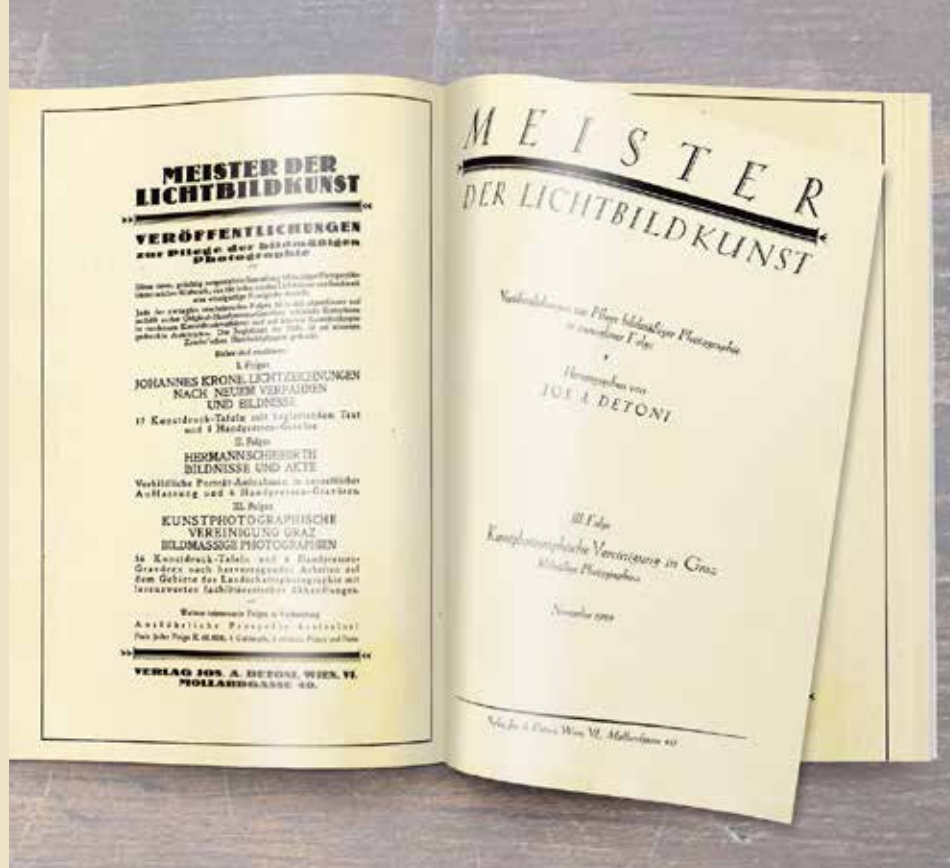


Egy elvetélt albumterv

I. rész
A bécsi
Dentoni-kapcsolat
kudarca



1. kép: A *Meister der Lichtbildkunst* sorozat bemutatása és a 3. kiadvány címlapja

Az 1920-as évek első felében a magyar fotókultúra sajátos átmeneti helyzetben volt. Már kiheverte a vesztes világháború, a forradalmak és Trianon közvetlen sokkját, de még szenvedett ezek gazdasági következményeitől. Az osztrák fotóéletet ugyancsak megviselte, hogy az egykori európai nagyhatalomból, az Osztrák–Magyar Monarchiából Ausztria egy alig több mint hatmillió lakosú kis országgá zsugorodott – egy ötvenmillió birodalom számára szervezett, majd „vízfej” fővárossá vált Béccsel. 1920 elején a főváros lakosság száma az egész országénak közel egyharmadát tette ki.¹

A hazai újjáéledés egyik jele volt, hogy megélnéült az 1905 végétől működő Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetségének (MAOSz) a tevékenysége. A MAOSz tíz éves kényszerszünet után 1920 őszén rendezte meg III. művészi fényképképzését – ezúttal az Iparművészeti Múzeumban –, amely a szűkebb szakmán túl is visszhangot keltett,² és híre a magyar szerzők írásai által Ausztriába és Németországba is eljutott.³ 1921 májusában indult a MAOSz lapja, a *Fotóművészeti Hírek*, amely mintegy másfél évtizeden át az igényes amatőr-fotográfia első számú sajtóorgánuma lett. Ugyanezen esztendő júniusában bontott zászlót a *Magyar Fotográfia* (így, „a”-betűs írásmóddal), a Budapesti Fényképezők Ipartestületének és a Magyar

Fényképészek Országos Szervezetének – vagyis a hivatásos fotográfusoknak – a „hivatalos közlönye”. 1920 nyarán a fényképezési ipart miniszteri rendelettel a képzéshez kötött iparágak közé sorozták,⁴ ez azt eredményezte, hogy megnőtt a szakma jelentősége és emelkedett a rangja.

