

FOTÓMŰVÉSZET

FOTÓMŰVÉSZET



#KIÁLLÍTÁS DEIM #KIÁLLÍTÁS ROBITZ #GYŰJTEMÉNYEK DETVAY – HANGYÁL #KIÁLLÍTÁS SZÁSZ #ESSZÉ KERTÉSZ
#KÖNYV GINK #RECENZÍÓ FÜZI IZABELLA #GYŰJTŐ KAJON #RIPORT FORTEPAN MASTERS #TECHNIKA CANON

ISSN 0532-3010
9 770532 301005 22032 >

nka
Nemzeti Kulturális Alap

LXV. évfolyam
2022. 3. szám

Ára:
1300 Ft

Bán András (1951)

Műkritikus. Képzettsége: művészettörténész, matematika tanár, a filozófia doktora. 1990-ig műkritikusként folyóiratoknak írt. 1991-től 2014-ig a vizuális antropológia és a művészettörténet egyetemi oktatója, munkája főként a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Intézetéhez kötődik, de több más egyetemen vendégoktató. Emellett a *Magyar Lettre Internationale* művészeti vezetőjeként tevékenykedett egy évtizedig, a NKA Fotóművészeti Szakmai Kollégiumának elnöke, a Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar Tagozatának elnöke volt egy-egy cikluson át. 2008 és 2013 között a Miskolci Városi Művészeti Múzeumot vezette, majd a Capa Központban és a Múcsarnokban dolgozott. Műkritikusként Németh Lajos díjban, egyetemi oktatóként a Miskolci Egyetem kiváló oktatója díjban részesült.

Csanádi Bognár Szilvia

Jelenleg a Tomori Pál Főiskola docense, esztétikatörténetet, művészetfilozófiát, retorikát tanít. Kutatásai hosszú ideig a műleírás témáját járták körül, ezek tanulmánykötetekben és folyóiratokban jelentek meg a 18. század műleíró elméletével, valamint a konceptuális művészet leírógyakorlatával kapcsolatban. 2011-ben elnyerte az MTA Művészettörténeti Bizottságának Opus Mirabile díját. 2018-ban az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskolájában szerzett PhD fokozatot Johann Gottfried Herder forma- és térfogalmával foglalkozó disszertációjával.

Ébli Gábor (1970)

Esztéta, az ELTE-n szerzett PhD fokozatot. Kutatási területe a múzeumügy és a kortárs művészet magángyűjtése. *National Museums and Civic Patrons. Practices of Cultural Accumulation in Central and Eastern Europe* című angol nyelvű könyve 2020-ban jelent meg a L'Harmattan kiadónál. 2006 óta a MOME Elméleti Intézetében tanít.

Farkas Zsuzsa (1957)

Művészettörténész. A Szépművészeti Múzeum Magyar Nemzeti Galéria Fotóarchívumában dolgozik. Kutatási területe a 19. századi magyar képzőművészet. Többek között a *Festő-fotográfusok 1840–1880*, *Embermászoló* című kötetek, valamint számos fotótörténeti cikk szerzője.

Fejér Zoltán (1951)

Fotótechnika-történeti foltvarró, *self-made man*. 1968 óta tevékenykedik a fényképezés területén. Kiállítások kurátoraként működött, magyarul, németül, angolul, franciául és eszperantó nyelven négyszáz cikket írt, tizenkét könyvet tett közzé. 2011-ben megkapta a Magyar Fotóművészek Szövetségének Életmű-díját.

Fisli Éva (1974)

Történész, fotómuzeológus, kurátor, PhD-fokozatát az ELTE BTK és a párizsi Sciences Po közös irányítású doktori programján szerezte. A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában a nemzetközi és a városkép gyűjtemény kezelője. 2012-2018 között a Magyar Fotótörténeti Társaság főtítkára és a Mafot online felületeinek szerkesztője.

Kopin Katalin (1981)

Művészettörténész, kurátor. 2005-től rendszeresen publikál művészeti lapokban, írásai megjelentek az *Új Művészetben*, az *Artportalon*, a *Flash Artban*, a *Punkt.hu*-n. 2010-től a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum művészettörténésze és muzeológusa. Több életműkiállítást és csoportos kiállítást jegyez kurátorként, katalógusok és monografikus munkák szerzője és szerkesztője. A kiállításokhoz kapcsolódóan riportfilmeket és interjúkat készít a kortárs művészet szereplőivel. 2022-től a szentendrei PhotoLab nevű kortárs fotográfiai kiállítóhely művészeti vezetője, mely az FMC struktúráján belül jött létre.

Pfisztner Gábor (1967)

Történelem–német szakon végzett az ELTÉ-n, és két fél-évig az Iparművészeti Főiskola vizuális kommunikáció szakán volt vendéghallgató. Gimnáziumi tanár. Budapesti Metropolitan Egyetem Média Intézetének oktatója.

Tóth Olivér

Kommunikátor. Jelenleg független publicistaként mélyinterjúkat készít a hazai közélet, kultúra, gazdasági és médiavilág szereplőivel olyan lapokba, mint a *Kreatív*, a *HVG* vagy a *Nők Lapja*. Korábban volt prémium férfimagazin márkamenedzsere, főszerkesztő, kommunikációs-média szakmai magazin vezető szerkesztő-riportere is. Közkapcsolati vezetőként kreatív ügynökségek, valamint az általuk képviselt márkák külső és belső kommunikációjáért felelt.

TARTALOM

KOPIN KATALIN Alternatív időképek az emberi érzékelés határterületeiről Deim Balázs fotográfiái	4
CSANÁDI-BOGNÁR SZILVIA Valóság adta avantgárd Interjú Robitz Anikóval	16
ÉBLI GÁBOR Többsoros rendezés A kilencvenes évek fotókultúrája a Detvay & Hangyál Gyűjteményben	26
PFISZTNER GÁBOR „... helyét még keresik a fotóművészetben” Dr. Szász János első retrospektív kiállítása <i>A vályogtól a panelig</i> címmel	40
FISLI ÉVA „Magyarországi emlékek” André Kertész újravágott ifjúsága	52
BÁN ANDRÁS Néhány régi fotó	58
PFISZTNER GÁBOR Vizuális kultúra Magyarországon a századfordulón	70
FARKAS ZSUZSA Az egyenruhák titokzatos világa Beszélgetés Kajon Árpád gyűjtővel	74
TÓTH OLIVÉR 333 kép	82
FEJÉR ZOLTÁN GYÖRGY A Canon távmérős modelljei	90
KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ	94

ALTERNATÍV IDŐKÉPEK

Deim Balázs fotográfiái



Milyen is otthonosan mozogni egy közegben, belakni azt minden szegletében, jelen lenni a félreeső és kiemelt helyeken, a műtermekben, kocsmákban, kiállítóterekben, része lenni annak, amiről sokan azt állítják, már nincs is: a szentendrei lüktetésnek. Deim Balázs számára ez evidencia, itt született, itt tette első lépéseit a fotográfia irányába. A minden szegletében ezerszer ábrázolt és megörökített városi látvánnyal már a kezdetekkor is szembe ment, 2008-as *Ghost town* című sorozatában, azokat a városrészeket fotózta, amelyeket ő fedezett fel magának kamaszkorában, ahová elbújt cigizni a barátokkal, a város kirakatokon túli arcát, a lerobbant külvárosi részeket, a látókörön kívül eső peremvidéket. Ezt rögzítette filmre, aztán fotózta be a negatívról digitális kamerával, makró objektívvel, ezáltal egy furcsa, misztikus világot teremtett fekete-fehérben, mely megmutatja a málló vakolatot, a betonemlékmű vigasztalan szürkeségét, az áramelosztó ritmikus rendjét, az égbe hasító szögcsatornát. Deim Balázst mindig is érdekelte az alternatív és progresszív ága a fotográfiának, gyerekkorától kezdve kísérletezett az analóg technikával. Édesapja révén volt otthon egy fotólaborja is, ahol fotogramokat készített és nagyított.

