaire” kifejezést; az „imaginaire” ugyanúgy jelenthethet „képekkel kapcsolatos”-at, mint „kitalált”-at, „elképzelt”-et, „nem valóságos”-at. Könnyen eszünkbe juthat ennek kapcsán Molière drámája, *A képzelt beteg* (*Le Malade imaginaire*, 1673) is. Malraux az olyan elképzelt képtárak ábrázolásait is képzeletbeli múzeumoknak nevezte, mint amelyeket David Teniers vagy Giovanni Paolo Pannini festményein láthatunk. GRASSKAMP 2016. 137–138.

8 Malraux a gyakorlatban is megvalósította, amit elméletben kifejtett; egy későbbi kiadványában, a *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*-ban (1952–1954) ez még szemléletesebben megmutatkozik, mint a pár évvel korábbi *Le musée imaginaire*-ben. A három vaskos kötetből álló művészeti album gondosan kiválogatott, részletgazdag fekete-fehér fotóreprodukciók tömkelegét tartalmazza. A fotókat nem Malraux készítette, de a könyv értelmi szerzőjeként ő van feltüntetve – a fényképezéssel ellenben igen mostohán bánt el, a fotók alatt nem olvashatjuk a neveiket, és a könyv végén sem mindenkiét. A kötetek összeállítását és a képpárhuzamok megalkotását azonban Malraux-nak lehet tulajdonítani, ahogy sok esetben a fotók megvágását, átalakítását is.

9 ROBERTS 1995. Preface, xi.

10 IVINS 2001. 89.

pedig a térfogatát, viszont azáltal, hogy a reprodukció közös nevezőre hozza a műveket, a stílusuk Malraux szerint jellegzetesebben szembetűnik. Még ha ez nem is feltétlenül van így, hiszen a művek stílusát mindazok a tulajdonságok is meghatározzák, amelyeket a reprodukció nem tesz érzékelhetővé, annyi bizonyos, hogy az átalakítások következtében a művek másfélének mutatkoznak, másképp jellemezhetőek.

Paul Valéry a *La conquête de l'ubiquité* (A mindenütt jelenvalóság hódítása, 1928) című esszéjében¹¹ – amelyet Walter Benjamin is idéz *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című írásában¹² – felhívja a figyelmet arra, hogy a technikai fejlődés a művészet technikáját, sőt fogalmát is át fogja alakítani. A művek sajátos, mindenütt jelenvalóságra tesznek szert egyre inkább; mi, nézők döntjük majd el, hol és mikor hívjuk elő az adott művet, természetesen reprodukció formájában. A műalkotások nemcsak önmagukban lesznek jelen, hanem úgy áramlanak be otthonainkba, mint a víz, gáz, vagy elektromosság – a legkisebb erőfeszítést sem kell értük tennünk, akkor nézzük meg őket, amikor csak akarjuk, és akkor is tüntetjük el.¹³

Hasonló gondolat Moholy-Nagy László fejében is megfogalmazódott. Paul Valéry-vel nagyjából egy időben (1927-ben) írta a következőket:

„A mai technika módot nyújt arra is, hogy az »eredeti« alkotások is széles körben elterjedjenek. Gépi előállítás, pontos mechanikai-technikai műszerek és eljárások (festékszóró készülék, zománcborítás, sablon alapján készített művek) segítségével már ma megszüntethetjük a szabad kézzel formált, egyszerű műalkotás egyeduralmát és ennek piaci értékét. Az ilyen kép természetesen különbözni fog a mostaniaktól abban, hogy nem holt szabadszéként aggatják fel a falra, mint ahogy azt ma tesszük, hanem valószínűleg erre a célra készült rekeszekben, sajátos »házi képtárakban« őrzik.”¹⁴

Moholy-Nagy tehát elveti a szabadszék funkcióval rendelkező dekoratív képek gondolatát, ehelyett különféle célokra felhasználható, sokszorosított képekről ír, amelyek fontos szerepet tölthetnek be valamilyen gondolatmenet részeként; azért kerülnek elő a rekeszekből, mert a néző kíváncsi rájuk, használni szeretné őket.¹⁵ Ugyanezt a szemléletmódot, a képek reprodukció formájában történő csoportosítását, sőt „dobozolását” más

¹¹ VALÉRY 1928.

¹² BENJAMIN 1936.

¹³ A zene már itt tart, írja Valéry 1928-ban, hiszen a hangfelvételek lehetővé teszik, hogy amikor éppen megfelelő hangulatban vagyunk, otthonunkba varázsoljunk egy szimfóniát. A vizualitás még nincsen azon a technikai fejlettségi szinten, hogy mondjuk egy Tiziano festményt reprodukció formájában úgy élvezhessünk, mintha az eredetit szemlélnénk, vagy esetleg más egyebet is meglássunk rajta, amit az eredetin nem, de Valéry szerint csak idő kérdése, és ez is lehetséges lesz. Úgy érezhetjük magunkat, mint egy izgó-mozgó varázsvilágban, ahol a tárgyak érintésre megszólalnak vagy zenélni kezdenek. Remélhetőleg ennyire szélsőséges helyzet nem fog előállni, írja Valéry, de ha magunk irányíthatjuk, mikor milyen művel találkozunk, az csodálatos lesz. VALÉRY 1928.

¹⁴ MOHOLY-NAGY 1978. 23.

¹⁵ Moholy-Nagy László a gyakorlatban is foglalkozott a reprodukció formájában megjelenő képek szerepével. Kiállításterve, a *Raum der Gegenwart* (1930) a látogatót aktivizáló kiállítás korai szép példája lett volna, ha megvalósul – a hannoveri Landesmuseumban tervezett egy olyan, részben a gyűjteményen, részben egyéb saját munkákon alapuló interaktív kiállítást, amelyen a *Fény-tér modulátor* és egyéb vetítőgépek is szerepeltek volna, a gépeken kívül pedig csupa reprodukció. A kiállítás akkor sajnos nem tudott megvalósulni, 2009-ben azonban Moholy-Nagy tervei alapján készült egy rekonstrukció, melyet azóta több múzeum is bemutatott (például a Schirn Kunsthalle Frankfurt, az eindhoveni Van Abbemuseum, a New York-i Guggenheim Museum). HUHTAMO 2010. 126.

avantgárd művészeknél is megtaláljuk. Például Marcel Duchamp *Boîte-en-valise* nevű dobozai hordozható, kompakt kis múzeumok voltak már önmagukban, sok szempontból megelőlegezték a virtuális múzeum gondolatát;¹⁶ Duchamp 1935–1940 között húsz, az 1950–1960-as években még hat dobozt készített, amelyek bizonyos tekintetben hasonlítottak egymásra, de különböztek is. Duchamp munkáinak reprodukcióit tartalmazták, például *A nagy üveg*, a *Forrás*, az *L. H. O. O. Q.* és egyéb munkák miniatűr változatait.

Ma a virtuális képadatbázisok, digitális, pixelalapú reprodukciók korát éljük, amikor a képek csoportosítása komplex programok, sőt gépi algoritmusok közreműködésével végezhető. Azonban időnként így is szükségét érezzük, hogy fizikailag kézzelfogható fotókon keresztül érthessünk meg összefüggéseket (vagyis, hogy mi magunk foghassuk meg a képeket és rendezhessük), akár „eredeti” fényképfelvételekről van szó, akár papíron megjelenő reprodukciókról. Ha egymás mellett nézünk képeket, mást látunk, mintha külön-külön tekintünk rájuk. Mind a hagyományos módon szerkesztett tablók, mind a virtuális adatbázisok, programok elősegíthetik, hogy rejtett kapcsolatokat fedezzünk fel két kép között, azonban ennek más módja is lehet: például egy interaktív mű, ahol a néző ténylegesen aktív szereplővé válik, és magától találhat rá új összefüggésekre.

A Magyar Képzőművészeti Egyetemen két nagyszabású kiállítás is létrejött az elmúlt években, amelyek az egyetemi könyvtár lenyűgözően gazdag, 19. századi fotógyűjteményén alapultak.¹⁷ Mindkét alkalommal az egyetem Doktori Iskolájának hallgatói reflektálhattak a bemutatott fényképekre oly módon, hogy azokhoz kapcsolódó saját műveket állíthattak ki az archív fotógyűjtemény¹⁸ darabjai mellett. A 2016-ban megrendezett első kiállításra – *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* – egy interaktív installációt készítettem, amely lehetővé tette, hogy bizonyos fényképek (pontosabban reprodukcióik) a szokványostól eltérő formában váljanak összehasonlíthatóvá.

Az *Embermagasság* című munkához¹⁹ olyan fényképeket válogattam ki az egyetemi fotógyűjteményből, amelyeken épület és emberalak együtt jelenik meg, és ezekből építettem fel egy képzeletbeli várost (vagy legalábbis globális falut²⁰) egy hosszú asztalon.

16 Erkki Huhtamo *On the Origins of the Virtual Museum* című tanulmányában azt állítja, hogy a virtuális múzeumok előzménye éppen a 20. század eleji avantgárd mozgalmak törekvéseiben keresendő, egész pontosan a kiállítási dizájn mint új médium megjelenésében. Ugyanis az új mediális technológia kihívásai megváltoztatták a művészet szerepét és feladatait, és szükségessé tették a kiállítók és nézők szerepének újragondolását, így a kiállítótér funkciója, arculata is megváltozott. Moholy-Nagy és a többi avantgárd művész abból indult ki, hogy a kiállításon megjelenő műtárgyak nem pusztán önmagukban léteznek, hanem egy komplex környezet részei, mind abba integrálódnak, így egyáltalán nem mindegy, milyen térben jelennek meg, és hogyan viszonyulnak a nézőkhöz. A nézők aktivizálását is kiemelten fontos feladatnak tartották. HUHTAMO 2010. 121–135.

17 *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* (2016. február 9. – március 15.), a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény és az MKE Doktori Iskola kiállítása. Kurátor: Peternák Miklós. A kiállításról bővebb információ itt: <http://www.mke.hu/fotomodell/> [2021.10.16.]. *Fotó/modell 2. A felejtés emlékei*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2018. február 16. – március 25. <http://www.mke.hu/fotomodell2/> [2021.10.16.]. A két *Fotó/modell* kiállítás katalógusa: PETERNÁK 2018.

18 A kiállításokon 20. század eleji fényképek is szerepeltek, de túlnyomó többségben voltak a 19. századiak.

19 *Embermagasság* (2015–2016). Interaktív installáció, printek habkartonon, különböző méretben (6-16 x 20-70 x 6-16 cm).

20 Ezt a Marshall McLuhan által használt terminust („global village”) vette át a *Fotó/modell* kurátora, Peternák Miklós annak a kiállítótérnek az elnevezésére, ahol az installáció is volt (Barcsay terem). Mindegyik terem kapott tematikus elnevezést.

Messziről szemlélve egy kissé San Gimignano tornyaira vagy Manhattan felhőkarcolóira emlékeztetnek ezek a hasábok, mintha egy tornyokból álló város makettjét szemlélnénk. Félix Bonfils csodálatos egyiptomi, görögországi felvételeit vettem alapul elsősorban, de használtam Weinwurm Antal, Klösz György, Carlo Naya, Georg Maria Eckert, Moritz Eduard Lotze néhány fényképét is. A fotók digitális reprodukcióit kinyomtattam; a nyomtatás előtt a figurák magasságát nagyjából ugyanakkora méretűre állítottam be (9–10 cm), ehhez képest alakult változatosan a mellettük lévő épületek magassága. Az installációs elemként készített „tornyok” (habkartonra kasírozott printek) méretét így az embermagasság határozta meg. Minden esetben látszott ugyanis a teljes emberalak a felvételen, viszonylag közel az adott épülethez, mintha mérceként mellette állna. Ha nem szerepeltek volna emberek ezeken a felvételeken, nem derült volna ki ilyen érthetően, hogy az eredeti épületek, oszlopok körülbelül mekkorák. Így az emberek magassága tette elképzelhetővé az építmények valós méretét.



1–2–3. kép – *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem

Azáltal, hogy az emberek nagyjából egy magassági szintre kerültek, máris szembeüttek az épületek méretei, látványosabbá váltak a köztük lévő különbségek, még ha kissé abszurd módon is. Igaz, hogy ez közel sem pontos viszonyítás, hiszen a felvételeken bizonyos alakok közelebb álltak az adott épülethez, közvetlenül mellette, mások pedig távolabb, így az épület valamivel jobban a háttérben maradt, kisebbnek tűnt, mintha szorosan az emberalak mellett lenne. Alapvetően azonban az olyan felvételeket részesítettem előnyben a válogatáskor, amelyekben közvetlen és közeli a kapcsolat az ember és az (ember alkotta) épület/építmény között.

A tornyokat szabadon lehetett rendezgetni, az épületeket és a személyeket különféle viszonylatokba állítani, összehasonlítani. Az eredeti felvételek a világ különböző pontjain keletkeztek, a fotókon szereplő emberek valószínűleg sosem találkoztak egymással, csak akkor, az asztalon. A fényképek „használhatóvá” váltak így, reprodukció formájában, s bizonyos műveleteket lehetett velük végezni; forgatni, egymás mellé pakolni őket, egyik épület „folytathatta” a másikat. A reprodukciók monokróm barnás, egymástól picit eltérő tónusárnyalatai adtak egy sajátos színbeli ritmust az installációnak.

Az installáció mellett a falakon számos olyan eredeti fényképfelvétel megtekinthető volt a *Fotó/modell* kiállításon, amelynek reprodukcióját felhasználtam. Tehát egy térbe kerültek az archívumból származó „eredeti” fényképek és az átalakított reprodukcióik, együtt is nézhetővé váltak. Abban viszont különböztek egymástól, hogy másféle befogadói attitűdöt igényeltek. A hasábok szemlélése, rendezgetése után több látogató is nekiállt keresni a teremben az „eredetiket”, így lényegében a munka elérte a célját, hiszen az is fontos volt, hogy a mű segítse a látogatókat a fotógyűjtemény befogadásában, a mai művek és a történeti anyag közti kapcsolatok keresésében.

Az ilyen kvalitású 19. századi (vagy 20. század eleji) fotográfiákra ma művészeti alkotásként tekintünk, ám azok reprodukcióira nem; azonban egy reprodukciókat használó kortárs munkára már ismét igen, még akkor is, ha az konceptuális, és nem egyedi, megismételhetetlen műtárgyakból áll. Az installációm elemeit jóformán bármikor, bárki le tudná újra gyártani a beméretezett digitális képfájlok segítségével. A művészi hozzájárulás tehát inkább az ötletben rejlik és a kiválasztás módjában: hogy mely fényképet használtam és miért, s azokon hogyan osztottam négy részre a képfelületet, hogy habkartortornyokra applikálhatóak legyenek. A felhasznált fotók tekinthetők műtárgy-reprodukcióknak, hiszen az eredeti fotók műalkotásjellege vitathatatlan.



4–5. kép – *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem

Bonfils egyik felvételén, Hadrianus kapujának romjai mellett athéni férfiak láthatók sötét vagy világos öltözetben. Kettőn kövön állnak, így magasabbak a többiekénél, másik két ember pedig bemozdult, így elmosódott a felvételen. Mind szemben állnak a fotográfussal, őrá figyelnek. Ez a kevésbé szabályos, igazán szép ritmusú (sötét-világos; fent-lent) „tornasor” remekül illik a boltíves antik romok ritmusához. Az összhatás pedig még izgalmasabb, ha mellé állítunk egy epreskerti fotót, amelyet Weinwurm Antal készített 1914–1915 körül; az epreskerti Kálvária boltíves árkádja, korlátja, lépcsőzete építészetiileg ugyan nagyon más korszak produktuma, mint az antik portikusz, azonban formái, arányai mégis hasonlóvá válnak az athéni romok arányaihoz pusztán azáltal, hogy Weinwurm felvételén is egész alakos figurák láthatók frontális nézetben és hasonló elrendezésben a boltívek alatt és mellett. Ők a hadikórház sérült katonái egyenruhában, néme-

lyikük bottal, másikuk bekötött karral, s mindegyikük a fotográfust nézi, vagyis keresik a néző tekintetét – hasonlóképpen az athéni férfiakhoz. Beállított felvételekről van szó, így valószínűleg a fényképészek kompozíciós elképzeléseit láthatjuk visszaköszönni Athénban és Budapesten. A háttérben pedig mindkét esetben fák húzódnak.



6. kép – Félix Bonfils: *Hadrianus kapuja*, Athén, 1872. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény



7. kép – Weinwurm Antal: *A Bajza utcai epreskert Kálvária-épület homlokzata*. Kép a hadikórház-sorozatból, 1914–1915. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

Ezt a két felvételt szintén felhasználtam az interaktív installációhoz, mivel észrevettem a köztük fennálló vizuális hasonlóságot, s érdekesnek találtam az ötletet, mely szerint az epreskerti Kálváriát folytathatja egy athéni rom, a „tornasor” pedig kiegészülhet egy másikkal, s innentől kezdve ezek a férfiak mintha egy dimenzióba kerülnének.

A reprodukció olyan típusú kép, amely alkalmas az ilyen elvont összehasonlítások megalkotására, s erre még ráerősít az installálás módja: vagyis hogy építőköckaként forgatható habkartontornyokon szerepelnek a képek. A tornyok négy oldala így felosztva már négy, bizonyos értelemben különálló kép a hajtások miatt. Ugyanakkor többé már nem kétdimenziós képként működnek, hanem újra térbelivé válnak; a fényképész eredetileg egy háromdimenziós látványt rögzített és vitt át sík fotópapírra, én pedig ezt alakítottam át oly módon, hogy egy másfajta fiktív térbeliséget hoztam létre. Ha a hasábokat „csoomagolópapírként” körülölelő kartonokon valamilyen nonfiguratív mintázat jelenne meg, semmilyen optikai illúzió nem zavarná meg az építőelemek térbeliségét. Így viszont megzavarják maguk a fotókon szereplő építmények és figurák; azáltal, hogy a fotónak is van saját belső tere (amelyet meghatároz a fotográfus nézőpontja, az épületek struktúrája) és a hasábok maguk is térbeli konstrukciók, tulajdonképpen minden installációs elem esetében két különböző tér van ütköztetve: a fotókon megjelenő látvány (síkban megjelenő, de érzékelhető) tere és a hasábok valós térbelisége. Kétségtelen, hogy a fényképészek profi kompozícióit e beavatkozás következtében „elrontottam”, de az újraértelmezéshez minden esetben valamilyen átalakítás szükséges, amely bizonyos tulajdonságokat talán eltüntet vagy háttérbe szorít, másokat viszont felerősít.



8–9. kép – *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell. Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem

Tervezéskor arra is odafigyeltem, hogy a fotóreprodukció-hasábok mind a négy oldala szép legyen, ne legyen hajtás ott, ahol az nemkívánatos (például ahol épp ember szerepel), s bizony hagytam ki amiatt fényképeket a válogatásból, mert nem voltak alkalmasak az ilyen négyoldalú felosztásra. A hajtások néhol éppen ott vannak, ahol lenniük kéne, vagyis egy, a valóságban is „hasábszerű” építményt időnként szándékosan a sarkánál „hajtottam meg”, ezáltal mintha kis modellépítményeket készítettem volna. Néha azonban éppen ellenkezőleg: ami a valóságban kifelé fordulna, azt befelé hajtottam. Ez okozhat a nézőben némi képzavart, ugyanis a térbeli formákat nem úgy látja, ahogy a valóságban lennének, nem makettszerűen, hanem mintha négy „leszeletelt” képrészlet lenne elé téve, amelyek közül egyszerre mindig csak kettő látható. Azonban változtatható, hogy melyik kettő, s közben egy másik látogató a túloldalról ugyanannak a hasábnak két másik oldalát látja, így ez a szabályok nélküli építkező játék a végtelenségig folytatható. Azáltal, hogy ezek „használható”, nemcsak szemlélhető reprodukciók voltak, s a látogatók maguk helyezheték őket egymás mellé, csökkent a távolság a néző és az eredeti felvétel között, megközelíthetővé váltak a helyszínek, emberek.

Az installációról készített dokumentációs fotók mindegyike a hasábok más-más kapcsolatrendszerét rögzítette, a háttérben az „eredeti”, túlnyomórészt 19. századi felvételekkel, s ezáltal e térbeli (és térbeliségről szóló) munkát ismét visszavezette a síkba. Ez az installáció elképzelhetetlen az eredeti fotóanyag nélkül, s egy „eredeti” toronyhasáb kevesebbet ér egyedül önmagában, mint a kiállítási helyszínen (kontextusban) róla készített „műtárgyfotó”. A falakon paszpartukban, keretekben lévő fényképek elrendezése olyan háttérrel szolgál, amely nélkül az egész munka nem működne. A paszpartuk vajszínű árnyalata és a keretek, fotók széleinek ritmusa tagolja ezt a háttérrel, előtérben pedig a sötétebb tónusú, rendezhető hasábok állnak; hasonló képek, más szerepkörben. Ez az interaktív installáció nem azért készült, hogy „műtárgyfotók” készülhessenek róla, azonban mostanra mégis ennyi maradt meg belőle: néhány, digitális fényképezővel rögzített állapot, szubjektív (és képenként csak egyféle) nézőpontból megörökítve, vagyis (a kiindulásként használt fotókhoz hasonlóan), néhány statikus kép. Térbeliségről szólt, de most már csak síkbeli fotókon keresztül tudom elmagyarázni.



10. kép – Félix Bonfils: *Vasrácsos sír*, Damaszkusz, c. 1872. (Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény)



11. kép – *Embermagasság*. Fotó: Peternák Anna

KÉPJEGYZÉK

- 1-5. kép *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell*. *Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem. Fotó: Peternák Anna.
6. kép Félix Bonfils: *Hadrianus kapuja*, Athén, 1872. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény.
7. kép Weinwurm Antal: *A Bajza utcai epreskerti Kálvária-épület homlokzata*. Kép a hadikórház-sorozatból, 1914–1915. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény.
- 8-9. kép *Embermagasság* (2015–2016), *Fotó/modell*. *Képek a természet és művészet között* című kiállítás, MKE Barcsay terem. Fotó: Peternák Anna.
10. kép Félix Bonfils: *Vasrácsos sír*, Damaszkusz, c. 1872. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény.
11. kép *Embermagasság*. Fotó: Peternák Anna.

IRODALOM

- BENJAMIN 1936 BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. 1936. Ford. KURUCZ Andrea – MÉLYI József. (http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) [2021.10.20.]
- GRASSKAMP 2016 GRASSKAMP, Walter: *The Book on the Floor. André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles, 2016.
- HUHTAMO 2010 HUHTAMO, Erkki: On the Origins of the Virtual Museum. In: *Museums in a Digital Age*. Ed. PARRY, Ross. London – New York, 2010. 121–135.
- IVINS 2001 IVINS, William M. Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Ford. LUGOSI LUGO László. Budapest, 2001.
- LEVY 2015 LEVY, Evonne: Wölfflin's Principles of Art History (1915–2015). A Prolegomenon for Its Second Century. In: WÖLFFLIN, Heinrich: *Principles of art history. The problem of the development of style in early modern art*. Ed. and with essays by LEVY, Evonne – WEDDIGEN, Tristan. Los Angeles, 2015. 1–46.
- MALRAUX 1947 MALRAUX, André: *Le musée imaginaire*. Genève, 1947.
- MALRAUX 1952–1954 MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, 1952–1954.
- MALRAUX 1953 MALRAUX, André: *Les voix du silence*. Paris, 1953.
- MALRAUX 1974 MALRAUX, André: Museum without walls. In: MALRAUX, André: *Voices of Silence*. St Albans, 1974. 13–127.
- MOHOLY-NAGY 1978 MOHOLY-NAGY László: *Festészet, fényképészet, film*. Budapest, 1978.
- PETERNÁK 2018 PETERNÁK Miklós: *A felejtés emlékei. Képek a természet és művészet között*. Budapest, 2018.
- ROBERTS 1995 *Art History through the Camera's Lens*. Ed. ROBERTS, Helene E., Intr. BERGSTEIN, Mary. Australia, US, 1995.
- VALÉRY 1928 VALÉRY, Paul: *La conquête de l'ubiquité*. 1928. (http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/vale-ry_conquete_ubiquite.pdf) [2021.10.08.]
- WÖLFFLIN 1969 WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Budapest, 1969.

Újvári Dorottya

A fényképező erdélyi gróf: Teleki László hagyatéka

Teleki Lászlóról úgy a kortársak, mint az utókor keveset írtak.¹ A kisszámú említés is, amely hozzá kötődik, általában ugyanazzal indít: Teleki László 1863-ban született Olaszországban, Pisában, apja pedig a „vad grófként” emlegetett Teleki Sándor volt. László olyan apa mellett nőtt fel, aki szabadságharcos honvédezredes volt, emellett Petőfi barátja, Garibaldi harcostársa, utazó, később gazdálkodó és író. Mindezek tudatában gyerekei élete sokkal konvencionálisabbnak, hétköznapiabbnak tűnik, ami nem meglepő, hiszen a 19. század második felében már nem volt megvalósítható apjuk pályamodellje. De a gyerekek – s főként László – továbbvitték apjuk örökségét az újdonságokra való nyitottságban és a társadalmi szerepvállalásban egyaránt. A következőkben a másodszülött László portréjának a felvillantására teszek kísérletet, amatőr fényképzési szerepét állítva a középpontba.

Az erdélyi, romániai fotótörténeti ismereteink főként a korai műtermi fotográfusokra és fotóművészekre korlátozódnak. A magyar fényképezés egyik korai úttörője, Veress Ferenc Kolozsváron született, illetve itt is tevékenykedett. Rá hamar felfigyeltek, és tanulmányokban, valamint monográfiában is ismertették élettörténetét, szakmai munkásságát.² Az eddigi egyetlen nagyobb kutatás, amely a 19. századi erdélyi fotós életet ismerteti, Miklósi-Sikes Csaba könyve, amely tartalmazza a fényképészek és műtermek adattárát is. Munkájában az első világháború időszakáig mutatja be a helyi fényképészeket, így az 1916 utáni történésekről csupán szemelvényeink vannak.³

Az 1800-as évek vagy a századforduló idejének fotóhasználatáról elvélve jelentek meg cikkek, sőt, a korai korszak erdélyi amatőr fényképészeinek életéről és munkásságáról egyáltalán nem írtak. Mindez több okra is visszavezethető, azonban a leglényegesebb talán az, hogy nincsenek meg, vagy lappanganak azon hagyatékok, melyek lehetővé tennék egy-egy ilyen kutatás kivitelezését. Ezért is kiemelkedőek a Teleki László albumaiban fennmaradt fényképei, mert megmutatják egy eddig kevésbé ismert, a századfordulón alkotó amatőr fényképész világát.⁴

Írásos emlékek, cikkek hiányában arra következtethetünk, hogy Teleki nem örökölte apjától az írásra való hajlamot, életének történeteiről nem maradtak fenn személyes jellegű beszámolók, ezért alakját fényképalbumának képei, valamint rövid újságcikkek alapján tudjuk felvázolni. John Berger a fényképek megértéséről írt esszéjében a fényképészítést és a fényképek alapvető jelentését az embereknek arra az egyszerű cselekedetére vezeti vissza, amely a látottakat felvételen való megőrzésre méltónak találja. A létrejött

1 Nem összetévesztendő Teleki László Gyulával, aki kortársa volt és szintén fényképezett.

2 KINCSES 1993; MIKLÓSI-SIKES 2001.

3 A Blos-Jáni Melinda által szerkesztett, s az elmúlt években megjelent két kiadvány, egy-egy amatőr fényképész személyén keresztül tárja fel a két világháború közötti kolozsvári fotós életet. Az Erdélyi Audiovizuális Archívum egyesület kutatócsoportja próbálta meg fotó- és társadalomtörténeti nézőpontokból vizsgálni Orbán Lajos, valamint Hintz Györgyné Boros Ella fennmaradt fényképeit. Ezzel járulva hozzá a korszak vizuális kultúrájának a megismeréséhez, feltáráshoz. Lásd: BLOS-JÁNI 2018; BLOS-JÁNI 2021.

4 Köszönet a hagyatékok őrzőjének, a Teleki család leszármazottjának, Galánthay Zsombornak, aki lehetővé tette az albumok kutatását.

képek mind az egyén valóságának konstrukciói, amelyek a megmutatással s az elfedéssel is üzenetet hordoznak.⁵ Teleki albumai egy viszonylag egyedi fényképkorpuszt tárnak elénk, amely alapján valóságkonstrukciói is vizsgálhatóvá válnak, a fényképezés és az albumösszeállítás performanszán keresztül.

Catherine Whalen igen találóan miniatűr színdaraboknak nevezi az albumokat, amelyekben megvannak a fő- és mellékszereplők, a díszletek és kosztümök. Ebbe a fantáziavilágba meghívással lehet csak belépni, hiszen az albumok készítői az önmagukról való emlékezést állítják össze ezekben a gyűjteményekben. Ők a rendezők, akik kiválasztják, hogy mi illik bele a forgatókönyvükbe – mi az, ami megörökítésre és később elmesélésre méltó. Így a kutató elkerülhetetlenül a *voyeur* szerepében találja magát, hiszen egy számára idegen család privát képeit figyeli meg.⁶ Azonban ezen performanszoknak a rekonstruálása révén fogalmat alkothatunk egy nemesi származású erdélyi műkedvelő fényképész látásmódjáról, fényképkészítési stratégiáiról, más szóval arról, amit fontosnak tartott megörökíteni. Ehhez a rekonstruáláshoz azonban szükséges vázolni a 19. században, majd a századfordulón Erdélyben tetten érhető, amatőrökhöz kapcsolódó fényképezésmozgalmakat.

Amatőrök, műkedvelők – történeti változások

Amikor a fényképezés 19. századi fejlődését követjük nyomon, fontos figyelni a fényképet használó csoportok alakulására is. Azaz a médium technikai változásainak kiemelése mellett szerepet kell, hogy kapjon a használat kutatása is. Az amatőr jelenség az 1800-as évek folyamán többször is átalakult, formálva és követve a fényképezés technikai fejlődését, egyszerűsödését. Átfogó kiadványok eddig még nem születtek az amatőr fényképezésről, de az utóbbi időszakban egyre gyakrabban találkozunk a téma részfeldolgozásával magyar nyelvterületen és a külföldi szakirodalomban egyaránt. Gil Pasternak fotótörténész megfigyelésében az amatőrökhöz kötődő fényképezésről szóló kutatások azok, amelyek képesek a fotótörténetben létező két domináns irányzat – a muzeológiai, kanonizált fotótörténet és a fényképezés társadalmi használatára szorító új fotótörténet – meghaladására. A fotótörténet irányadó narratívája nagyon szűk szegmensét mutatja be mindannak, amit a fényképezés jelent, s a kánonba való bekerülést formalista eszközökkel határozza meg, elsődlegesnek tekintve az esztétikumot és a fotografikus látást. Ezzel szemben, mondja Pasternak, az amatőrökre irányuló kutatások folyamatként tekintenek a fotográfiára. Így ezekben a vizsgálódásokban egyaránt helyet kap a fényképek tárgyi, használati és jelentésbeli vonzata is, valamint a fényképező és a fényképet használó emberek viszonyulása is. Ezért az amatőrök fényképeinek feldolgozása nem korlátozódhat csak a vizuális jelentések (például a kompozíció vagy a témaválasztás) elemzésére; szempontrendszerünket szükséges kiegészítenünk a kommunikációs csatornák egyéb fajtáinak – úgymint textuális (például a fényképekhez kötődő szövegek, korabeli írások stb.), taktilis vagy akár verbális adatoknak – az elemzésével is.⁷

Amatőr kifejezésünk mai használata negatív értékítéletet is tartalmaz: olyan személyt neveznek meg vele, aki kedvtelésből űz egy foglalkozást, de a végeredmény minőségileg különbözik attól, amelyet egy hivatásbeli készít, akit munkájáért megfizetnek. A tárgyalt

5 BERGER 1980. 292.

6 WHALEN 2009. 81–82.

7 PASTERNAK 2013.

korszakban nem volt hasonló, pejoratív jelentése az amatőr kifejezésnek, amelynek etimológiája a *valamit szerető* jelentéssel bíró *amator* latin szóra vezethető vissza.⁸ A korabeli írott források gyakran használják még a *műkedvelő* kifejezést is, amellyel szintén a kedvtelésből fényképezőket nevezték meg.

Az első amatőrök Daguerre találmányának 1839-es bemutatását követően jelentek meg, s ennek a korai időszaknak szinte minden kísérletező képzésítőjére használhatjuk ezt a megnevezést. Az 1840-es évektől kezdődően Erdélyben is gyarapodott a fényképezés iránt érdeklődők tábora – és néhány kivételtől eltekintve – mind nemesi családok tagjai voltak. Ennek fő oka a felszerelés és a szükséges vegyszerek árában keresendő, valamint a szabadidő meglétében, amellyel a felsőbb társadalmi réteghez tartozók rendelkeztek.

A dagerrotípiák híre hamar bejárta a világot, az általánosabb hangvételű írások mellett a képzésítés folyamatát is ismertették. Erdélyben az első cikk a témában a Kolozsváron kiadott *Nemzeti Társalkodó* hetilapban volt olvasható, s Janin Gyula fordította egy francia beszámoló alapján.⁹ A városba az első dagerrotípiát egy grófi család két tagja, Bethlen Pál és özvegy Bethlen Károlyné hozták. Ők Párizsban fényképeztették le magukat, majd hazatérve kiállították a képeket, hogy a családtagjaikon kívül a város polgársága is megnézhesse ezeket.¹⁰

Kolozsváron fényképezőgépet valószínűleg 1841–1842 fordulóján adtak el először: Marastoni Jakab festőművész a városban szervezett országgyűlésre érkezett, s hozott magával egy fényképezőgépet, amelyet Apor Károly báró megvásárolt tőle.¹¹ Veress Ferenc pályakezdőként szintén nemesekkel együtt végzett fotografiai kísérleteket – Apor Károly báró, Kornis Zsigmond és Mikó Imre grófok vettek ebben részt.¹² Fényképeiket ezen időszakból nem ismerjük.

A hivatásos fényképezés az 1850-es évektől jelentek meg térségünkben, Veress Ferenc is 1853-ban nyitotta meg Kolozsváron Erdély első műtermét.¹³ Vándorfényképészek ezt megelőzően, valamint a későbbiekben is voltak, de a műtermek megjelenésétől kezdve már szakmaként beszélhetünk a fényképezésről. A kísérletező és a hivatásból fényképezők között rögzültek az addig bizonytalan határvonalak.

Míg magyarországi viszonylatban ekkor még kevés írás jelent meg a témakörben, Angliában már heves viták folytak az amatőr, a hivatásos, tehát műtermet fenntartó fényképészek között.¹⁴ Mindez összefügg azzal, hogy a nyugat-európai országokban, például az Egyesült Királyságban és Franciaországban már a század közepén létrejöttek a fényképezési egyesületek, társaságok, amelyeknek köszönhetően elkezdődött a különböző szabályozások bevezetése és az oktatás megszervezése. Ezzel szemben Magyarországon csak nagyon későn, a század végén hozták létre az első egyesületet.

Veress többször is felvetette az egyesületalapítás fontosságát, cikkezett is róla az 1880-as években megjelenő *Fényképezési Lapok* című folyóiratában, azonban nem járt sikerrel.

⁸ A latin *amator* szó jelentése valamit szeretni, kedvelni, amely pedig az *amare* igéből származik, aminek jelentése szeret. MAGYAR ETIMOLÓGIAI SZÓTÁR.

⁹ MIKLÓSI-SIKES 2001. 10.

¹⁰ MIKLÓSI-SIKES 2019.

¹¹ MIKLÓSI-SIKES 2019.

¹² KINCSES 1993. 32.

¹³ KINCSES 1993. 34.

¹⁴ PRITCHARD 2013.

Annak ellenére, hogy ebben az időszakban már országsszerte egyre több amatőr fényképész is felszólalt az ügy mellett.¹⁵ Az ország első fényképész egyesületét, a Photo-Clubot végül 1899-ben hozták létre Budapesten, és tagjai csak amatőrök lehettek. Ők főként a társadalom felső osztályaiból kerültek ki, s végül feloszlásukat is ez az elitista szemléletmód okozta.¹⁶ A fényképezők csoportjai az országos vagy helyi szervezetek hiányában is megmutatták magukat: részt vettek munkáikkal az országos- és világhiállításokon, rendeztek tárlatokat amatőrök számára, valamint a lapokban is megtaláljuk a fényképezéshez kötődő beszámolóikat.