Az 1921: LIV. tc. 68–72. paragrafusait kitért a fotográfiaival kapcsolatos szerzői jogokra is.⁵ Meg kell jegyezni, hogy az ezekre a passzusokra figyelmet felhívó fotográfiai publicisztika erről – valószínűleg történeti tájékozottság híján – úgy számolt be, mintha ilyen szabályozás a magyar törvényhozási gyakorlatban először fordult volna elő.⁶ Pedig ismeretes, hogy a szerzői jog hatályát már az 1884: XVI. tc. hatodik fejezetében a 68–75. paragrafusok a fényképekre is vonatkoztatták.⁷ Ezzel összefüggésben több mint három és fél évtized eltelte után annak a megmutatása lett volna a novum, hogy az 1921. évi törvény a fényképek szerzői jogának védelmét az 1884. évihez képest ötről tizenöt évre növelte – ez nyilvánvalóan értéknövekedésként fogható fel.

A folyamatosság jegyében ezekben az években is eljutott Magyarországra az 1864-ben alapított, nagy tekintélynek örvendő osztrák *Photographische Korrespondenz*. A nálunk ugyancsak jól ismert, 1919 óta működő bécsi konzervatív *Allgemeine photographische Zeitungban* (alcím 1924-ben:

Illustrierte Monatschrift für alle Zweige der Phototechnik) budapesti képviselőjükről név és cím szerint is megemlékeztek – Silberer Béla, Budapest, Andrassy u. 88.⁸ Ez a folyóirat a jelen téma szempontjából kiemelt fontosságú lesz. Magyar fotográfusok által rendszeresen olvasott sajtóorgánum volt továbbá a német *Photographische Rundschau und Mitteilungen*,⁹ amely 1924–25-ben már a 61–62. évfolyamánál tartott. Ugyancsak népszerűvé vált nálunk az 1922-ben indult svájci *Camera* (*Illustrierte Monatschrift für Berufsphotographen und Amateure*),¹⁰ és ismert volt az 1893-ban létesült prágai *Fotografický obzor* is (eredetiben kis „o”-betűvel írva az „obzor”, szemle szót). – A *Fotóművészeti Hírek* munkatársa, az amatőr magyar fotográfia egyik akkori reprezentánsa, a Budapesten letelepedett építészmérnök-fotográfus Vydarený/Vydarény Iván szlovák anyanyelvű volt, így a csehszlovák lap közleményei sem maradtak nálunk ismeretlenek. Kassák Lajos ekkor Bécsben szerkesztett folyóirata, a *Ma* elsősorban szépirodalmi és képzőművészeti orgánum volt, de 1924-ben például az Amerikából Párizsba települt Man Ray fotogram kísérleteiről is hírt adott.¹¹ Erősen kérdéses, hogy mennyire jutott el ez az információ magyar fotográfusokhoz, de az elvi lehetőség fennállt. Man Ray munkásságát a hazai szaksajtó nem vette észre – szemben például a prágai *Fotografický obzorral*, ahol az akkor már nemzetközileg is befutott Jaromír Funke (1896–1945) publikált elemző, méltató, terjedelmes cikket az egykori dadaista festő fotográfusi munkásságáról.¹²

Az aradi megjelenésű *Periszkop*, amely a berlini *Querschnitt* és a bécsi *Ma* nyomdokait követte, európai látókörű folyóiratként 1925 áprilisában Moholy-Nagy fotoplasztikákat is közreadott – Magyarországon a Bauhaus legfiatalabb professzorának fotográfiai formanyelvi újításai akkor visszhang nélkül maradtak. A húszas évek elején a gazdasági nehézségek a fotográfia területén is érvényesültek. A bevezetőben érintett *Fotóművészeti Hírek* egy példánya 1924 februárjában 1000 (inflációs) koronába került, márciusban 3000 koronába, szeptemberben 4000, november–decemberben pedig már 5000 korona volt egy lapszám ára.¹³

Wessely János mérnök, a lágyan rajzoló „magyar »félachromat«” feltalálója – miután pár évvel korábban arról cikkezett, hogy a [trianoni] békeszerződés „[...] magasabb kultúrájú emberek millióit alárendeli alacsonyabb értelmiségű népek önkényének”¹⁴ –, egzisztenciális okokból 1925-ben

Jugoszláviába (akkori hivatalos nevén a Szerb–Horvát–Szlovén Királyságba) települt át,¹⁵ és többé nem is tért vissza Magyarországra. A nyár folyamán Párizsban megtartott VI. nemzetközi „photographiai” kongresszuson magyar résztvevő pénzügyi hiány miatt nem volt jelen.¹⁶ Az 1925–26 fordulóján Torinóban rendezett nemzetközi szalonra a magyarok csak postán tudták elküldeni képeiket, így az akkori értékelés szerint hátrányba kerültek a csehszlovákiai kollégáikkal szemben, akik személyesen lobbizhattak érdekeik érvényesítéséért a helyszínen.¹⁷

Az anyagi problémákról azért kellett ilyen részletesen beszélni, mert mint az a későbbiekben látható lesz, ez képezi majd az egyik motívumot az alcímben jelzett kudarchoz.