Deim Balázs: *Space- Astronaut 2*, giclée print, 60x40 cm, 2017

AZ EMBERI ÉRZÉKELÉS ... HATÁRTERÜLETEIRŐL



Deim Balázs: *Ghost town 08*, Lambda print, 20x30 cm, 2008

Indulásakor sem elszigetelt és magányos alkotóként dolgozott, 2005-ben alapítója volt a Forgács Társaságnak. Az akkor korai húszas éveikben járó fiatal művészek hamar rácsatlakoztak a város *underground* művészeti hálózatára. 2005-től ef Zámbó István felkérésére három éven át megszervezték a *Manofesztáció* néven futó összművészeti eseményt, amely társprogramja volt a Vajda Lajos Stúdió művészei által a MűvészetMalomban rendezett *Nemzetközi Performance és Nehéz Zenei Fesztiválok*nak. A társaság formabontó megmozdulásai élővé tették a városi tereket, Deim Balázshoz kötődik többek között egy utazó-mozgó fotókiállítás is, amely során egy

hordozható panelre rögzítettek fotókat, és azzal járva a várost, házfalaknak támasztva juttatták el képi világukat a járókelőkhöz.

2011-ben egy lépéssel beljebb jutva az utcáról, a Barcsay Múzeum udvarán volt egy egyéjszakás kiállítás a társaságnak, *Forgács az előszobában* címmel.¹ Az elnevezés a fiatal művészek helyzetére utalt, mert egy pályakezdő művész számára soha nem vezetett egyenes út a galériák és múzeumok zárt világába. A villámeseményen a fotográfus nagyapja, Deim Pál képzőművész szólt a közönséghez, aki már az 1970-es évek elején is kiállt a fiatal, lázadó neoavantgárd hippik mellett, akik a szentendrei templomdombon bontogatták szárnyaikat.



De bármerre is mozdult a Forgács Társaság, Deim Balázs megtalálta a lokációban és szituációban rejlő fotográfiai lehetőségeket. *Windows* című sorozatának helyszíne az Urak Asztalán található egykori rakétabázis, mely hosszú éveken át, nyári művésztelep színhelyeként szolgált a Forgács Társaság számára. A helyszín a maga éles kontrasztjával sok forgácsos művészt inspirált alkotásra. Deim a *Windows* című sorozatában megteremti a kint és a bent ambivalens viszonyát, a szemléltöt bezárja a térbe, menekülésre készítetve a külvilág irányába, ám az csupán illúzióként, dekoratív képelemként jelenik meg, nem valódi vészkijáratként. Deim ezeknek a tereknek az egyikét *camera obscurá*vá alakította barátaival segítségével, így a fény leképezésének monumentális objektumává vált a lepusztult hangár. Maradva a fény rétegeinél, Balázs tovább kísérletezett ezzel a térrel, és egy régi harmonika kihuzatos géppel ugyanarra a negatívra fotózta több elhagyott szoba képét, így egy sugárzó, lebegő, transzcendens fényteret hozott létre. Az ablakok ritmikus sorát és

a fotográfus nézőpontját tekintve, egy párhuzamot említenék: Ősz Gábor *Prora project* címen hozott létre egy végtelenített fotósorozatot az egykori Rügen szigeti üdülőtelepről, melynek több száz üres szobáját fotózta végig. Fontos említést tenni azokról a hatásokról és előképekről is, amelyek a fotográfust eddigi szakmai pályáján megérintették és alakították a látásmódját. Egykori tanára, Drégely Imre miatt kezdett el kísérletezni a polaroid transzferrel és a fotómátrixok, montázsok és mozaikok irányába is az ő hatására tett egy kitérőt. Képei mindig inspirálóan hatottak rá és új dimenziót nyitottak a művészi fotóhasználat világába. A mesterből idővel barát lett, és több kiállításon is részt vettek együtt. A legfontosabb a 2019-es berlini *Galaxien unseres Alltags* címmel létrejött tárlatuk volt, ahol az úr tematikájú képeiket állították ki közösen, Surányi Mihály kurátori munkája révén.² Arra a kérdésre, hogy ez a téma hány alkotót inspirál, szemléletes és izgalmas választ kínál *Az úr – Alternatív kozmoszok* című kiállítás a pécsi m21 Galériában.³ Deim Balázs