Az amatőrök száma minden európai országban csak hozzávetőlegesen becsülhető meg, ám az Egyesült Királyságból valamivel pontosabb adatokkal rendelkezünk. A 19. századi fotós társaságok tagszáma a fővároson, azaz Londonon kívül nem igazán haladta meg sehol a százat, s úgy számolják, hogy ezer és kétezeröttszáz körül lehettek a műkedvelő fényképészek. Az 1890-es évek második felétől azonban egyre többen kezdtek fényképezni, s 1914-re már tíz- és húszezer között mozgott az amatőrök száma.¹⁷

Az erdélyi városokban a kereskedelmi és iparkamarai jelentések közlik néha a helyi fényképészek számát, olykor utalva az amatőrökre is. A két-három mondatos említések-ből nem derül ki, hogy pontosan hány fényképész volt, de annyi igen, hogy az 1880-as években számuk stagnált. Az 1890-es évektől bő másfél évtizedig viszonylag kedvező volt a fényképészek helyzete: a tehetséges, jó munkát végzők kényelmesen megéltek foglalkozásukból. A marosvásárhelyi jelentések 1909-től már a műkedvelők és kontárok számának növekedéséről számoltak be: ők brómezüst nagyításaikkal házaltak, s pénzért árulták képeiket. Ezzel a kisebb és nagyobb városok hivatásos fényképészeinek megélhetését is rontották.¹⁸

A fényképezés iránti fokozott érdeklődést jelzi az amatőrök számára meghirdetett kiállítások számának növekedése is. Kolozsváron 1899-ben szervezték meg az első fényképészeti tárlatot az Egyetemi kör kezdeményezésére gróf Esterházy Miguel védnöksége alatt. A kiállításról a *Vasárnapi Újság* közölt beszámolót és néhány felvételt is, ez utóbbiak stílusa már a piktorializmusra jellemző: sík horizontokat, égbe nyúló fákat, felhős eget láthatunk rajtuk.¹⁹ A kiállítók között díjakat is kiosztottak, s gróf Teleki Emma tájképfelvételei első helyezésben részesültek. A többi díjazott között szerepelt még báró Jósika Lajosné, az orvosnak tanuló Veress Elemér (Veress Ferenc fényképész fia) és Gámán Dezső nyomdatulajdonos, nyomdász is. Az 1910-es években sor került még fényképészeti kiállításokra, s a beküldők között már szerepelnek a két világháború közötti kolozsvári fotós élet fő ügyvivői is.²⁰

15 Bővebben lásd a *Fényképészeti Lapok*ban megjelent írásokat, például: Takácsi S-a-r: Lesz-e egyesületünk? *Fényképészeti Lapok*, 1882. 5. 73–76.

16 A megalapításkor az elnök dr. Wartha Vince műegyetemi tanár volt, a klubhelyiségükhöz pedig későbbi elnökük révén, Hammerstein Richárd bárón keresztül jutottak hozzá. Bővebben lásd: BAKI 2002.

17 PRITCHARD 2013.

18 *A kolozsvári kereskedelmi és iparkamara jelentése, 1881–1889; A marosvásárhelyi kereskedelmi és iparkamara jelentése, 1893–1911.*

19 Lásd: Műkedvelők fényképkiállítása. *Vasárnapi Újság*, 1899. január 22. 59.; ÚJVÁRI 2018.

20 Róluk is elmondható, hogy a társadalmi elithez tartoztak, nemesi családok tagjai voltak, vagy az értelmi-ségi, gazdag polgárságból kerültek ki. Bővebben lásd: ÚJVÁRI 2018.

A századforduló amatőrjei két nagy csoportba sorolhatóak: egyik részüknek fontos volt a fényképezés minden lépésének pontos ismerete, munkáikat maguk laborálták, nagyították, sikerült felvételeikkel pedig versenyekre, kiállításokra neveztek. A többiekről, a „kattintgatókról” különböző gyűjteményekben, hagyatékokban fennmaradt pillanatképek árulkodnak – számukra egy-egy esemény, a helyszínek és családtagok megörökítése volt a fontos, az utómunkát inkább szakemberekre bízták. Ahogyan a külföldi példák is mutatják, az amatőrök ezen csoportjával keveset foglalkoztak, a szaklapokban sem igen írtak róluk.²¹

Míg a 19. század végére a nyugati országokban, s főleg az Amerikai Egyesült Államokban a középosztály és a munkásosztály számára is egyre elérhetőbbé vált a fényképezés, Európa többi részén lemaradás tapasztalható. A fényképezőgépek és a vegyszerek még mindig drágák voltak, beszerzésüket a felsőbb rétegek, a módosabb polgárság engedhette meg magának, valamint még mindig ők rendelkeztek kellő szabadidővel.²² Erre a tendenciára következtethetünk a kiállításokon szereplők névsorából, a példaként említett kolozsvári kiállításon díjazottak között is találunk bárókat, grófokat, s a budapesti amatőr fényképezőmozgalmak előmozdítói között is sok nemes feltűnik. Sőt, a magyar művészi fényképezés megjelenését is egy főnemeshez, gróf Esterházy Mihályhoz kötik.²³ Annak ellenére, hogy több amatőr fényképész a nemesek köréből került ki, fontos hangsúlyozni, hogy az 1900-as évekre már nálunk is egyre változatosabb a műkedvelők társadalmi háttere. Az amatőrök növekvő száma is erre kell, hogy utaljon, hiszen az 1908-ban Marosvásárhelyen létrehozott fotóklub már 150 taggal indult.²⁴ Ebben a légkörben készítette fényképeit Teleki László is, azonban ő nem szerepelt fotóival kiállításokon. Munkái sokkal inkább a privát szférának, a családjának, barátainak készültek. Fényképei mögül felsejlő munkamódszere, témaválasztása és életpályájának vázolása segíthet pontosabban értelmezni műkedvelői tevékenységét.

A gyűjtés mintázatai – Teleki László fényképei

Teleki László fényképezési tevékenysége jól behatárolható, fotóinak döntő többsége az 1800-as évek legvégén, 1900 elején készült. Fényképezőgépe ekkor mindenhová elkísérte: kirándulásokra, vadászatokra, utazásaira s még városi sétáira is. Nem tudjuk, hogy hol és kitől tanult meg fényképezni, de elképzelhető, hogy apja ismertette meg a képkészítéssel, ugyanis ő már az 1850-es években kipróbálta az új találmányt, amikor Guernsey szigetén élt.²⁵ Teleki László munkái nyolc albumban maradtak fenn. Ezek közül hét egyforma, nagyméretű, sorozatgyártott album, minden lapon négy üres kerettel, melyekbe becsúszathatóak a papírképek.

21 PRITCHARD 2013.

22 Sok a hasonlóság a magyar és a cseh amatőr fényképészek között. Ott is jellemzően a gazdagabb, nemesi réteg fényképezett még ekkor. Róluk bővebben lásd Jan Vaca cikkét: <https://fotografmagazine.cz/en/?magazine=fotografie-cvaku-a-serioznich-amateru> [2021.10.13.].

23 Bővebben a magyar nemesi származású fényképészekről: KINCSES 2006.

24 Jaj a fényképeseknek! *Székely Lapok*, 1908. május 9. 3.

25 GRANASZTÓI 2016. 92.



1. kép – Teleki László I. számú albumának első oldala

Ezek tematika és kronológia alapján lazán rendszerezettek.²⁶ A nyolcadik egy kisebb méretű, üres lapokat tartalmazó album, amelybe beragasztották a képeket, egyes részleteket kollázsszerűen kivágva.

Itt mindent elláttak felirattal is, s erre úgy tekinthetünk, mint egy összefoglalóra, hiszen az ebben szereplő fényképek nagy része megtalálható a többi albumban is.

A képi hagyomány korábban is jelen volt Teleki családjában: erre utalnak a belső tereket ábrázoló fényképek, amelyeken sok festmény, fénykép tűnik fel. Ugyanakkor, Erdély egyik legrégebbi és legfontosabb nemesi családjáról lévén szó, nem volt idegen tőlük a portréképzés. László fényképészeti érdeklődése így ezen hagyománnyal is összekapcsolható, hiszen azon családoknál, melyeknél már korábban jelen volt ez a fajta képkészítés, erőteljesebben lépett fel az új médium iránti érdeklődés.²⁷

A fényképalbum – a vizualitás mellett – erősen kötődik a szóbeliséghez is. Martha Langford szerint kialakításuk a szóbeli hagyomány több formáját is őrzi. Ezeket a szerkezeti felépítésben találjuk: ilyenek a kihagyások, a tematikus csoportosítások, az ismétlések, amelyek kötődhetnek a konkrét kép többszöri megjelenéséhez, de akár egy-egy téma vagy

²⁶ A képek, néhány kivételével, ma is eredeti sorrendben láthatóak, mivel a képfeliratok megegyeznek az adott fénykép tartalmával.

²⁷ LANGFORD 2001. 18.



2-3. kép – Kollázszerűen beragasztott fényképek a kis méretű albumból

motívum újra- és újra történő felhasználásához is.²⁸ Teleki albumaiban is megfigyelhetőek mindezek, s már első ránézésre nyilvánvalóvá válik, hogy ő a szabadidő fényképésze volt. Fotóin főként családját láthatjuk, valamint különféle eseményeket – vadászatok, utazásokat, kirándulásokat. Így fedezhetjük fel az első és leglényegesebb kihagyást is: az album képei között nem találunk olyat, amely Teleki munkáját mutatná be. Ahogyan a képkészítés is követ bizonyos kulturális kódokat, úgy az albumok kialakítása is – hiszen nagyrésztükre jellemző, hogy nem tartalmaznak képeket például a betegségről, halálról, s a teljesen hétköznapi pillanatok is kerülik. Így a mikrotörténetbe való ágyazottságuk teszi egyedivé az összeállításokat.

Teleki privát élete

Mivel Teleki Lászlótól nem maradtak fenn naplók, levelek vagy bármiféle egodokumentum, életrajzi adatait a korabeli sajtóból sikerült összegyűjteni. Az igazán személyes jellemvonásai így nem ragadhatóak meg.

László fiatakorát Itáliában töltötte, majd családjával visszatértek Erdélybe. Ebből az időszakból semmiféle adattal nem rendelkezünk. Az 1880-as évek második felében kezd feltűnni a neve a kolozsvári híradásokban: jogászbált szervezett, valamint joghallgatóként az egyetemi ifúságot képviselte különféle eseményeken.²⁹

Aubin Annával (1863–1940), Aubin Károly és Ugron Katalin lányával, 1892-ben jegyezték el egymást, s még ennek az évnek októberében össze is házasodtak Kolozsváron. A visszafogott szertartáson a szűkkörű család vett részt, a katolikus Bíró Béla plébános adta össze őket, s a református Szász Gerő esperes mondott beszédet.³⁰ László és Anna házasságából három gyermek született: Sándor 1893-ban, majd Katinka, aki nem érte meg a felnőttkort, másfél éves korában, 1897-ben elhunyt.³¹ Harmadik gyermekük,



4. kép – Mami, Sándor, Irmí és Anna Bitte – Teleki felesége, gyerekei és a nevelőnő, I. album

²⁸ LANGFORD 2001. 127.

²⁹ Az egyetemi ifúság. *Magyar Polgár*, 1885. október 6. 2.

³⁰ Főúri esküvő. *Ellenzék*, 1892. október 12. 2.

³¹ Gyászrovat. *Kolozsvár (Magyar Polgár)*, 1897. június 30. 3.

Irma, 1898-ban született. A család az év nagyobb részét Kolozsváron töltötte, a gyerekek itt jártak iskolába. A kor szokásához igazodva volt német nevelőnőjük is: Anna Witterhez – vagy ahogy inkább szólíthatták, Anna Bittéhez – egészen ragaszkodhatott a két gyerek, legalábbis ez derül ki a fényképeikből.

Az utazásokon készült felvételeken általában Sándort és Irmát is ott találjuk, de a hosszabb utakra, Berlinbe, Rómába stb., már nem kísérték el szüleiket. Az első világháború fiatal felnőttként érte a gyerekeket: Sándor a huszárezredben őrmester, Irma pedig önkéntes vöröskeresztes ápolónő volt.

Teleki aktív fényképészeti tevékenysége és társadalmi szerepvállalása nagyjából egy időszakra esik. Az 1890-es években és a rá következő évtizedben találkozunk leggyakrabban nevével a kolozsvári lapokban. A Pesti Kereskedelmi Bank támogatásával 1894-ben hozták létre az Erdélyi Bank és Takarékpénztárt, amelynek alapítói között ő is ott volt, a későbbiekben pedig az igazgatóság elnökének is megválasztották.³² A bank gazdasági szerepéről sok adattal nem rendelkezünk, azonban az kiderül a korabeli híradásokból, hogy a bank a társadalmi életben is jelen volt, többször jótékonykodott.

Erre az időszakra esik egyetlen nagy nyilvánosságot kapó szereplése: 1905-ben elvállalta a Kolozs vármegyei főispáni tisztséget, az épp tetőfokára hágó magyar belpolitikai válság közepette. Elődje, Béli Ákos októberi lemondásakor és nyugdíjba vonulásakor már őt emlegették a tisztség várományosaként, s az átmeneti Fejérváry-kormánytól hamar megkapta kinevezését. Kolozsvári beiktatása azonban kudarcba fulladt: a napilapokban megjelent cikkekben elítélték a tisztség elfogadását, s állítólag Budapestről való visszatértekor egy „Koldusoknak és főispánoknak tilos a bemenet!” cédulát függesztettek ki a városháza kapujára.³³ A november 3-án történő beiktatása nem volt feszültségektől mentes: a jelen lévő dühös tömeg először csak szitkozódott, majd tojással dobálták meg Telekit, aki beszédét sem tudta érdemben megtartani, és végül ki kellett menekíteni a teremből.³⁴ A kedélyek a következő napokban sem csillapodtak, Telekit csendőrök vigyázták, és a lakásához is őrköt állítottak, attól tartva, hogy megtámadják. A sikertelen eskütétel ellenére Teleki mégis megpróbálta főispáni funkcióját érvényesíteni, amely nagy felháborodást és elégedetlenséget váltott ki. Végül december elején adta be felmondását, azt nyilatkozva, hogy megbánta a tisztség elvállalását, azonban ennek ellenére ki akart tartani döntése mellett.³⁵

A sikertelen politikai szerepvállalása nem befolyásolta az Erdélyi Banknál végzett munkáját, ahol bő két évtizeden keresztül, egészen 1916-ig tevékenykedett. Ezután Budapestre költözött, ahol a Dr. Lipták és Társa építési és vasipari részvénytársaságnál lett igazgatósági tag,³⁶ majd néhány hónap múlva a Magyar Bank felügyelőbizottságában is szerepelt.³⁷ A háború éveit végig különböző pénzügyintézeteknél dolgozott, 1917-ben egy életbiztosító társaság elnöke lett, amelyet a Magyar Bank hozott létre.³⁸ A budapesti tartózkodás nem bizonyult véglegesnek, mert 1918-ben többedmagával bejegyezte Kolozsváron a Mezőgazdasági Bank és Takarékpénztár Részvénytársaságot, amelynek az

32 Az Erdélyi bank és takarékpénztár részvény társaság közgyűlése. *Ellenzék*, 1902. január 31. 1.

33 Pénteken és szombaton nagynapjai lesznek... *Ellenzék*, 1905. november 2. 2.

34 Kolozsvármegye. *Ellenzék*, 1905. november 4. 4.

35 Gróf Teleki lemondott. *Ellenzék*, 1905. december 2. 3.

36 A Lipták vasgyár részvénytársaság új igazgatója. *Honi Ipar*, 1916. január 15. 21.

37 A Magyar Bank közgyűlése. *Vadász- és versenylap*, 1916. március 24. 106.

38 Új életbiztosítási társaság. *Magyarország*, 1917. december 8. 14.

1920-as években elnöke is volt.³⁹ A háborút követő évekről, a halálát megelőző szűk egy évtizedről nincsenek adataink. Fényképei sem maradtak fenn ebből az időszakból, valószínűleg ekkor már nem is fotózott.

A fényképező Teleki

Ahogy a fentiekből már kiderült, Teleki László az 1890-es és az 1900-es évek között fényképezett intenzíven, legalábbis fennmaradt képei ebből az időszakból származnak. A nagyméretű albumok egyenként 160–200 darab képet tartalmaznak, a hét kötetben mintegy 1200 kép található, nagy részükhöz feliratot is írt, amely a helyszínt, a képen szereplőket és/vagy az évszámot jelöli. Ezekre, annak ellenére, hogy külön kötetek, egyésként tekinthetünk: ugyanannak a „színdarabnak” a részei, visszatérő főszereplőkkel és díszletekkel.

Napjainkban a családi fényképek döntő része a gyerekekről készül,⁴⁰ ennek a gyakorlatnak a kezdete a fényképezés tömegessé válásakor kezdődött, s így egybeesik a vizsgált fényképek keletkezésének időszakával is. Teleki felvételei témájuk, azaz főszereplőik alapján két nagy csoportba sorolhatóak: hozzávetőlegesen háromnegyedük táj- vagy városkép, a fennmaradóak családját, barátait ábrázolják. A gyerekeiről készült képein, amelyekből igen kevés, nagyjából ötven van az albumokban,⁴¹ legtöbbször együtt jelennek meg a test-



5. kép – Teleki gyerekei valószínűleg nevelőnőjükkel, II. album



6. kép – Irma kutyájukkal, III. album

³⁹ A Mezőgazdasági Bank. *Ellenzék*, 1922. április 4. 6.

⁴⁰ HIGONNET 1998. 87.

⁴¹ Több felvételen nem ismerhető fel biztosan a gyerek személye, ezért a hozzávetőleges szám.

vérek. Őket nem valamilyen foglalatosság, játék közben láthatjuk, hanem beállított pózokban, általában kolozsvári házukban, Koltón, vagy kirándulás közben. Irma és Sándor gyakran egymás mellett állnak s belenéznek a kamerába, több képen feltűnnek mellettük kutyáik is.

A pillanatképekhez közelít az a néhány felvétel, amelyen Sándor vívóoktatójával látható: a házuk udvarán készült fényképeken a kislíú és tanára szigorú pózban mutatja be tudását. A képekbe a háttérben feltűnő alakok visznek spontaneitást: a fehérruhás kíváncsi Irma, valamint egy hölgy, aki a verandáról figyel.



7. kép – Vívólecke, I. album

Szintén a családja látható azon a néhány fotón, amely a házuk belső terében, a szalomban, pipázóban készült. Ezeken a szereplők – gyerekei és felesége – ritkán néznek a kamerába, gyakran háttal jelennek meg, nem is biztos, hogy tudatában vannak a fényképezésnek. A képek készítésekor Teleki minden bizonnyal épp a karosszékben ült és körbefényképezte a szobát. A házuk belső teréről készült képeken megfigyelhető a berendezés: a falakon lévő festmények mellett fényképeket is észrevehetünk, amelyek valószínűleg Teleki tájfotói. Az albumok legspontánabb képei ezek: a nem megtervezett, a véletlennek is helyet adó fotók a legintimebb térben, a legközelebbi családtagok részvételével készülhettek el.

Teleki főleg a város- és tájképek iránt érdeklődött, képeinek gyakrabban főszereplői az épületek, a hegyek, egy-egy látványos táj, mint az emberek. A gyerekekről készült felvételek és a városképek ötvözete az a fénykép, amelyen a kolozsvári vasútállomás épülete látható. A kép alá felirat is került: „Kolozsvár – indóház – Sándor” olvasható az albumban.



8. kép – „Kolozsvár – indóház – Sándor”, I. album

Sándor fia valóban feltűnik a fényképen, a festészetből ismert apró staffázsalakként. Hasonló modorban fényképezett egy-egy utazás alkalmával is: a monumentális táj érzetét keltő kompozíciókba néha Sándor alakja is bekerült. A díszletté alakított tájban az emberek helye beállított, jelenlétük pedig tovább fokozza a fotók időn kívüliségét és statikusságát.

John Urry meglátásában a fényképezés formát biztosít az utazásnak, hiszen kijelöli azokat a helyeket és pillanatok, amelyeket szükséges képen megörökíteni.⁴² Mindez előre kódolt, hiszen a turista már úgy érkezik meg az adott helyre, hogy előtte fényképeken, képeslapokon látta azt. Teleki akkor járta be Európát, amikor a legnagyobb divatja és forgalma volt a levelező- és képeslapoknak, valamint közkedveltek és elterjedtek voltak a sokszorosított grafikai eljárással készült gyűjthető város- és tájképsorozatok is. Ezek minden bizonnyal befolyásolták a képkészítési stratégiáit, amely megmutatkozik a témaválasztásában és a fotók készítésének stílusában is. Úgy tűnik, hogy az Alpok, az olasz tájak vagy az erdélyi természeti látványosságok megörökítésénél ugyanaz volt a cél: a fenséges látványt képen visszaadni. Teleki a kamerájával nem közelített, így a helyeket mindig a távolból figyeljük, ahogyan a képeslapok vagy metszetek esetében is. Különösen jellemző ez a természeti formákról – hegyekről, erdőkről, vízesésekről – készült képeire. De a városképein is inkább arra törekedett, hogy látképet készítsen, tágas horizontokat fogjon be, valamint megörökítse a történeti fontossággal bíró épületeket, tereket, köztéri szobrokat.

Az albumokba rendezett képek nagyjából kronológiai sorrendet követnek és a külföldi utazásai köré szerveződnek. Az Olaszországban készült képek a VI. és VII. számú kötetbe kerültek. Római látogatása során megörökítette az összes látványosságot, amely a turis-

⁴² URRY 2002. 128.



9. kép – Olaszországban, Tarvisio környékén készült fénykép. 1904. július, IV. album

táknak úticélja volt akkor, illetve ma is az: van fénykép a Vatikánról, a Quirinale palotáról, a Spanyol lépcsőről, a Trevi kútról, a Forum Romanumról, az Angyalvárról és egyéb antik emlékekről. Ugyanez mondható el a Pisában, Velencében és Firenzében készült felvételeiről is. Az albumok ezen képek mellett tartalmaznak Erdélyben és az Osztrák–Magyar Monarchiában, valamint Németországban és Svájcban készített fotókat is. Teleki a nagyvárosokat – Bécsset, Berlint, Budapestet – ugyanezzel a látványgyűjtési és birtoklási hozzáállással járta be.⁴³ A fentebb említett spontán családi felvételekhez, valamint a város- és tájképekhez ugyanolyan performansz jelleg köthető: a fényképész kívülről szemléli az előtte lejátszódó eseményeket, s a megfigyeléssel, valamint a megörökítés aktusával veszi ezeket birtokba.



10. kép – Firenze, Olaszország, VI. album

⁴³ A képeken megjelenő városi és természeti táj birtokba vétele megfigyelés által, a fényképész, valamint később a néző is mintegy felülről s kívülállóként szemléli ezeket a helyeket. URRY 2002. 129.

Hasonló megközelítés vehető észre azokon a képein is, amelyek Teleki dokumentarista és etnografikus érdeklődéséről vallanak. Rómában népviseletbe öltözött asszonyokat fényképezett le, Puzzuoliban, Nápoly mellett, a makaróni szárítását örökítette meg, Berlinben és Budapesten pedig egy-egy tüntetésen fotózott.



11. kép – Puzzuoli, makaróniszárítás, VI. album



12. kép – Tüntetés vagy felvonulás Berlinben. 1906 körül, VII. album

De ameddig a német városban az utcáról figyelte az eseményeket, addig az 1905-ös budapesti munkásmozgalmi tüntetést az Országház emeletéről követte végig.



13. kép – „Szocialisták felvonulása, 1905.” Budapest, VI. album

Az idegen helyeken, utazások alkalmával készített fényképei illeszkednek ahhoz a gyakorlathoz, amelyet a nyugati országok turistáinak képein is megfigyeltek: gyakran fotózták le az intézmények épületeit, az utcai árusokat és a szállítási eszközöket.⁴⁴ Teleki fényképezett vonatokat, Berlinben megörökítette az omnibuszokat, valamint amikor tengerparton járt, előszeretettel fotózta le a hajókat, vitorlásokat. Ezen felvételei, eltérően a legtöbb képétől, nem pusztán a képeslapokhoz hasonlatos emlékképek: észrevehető nemcsak a gondos komponálás, de a tükröződések, légköri jelenségek fényképen való visszaadására való törekvés is.

Egyfajta etnografikus kíváncsiság fedezhető fel a vidéki tájakon készült fotóin is. Természetjárásainak két fő mozgatórugója lehetett: tagja volt az Erdélyi Kárpát Egyesületnek, valamint szenvedélyes vadászként gyakran megfordult az erdőkben. Ezen alkalmakkor is gyakran lefényképezte a tájat – hegyeket, erdőket, mezőket – az ott élők nyomaival együtt.

⁴⁴ LANGFORD 2001. 87.



14. kép – Vitorlások, II. album



15. kép – Feltehetőleg vadászaton készült kép, ismeretlen helyszín, II. album

De ilyenkor sem lépett közelebb: a pásztor és nyája a távolban fedezhető fel, az erdészlak rejtélyesen megbújik a fák között. A felvételek között megjelenik egy hangsúlyosan visszatérő elem – az útszéli keresztnek megörökítése. A többszámú fotóhoz ritkán írt feliratot, így nem lehetséges a készítés helyszíneinek azonosítása. Az, hogy Teleki számára milyen jelentősége volt az útmenti keresztnek, nem világos. Azonban a kisméretű albumba beragasztott két felvételéhez, amelyeken feszület mellett imádkozó nők jelennek meg, feljegyezte, hogy megjelentek *Az Érdekes Újságban*.⁴⁵

Közelebbi felvételek csak a vadászatok alkalmával leterített állatokról készültek, a zsákmány mellett Teleki is gyakran feltűnik. Ezekben a képeken egy másfajta performanszt láthatunk, itt Telekiből válik főszereplő: általában nem néz a kamerába, elmerül a várakozásban vagy a vad mellett pózol a festészeti előképekből ismert beállításokban. A vadászatok megörökítései – csoportképek, Telekiről készített portrék, az elejtett állatok fotói stb. –, a vadászszünetek és trófea gyűjtés dokumentumai. Nem a fényképező Telekiről szólnak, sokkal inkább társadalmi közegének egyik fő szabadidős és szocializációs tevékenységéről számolnak be.

Az albumok fényképeinek kompozíciós és technikai kivitelezéséről elmondható, hogy az éles képek készítésére, a bemozdulások kerülésére törekedett. Ezért a napszakokat, fényviszonyokat is úgy válogatta meg, hogy minimális legyen a fény-árnyék hatás. Fotói különböznek a korszak meghatározó stílusától, a piktorializmustól, amelynek követői a fényképek lágyágát, homályosságát tartották fontosnak. Pontos munkamódszeréről nincsenek információink – egyetlen kép kivételével, amelyen retusálás közben örökítették meg. Így arra következtethetünk, hogy a film előhívását, majd a nagyítást Teleki maga végezte, de alapanyagait szaküzletből szerezte be. Erre az is utal, hogy felvételei két-három különböző, többek között levelezőlap típusú, de megegyező méretű papírra készültek.

Míg a nagyméretű albumok Teleki fényképészeti tevékenységébe engedtek bővebb betekintést, a kisebb, beragasztott fényképeket tartalmazó album, az önmagáról képekben valló személyt mutatja meg. Ennek a gyűjteménynek az érdekessége, hogy a fotókat nagyon szabadon kivágta, majd kollázsszerűen helyezte el a lapokra. A családjáról, otthonáról készült felvételek, valamint a tájképek egy része szerepel a többi albumában is. De vannak olyan csoportképek és Teleki Lászlóról készült fotók is, amelyek csak itt találhatók meg. Az albumot sokáig készíthette, vissza-visszatérhetett hozzá, s képeket ragasztott a még üres helyekre. Így kerülhettek egy oldalra a koltói kastély 1904-es felvételei, valamint a gyerekeinek az első világháború alatt készült portréi.

A képekhez írt feliratok újdonsága, hogy vannak közöttük egészen személyes hangvételűek is. Ezek gyakran a vadászatos képeket kísérik, s még inkább kiegészítik a fentebb említett performansz jellegűeket. Az egyik felvétel alá, amelyen Teleki leszegett fejjel egy lépcső tetején áll, a következőket írta: „*Elkeseredve térek haza Budnyára 1908. szept. 20-án, mely nap puszkám elült egy capitalis 20-as fölött, célzás előtt.*” A záróoldal utolsó képe s ennek felirata Teleki humoros oldalát mutatja: a dísznókat ábrázoló kép alá a „*Sok szerencsét!*” felkiáltás került.

Teleki származása és fényképészeti látásmódja, de legfőképp a megörökített témák, mindenképp összefügenek. Társadalmi hovatartozása révén olyasmire volt hozzáférése, olyan szociális hálóra rendelkezett, amely lehetővé tette számára Európa több országának is a meglátogatását, a hosszabb kirándulásokat, a vadászatokon való részvételt, valamint

45 Még nem sikerült megtalálni, hogy *Az Érdekes Újság* melyik számában jelenhetett meg a felvétel.

ezeknek a lefényképezését. A látottakból ő már egyre több elemet emelhetett ki, a fényképezés a mindennapinak, de főként a mindennapitól eltérő eseményeknek a hozzátartozója lett. Ezen a performanszon keresztül vette birtokba és alakította át emlékképekké a történéseket – ahogyan nagyon sokan még azok közül, akiknek szabadidejük s pénzügyi helyzetük ezt megengedte. Az *Amatőr* folyóirat 1904-ben megjelent első számának egyik cikke is így fogalmazott: „Mert a fényképező amatőrnek is, mint minden más amatőrnek a világon, főként két dologra: finom ízlésre és pénzre van szüksége. (...) Ne csodálkozzunk tehát azon, ha nálunk épp úgy, mint a külföldön, leginkább az arisztokrácia tagjai s a tehetősebb osztályok képviselői állítják elő a legművésziesebb, a legszebb fényképeket...”⁴⁶ Szintén szárazmázása biztosította azt is, hogy az elsők között juthatott hozzá az automobilhoz valamikor 1905 és 1910 között. A több mint ezer felvételéből azonban csak kettőn tűnik fel a jármű – annak ellenére, hogy az új, valamint státuszt is jelző tárgyakkal szokás volt fényképezkedni.⁴⁷ Érdemes kiemelni, hogy a Teleki fényképészeti tevékenysége éppen az automobil beszerzése előtti időszakra esik. Természetesen csak találgatás, de elképzelhető, hogy az egyik technikai újdonságot a másikkal váltotta fel, s a későbbiekben fotózás helyett inkább a kormány mögött ült.

KÉPJEGYZÉK

1. kép Teleki László I. számú albumának első oldala.
2. kép Kollázsszerűen beragasztott fényképek a kis méretű albumból.
3. kép Kollázsszerűen beragasztott fényképek a kis méretű albumból.
4. kép Mami, Sándor, Irmi és Anna Bitte – Teleki felesége, gyerekei és a nevelőnő, I. album.
5. kép Teleki gyerekei valószínűleg nevelőnőjükkel, II. album.
6. kép Irma kutyájukkal, III. album.
7. kép Vívólecke, I. album.
8. kép „Kolozsvár – indóház – Sándor”, I. album.
9. kép Olaszországban, Tarvisio környékén készült fénykép. 1904. július, IV. album.
10. kép Firenze, Olaszország, VI. album.
11. kép Puzzuoli, makaróniszárítás, VI. album.
12. kép Tüntetés vagy felvonulás Berlinben. 1906 körül, VII. album.
13. kép „Szocialisták felvonulása, 1905.” Budapest, VI. album.
14. kép Vitorlások, II. album.

⁴⁶ SZANA 1904. 6.

⁴⁷ Mette Sandbye második világháború utáni albumokat vizsgált, s megállapította, hogy a családok gyakran fényképezték le magukat az újonnan vásárolt tárgyaikkal, legyen az mikrohullámú sütő vagy éppen autó. Bővebben lásd: SANDBYE 2011.

15. kép Feltehetőleg vadászaton készült kép, ismeretlen helyszín, II. album.

SAJTÓFORRÁSOK

- A kolozsvári kereskedelmi és iparkamara jelentése, 1881–1889
A marosvásárhelyi kereskedelmi és iparkamara jelentése, 1893–1911
Az Amatőr, 1904
Ellenzék, 1892, 1902, 1905, 1922
Fényképészeti Lapok, 1882
Honi Ipar, 1916
Kolozsvár (Magyar Polgár), 1897
Magyarország, 1917
Magyar Polgár, 1885
Székely Lapok, 1908
Vadász- és versenylap, 1916
Vasárnapi Újság, 1899

IRODALOM

- BAKI 2002 BAKI Péter: *A Photo Club története*. 2002. (<http://fotomuzeum.hu/tanulmanyok>) [2021.10.13.]
- BERGER 1980 BERGER, John: Understanding a Photograph. In: *Classic Essays on Photography*. Szerk. TRACHTENBERG, Alan. New Haven, 1980. 291–294.
- BLOS-JÁNI 2018 *Látható Kolozsvár. Orbán Lajos fotói a két világháború közötti városról*. Szerk. BLOS-JÁNI Melinda. Kolozsvár, 2018.
- BLOS-JÁNI 2021 *Belső képek. Dr. Hintz Györgyné Boros Ella (1885–1975) műkedvelő fényképész hagyatéka*. Szerk. BLOS-JÁNI Melinda. Kolozsvár, 2021.
- GRANASZTÓI 2016 GRANASZTÓI Péter: „Hungaricum unicum”. Gróf Teleki Sándor és Victor Hugo cifraszűrének története. In: *A művéség dicsérete. Tanulmányok Flórián Mária tiszteletére*. Szerk. CSEH Fruzsina – SZULOVSKY János. Budapest, 2016. 89–94.
- HIGONNET 1998 HIGONNET, Anne: *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. London, 1998.
- KINCSES 1993 KINCSES Károly: *Levétellett Veressnél, Kolozsvárt*. Budapest, 1993.
- KINCSES 2006 KINCSES Károly: *Fenséges amatőrök*. Budapest, 2006.
- LANGFORD 2001 LANGFORD, Martha: *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal – Kingston, 2001.
- MAGYAR Etimológiai Szótár *Magyar Etimológiai Szótár*. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/> [2021.06.03.]

- MIKLÓSI-SIKES 2019 MIKLÓSI-SIKES Csaba: Adatok az erdélyi fotográfia történetéhez. A kezdetek. Az első híradások és fényképészek. *Művelődés* 72. (2019):12. 4–9. (<https://muvelodes.net/sites/default/files/pdf/2019-12.pdf>) [2021.10.03.]
- MIKLÓSI-SIKES 2001 MIKLÓSI-SIKES Csaba: *Fényképészek és műtermek Erdélyben 1839–1916*. Székelyudvarhely, 2001.
- PASTERNAK 2013 PASTERNAK, Gil: Photographic Histories, Actualities, Potentialities: Amateur Photography as Photographic Historiography. *Either/And – Reconsidering Amateur Photography*. 2013.12.08. (<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/photographic-histories-actualities-potentialities-/>) [2021.10.13.]
- PRITCHARD 2013 PRITCHARD, Michael: Who were the amateur photographers? *Either/And – Reconsidering Amateur Photography*. 2013.06.03. (<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/who-were-amateur-photographers/>) [2021.10.13.]
- SANDBYE 2011 SANDBYE, Mette: Emotive Templates: The Family Photo Album and Its Presentation of the Good Life. In: *University of Southern Denmark Studies in History and Social Sciences*, Vol. 425. Odense, 2011. 173–194.
- SZANA 1904 SZANA Tamás: Művész-amatőrök. *Az Amatőr* 1. (1904):1. 6.
- ÚJVÁRI 2018 ÚJVÁRI Dorottya: Műkedvelő fényképészek és fotós társaságok a 20. század első felében Kolozsváron. In: *Látható Kolozsvár. Orbán Lajos fotói a két világháború közötti városról*. Szerk. BLOSCSÁNYI Melinda. Kolozsvár, 2018. 41–55.
- URRY 2002 URRY, John: *The Tourist Gaze*. London, 2002.
- VACA 2018 VACA, Jan: Photographs by Camera Clickers and Serious Amateurs. *Fotograf* (2018):32. (<https://fotografmagazine.cz/en/?magazine=fotografie-cvakaru-a-serioznich-amateru>) [2021.10.13.]
- WHALEN 2009 WHALEN, Catherine: Interpreting vernacular photography: finding 'me' – a case study. In: *Using visual evidence*. Szerk. HOWELLS, Richard – MATSON, Robert W. Maidenhead, 2009. 78–95.