Nagy kérdés, hogy a fotográfia hívei közül kik olvasták Fülep Lajos 1923-ban kötetben közreadott munkáját, a *Magyar művészetet*. Ma számosan tudják, hogy a hivatásos, ekkor még fiatal fényképész Pécsi József (1889–1956) sokrétű művészettörténeti műveltséggel is rendelkezett.¹⁸ Kevesebben ismerik azt a tényt, hogy Kankovszky Ervin (1884–1945) – az ő vezetéknéve időnként Kankowsky vagy Kankowszky formában kapott nyomdai megjelenést – saját készítésű, fotográfiai alapú exlibrise a mai napig látható Alfred Lichtwark hamburgi művészettörténész (a Kunsthalte egykori igazgatója) egyik könyvének élén.¹⁹ Ez jelzi Kankovszky képzőművészeti érdeklődését is. Ezek azonban eseti jelenségek voltak, nem tudjuk közelebbről, hogy a korabeli fotográfus társadalom tájékozottsága mennyire terjedt ki a művészettörténetre, és különösen Fülep idézett, nem kis nyitottságot igénylő művére. A magyar fotográfusok ekkortájt folytatott tevékenysége nem utal arra, hogy elfogadták volna azt a tényt, hogy a magyar művészet produktumait az európai progresszív alkotásokhoz mérve lehet igazán hatékonyan értékelni, mint azt Fülep Lajos tette a képzőművészet területén. Arról már nem is beszélve, hogy vajon hányan értették meg és tekintették iránymutatónak a „nemzeti és az egyetemes” Fülep által kifejtett viszonyát.

A Németországban és Ausztriában a húszas évek közepe táján már virágzó magazin-kultúra Magyarországon nem honosodott meg (a *Magyar Magazin* 1928-ban lépett a porondra, intenzív fényképhasználó volt, de csak rövid ideig maradt fenn). A kolozsvári *Korunkban* a szerkesztő Gaál Gábor cikkezett 1931-ben szigorú, nem egészen igazságos módon a németországi magazinok szellemi színvonaláról.²⁰

A hazai fotóéletnek ekkor még nem volt a fotóművészet eredményeiről átfogó keresztmetszetet nyújtó fényképalbuma. Valószínűleg ez is indokolta, hogy a magyar fotográfusok felgyeltek egy bécsi albumkiadási kezdeményezésre. A korábbi történelmi adottságok, a közös múlt folytán Ausztria fotográfusaival általában is jó volt a fotókultúra magyar híveinek a kapcsolata 1919 után is. A fentebb már érintett osztrák folyóirat, az *Allgemeine photographische Zeitung* kiadója és felelős szerkesztője, Josef A. Dentoni (eredetileg: Josef Leopold Anton (1891–1946), aki 1938 után a nemzetiszocializmus híve lett), fotókönyv kiadást is folytatott. „A művészi fotográfia mesterei. Ily címen jelenik meg a legközelebbi napokban Jos. A. Dentoni Wien kiadásában annak a könyvsorozatnak első száma, mely a képszerű fotográfia kultiválását és ápolását tűzte ki céljául” – adta hírül 1924 februárjában a *Fotóművészeti Hírek*.²¹ A „képszerű fotográfia” fogalom – a német szakmai nyelvhasználatban *bildmäßige Fotografie* – abban az időszakban a gyakorlatban festői fotográfiát jelentett. Olyan fényképet, amelyet (némi leegyszerűsítéssel szólva) elsősorban speciális pozitív-

technikák alkalmazásával – úgynevezett „nemes eljárásokkal” – a festményhez, grafikához tettek hasonlóvá. Az eredményt piktorialista fényképnek (is) nevezték. A piktorializmus az 1880-as években jött létre a fényképezés művészi lehetőségét bizonyítandó elsősorban Angliában, Franciaországban, Németországban, Belgiumban, Ausztriában és Magyarországon, majd a tengeren túl is gyors hódító útra indult; művelőinek elsődleges szándéka szerint a tömegtermelésre dolgozó fényképeszeti ipar és az igénytelen amatőrizmus ellenében.

A Dentoni-kiadású albumról/albumokról szóló híradás a továbbiakban mélynyomással készült kettős autotípiákat ígért, amely azt jelentette, hogy a kiadó a fotográfiák minél pontosabb nyomdai kivitelezésére törekedett, és ez a szándék a piktorialista fényképek hatása szempontjából nagyon jelentékeny tényező volt. (Egy festői fotográfiát annak fizikai sajátosságai folytán nyomdailag a mai napig is csak megközelítő mértékben lehet híven megjeleníteni, azért is, mert ezek a képek többnyire speciális, érdes felületű papíron jelentek meg.)