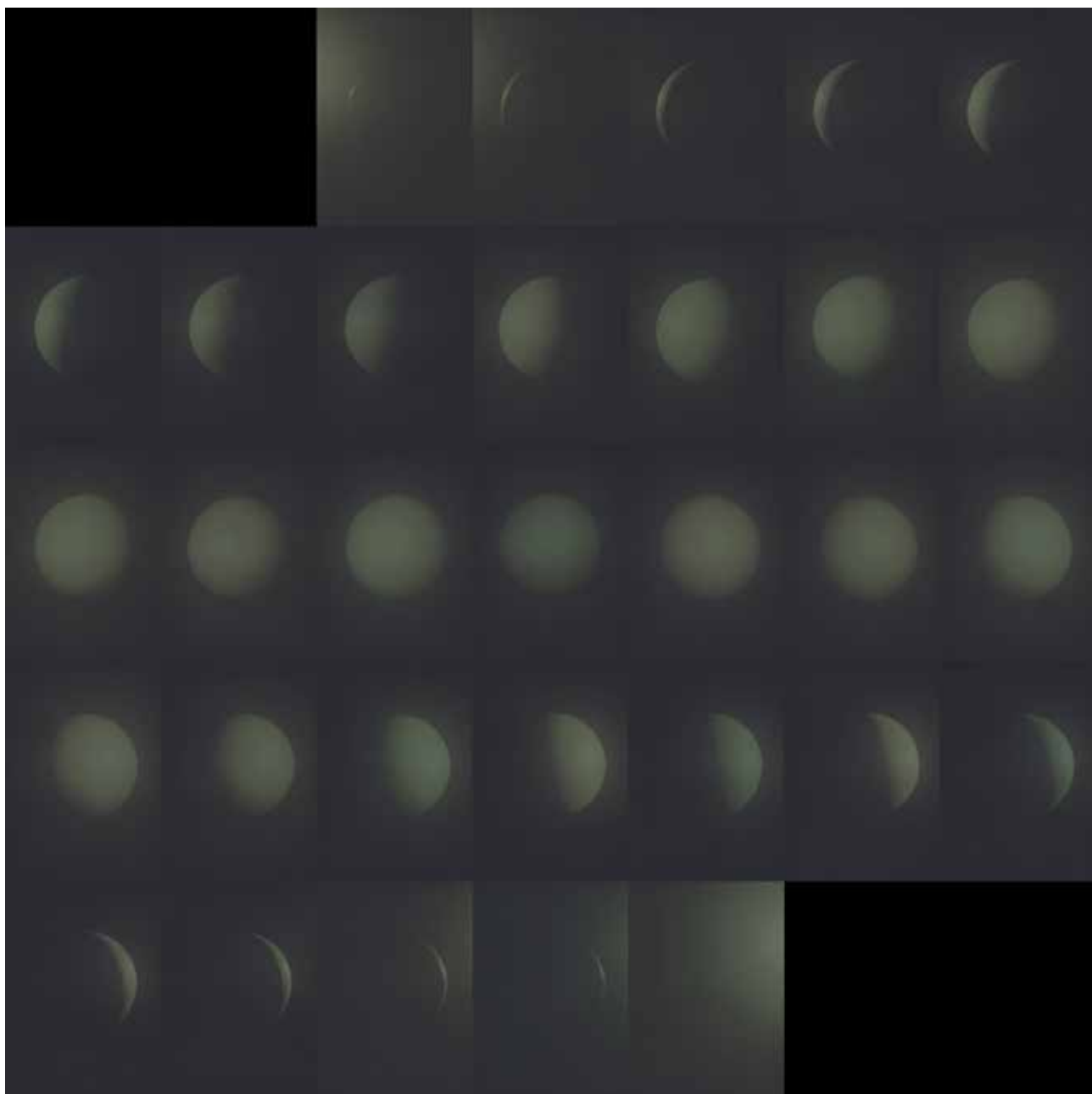


a *Space* című sorozatával szerepel a kiállításon, ahol hétköznapi tárgyakat és helyszíneket fiktív úrdokumentumként mutat be, ezzel megkérdőjelezve a fotográfia referencialitását és dokumentumjellegét. Az egyéni művek mellett egy közös installációja is szerepel a kiállításon Vincze Ottó Munkácsy-díjas képzőművésszel. Egy hosszú és sötét folyosón segélykérő hanginstalláció érzékelteti a magára hagyott űrhajósok kozmikus magányát, ezt vizualizálja Deim egy három képből álló installációval, melynek központi alakja egy semmibe vesző asztronauta. Kerekes Gábor fotográfus a lyukkamerás fényképezés felé terelte érdeklődését. A köztereken elhelyezett sörös dobozokból kialakított *camera obscura*kkal a kaposvári egyetemi évei óta foglalkozik. A *camera obscura* vagy más néven sötétkamra, a környezet vizuális leképezésére szolgáló optikai eszköz. Egy minden oldalról fénytől védett doboz vagy szoba, ahova a fény egy apró lyukon keresztül hatol be. Ez a fény fordított állású képet rajzol ki a *camera obscurán* belül a lyukkal ellentétes oldalon.

Deim Balázs alumínium dobozokat használt lyukkameraként, Budapest, Kaposvár, Szentendre különböző pontjain helyezte el őket, és a bennük elrejtett fényérzékeny felület rögzítette a fonák látványt. A függőleges-vízszintes ház-utca síkok lágy ívbe fordulnak ezeken a fotókon, s egyszerre szürreális félkörívbe hajló kulisszák között találjuk magunkat. Az utcai szürkeségben felizzik a fény és szín elmosódó szivárványsávja, a Hold halvány lenyomat csupán, a parkolóház szikár betontömbje irrrealitásba burkolózik. Egy utcai reflektor szeszélyesen hajol a felüljáró híd vasszerkezete fölé, megmozdulnak a mozdatlannak hitt objektumok és tárgyak. A vonatsínek is elszakadnak a gravitáció vonzásától, kanyargó hullámvonallá szelődülnek a kékes ködderengésben. A hasonló elv mentén létrejövő *Térfigyelő rendszer* című képsorozat komoly utat járt be, már 2014-ben bekerült a Ferenczy Múzeumi Centrum gyűjteményébe, majd kiállította Baselben, Ljubljanában, Bécsben, Luxemburgban és több első díjat is elhozott vele.⁴