Telek Ágnes

A (köz)gyűteményi fotódigitalizálás helyzete és legújabb lehetőségei, különös tekintettel a Főfotó anyagára

A fotográfia népszerűsége és térhódítása

Analóg emlékeink digitalizálása napjainkra elsődleges feladatok közé lépett elő a közgyűteményekben.¹ Az ennek megvalósításához szükséges feltételek – hardver- és szoftverigény, munkaerő – biztosítása már kevésbé hangsúlyosan szerepel a digitalizálásról szóló programokban. Ehhez járul hozzá, hogy a módszerek és az ezek közzétételéhez használt platformok intézményenként változhatnak. Utóbbira álljon itt néhány példa: a Hungaricana Közgyűteményi Portál;² a Magyar Nemzeti Levéltár, Budapest Főváros Levéltára (BFL) és további levéltárak közös adminisztratív és online adatbázis felülete;³ a MaNDA – Magyar Nemzeti Digitális Archívum;⁴ a Nemzeti Fotótár.⁵

Történelmi, történeti emlékeink, dokumentumaink közül a vizuálisak a legnépszerűbbek: képeket mindig mindenki számára könnyebb olvasni, mint szövegeket; ezek közül is kiemelkednek a fotográfia, melyek szinte az eljárás megszületése óta nagy népszerűségnek örvendenek.⁶ Az utóbbi, nagyjából öt évtizedben széles körű elterjedése és rendkívül könnyű olvashatósága által a leginkább keresett és publikált formátummá vált. Ezt elősegítette, hogy minimális kulturális-műveltségi háttérrel, akár pusztán a kognitív tudás segítségével is értelmezni lehet a hétköznapi használatra készült fényképeket, főleg, ha vannak rajta személyek, helyek, tárgyak.⁷

Felhasználói körét tekintve a legszélesebb spektrumból tudhat magának fogyasztókat, sőt rajongókat, mondhatjuk akár kifejezetten populárisnak is ezt a technikát/médiumot. Digitalizálásuk már csak emiatt is fontos, továbbá, ha egy intézmény népszerűsíteni szeretné magát, legkönnyebben fényképek közzétételével tud elérni magas látogatottságot.⁸

1 Ennek részeként vagy következményeként készült el 2017-ben a Közgyűteményi Digitalizálási Stratégia is, röviden KDS, mely a közgyűtemények digitalizálási programját igyekszik keretezni és segíteni: <https://digitalisjoletprogram.hu/files/27/c4/27c41541fb75cfb0bfd4ceb02385fb4e.pdf> [2022.07.19.].

2 Hungaricana Közgyűteményi Portál: <https://hungaricana.hu/hu/> [2022.07.17.].

3 Elektronikus Levéltári Portál: <https://www.eleveltar.hu/> [2022.07.17.].

4 MaNDA: <https://mandadb.hu/> [2022.07.17.].

5 MTVA Archívum. Nemzeti Fotótár: <https://archivum.mtva.hu/photobank> [2022.07.17.].

6 Az eljárás felfedezése utáni évtizedekben komoly vita dúlt a fényképezést és a festészet hívei között, előbbi létjogosultságát elvitatva, később költségei miatt csak az elit érdeklődésére tarthatott számot, de a technika fejlődésével egyre szélesebb körben vált elérhetővé és népszerűvé.

7 Itt arra gondolok, hogyha egy nem szakmai/tudományos célú vagy tartalmú anyaghoz keres egy szerző vagy kiadó illusztrációt, akkor egy fotográfia előnyt élvez az iratokkal, térképekkel, tervekkel szemben. Legfeljebb az egyéb ábrázoló, figurális képzőművészeti formátumok tudják megközelíteni, például grafikák vagy sokszorosító technikával készült illusztrációk.

8 Simon Tanner mutatott rá egy 2015-ben elhangzott előadásában, hogy a közgyűtemények számára milyen jelentős kihívást jelent, hogy az online elérhető fényképek tömegével felvegyék a versenyt. Ugyanitt, a 21. dián bemutatja, hogy milyen változást hozott a Rijksmuseum életében, amikor nemcsak közzétették, hanem korlátozás nélkül elérhetővé (letölthetővé) tették műtárgyaik digitális változatát. TANNER 2015.

Elég csak a Fortepan indulása óta tartó töretlen népszerűségére, szinte egyeduralmára gondolnunk – persze ehhez bizonyára szignifikánsan hozzájárul a Creative Common License CC BY-ND 4.0 hozzáférés is.⁹ Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy az úttörőnek számító Fortepan szakmai megítélése nem teljesen homogén, ahogyan az gyakran előfordul a fenti feltételekkel publikált kulturális örökséggel kapcsolatos tartalmak esetén. Az ingyenes hozzáférhetőség biztosítása mindig vitatéma lesz, bár több ikonikus intézmény is ezt a közzétételi módot választotta, ráadásul sikerrel.¹⁰ A fő probléma itt levéltáros/történész szemmel nem is feltétlenül ez a side-effect, hanem az, hogy az így, tehát önmagukban publikált fotók sokszor dekontextualizálttá válnak, elveszítik az egykori tulajdonos/keletkeztető adatait, minden olyan hozzáadható információt, mely kontextusba tudná helyezni a felvételeket, és amelyek rekonstruálására így már nemigen lesz lehetőség.¹¹

Állományvédelmi szempontból a fotográfia az analóg médiumok között is kiemelten veszélyeztetett, digitalizálásuk pusztán emiatt is létfontosságú: a színes, előhívott papírképeknek/nagyításoknak rendkívül gyorsan romlik az állaguk, a fekete-fehér képek jobban tartják minőségüket. Legjobban az ezüstszelatinos nagyítások bírják, illetve a negatívok, amennyiben megfelelő hőmérsékletű és páratartalmú tárolási körülményeket tudunk biztosítani – erre viszont nagyon kevés gyűjteményben van lehetőség.

Tömeges, fotográfiai digitális feldolgozására, közzétételére irányuló munkák – első sorban finanszírozási okok miatt – leginkább az utóbbi 5–10 évben történtek, ugyanakkor a 2017-ben elfogadott Közgyűteményi Digitalizálási Stratégiának (KDS) is egyik kiemelt témája, területe a fotóállományok átfogó gondozása, feldolgozása, közzététele.¹² A nyolc évre szóló stratégia előirányozta a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának digitalizálását, hogy csak egyetlen példát említsünk. A KDS elfogadása egyrészt örömteli lépés volt, ugyanakkor rávilágít arra, hogy egészen 2017-ig nem merült fel, hogy állami fedezet álljon rendelkezésre az ország egyik legértékesebb fotográfiai gyűjteményének digitalizálására (és közzétételére). Csak ebben a dokumentumban rendelik el a teljes anyag 95%-ának digitalizálását, mely folyamat még jelenleg is zajlik (a munkafolyamatok jelenlegi állására később röviden visszatérek).¹³

⁹ A szöveges tartalmaknál a szöveg miatt könnyebben betalálnak a Google-keresések. A BFL fotóinak ebben az évben 184.459, a teljes „Levéltári iratok” csomagnak a „Könyv- és dokumentumtárban” 125.562 megtekintése volt. <https://www.hungaricana.hu/> [2022.07.19.].

¹⁰ Taco Dibbit, a Rijksmuseum igazgatója többek között a 2019-es Time Machine konferencián is kifejtette álláspontját, mely szerint az interneten keringő bármilyen minőségű műtárgy-reprodukciókat menthetlenül fel fogják használni kereskedelmi célokra jogdíjak megfizetése nélkül, így „*ha Vermeert szeretnének látni a toalettpapíron, akkor az inkább legyen egy jó felbontású Vermeer, mint egy rossz minőségű reprodukció*”. Majd grafikonokon szemléltette, hogy nemhogy nem csökkent, hanem emelkedett a látogatók száma, mióta a Rijksstudio útjára indult: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio> [2022.07.19.]. A híres gondolat a *The New York Times*-nak adott interjújában is megjelenik. STEGAL, Nina: Masterworks for One and All. *The New York Times*, 2013. május 28. <https://www.nytimes.com/2013/05/29/arts/design/museums-mull-public-use-of-online-art-images.html> [2022.07.19.].

¹¹ A témát a magániratgyűjtés aspektusából Nagy Ágnes járta körbe. NAGY 2021.

¹² A tanulmány második felében tárgyalandó Főfotó-gyűjtemény tömeges digitalizálása mögött is ez a program állt anyagi fedezetként.

¹³ Bár elsőre késeinek tűnhet a magyar stratégia megalkotása, látni fogjuk később, egy nem kevésbé jelentős nemzetközi példán, hogy másutt sem jár sokkal előrébb a tömeges digitalizálás és közzététel. Ezt illusztrálandó említem, hogy a *The New York Times* több millió darabot számláló sajtófotóarchívumát 2018-ban kezdte el digitalizálni a Google.

A stratégia megalkotását megelőzően, attól függetlenül már a 2000-es évek elején megkezdte nagyszabású fénykép-digitalizálását a Néprajzi Múzeum, melynek keretében elsőként a nitrátos állományt, végül összesen 48.962 tételt (negatívok és diapozitívok)¹⁴ szkenneltek be.¹⁵ Eleinte külsősökkel, projektalapon dolgozott együtt a múzeum, majd 2020 tavaszán az addig is használt Phase One eszköz saját használatú beszerzése is megtörténhetett. A digitalizálást és az adatrögzítést minden esetben muzeológus ellenőrzi és hagyja jóvá publikálás előtt.

A Kecskeméten található Magyar Fotográfiai Múzeum épp tíz éve, hogy meg tudta oldani az ezüstnitrátos felvételek tárolását. A gyűjtemény egy része digitalizált, a feldolgozás folyamatos. A részletes adatlapokat és a metaadatolást rejtő adatbázis szervesen a honlapba ágyazva jelenik meg.¹⁶

Gyűjteményi struktúrájában igen közel áll a vizsgált területhez, így érdemes megemlíteni a Lechner Nonprofit Kft. Dokumentációs Központjának Fotótárát,¹⁷ ahol a szocialista építészeti vállalatok értékes fotóanyagait őrzik, mely megközelítőleg 350–400.000 darab felvételt jelent. A fotógyűjtemény digitalizálása és feldolgozása 2017 decembere óta folyamatosan zajlik, jelenleg 33.408 darab van digitalizálva, ebből a honlapon nyilvánosan 4249 darab érhető el. A nyilvános fotótári honlapra hétről hétre kerülnek fel a legfrissebb képek, ahol számos keresési lehetőség áll rendelkezésre az érdeklődők számára. Évente egy tematikus kiállítást is rendeznek a tervtári és filmtári állomány anyagával kiegészítve. További online nyilvántartó felületek fejlesztése folyamatban van.¹⁸

A fent bemutatott kezdeményezések között akad üdvös és örvendetes, azonban van egy nemcsak nemzeti, hanem nemzetközi szinten is komoly kihívásokat tartogató körülmény: mindenki annyit és úgy digitalizál, ahogy tud. Nincs egységes keretrendszer,¹⁹ nincsenek standard követelmények sem minőségben, sem adatolásban, sem formátumokban, ráadásul több nagy és sok kicsi adatbázis/felület van, amin keresztül a már digitalizált tartalmak elérhetőek. Van törekvés nagyobb integrációs platformok megteremtésére, de egyelőre a fókusz mindenkinek a saját fejlesztéseiben van, a közös felületek létrehozása a következő lépésnek tűnik. A Hungaricana Közgyűjteményi Portál ebben mindenképpen élenjáró, pozitív példa, nemzetközi szinten pedig a Europeana próbál ilyen integrációs szerepet felvállalni egységes keretrendszer, szabványos követelmények felállításával.

A Hungaricana fontosságát azért is kell kiemelni, mert a tanulmány fókuszában főként közgyűjtemények állnak, tehát céljuk kell, hogy legyen a minél szélesebb közönség elérése, illetve, hogy ez a közönség könnyedén el tudjon igazodni az online közzétett tartalmakban. Kis túlzással azt is mondhatjuk, hogy 2021-ben az az anyag létezik, amit

¹⁴ GEBAUER 2020.

¹⁵ A fotógyűjtemény nagyjából félmillió tételből áll, ebből leltárba 400.000 körüli kép van felvéve. A Néprajzi Múzeum saját, digitalizált állományát bemutató weboldala: <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.start.php> [2022.07.17.].

¹⁶ Magyar Fotográfiai Múzeum. Fotográfiai: <http://fotomuzeum.hu/fotografiai> [2022.07.19.].

¹⁷ Lechner Tudásközpont: <http://fototar.lechnerkozpont.hu/> [2022.07.19.].

¹⁸ Műszaki Tervtárak Jegyzéke (MŰTEJ) és a Magyar Tervtárak Közös Katalógusa (MATEKK). Több mint 17 milliárd forintból fejleszti a Lechner Tudásközpont az építésügyi informatikát. Lechner Tudásközpont, 2017. január 17. <https://lechnerkozpont.hu/cikk/tobb-mint-17-milliard-forintbol-fejleszti-a-lechner-tudas-kozpont-az-epitesugyi-informatikat> [2022.07.19.].

¹⁹ Törekvés minden bizonnyal van rá, de a nemzetközi vagy akár nemzeti szakmai szervezetek is legfeljebb javaslatokat tehetnek az egyes intézményeknek, követelményként ilyen standardokat felállítani nem lehet.

közvetésünk.²⁰ Ma már nem teheti meg egy közgyűjtemény, hogy csak a tudományos, „fekete öves” felhasználóira, kutatóira támaszkodik. Előtérbe került és felértékelődött a köztájékoztató, a valóban széles körű felhasználói elérés.

Ugyanakkor a fotográfia digitalizálása és közzététele közel sem olyan egyszerű, mint a befogadásuk. A sors firtora, hogy amennyire egy hétköznapi felhasználó számára könnyen értelmezhető egy „átlagos” fotográfia, történeti hűséggel, szakmai szempontból hitelesen és aprólékosan leírni, kulcsszavazni, metaadatolni annál nagyobb kihívást jelenthet. Éppen ezért egyre általánosabb professzionális körökben is az az első pillantásra szakmai elvekkkel szembemenő vélekedés, hogy levéltári munkát nem érdemes tömeges feldolgozás mögé rakni – és nagyjából nem is lehet.²¹ De nézzük meg előbb ezt a bizonyos nemzetközi példát: az első igazán nagy és tömeges fotódigitalizálások egyikét!

Perifériáról élmezőnybe – Sajtóarchívumok digitalizálási tapasztalatai

Bár nem klasszikus értelemben vett közgyűjtemények, de nagy mennyiségű fotográfiai anyagot felhalmozó gyűjteménynek számítanak a sajtóorgánumok fotóarchívumai, például a világ egyik legjelentősebb és legismertebb napilapja, a *The New York Times* (továbbiakban NYT).²² Az 5–7 millió képet számláló gyűjteményük digitalizálása nem hétköznapi kihívás, így nem hétköznapi „vállalkozót” bíztak meg vele. Azért rendkívül fontos példa egy ilyen gyűjtemény, mert a sajtófotók felhasználásának módja megköveteli, hogy a fényképeket valóban informatív adatokkal, címkékkel lássák el a keletkezés első pillanatától kezdve. Ez egy általános szakmai alapelv, az óceán túloldalán és a Naphegyen (Magyar Távírási Iroda – MTI) is szinte ugyanúgy néznek ki a sajtófotók hátoldalai: teleregaszthatva, cetlizve – jegyzetelve, úgynevezett decimális kartonrendszer alapján adatolják őket. Ez az információgazdag kezelés és megőrzés minden levéltáros álma, pedig ez az adatolás

²⁰ „*These days anything that is not digital is not visible, states Hildelies Balk, head of European Projects at Koninklijke Bibliotheek in The Hague, Netherlands. For libraries and national archives this problem is even more pronounced today than before because most people only look at the internet now. If something is not online then they presume it is not available. So national libraries, archives and museums now have an obligation to make everything available electronically. We need to scan and digitise books, documents and printed materials en masse as quickly and as accurately as we can.*” „*Napjainkban, ha valami nem digitális, az nem létezik – állítja Hildelies Balk, a Hágában található Holland Nemzeti Könyvtár (Koninklijke Bibliotheek) Európai Projektek vezetője. A könyvtárak és nemzeti levéltárak számára ez a kihívás még inkább artikulált, mint korábban bármikor, mert az emberek többsége egyre inkább már csak az interneten keresgél. Ha pedig valami nem érhető el online, akkor feltételezik, hogy egyáltalán nem elérhető. Tehát a nemzeti könyvtárak, levéltárak és múzeumok számára ma már szinte elvárás, kötelezettség, hogy mindent elektronikusan elérhetővé tegyenek. Be kell szkenelnünk és digitalizálnunk kell a könyveket, dokumentumokat és a nyomtatott anyagokat tömegesen olyan gyorsan és akkurátusan, ahogyan csak lehet.*” Feature Stories – From the printed page to bits: new tools for mass digitisation. CORDIS, 2012. június 28. <https://cordis.europa.eu/article/id/88874-feature-stories-from-the-printed-page-to-bits-new-tools-for-mass-digitisation> [2022.07.19.].

²¹ Répászky Lipót később említésre kerülő előadásában is rámutat erre.

²² Még egy ilyen jelentős gyűjtemény esetében is adódott egy olyan prózai előzmény, hogy 2015-ben elázott a raktár, és ez – bár szerencsére nem okozott nagy károkat – döbentette rá őket arra, hogy a gyűjteménnyel valamit kezdeni kellene, mert nagyobb baj is lehet. Korábban házon belül voltak kísérletek a megoldásra, de nem jutottak igazán előre, nyilván a mennyiség miatt, de a kidolgozott metodika is hiányzott. Végül a rendszert természetesen maga a keletkeztető, a NYT állította fel, együtt dolgozva a Google mérnökeivel. GREENFIELD 2018.

nem az utókornak, hanem a jelennek készült. Mivel ezek a fotók termékek voltak, amelyek kereskedelem tárgyát képezték, szerepeltetni kellett rajtuk a készítő adatait, a készítés dátumát, helyét, a fénykép tárgyát, illetve, hogy hol, mikor, hányszor jelent meg stb. Ezek az adatok az utókor számára mind nagyon hasznosak lehetnek, azonban a „gépesítésük” nem – vagy nehezen – automatizálható.²³

A fentiek említéséből is látható, hogy nem egy szigorúan lehatárolható szakmai közeget szeretnék hiánytalanul feltérképezni, hanem inkább egy tágabbra nyitott perspektívát adnék a médium őrzőinek jelenlegi gyakorlatairól. A teljes európai levéltáros szakma hozzáállása és eredményeinek áttekintése a gyűjteményi fotódigitalizálás területén egyébként is meghaladná jelen tanulmány terjedelmi kereteit. Említés szintjén egyetlen példát hoznék be, mégpedig a digitális (digitalizált) bölcsészet területén igencsak élenjáró németalföldi kollégákat: a flamand levéltáros egyesület 2019-ben kezdte megvizsgálni az átfogó, tömeges digitalizálás lehetőségeit, tehát tulajdonképpen a magyar kollégák nincsenek különösebben elmaradva, bár meg kell hagyni, északi kollégáink igencsak más módszerrel fogtak hozzá az egészhez.²⁴

A NYT azért járt nagyon jól a Google-lel, mert a velük való együttműködés során egy csapásra oldottak meg három égető technikai problémát: a digitalizált anyag biztonságos tárolását, amihez egyúttal könnyedén hozzá is tudnak férni (megfelelő felhasználói felület), ugyanakkor elérhetővé tették a képekkel kapcsolatos összes hozzáférhető információt – a hátoldalukon lévő metaadatokat is. A Google Cloud felületet arra használták, hogy feldolgozza és beolvassa a szövegeket (akár a kézirást is) és bármilyen további adatot, amelyet a kép potenciálisan tartalmaz. Innentől a mesterséges intelligencia elvégezte a további feladatokat. Ezen felül további metaadatolási lehetőségeket is beépítettek, például a földrajzi alapú csoportosítást. Mellékesnek tűnő körülmény, de talán fontos megjegyezni, hogy a NYT és a Google Cloud együttműködését épp egy olyan körülmény lendítette előre, ami a világ nagy részének tragédia volt, de legalábbis erős regresszió: a Covid19 okozta világjárvány és az ebből fakadó karanténhelyzet.²⁵ Ugyanez történt a Budapest Főváros Levéltára Főfotó digitalizálása esetén is, mely e tanulmány második felének fő témája lesz.

Szarka Klára fotótörténész fogott bele még 2006-ban,²⁶ hogy áttekintse, milyen perspektívái lehetnek itthon a fotográfiai anyagokat őrző intézményeknek gyűjteményük megőrzése és közzététele szempontjából. Az akkor viszonylag kiábrándítóan tűnő kép azóta sem változott túl sokat: Sándor Tibor, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményének vezetője szerint *„a fotómuzeológusok irtóznak a kollektíóik nagyipari feldolgozásától, digitalizálásától. Elegánsabbnak tartják egy-egy saját monográfiát, album elkészítését. Úgy vannak vele, ha ennyit dolgoztak évtizedeken át, akkor most – amikor a fotótörténeti kutatás és publikáció viszonylag kedvezőbb helyzetben van, mint, mondjuk, negyedszázada, ők szeretnék learatni a gyümölcsöket. Ha lenne is a digitalizációra elég pénz rövid időn belül,*

²³ Az elkészült archívum minden bizonnyal nem teljesen nyilvános, inkább a kollégáknak készült belső használatra, mindenesetre ezen az oldalon elérhető egy része, további felhasználásra, egyfajta stockphoto/webshop formájában: <https://nytlicensing.com/content/new-york-times-photo-archive/> [2022.07.19.]

²⁴ Előbb felmérték a szakma igényeit, a meglévő feltételeket és a szükséges fejlesztési igényeket, és ezután kezdték el szervezni az ezt megtámogatni tudó anyagi háttérrel és ennek elérését. Itthon ez nagyjából pont fordítva történt. NIJSMANS 2021.

²⁵ PODOLIJ 2021.

²⁶ SZARKA 2006a; SZARKA 2006b.

a döntési pozícióban lévők számára ez nem túl vonzó tevékenység. »Szerencsére« pénz nincs. Egyelőre, legalábbis.»²⁷ Eszerint komplex gyűjteményi anyagok, kisebb-nagyobb sorozatok szintjén nem, inkább csak projektalapon lehet(ett) nekiállni a feldolgozásnak. Ennek próbált, ha csak jelképesen is, de véget vetni a már sokat emlegetett KDS. Az azóta megjelenő kisebb pályázatok, amiket például az NKA kollégiumok írnak ki, továbbra is rövidtávú, (legfeljebb 2–3 éves) projektalapú struktúrákat írnak elő.²⁸ Ez azonban csak az egyik lehetséges út: egy egymásra épülő, lépcsőzetes finanszírozású és felépíthetőségű, egységesített kimeneti rendszert előirányzó rendszer lehetne egy másik.

A közgyűjteményi helyzet

Itthon a KDS-ben először tűzték ki célul, hogy nagy volumenű digitalizálást indítsanak el, mégpedig az egyik legjelentősebb hazai fotógyűjteményben, a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fotótárában. Természetesen itt is folyt már digitalizálás a belső kapacitásokhoz mérten: 2004 óta hivatalosan is digitális nyilvántartó rendszerben végzik a feldolgozást, mely összekapcsolódott a képek szkennelésével is. (2004 előtt is volt már digitalizálás és szkennelés, de az akkor használt program csak segédlet volt, és nem tudott képfájlokat kezelni). Jelenleg nagyjából 300.000 egyedileg leltárba vett fényképet őriznek, ezek mindegyike feldolgozott, vagyis adatolt. Az itteni kollégák (is) gyakran szembesülnek azzal a felhasználói attitűddel, mely szerint: „ami nincs az interneten, az nincsen feldolgozva” (vö. Hildelies Balk fenti idézetével). 2004 óta digitális nyilvántartó rendszerben leltározzák a fényképeket, ebben 59.000 darab műtárgy adatai vannak rögzítve, muzeológus engedélyvel ebből 23.192 tétel érhető el a Magyar Nemzeti Múzeum online katalógusában.²⁹

A Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában (MNL OL) nincsen külön fotótári gyűjtemény, 2016-ban főleg a családi és magániratok közül próbálták meg kiszűrni és feldolgozni a fényképeket.³⁰ Itt nagyon alapos levéltári módszerrel jártak el, előbb jelzetelték, majd leírták, metaadatolták, rekordot készítettek az adott fényképhez. Emiatt ez egy rendkívül idő- és munkaigényes feladat volt: sok esetben, ha nem volt adat a fotóhoz, kutatást végeztek az adott iratanyagban.³¹ Ez a fajta feldolgozási metódus alaposabb, adatgazdagabb végeredményhez vezet, azonban jóval időigényesebb is, és nem is minden korú, típusú fotónál kecsegtet potenciális eredménnyel.

²⁷ SZARKA 2006a.

²⁸ A legutóbbiban épp adódott egy üdvös változás, az eddig még közzé nem tett magyar, vagy magyar vonatkozású dokumentarista fotográfák, fotóművészeti alkotások, fotográfiai életművek, hagyatékok, fotógyűjtemények, fotótárak digitalizálása, adatolása és közzététele. A Fotóművészet Kollégiuma nyílt pályázati felhívása. NKA, 2021. október 5. <https://nka.hu/kiemelt-kategoriak/archivum/palyazati-felhivasok/fotomuveszet-211104/> [2022.07.19.].

²⁹ 2021. október 21-ei adatok. (Bognár Katalin, a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára munkatársának közlése.) A két mennyiség közötti nagy különbségre többféle magyarázat is van, az egyik például a publikálást korlátozó szerzői jog és/vagy személyiségi jogok.

³⁰ TÖRÖK 2017.

³¹ Bőséges beszámoló itt olvasható a folyamatról, igen tanulságos, abból a szempontból is, hogy mennyire károsítja az anyagot, hogy amíg nincs digitalizálva, addig fizikailag kutatják: [https://mnl.gov.hu/download/file/fid/44432a_\[2021.07.19.\]](https://mnl.gov.hu/download/file/fid/44432a_[2021.07.19.])

Nemrég vette át az MNL OL az IPARTERV fotógyűjteményét, mely a Gazdasági Levéltári Főosztályhoz került. Tömeges feldolgozásról egyelőre nincs hír, de egy online publikációba már válogattak a képekből.³²

A Magyar Nemzeti Levéltár (MNL) megyei tagintézményei közül körülbelül tizen-négyszáz között van valamilyen formában, de kifejezetten fotográfiai anyagból összeállított gyűjtemény. Ezek közül egy példát ragadnék ki: Veszprémben létezik különálló fotótári gyűjtemény (XV.13), az egyik első szisztematikus feldolgozás ezen belül Péterfay Endre sajtófotó-gyűjteményére³³ irányult. A fotónegatívak és pozitívek szakszerű, savmentes tasakokba történő csomagolásával és jelzetelemzésével párhuzamosan adatbázis készült – eddig a teljes gyűjtemény mintegy negyedéről. Az alkalomszerű (főként kutatói kérésre) készült digitalizálás mellett egy aktualitás nyomán egy nagyobb tematikus egységet is digitalizáltak. Az adatbázis egyelőre csak offline, a kutatóteremben hozzáférhető. Szintén itt, Veszprémben volt egy nagyszabású projekt körülbelül 10 éve: a várostörténeti fotódokumentum-gyűjtemény gyarapítása érdekében a helyi lakosság körében szerveztek gyűjtést, mely során a levéltárba bevitt saját tulajdonú fotókat digitalizálták, és a képen látható helyszínekről, személyekről adatokat vettek fel. A beadó az eredeti felvételeket visszakapta, a levéltár pedig mintegy 20.000 darab fotót tartalmazó digitális állományra tett szert. Az így gyűjtött képanyagot felhasználva születtek az egyes városrészek történetét bemutató *Veszprémi Kaleidoszkóp* kötetek.³⁴

Tekintélyes fotóanyaggal rendelkezik az MTI archívum, melynek az utóbbi években történő gondozása abszolút indokolttá teszi, hogy jelen tanulmányban foglalkozzunk vele. Mindemellett fogjuk látni, hogy az itt felhalmozott felvételek bizonyos szempontból hasonló helyzetben vannak, mint a később tárgyalásra kerülő Főfotó állomány. A legnagyobb magyar sajtófotó-gyűjtemény jelenleg az MTVA gondozása alatt áll, ügyviteli céllal bír, azaz a képeket folyamatosan felhasználják a médiamonstrum műsoraihoz, sajtóanyagaihoz, bármilyen tartalomhoz, megjelenéshez elsősorban innen kölcsönöznek képeket. A fotóarchívum Nemzeti Fotótárként bárki számára elérhető, sőt darabjai megrendelhetők, használhatók, tehát mondhatjuk úgy is, egyfajta fotóbank, *stockphoto* bázis épül a mindenkori MTI-fotósok fényképeiből, melyek tartalomértékesítés útján cirkulálnak a médiában.³⁵ A Naphegy téren a kollégák egyesével digitalizálják és azonosítják a felvételeket, noha a decimális kartonrendszer itt is óriási segítség, de nem minden esetben tartalmaz elégséges információt. 13 millió negatívot őriz a gyűjtemény, ebből becslés szerint körülbelül 9 millió, ami értékes, egyedi információkat tartalmaz. A feldolgozás folyamatos és különböző módszerekkel zajlik: egy nagyobb volumenű digitalizálást tudtak végezni közmunkaprogram keretében pár éve, de itt is analóg módszerrel dolgoztak: metaadattáblázatot használnak, IPTC (International Press Telecommunications Council) rendszerben

³² Kockaházak – Fotók a rendszerváltás előtti Magyarország falvairól: https://mnl.gov.hu/mnl/ol/virtualis_kiallitas/kockahazak_fotok_a_rendszervaltas_elotti_magyarorszag_falvairol [2022.07.19.].

³³ MNL VeML XV.13.e. Péterfay Endre sajtófotó-gyűjtemény.

³⁴ MÁRKUSNÉ 2013; MÁRKUSNÉ 2015a; MÁRKUSNÉ 2015b. Ehhez a metódushoz nagyon hasonló a 2014-ben Ausztriából indult kezdeményezés, a Topotéka, mely azóta a kontinens több országát is meghódította: <https://www.topothek.at/en/> [2022.07.17.].

³⁵ Ilyen esetekben mindig felmerül az adatvédelem, a szerzői jogok és a képeken szereplők jogainak védelme. Egyrészt az ilyen felvételek publikálása örökké problematikus, másrészt a felvétel készítője a fotók beszállításával, a munkáltatójával kötött megállapodástól függően ugyan, de lemond a szerzői jogokról. Ez a körülmény mégis sokszor merül fel, mint potenciális veszélyforrás.

dolgoznak. Az archívumban dolgozó kollégák szerint akkor van értelme bevetni a mesterséges intelligenciát, ha egy adott felvételhez nem áll rendelkezésre semmilyen adat. Ugyanakkor a személyi fotófeldolgozásnak az AI/MI kiegészítője is lehet. Répászky Lipót, a NAVA jelenlegi vezetője szerette volna felgyorsítani a folyamatokat, hiszen emberi erővel egy fotó feldolgozása 8–10 percet is igénybe vehet. A gép tanításával egy kép leírását 2 percre tudták csökkenteni.³⁶ A kidolgozott metódus az arcképek, vagyis a személyek beazonosítását segíti.³⁷ Az arcfelismerés buktatóira felhozott szemléletes példa szerint nem elég a rendszernek a 30 éves Orbán Viktor felismerését megtanítani, mert a hasonló korban lévő Fekete-Győr Andrással fogja azonosítani, vagyis meg kell tanítani arra, hogy egy embernek a kora elmúltával több arca is lehet. Ugyanakkor – és éppen ezért – az emberi tényező, a humán erőforrás ebből a munkafolyamatból sem vonható ki: Rákosit például megtalálta iskolai tantermekben, mégpedig azért, mert a fényképe fel volt akasztva a falra. Répászky rávilágított előadásában arra, hogy ezekben az esetekben valójában nem az AI/MI téved, csak egyszerűen a neki megtanított mintázatokban van a hiba, mindig lehet – és kell is – tökéletesíteni a tanítást.³⁸

A Főfotó gyűjteménye a BFL-ben

Ebből is látható, mennyit segít, ugyanakkor mennyi veszélyt rejt magában az AI/MI használata tömeges fotódigitalizálás esetén. Ezért is volt egyedülálló és úttörő vállalkozás a Budapest Főváros Levéltára részéről, hogy a hozzájuk bekerült (megvásárolt) mintegy 170.000 darabos Főfotó anyag első felét így dolgozták fel. De ennek a gyűjteménynek a sorsa több kacifántos fordulatot is rejtett magában. Nézzük őket sorra!

Kezdeként érdemes tisztázni, pontosan milyen fotók képezik ezt a szóban forgó gyűjteményt: az egykori Főfotó Vállalat riporteri osztályának általános, külső megrendelésre készült felvételei ezek, üzemekről, árucikkekről, eseményekről, tehát vállalati életéről és termékekről – vagyis maguk az elkészült fotográfiák is termékek voltak, melyeket a vállalatok megvásároltak kereskedelmi, reprezentációs vagy egyéb célokra. Ezt azért is fontos megemlíteni, mert a Főfotó kiterjedt és ismert tevékenysége a lakosság számára történő fotózás volt, azonban a lakoságnak dolgozó fotóműhelyek anyaga nem része a BFL-be bekerült képeknek, tehát ezen fotók között elvileg nincsenek privát, családi felvételek.³⁹ A megvásárlás melletti döntésnél fontos motívum volt ugyanakkor, hogy – mivel a cég irattára és nyilvántartásai is szétszóródtak – a Főfotó vállalati anyagának megmaradt töredéke a levéltárban van, azaz a beérkezett fotók, mint a vállalat termékei, a meglévő irategységet, fondot egészítik ki.

A BFL köztudottan jó kapcsolatot ápol a Fortepan és a Summa Artium csapatával, így nem meglepő, hogy ez az anyag is a folyton „tűzközelben” lévő Tamási Miklós

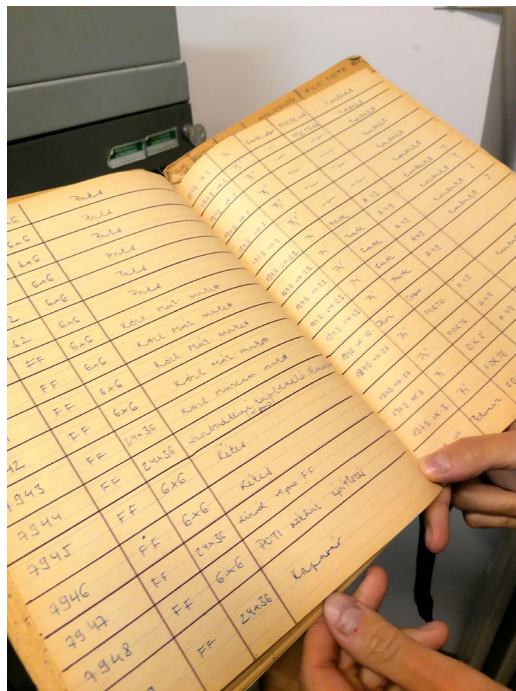
³⁶ Répászky Lipót: *How many faces does a person have? Machine Learning in action*: <https://prezi.com/view/VAWt0p589tJR5tqTUKU3/> [2022.07.17.]. Az *Innovation on new digital exponential technologies towards the generation of Business Models* című konferencián elhangzott előadás itt érhető el: <https://youtu.be/qOjaNXI-agxY?t=11864> [2022.07.17.].

³⁷ NAVA Cognitive Vision: <https://cognitive.nava.hu/> [2022.07.17.].

³⁸ NAVA Cognitive Vision: <https://cognitive.nava.hu/> [2022.07.17.].

³⁹ Egyetlen esetben fordult elő, hogy egy „véletlenül” bekerült, privát szférában készült sorozat szereplői jelezték, hogy nem járulnak hozzá a publikáláshoz, ebben az esetben a BFL eltávolította a felvételt.

felől érkezett a levéltárba. Ennek történetét itt most csak röviden foglalom össze, ő megtette hosszabban az (egykori) Index.hu hasábjain.⁴⁰ Azt, hogy a felszámolás alá került vállalat negatívjaihoz hogyan jutott hozzá magánszemély, a mai napig tisztázatlan.⁴¹ Az anyag akkor került ismét az érdeklődés homlokterébe, amikor egy, a Fővárosi Moziüzemi Vállalat (FÓMO) megbízásából készült és a budapesti moziépületeket, illetve enteriőröket bemutató nagyobb sorozat, felbukkant egy árverésen. Ez a fejlemény döbentette rá az anyaggal addigra már néhányszor kapcsolatba kerülő Tamásit, hogy a Főfotós hagyatékot elkezdték feldarabolni. Szerencsére egy mecénás támogatásával fel tudták vásárolni a gyűjtőnél lévő teljes (maradék) anyagot, ezzel megakadályozva a további felaprózódását. A gyűjtemény innen került tovább a levéltárba,⁴² és a Főfotó vállalati anyagához⁴³ sorolva gyarapítja a levéltári állományt.⁴⁴ A feldolgozáshoz rendelkezésre állt tizenhat darab „kockás füzet”, mely néhány évfolyam esetén a sorozatok beazonosításához tudott segítségül szolgálni. Ezek nagyjából a szóban forgó képek kevesebb mint feléről tartalmaznak adatot.