Bár a festői fényképezésnek már a századelő táján is voltak ellenzői, vele szemben az igazán erőteljes támadást és a festői fényképezés alkonyát – legalább is Nyugat-Európában és Amerikában – az 1920-as évek hozták. (A Bauhaus, személy szerint Moholy-Nagy László és mások formanyelvi újításai, az avantgárd képzőművészeti „izmusok”, és a kialakuló *Neue Sachlichkeit* fotográfiai eredményei rövidebb-hosszabb időn belül felőrölték, a fotótörténetbe számúzták – esetenként degradálták – a piktorialista fényképezést). Képszerű fotográfiák könyvben történő kiadása Bécsben tehát a piktorialista fényképezés leszálló időszakában valósult meg.

3. kép: Dr. Hugo Haluschka: *Lilly*

A *Meister der Lichtbildkunst* első kötetét Johannes Krone (1853/1854[?]-1923) jegyezte. A mérnök Krone (nem tévesztendő össze a drezdai hivatásos fényképész apa, Hermann Kronéval) a Krupp-cég képviselőjeként került Bécsbe, amatőrként kezdett fotografálni. A második kötet 1924 májusában Hermann Schieberth (1876–1948) képeit mutatta be. Schieberth Bukovinából érkezett 1909-ben a birodalmi fővárosba, elsősorban portrékat – közöttük művészeket ábrázoló képeket – alkotott, majd aktfotográfusként működött és képes levelezőlapokhoz szolgáló felvételeket készített a Kilophot cég számára.²²

A Fotóművészeti Hírek 1924. évi februári és márciusi száma fél oldal terjedelemben vezette fel a két kötet kiadásának hírét. Negyedévi közleményként nevezte meg őket. „Ezen gyűjtemény [mármint az albumsorozat tervezett kötetei] grafikailag kiváló gonddal lesz kiállítva. A szövegrész a legfinomabb Zander papíron nyomatik, az illusztrációk egy része kéziszajton készült átnyomások, más része mélynyomással és kettős autotípiák a legfinomabb műnyomópapíron” – olvasható a híradásban.²³

A háborúmiattösszeroppant gazdaságarendbetételére Ausztria 1922 őszétől 650 millió aranykorona külföldi kölcsönt kapott, és bár az értékálló schilling („az alpesi dollár”) csak 1925 márciusától került forgalomba, a kölcsön nyomán az osztrák gazdaság szanálása megkezdődött, az inflációt megfékeztek.²⁴ A *művészi fotográfia mestereit* még a régi pénzért árusították, egy-egy kötet ára 60 000 osztrák korona volt.

1924 szeptemberében a *Fotóművészeti Hírek* arról

adott tájékoztatást, hogy a második kötet – Hermann Schieberth „magyar származású wieni szakfényképész” 21 portré- és aktfelvételét tartalmazó albuma – már elhagyta a nyomdát.²⁵ (Itt nem célszerű megemlíteni azt a bonyolult kérdéskört, hogy a nemzeti, nemzetiségi és felekezeti szempontból igen tarka Bukovinában²⁶ ki milyen identitású polgárnak minősült egykor.)

1924-ben a magyar lap november–decemberi száma a könyvsorozat harmadik kötetének megjelenését vetítette előre. „Kunstphotographische Vereinigung, Bildmässige Photographien” – idézte a címet a híradás.²⁷ Szándékosan vagy véletlenül a nálunk közreadott címből kimaradt, hogy ez esetben a Graz városában működő egyesület képei kapnak publicitást. Az érintett fotográfusok szakmai rangja meghaladta az első két kötetben szereplőket, ebben ugyanis Maximilian Karnitschnigg (1872–1940), és dr. Hugo Haluschka (1880–1951) képei szerepeltek túlnyomó többségben. Mindketten az osztrák fotótörténetben erős nyomot hagyó szereplők voltak. Karnitschnigg vezérőrnagy az első világháborús katonai karrier után a stájerországi államigazgatásban működve gyakorló fotográfusi és szakírói munkásságot is folytatott – alapvetően konzervatív szellemiségben.²⁸ A jogot végzett Haluschka 1909-ben a Graz városi Kunstphotographische Vereinigung /*Művészfotográfiai Egyesület*/ alapító tagja volt, amatőr fotográfusként Karnitschnigg felfogásához hasonló szemlélet alapján működött. Hosszú fotográfiai szakmai pályafutása alatt a *Heimatphotographie* híressé vált híveként igyekezett fékezni az ausztriai fotográfiai modernizációt.²⁹

2. kép: A *Meister der Lichtbildkunst* 3. kiadványa, 1924. november