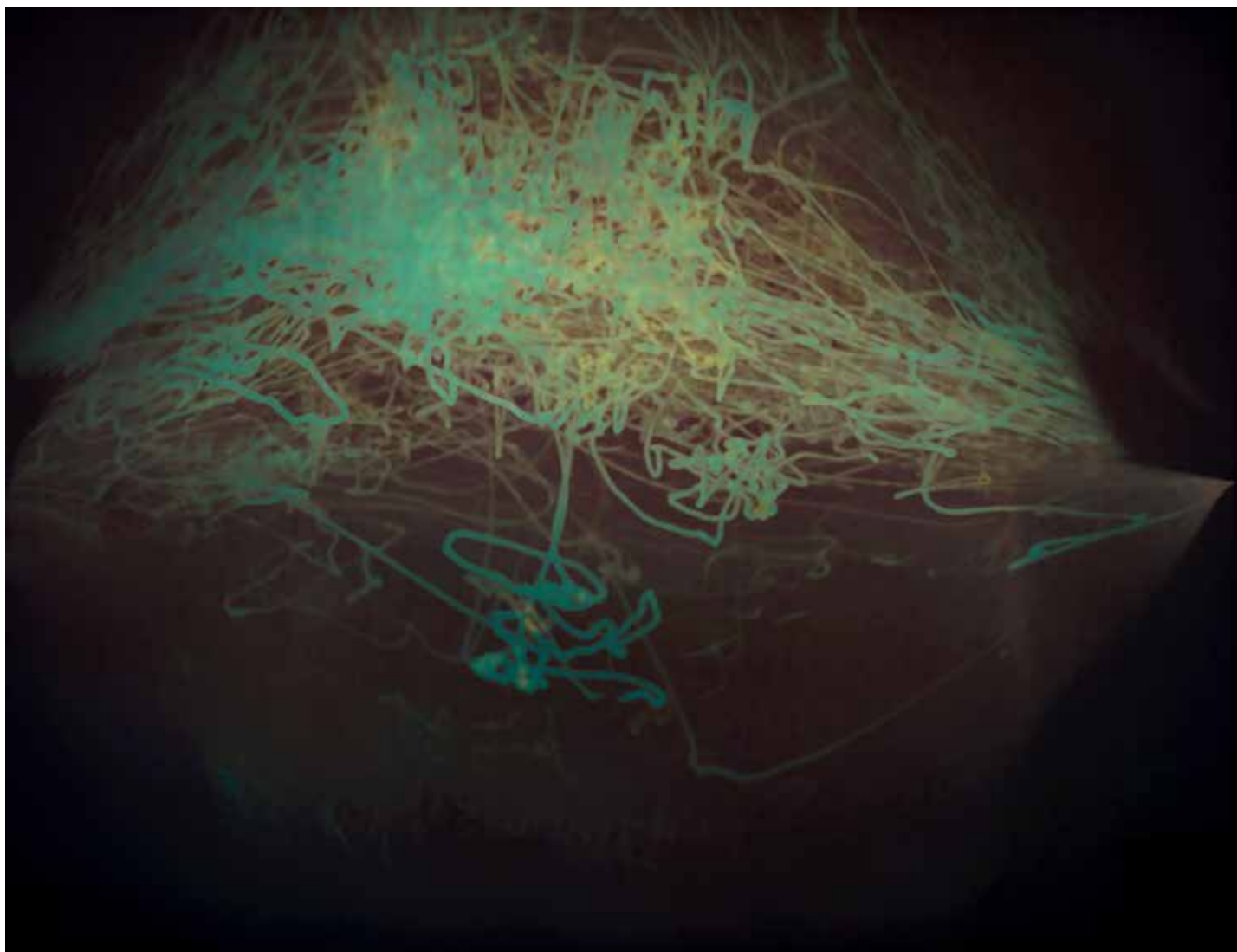


Deim Balázs: *Passing Time - 1 Year*, Inkjet print dibond, 100x130 cm, 2021-22

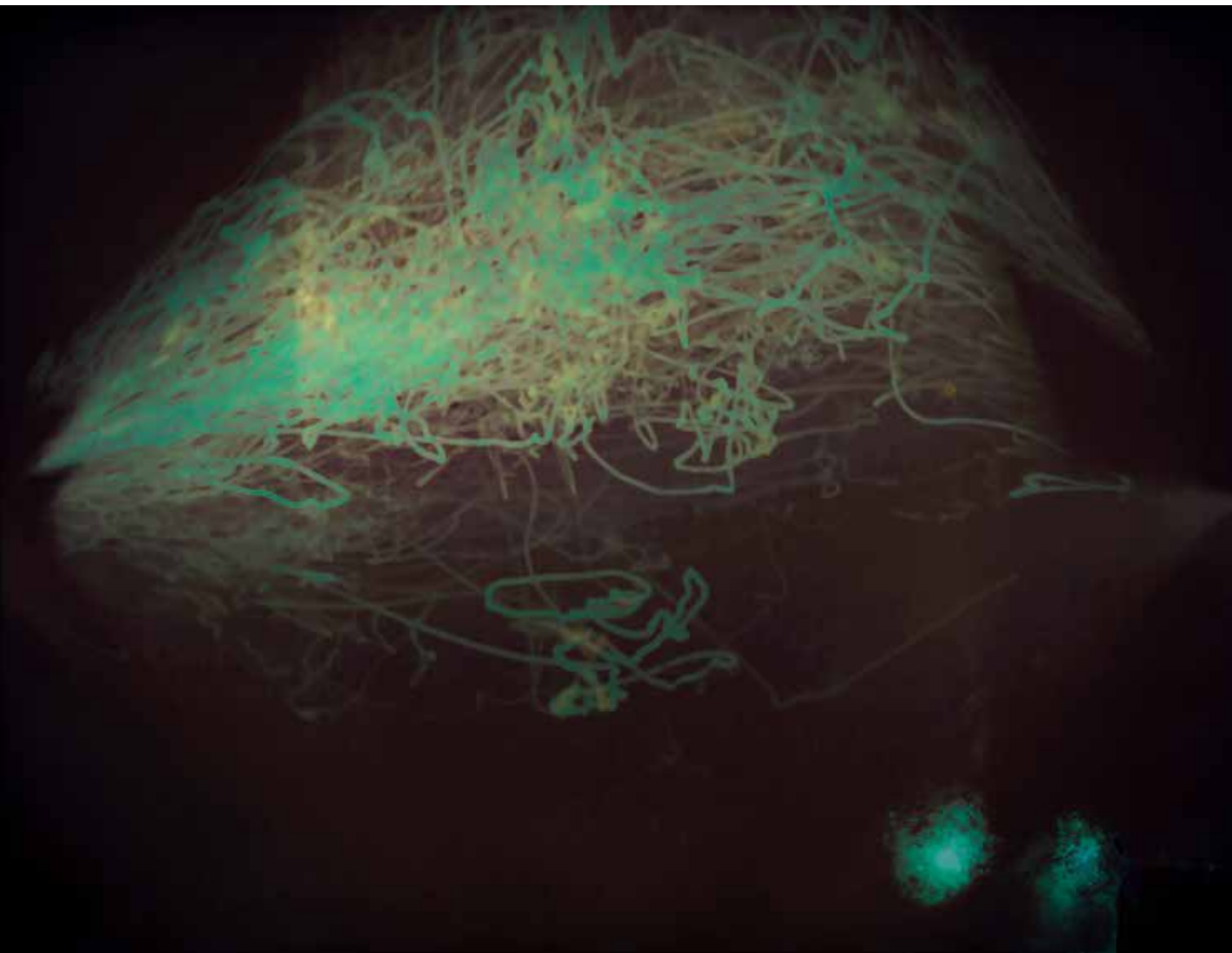


Deim Balázs: *Passing Time - 1 Hónap, 1 Month*, Inkjet print dibond, 100x100 cm, 2021





Deim Balázs: *Passing Time - 1 Hét, 1 Week*, Inkjet print dibond, 2x 100x130 cm, 2021



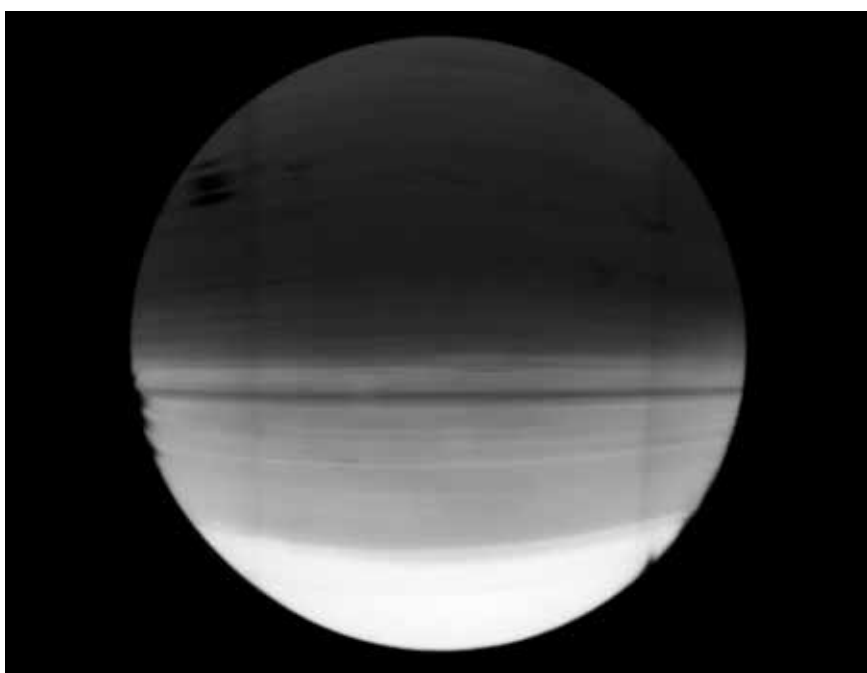
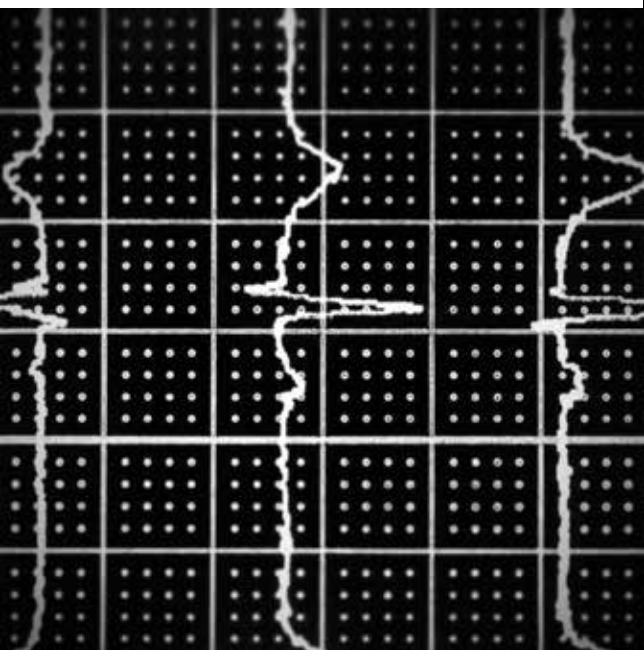


Deim Balázs: *Passing Time - 1 Nap, 1 Day*, Inkjet print dibond, 100x100 cm, 2021