1. kép – A nyilvántartófüzetek egyike

Az intézmény vezetésének koncepciója eredetileg az volt, hogy mivel ez a fotóanyag különálló (nem szorosan összekapcsolódó) képekből áll össze, ezeket elsősorban állagromlás miatt digitalizáltatják, majd válogatás és metaadatolás nélkül közzéteszik, hogy a feldolgozást az internetező, érdeklődő tömeg, a felhasználók végezzék el. Az Európa-szerte alkalmazott crowdsourcing segítségével be is indult a hozzáadódó, szórt információk áramlása a Hungaricana felületein, azonban ezek a levéltári nyilvántartásokba nem vezetődnek automatikusan vissza. A felhasználók által hozzáadott adatok egységes kezelése, ellenőrzése és frissítése még a kidolgozandó feladatok között szerepel. Az AI/MI tárgyszavazás a digitalizálást és a közzétételt elvégző Arcanum részéről egy hozzáadott, szintén kísérleti

40 BARAKONYI – TAMÁSI 2020.

41 Jogutódja az azóta szintén felszámolásra került PhotoHall, de Tamási fenti cikkében erről is lehet bővebben olvasni.

42 Nem a teljes anyag; egy részét (5000 felvétel) ugyanis leválogatta Tamási, és ezeket már publikálta is a Fortepanon. Később ezek a negatívok is bekerültek a levéltárba.

43 HU BFL XXIX.1753.b. Fővárosi Fotó Vállalat Ríporter Osztálya archívumi fotógyűjteménye (kb. 1960–kb. 1993).

44 A gazdátlaná vált vállalati anyag nehézkes bekerülésére van egy hasonló másik példa is, sajnos az egy fokkal reménytelenebbnek tűnik: jogi szempontból a BUVÁTI anyag sorsa is hasonlóképpen alakult. Ott is megszűnt a keletkeztető cég, és bár illetékességi alapon át kellett volna vennie a BFL-nek, erre már nem tudott sor kerülni, mert az anyag méltatlan körülmények között, egy panelház pincéjében várja a szebb jövőt, állományvédelmileg enyhén szólva is kifogásolható állapotban.

jellegű szolgáltatás volt, mely azon képek azonosításában volt fontos segítség, ahol sem a nyilvántartókönyvből, sem a crowdsourcing révén nem derültek ki többletinformációk.

Az előre kidolgozott, elméleti koncepciót a gyakorlati élet ebben az esetben felülírta – vagy legalábbis kiegészítette. A feldolgozást végző kollégák a végrehajtás során ugyanis ragaszkodtak a képek eredeti azonosító számának leírásához, ami így kulcsot jelenthet a későbbiekben a sorozatok helyreállításához és a meglévő metaadatok hasznosításához, ezek összessége ugyanis létrehoz az adatokból egy adatbázist. Ez a lépés az előre tervezett munkaidőt és -igényt nagyban megnövelte, de időben ez a munkafolyamat éppen akkor élesedett, amikor a 2020-as Covid19-járvány miatt az egész világ bezárkózni kényszerült. Az így kialakult, levéltárakban is bevezetésre került homeoffice-helyzet lehetőséget teremtett arra, hogy a levéltár, illetve a GLAM szektor⁴⁵ hasonló helyzetben lévő szereplői távmunkában ilyen, pusztán digitális adatokra és digitalizált iratokra támaszkodó és ehhez hasonló feladatokat végezhesse a karantén alatt – hiszen haza nem vihették a levéltár-ból az iratokat.

A fent említett nyilvántartások bár a fotóanyagot csak részlegesen fedik le, fontos többletinformációval szolgáltak egy-egy felvételhez. A fényképek tömeges digitalizálását a BFL (szinte már állandó) partnere, az Arcanum végezte, míg a levéltár munkatársai a home office alatt nagy erővel tudtak foglalkozni a projekt előkészítésével, például a füzetek tartalmának begépelésével. Ezeket Excelbe foglalták, a belőlük összefűzött gigaexcelt pedig az Arcanum átfuttatta az AI/MI segítségével, majd összefűzte az addig digitalizált képekkel a leltári/azonosító számok mentén. Ez emberi munkával felfoghatatlan ideig tartott volna, így viszont a fotók adatlapjai kiegészülhettek olyan adatokkal, amelyek a

Főoldal

Keresés

Kép szerkesztése Utoljára módosítva: 2020. October 30. 23:51
/mnt/raktar_nemocr/FOFOTO_BFL_6x6-6x9/Positiv/01_Doboz/A/01_A_0007.jpg

← Előző kép

→ Követk. kép

↩ ⏏ ✕ 📄

2904

61

- Gyár, üzlet
- Termék
- Esemény
- Város, tájkép
- Portré
- Műszaki terv, gépkönyv
- Embléma

Megjegyzés

90.0

Invertálás
 Tükrözés

Mentés

2. kép – Képernyőmásolat a Hungaricana.hu oldalról, egy Főfotós fotó adatlapjáról, szerkesztői felület

45 A közgyűjtemények összefogó, újkeletű angolszász elnevezése a Galleries, Libraries, Archives, Museums kezdőbetűiből, vagyis Galériák, Könyvtárak, Levéltárak és Múzeumok gyűjtőneve.

képről nem feltétlenül derültek volna ki (például a vizuálisan be nem azonosítható helyek a füzetekben néha meg voltak jelölve). Ugyanakkor ezek is kiegészítésre szorultak további emberi és gépi erővel megtámogatott információk formájában, az alábbiak szerint.

A digitalizálás után az első körös kategorizálást a kollégák végezték, a fotók tárgyát, tartalmát meghatározandó elsősorban: Gyár, Üzlet, Termék, Esemény, Város, Tájkép, Portré, Műszaki terv, Gépkönyv, Embléma. Ezek a kategóriák jelennek meg a Címkék mezőben, majd a mesterséges intelligencia további címkékkal látta el (Automatikus kulcsszavak), aszerint, hogy milyen tárgyakat ismert föl a képen. Regisztrált felhasználóként bárki további érdelemes címkéket adhat hozzá, ez fog megjelenni a További mezők sorban.

A szerzői jogokkal kapcsolatos dilemmák kapcsán megjegyzendő a Főfotó gazdasági iratai között található, SZMSZ-hez fűzött kiegészítés, melyben az archiválásra is kitérnek: „*A vállalat közületi riporterei által készített felvételek negatívjai a vállalat tulajdonát képezik.*” Ugyanakkor egy oldallal később: „*egyres esetekben a riporterek részére szerzői jogdíj kerül kifizetésre reklám, nyomda és diafelvételeknél, a 8/1980 VII/24 MMSZ rendelet alapján.*”⁴⁶ Tehát attól függetlenül, hogy egy fotó üzleti felhasználásra készült, vagy sem, szerzői jog van rajta, mely kétféle lehet. Vagy személyhez kötődik – ezek illetik a fotó készítőjét –, illetve vannak a vagyoni jellegű jogok. Ezek illetik a munkahelyi célú fotózás okán a Főfotó Vállalatot, illetve jelen esetben az anyag jelenlegi őrzőjét, a levéltárat. Itt a helyzet a vagyoni jogok tekintetében egyértelmű. A személyhez fűződő jogokkal lehet gond, mert nem tudjuk, melyik fotót ki csinálta. Amennyiben egy szerző jelezné a neve fel nem tüntetéséből fakadó hiányosságot, úgy azt az adatbázisban fel lehet tüntetni.

Mindent összevetve ilyen léptékű, tömeges fotódigitalizálásra hazai közgyűjteményben eddig nem volt példa (külföldön is csak kevés), így ezt a projektet mindenekelőtt kísérleti jellegű vállalkozásnak lehet nevezni. Mint ilyennek, természetesen akadtak gyerekbetegségei, tanulságai. Például előfordult, hogy a mesterséges intelligencia bizonyos dolgokat tévesen azonosított be. A digitalizált állományon az Arcanum lefuttatott egy olyan keresést, amely kiszűri, ha a képen meztelenség, fegyveres erőszak vagy önkényuralmi jelképek láthatók. Meglehető módon bizonyos helyeken a lambéria bordázatába is belátta a horogkeresztet, de ezeket természetesen így nem kellett eltávolítani. Volt olyan eset is, amikor pusztán egy teremben együtt ácsorgó és egymással beszélgető férfiakat kocsmai jelenetként azonosította, pedig az történetesen egy értekezlet (pártülés) volt – legalábbis a „kockás füzetből” ez derült ki.⁴⁷ Szakmai berkekben sokan tettek fel megalapozott és kevésbé megalapozott kérdéseket a projekttel kapcsolatban. Például, hogy hogyan lehetett, hogy mélyebb levéltári munka, beazonosítás, metaadatolás nélkül lettek publikálva ezek a fotók. Az elsődleges válasz erre a projekt már emlegetett kísérleti jellege, továbbá fontos leszögezni, hogy ezek a tömegében sorozatgyártott fotók már keletkezésük idején sem számíthattak egyedül azonosításra: nagyrészt tárgyfotók, reklámcélra készült sorozatok, amelyek akár tíz-húsz felvételen keresztül is ugyanazt mutatták be, legalábbis információértékét tekintve. Az anyag feldolgozását végző kollégák ennél egyetlen fokkal alaposabb feldolgozást tudtak volna eszközölni, ha még a digitalizálás előtt a sorozatokat helyreállítják. Ez rengeteg időt és munkát igényelt volna, és a teljes digitalizálás végézté-

⁴⁶ HU BFL XXIX.1753.a 6. tétel. Általános iratok (1951–2009).

⁴⁷ Cím nélkül: <https://gallery.hungaricana.hu/hu/BFLPhoto/1658990/?list=eyJmaWx0ZXJzJjogeyJEQVRBQkFTRSI6IFsiUEhPVE8iXSwwIINPVVJDRSI6IFsiTFRFRkQkZMII19LCAicXVlcnkIOiA-ia29jc21hIn0&img=0> [2022.07.17.].

vel egyébként utólag is végrehajtható, az azonosító számok segítségével sorba lehet majd őket rendezni, így akár a megrendelő szerinti csoportosítás is lehetségessé válik. Addig azonban nem érdemes ezzel foglalkozni, mert előfordulhatnak keveredések a sorrendben, időrendben.

A jövőben az eddig megkezdett, kísérleti jellegű projekt folytatódik, és a következő, belátható időn belül megvalósuló etapban újabb 50.000 felvétel kerül digitalizálásra. Egyelőre, bár tanulságok vannak, ekkora volumenben, ilyen rövid időn belül a koncepción változtatni nem lehet és nem érdemes. Talán később lesz arra kapacitás, hogy az AI/MI még finomabban tanítható legyen, még pontosabb kulcsszavakat adhasson a képekhez, illetve a levéltár munkatársai és a digitalizálást koordináló kollégák még szorosabban dolgozhassanak együtt. Ha lenne arra lehetőség, hogy egy levéltáros tanítsa be az algoritmust, bizonyosan pontosabb és értékesebb lenne a végeredmény, de ez már Machine Learning, egy következő szint.

Összegzés

Mindent egybevetve elmondhatjuk, hogy a magyar közgyűjtemények között akadnak olyanok, melyek a fotóanyagok kezelését tekintve az európai vagy akár a nemzetközi sztenderdeket is megközelítik, sőt el is érik azokat. Kollégáink nemzetközi konferenciákon osztják meg tapasztalataikat, így emelve a nevesebb nyugat- és észak-európai gyűjtemények közé a magyarokat.

A fotóanyagok szinte mindenhol két szempontól jelentenek leginkább kihívást: az állományvédelmi sérülékenységük miatt – ez okból igen sürgető a digitalizálás. Emellett a másik, fent említett körülmény, hogy az elérhetőség, közérthetőség, popularitásra való törekvés egyik hatásos eszköze lehet a fotóanyagok minél szélesebb körben történő közzététele, hiszen egyszerre informatív és szórakoztató, közérthető, ugyanakkor adatgazdag médiumról van szó.

KÉPJEGYZÉK

- | | |
|--------|---|
| 1. kép | A nyilvántartófüzetek egyike. Jelzet: HU BFL XXIX.1753.a |
| 2. kép | Képernyőmásolat a Hungaricana.hu oldalról, egy Főfotós fotó adatlapjáról, szerkesztői felület |

LEVÉLTÁRI FORRÁSOK

- | | |
|-----------------------|--|
| BFL | Budapest Főváros Levéltára |
| HU BFL
XXIX.1753.a | Általános iratok (1951–2009) |
| HU BFL
XXIX.1753.b | Fővárosi Fotó Vállalat Riporter Osztálya archívumi fotógyűjteménye (kb. 1960 – kb. 1993) |

SAJTÓFORRÁSOK

The New York Times, 2013

IRODALOM

- BARAKONYI –TAMÁSI 2020 BARAKONYI Szabolcs – TAMÁSI Miklós: *A magyar reklámfotózás hőskora*. 2020. https://index.hu/fortepan/2020/07/18/a_magyar_reklamfotozas_hoskora/ [2022.07.19.].
- GEBAUER 2020 GEBAUER Hanga: *Digitalizálási boom a Néprajzi Múzeum Fénykép- és Rajzgyűjteményében*. 2020. https://www.neprajz.hu/hirek/2020/digit_boom.html [2022.07.19.].
- GREENFIELD 2018 GREENFIELD, Sam: *Picture what the cloud can do: How the New York Times is using Google Cloud to find untold stories in millions of archived photos*. 2018. <https://cloud.google.com/blog/products/ai-machine-learning/how-the-new-york-times-is-using-google-cloud-to-find-untold-stories-in-millions-of-archived-photos> [2022.07.19.].
- MÁRKUSNÉ 2013 MÁRKUSNÉ Vörös Hajnalka: Cserhát. Veszprém, 2013. (Veszprémi Kaleidoszkóp 1.) (https://library.hungaricana.hu/hu/view/VESM_Vk_01/?pg=0&layout=s) [2022.07.19.].
- MÁRKUSNÉ 2015a MÁRKUSNÉ Vörös Hajnalka: Vásárállás. Veszprém, 2015. (Veszprémi Kaleidoszkóp 2.) (https://library.hungaricana.hu/hu/view/VESM_Vk_02/?pg=0&layout=s) [2022.07.19.].
- MÁRKUSNÉ 2015b MÁRKUSNÉ Vörös Hajnalka: Püspökkert. Veszprém, 2015. (Veszprémi Kaleidoszkóp 3.) (https://library.hungaricana.hu/hu/view/VESM_Vk_03/?pg=0&layout=s) [2022.07.19.].
- NIJSMANS 2021 NIJSMANS, Loes: *Our ten proposals for digitising and archiving photographic collections*. 2021. <https://meemoo.be/en/projects/our-ten-proposals-for-digitising-and-archiving-photographic-collections> [2022.07.19.].
- NAGY 2021 NAGY Ágnes: A magánélet dokumentációs univerzuma. Elméleti megfontolások és gyakorlati tapasztalatok a magániratgyűjtés terében. *Levéltári Szemle* 71. (2021):2. 56–81.
- PODOLIJ 2021 PODOJIL, Ed: *The evolution of data architecture at The New York Times*. 2021. <https://cloud.google.com/blog/products/data-analytics/how-the-new-york-times-build-an-end-to-end-cloud-data-platform> [2022.07.19.].
- SZARKA 2006a SZARKA Klára: Fényképek a múltból 1. rész. Fotógyűjtemények és archívumok sorsa a digitális korszakban. *Fotóművészet* 49. (2006):3–4. http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200634/fenykepek_a_multbol_1_resz [2022.07.19.].

- SZARKA 2006b SZARKA Klára: Fotógyűjtemények a múltból 2. rész. Fotógyűjtemények és archívumok sorsa a digitális korszakban. *Fotóművészet* 49. (2006):5–6. http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200656/fotogyujtemenyek_a_multbol_2_resz [2022.07.19.].
- TANNER 2015 TANNER, Simon: *The Impact of Digitisation on Photographic Heritage*. 2015. <https://www.slideshare.net/KDCS/tanner-europeana-photography-leuven-jan-2015> [2022.07.19.].
- TÖRÖK 2017 TÖRÖK Enikő: *Élet az Instagram előtt*. 2017. <https://aktakaland.wordpress.com/2017/09/15/et-az-instagram-elott/> [2022.07.19.].



VISSZAPILLANTÓ



„Számomra a táj- és természetfotózás a legkedvesebb”. Interjú Mánfai György fotóművésszel

Elsőként, kérjük, beszéljen a családjáról, szüleiéről, gyermekkoráról!

Egy négygyermekes, a szülők által szeretettel összetartott családból származom. Második gyermek vagyok. Szegények voltak a szüleim, de annyi szeretetet kaptunk, hogy az mindent pótolta az anyagi dolgok helyett. Karácsonyra, húsvétra és az ünnepekre édesapám egy régi barátjától kaptuk mindig az ajándékokat Ausztráliából. A lánytestvéreim babát és szalvétát, én bélyeggyűjteményt. Nagy fegyelem volt a családban, szigorúan lettünk nevelve. Ennek én örülök, most vagyok igazán hálás, hogy tudom, mit jelent a szigorú szülői háttér.

Örökmozgó gyerek voltam, sok mindent akartam csinálni egyszerre. Szegény szüleim nem is nagyon tudtak ilyenformán mit kezdeni velem, mert tehetséges zongorista voltam, de a focit is nagyon szerettem, és állítólag ügyes is voltam benne. Ezenkívül a hosszútávfutásban és a sakkban is értem el eredményeket. Tizennégy éves koromban már a saját komponálásaim, zenéim is kezdtek ismertté válni, és a tizenötödikre már meg is volt az első rádiófelvételem. Nagyon nagy hálával tartozom dr. Nádor Tamásnak,¹ aki a pécsi rádió zenei szerkesztője volt. Zeneiskolát is végeztem, tanultam orgonálni a pécsi székesegyházban, méghozzá Halász Bélánál,² aki a székesegyház kántora volt. Ő is haragudott rám, mert tehetséges voltam, de borzasztóan lusta, és mindig én akartam megmondani, mit akarok játszani. Voltak darabok, amik nem tetszettek nekem, és mondtam, hogy „tanár bácsi, nekem ez nem tetszik, én ezt nem akarom játszani.” Néha-néha beletörődött, nagyon szerettem, mert jóindulatú tanár volt. Neki is nagyon sokat köszönhetek.

Később is megmaradt ez a háttér, és ez az állandó szülői odafigyelés. Csak érdekességként elmondanám, hogy mikor ötvenéves lettem, édesapám bejött az egyetemre, megkezdte a tanszékvezető igazgatómat, aki egyben az egyetem rektora is volt. Ő megkérdezte apámat, hogy mi járatanban van. Mondta, hogy a fia után akar érdeklődni. Azt válaszolta a



1. kép – Mánfai György

1 Nádor Tamás (1934–2008): a Magyar Rádió zenei szerkesztője, a *Napról napra* zenei könyvek szerzője.

2 Halász Béla (1908–1991): orgonaművész, a pécsi székesegyház orgonistája, a Liszt Ferenc Zeneiskola tanára.

rektor, hogy az egyetemen nem szokás, hogy egy ötvenéves ember után a szülő érdeklődik. Erre édesapám azt mondta, hogy „rektor úr, engem nem érdekel, hogy mi a szokás az egyetemen, én úgy neveltem mind a négy gyermekemet, hogy ha felnőttek, 50, 60, 70 évesek lesznek, és én ezt megélem, és ha olyasmit követnek el, ott a helyszínen fogom őket felpofozni.” Ennyire szigorú volt, hogy még felnőtt koromban is állandóan figyelte a tevékenységeimet.

Visszakanyarodhatunk a szülőkhöz, hogy ők mivel foglalkoztak?

Édesapám mérnök volt, édesanyám háztartásbeli, hiszen négy gyermek mellett nem is lehetett más szerepe. Csodálatos, nagyszerű édesanya volt. Pátyolgatott, de közben szigorú is volt. Édesapám jónevű borász volt, akinek nevéhez köthető a Pannonia Rubin és a Pannonia Aranya vermut létrehozása. Ezt ő maga készítette, 1960-ban lett szabadalmaztatva. A vermutok hét decis üvegben, celofánzacskóban voltak kaphatóak először, valamint egy decis kisüvegben, melyekből egy-egy darabot a szekrényem tetején őrzök szüleim fotói mellett. Az egyik még félig van, a másik összesűrűsödött, hiszen ha belegondolunk, 1960 elég régen volt. Azóta kis otthonomnak fontos díszei lettek.

A tanulmányairól tudna mesélni? Milyen meghatározó emlékei vannak ebből az időszakból?

Az általános iskola után a gondjaim miatt – amik abból adódtak, hogy igen szétszórt gyerek voltam –, műszerész szakmát tanultam, és később érettségiztem a dolgozók gimnáziumában. A tanárok nagyon odafigyeltek rám, szerették volna, ha érettségi után elvégzem a főiskolát vagy az egyetemet irodalom–történelem szakon. Ez és a művészettörténet érdekelt a legjobban. Utána tárt karokkal visszavártak volna az iskolába tanítani. Szerették volna, hogy a tanári karnak legyen egy fiatalabb férfi tanára is. Ez nem jött össze, de folytattam a tanulmányaimat magánúton. Bécsy Tamáshoz³ jártam irodalomórákra. Sokan tudják rólam, hogy József Attila és Ady Endre verseit, életművét nagyon jól ismerem, de ide sorolhatnám Vörösmartyt, Petőfit, Arany Jánost, Pilinszky Jánost is. Sok verset tudok kívülről a mai napig, nekem ezek nagyon sokat jelentenek. Most már fotográfusként inspirálnak is, sokszor eszembe jutnak a versek. Ha ma megosztok valamit a Facebookon, gyakorta idézetekkel, illetve zenékkal is illusztrálom azt.

Említette, hogy sok minden érdeklő – mint a történelem, az irodalom, a zene –, mégis fotóművész lett végül. Hogyan lett fotográfus, mi döntött e művészeti ág mellett?

Teljesen véletlen volt. Gyerekkoromban édesapám fotózott bennünket, a családot. Rendszeresek voltak hétvégén a kirándulások, ebéd után mentünk a Mecsekre, mindig szedtünk virágot édesanyánknak, ebben is megnyilvánult a családot szerető és összetartó erő. Arra emlékszem, hogy a fürdőszobába édesapám után nem lehetett bemenni. Az volt az alkalmi labor, ott hívta elő a rólunk készült képeket. Szerencsére ezek máig megvannak, és gyönyörű emlékeim fűződnek hozzájuk. Később megkaptam tőle használatra a fényképezőgépet, és már kamaszkoromban készítettem néhány képet, de ez aztán abbamaradt.

³ Bécsy Tamás (1928–2006): drámaesztéta, színházkritikus, 1973–1978 között a Pécsi Tanárképző Főiskola főiskolai tanára. 1978-tól az ELTE professzora. A Janus Pannonius Tudományegyetem megalakulása (1982) után másodállású professzor Péccsett. 1994-ig a Tanárképző Kar, majd a Bölcsészettudományi Kar Művészettudományi Intézetének igazgatója. A Pécsi Tudományegyetem honoris causa díszdoktora.

Egy váratlan dolog azonban megváltoztatott mindent. Akkoriban főleg a zene érdekelt. Péccsett a meszesi József Attila Művelődési Ház meghirdetett egy megzenésített versekkel kapcsolatos estet. Ott jómagam is szerepeltem – ez egy december 9-ei nap volt. Reggel bemondta a rádió, hogy Amerikában egy örült megölt egy legendát, John Lennont. Én nagy kedvelője voltam a Beatlesnek. Rögtön felhívtam a résztvevőket – sokakat ismertem –, hogy gyerekek, meghalt Lennon, csináljunk gyorsan egy emlékestet. Kétszáz darab gyertyát vittem, mindet meggyújtottuk, és rögtönöztünk egy Lennon-koncertet. Két nappal később a *Népszabadság*ban egy pécsi újságíró, Földesi Dénes megírta, hogy a világon az első Lennon-emlékhangversenyt Mánfai György szervezte, aki közreműködött gitáron, zongorán Lennon-keretes szemüvegben. Akkor még nem voltam szemüveges, csak egy üveg nélküli volt. Ez vitte tovább a gondolatot – a Lennon iránti szeretetem miatt készítettem fejbem egy képet. Akkor falun laktam, a harmadik szomszédomban lakott egy bácsi, akiről tudtam, hogy van fényképezőgépe. Nekem ekkor még nem volt, ezért kölcsönkértem tőle, és kértem, hogy adjon filmet is hozzá, illetve mutassa meg, hogyan működik. Ez egy tizenkét kockás, hatszor kilences film volt, egy Flexaret fényképezőgép. Készítettem egy montázst: egy leégett gyertya, amelyen gyönyörűek voltak a viaszlefolysók, az én Lennon-keretes szemüvegem és saját magam összekulcsolt kézzel. Beadtam egy fotópályázatra a képet, és nyert. Az volt a pályázat címe, hogy *Képek a zenéről*. Nagyon örültem, de még aznap visszaadtam a fényképezőgépet.

Negyedév múlva volt egy ismételt pályázat, húsvéti témákból kértek képet. Akkor megint kölcsönkértem a gépet a bácsitól, készítettem egy húsvéti kompozíciót, és második lettem. Megint eltelt negyedév, ismét volt egy pályázat. Akkor ismételen kölcsönkértem a gépet, és harmadik lettem a pályázaton. Elkezdtem gondolkodni, milyen érdekes, hogy először nyertem, majd második lettem, utána harmadik, szóval megyek lefelé. Úgy gondoltam, akkor most kell megtanulnom fényképezni.

Elkezdtem járni a pécsi Ifjúsági Ház Diaporáma Stúdiójába. A vezetője Tám László⁴ volt, aki már akkoriban is ismert fotóművész volt. Sokat tanultam, figyeltem, majd három év múlva jelentkeztem a nagy múltú Mecseki Fotóklubba, ami az ország egyik legelőkelőbb fotóklubja volt. A legtöbb fotóművész tagja volt a klubnak: Tillai Ernő,⁵ Szász

⁴ Tám László (1941–): fotóművész. 1979-től Magyar Fotóművészek Szövetsége tagja; 1968-tól a pécsi Mecseki Fotóklub tagja, 1990-től elnöke. A Magyar Diaporáma és Multivíziós Egyesület alapító tagja.

⁵ Tillai Ernő (1927–): magyar építész, fotóművész. A Magyar Építőművészek Szövetsége, a Magyar Építészeti Kamara, a Fotóművészek Nemzetközi Szövetsége (FIAP), a Mecseki Fotóklub tagja, a Magyar Fotóművészek Szövetségének vezetőségi tagja.

János,⁶ Halász Rezső,⁷ Cseri László,⁸ Csonka Károly,⁹ Harnóczy Örs,¹⁰ Kálmándy Pap Ferenc,¹¹ Körtvélyesi László,¹² hogy csak néhány nagy nevet említsek. Oda is elkezdtem járni, és nagyon szigorú kritikával illettek, ami nem volt baj, hiszen szüleimtől már ismerem ezt, és tudtam, hogy előnyömbre fog válni.

Volt Pécsen egy nemzetközi fesztivál, amit megnyert egy budapesti fotóművész, Dozvald János.¹³ Én a fesztivál után megkerestem körülbelül kétszáz darab képeslap méretű fotóval, hogy mondjon véleményt a képeimről. Nagyon izgultam, gyorsan végignézte a képeket, és csak annyit mondott, hogy egyetlen egy hibájuk van ezeknek. Én nem is fogtam fel, hogy ez a mondat mit takar – ő egy bölcsező, újságíró, író, zeneesztéta, igazi művészethez értő ember, aki a rendezvény végén azt mondta, hogy az az egy hibájuk, hogy nincsenek a szemétkosárban. „Gyurikám, kezd elölről, ne építs tutajt szivacsos deszkák-ból.” Akkor a szememből megeredtek a könnyek, és a buszon is végig sírtam hazafelé. Egyszerűen nem tudtam felfogni. Otthon mondtam a feleségemnek, hogy nyissa ki a kályhát. Ő nem tudta mire vélni, hogy beledobtam az összeset. Akkor este értettem meg, hogy el kell felejteni az eddigieket. Azóta Dozvald János az egyik legjobb barátom, nagyon kritikus ember, és hála Istennek, hogy időben összehozott a sors velem. A mai napig tartom velem a kapcsolatot, félelmetes tudással, szókinccsel rendelkező ember. Ha visszamegyünk az időben, ez az eset 1985-ben történt, és 1987-ben jött az első nemzetközi díj.

6 Szász János (1925–2005): műkritikus, fotóművész. Az 1950-es évektől cikkeket írt fotós szaklapokba. 1957-ben a Mecseki Fotóklub alapító tagja. 1966-ban az Országos Középiskolai Fotókiállítás-sorozat alapítója és egyik szervezője.

7 Halász Rezső (1919–1992): fotóművész. 1958-ban alapító tagja, 1980–1984 között elnöke volt a Mecseki Fotóklubnak. Pécs város és a Baranya Megyei Tanács művészeti szakfelügyelője. A Magyar Fotóművészek Szövetsége 1959-ben választotta soraiba, később ennek elnökségében tevékenykedett 1990-ig. Az 1960-as években a Pécsi Balett hivatalos fotósa volt.

8 Cseri László (1948–): fotóművész. a *Dunántúli Napló* munkatársa, dolgozott az *ECHO* című kritikai lapnak is. Hat évig volt a Mecseki Fotóklub művészeti vezetője, a Művészeti Gimnáziumban fotótörténetet és fotóesztétikát tanított.

9 Csonka Károly (1944–2006): fotóművész. Az Uránbánya Kísérleti Kutatóüzeme Fotólaboratóriumának munkatársa (1969-től), az MTV Pécsi Körzeti Stúdiójában képvágó, majd a Baranya Megyei Fényképész Szövetkezethez került (1979). A *helyzet* című lap fotóriportere (1988–1989), a Csonka Art Fotóstúdió Bt. megalapítója (1991).

10 Harnóczy Örs (1947–): fotóművész. A Mecseki Fotóklub tagja 1977-től. 1978-ban a Focus csoport egyik szervezője volt. A Magyar Fotóművészek Szövetségének 1991-től tagja, 1998-tól vezetőségi tag.

11 Kálmándy Pap Ferenc (1950–) fotóművész, fotóriporter, vitorlázó. A Baranya Megyei Múzeumoknál dolgozott mint fényképész, 1986-tól az MTI munkatársa volt. A Mecseki Fotóklub és a Focus csoport alapító tagja.

12 Körtvélyesi László (1948–): fotóművész. Szabadúszó fotográfus, 1992-től a Janus Pannonius Tudományegyetem Szépművészeti Tanszékén tanított. A Mecseki Fotóklub tagja volt, a Pécsi Nemzeti Színház fotográfusa.

13 Dozvald János (1939–): fotóművész. Készített animációs és trükkfilmeket, forgatókönyveket az MTV-nek, 1973-tól készít és bemutat diaporáma vetített képes műsorokat. Részt vesz magyar és külföldi bemutatókon. Kutatási területe a hang és a kép közötti asszociációs viszony. 1999 óta interaktív multimédiával kísérletezik, 2002 óta a digitális fotográfia és képfeldolgozás lehetőségeivel alkot. 2005-től 2008-ig az NKA fotóművészeti kuratóriumának tagja. 2007-ben elnyerte a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (MAOE) fotótagozatának alkotói nagydíját. 2010-től a MAOE fotótagozatának vezetőségi tagja.



2. kép – Gizi néni (Alsócsernáton, Erdély)

Hogyan képezte magát? Járt valakihez vagy önmagától, autodidakta módon tanult?

Hallgattam képelemzéseket, amikből elcsíptem a magamra vonatkozó dolgokat, de óvatos voltam, egyelőre nem nagyon mertem mutogatni a képeimet. Ha valaki kudarcot vall, akkor elég erős a szégyenérzet, amely, azt gondolom, nem rossz iránytű. Vártam, de idővel egyre bátrabb lettem, és azt láttam, hogy mások is egyre pozitívabban állnak a képeimhez. Nagyon erős volt a Mecseki Fotóklub, a klub tagjai világszínvonalú műveket hoztak létre, és figyeltem őket. Nem lemásoltam őket, hanem igyekeztem a magam kútfejéhez ragaszkodva fotózni, és kezdtek is jönni az eredmények. Viszonylag hamar aranyérmet, fesztivált, nívódíjat nyertem.

Mikor volt az a pont, amikor hivatásos fotográfussá vált? Meg lehet ezt határozni?

Azt nem tudom, hogy meg lehet-e. Én úgy voltam vele, hogy mindig örültem mindenféle díjnak, de nem foglalkoztam velük. Ebben megint csak édesapám szigora tartott vissza. Neki általában elmondtam, ha történt valami, ha itt-ott nyertem Európa különböző városaiban. Talán az 1990-es év volt a legjobb számomra, hiszen három egymást követő hónapban Párizsban, Brüsszelben és Amszterdamban volt kiállításom és diaporáma előadásom. Ott is voltam ezeken a helyeken, és láttam, hogy nagyon örülnek a képeknek és az eredményeknek. De édesapám mindig azt mondta, nem a te dolgod, hogy közöld ezt a sajtóval és a médiával. Utólag ezt egy kicsikét bánom. Nagyon sok év eltelt azóta, és rájöttem – ez főleg az elmúlt tíz évre jellemző –, hogy az emberek sokkal kisebb díjakról is szeretnek hírt adni. De édesapám szigora mindig ott volt a hátam mögött. Bevallom, hogy duzzogtam. Teljesen véletlen volt, hogy 1992-ben a vonaton együtt utaztam Gárdonyi

Tamással a *Dunántúli Napló* egyik újságírójával Budapestről. Én repülővel érkeztem meg Belgiumból, ahol több díjat is nyertem. Több kofferem meg hátizsákom is volt, és kérdezte, hogy hol voltam. Elmeséltem neki, hogy egy fesztiválon voltam. Akkor ő 1992-ben megírta, hogy mennyi mindent nyertem. Sokan meglepődtek, hogy ez már a hatvanadik díjam, és eddig nem tudtak semmiről. A hozzám közelebb állóknak elmondtam, hogy miért nem beszéltem én ezekről. Elmondtam az egyetemen a főnökömnek is, Tóth József¹⁴ professzornak. Egyszer bejött az irodámba, és adott egy angol nyelvű újságot. Egy hét múlva megint jött, és látta, hogy az újság ugyanott van, ahol ő letette. Megkérdezte, hogy miért nem néztem meg. Mondtam neki, hogy én nem tudok angolul. Kinyitotta, és láttam, hogy rólam szólt az egyik cikk egy angol újságban, hogy milyen díjakat nyertem.

Hol dolgozott az egyetem előtt?

Először műszerészként dolgoztam, majd a második munkahelyem is teljesen más volt, mint a fotózás, hiszen a szabadegyházai szeszipari vállalat pécsi telephelyén helyezkedtem el. Ott nagyon szerettek, második vezető voltam, gyakorlatilag a legtöbb fontos döntést én hoztam meg. Nagyon szigorú voltam, de szerettek a beosztottak, mind a fizikai dolgozók, mind az adminisztrátorok. Nagyon szerették volna, hogy később én legyek a vezető, ezt más cégek, többek közt a Pécsi Sörgyár vezetői is szorgalmazták.

Ide az édesapja révén került?

Félig-meddig. Édesapám egy ismerőse, Kacs Kovics Miklós,¹⁵ aki a Baranya Megyei Élelmiszerellenőrző és Vegyvizsgáló Intézet igazgatója volt, szólt, hogy tudna a fiának egy munkahelyet. Látták, hogy van bennem vezetői hajlam, illetve kellően tudok szigorú is lenni. Megkérdezték, mit szólnék hozzá, és igent mondtam. Nagyon fiatalon kerültem oda, a Felsőmalom utcában volt az intézmény, a Park mozi alatt. Óriási pincerrendszere volt egészen a Rákóczi út aljáig. Az én területem az volt, hogy Baranya megye szeszellátását biztosítsam a kocsmákban és az élelmiszerboltokban egyaránt, valamint magam gyártottam a kommersz barack- és cseresznyepálinkát, illetve a kommersz rumot. A palackos és a demizsonos áruk ellátása volt a feladat. De azért nagyon félttem, mert a fizikai dolgozók elég rendszeresen iszogattak... 1980. október 1-én kerültem oda. Akkor még falun laktam, és érdekes módon ugyanazon a napon megkértek, hogy hozzak létre egy ifjúsági klubot. Ez egy sváb falu, Szederkény, Mohács felé félúton. Másfél év múlva az ország legjobb ifjúsági klubja lett!