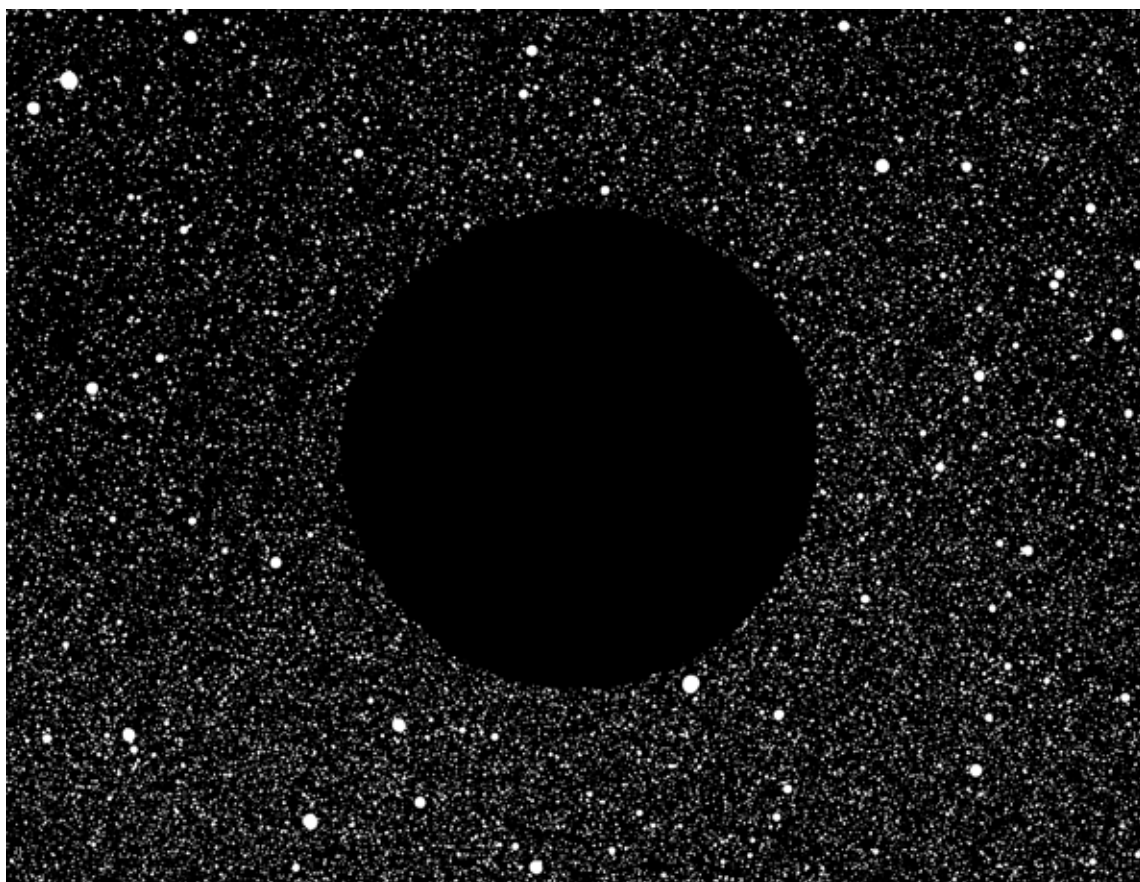
Deim Balázs: *Passing Time - 1 Óra, 1 Hour*, Inkjet print dibond, 100x100 cm, 2022

Deim Balázs: *Passing Time - 1 Perc, 1 Minute*, Inkjet print dibond, 100x150 cm, 2022



Deim Balázs: *Passing Time - 1 Másodperc, 1 Second*, Inkjet print dibond, 100x100 cm, 2022





Deim Balázs: *Passing Time - Fekete lyuk (az Idő titkai), Black hole* (the secrets of Time), Inkjet print dibond, 100x130 cm, 2022

Deim mindig azt a látványt keresi, amit szabad szemmel nem lehet látni, csak fotografikus eljárás segítségével hozható létre. Legújabb, több mint egy éven át formálódó *Passing Time* című experimentális fotóprojektje az idővel és elmúlással foglalkozik. De láthatóvá tehető-e a múltó idő, összeköthető-e a saját, szubjektív időérzékelésünk objektív időegységekkel?

A koronavírus járvány alatt mindannyian átértük, hogy életünk korábban természetesnek érzelt idő- és térbeli koordináta-rendszere átalakult, az idő szubjektívvá vált, és környezetünk érzékelése megváltozott. Tevékenységeink leszűkültek egy személyes térre, figyelmünk az otthon és a belső világunk felé fordult, ugyanakkor az új helyzet felerősített bizonyos hatásokat, átrendezte a hangsúlyokat a munka, a közösség, a család területén, azaz jelentősen átalakult mind az időhöz, mind mikrokörnyezetünkhöz fűződő viszonyunk. Erre a sokunk számára átélt tapasztalatra reflektált úgy, hogy az alapvető időegységeket összekötötte egy-egy gondolattal, problémafelvetéssel, és megkereste hozzá a megfelelő fotográfiai technikát.

Deim Balázs fotósorozata a lassan csordogáló, komótosan hömpölygő vagy a gyorsan villanó, pillanatnyi időt képezi le, a köztereken elhelyezett *camera obscurák* vagy más analóg fotóeljárások által. A sorozat egyszerre vet fel releváns, egzisztenciális kérdéseket és fotótechnikai kísérletezéssel kapcsolatos szakmai problémákat.

Hét időegységet vesz alapul (év, hónap, hét, nap, óra, perc, másodperc), és ezekből kiindulva keres vizuális megjelenítési lehetőségeket úgy, hogy azok szoros összefüggésben legyenek mind az adott időintervallummal, mind pedig a sorozat többi tagjával. Minden fénykép expozíciója annyi ideig tart, amennyi a hozzá tartozó időegység. Azaz az 1 évről szóló kép 1 éves expozícióval, az 1 hónapról szóló 1 hónapig készült, és így tovább az 1 másodpercig.

Az extra hosszú expozíciókhoz a szolarográfia technikáját használta, melyhez lyukkamerákat készített. Az 1 éves expozíció során a képeken láthatóvá válik a Föld Naphoz viszonyított mozgása az égbolton, és 365 színes sáv metszi a képteret. Az 1 hónapos időintervallumhoz kapcsolódó képen egy holdnaptárat hozott létre úgy, hogy 31 napon át minden nap más fénybeállítással fotózott egy holdmakettet egy antik, harmonika kihuzatos fakamerával. Ebben az esetben is a szolarográfia elvét alkalmazta műtermi körülmények között, végül egy mozaikképet állított össze a darabokból. Az 1 hetes fotó közelebb lép az emberhez, és az idő-tér emberi viszonyát vizsgálja. Egy fotóakció keretein belül egy lyukkamerával felszerelt sapka segítségével egy héten át követte le a saját mozgását, életritmusát, amely megjelenik a fényérzékeny hordozón. Az 1 napos, 1 órás, 1 perces és 1 másodperces képeknél már nem volt szükség a szolarográfiára, így itt a hagyományos fekete-fehér vegyszeres fotóeljárást alkalmazta. Az 1 napos képhez újból a harmonika kihuzatos fakamerát használta, amivel egy vekker „egy napját” rögzítette úgy, hogy a hosszú expozíció miatt az óraszerkezet fogaskerekei elmosódtak a képen. Az 1 órás képhez egy forgalmas utat fotózott le, este a fakamerával, fix helyről, hogy az elsuhanó autók lámpái elnyújtott fénycsíkokat rajzoljanak ki, többek között vizuálisan reflektálva a Nap útjára az egy éves képen. Az 1 perces fotón egy mozgó vonatból fotózta a tájat, majd a fotópapírt úgy világitotta meg előhívás előtt, hogy egy körforma rajzolódjon ki a rögzített fényképből, így a kör formátum rímel a sorozat egyéb képeire és az utazás közben az elmosódott tájat figyelő egyén belső világára is utal. Az 1 másodperces képen egy elektrokardiográfiás képet reprodukált fényérzékeny papírra, így képezve le egy szívdobbanásnyi időt. A sorozat utolsó képéhez már nem használt kamerát. Fotópapír, fény és vegyszerek segítségével hozott létre egy fekete lyuk vizualizációt, ami az idő még fel nem fedezett titkaira reflektál. A sorozat 7 képén túl létrejöttek roncsolt, sérült fotók is, melyeket az 1 éves expozíció során nedvesség vagy más környezeti hatás ért. A szentendrei PhotoLab terében bemutatott sorozatot kiegészítették werkfotók is, hiszen az alkotó a munkafolyamat összes fontos mozzanatát dokumentálta. Ezen kívül egy önálló falon helyet kaptak az eredeti zselatinos ezüst papírnegatívak is, de a látogatók a szemléltetés eszközeként a harmonika kihuzatos kamerába is belenézhetnek. A látottak értelmezésébe pedig a művésszel készült interjú segítette az érdeklődőket, amelyben az eddigi pálya főbb mozzanatai mellett, a fotósorozat műhelytitkaiba is beavatott minket az alkotó. A kiállítást Gerhes Gábor képzőművész nyitotta meg, aki esszéjében az idő és fény kérdéskörét elemezte: „Fényképezni sokféleképpen lehet, de soha nem kerülhető meg a fény meg az idő. Amikor fényképet rögzítünk, az időt rögzítjük. Deim Balázs is az időt rögzíti, de egyidejűleg közlekedik is benne. Hosszabb és rövidebb párhuzamos időben sétál, hosszabb rövidebb időn át. [...] A fény a kép nélküli látvány tapasztalattát hozta létre számára.”⁵ Deim Balázs a primér látvány rögzítésének lépcsőfokait már maga mögött tudhatja, a valóság megragadását meghaladta, most a konceptuális időképek esetén a véletlen játékának is teret engedve komponál-szerkeszt. Fotói egy illúziókkal teli, irracionális világot teremtenek, ahol az élet ritmusának meg nem álló metronóm játékát követhetjük nyomon.

¹ *Forgács az előszobában*, Barcsay Múzeum kertje, 2011. június 18. Kurátorok: Herpai András, Kopin Katalin

² *Galaxien unseres Alltags*, CHB, Berlin, Drégely Imrével, 2019. Kurátor: Surányi Mihály

³ *Az űr – Alternatív kozmoszok*, m21 Galéria, Pécs. 2022. május 27. – augusztus 28. Kurátor: Százados László

⁴ 2019, Gold prize, Budapest International Photo Awards; 2019, I. helyezés, Gold Star Award, ND Awards, Surveillance system, Rhy Art Fair, Basel, 2018

⁵ Részlet Gerhes Gábor képzőművész megnyitóbeszédéből. Elhangzott Deim Balázs, *Passing Time* című kiállításának megnyitóján, PhotoLab, Szentendre, 2022. június 17.

VALÓSÁG ADTA AVANTGÁRD

INTERJÚ ROBITZ ANIKÓVAL

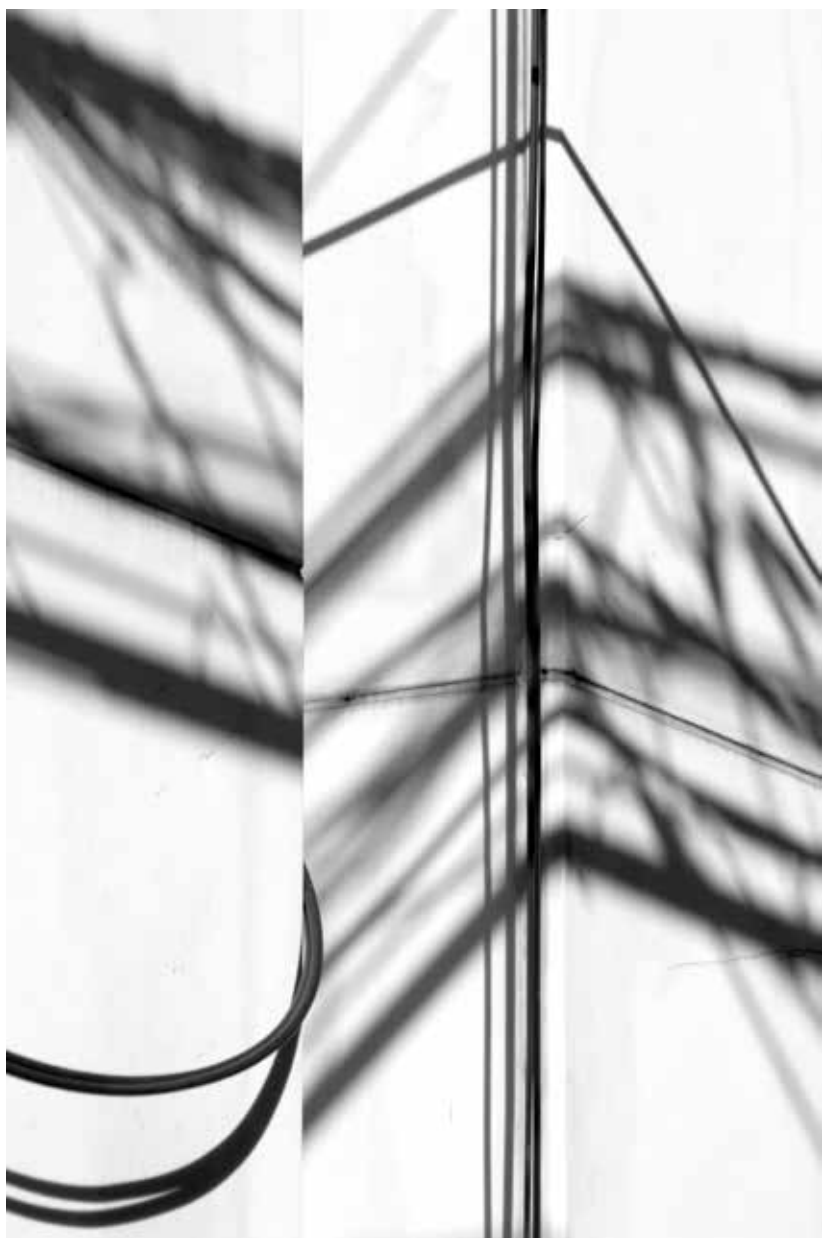
SZEPTEMBER VÉGÉN ZÁRUL ROBITZ ANIKÓ *DUNKELKAMMER* CÍMŰ KIÁLLÍTÁSA A THE SPACE GALÉRIÁBAN, ÉS EZZEL PÁRHUZAMOSAN EGY MÁSIK SOROZATOT IS BEMUTAT *LEHETSÉGES VILÁGOK* CÍMMEL AZ ARTPHOTÓBAN.

A KÉT KIÁLLÍTÁS SZERVESEN KÖTŐDIK A MŰVÉSZ KORÁBBI MUNKÁIHOZ, DE AZ ELJÁRÁSOK ÉS A TÉMÁK TERÉN IS MEGFIGYELHETŐ NÉHÁNY JELENTŐS VÁLTOZÁS. A KÉT ANYAG ÖSSZEÁLLÍTÁSA KÖZBEN KÉPEI RÉGI ÉS ÚJ IRÁNYAIRÓL, LÁTÁSMÓDJÁNAK AZ AVANTGÁRDHOZ VALÓ VISZONYÁRÓL KÉRDEZTEM.

Csanádi-Bognár Szilvia: *A fotóidon a részletek a főszerep. Ez a fajta figyelem azonban egyáltalán nem magától értetődő. Hogyan fordult az érdeklődésed a részletek felé?*

Robitz Anikó: A Szellekép Szabadiskolában, ahol analóg fotózást tanultam, Telek Balázs adott először olyan feladatot, amelyiknél kifejezetten a textúrákra és a faktúrákra kellett figyelniük. Elindultam a városban, hogy felvételeket készítsék, és adta magát, hogy a részletekben mutassam meg az anyag szerkezetét. Az alkalmi feladat sokkal több lehetőséget tartogatott számomra és tovább dolgoztam rajta.