Nagy tragédia volt, amikor 28 évesen elvesztettem az édesanyámat. Ott maradtunk négyen, a gyerekek és édesapám, akinek nagyon fájt. Továbbra is négyünket szolgált nagy erővel és fegyelemmel. Édesanyám utolsó mondatához élete végéig tartotta magát: „Apa, tartsd össze a gyerekeket!” Olyan ünnepeink voltak, amelyeket kevesek tudhattak magukénak, a szegénység ellenére nagyon bensőségesek voltak. Nagyon közel laktak a nagyszüleink is, szóval életemnek nagyon szép része volt. Ez valahol egy kicsit meg is erősített. Megpróbáltam segíteni édesapámnak, ami talán még a férfivá válásban is segített – már

¹⁴ Tóth József (1940–2013): geográfus, egyetemi tanár. Janus Pannonius Tudományegyetem Földrajzi Intézetének alapítója (1992), majd igazgatója. A JPTE Természettudományi Karának dékánja (1994–1997), a Pécsi Tudományegyetem rektora (1997–2003).

¹⁵ Kacs Kovics Miklós (1932–1985): főmérnök, vegyész mérnök, műszaki doktor. A Baranya Megyei Állategészségügyi és Élelmiszer Ellenőrző Állomás főmérnöke.

amennyiben segíthet egy szülő elvesztése. Úgy éreztem, hogy lényegesen megerősödtem. Abban az évben született a gyermekem is, így az 1980-as év elég változatos volt számomra: új munkahely, gyermek születése, édesanya elvesztése. Faluról mindig az első busszal jöttem be, nagyon korán, már 4:30-kor Pécssett voltam. Felmentem a szülői házhoz segíteni. Volt a háznál 860 négyszögöl szőlő, és tizenkét éves koromtól kezdve hozzá voltam szokva, hogy dolgozni kell. A permetezésen és a metszésen kívül mindent megtanultam, ez is a szülői szigornak volt köszönhető.

Hogyan került az egyetemre? Hogyan lett a PTE Földrajzi Intézet természetfotósa?

Úgy kerültem az egyetemre, hogy 1987-ben egy barátom, Mátrai Miklós, aki földrajz–német szakos tanár volt, magánszervezésben egy huszonekét napos expedíciót szervezett az olaszországi vulkánokhoz. Az Etna, a Vezúv és az általa elpusztított két város, Pompeii és Herculaneum, valamint a Lipari-szigetek hét vulkánja volt a programban. Az utóbbihoz tartozik a Stromboli, amely egy aktív vulkán. A Földközi-tenger világítótornya-nak is hívják, éjszaka a repülőgépből lehet látni, ha kitörés van. Erről készült egy kiállítás, valamint egy vetítést is tartottam. Ezt látta Tóth József professzor is, és megkérdezte, hogy nincs-e kedvem átjönni az egyetemre. Mondtam, hogy nagy örömmel, és végül két év múlva kerültem az egyetem Földrajzi Intézetébe. Azért kerültem oda, mert a professzor azt mondta, hogy nagyon szeretné, ha megújulna a földrajzoktatás. Az általam készített fotók felhasználásával a földrajztanárok tudtak szemléltetni. Akkoriban ez még nem volt divat.



3. kép – A Stromboli kitörése

Elkezdtem ezzel foglalkozni, tematikusan felépítettem különböző anyagokat. Utazásokon és magyarországi terepgyakorlatokon is részt vettem földrajzos hallgatókkal. Nagyon megszerettem így a földrajzot, mert jeles tanárok által hallottam a jelenségekről: nemcsak a természetföldrajzról, hanem például az urbanisztikáról is, illetve a művészettörténetet is közelebb hozta hozzám.

Itt is volt egy nagyon érdekes történet. Burgenlandba mentünk, én már másodszor vettem részt egy ilyen úton. Megkértem Tóth professzort, hogy engedje meg, ne kelljen még egyszer meghallgatnom a burgenlandi magyarokról szóló előadást egy ottani plébánostól, hanem én majd eltöltöm az időt, fotózok a környéken. Megengedte. Bekéredzkedtem a templomba, kértem engedélyt, hogy orgonálhassak. Elkezdtem játszani, és fél óra múlva hallottam, hogy dübörög a lépcső, jönnek felfelé. A plébános mondta, hogy professzor úr, el is felejtettem magának mondani, Burgenland legjobb kántora az én templomomban játszik, és éppen gyakorol. Nagy meglepetést keltett, hogy nem a kántor volt az, hanem én ültem ott rövidnadrágban és játszottam. Akkor már négy éve voltam az egyetemen, és megszidott Tóth professzor, miért nem említettem neki, hogy én ilyen szinten játszom. Neki is elmondtam, hogy engem úgy neveltek, hogy ne beszéljek erről, majd eldönti az idő, hogy érdemes volt-e.

1993-ban beadtam egy pályázatot a Művelődési és Köznevelési Minisztériumhoz – Andrásfalvy Bertalan¹⁶ volt a miniszter, de a pályázatok elbírálását persze nem ő végezte –, és nyertem félmillió forintot. Ez abban az időben nagyon nagy pénz volt, elkészült belőle húsz diasorozat. Ezt a húsz diasorozatot több példányban elkészítettem, és eljutott a határon túli területekre is: Erdélybe, a Vajdaságba, Kárpátaljára és a Felvidékre is harminc-harminc példányban. Nagyon nagy médiasiker lett.

Mi volt a témája a sorozatoknak?

Többek között volt egy sorozat az Alföldről, a Tapolcai-medence bazaltsapkás tanúhegyeiről, jártam a Dolomitokban is, majd megkértem egy-egy tanár kollégát, hogy írjanak ezekről egy néhány oldalas ismertetőt. Az egyik legismertebb földrajztanár Nemerkenyi Antal¹⁷ volt. Több tízezer gyerek tanult a tankönyveiből általános iskolában, gimnáziumban, de még egyetemen is. Őt megkértem, hogy írjon a Lipari-szigetek vulkánjairól. Juhász Árpád¹⁸ egy pécsi születésű geológus, földrajztanár volt, a legnépszerűbb szakértője a földrajzi jelenségeknek, őt Amerika nemzeti parkjainak a megírására kértem fel. Ez volt az egyetlen téma, amiről nem én készítettem a fényképeket, mert ott nem voltam jelen. De volt diasorozat Svájcra is, továbbá azokról a helyekről, ahol jártam utazásaim során. Így született meg végül a húsz diasorozat.

Úgy éreztem, sikerült bedolgoznom magam az intézetbe, valamint Tóth professzor jóvoltából megismertem Magyarországon valamennyi jelentős földrajztanárát, minden fontos rendezvényen részt vettem, és elfogadtak. Egyszer felvettem Nemerkenyi Antalnak egy földrajzi vándorgyűlésen, hogy mi lenne, ha csinálnánk könyvsorozatokat. Megkérdezte, mire gondolkodok pontosan. Azt feleltem, hogy Európára és minden földrészre. „Nem biztos, hogy van erre kereslet” – felelte, hiszen a könyvesboltok már rogyásig voltak az országok-

¹⁶ Andrásfalvy Bertalan (1931–): néprajzkutató, egyetemi tanár, politikus. 1990 és 1994 között országgyűlési képviselő, 1990 és 1993 között művelődési és köznevelési miniszter. A Pécsi Tudományegyetem Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszékének alapító tanszékvezetője.

¹⁷ Nemerkenyi Antal (1945–2005): földrajztudós. 1993-tól a Magyar Földrajzi Társaság elnöke. A *Földrajzi Közlemények* és *A Földgömb* című folyóiratok főszerkesztője. Több földrajztankönyv szerzője.

¹⁸ Juhász Árpád (1935–): magyar geológus, a Magyar Tudományos Akadémia Ismeretterjesztési Bizottságának tagja, a hazai természettudományos ismeretterjesztés egyik legjelentősebb alakja. Pályája során számos földrajzi ismeretterjesztő filmet készített, továbbá szakértőként vett részt a televízió földrajzi témájú természettudományos sorozataiban, magazinműsoraiiban, vetélkedőiben.



4. kép – A táj katedrálisa (Bardenas Reales, Spanyolország)

ról és kontinensekről szóló könyvekkel. Ő ebben nem nagyon látott fantáziát. Aztán egyszer csak jött a telefon tőle: „Gyuri, ami van Európáról, szedd össze, és küldd el nekem!” Kérdeztem, hogy mikorra, ő azt felelte, hogy holnapra. „Holnap hajnalban Krétára utazom” – feleltem, össze sem készültem még, és már délután volt. „Csináld meg, mert nem lesz belőle semmi” – felelte. Bent maradtam az egyetemen, és összeválogattam mindent, ami csak volt Európáról, legalább négyszáz fotót. Egy gyorsposta vitte fel tőlem hajnali kettőkor. Fél négykor jött értem egy másik autó, és vittek fel a budapesti repülőtérre. Így én eljutottam Krétára és az anyag is Budapestre. Két év múlva megjelent a könyv, és büszke vagyok rá, hogy az indíttatásomra Nemerikényi Anti úgy gondolta, hogy van ebben ráció. Az első könyv Afrika volt, a második kötet lett Európa, és 119 fotóm szerepel ebben a könyvben, ami 2000-ben jelent meg. *Kontinensről kontinensre* volt a sorozat címe. A könyv hozott anyagi elismerést is. Ekkor jött Tóth professzor szigora, amikor azt mondta: „Mester – mindig így hívtott engem –, a következőre kérlek. Vagy itt maradsz, és azt csináld, ami a tanszék érdekeit szolgálja, vagy művészkedsz, de akkor az esernyőt nem tartom a fejed fölé.” Sok mindentől védett engem, mert nem volt diplomám, így kikezdzhető voltam, hogy egyetemen diploma nélkül dolgozom.

Érdekesképpén elmondom, hogy még csak négy éve dolgoztam az egyetemen, amikor felterjesztettek rektori dicséretre. Akkor nagyon sokan megorroltak rám, hogy mit képzelek én, hogy ők már 15–20 éve ott vannak, én csak 4 éve, és rektori dicséretet kapok. Akkor kicsit visszavágtam, hogy szerintem senkit nem érdekel, ki hány éve van itt, hanem csak az, hogy ki mit csinál. Nem volt jó ez a mondatom – nem durván mondtam, de akkor sem volt szerencsés... Elég sokáig nem is kaptam meg aztán a rektori dicséretet, csak jóval később, nem is a volt főnökömtől, Tóth professzortól, hanem a későbbi rektortól,

Lénárd Lászlótól.¹⁹ Tőle különösen sok elismerést, odafigyelést kaptam, nagyon tisztetem. Nemcsak ezért! Tudásánál csak a szerénysége nagyobb! Aztán jó pár évvel később nyugdíjasként megkaptam a Magyar Tudományos Akadémia Média Díját is az egyetemen végzett munkásságomért. Nemcsak a Földrajzi Intézetben végzett tevékenységemért, hanem az egyetemen végzett munkámért is. Egyetemi fotós is voltam hét évig.

Az orvosi karnak is fotóztam például szívműtétet, ami nagyon izgalmas volt. Máig bennem él az a kép, ahogy Papp Lajos professzor a kezébe vette az emberi szívet, és mondta, hogyan fotózzam le. Remegtem a látványtól, hogy így néz ki egy emberi szív, ezért 3–4 kép életlen is lett. Boncolást is fotóztam, sok egyetemi orvosi dolgot. Egymás után kerestek meg a karok, hogy könyvet készítenek, és címlaphoz kérnek képet. Ezenkívül elkészíttem egy könyvet a pécsi egyetem professzorairól. Kisméretű fotók voltak a kötetben, amiért duzzogtam is, de utána ezek a képek kerültek ki a Dél-Dunántúli Regionális Könyvtár és Tudásközpontba, az időközben elhunyt professzorokról. Nagyon sokan kértek, hogy felhasználhassák saját céljaikra, konferenciákra.

A fotózás mellett milyen munkákat végzett még a Földrajzi Intézetben?

Nekem sok mindent kellett csinálnom a Földrajzi Intézetben, a fotózás csak 20–30 százalékot tett ki. Rendszeresen vettem részt a terepgyakorlatokon, de szívesebben jártam külföldre, ahol az útjaimat a Földrajzi Intézet jórészt állta. A belépőjegyeket meg az étkezést nekem kellett biztosítani, de óriási lehetőség volt, hogy nem kellett útiköltséget fizetnem. Felmentem például Sienában, Firenzében, San Gimignano-ban egy-egy toronyba, és onnan városképeket készítettem. Ez hasznos volt a pollackosoknak, az urbanisztikának, jó



5. kép – Apály

¹⁹ Lénárd László (1944–): a Pécsi Tudományegyetem Általános Orvostudományi Kar Élettani Intézetének emeritus professzora, akadémikus, az MTA TAB jelenlegi elnöke. 2003–2007 között a PTE rektora.

a Földrajzi Intézet településföldrajzosainak. Ezek mellett a természeti látványosságokról és a kultúrkinccsekről is rendszeresen fotózhattam. Továbbá mint szerző rendelkeztem a képekkel, de egy nagy anyagot nyilván az egyetem részére le is adtam. Fantasztikusan inspirált engem, mindig alig vártam, mikor lesz út, és így nagyon sok külföldi utazáson vettem részt.

Az úticélok magának határozta meg vagy a Földrajzi Intézet mondta meg, hova kell menni?

Egyrészt voltak külföldi terepgyakorlatok hallgatóknak, másrészt volt egy utazási iroda, ahol három földrajzos tanár állt össze, és ők szerveztek utakat. Én egy diploma nélküli, alacsony fizetésű ember voltam akkor még – és maradtam is. Másképp nem is nagyon tudtam volna részt venni, így elvállaltam a munkákat, és tudták, hogy nem könyörödománykényt kaptam, hanem megdolgozok az útért. Az úton pedig készül majd egy olyan anyag, aminek segítségével az órákon tudnak tanítani. Később ez is elsikkadt, mert mióta bejött a digitális fotózás, már szinte mindenkinek van fényképezőgépe egy családban, most meg már telefonnal is nagyon jó képeket lehet készíteni.

Szervezett utazásokon vettem részt, és olyankor mindig figyeltem, hogy bővíthessem egy ország anyagát. Például először csak Észak-Olaszországba jutottam el, később délebbre, idővel egész Olaszországot bejárhattam, nem is egy alkalommal. Amikor az ember első alkalommal jár valahol, sokszor nincs ideje, és a nyelvi nehézségek is problémát okozhatnak. Sokszor azokon a helyeken, ahol már voltam korábban, egyedül kóboroltam, mondtam, hogy ott leszek időre a busznál. Két alkalommal volt késés, mindkétszer szerencsétlenül jártam. Egyszer beleestem egy háromméteres gödörbe a dűnék között, és nem tudtam kijönni belőle. Egy verem volt apró vadaknak. Már sírógörcsöt kaptam lent, hogy nem tudok kimászni, és most mi lesz. Mielőtt beestem, láttam a buszt, olyan 800 méterre tőlem. Nagy nehezen kikecmeregtem a gödörből, és mindenki rám várt. A másik Görögországban történt, ortodox templomokat szerettem volna fotózni, stopoltam, de végül úgy kellett elmenekülnöm attól az embertől, aki felvett engem. Nehezen jutottam vissza a buszhoz. Itt is elkéstem, ez a két késésem volt csak.

Később alakult a Földrajzi Intézetben egy új tanszék, a Kelet-Mediterrán és Balkán Tanszék, amelyet Pap Norbert²⁰ alapított még fiatal adjunktusként. Ma már professzor, nagyon elismert a Szulejmán-kutatások miatt. Mondtam neki, hogy szívesen részt vennék az ő Balkán útjain. Így jártam be a Balkánt, nagyon sok esetben mikrobusszal, tehát jóval kisebb társasággal. Megjelent egy könyvem a *Mediterráneum világa* címmel, ami erről szólt. Nemcsak a Balkánról, hanem az egész Mediterrán-térségről. Van egy címzetes egyetemi tanár, jó barátom, Hóvári János,²¹ aki nagykövet volt Kuvaitban, Törökországban, Izraelben. Vele bejutottam olyan kolostorokba, ahova nem lehet a turistáknak bemenni. A diplomata-útlevelével bemehettem, és olyan képeket készítettem, amelyeket előtte még senki. Akkor én már eltávolodtam a kiállításoktól, mert nagyon sok munkám volt az egyetemen. A fotózás csupán 25–30% volt, mint említettem. Minden más a fénymásolástól kezdve a bekötésig, meg egyebek is, most nem akarom sorolni. Rendszeresen adtak szövegeket, hogy keressék bennük helyesírási hibákat, mert tudták azt, hogy jó helyesíró vagyok.

²⁰ Pap Norbert (1969–): professzor, magyar geográfus-történész. A pécsi Balkán-kutatóműhely alapítója, a szigetvári Zrínyi-Szulejmán kutatócsoport vezetője.

²¹ Hóvári János (1955–): magyar történész, turkológus, diplomata. Magyarország izraeli (2000–2004), kuvaiti (2008–2010) és törökországi (2012–2014) nagykövete, globális ügyekért felelős helyettes államtitkár (2010–2012).



6. kép – Apály

Több könyvet is megjelentetett, mesélne ezekről?

A *Kontinensről kontinensre* sorozatot már említettem. Utána megjelent a *Különleges tájak és szigetek*, amelyben a kollégákat kértem meg, hogy írjanak a könyvbe. Erre a kötetre sajnos nem vagyok büszke, mert a nyomda úgy elvitte a színeket, hogy a könyvkiadó ki sem fizette a nyomdát. A narancsszín és a kék elment lilába. Ennek ellenére megjelent, de azért is volt nagy csalódás, mert az Alexandra Kiadó ezzel a könyvvel szeretett volna a Frankfurti Könyvvásáron indulni.

Készítettünk – többek közt az én ötletem nyomán – egy tisztelgő kötetet Tóth professzornak: ez volt *Az emberiség útjai*, illetve ezt megelőzően szintén kollégákkal közösen elkészítettük *Az Atlantikum világát*. Ehhez már más fotós kollégákat is felkértem a részvételre. Ide tartozik a Brit-szigetek, valamint a búrok útvonala is, ami Afrikában található. Itt viszont sok helyen nem voltam, de nagyon jelentős mennyiségű a képanyag, és az ötlet is az enyém. Utána megjelent egy teljesen saját könyvem, *A Mediterráneum világa*. Itt három kollégát kértem fel, hogy írjanak szövegeket, illetve én is írtam bele részeket.

Ezután jó darabig csend volt a könyvpiacra. Sok könyv esetében viszont az egyetem keresett meg, készültek kiadványok, és kértek képeket, nemcsak professzorokról, hanem például az egyetemi épületekről. A szlavisztikáról is kértek tőlem képet, mert jártam a nyelvterületen, Szerbiában. Rengeteg egyetemi kiadványban jelentek meg fotóim. Közben egyéb helyről is jöttek megbízások. A Duna–Dráva Nemzeti Parkról is készült könyv, amelyben nagyon sok fotóm jelent meg. A Balatonról megjelent egy gasztronómiai könyv, a fotóanyag 80 százalékát én készítettem. Később már arra készültem, hogy ha majd elértem a nyugdíjkorhatárt, akkor nekiállok, és az általam legszebbnek tartott részből összeállítok egy Európáról szóló könyvet.

Ekkor jött egy meglepetés. 2013-ban még a nyugdíjazásom előtt itt járt egy hölgy, aki pécsi születésű, de Ausztráliában élt. Rendszeresen figyelte a Facebookon megjelent képeimet, és írt egy dörgedelmes levelet, hogy micsoda dolog, hogy ő olyan gyönyörű megjegyzéseket ír a képeimhez, és én soha nem válaszolok neki. Visszaírtam, hogy ne haragudjon, de ha én mindenre válaszolnék, amit ott írnak, akkor nem tudnám a munkámat elvégezni. Szerencsére nagyon sokan figyelik az oldalamat, és ha utaztam valahova, több képsorozatot is megjelentettem napokon keresztül. Megígértem, hogy kéthetente írok neki, és megköszöntem udvariasan. Mondta, hogy 2013-ban eljön Pécsre, és szeretne velem találkozni. Ez meg is történt, találkoztam vele, és kérdezte tőlem, hogy miért nem utazok ki hozzá Ausztráliába. Humorosan válaszoltam neki, hogy örülök, ha el tudok menni Harkányba, de nem fürödni, hanem csak oda-vissza. Említettem neki az anyagi lehetőségeimet, de nem panaszkodtam. A néni ismerte az egész várost, hiszen itt született Pécsen, a férje szobrászművész volt. Érdekeség, hogy a pécsi bazilika keleti oroslán szobrát ő készítette, valamint a kincstárban látható, Cserhádi püspököt ábrázoló bronz szobor eredetijét is ő készítette.

Komlós Attila, aki a Duna–Dráva Nemzeti Parkban dolgozik és a pécsi Gebauer Társaság vezetője, feltette a Facebookra, hogy talált egy szobrot. Gebauer elsősorban templomfestő volt, például a dzsámiban vagy a ferencesek templomában, de nagyon sok, főleg Baranya megyei templomban láthatóak művei. A néni észrevette, és írt nekem, hogy vegyem ezt meg, mert a volt férje készítette. Írtam neki, hogy ne haragudjon, de nem tudom megvenni, mert nincs miből. Akkor küldött Pécsre pénzt, hogy a Komlós Attila menjen el, és vegye meg a szobrot. Ez meg is történt, és az én ötletem volt, hogy a szobor a Civil Közösségek Házába kerüljön. Megkértem egy szobrászt, hogy készítsen a szoborhoz egy gyönyörű posztamenst, majd felavattuk. Nekem akkor volt egy kiállításom is, és úgy alakult, hogy a megnyitót egybekötöttük az avatással, és a Szélkiáltó együttes is játszott.

Arról még nem beszéltem, hogy többször szerepeltem a Szélkiáltóval zongoristaként. Van olyan CD is, amelyen én zongorázom. Volt több Szélkiáltó-koncert, ahol felhívtak a színpadra, és közösen muzsikáltunk. Akkor még négyen voltak, azóta Keresztény Béla meghalt, aki valamikor a Marcipánban zenélt.

Szóval fel lett avatva ez a Gebauer-szobor, továbbá a kiállításon ennek a néninek két képe is szerepelt. Ő opálművész. Milliméteres lemezekre vágja az opált, és abból hoz létre képeket. Az egyik képet oda is adta a város kulturális bizottságának. A dzsámit mutatja be ez a gyönyörű opálkép, amelyet később le is fotóztam.

Az első találkozásunk alkalmával történt, hogy adott nekem egy becsomagolt valamit, és én adtam neki két puszit, megköszöntem, majd betettem az ajándékot a táskámba. Azt mondta, micsoda dolog ez, hogy meg se nézem! Akkor férfiasan feltéptem a becsomagolt papírt, abban volt díszcsomagolásban egy doboz. Azt ugyanúgy visszatettem. Mondta, azt is bontsam ki. Egy pénztárca volt benne. Soha életemben nem volt pénztárcám, pénzem sem – ami volt, az elfért a zsebemben. Nevetett, és mondta, hogy nézzem meg a tartalmát. Valószínűleg égnek állt a hajam a nagy meglepetéstől, mert álltak benne a százdollárosok. Azt mondta, hogy most elmegyek, és megveszem a repülőjegyet Adelaide-be hozzá, és Ausztráliában leszek 2014. február 28-tól április 29-ig. Meg is történt ez az utazás. Abban az évben mentem nyugdíjba, 2014-ben. Ez egybeesett az egyetem nyolchónapos felmentési idejével. Ebből négy hónappal az egyetem, négy hónappal én rendelkeztem.

Levelt írtam a rektor úrnak, Bódis Józsefnek,²² akivel nagyon jó volt a kapcsolatom, hogy szeretnék tőle két dolgot kérni. Azt felelte, „kérhetsz többet is, annyi mindent adott már nekünk.” Az egyik az volt, hogy ne kelljen a négy hónapot se ledolgozni, amivel az egyetem gazdálkodik. Azt válaszolta, hogy ez természetes, fel is írta magának. A másik pedig, hogy megkaphassam a fényképezőgépet, amivel eddig dolgoztam az egyetemen. Erre is azt mondta, hogy ez csak természetes. Az utóbbiból nem lett végül semmi, a kincstári törvény miatt nem kaphattam meg a gépet, mert csak kétéves volt.



7. kép – Aboriginal gyermek (Uluru, Ausztrália)

azonban, hogy az Ormánság egy ismeretlen terület, ugyanakkor nagyon gazdag, hiszen ismertem, sokat voltam ott. Azt mondtam magamban, hogy ez egy könnyűnek ígérkező terep, aztán mégsem bizonyult annyira könnyűnek. Soha nem volt jogosítványom, ebből kifolyólag autóm sem. Nagyon sok települést úgy fotóztam, hogy elvonatoztam Sellyéig,

A lényeg, hogy kint töltöttem Ausztráliában két hónapot, és már akkor elhatároztam, hogy a valamikor elkészülő *Európa ezer arca és az óceánon túl* című könyvben Ausztrália kapni fog egy fejezetet. Ez a könyv 2016-ban készült el. Van egy mondat, ami úgy szól, hogy a hála az alázatos szeretet jele. Én ebbe a könyvbe is beírtam, hogy köszönetet mondok a Pécsi Tudományegyetemnek, azon belül a Földrajzi Intézetnek. Néhány embert meg is említettem, többek között Tóth professzort, de mindegyik előtt a szüleimet. Az égi úton járó szüleimet, mert akkor már édesapám sem élt. A rektor úrnak is név szerint megköszöntem, és még megemlítettem néhány barátomat. A földrajz szakma nagyon örült neki, hogy nem tudományos, de több mint ismeretterjesztő kötet született.

Baranyáról annyi minden megjelent már – például Kalmár Lajos²³ által, aki egy hihetetlen szellemiségű fotóművész. Úgy láttam

²² Bódis József (1953–): orvos, szülész-nőgyógyász, egyetemi tanár, 2010-től 2018-ig két terminusban a Pécsi Tudományegyetem rektora, a negyedik Orbán-kormány oktatási államtitkára.

²³ Kalmár Lajos (1967–): fotóművész. Több önálló könyve, fotóalbuma jelent meg. Ezenkívül nagy számban készített óriásplakátokat, katalógusokat, brosúrákat, szórólapokat, plakátokat, naptárakat és képeslapokat. Művészeti tevékenységei mellett elsősorban az ipari és reklámfotóra, valamint városképekre és tájképekre specializálódott.

vittem magammal biciklit, és úgy mentem tovább. Vagy elmentem busszal Vajszlóig, és onnan gyalogoltam, tudva, hogy megszüntették a sokak által fontosnak tartott Siklós–Sellye vasútvonalat, ami nagyon sok embernek fontos volt a munkába járás szempontjából. Én Harkánytól végigjártam a még létező vasúti útvonalat, volt, ahol nem tudtam menni, úgy benőtte a gaz és a cserjék. Előfordult, hogy azért mentem a sínek között, hogy megérezsem a jellegzetes ormánsági életérzést. Fotós felszereléssel, a hátizsákban egy napi étel, az elmaradhatatlan gázpalack, lábos, porcelán tányér, porcelán csésze, instant kávé, zacskós leves, konzerv, zöldhagyma vagy lila hagyma. Le is fotóztam ezeket telefonnal. Mindig megálltam egy állomásnál, és írtam is egy fejezetet *Memento* címmel, talán erre vagyok a legbüszkébb. Azt mondták az ormánsági emberek, hogy fájdalmasan szépre sikerült. „*Már nem csoszog ki dohányfüstös őrházából a bakter, nem engedi le a szoknyás sorompót, nem állítja át a váltót, nem fogadja tekerős telefonjával a másik állomás hívását, nem húzza fel egyensapkáját a vonat érkezésekor, nem fogja kis zászlóját, nem szalutál a mozdonyvezetőnek, nem fúj a sípjába, és nem fogadja a munkából hazaérkezőket.*” Ez egy kétoldalas kis fejezet lett a könyvben.

Szatyor Győző²⁴ nevét nem említettem még, akitől sokat tanultam a művészetről. Általa eljuthattam Mártélyra, ahol a vásárhelyi realistáknak, festőművészeknek volt egy rendszeres nyári kurzusa. Mindig részt vettem rajta, és rendkívül sokat tanultam a követ-



8. kép – Csend és nyugalom

²⁴ Szatyor Győző (1957–): grafikus szobrászművész. 1975-től dolgozik a Pécsi Grafikai Műhelyben, amelynek 1983 óta művészeti vezetője. 1979-től egyik alapítója, résztvevője volt a Magyarlukafai Néprajzi Műhelynek. 1993-ban az Ormánsági Művészeti Központ Alapítványának egyik alapítója és kuratóriumának elnöke. Műveivel mintegy 30 hazai és külföldi kiállításon szerepelt. Grafikai munkássága is jelentős, többek között Kodolányi János regényeihez és a *Kalevalához* is készített illusztrációkat.

kező festőművészekről: Hézsó Ferencről,²⁵ Erdős Pétertől²⁶ és Holler Lászlótól.²⁷ Szatyor Győzővel mentem sokat az Ormánságba, neki már több könyvét is illusztráltam. 2020-ban jelent meg *A szépséges Dráva mente*, amiben csak az én fotóim vannak. Ezenkívül van két szakrális kötete, *Az Ige testté lett* című, valamint *A mi kezeink által*, illetve a *Jó barátok boros könyve*, amiben a fotók 90%-át magam készítettem.

Az Ormánságról szóló könyv a 2018-as Bőköz Fesztivál után készült el. Szerették volna, hogy ha már a fesztiválon is kapható lett volna, de én mondtam, hogy a Bőköz Fesztivál nélkül egy Ormánság-könyvet kiadni nem szabad. Hogy itt is milyen szerencsém volt! Elmentem egy pásztorkutya-terelésre – azt sem tudtam, mi lesz ez... Egy pásztor úgy tanította be a kutyáját, hogy a szabadon engedett rackákat, juhokat bizonyos útvonalon terelte be a karámba. Voltak kötelező feladatok, például egy fahídon kellett átvetetni az állatokat. Ha valamelyik elkóborolt, akkor az a kutya nem volt megfelelő. Azonnal tudtam, ebből egy fejezet lesz.

Volt ott egy gyönyörű kislány érdekes ruhában, akihez odamentem. Azt mondta, hogy ez a bikla, amely egy jellegzetes ormánsági viselet, két-három rétegű fehér szoknya. Két kis copfja volt, és volt még rajta egy piros kötény is. Megadtam neki az elérhetőséget, és elküldtem neki sok fotót, amit készítettem. Kiderült, hogy ez a kislány énekel, és az énektanárának kék színű bikla ruhája van. A sellyei talpasházba megszerveztem egy találkozót, hogy ott öltözzenek be. Lefotóztam őket, és elhatároztam, hogy ez lesz a címlap és a hátlap. Készítettem beltéri és kültéri fotókat is.

A 2018-as Bőköz Fesztivál rendezvénye fantasztikus volt. Olyan fellépőkkel, mint a Vujicsics Együttes, Sebő együttes, Kaláka együttes, Muzsikás együttes, Tolcsvay László, Szörényi Levente. Mellette hihetetlen programok: irodalmi előadások, bábelőadások, költészeti bemutatók. Mindegyiken ott voltam, de minden nap külön mentem le. A záró program után gyorsan elkészült a könyvanyag, gyakorlatilag csak a Bőköz Fesztivál volt hátra. A Néprajzi Múzeumban volt a *Rejtőzködő kincsek – Ormánság* című könyvem bemutatója, ahol olyan jeles írókat és szakértőket kértem fel, mint Andrásfalvy Bertalan néprajztudós, aki az Ormánság nagy ismerője. Kovács János²⁸ esperes, aki a vallás oldaláról ismeri a térséget – elsősorban református településekből áll az Ormánság, nagyon kevés katolikus falu van –, ő írta az etnikai részét a könyvnek. Jómagam is sokat írtam bele, Kovács János esperes úr fia, aki geológus, pedig megírta az Ormánság természetföldrajzát. Én a hangulati, tartalmi írásokért feleltem, így készült el.

Milyen kapcsolata van az egyetem Botanikus kertjével?

Nagy szerelem számomra a Botanikus kert, hiszen egyrészt ott lakom az egyetem szomszédságában, és minden szabadidőmet ott töltöm. Nagy megtiszteltetés volt, hogy a 2000-

25 Hézsó Ferenc (1938–): festő, egyetemi tanár. A 1975–1995 között a szegedi Tanárképző Főiskola oktatója. Kutatási területe a klasszikus táblakép festészet, gobelin, tűzzománc, kerámia, mozaik, grafika, vizuális oktatás és nevelés pedagógiai módszerei.

26 Erdős Péter (1938–): festő, szobrász. Működését rajztanárként kezdte, 1974-től szabadfoglalkozású művész. Műveiben folytatja az alföldi festészeti hagyományokat, tájképeket fest, de emellett rézdomborítással is foglalkozik, valamint készít kerámiákat is.

27 Holler László (1958–): festő. Csongrád megyében rajzpedagógusként működött az 1980-as években. Hódmezővásárhelyen él, főként alföldi tájképeket fest.

28 Kovács János (1946–): református esperes. A Vejtői-Zaláta Református Társegyházközség lelképásztora (1970–2018). A Baranyai Református Egyházmegye lelkesi jegyzője, főjegyzője, esperese.

es évek közepén tiszteletbeli növényteni munkatárs lehettem. Ehhez az kellett, hogy nemcsak fotóztam és dokumentáltam a kertet, hanem látták, hogy sokszor gazolok is, mert sajnos kevesen dolgoznak a Botanikus kertben. Ez nem az én tisztem volt, de még legalább három ember kellene oda, mert óriási. Úgy hívom, hogy a város tüdeje, és elneveztem „zöld szigetnek” ezt a részt. Ezenkívül tiszteletbeli testnevelés szakos is lettem. Valamikor a 2000-es évek vége felé irtó nagy szárazság volt. Már nem locsoltak hónapok óta, nyár volt, nem volt oktatás. Három vízágyúval fellocsoltam a sportpályát az uszoda vizével. Teljesen sárga volt, már nem volt fű a pályán... Két hét múlva kezdett kizöldülni, és egy hónap múlva már gyönyörű zöld volt a pázsit. Rákérdezett valaki, és mondták, hogy Gyuri, az egyetem fotósa szokott öntözgetni. Gyorsan utánanézték, hogy ugye nem a központi vizet használom, de látták, hogy nem, és megnyugodtak. Így lettem tiszteletbeli testnevelési tanszéki tag. Ezekre azért vagyok büszke, mert elismerés, hogy tudtam tenni valamit az egyetem szépségéért, jóllehet, nem járt semmivel.

Nagyon sok időt töltöttem a Botanikus kertben, és született is egy könyv, amikor 55 éves volt a kert. Akkor én az összes dékánnak írtam, kértem tőlük pénzt, és abból készült el a *Zöld sziget* című kötet. Teljesen magánkezdeményezés volt, jó kapcsolatban voltam a dékánokkal. Megjelent a könyv, és mindenki a támogatás mértékének megfelelően kapott belőle.

2022-ben 70 éves lesz a Botanikus kert. Én már régóta ezen dolgozom, és folyamatosan dokumentálom a kertet. Minden szegletét ismerem, a lakóit is, többek



9. kép – Leánykökörcsin (Havihegy)

között egy rókacsaládot. Egyszer csak váratlanul ott termett előttem egy róka, azt hittem rosszul látok, mert egy forró augusztusi nap volt, és elaludtam a tűző napon. Azt hittem, napszúrást kaptam. Becsuktam a szemem, majd újra kinyitottam, és tényleg ott volt! Akkor elkezdtem figyelni, többször céltudatosan kerestem, és meg is találtam a rókavárat a Botanikus kert hátsó részében, a szülészeti klinika kerítéséhez közel. Mindig összeszedtem a menzáról megmaradt ételt, felvittem, és elkezdtem etetni őket. A végén már kézből ettettem őket, és felneveltem egy ötkölykös családot. Amikor kint voltam Ausztráliában két hónapig, nem láttam a rókákat, és hiányoztak. Az egyiket elneveztem Zizinek, az volt a legszebb. Jellegzetes csík volt a bundáján és a fején is, őt könnyen meg lehetett különböztetni a többitől. Felhívtam telefonon Papp Lajos szívsebészt, aki a Botanikus kert felett

lakott a Fekete úton, és mondtam neki, hogy „Lajos, nem látom a rókáimat.” „Gyurikám, minden reggel 4:30-kor ott vannak a küszöbömön, én etetem őket” – akkor megnyugodtam. Aztán később újra elkezdtem etetni őket. Sokszor estig ott voltam az egyetemen. Zizi kilesett, és gyakran elkísért. Az Ifjúság úti egyik tízemeletesnek az alagsorában van egy bolt. Leült oda, és vettem neki 30 deka parizert. Pillanatok alatt befalta, vettem neki még egy adagot, és azt is. A Rókus utcában lakom, és volt olyan, hogy nem volt kedvem bemenni, annyira megszerettem őt.