Robitz Anikó: *Króta*, 2014, 75x50 cm, giclée print © A művész jövőtáboról

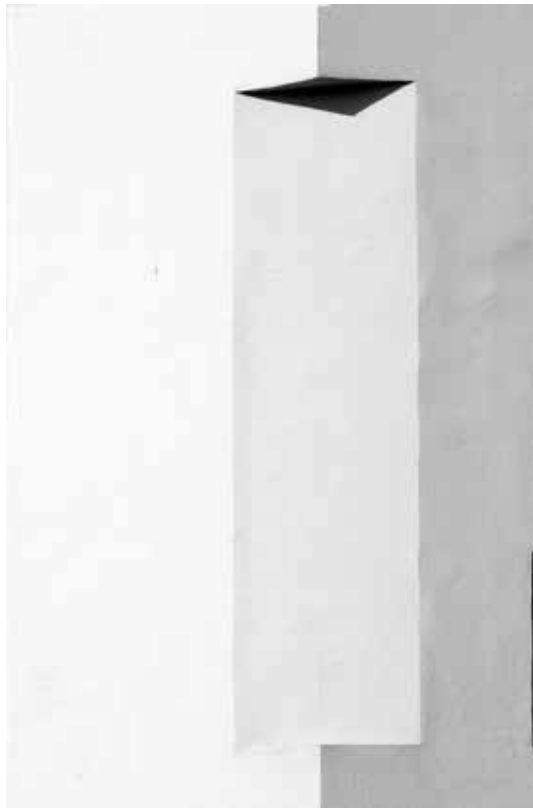
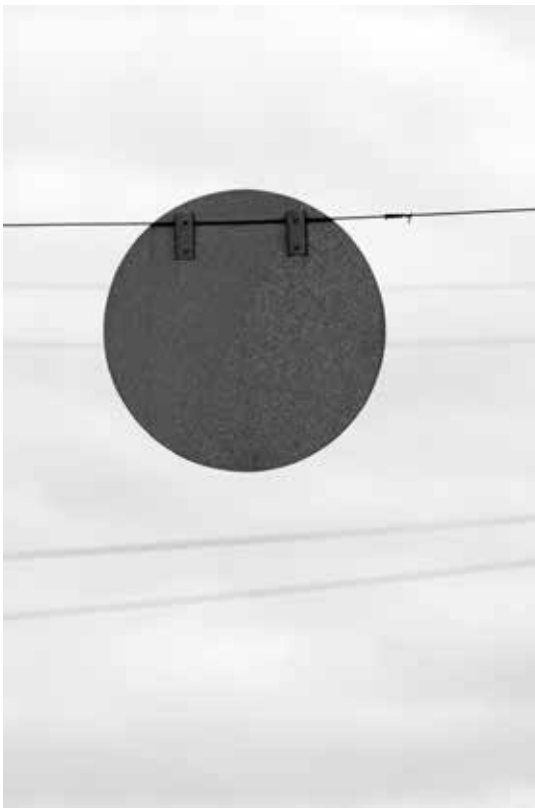


Dunkelkammer

The Space Contemporary Art Gallery and Management, 1015. Hattyú utca 16.
2022. augusztus 24. – szeptember 23.

Lehetséges világok

Artphoto Galéria, 1111 Bartók Béla út 30.
2022. szeptember 6. – október 13.



Robitz Anikó: *Párizs, Montmartre*, 2011, 75x50 cm, giclée print © A művész jóvoltából

Robitz Anikó: *Nyizsnyij Novgorod*, 2015, 75x50 cm, giclée print © A művész jóvoltából

Cs. B. Sz.: *Hatalmas a kontraszt a képcímeid és a képek között. Elsőre azt gondolná az ember, hogy a pars pro toto elve alapján működnek, s így aztán ironikussá is válik a címadásod. Megjelölsz egy egész várost a nevével, mondjuk Hong Kongot, és azután, ami a képen szerepel, lehet, hogy csak egy négyzetméternyi, vagy annál is kisebb részlet, amelyről az ember nem tudja, hogy mihez tartozik.*

R. A.: *Nem érzek kontrasztot a képcímek és a képek között, iróniáról pedig szó sincs. Amikor elkezdtem épületek részleteit fényképezni, a rendszerezéshez el kellett neveznem a fájlokat. Adódott, hogy annak a városnak a nevével mentem el a képeket, ahol készültek. Természetesen egy várost vagy akár csak egy városrészt nem lehet egyetlen képbe sűríteni, tehát a címadással nem ez volt a szándékom. Az épített környezetben találok meg a számomra érdekes formákat és a részletek felől közelítem meg az egészet. Ha kiemelek elemeket a teljes látványból akkor az természetesen mást mutat. Érdekel az a folyamat, amikor a kiválasztott részlet már annyira eltávolodik az eredeti egésztől, hogy többé nem felismerhető.*



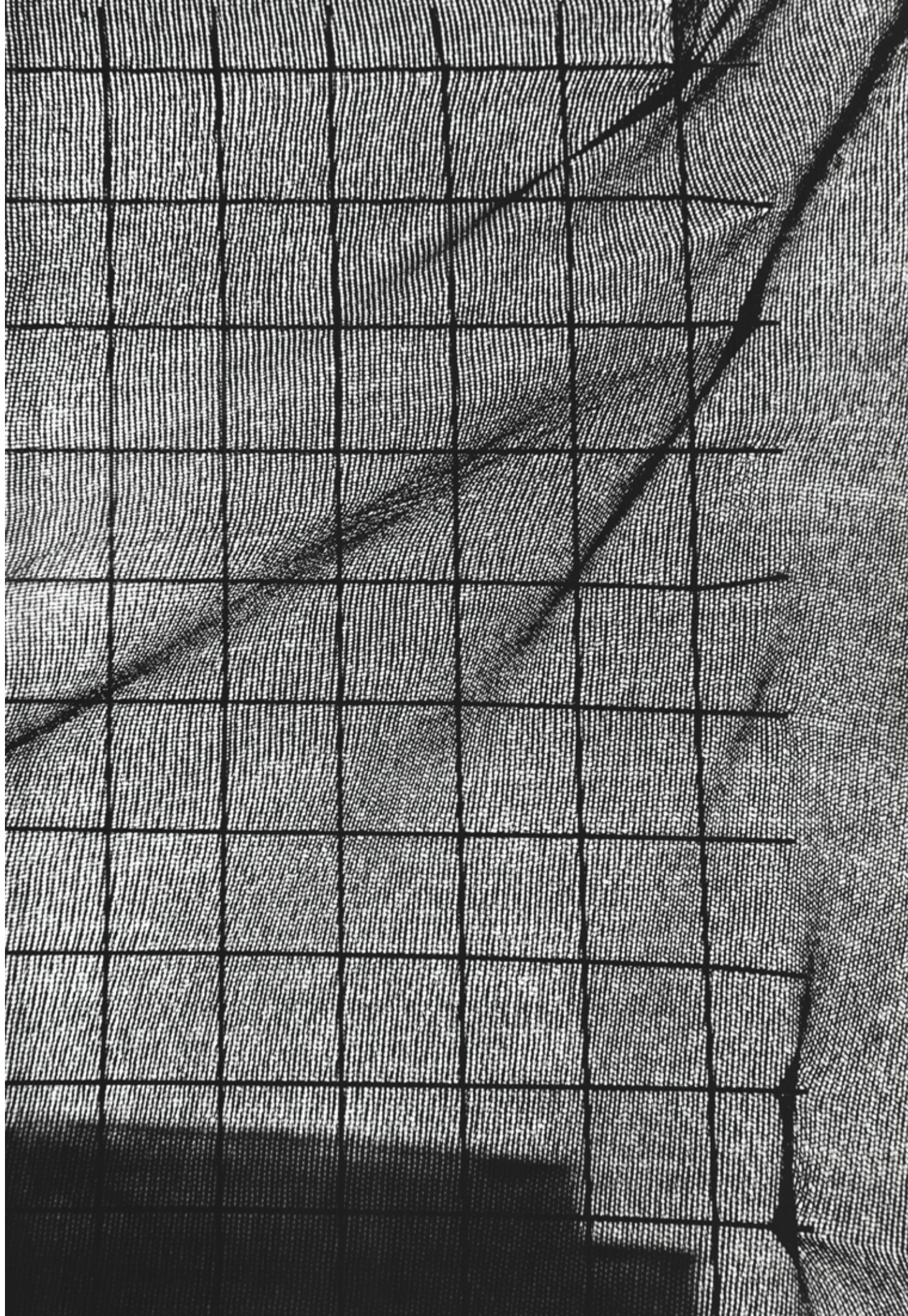
Robitz Anikó: *Hongkong*, 2011, 75x50 cm, giclée print © A művész jóvoltából