A Botanikus kert és a növények iránti szeretetemet sokan nagyra értékelték. Többek között Borhidi Attila²⁹ professzor, de főleg az utóda, Szabó László³⁰ professzor, aki Borhidi után lett a Növénytani Tanszék vezetője. Mindig beszámoltam neki, hogy mit láttam, sokszor fel is csaltam a kertbe. A lelkesedésemnek nagyon örült, mikor mutattam, hogy az adott részt én gazoltam ki. Jó pár évvel ezelőtt mondtam neki a terveimet, és tavalyelőtt megkerestem, hogy 2022-ben a kert 70 éves lesz. Most ezen munkálkodom. Szerettem volna, ha az egyetem jelentős professzorairól lennének elnevezve a Botanikus kert sétatnyai. Lesz Hámori József³¹ lelátó és Rétfalvi Sándor³² tető, továbbá Ormos Mária³³ sziget, Kézdi Balázs³⁴ tér, Bécsy Tamás sugárút, Tóth József kitérő, Than Gábor³⁵ szurdok, Flerkó

29 Borhidi Attila (1932–): botanikus, ökológus, egyetemi tanár, politikus, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja. 1989 és 1992 között a Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Kara, 1992 és 1994 között az újonnan alakult Természettudományi Kar dékánja. 1997 és 2002 között az MTA Ökológiai és Botanikai Intézet igazgatója.

30 Szabó László Gyula (1942–): professor emeritus, gyógyszerész, kutató, egyetemi tanár. 1988-tól 1990-ig a Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Kar Növénytani Tanszékén dolgozott. 1994-től 2012-ig a Pécsi Tudományegyetem Természettudományi Kar Növénytani Tanszékének egyetemi tanára. 1997-től 2005-ig tanszékvezető és a Botanikus kert vezetője. A Pécsi Tudományegyetem Általános Orvostudományi Kar Farmakognóziái Tanszékének alapítója.

31 Hámori József (1932–2021): biológus, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, 2002 és 2008 között alelnöke. 1992 és 1994 között a Janus Pannonius Tudományegyetem rektora.

32 Rétfalvi Sándor (1941–2021): szobrász, professor emeritus, Pécs díszpolgára. 1982-től 1995-ig tanszékvezető volt a Janus Pannonius Tudományegyetem Rajz Tanszékén, 1991-től egyetemi tanárként dolgozott. 1990-ben a Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola egyik alapítója, 1993-tól a fémszobrászat szakirányának vezetője.

33 Ormos Mária (1930–2019): történész, egyetemi tanár, politikus, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja. A 20. századi magyar és egyetemes történelem neves kutatója. 1984 és 1992 között a Janus Pannonius Tudományegyetem rektora, 1996 és 2000 között pedig a Bölcsészettudományi kar megbízott dékánja.

34 Kézdi Balázs (1938–2010): pszichológus, pszichiáter, egyetemi tanár. A Pécsi Orvostudományi Egyetem (POTE) Ideg- és Elmegyógyászati Klinika klinikai orvosa volt, majd 1966-ban megalapította a Baranya megyei Mentálhigiénés Intézetet, melynek intézetvezető főorvosa volt 1966 és 1980 között. Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző, illetve Bölcsészettudományi Karán a Pszichológiai Tanszék tanszékvezetője lett 1988-tól. A Humán Fejlesztési Tudományok Intézetének igazgatói, valamint a Bölcsészettudományi Kar dékánhelyettesi posztját is betöltötte.

35 Than Gábor (1941–2002): orvos, egyetemi tanár. A Pécsi Tudományegyetem Szülészeti és Nőgyógyászati Klinikájának professzora. Tudományos érdeklődése kezdettől fogva a terhességi, lepényt, valamint endometrialis fehérvérjék és hormonok alap és alkalmazott kutatására terjedt ki egészséges és kóros terhességekben, valamint trophoblast és más nőgyógyászati tumorokban.

Béla³⁶ liget, Méhes Károly³⁷ sétány, Czopf József³⁸ pihenő, Bencsik István³⁹ szabadidőpark, Bachman Zoltán⁴⁰ kör-sétány – összesen huszonnyolc tábla jelzi majd ezeket! Than Gábor szülész volt, ez a szurdok a szülészeti klinika kerítése melletti részt foglalja magába. Összesen harminc emberről lesz elnevezve a Botanikus kert egy-egy része. Ezzel egy időben közösen Szabó László professzor úrral közösen könyvet is készítettünk Borhidi professzor tiszteletére. Május 27-én lesz az ünnepség.

Számos díjat nyert hazai és külföldi fesztiválokon, pályázatokon. Melyiket emelné ki, melyekre a legbüszkébb?

Két ilyen is van, mindkettő először kiosztott díj volt. 1993-ban meghalt Nagygyörgy Sándor,⁴¹ az akkori legnagyobb természetfotós, és a róla elnevezett díjat elsőként én kaptam meg. 2014-ben pedig az először kiadott Zsolnay Vilmos-díjat is én kaptam meg. Két nívódíjat is elnyertem. 2014-ben Zsigmond Vilmos Oscar-díjas operatőr adta át a második díjat, amit a legértékesebbnek tartok. Megjegyezném, hogy 1994-től semmilyen pályázatra nem adtam be



10. kép – Györgyike, a város arca

³⁶ Flerkó Béla (1924–2003): anatómus, a Pécsi Orvostudományi Egyetem egyetemi tanára. 1964–1992 között tanszékvezető volt az Anatómiai Intézetben. 1962-ben az UCLA Agykutató Intézet vendégkutatójaként dolgozott. 1979–1985 között a Pécsi Orvostudományi Egyetem rektora volt.

³⁷ Méhes Károly (1936–2007) magyar orvos, gyermekgyógyász, egyetemi tanár, az MTA rendes tagja. Az orvosi genetika és a klinikai genetika neves kutatója. 1987-től a POTE Gyermekklinika igazgatója.

³⁸ Czopf József (1939–2008) orvos, egyetemi tanár, a PTE emeritus professzora. A Pécsi Orvostudományi Egyetem klinikai rektorhelyettese, a Neurológiai Klinika igazgatója.

³⁹ Bencsik István (1931–2016) Kossuth-díjas szobrászművész, egyetemi tanár, professor emeritus. A pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Kar Rajz Tanszékének tanára, majd docense (1982), egyetemi tanára (1992). 1991-ben a Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola egyik alapítója, majd tanszékvezető tanára, 1995-től a Janus Pannonius Tudományegyetem Művészeti Karán működő doktori program (DLA) vezetője volt.

⁴⁰ Bachman Zoltán (1945–2015) építész, a Pécsi Tudományegyetem professzora. Meghatározó szerepe volt abban, hogy a Pollack Mihály Műszaki Főiskolán megindult az építészképzés, 2003-ban szervezte meg az építész szak doktori iskoláját, amely Breuer Marcell nevét vette fel. Munkásságának gerincét műemléki feladatok adták, nevéhez fűződik a pécsi ókeresztény emlékek rekonstrukciója.

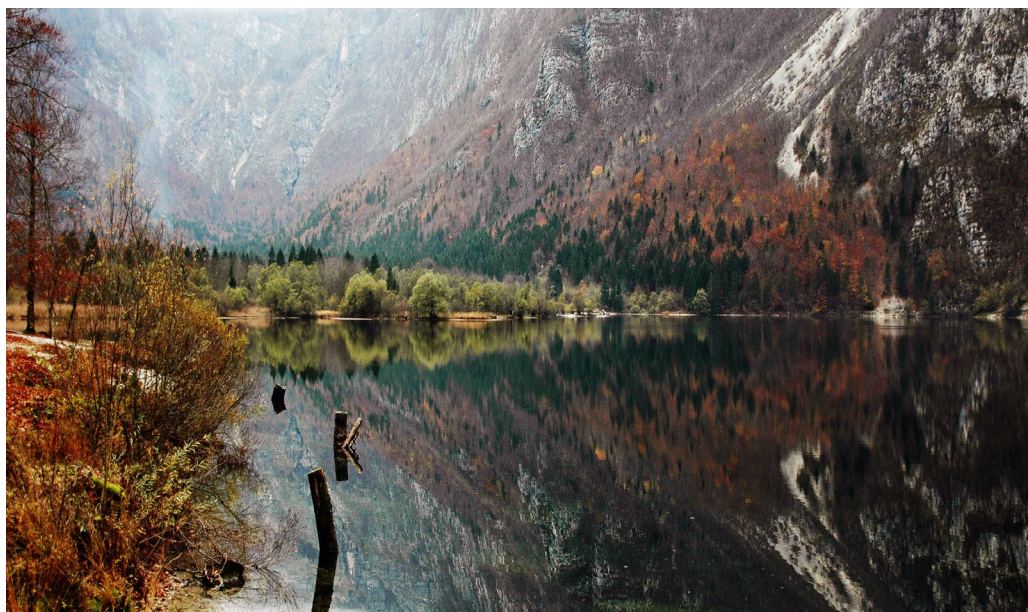
⁴¹ Nagygyörgy Sándor (1933–1993): festő- és fotóművész. 1976-ig szabadfoglalkozású festő- és fotóművész volt. 1977-től haláláig a *Nimród* vadászlap munkatársa volt. 1978–1979 között a Fiala Fotóművészek Stúdiójának művészeti vezetőjeként dolgozott. 1981-től a Nemzetközi Természetfotós Szövetség alelnöke, valamint az Országos Magyar Vadászati Védegyelet tagja volt.

képet, viszont 106 nemzetközi és hazai elismerést nyertem. Számomra ezek a díjak nagyon fontosak, de nagyobb öröm volt, hogy sok emberrel kerültem baráti kapcsolatba, így számos magyar fotóművésszel is. Kihasnálva a lehetőséget, hogy vezetőségi tag voltam a Mecseki Fotóklubban, meghívhattam Pécsre kiállítani ismert fotósokat. Ez nekem azért értékes, mert utat mutatnak a fotóművészet irányába.

Melyek a legkedveltebb fotótémái?

A felszerelésem nagyon szegényes, de két olyan ajándékot kaptam „nyögdíjas” koromban, amelyek meghatározóak. Az egyik a kéthónapos ausztráliai út, a másik pedig egy fényképezőgép. Egyszer csak kaptam egy csomagot, amit egy barátom hozott. Kérdeztem tőle, hogy ki küldte, de azt felelte, hogy nem mondhatja meg. „De mi van benne?” – érdeklődtem tőle. „Azt ő nem tudja...” Az ajándék érdekes módon volt becsomagolva egy nagy nejlonzsatyorba. Remegő kezekkel bontottam ki, és egy fényképezőgép volt benne. Egy hétig nyomoztam, hogy ki küldte. Nagyon szép levél volt hozzá, és az aláírás „angyalka” volt. Ez állt a levélben: „Te annyi mindent teszel mindenkinek. Dolgoztál szeretettel, hittel, alázattal, és soha nem kértél semmit.” Akkor összeírtam, hogy kinek mit csináltam, és a lista elég hosszú lett. Húzogattam ki a neveket a listáról, míg három név maradt, és végül már csak egy, de nem gondoltam rá, mert olyan módon volt a levél megfogalmazva. Végül mégis felhívtam őt telefonon – és ahogy most, akkor is elsírtam magam, és csak annyit tudtam mondani, hogy köszönöm, ezzel a fényképezőgéppel sok mindent lehet készíteni, és időm is több van már.

Számomra a tájfotózás a legkedvesebb. Azért nem úgy mondom, hogy természetfotózás, mert a természetfotózáson általában a vadak, a madarak fotózását értik. Engem



11. kép – „Ősz húrja zsong...”

viszont a földrajzi jelenségek, a tűz és a víz, tehát a vulkánok és a gleccserek érdekelnek. Ezenkívül a földrajzi tájak, amelyeket volt alkalmam szerencsére a sok utazás során látni – ezek váltak a legfontosabbá. Nagyon érdekelnek az emberábrázolások, nagyon szeretek portrézni. A szociófotót is szeretem, vagyis az emberábrázolást abban a környezetben, ahol a modell él. Ebben az Ormánságban is volt részem, de főleg külföldön. Az egyik fotóm az év képe lett, ez Lisszabon belvárosában készült egy néniről. Milyen érdekes, hogy több olyan egészalakos képet és portrét készítettem, ahol az emberek a szívükre teszik a kezüket fotózás közben! Valahol a lelkünk találkozott. Előfordult, hogy ott is homályosan láttam az érzelemtől, mert nagyon érzékeny ember vagyok. Ha meglátok egy szép momentumot egy filmben vagy egy könyvben, amit olvasok, azt megélem. Vagy ha látom a sportban, hogy a vesztes gratulál a győztesnek, és elismeri őt, én attól már lúdbőrös leszek. Más esetben egy barátnak vagy ismerősnek az elvesztése érzelmi hullámokat indít meg bennem. Ilyenkor azonosulni tudok a csenddel.



12. kép – A magány ajtajából...

Ennek a néninek a fotója bejárta a világot. Egy nemzetközi társaság, az ENSZ HABITAT el is kérte ezt a fotót, éveken át használta. Az életképek, illetve az, hogy a közvetlen környezetükben tudom megalkotni őket, nagyon fontosak. A gyerekfotókat is úgy szeretem készíteni, hogy néznek szabadterén egy bábelőadást például. A gyerekkarcon ott van az izgalom, rágják a körmüket, nyitva hagyják a szájukat, figyelnek, hogy mi van ott. Amikor megtörténik a katarzis, elengednek, feloldódnak, és ez látszik rajtuk. A nagyon tiszta gyerekkarcon és a nagyon fogékony gyerekeken látszik, hogy miről szólt a darab. Ezeket én nagyon-nagyon szeretem.

Mivel tölti még az idejét a fotózáson kívül?

A szabadidőm jelentős részét a zenehallgatás teszi ki, hiszen változatlanul a zene, a költészet és a fotózás, ami kitölti és harmóniában tartja a lelkemet. Rajongója vagyok a klasszikus zenének, de a népzene is szeretem. A jó zene az jó zene. Említettem a Muzsikás együttest, hogy mennyire meghatározó számomra. Például ha savanyúságot teszek el – ami egy

egész napos program nálam –, akkor csak a Muzsikás szól. Előfordult, hogy pont itt voltak Pécsett, nem is tudtam, hogy a református kollégiumban tartanak előadást. Hamar Dani⁴² hívott, hogy „Gyuri nem jössz el fotózni?”, de mondtam neki, hogy nem tudok, mert savanyúságot teszek el. Két hónappal később Szigetváron kaptak tőlem egy-egy üveggel.

A romantikus zenét – a magyar zeneszerzők közül főképp Liszt Ferencet – nagyon szeretem. Beethovenről tizenhat könyvet olvastam, annyira szeretem. Azonkívül Chopint, Schubertet is kedvelem. Van olyan Schubert-mű, amely több előadótól megvan, mert mindegyikük más hangszereken adja elő. A költészetet is említettem, gyakran olvasok, nagyon sokszor motiválnak egy fotózásnál. Elmegyek hajnalban az első busszal valahova, kinézek egy utat, gyalogolok, csinálok egy egész napos túrát. Ezek számomra a fotózásban a legfontosabbak. Még most is nagyon naiv vagyok sok tekintetben, én ezt a gyermeki naivságot, ami az őszinteségben, alázatosságban mutatkozik meg, nem vagyok hajlandó megváltoztatni, mert ezt a tisztaságot szeretném közvetíteni. A szeretet fontos számomra, ezt sugallják a képeim, a gondolataim. A Facebook-oldalamon a képekhez mellékelek zenét vagy idézetet, hogy ezek adjanak lelki megnyugvást. Nagyon örülök az olyan visszajelzéseknek, amik arról szólnak, hogy milyen fontosak ezek a képsorok. A látogatók tökéletesen megtalálják a tartalmakban azokat a hangulatokat, amit valaki elvesztése miatt éreznek éppen. Egy barátom, Simon András így fogalmazott: „A szeretet: kiválaszt, megszólít, megtart és elenged, de soha nem sajátít ki, legfeljebb örömmel elfogadja, ha önként csak neki ajándékozod magad.” Az írók közül is azokat olvasom általában, akiknek a gondolatai nagyon megfognak. Van olyan könyv, amit többször is elolvasok, mert mindig találok benne valamit.

Több témát feldolgozva előadásokat tartok, melyek 60 vagy 90 percesek. Ezeket az ország több helyén bemutattam már, és folyamatosan kapok meghívásokat, melyeket



13. kép – Kézdiszentlélek, Perkő

⁴² Hamar Dániel (1951–): népzeneész, a Muzsikás együttes alapító tagja, geofizikus, a földtudományok kandidátusa, az ELTE Geofizikai és Űrtudományi Tanszéke Úrkutató Csoportjának nyugalmazott tudományos főmunkatársa.

igyekszem teljesíteni. Az előadások nem tudományosak, de több mint ismeretterjesztő jelleggel készültek el. Bemutatják az adott térség földrajzi nevezetességeit, növény- és állatvilágát, turisztikai látványosságait, ókori városokat, helyszíneket, világörökségeket: *A vörös sivatagok és sziklák földje: Ausztrália; Anatólia csodái; Volt egyszer egy Jugoszlávia* (benne a ma már független országokkal); *A napfényes Sziciliától a hófödte Alpokig; A Pireneusi félsziget Andorrától Spanyolországon át az Portugáliáig*; és majdnem készen van *Franciaország és az Erdélyi utazások* is.

Mesélne még arról, hogy melyik utazása volt a legnagyobb élmény, és miért?

Nem is gondolkodom már abban, hogy lesz az életben olyan szerencsém, hogy más földrészre eljussak. Ebben a tekintetben Ausztrália kiemelkedő. Scheer Jutka nevét megköszönöm, ha leírjátok, mert ő volt az, aki meghívott. Vállalta az oda- és visszautamat, a kinttartózkodásomat, kinti útjaimat, költségeimet. Ünnepi beszédet tartottam ott március 15-én három alkalommal is két magyar klubban. Itt is nagy élményem volt, mert úgy értesültem, hogy a bácsi, aki nekünk annyi ajándékot küldött, meghalt. Nagyon sokan voltak a magyar klubban, és mondtam, hogy mielőtt elkezdeném az ünnepi beszédemet, kérem, hogy álljunk fel egy percre, és emlékezzünk meg Pongrácz Béláról, édesapám nagyon jó barátjáról. Rengeteget köszönhattünk neki mi négyen gyerekek, hiszen rendszeresen küldött ajándékokat. Annyira érzékenyültem, hogy képzeljék el, remegett a kezem, és nem tudtam meggyújtani a gyufát meg a gyertyát. Vittem egy vastag gyertyát, amit átkötöttem magyar nemzeti színű szalaggal. A színpad elején nagy nehezen meggyújtottam, de utána 3-4 percig úgy sírtam, hogy nem tudtam beszélni. Pár nap múlva megszólalt a néninél a telefon, és mondta, hogy a kis Gyurit keresik. Odamentem a telefonhoz, beleszóltam, hogy „Mánfai György vagyok.” „Pongrácz Béla vagyok”, mondja, „hallom eltemettél. Lehet, hogy úgy tudják, de én még élek.” Meg is hívott, és éppen a születésnapján volt alkalmam meglátogatni. Hadd mondjam el, hogy ez a találkozás is olyan volt, hogy 4-5 percig egymás nyakában sírtunk. Elmesélte, hogy mennyi mindent köszönhetett édesapámnak, hogy ki tudott jutni Ausztráliába, milyen sok lehetőséget kapott ezáltal, milyen jó barátok voltak, és az én édesapám milyen csodálatos ember volt. Elmondtam, hogy Andrásfalvy Bertalan professzor is azt mondta, hogy nehéz dolgom lesz nekem, mert ebben az országban két tiszta ember van, és az egyik az édesapám. Nehéz lesz így nekem eredményeket elérnem, de az soha nem érdekelt. Tehát ebben a tekintetben Ausztrália volt a legnagyobb élményem.

Ha a fotózás szempontjából nézem, akkor Törökország volt a legnagyobb élmény. A legtöbb életképet Törökországban tudtam készíteni, és különleges tájak is vannak ott. Ezenkívül mindenképpen a reneszánsz bölcsője, Olaszország, azon belül is főleg Toszkána. A Balkán összes országa is nagyon nagy élményt jelentett, szeretek mindig visszatérni, valamint Horvátországba is, és nem csak közelsége miatt! Illetve Magyarország minde nek előtt! A kilencvenes évek elején, amikor sok sikerem volt, kaptam egy meghívást Belgiumba, egy kisebb kúriába. Felajánlották, hogy családotól kimehetek, ott egy szobrászművész, egy festőművész és egy zongoraművész lakik. Három különböző művész, már csak egy fotós hiányzik oda. Akkor azt mondtam – és erre a mondatomra máig büszke vagyok –, hogy mindent ott tudok hagyni, de a hazát nem.



14. kép – Tündérkémenyek, Kappadókia

Nagy öröm volt Dékány Zsolttal,⁴³ Juhász Balázssal⁴⁴ közös utakon felfedezni Baranya megye szépségeit, megörökíteni azokat. Mára ők komoly, profi tudással rendelkeznek, gyakran segítenek másokat. Sokat tanultam tőlük! Mindig nagy hatással voltak rám, és örömmel láttam Kiss Imre⁴⁵ fotóit is.

Hámori Gáborral,⁴⁶ Leirer Lászlóval,⁴⁷ Krausz Józseffel⁴⁸ (utóbbi nem tagja a Mecseki Fotóklubnak), Nyárfás Balázssal,⁴⁹ Román Józseffel⁵⁰ teszünk napi felfedező túrákat, fotózunk, beszélgetünk, jól érezzük magunkat a pásztorok között. Ha megéhezünk, a vízparton, a réten vagy éppen az erdőben fogyasztjuk el az ennivalónkat, és szaporodik a fotóanyagunk kockás liliommal, tőzikével, kakasmandikóval, magyar kikericcsel, bánáti bazsarózsával, szép tájakkal, néha egy-egy vaddal is, és boldogan osztom meg ezek élőhelyeit másokkal is.

43 Dékány Zsolt fotóművész, a Mecseki Fotóklub tagja. Többször díjazták az Év természetfotója pályázaton, de diaporáma versenyeken is előkelő helyezéseket ért el. Fényképésztanulók gyakorlati képzésében is részt vett, de ma is tart fotótanfolyamokat.

44 Juhász Balázs fotóművész, reklámgrafikus, designer. Több sikeres könyv szerzője, fotótúrák szervezője.

45 Kiss Imre fotóművész, több mint 30 éven át aktív tagja volt a Nimród Magyar Természetfotós Társaságnak, a Mecseki Fotóklub tagja. Számos díjat nyert helyi és nemzetközi természetfotó pályázatokon. Nagyra becsüli a természet értékeit, és a természet védelmét az emberiség egyik legfontosabb feladatának tartja.

46 Hámori Gábor (1954–) fotóművész. 1972-től tagja, 1998-tól elnöke a Mecseki Fotóklubnak. Az 1990-es években a pécsi Művészeti Szakközépiskola tanára. 1980-tól a Janus Pannonius Tudományegyetem munkatársa.

47 Leirer László, a Mecseki Fotóklub tagja.

48 Krausz József amatőr fotográfus.

49 Nyárfás Balázs, a Mecseki Fotóklub tagja.

50 Román József, a Mecseki Fotóklub tagja.

Tehetséges fotósokat ismertem meg a Facebookon, és meg is hívtam őket a fotóklubba. Mára már meghatározó egyéniségek sok-sok díjjal, elismeréssel. Néhányukat fontosnak érzem megnevezni: Kovács Norbert,⁵¹ Bodor Csaba,⁵² Mészáros Dénes,⁵³ Krizmanics Zoltán,⁵⁴ Orbók Ildikó,⁵⁵ Petőcz Tamás,⁵⁶ Nyírő László.⁵⁷

Az utóbbi négy évben megjelent könyveim: *Európa ezer arca és az óceánon túl, Rejtőzködő kincsek – Ormánság, A mi kezeink által, A szépséges Dráva mente*. A két utóbbi Szatyor Győző írta. 2022. május 27-én lesz az új könyvünk bemutatója Szabó László Gyula professzor úrral, a *Zöld sziget Pécsen, Isten békéje – Emlékhelyek a 70 éves Botanikus kertben*.

„Én dolgozni akarok. Elegendő harc, hogy a múltat be kell vallani.”⁵⁸ Fontosnak érzem itt József Attila e gondolatait megosztani. Mindig örültem mások sikereinek, de együtt-éreztem azokkal, akiknek valami nem sikerült. Előfordult, hogy emberi gyarlóság miatt. Ha tudtam, mindig a segítségükre siettem. Legyen az fotográfia vagy éppen magánéleti probléma. Vallom, hogy a bizalom csodát tesz! Édesapámtól kaptam egy „iránytűt” és egy mércét örök életre, amit néha még le is verek, de általa nem tévesztem el az irányt! Szeretnék olyan fegyvelmezett lenni, mint Mánfai Petra, zongoraművész gyermekem. Sok tekintetben példaképem ő is!

„Egyetlen dolgom van ezen a földön: SZERETNI.” Victor Hugo gondolatával köszönöm a megkeresést!

Köszönjük szépen a beszélgetést.

(Az interjút készítette és jegyzetekkel ellátta: Dezső Krisztina és Gergely Zsuzsanna.

A portréfotó Markovics Anita fotográfus munkája.

A további fotókat Mánfai György készítette.

2021. november 9.)

51 Kovács Norbert fotóművész, a Mecseki Fotóklub tagja, elsősorban természetfotókat készít.

52 Bodor Csaba fotográfus, a Mecseki Fotóklub tagja.

53 Mészáros Dénes, a Mecseki Fotóklub tagja, érdeklí a természet- és portréfotózás is.

54 Krizmanics Zoltán, a Mecseki Fotóklub tagja, főként városfotókat, éjszakai városfotókat, tájfotókat készít. Legkedveltebb témája az asztrotájfotózás.

55 Orbók Ildikó fotóművész, a Mecseki Fotóklub tagja.

56 Petőcz Tamás a Mecseki Fotóklub tagja.

57 Nyírő László, a Mecseki Fotóklub tagja.

58 Részlet József Attila *A Dunánál* című verséből. https://mek.oszk.hu/05500/05570/html/jozsef_attila0024.html [2022.03.24.].

Domaniczky Endre

Mádl Ferenc kondoleáló levele Benedek Ferenc özvegyének (forrásközlés)

15 éve halt meg Benedek Ferenc, a római jog nemzetközi hírű professzora, aki jogászok generációit – köztük Magyarország két köztársasági elnökét: Mádl Ferencet és Sólyom Lászlót is – tanította a Pécsi Tudományegyetemen. Jelen írásban Benedek és Mádl kapcsolatán keresztül tekintjük át a professzor és híres tanítványa pályafutását.

1. Az „eke szarvától” a professzori stallumig. Benedek Ferenc pályafutása

Benedek professzor „Pannónia szép tájairól”¹ származott, és Zala megye Vas megyéhez közeli részén, a kicsiny Ozmánbük faluban született.² Szülei, akik földművesek voltak és mintegy 30 holdas birtokukon gazdálkodtak, mindhárom gyermeküket taníttatták. Benedek Ferenc ennek köszönhetően a középiskola elvégzését követően 1944-ben a szombathelyi Hittudományi Főiskolára, 1945-ben pedig a pécsi tudományegyetemre³ iratkozott be. Pályaválasztása mögött családi minták álltak. A teológia iránti érdeklődését valószínűleg a vallásos családi és falusi közösségben szerzett élmények mélyítették el – azonban innét eltanácsolták.⁴ Jogi tanulmányokat – ahogy ezt többször elmesélte – kifejezetten családi példa alapján kezdett el folytatni, egyik rokona ugyanis a Zala Megyei Bíróság polgári kollégiumának elnöke volt.⁵ Benedek bírónak készült, ám „[a]mikor 1951-ben, a Rákosi-korszak derekán ledoktoráltam, már nagyon nem akartam bíró lenni, esetleg a hatalom eszközévé válni” – emlékezett később.⁶ Örömmel fogadta professzorai bátorítását, hogy maradjon az egyetemen. Miután már gimnazistaként kitűnt a latin tudásával, az egyetemi tanulmányok alatt pedig „megragad[ta] a római jog”,⁷ majd „a római jogtudósok

1 Mádl Ferenc levele Benedek Ferencnek 75. születésnapja alkalmából, 2001. február 8. (a Mádl család tulajdonában). Elemzését és a levél szövegét lásd: DOMANICZKY 2021.

2 A ma már kétszáz főnél is kevesebb lakosú faluban az 1930-as népszámlálás szerint még 398-an laktak, és lakossága hat évtized alatt majdnem a duplájára nőtt. Összehasonlításképpen: Mádl Ferenc szülőfalujában, a Veszprém megyei Bándon 1930-ban is több mint hatszázan éltek, viszont a lakosság szám hat évtizeden át (1869–1930) változatlan maradt (lásd bővebben: KSH 1932).

3 A pécsi tudományegyetem névváltozásaira lásd bővebben: POLYÁK 2014.

4 Később úgy fogalmazott, hogy kezdettől fogva jogásznak készült, a teológiára 1944-ben csak a sorozástól való félelme miatt iratkozott be. DUNAI Imre: A maximumot kisajtolni a diákból. Új Dunántúli Napló, 2000. február 15. 7.

5 „Unokabátyám az ország egyik legnevesebb szaktekintélye volt... ő volt a példaképem.” – vallotta később egy interjúban. (DUNAI Imre: A mai jog lelke a rómaiból ered. Új Dunántúli Napló, 2002. március 22. 5.; hasonlóan: DUNAI Imre: A maximumot kisajtolni a diákból. Új Dunántúli Napló, 2000. február 15. 7.) A nagybácsi személyét nem sikerült egyértelműen azonosítani. HORVÁTH 2021. 14.

6 DUNAI Imre: A mai jog lelke a rómaiból ered. Új Dunántúli Napló, 2002. március 22. 5.

7 Római jogi témából írta a szakdolgozatát is A földtulajdoni formák a kései köztársaság korában címmel. PÓKECZ KOVÁCS 2008. 183.

vitája”⁸, a Római Jogi Tanszéken maradt Óriás professzor mellett,⁹ aki egyébként is tanári példaképe volt.¹⁰

Benedek, aki már diákként több tanszéken is dolgozott demonstrátorként, diplomája kézhezvételét követően előbb gyakornoki, majd 1952-től tanársegédi kinevezést kapott. Erről az időszakról úgy nyilatkozott, hogy „[k]ezdetben egyszerre láttam el a tanársegédi teendőket a római jogi, a közgazdasági és a statisztikai tanszéken.”¹¹ Ami konkrétan azt jelentette, hogy Óriás Nándor és Kislégi Nagy Dénes professzorok mellett egyaránt dolgozott, majd az 1952/53-as tanévtől Vinkler János mellé osztották be, aki ekkor a polgári eljárásjogi tanszék (korabeli elnevezéssel: Polgári Törvénykezési Jogi Tanszék) vezetője volt.¹² 1955-től, Óriás Nándor nyugalmomba vonulását¹³ követően már csak a római jog oktatására koncentrált, bár átmenetileg később



1. kép – Benedek Ferenc szobra a pécsi jogi kar épületében. „*Exegi monumentum aere perennius*” – idézhetnénk a szobor előtt állva Horatius híres verssorát, hiszen „*életműve-alkotása* – Mádl Ferenc szép megfogalmazása szerint – *a tanítványok generációiban*” él tovább

8 DUNAI Imre: A mai jog lelke a rómaiból ered. Új Dunántúli Napló, 2002. március 22. 5.

9 DUNAI Imre: A maximumot kisajtolni a diákból. Új Dunántúli Napló, 2000. február 15. 7.

10 Benedek tanszékvezetőként és dékántként is sokat tett elődje és mentora emlékének ápolásáért. Még Óriás professzor életében részt vett a kerek évfordulós ünnepségek szervezésében (lásd például: Rendkívüli tanácsulést tartottak [...]. *Dunántúli Napló*, 1986. október 29. 4.), halála után pedig Benedek kezdeményezésére neveztek el róla előadótermet, illetve avattak kisplasztikát a karon. (NYAKA Szabolcs: Jogászok, tanárok közös ünnepe. Új Dunántúli Napló, 1998. október 17. 9.) Ugyancsak Benedek Ferenc készítette az első életrajtot (életrajzi vázlatot) egykori professzoráról még annak életében. HAVASI János: A hét embere: Óriás Nándor nyugalmazott jogászprofesszor. *Dunántúli Napló*, 1981. május 18. 5. Az életrajzi vázlatra: BENEDEK 1980. 261–263.

11 DUNAI Imre: A maximumot kisajtolni a diákból. Új Dunántúli Napló, 2000. február 15. 7.

12 Vinkler János (1886–1968) tanári pályafutását a Pécsi Püspöki Joglíceumban kezdte még az első világháború előtt. Kétszer volt a Pécsre menekült Erzsébet Tudományegyetem (ETE) jogi karának dékánja, egyszer pedig az ETE rektora. 1922-től 1953-ig a polgári perjogi tanszék tanszékvezetője volt, illetve időlegesen több alkalommal is vezette a Közigazgatási és Pénzügyi Jogi Tanszéket. Fő műve *A magyar bírósági szervezet és polgári peres eljárás a mohácsi véstől 1848-ig* című monográfia, amelynek köszönhetően 1928-ban az MTA levelező tagjává választották. Bár akadémiai tagságát 1949-ben törölték, halálát követően a II. osztály – valószínűleg Benedek Ferenc sugalmazására és Csizmadia Andor kezdeményezésére – Mádl Ferenc közbenjárásával özvegyének segélyt folyósított (AL V.109. 19. d. 1. dosszié: Csizmadia Andor 1968. március 12-i levele és a döntésről szóló feljegyzés).

13 Óriás professzor nyugdíjazása nem egyszerű adminisztratív döntéssel, hanem – ami a korban nem volt ritkaság – erővel, egy külön e célból összehívott bizottság döntése alapján történt. Óriás Nándor évtizedekkel később is keserű szájjal emlékezett vissza tanári pályafutása záró epizódjára, amelyet önéletrajzában részletesen meg is örökített. ÓRIÁS 2006. 205–206.

is tanított más tárgyakat.¹⁴ 1960-ban adjunktusi, 1965-ben docensi, 1978-ban egyetemi tanári kinevezést kapott. A kandidaturát 1961 és 1964 között végezte, a kandidátusi értekezését 1969-ben védte meg. Több mint három évtizeden keresztül, 1964 és 1996 között állt a Római Jogi Tanszék élén, de ez idő alatt dékánhelyettesként (1975–1978), majd dékánként (1978–1981) is működött. Nyugdíjasként is részt vett az oktatásban és a tudományos életben, gyakorlatilag haláláig bejárt az egyetemre.¹⁵

2. A Bakonyból az Akadémiára – Mádl Ferenc pályáéve

Mádl Ferenc szintén a Dunántúlon, Veszprém megyében született 1931-ben, hat gyermek közül a másodikként. Kezdetben nagy szegénységben éltek, ám miután Bándról Szentkirályszabadjára költöztek, szülei tehetségének köszönhetően rövid idő alatt jó módba kerültek.¹⁶ Az ország háborúba sodródásával viszont helyzetük romlani kezdett, a család a front elől Ausztriába, majd Németországba menekült, ahonnan csak 1946-ban tértek vissza. Mádl Ferenc az elemi iskolát Bándon és Szentkirályszabadján végezte, gimnáziumba pedig a veszprémi piaristákhoz járt. Mindvégig jeles és kitűnő tanuló volt,¹⁷ aki családi indíttatásból választotta a jogi pályát. A pécsi egyetemen is jól tanult,¹⁸ de tanulmányai mellett baráti körével együtt és egyedül is képezte magát: szépirodalmat, filozófiát, történelmet olvasott. Másodéves korában első díjat nyert a kari tanulmányi versenyen¹⁹ – ennek a dolgozatnak a továbbfejlesztett változatával – már az ELTE negyedéves hallgatójaként és



2. kép – Mádl Ferenc volt köztársasági elnök. A fotó 2009-ben készült a volt Köztársasági Elnök irodájában

¹⁴ Az 1957/58-as tanévben magyar állam- és jogtörténetet, az 1973/74-es tanévben polgári jogot adott elő. PÓKECZ KOVÁCS 2008. 185.

¹⁵ PÓKECZ KOVÁCS 2008. 186.; JUSZTINGER – PÓKECZ KOVÁCS 2013. 77.

¹⁶ „Szerény kezdet után itt virágzó gazdaságot, szép otthont, anyagi jólétet teremtett a családnak” – emlékezett édesapja erőfeszítéseire egyik lánya, Erőss Pálné sz. Mádl Teréz 2013-ban. (Mádl Teréz visszaemlékezése édesapja születésének 110. évfordulóján. Kézirat, 2013. [a Mádl család tulajdonában]). Köszönöm Mádl Andrásnak, hogy rendelkezésemre bocsátotta az iratot.

¹⁷ Mádl Ferenc elemi iskolai törzslapjai egy év kivételével fennmaradtak: MNL VeML VIII.293. Szentkirályszabadjai r.k. elemi népiskola iratai. Lásd még: Mádl Ferenc gimnáziumi leckekönyve (a Mádl család tulajdonában). Az érettségi jegyzőkönyv jelenleg a Lovassy Gimnázium Archívumában található.

¹⁸ Lásd: Mádl Ferenc egyetemi leckekönyve (a Mádl család tulajdonában).

¹⁹ Erről részletesen: DOMANICZKY s. a.

Világhy Miklós diákköröseként – egy országos tanulmányi versenyen is első helyezést ért el.²⁰

Diplomája kézhezvételét követően valószínűleg Világhy támogatásával került – a kötelező szakmai gyakorlat keretében – a bíróságra, ám „[a]mikor a jogot végeztem, (...) tudtam, hogy egy olyan politikai rendszerben tanultam ezt a tudományágat, amely nem a jogszerűség, a demokrácia és a törvényesség világa. És én ezt nem akartam (...) bírói pályán művelni” – emlékezett vissza utolsó interjújában, amelyet 80. születésnapja alkalmából adott.²¹ Ehelyett megragadta a legelső lehetőséget, hogy tudományos pályára kerüljön, és jelentkezett aspirantúrára.²² Bár ide elsőre nem vették fel, volt tanárai – Szabó Imre és Nizsalovszky Endre – támogatásával átkerült a Magyar Tudományos Akadémiára, ahol a Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának (II. osztály) előadójaként dolgozott tizenöt éven keresztül, egészen 1971-ig.²³ Hivatali munkája mellett az Állam- és Jogtudományi Intézetben – másodállásban – már 1958-tól megkezdhetette tudományos pályafutását, élete álma, az egyetemi karrier lehetősége azonban csak 1971-ben, az ELTE Jogi Karának főállású oktatójává történt kinevezésével „csillant fel” előtte.

1971 és 1990 között megszakítás nélkül egyetemi oktatóként – előbb docensként, majd egyetemi tanárként – dolgozott. Politikai pályafutása 1990-ben Antall József felkérésére indult meg, és bár 1994-ben visszatért az egyetemre, és újra bekapcsolódott a tudományos életbe, folyamatosan bővülő közéleti megbízásai mellett a kutatómunkára egyre kevesebb ideje jutott.

Mádl Ferenc pályáíve tehát többszortatú: annak ellenére, hogy egyetemista korától tudományos pályára készült,²⁴ és ennek érdekében képezte magát társaival²⁵ és önállóan is,²⁶ e pályafutás első – egyébként jelentős eredményeket felmutató – szakaszát hivatalnoki munkája mellett valósította meg. Kandidátusi fokozatát is az MTA főelőadójaként szerezte meg.²⁷ Álma – az egyetemi katedra – ezt követően vált csak elérhetővé számára,²⁸ de

20 A dolgozat vitáját és összefoglalását lásd: Szász 1955. 319.

21 Kő András: „Útjelzők”. Mádl Ferenc a családi mesékről, a nehéz döntésekről, a sorsát rendező fogalmakról. *Magyar Nemzet*, 2011. január 29. 5.

22 Ennek részleteit lásd: DOMANICZKY 2021a.

23 Részletesen lásd: DOMANICZKY 2021a.

24 Saját maga első tudományos munkájának a pécsi jogi kari tanulmányi versenyre benyújtott pályamunkáját tartotta, amely egy másodéves korában készített szemináriumi dolgozatra épült. Ez az 1953-ban készült pályamunka képezte az alapját a 11 évvel később megvédett kandidátusi értekezésének.

25 A résztvevők közül Mádl Ferenc „magándiákothonnak”, Marx Gyula „kiscsoportnak” nevezte azt a közösséget, amely 1951-től tagjai szellemi és politikai életének kereteit jelentette – „a leleplezésig.” Mádl Ferenc idős korában visszatekintve ezt a közösséget úgy jellemezte, hogy a „legjobb hallgatók tartoztak köztünk, akik valamennyien jobboldali, polgári vagy paraszti származású fiúk voltak, és szemben álltak a rendszerrel.” Kő András: „Útjelzők”. Mádl Ferenc a családi mesékről, a nehéz döntésekről, a sorsát rendező fogalmakról. *Magyar Nemzet*, 2011. január 29. 5. Lásd még: MARX 2006. 87–92.

26 Mádl Ferencnek a pécsi évek alatt általa olvasott könyvekről készített feljegyzései fennmaradtak. Ezek alapján egy széles látókörű, művelt, a közélet, a művészetek és a társadalomtudományok iránt érdeklődő fiatalember képe bontakozik ki, aki – egyik kedvelt szerzője, Márai Sándor erős költői képével élve – „életre-halálra” olvasott. MÁRAI 1991. 36–37. Mádl véleményét Márairól lásd: OPLATKA András: Vendégségben Mádl Ferenc köztársasági elnöknel (portréfilm), 2002. <https://nava.hu/id/1192528> [2021.11.28.].

27 TMB 1964. 473.

28 Mádl Ferenc 1968-tól óraadóként dolgozott az ELTE ÁJK Polgári Jogi Tanszékén, amelyet ekkor Világhy Miklós vezetett (Világhy 1956–1978 között működött a Tanszék vezetőjeként). 1971-ben aztán főállásban is az ELTE oktatója lett.

hivatalnoki szaktudására – igaz, egyre magasabb beosztásokban – mindkét munkahelyén: az Akadémián és az ELTE-n is igényt tartottak. Így lett – mintegy másodállásban – az egyetemen előbb irodavezető,²⁹ majd rektorhelyettes,³⁰ az Akadémián pedig az Állam- és Jogtudományi Bizottság (ÁJB) tagja,³¹ azután elnöke,³² végül pedig a Tudományos Minősítő Bizottság titkára.³³

Tudományos pályafutásának záró szakaszában egyre sokasodó közéleti tisztségei mellett tanított, kutatott és írt. Bármilyen hivatalt töltött is be éppen, Mádl Ferencnek – Benedek Ferenchez hasonlóan – élete végéig a „*tanszék volt az otthona*.”³⁴ Bár tudományos közleményeinek száma ebben az időszakban csökkent, ő a különböző posztokon is meg-

29 Mádl Ferenc 1971–1974-ig a Rectori Hivatalon belül működő Nemzetközi Kapcsolatok Osztályának (NKO) osztályvezetőjeként is dolgozott (vö.: *Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Értesítője* vonatkozó kötetivel). Felkérésére az előző osztályvezető 1970 őszén bekövetkezett váratlan halála miatt került sor (HUNG ELTE Egyetemi Tanácsának 1970. november 27-i ülése). Az NKO kialakulására, az ELTE 1971-es Szervezeti és Működési Szabályzata szerinti feladatkörére lásd bővebben: HUNG ELTE Egyetemi Tanácsának 1971. április 16-i ülése.

30 Mádl Ferenc 1974–1977 között – Ádám György rektor időszakában – dolgozott az ELTE rektorhelyetteseként, ami tulajdonképpen addigi, osztályvezetőként végzett munkájának magasabb szintre emelését jelentette, ugyanis legfontosabb feladata rektorhelyettesként is az egyetem nemzetközi kapcsolatainak intézése maradt. Fontos hangsúlyozni, hogy Mádl ekkorra már olyan szakmai és emberi tekintélynek örvendett az egyetemen, hogy a tisztségre egyhangúlag választották meg. Ez az általános közmegebecsülés tükröződik Nagy Károly korábbi rektornak a választás előtt elmondott beszédéből: „*Évek óta vezeti a Rectori Hivatal Nemzetközi Kapcsolatok Osztályát és ezen a révén módjában volt megismerni munkáját, amikor még rektor volt és irányította az osztály tevékenységét. (...) [E] munka során Mádl Ferencet olyan munkatársnak és embernek ismerte meg, hogy megállapíthatja, nyereség az Egyetem számára, hogy itt működik, rendkívül megnyerő modorú, kulturált, nagyon becsületes oktatója Egyetemünknek, a külügyekkel nagyon nagy hozzáértéssel foglalkozik, több nyelven beszél, bármilyen magas szintű külföldi vendége volt az Egyetemenk, tényleg az Egyetem rangjának megfelelően képviselte egyetemünket. Ezenkívül beszámolhat arról, hogy amikor külföldi konferenciákon vagy rendezvényeken vett részt vele együtt, a szocialista országokban ugyanúgy, mint tőkés országokban, meggyőződhetett arról, hogy Mádl Ferenc tudományos tevékenységét mindenütt ismerik, rangosnak tartják, rendszeresen kap külföldi meghívásokat nemzetközi jogi konferenciákra, külföldi jogi továbbképző iskolákba előadónak kérik fel. Az elmúlt évben az ENSZ kínált fel neki egy négy-öt éves szerződést (...). Az a benyomása, hogy az ország határain kívül nagyobb megbecsülésnek örvend, mint idehaza.*” HUNG ELTE Egyetemi Tanácsának 1974. május 31-i ülése, Nagy Károly felszólalása, 7–8.

31 Először 1970-ben választották az ÁJB tagjává. AL V.109. 59. d. „Az Állam- és Jogtudományi Bizottság 1970-től” c. dosszié: Az 1970. április 29-i osztályülés emlékeztetője.

32 Mádl Ferenc 1980–1985 között volt az ÁJB elnöke (Hay Diana szíves közlése).

33 1984–1990 között, de a második ciklust – Antall József felkérése miatt – már nem tudta kitölteni (helyére Harmathy Attila került). Mádl Ferenc kinevezésére lásd: A Minisztertanács 1038/1984. (VIII. 22.) sz. MT határozata a Tudományos Minősítő Bizottság személyi összetételéről. *Magyar Közlöny* (1984):34. 582. Meghosszabbítására: A Minisztertanács 1055/1988. (VII. 12.) MT határozata a Tudományos Minősítő Bizottság személyi összetételéről. *Magyar Közlöny* (1988):31. 839–840. Felmentésére: A Minisztertanács 1106/1990. (VI. 13.) MT határozata a Tudományos Minősítő Bizottság titkára felmentéséről. *Magyar Közlöny* (1990):56. 1230.

34 A teljes idézet a következő: „*Ő [Mádl Ferenc – D. E.] soha nem ment el a Tanszékről. Az előadásait megtartotta, amennyire tudta, és végig tanszékvezető volt (...), ameddig a szabályok ezt lehetővé tették. Őneki a Tanszék volt az otthona. Tehát ha akart vele valaki beszélni, beszélgetni, akkor elment abba a bizonyos kis, szűk szobájába, ahol ő a legjobban érezte magát.*” *Ez itt a kérdés: 10 éve hunyt el Mádl Ferenc* (Martonyi János közlése), 2021. május 28. www.youtube.com/watch?v=amTinIdIXBw [2022.01.11.].

találta azokat a feladatokat és kifejezési módokat, ahol – a hivatali kötöttségek ellenére is – mint tudós és oktató érvényesülhetett.³⁵

3. „Tanítványaid, mi lettünk a vetés” – Benedek és Mádl kapcsolata

Már a rövid életrajzi vázlatokból is számos – a családi hátteret és az indíttatást érintő – hasonlóság rajzolódik ki, amely a tanár és tanítvány közti kapcsolatot megalapozhatta. Ezek közül itt csupán néhányat vonhatunk részletes vizsgálat alá.

3.1. A két életrajz közös pontjai

Dunántúli gyökerek: Mádl Ferenc maga hangsúlyozta ezt Benedek 75. születésnapjára küldött levelében.³⁶

Falusi kisközösségből származás: születésük idején családjaik közel azonos méretű kistelepüléseken éltek. Ozmánbükük négyszáz, Bánd hatodfélszáz lakossal bírt.³⁷

Születési dátum: Benedek Ferenc január 30-án, Mádl Ferenc január 29-én született. Mádl esetében a születésnap a névadásra is hatással volt, hiszen Ferenc napon látta meg a napvilágot.³⁸

Nagycsalád: Benedek Ferencék hárman, Mádl Ferencék hatan voltak testvérek. Itt kell megemlíteni, hogy a szülők mindkét családban mindegyik gyermek taníttatásához ragaszkodtak.³⁹

Vallásos közeg: mindketten vallásos közegben nőttek fel. Benedek később egy évet járt a teológiára, Mádl Ferenc esetében mind az édesapja, mind annak öccsei fejében megfordult, hogy papnak állnak,⁴⁰ a tágabb rokonságban pedig voltak szerzetesek (köztük egy piarista⁴¹) is.⁴²

35 Így például a miniszteri időszakának jelentős törvényjavaslatait (különösen a közoktatási, a felsőoktatási és az akadémiai törvény tervezetét) legalább annyi műgonddal csiszolhatta, mintha egy-egy monográfiát készített volna. Részben a köztársasági elnöki munkáját is tudományos tevékenységnek tekintette; megszólalásai és írásai nemcsak önmagukban, de egymás után olvasva is világos, precíz és tömör üzenetet közvetítenek – mintha egyetlen előadásának jegyzetei lennének.

36 DOMANICZKY [2021b].

37 Lásd a 2. sz. lábjegyzetet.

38 „Azért kapta a Ferenc nevet, mert éppen Ferenc napon (...) született.” Mádl Antal: Életemről szóló vallomásaim. Kézirat, [1982]. 5. A Mádl család tulajdonában.

39 PÓKECZ KOVÁCS 2008. 183., illetve Mádl Antal: Életemről szóló vallomásaim. Kézirat, [1982].

40 Ferenc nagybátyja egy darabig (1928-tól nagyjából az 1930-as évek közepéig) piarista novícius is volt (Mádl Antal: Életemről szóló vallomásaim. Kézirat, [1982]. 4., 8.). Az apa és testvérei vallásosságára: Mádl Antal: Életemről szóló vallomásaim. Kézirat, [1982]. 3., 4., 8. és MIKE 2010. 35–36. Köszönöm Mádl Andrásnak, hogy a családi visszaemlékezéseket rendelkezésemre bocsátotta.

41 A piarista rokonra, Schmidt Mihályra lásd: Mádl Antal: Életemről szóló vallomásaim. Kézirat, [1982]. 2., 20.; MIKE 2010. 384.; valamint: BORJÁN 1989. 108.

42 Schmidt Sebestyén premontrei kanonokra lásd: MIKE 2010. 384.

Egyházi középiskola: Benedek a gimnázium felső tagozatát a szombathelyi premontrei gimnáziumban,⁴³ Mádl Ferenc pedig a teljes gimnáziumot a veszprémi piaristáknál végezte el.⁴⁴

Magas szintű latintudás: a gimnáziumban mind Benedek, mind Mádl kifejezett tehetséget és érdeklődést mutatott a latin nyelv iránt.⁴⁵ Benedek másik, magas hivatalokat betöltött tanítványa, Sólyom László visszaemlékezésében ki is emelte, hogy a Benedekkel való megismerkedés egyik előfeltétele volt a hallgató jó latin nyelvtudása.⁴⁶

Több nyelv elsajátítása: Benedek a későbbi olaszországi kutatóútjaihoz szükséges olasz nyelvismeretet a szombathelyi gimnáziumban szerezte. Kiváló német nyelvtudása⁴⁷ szintén ide vezethető vissza.⁴⁸ Mádl Ferenc a német nyelvet otthonról hozta magával, de a gimnáziumban is tanulta.⁴⁹ Ugyancsak otthon – az Amerikát megjárt nagyszülők hatására – kezdett angolul tanulni. A francia nyelvvel pedig valószínűleg francia szakon végzett nagybátyja⁵⁰ biztatására kezdett el behatóbban foglalkozni – még valamikor a középiskolai évek alatt. Az angol és a francia nyelvvel tehát Mádl már fiatal korában megismerkedett, annak ellenére, hogy iskolai keretek között csak a németet tanulta.

Könyvek szeretete: mindketten rajongtak a könyvekért. Benedek esetében – ahogy erről számos tanítványa megemlékezett – az ismerkedés a könyvekkel kapcsolatos beszélgetéssel indult, amelyből gyorsan kiderült a hallgató műveltsége és érdeklődési köre.⁵¹ Mádl Ferenc könyvek iránti rajongását otthonról hozta magával, ahol édesapja és két apai nagybátyja egyaránt szenvedélyes olvasó volt. Mádl Ferenc apjáról, Antalról a családi legen-

43 PÓKECZ KOVÁCS 2008. 183.

44 Lásd: Mádl Ferenc gimnáziumi leckekönyve (a Mádl család tulajdonában).

45 Benedek latintudására: HAVASI János: Új egyetemi tanárok – Dr. Benedek Ferenc. *Dunántúli Napló*, 1978. október 12. 6.; DUNAI Imre: A mai jog lelke a rómaiból ered. *Új Dunántúli Napló*, 2002. március 22. 5. Mádl és a latin nyelv kapcsolatára: OSZTOVITS Ágnes: Rólunk is szól a mese. Beszélgetés Mádl Ferencsel. *Magyar Nemzet*, 2000. június 10. 25.

46 BÓDY – CIEGER 2004. 140. Hasonlóan nyilatkozott: Béli Gábor: Interjú Béli Gáborral, 2021. március 30.

47 Lásd: Interjú Bruhács Jánossal, 2021. május 5.

48 Vö. A zalaegerszegi Deák Ferenc Gimnázium értesítői (1937–1940) és a szombathelyi katolikus gimnázium értesítői (1941–1943).

49 Mádl Ferenc a gimnáziumban csak latinul és németül tanult. Lásd: Veszprémi R. Kat. Gimnázium évkönyvei (1942–1948).

50 Apjának kisebbik öccse, Mádl Ferenc (1910–1995) 1936-ban német–francia szakon végzett a Budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen. Életrajzát lásd bővebben: Cserhádi Ferenc: Búcsúzó Mádl Ferencről. Kézirat, 1995. (a Mádl család tulajdonában). Iskoláira bővebben: HU PMKL IV.187. Léh-cédulakatalógus. Mádl Ferenc, az unokaöcs több interjúban is megemlítette, hogy voltak francia nyelvű könyvek a bándi házukban. Ezek közül többször nevesítette Blaise Pascal (1623–1662) *Pensées (Gondolatok)* című munkáját, amelyet már iskolás gyerekként forgatott (OSZTOVITS Ágnes: Rólunk is szól a mese. Beszélgetés Mádl Ferencsel. *Magyar Nemzet*, 2000. június 10. 25.) Oplatka Andrásnak pedig azt is elmondta, hogy Pascal francia kiadását a nagybátyja hagyta ott náluk. OPLATKA András: Vendégségben Mádl Ferenc köztársasági elnöknel, portréfilm, 2002. <https://nava.hu/id/1192528> [2021.11.28.].

51 BÓDY – CIEGER 2004. 141. Benedek könyvszeretetéről hasonlóan nyilatkozott Bruhács János (Interjú Bruhács Jánossal, 2021. május 5.), Béli Gábor (Interjú Béli Gáborral, 2021. március 30.) és Schillinger Erzsébet is (Interjú Schillinger Erzsébettel, 2021. június 28.).

dárium még azt is megőrizte, hogy „[h]acsak lehetett, munka közben is, a megrakott szekér mellett gyalogolva olvasott.”⁵²

Jogi pályaválasztás: Benedek pályaválasztását a családi minta – bíróként dolgozó nagybátyja – határozta meg. Mádl Ferencre elsősorban a nagyapjától az Abraham Lincolnról (1809–1865) hallottak gyakoroltak döntő befolyást,⁵³ ám édesapjának a jogászi munkáról kialakult pozitív képe is hatással lehetett rá.⁵⁴

Bírói karrier lehetősége: Benedek esetében a családi példa adott volt, Mádl Ferenc bírósági kiterője mögött viszont valószínűleg a bírói családból érkező mentor, Világhy Miklós hatását kellene keresnünk. Világhy rövid ideig maga is dolgozott azon a kispesti bíróságon, ahová nagyjából egy évtizeddel később Mádl Ferenc is beosztásra került.⁵⁵

3.2. Egy több évtizedes barátság eseménytörténete

Mindezek a hasonlóságok valószínűleg elég gyorsan kiderültek, hiszen Mádl Ferenc kondoleáló levelében külön kiemelte, hogy „*egyetemi pályánkat az ő szellemi-emberi útmutatásával kezd[tük].*” Mádl Ferenc Benedekhez írt másik levelének, valamint egyéb nyilatkozatainak és feljegyzéseinek összevetéséből a legvalószínűbbnek az tűnik, hogy az első közös témájuk a római jog, valamint az antik kultúra (különösen Plátón és Arisztotelész) lehetett. Ha így volt, talán a római jogi gyakorlatokhoz kapcsolódóan beszélgethettek elő-

⁵² MIKE 2010. 385.

⁵³ Mádl Ferenc: [Mozaikok]. Megtörtént történetek üzenete... Kézirat, 2010. (a Mádl család tulajdonában). Mádl Ferencnek Abraham Lincoln iránti rajongása hosszú ideig megmaradt. Még pécsi évei alatt tervezte róla egy magyar nyelvű életrajz megírását, amelyhez jelentős mennyiségű cédulát készített a Pécsi Egyetemi Könyvtárban. Amikor pedig már harmincas évei második felében kijutott az Egyesült Államokba, egyik első dolga egy Abraham Lincoln beszédeiből készült válogatás beszerzése volt (ezt haláláig őrizte a könyvespolcán, a címe: Abraham LINCOLN: *Lincoln; his words and his world*. New York, 1965.).

⁵⁴ Általánosságban Mádl erre utalt, amikor felidézte, hogy „[é]desapámból az sugárzott felém, hogy nekem jogásznak vagy papnak kellene lennem...”. (OSZTOVITS Ágnes: Rólunk is szól a mese. Beszélgetés Mádl Ferencsel. *Magyar Nemzet*, 2000. június 10. 25.) Mádl Antal visszaemlékezéseiben azonban konkrétan, többször is megemlékezett a különböző ügyvédekkel való tárgyalásairól, sőt arról is, hogy megvette és elolvasta az Önüggyvéd című könyvet (ez nagy valószínűséggel az Önüggyvéd. Tanácsadó a mindennapi élet ügyes-bajos dolgaiban. Budapest, [1927] című könyv lehetett, vö.: Mádl Antal: Életemről szóló vallomásaim. Kézirat, [1982]. 44.). Az édesapa érezhetően nagyra értékelte a jogászi munkát, ez a pozitív hozzáállás vélhetően a gyerekeivel folytatott beszélgetésekben is megjelent.

⁵⁵ Vö. Világhy Miklós 1968. október 24-i önéletrajza (AL VII.200. 184/2. dosszié), illetve Mádl Ferenc 1959. július 22-i önéletrajza (AL V.102. 68. d. 2. dosszié). Nem lényegtelen körülmény, hogy az ötvenes évek elején Világhy professzor is részt vett az ELTE ÁJK végzős hallgatóit kötelező gyakorlatra beosztó bizottság munkájában. Az általa vezetett bizottság eredményességét az országos tapasztalatokat elemző tanulmány példaként, jó gyakorlatként hivatkozta meg. (FARKAS 1952. 434.) Azt is fontos kiemelni, hogy az egyetemi adminisztrációban ekkoriban gyorsan emelkedő Világhy egyik deklarált célja volt a jó személyzeti politika megvalósítása. Vagyis „*annak biztosítása, hogy a megfelelő emberek megfelelő helyre kerüljenek, s minden munkahelyre olyan ember kerüljön, aki az adott körülmények között a legjobban tudja azt betölteni.*” (VILÁGHY 1955. 51.) Mindezek csak megerősítik azt a feltételezést, hogy az 1944 márciusa és júniusa között a Kispesti Járásbíróság bírójaként tevékenykedő Világhy az általa kezdettől fogva kiemelkedően tehetségesnek tartott tanítványát – nyilván vele egyeztetve – a bírói pályán próbálta elindítani. Hasonlóképpen támogatta Mádl egyik évfolyamtársát, Torgyán Józsefet mentora, a nemzetközi jog professzora, Hajdu Gyula. Torgyánt a külügyminisztérium fogadta volna kötelező gyakorlatra (a teljes történetet lásd: TORGYÁN 2005. 57.)

szőr mélyebben,⁵⁶ amelyet akkoriban másodéven tanítottak a jogi karokon.⁵⁷ A tantárgy új volt a joghallgatóknak, a tanársegéd úr azonban nem, hiszen Benedeket Mádl és évfolyamtársai már elsőévesként, Kislégi professzor gyakornokaként megismerték. Azonban nem szabad elfeledni, hogy Benedek Ferencet nemcsak klasszikus műveltsége miatt tisztelték a tanítványai, hanem azért is, mert tőle „*meg lehetett tanulni, hogy mi a tudomány. Azt is, hogy van egy hivatalos rangsor, s ettől függetlenül egy érvényes szellemi értékrend. Ő keveset írt, de rengeteget olvasott, ismerte a könyvek és könyvtárak világát.*”⁵⁸ Innét nézve az sem lenne meglepő, ha Mádl Ferenc 1952 végén – 1953 elején készült, díjnyertes pályamunkája precíz hivatkozási és irodalomjegyzékének elkészítéséhez Benedektől kapott volna tanácsokat.



3. kép – A joghallgató Mádl Ferenc és barátai túráznak a Mecsekben, 1952. tavasz

⁵⁶ Benedek később is emlegette, hogy Mádl Ferenc nemcsak latinból volt jó, hanem kiváló jogesetmegoldó képességgel is rendelkezett (Interjú Béli Gáborral, 2021. március 30.). A római jogi előadást Óriás Nándor egészen nyugdíjba vonulásáig saját maga tartotta (ÓRIÁS 2006. 200–201., 204–207.), a szemináriumok vezetésébe viszont már akkoriban is bekapcsolódtak a gyakornokok és tanársegédek. Óriás professzor maga írta, hogy a nyugdíjazása előtt két évvel egy-egy szemináriumi csoportot már átengedett tanársegédének. Erre először 1953-ban került sor, amikor Mádl évfolyama éppen római jogot hallgatott. Erre tekintettel kézenfekvőnek látszik feltételezni, hogy Benedek és Mádl a római jogi előadáshoz kapcsolódó szemináriumok egyikén találkozott először egymással. A római jogi szemináriumokon a hallgatók ekkoriban elsősorban jogesetek elemzésén keresztül ismerkedtek meg az antik joggal és kultúrával – ez Pécsen konkrétan városi sétákat jelentett. „[A] mit az utcákon találtunk, tapasztaltunk, azt igyekeztünk a római jog szemüvegén keresztül szemlélni és megbeszélni” – emlékezett vissza az általa kedvelt pedagógiai módszere Óriás professzor. ÓRIÁS 2006. 204.

⁵⁷ AL V.102. 164. d. 3. dosszié [ÁJB első ülése, 1950. ápr.]: Jelentés a jogi karok új tantervezete tárgyában; valamint Mádl Ferenc egyetemi leckekönyve (a Mádl család tulajdonában).

⁵⁸ BÓDY – CIEGER 2004. 141. Hasonlóan fogalmazott a Súlyomnál fiatalabb Béli Gábor is, aki szerint „*Mádl Ferenc [valószínűleg – D. E.] azért becsülte Benedeket, mert megmutatta neki – ahogyan másoknak is –, hogy hogyan kell a jogirodalmat szakmai szempontok szerint feldolgozni.*” Interjú Béli Gáborral, 2021. március 30.

Érdekes egybeesés, hogy a Benedek és Mádl által kedvelt pécsi oktatók – Óriás Nándor, Kislégi Nagy Dénes, Holub József, Degré Alajos vagy éppen Flachbarth Ernő – erős átfedést mutatnak. Még érdekesebb azonban, hogy mindkettejüket ugyanaz a személy kezdte el üldözni: Kocsis Mihály, a kar „*vaskalapos*”⁵⁹ dékánja, aki bár mind Benedeket, mind Mádlt kifejezetten tehetségesnek látta, a politikai kiállás hiányát és a vallásosságot – annak ellenére, hogy egykor ő maga is papnövédeként kezdte pályafutását⁶⁰ – egyáltalán nem tolerálta.⁶¹ Mádl Ferencnek a vele való konfrontációt követően kellett 1953-ban távoznia a pécsi jogi karról. Többéves előkészítést követően 1956-ban Kocsis nagyon közel került ahhoz, hogy Benedeket is eltávolítsa – ám az 1956-os események nyomán végül ő távozott.⁶² Bár egészen haláláig tanszékvezető maradt, a Kar életében többé nem játszott szerepet.

Miután a Karon maradhatott, sőt 1957-től a helyzete is rendeződött, Benedek nem foglalkozott többet az őt Kocsis részéről ért sérelemmel.⁶³ Ugyanakkor Mádl Ferenc eltávolításának történetét és Kocsis dékán ebben játszott szerepét pályafutása során sokszor felidézte tanítványainak és fiatalabb kollégáinak⁶⁴ – ezáltal komoly szerepet játszott abban, hogy Mádl Ferenc pécsi diákévei megmaradtak az egymást követő dél-dunántúli jogásznemzedékek emlékezetében.

Mádl Ferenc Pécsről előbb az ELTE-re, majd pesti professzorai segítségével 1956 tavaszán a Magyar Tudományos Akadémiára került. Itt első feladatai egyikeként megkapta az állam- és jogtudományi aspiránsok ügyeinek adminisztrációját, illetve részben hozzá került a jogi témájú kandidátusi és doktori védések előkészítése is. Benedek – bár Eörsi Gyula kicsit elhamarkodottnak tartotta a felvételét⁶⁵ – 1961-ben megkezdhette aspiránsi tanulmányait, képzési kerettervét és beszámolóit Mádl Ferencnek kellett, hogy továbbítsa. Amikor pedig valamilyen anyag leadásával elmaradt, a felszólító levelet korábbi tanítványa aláírásával kapta meg. Már csak ezért is kapcsolatban kellett, hogy maradjanak, ám

59 Mádl Ferenc találó kifejezése. OSZTOVITS Ágnes: Rólunk is szól a mese. Beszélgetés Mádl Ferencsel. *Magyar Nemzet*, 2000. június 10. 25.

60 Vö. KISLÉGI 1979. 118.; illetve részletesen Kocsis Mihály 1953. szeptember 25-én (tehát nagyjából 3 héttel Mádl Pécsről való távozását követően) készült önéletrajzában: AL VII.200. 908. d. 5. dosszié.

61 Flachbarth professzor kiváló tehetségű tanársegéde, Gál Gyula, akit Kocsis szintén üldözőbe vett (a történetet lásd bővebben: DOMANICZKY [2022]), visszaemlékezésében felidézte Kocsis dékán egyik, 1956 őszén elhangzott megjegyzését: „*A vallásosság a szocialista meggyőződéssel nem fér össze.*” GÁL 2006. 123.

62 Dékáni időszakának eseményeire lásd: CSIZMADIA 1980a. 64.; CSIZMADIA 1980b. 65–68.

63 Benedek Kocsissal kapcsolatos magatartásának lényegét talán úgy lehetne legjobban megragadni, ha azt mondanánk: „*a hallgatásával büntette.*” Miután Benedek az évtizedek során mindvégig a Kar kedvelt és köztiszteltetben álló professzora maradt – Mádl Ferenc szavaival: „*emberi, hivatalbeli, politikai és jogi-etikai értékek dolgában a mérték*” –, hallgatása tulajdonképpen a feledés homályába burkolta Kocsist, az embert és vezetőt, valamint rosszlemkű dékáni időszakának eseményeit.

64 Mádl Ferenc eltávolításának történetét Bruhács János és Béli Gábor egyaránt Benedek Ferenctől hallotta először. Interjú Bruhács Jánossal, 2021. május 5.; Interjú Béli Gáborral, 2021. március 30.

65 Eörsi Gyula, aki a polgári jogi aspiránsjelöltek anyagait véleményezte, az 1960-ban már egyszer elutasított Benedek felvételét támogató felvételi bizottsági döntéssel kapcsolatban a következőket tartotta fontosnak kiemelni: „*Aspirantúrára bocsátása valóban indokoltnak látszik. Megjegyzem azonban, hogy – tekintettel publikációi csekély voltára – ha a TMB tavalyi levele nem volna birtokában, nem látnék sérelmet abban, ha még egy évig várna.*” (AL V.102. 16. d. 2. dosszié [Aspiránsfelvételi ügyek 1961]: Eörsi Gyula 1961. március 8-i levele).

Mádl Ferenc – diplomája megszerzését követően – egy pécsi polgárcsaládból nősült,⁶⁶ és rendszeresen látogatta felesége rokonait. Pécsi látogatásai során egykori tanáraival,⁶⁷ köztük akár Benedekkel is tarthatta a kapcsolatot.

Mádl kapcsolata a pécsi jogi karral bő egy évtizeddel kényszerű távozását követően, rapid módon rendeződött, és ebben Benedek – közvetítőként – valószínűleg kulcsszerepet vállalt. Különböző hivatali feladatok megoldása érdekében ő mutathatta be egymásnak az új dékánt, a híres jogtörténészt, Csizmadia Andort és az MTA II. osztályának „*jogi mindenés*” főelőadóját, Mádl Ferencet. Csizmadia és Mádl kapcsolata szinte azonnal barátráivá, sőt bensőségesé vált – leveleikben egymást csak „Bandi bátyámnak” és „Ferinek” titulálták –, és ez a kapcsolat egészen Bandi bácsi 1984-ben bekövetkezett haláláig szoros maradt. Csizmadia dékán azonban nemcsak általában – például egyetemi rendezvényekre történő meghívással – támogathatta Mádl Ferencet, de az ő dékánsága alatt vált intenzívvé a szakmai együttműködés Rudolf Lóránt és Mádl Ferenc között. Mádl többször járt Rudolf professzor meghívására a polgári jogi tanszék rendezvényein, és különböző témákban előadásokat is tartott.⁶⁸

A hatvanas években tehát – Benedek aktív közreműködésével – Mádl Ferenc ismét visszatért első alma materéhez, a pécsi jogi karhoz. A viszony annyira szorossá vált, hogy miután Mádl Ferenc visszatért Amerikából, meghívást kapott, hogy menjen Pécsre tanítani. Az ajánlat nagyon kedvező volt, ugyanis egy pár éves közös munkát követően átvehette volna a tanszéket „atyai jóbarátjától”, Rudolf professzortól. Végül Mádl a másik alma matert, a kedvezőtlenebb feltételeket kínáló pesti egyetemet választotta, elsősorban Világhy professzor közelsége miatt, akire továbbra is tanítványi tisztelettel gondolt.⁶⁹

Péccsel és Benedekkel azonban továbbra sem szakadt meg a kapcsolata. Ott volt közös tanáruk, Óriás Nándor 100. születésnapjának köszöntésén,⁷⁰ illetve az 1980-as évektől kezdve Benedek egyik kedvelt tanítványa, a polgári jogász Kecskés László által szervezett

66 Némethy Dalma Erzsébetet, Némethy Endre és Papp Erzsébet lányát 1955. július 27-én vette feleségül Pécsen. A polgári esküvőt Pécs-Gyár városban (54/1955. számú házassági anyakönyvi kivonat, a Mádl család tulajdonában), az egyházi esküvőt Veszprémben tartották 1955 decemberében (Mádl Antal: Életemről szóló vallomásaim. Kézirat, [1982]. 5. 85.).

67 Az egyik, feleségével közös egyetemi ismerősük Rudolf Lóránt, a polgári jog közkedvelt professzora lehetett.

68 „*Néha Mádl Ferenc eljött Pécsre, és ilyenkor előadást is tartott.*” (Interjú Bruhács Jánossal, 2021. május 5.) A rendszeres kapcsolat meglétét, amelynek egyik motorja Rudolf Lóránt lehetett, a források is alátámasztják. 1966-ban az Állam- és Jogtudományi Intézet több kutatójával (így Harmathy Attilával és id. Trócsányi Lászlóval együtt) Mádl Ferenc is részt vett a Rudolf Lóránt vezetése alatt álló Polgári Jogi I. Tanszék által 1966. szeptember 16–17-én szervezett nemzetközi kollokviumon (összefoglalását lásd: RUDOLF 1967. 322–330.), amely a jog és gazdaságosság kérdéskörével foglalkozott (Mádl Ferenc konferencia-beszámolóját lásd: MÁDL 1967). Az MTA Levéltárban fennmaradt Rudolf professzornak a pécsi polgári jogi tanszék 1969. évi tudományos előadás-sorozatára szóló meghívója is. Mádl erre elfoglaltságai miatt nem tudott elmenni, viszont jelezte, hogy az egyik lengyel előadóval személyesen is találkozna (AL V.109. 48. d. 3. dosszié: Rudolf Lóránt 1969. október 23-i levele Mádl Ferencnek). Rudolf Lóránt rövid tudományos életrajzát lásd: KECSKÉS 2013. 199–203.

69 A tanítási lehetőségekről, a Pécs és Budapest közti választás szempontjairól Mádl Ferenc atyai jóbarátjának, Albert Ehrenzweignek írt levelében számolt be részletesen. Itt azt írta, hogy a pesti és a pécsi ajánlat egy időben, 1969-ben érkezett. Mádl Ferenc levele Albert Ehrenzweignek, 1970. január 5. (a Mádl család tulajdonában).

70 Mádl András szíves közlése.

szakmai rendezvények rendszeres előadójaként újra gyakran járt az egyetemen.⁷¹ Ha jött – akár már miniszterként⁷² –, igyekezett egy kellemes délutánt vagy estét eltölteni Benedek és néhány közös barát társaságában – ezek voltak azok az egy-egy pohár baranyai vörösbor kíséretében szervezett vacsorák, amelyekre Benedek 75. születésnapjára küldött levelében utalt.

3.3. Benedek hozzájárulása a mádli szellemi hagyatékhoz

Tanár és tanítvány több évtizedes kapcsolatának áttekintése nem lehet teljes a beszélgetések témaköreinek megemlítése nélkül. Mádl Ferenc – részben kutatóként, részben közszereplőként megfogalmazott – jogász hagyatéka sokrétű, és több oldalról is megközelíthető. Mégis, a hagyatékon belül elkülöníthető egy szűkebb üzenet, ami egyszerre kapcsolódik a professzor és a politikus életművéhez.

Ennek két, talán legmarkánsabb eleme közül az egyik a közös európai kulturális örökség létezése, amelyet – hosszú csiszolást követően – Mádl Ferenc az 1990-es évek elején fogalmazott meg.⁷³ E szerint a közös európai kulturális örökség az antik kultúrára épül, amelyet a római jog és a kereszténység közvetített az utókornak. Ehhez kapcsolódik a másik gondolat: az addig elsődlegesen gazdasági közösségként működő Európai Unió kulturális közösséggé fejlesztésének programja, amely 1993-as akadémiai székfoglaló előadásának témája volt. Mádl professzor, aki ekkor már közel három évtizede foglalkozott a nyugat-európai gazdasági együttműködés struktúrájával és joganyagával, meggyőzően vezette le, hogy a kulturális közösség vállalása és létrehozása nem lehetséges opció, hanem fejlődési szükségszerűség, amely elengedhetetlenül szükséges a továbblépéshez.

Mádl Ferenc több írásában utalt arra, hogy ezeken a témákon még a hetvenes években Nizsalovszky Endrével közösen sokat gondolkodott, ugyanakkor az is egyértelmű, hogy e témák egyes elemei már korábban foglalkoztatták. Számos impulzust kapott – mint maga is írta – a hatvanas években Strasbourgban, de a kezdetek valószínűleg a pécsi diákévekre nyúlnak vissza, amelyet a fiatal Mádl egyébként is olvasással, általában véve az értelmiségi létre való felkészüléssel töltött. A pécsi évekből számos akkor általa – főleg a Pécsi Egyetemi Könyvtárban – olvasott könyv címe fennmaradt. Ezek között filozófiai, szépirodalmi, vallásos, történelmi tárgyú munkák egyaránt megtalálhatóak, viszont szinte teljesen hiányoznak a jogi témájú művek, amelyek fokozatosan, majd a Budapestre való átkerülését követően jelentek meg olvasmányai között. Akár ebben is felfedezhetnénk Benedek hatását, aki tanítványainak általában azt tanácsolta, amit Sólyom Lászlónak is: a jogot „a vizsgára tanuljam meg, és másnap felejtsem is el, különben pedig olvassak, műveljem magam, mert a lehetőség nem tér vissza. (...) [O]lvassak (...) Cervantest, német novellákat, világirodalmat. Jól lehetett vele beszélgetni mindenről, és szó sem esett arról, hogy jogot kellene olvasni.”⁷⁴ Könnyen elképzelhető, hogy Mádl Ferenc is kapott tőle hasonló tanácsot, mert ekkoriban – egyénileg és csoportosan – „elmélyed[t] több stúdióban: az európai politika-

71 Lásd például: BASA 1988. 539–543. Ott volt továbbá – elnökként – Kecskés László habilitációján. FABÓ 1986. 309–310.

72 Béli Gábor – Benedek professzor szobájában – ekkor találkozott először vele. Interjú Béli Gáborral, 2021. március 30.

73 Ez előbb székfoglaló előadásként hangzott el az Akadémián (MÁDL 1995a), de Mádl később kibővítve is közreadta. MÁDL 1995b. 479–500.

74 BÓDY – CIEGER 2004. 141.

történetben, a politikai eszmerendszerekben (...), *a keresztény európai erkölcstörténetbe*[n] –, *a római jogban, Platónban meg a többiekben, akik megalkották az európai közjogi gondolkodás és szabadság alapvető értékrendjét. Arisztotelész például az athéni alkotmányban a demokráciáról és a függetlenségről értekezett.*⁷⁵

Az is rekonstruálható, hogy ezekről a témákról felnőttként csupán két, hozzá közel álló mentorával beszélgetett: Benedek Ferencel és – később, főleg miután már nála lakott – Nizsalovszky Endrével.⁷⁶

Benedek hatása Mádl Ferenc vele kapcsolatos két levele alapján jól kimutatható. Egyszerre és előbb volt tanár, „*emberi, hivatásbeli, politikai és jogi-etikai értékek dolgában a mérték, [a] szívesen vett tekintély*”, aki példaként állt nemcsak Mádl Ferenc, de évfolyamtársai előtt is. Másodszor pedig, ahogy kapcsolatuk elmélyült, mentorrá is vált, akivel Mádl az őt foglalkoztató kérdéseket, témákat kötöttségek nélkül megbeszélhette. A feltétlen és kölcsönös bizalomra épülő beszélgetések legfontosabb témáit maga említette meg a Benedek Ferenchez írott levelében: „*[a] legklasszikusabb politikai eszmék, a jog a maga alapértékeiben, az európai örökség lelki és kulturális értékei, a társadalom és a világ minden rákényszerített durvaság[o]n át is látható éhsége a jóra, a római jog és a modern civilizált káprázata, és kinek-kinek igazságot osztó intézményei, (...) a história*”.⁷⁷ Ezek a témák azok, amelyeket Mádl később Nizsalovszkyval továbbgondolt és -csiszolatott, akár évenkénti üzenetekben keresztül, hogy majd politikai pályájára lépve, üzenetként adjon tovább a magyarok, de egyes esetekben a közép-kelet-európai államok, sőt az egész Európai Unió lakossága számára.

Benedek Ferenc hatása Mádl Ferencre, gondolataira, és az ún. mádli örökségre egyértelmű és jól kimutatható. Fontos tehát, hogy ennek ismeretében ne csak a nemzetközi hírű jogtudóst, hanem a sikeres pedagógust is meglássuk és tiszteljük benne, akinek gondolatai – kiváló tanítványai révén – nemcsak Pécsen és az ország határain belül, hanem azon kívül is képesek voltak megjelenni. S nem csupán nemzeti szinten, hanem – mint Mádl Ferenc munkássága bizonyítja – az európai szintén is nyomot hagytak, sőt, hosszú távon is hatást gyakoroltak a politikai életben.

75 Kő András: „Útjelzők”. Mádl Ferenc a családi mesékről, a nehéz döntésekről, a sorsát rendező fogalmakról. *Magyar Nemzet*, 2011. január 29. 5.

76 Mádl Ferenc 1956-ban költözött albérlőként volt professzorához, majd négy év elteltével egy kisebb lakást választott le, ahol Nizsalovszky haláláig, 1976-ig lakott. Beszélgetéseik témáit többször is megemlítette. Például: MÁDL 1988. 441–449., valamint MÁDL 1977. 1–3. Lásd még: Mádl Ferenc: [Mozaikok]. *Megtörtént történetek üzenete...* Kézirat, 2010. (a Mádl család tulajdonában).

77 Mádl Ferenc köszöntő levele Benedek Ferenc 75. születésnapjára, 2001. február 8. (a Mádl család tulajdonában).

4. Mádl Ferenc kondoleáló⁷⁸ levele⁷⁹

A Magyar Köztársaság
Volt Elnöke
Bp., 2007.02.28.

Mélyen tisztelt Asszonyom!

Fájdalom, hogy Franci elment – egyetemi pályánkat az ő szellemi-emberi útmutatásával kezdő közösségünkben így hívtuk –, most csatlakozott az őt megelőzőkhöz (Bencze Jóskához, Szabó Jóskához...) ⁸⁰. Ő volt baráti közösségünknek emberi, hivatásbeli, politikai és jogi-etikai értékek dolgában a mérték, szívesen vett tekintély, szóval része lett személyiségünknek.

Nemes szeretetének ereje mindig velünk volt, bármerre is vitt életünk, s ez biztosan velünk marad, miként életműve-alkotása is a tanítványok generációiban, akik most gyászolva és mély hálával gondolnak rá.

A Gondviselés adjon erőt családjának-szeretteinek az őket különösen ért veszteség elviseléséhez.

Szívélyes köszöntéssel

Mádl Ferenc

⁷⁸ Benedek Ferenc 2007. február 15-én hunyt el. Temetése 2007. március 2-án volt a Pécsi Központi Temetőben.

⁷⁹ A levél szövegét a könnyebb olvashatóság érdekében tagoltam, és mindenhol kiraktam a megfelelő írásjeleket. Változtatás nélkül megőriztem azonban a kis- és nagybetűket. A levél eredeti szövege a tanulmányban közölt fotón látható.

⁸⁰ Bencze József – a mohácsi bíróság egykori elnöke, később a PTE ÁJK Római Jogi Tanszékének címzetes adjunktusa – és Szabó József ügyvéd Mádl Ferenc évfolyamtársai voltak a pécsi jogi karon (lásd például: PTE EL VIII.202.c. 237. d. Ösztöndíj kifizetési jegyzék az I–IV. évfolyamú hallgatók május havi ösztöndíjáról. Pécs, 1952. április 21.). Bencze József 2003-ban, Szabó József 2004-ben hunyt el. Bencze tudományos pályafutására lásd: JUSZTINGER – PÓKECZ KOVÁCS 2013. 78. Szabó József halálára: Új Dunántúli Napló, 2004. augusztus 10. 12.

A MAGYAR KÖZTÁRSASÁG
VOLT ELNÖKE

Bp 2007. 2. 28.

Kélyen tisztelt Asszonyom!

Fajdalom, hogy Joanni elment - egyetemi pályámat az ő szellemi emberiségének utóéletével kezdő köznevelésben így hívják - mert csatlakozott az öt megosztóhoz (Bencze Józsefhez, Szabó Józsefhez...). Ő volt barchi köznevelésnek ember, hivatalbéli, politikai és jogi-ethikai értékek olgában a mestek, szívesen vett tekintély, szóval része lett személyiségünknek, nemcsak szellemünk eszéig mindig velünk volt, bármire is ott éltünk, és ez biztossá velünk marad, mint éltünk-alkotás is a tanítványok generációjában, akik most gyászolva és nagy bánattal gondolnak rá. A Szászvárosi adyon esőt családjaink-szeretőinek az őt követően ezt a részét elviselehetik. Szívveljes közönlődés hallgatásom

KÉPJEGYZÉK

1. kép Benedek Ferenc szobra a pécsi jogi kar épületében. A szerző felvétele.
2. kép Mádl Ferenc volt köztársasági elnök. A fotó 2009-ben készült a volt Köztársasági Elnök irodájában. Rétháti Serly Katalin hozzájárulásával.
3. kép A joghallgató Mádl Ferenc és barátai túráznak a Mecsekben, 1952. tavasz. A család tulajdonában, Mádl András hozzájárulásával.
4. kép Mádl Ferenc kondoleáló levele Benedek Ferenc özvegyének. A család tulajdonában, Mádl András hozzájárulásával.

LEVÉLTÁRI FORRÁSOK

- HUNG Hungaricana Közgyűteményi Portál
- ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Egyetemi Tanácsának ülései (1940–1974) https://library.hungaricana.hu/hu/collection/egyetemi_jegyzokonyvek_elte_ET/ [2002.06.20.]
- HU PMKL Piarista Rend Magyar Tartománya Központi Levéltára
IV.187. Léh István (1890–1983) hagyatéka (1910–1980)
- MNL VeML Magyar Nemzeti Levéltár Veszprém Megyei Levéltára
VIII.293. Szentkirályszabadjai r.k. elemi népiskola iratai (1907–1947)
- AL Magyar Tudományos Akadémia Akadémiai Levéltár
V.102. Az MTA Testülete, II. Filozófiai- és Történettudományok Osztálya (1950–2006)
V.109. Az MTA Testülete, IX. Gazdasági és Jogtudományok Osztálya (1959–1983)
VII.200. Tudományos Minősítés, Tudományos Minősítő Bizottság (1952–1995)
- PTE EL Pécsi Tudományegyetem Egyetemi Levéltár
VIII.202.c. PTE (majd JPTE) Állam- és Jogtudományi Kar iratai, Tanulmányi iratok (1947–1999)
- KSH 1932 *Az 1930. évi népszámlálás adatai. 1. Demográfiai adatok községek és külterületi lakotthelyek szerint.* Budapest, 1932

DOKUMENTUMOK A MÁDL-CSALÁD TULAJDONÁBAN

- 154/1955. számú házassági anyakönyvi kivonat.
Cserháti Ferenc: Búcsúzó Mádl Ferencről. Kézirat, 1995.
Mádl Antal: Életemről szóló vallomásaim. Kézirat, [1982].

- Mádl Ferenc egyetemi leckekönyve.
Mádl Ferenc gimnáziumi leckekönyve.
Mádl Ferenc köszöntő levele Benedek Ferenc 75. születésnapjára.
Mádl Ferenc levele Albert Ehrenzweignek, 1970. január 5.
Mádl Ferenc levele Benedek Ferencnek 75. születésnapja alkalmából, 2001. február 8.
Mádl Ferenc: [Mozaikok]. Megtörtént történetek üzenete... Kézirat, 2010.
Mádl Teréz visszaemlékezése édesapja születésének 110. évfordulóján. Kézirat, 2013.

SAJTÓFORRÁSOK

- Dunántúli Napló, 1981–1986
Magyar Nemzet, 2000–2011
Új Dunántúli Napló, 1998–2004

INTERJÚK

- Interjú Béli Gáborral, 2021. március 30. Készítette: Domaniczky Endre.
Interjú Bruhács Jánossal, 2021. május 5. Készítette: Domaniczky Endre.
Interjú Schillinger Erzsébettel, 2021. június 28. Készítette: Domaniczky Endre

FILM

- OPLATKA András: *Vendégségben Mádl Ferenc köztársasági elnöknel* (portréfilm), 2002. (<https://nava.hu/id/1192528>) [2021.11.28.]
Ez itt a kérdés: 10 éve hunyt el Mádl Ferenc, 2021. május 28. www.youtube.com/watch?v=amTinIdIXBw [2022.01.11.].

IRODALOM

- BASA 1988 BASA Ildikó: NSZK–magyar jogásznapiok. *Jogtudományi Közlöny* 43. (1988):9. 539–543.
- BENEDEK 1980 BENEDEK Ferenc: A római jog. In: *Fejezetek a pécsi egyetem történetéből*. Szerk. CSIZMADIA Andor. Pécs, 1980. 254–265.
- BORIÁN 1989 *Emlékkönyv a veszprémi Kegyestanítórendi Gimnázium alapításának 275. évfordulójára*. Szerk. BORIÁN Tibor. Budapest, 1989.
- BÓDY– CIEGER 2004 „Hagyni kell történni a sorsot”. Sólyom Lászlóval beszélget BÓDY Zsombor és CIEGER András. *Századvég* 31. (2004):1. 133–175.
- CSIZMADIA 1980a CSIZMADIA Andor: A jog- és államtudományi kar (1923–1951). In: *Fejezetek a pécsi egyetem történetéből*. Szerk. CSIZMADIA Andor. Pécs, 1980. 35–64.
- CSIZMADIA 1980b CSIZMADIA Andor: A Pécsi Tudományegyetem állam- és jogtudományi kara (1951–1973). In: *Fejezetek a pécsi egyetem történetéből*. Szerk. CSIZMADIA Andor. Pécs, 1980. 65–81.
- DOMANICZKY 2021a DOMANICZKY Endre: Mádl Ferenc az Akadémián. Az első tizenöt év (1956–1971). Kézirat, 2021.

- DOMANICZKY [2021b] DOMANICZKY Endre: 95 éves lenne „Benedek Franci”. Mádl Ferenc gratuláló levele Benedek Ferenc 75. születésnapja alkalmából. *Jura* 28. (2021):4., megjelenés alatt.
- DOMANICZKY [2022] DOMANICZKY Endre: Gál Gyula (1926–2012) nemzetközi jogász halálának tizedik évfordulóján. *Jura*, megjelenés alatt.
- DOMANICZKY s. a. DOMANICZKY Endre: Mádl Ferenc a pécsi jogi karon. *Jogtörténeti Szemle*, megjelenés alatt.
- FABÓ 1986 FABÓ Tibor: Állami immunitás és kárfelelősség – Kecskés László kandidátusi értekezésének vitája. *Jogtudományi Közlöny* 41. (1986):6. 309–310.
- FARKAS 1952 FARKAS Domonkos: A végzett egyetemi és főiskolai hallgatók elosztásának tapasztalatai. *Felsőoktatási Szemle* 1. (1952):9. 432–437.
- GÁL 2006 GÁL Gyula: Ötvenhatos emlékeim. In: *Tanulmányok az 1956-os forradalom és szabadságharc 50. évfordulójára*. Szerk. ÁDÁM Antal – CSERESNYÉS Ferenc – KAJTÁR István. Pécs, 2006. 121–139.
- HORVÁTH 2021 *Zalai Bírói Archontológia 1872–2020*. Szerk. HORVÁTH Zsolt. Zalaegerszeg, 2021.
- JUSZTINGER – PÓKECZ KOVÁCS 2013 JUSZTINGER János – PÓKECZ KOVÁCS Attila: Római Jogi Tanszék. In: *A Pécsi Jogi Kar 90 éve*. Szerk. ÁDÁM Antal. Pécs, 2013. 71–86.
- KECSKÉS 2013 KECSKÉS László: A polgári jog oktatása és kutatása a Pécsi Jogi Karon. In: *A Pécsi Jogi Kar 90 éve*. Szerk. ÁDÁM Antal. Pécs, 2013. 195–226.
- KISLÉGI 1979 KISLÉGI Nagy Dénes: Életpályám emlékei. Pécs, 1979.
- MARX 2006 MARX Gyula: Az én 1956-om. In: „*Sívó évek alján*”. *Történetek az ötvenes évekből*. Szerk. BÉRES Katalin. Zalaegerszeg, 2006. 87–121.
- MÁDL 1967 MÁDL FERENC: Nemzetközi kollokvium a jog és a gazdaságosság kérdéséről. Pécs, 1966. szeptember 16–17. *Állam- és Jogtudomány* 10. (1967):1. 135–143.
- MÁDL 1977 MÁDL Ferenc: Nizsalovszky Endre (1894-1976). *Jogtudományi Közlöny* 32. (1977):1. 1–3.
- MÁDL 1988 MÁDL Ferenc: Az Európai Gazdasági Közösség és Magyarország. A nemzetközi gazdasági kapcsolatok jogának egy új fejezetéhez. *Jogtudományi Közlöny* 43. (1988):8. 441–449.
- MÁDL 1995a MÁDL Ferenc: *Az európai örökség útjain. Beszédék, előadások, tanulmányok, interjúk 1990–1994*. Budapest, 1995.
- MÁDL 1995b MÁDL Ferenc: A kultúra jövője az európai integrációban. *Magyar Szemle* 4. (1995):5. 479–500.

- MÁRAI 1991 MÁRAI Sándor: Az olvasásról. In: *Füveskönyv*. Budapest, 1991. 36–37.
- MIKE 2010 MIKE Valéria: *Mike (Mádl) János és kora (1905–1981)*. Budapest, 2010.
- ÓRIÁS 2006 ÓRIÁS Nándor: *Emlékeim töredékei*. Pécs, 2006.
- POLYÁK 2014 POLYÁK Petra: Az Erzsébet Tudományegyetem névváltozatai. *Per Aspera ad Astra* 1. (2014):1. 115–137.
- PÓKECZ KOVÁCS 2008 PÓKECZ KOVÁCS Attila: Benedek Ferenc (1926–2007) életműve. *Jura* 24. (2008):2. 183–196.
- RUDOLF 1967 RUDOLF Lóránt: Nemzetközi kollokvium Pécsen a munkajog és a polgári jog kapcsolatáról a gazdaságossággal. *Jogtudományi Közlöny* 22. (1967):5. 322–330.
- SZÁSZ 1955 SZÁSZ Iván: Második országos jogász diákköri konferencia. *Jogtudományi Közlöny* 10. (1955):5. 318–320.
- TMB 1964 A Tudományos Minősítő Bizottság hírei. *Magyar Tudomány* 71. (1964):7. 473–474.
- TORGYÁN 2005 TORGYÁN József: *Antalltól Orbánig*. Budapest, 2005.
- VILÁGHY 1955 VILÁGHY Miklós: Az egyetemi vezetők kádermunkájáról. *Felsőoktatási Szemle* 4. (1955):2. 49–58.



SZEMLE



Az első magyar nemzeti fényképgyűjtemény alapköve, Rosti Pál *Fényképi* *Gyűjteménye*

Rosti. Szerk. FISLI Éva – LENGYEL Beatrix.
Budapest, 2021. 256 oldal.

A fotóalbum mint műfaj megjelenését a mai fotográfiakutatás a korai képi korszak kezdeteihez köti. Bán Zsófia általános fotográfiatörténeti tanulmányában párhuzamot von a képiség és a – Christian Metz szavaival élve – „szkopikus rezsim” fogalma között. Meglátása szerint ugyanis a képi korszak e két egymástól különálló fogalmat új megvilágításba helyezi a kutatók előtt. A fotóalbumot történetileg és kulturális szempontból is erősen meghatározott, ám mégis sokféleképpen értelmezhető műfajnak tekinti, amely egyszersmind egy diszkurzív tárgy.

A különféle albumokban felvonultatott képek sorrendje egy időben kibontakozó narratíva alapja is lehet. Az időrendiség felállítását megkönnyítendő pedig számos eset mutatkozik arra, hogy a gyűjteményeket maguk a készítők magyarázó szövegekkel, kiegészítő feliratokkal látták el. Erre nagyszerű példa a recenzió alapjául szolgáló *Rosti* címet viselő tanulmánykötet, amely a magyar fotográfiatörténet – mára méltánytalanul elfeledett – első fennmaradt darabja előtt kíván tisztelegni.

Rosti Pál életének alakulása mind a mai napig csak vázlatosan ismert a kutatók számára. Ennek oka jórészt abban keresendő, hogy saját maga által gondosan épített könyvtára és hagyatéka, a 44 éves korában tragikus hirtelenséggel bekövetkezett halálát követően nagyrészt elkallódott. Utazásai alkalmával vezetett naplójának hollétét homály fedi, teljes levelezéséből pedig csak

néhány darab maradt fenn az ország különböző közgyűjteményeiben.

Szakmáját tekintve utazó, néprajzi megfigyelő és fotográfus volt. A későbbi *Fényképi Gyűjtemény* néven elhíresült albuma anyagával kapcsolatos dél-amerikai utazását gyermekkorától fogva tervezte. Művének a magyar utazástörténeti irodalomban elfoglalt helyéről a vizsgált tanulmánykötetben Tomsics Emőke és Venkovits Balázs írásai részletes elemzéseket közölnek.

Dél-amerikai körútjáról való hazatérését követően bekerült az 1860-as évek pesti társasági életének nyüzsgő világába. Mivel ő maga is nagy rajongója volt a korszak legnevesebb zeneszerzőinek – Richard Wagnernek és Liszt Ferencnek –, gyakran részt vállalt a korszak legfontosabb fővárosi zenés eseményeinek megszervezésében, de a korabeli kulturális élet legnagyobb alakjaihoz hasonlóan gyakran látogatta a város egyik leghíresebb – Wohl Janka és Wohl Stefánia által működtetett társasági szalonját is. Sokrétű érdeklődése és tudása nyomán Wohl Janka későbbi emlékiratában a „geniális” jelzővel illeti Rostit. A komolyzene mellett nagyon szerette a képzőművészeteket is. Tagja volt az Országos Képzőművészeti Társulatnak, amelynek időnként bőkezű adományokat is juttatott.

Kivételes szépérzéke és műveltsége mellett komoly gondot fordított otthona kertjének gondos ápolására – ennek apropóján korábban az egyik leghíresebb magyar rózsatermesztőként is ismerték – és nem feledkezett meg testi egészségének megőrzéséről sem. Gyakori résztvevője volt a rangos evezőversenyeknek, a vízisportok hagyományainak megteremtésében végzett tevékenysége pedig megalapozta a pesti és balatoni versenyhajózás jövőjét is.

Életútjának részletesebb adatait a kötet függeléke közli naplószerű formában, melynek szerkesztése Lengyel Beatrix munkáját dicséri. A jelenleg igen hiányos kronológia

pontosításához azonban a közeljövőben további kutatások szükségesek, pályafutásának meghatározó helyszínein, Kolozsvártól Budapesten, Münchenen és Párizson át Havannáig és Mexikóig.

Munkásságának legfontosabb fotográfiatörténeti emléke a – már említett – útirajza és fényképgyűjteménye, amelyet dél-amerikai körútja során készített. Ezt az utazást – melyet Alexander von Humboldt korábbi útja inspirált – gyermekkorának korai szakaszától fogva tervezte. Hazaérkezését követően gazdagon illusztrált útirajzát kétféle nyomtatott formában is árusítani kezdte: a díszkötéses példányokért 22, a borítékos példányokért 18 forintot kértek a kereskedők. Ezt az árat a 19. században azonban csak a legtehetősebb családok tudták megfizetni, így az *Úti emlékezetek Amerikából* csak egy szűk réteghez juthatott el. Egyéb fotográfiai értékei mellett a kötet illusztrációi mai szemmel nézve is egyedülállóak. A kőrajzolás történetéről szóló, Gerszi Teréz keze nyomán készült szakmunka sem ismerteti ezeket alaposan, mindössze annyit lehet tudni róluk, hogy főként a kor neves rajzművésze Klettre (Kelety) György keze munkáját dicsérik.

A Magyar Országos Közös Katalógus (MOKKA), valamint az Országos Széchényi Könyvtár adatai alapján a magyarországi közgyűjtemények 13 fennmaradt darabot őriznek ebből a nívós útirajzból. A kutatók emellett úgy vélik, hogy a kötet további egy példányát ma minden valószínűség szerint a Magyar Bányászati és Földtani Szolgálat Eötvös Loránd Emlékgyűjteménye őrzi. Teljes tartalomjegyzékét a tanulmánykötet *Rosti Pál Fényképi Gyűjteménye mint album* címet viselő nagy egysége közli.

A Rosti kutatóútja során készült 45 táblát – mai szóval: fotográfiát – tartalmazó *Fényképi Gyűjteménynek* ma mindössze öt példánya ismert. Egyet a szerző még hazatérése előtt, 1858. január 1-jén

átadott Alexander von Humboldtnak – az ő munkásságának Rosti Pálra gyakorolt hatását a tanulmánykötetben Sz. Kristóf Ildikó, Miriam Szwast és Fisli Éva tanulmányai ismertetik részletesen. Egy példány a Nemzeti Múzeumba került, hármat pedig testvérei, Ágnes, Ilona és Anna kaptak. Tulajdonosaik halálát követően az albumok mindegyike bekerült egy-egy fontos közgyűjteménybe: Humboldt példányát a kölni Ludwig Múzeum, a két legidősebb nővére – Ágnes és Ilona – hagyatékában lévő példányokat pedig a Magyar Fotográfia Múzeum, valamint a Magyar Bányászati és Földtani Szolgálat kapta meg.

Az időrendben másodikként elajándékozott albumot a nemzeti könyvtár gyűjteményében kívánták elhelyezni. A kötet első lapjának sarkára 1859. február 25-én Rosti Pál a következő szavakat írta: „*A magyar nemzeti Múzeumnak hofias tisztelettel.*” A díszes tokban elhelyezett album átadására végül másnap, 1859. február 26-án került sor, melyről a fővárosi sajtó is híven beszámolt. A Földtani Társulat aznap délután fél ötre, a Magyar Nemzeti Múzeum épületébe meghirdetett ünnepi ülésén, Rosti Pál szónoklatban számolt be a Dél-Amerikában készített fényképekről és bemutatta a Mexikóból magával hozott tárgyakat is. Felszólalását követően ünnepélyes keretek között adta át a fényképgyűjteményt az intézmény akkori főigazgatójának, Kubinyi Ágostonnak. Ezek a fotográfiai képezték az alapját a később az intézményben megalapított első nagyobb hazai fényképgyűjteménynek. A nemzeti könyvtár az 1980-as években aztán helyhiány miatt a budai Várba költözött, így az album is új helyre került. Ma az Országos Széchényi Könyvtár Fényképtárában őrzik.

A Nemzeti Múzeum azonban a könyvtár költözését követően sem maradt *Fényképi Gyűjtemény* nélkül. A jelenleg a Történeti Fényképtár által őrzött példányt 2007-ben,

a Szépművészeti Múzeum Könyvtárában találta meg Papp Júlia művészettörténész. Az eredetileg Rosty Annának ajándékozott darab – aki ma férje, Rudolph von Amadei gróf révén, Anna von Amadeiként is ismert – műtárgycserének köszönhetően került jelenlegi helyére, 2008 áprilisában.

A nívós fotográfiai munka első ízben 1992-ben keltette fel a kutatók figyelmét, amikor az *Úti emlékezetek Amerikából* hasonmáskiadásának előszavaként megjelent Kincses Károly összehasonlító tanulmánya, az akkor ismert három példányról, amelyben a szerző a Rosti által alkalmazott fényképezési eljárást „viaszolt papírnegatív” eljárásként említette. Írásában hangot adott abbéli nézetének, miszerint a három vizsgált példányon kívül létezhetett még legalább további egy. Ezt követte a Magyar Bányászati és Földtani Szolgálat által őrzött album hasonmásának kiadása. A 2000-es évek elején megtalált újabb két példány arra is lehetőséget adott, hogy a fotográfia-történet első magyar emlékéit újabb formái és tartalmi vizsgálatoknak vessék alá.

Az album alapötletét minden kétséget kizáróan a havannai Tacon színházról készült felvétel adta, ez a teljes mű úgynevezett alfája. Az omega – vagyis a lezárás – minden esetben, a Rosti által csak *Aztec naptár* néven említett Piedra del Sol volt. Ezáltal úgy tűnik, az album küldetése elsősorban a képek általi időutazás lehetőségének megteremtése volt: a modern korból kiindulva egyenesen az ókori azték világba repíti vissza szemlélőjét, így emlékezve a dicsőséges régmúltra.

Talán éppen ennek apropóján tekinthető a gyűjtemény – Fisli Éva szavaival élve – „hibrid tárgy”-nak. Az érdeklődőknek lehetőségük van egy olyan – ma már csak öt példányban létező – egyedi mű megtekintésére, amely, bár önálló képek gyűjteménye, ezzel együtt mégis egy olyan fotográfiai emlék, amelynek egyértelmű kezdete és lezár

vége van: készítője tisztelegni kívánt vele inspirálója, Humboldt és támogatói – testvérei és családjuk –, illetve szeretett hazája előtt is.

A történeti kutatások megkezdését követően a 2000-es évek végén megteremtődtek az albumok fotótechnikai vizsgálatának lehetőségei is. Miután az ötödik példány a Nemzeti Múzeum tulajdonába került, Papp Júlia kutatótársaival közösen alapos vizsgálatnak vetette alá a művet, melynek eredményeként kiderült, hogy a fényképek minden bizonnyal sópapír alapúak, mivel felületüket „vékony albuminréteg” fedte. E felfedezés bizonyítására azonban ekkor még nem volt lehetőség.

A kutatások 2018-ban vettek új irányt. Ebben az évben nyílt meg a kölni Ludwig Múzeum, *Alexander von Humboldt, fotográfia és örökség* című tárlata, amelynek részeként a látogatók megtekinthették az ötödik példány öt fényképének másolatát is. A múzeum egyik kurátora, Miriam Szvast felhívta Fisli Éva figyelmét a tényre, miszerint a múzeum *Humboldt-album*ának frissen digitalizált képeit, a német intézmény albumin képekként kezelte. A magyar kutatók tisztázni szerették volna a megnevezések közti különbségek okát, ezért az itthoni albumot 2018 szeptemberében mikroszkópos vizsgálatnak vetették alá. Az eredmények a német kollégák feltevéseit igazolták, így bebizonyosodott, hogy a Rosty Anna tulajdonában lévő albumban lévő fényképek hígított albuminképeknek tekinthetők.

A mű a mai szemlélő szemszögéből nézve elsősorban azonban nem a fotográfia-történetben elfoglalt helye vagy technikai újításai, hanem sokkal inkább koncepciója miatt érdekes a fotótörténet számára. Habár elkészültét jelentősen inspirálta Alexander von Humboldt dél-amerikai utazása, a kötetben szereplő alkotások nem a német kutató úticéljainak leképezései, ha-

nem egy ízig-vérig önálló fotográfusi elképzelés méltó 19. századi szülöttei.

Alkotójuk, Rosti Pál személye előtt a Magyar Nemzeti Múzeum 2019 februárjában konferenciával tisztelgett, amelynek előadásait tanulmányok formájában a recenzált tanulmánykötet adja közre. Ezek mellett a kötetben helyet kapott a *Fényképi Gyűjtemény* 45. fotográfiája, valamint Amadei (Rosty) Anna albumának fényképjegyzéke.

A konferenciaszervezők kettős célkitűzéssel láttak neki feladatuk teljesítésének:

egyrészt méltó emléket kívántak állítani egy elfeledett művésznak, másrészt pedig a Kolta Magdolna szerkesztésében 1992-ben megjelent Rostiról szóló kötet és a *Fényképi Gyűjtemény* reprint kiadása után új – nemzetközi szintű – kutatások alapjait kívánták megteremteni, a fotográfia tudományának e kevésbé ismert szelete kapcsán. A kötetben megjelent tanulmányok új eredményei reményeik szerint segítenek majd a végső cél – Rosti Pál teljes életművének – minél pontosabb megismerésében és az ez irányban végzett kutatások folytatásában.

Baliga Violetta

AKTUÁLIS SZÁMUNK SZERZŐI

ALABÁN Péter	történész Ózdi Szakképzési Centrum Gábor Áron Technikum és Szakképző Iskola
BALIGA Violetta	doktoranda Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Művelődéstörténeti Doktori Program
DEZSŐ Krisztina	könyvtáros-muzeológus, osztályvezető Pécsi Tudományegyetem Egyetemi Könyvtár és Tudásközpont Történeti Gyűjtemények Osztálya
DOMANICZKY Endre	vezető kutató Mádl Ferenc Összehasonlító Jogi Intézet
FEJÉR Zoltán György	fotográfus, fotótechnika-történész
GERGELY Zsuzsanna	osztályvezető, könyvtáros Pécsi Tudományegyetem Egyetemi Könyvtár és Tudásközpont Partnerkapcsolati és Szolgáltatásmarketing Osztály
KOVÁCS Krisztina	irodalomtörténész Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Magyar Irodalmi Tanszék
MILIÁN Orsolya	egyetemi adjunktus Szegedi Tudományegyetem, Magyar Nyelvi és Irodalmi Intézet, Vizuális Kultúra és Irodalmelmélet Tanszék
PÁL Gyöngyi	adjunktus Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem, Elméleti Tanszék
PERÉNYI Roland	történész Kiscelli Múzeum
PETERNÁK Anna	doktoranda Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola
TELEK Ágnes	művészettörténész, főlevéltáros Budapest Főváros Levéltára
TERENDI Viktória	néprajzkutató, muzeológus Tornyai János Múzeum

ÚJVÁRI Dorottya doktoranda
Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár
muzeológus
Maros Megyei Múzeum

VISSY Beatrix irodalomtörténész
tudományos munkatárs, Országos Széchényi Könyvtár