Cs. B. Sz.: *Mi a jelentősége annak a játéknak a munkáidban, hogy a részletek olyannyira titokzatosak, hogy meg is tévesztik az embert? Úgy tűnik, mintha a fotó festmény lenne, olyan, mintha a sík kép térben strukturált felületet mutatna. Ez a pseudo felé való kacsingatás volna?*

R. A.: Szeretem az optikai játékokat, és a fotóimon ezeket a fény és az árnyék gyakran meg is teremti. Mivel a kompozíciókhoz csak a legszükségesebb elemeket használom, úgy tűnhet, mintha nem is fotográfiák, hanem inkább grafikai munkák lennének. Ez főleg azokra a képekre lehet igaz, ahol a textúrák nem hangsúlyosan jelennek meg. Ahol viszont az anyagszerűség hangsúlyos, ott a térbeliség érzetét keltheti a fotó. A valóságtól azonban nem távolodnak el teljesen ezek a képek, mert utólag nem manipulálom őket és a természetes „hibákat” (esőcseppek, malterfoltok stb.) is rajtuk hagyom. Ezek a valósághoz amolyan kapcsokként működnek.

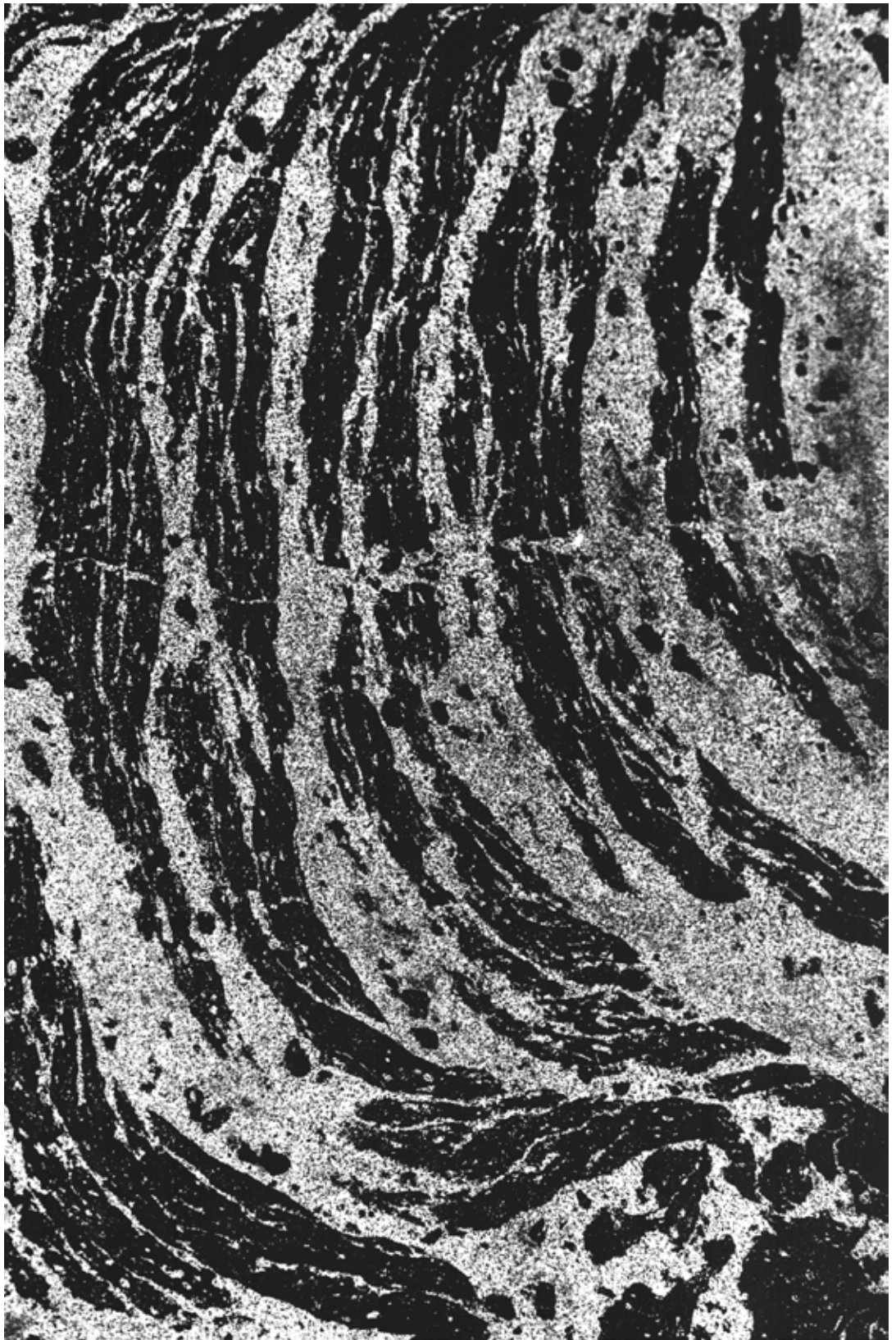
Cs. B. Sz.: *Az Artphoto Galériában látható képeken feltűnő változás, hogy megjelenik, sőt központi szerepet játszik a természet. Mit jelent számodra a természetben lenni?*

R. A.: Inkább városi típus vagyok, ezért először a belvárosi múzeumokat, galériákat keresem fel. Sokáig egy jó városi park, amilyenek például Angliában vannak, elég volt számomra mint természet. Amikor hosszabb időt töltünk egy országban, akkor van idő és lehetőség a természeti látványosságokat is felfedezni. Ilyenkor általában barátokkal megyünk együtt és úgy alakítjuk a programot, hogy mindenki megkapja az utazástól azt, amit leginkább vár tőle. Késznek kell lenni kompromisszumokra és érdemes nyitottnak lenni. Ha megkapom a városi élményt a múzeumokkal, épületfotózással, egyebekkel, akkor utána megyek én is természetet járni vagy eltöltök több napot egy hájón, pedig ez utóbbit nehezen viselem. Így történt legutóbb Ecuadorban, Galápagos-on is. A kényelmetlenségek aztán feledésbe merülnek, mert az élmény és a látvány felülírja őket. Egy hétig jártuk sorra a lakatlan szigeteket és sétáltunk az állatok között, akik semennyire sem tartottak tőlünk. Nem sok ehhez hasonló érintetlen része maradt a Földnek, örülök, hogy láthatam. Ajándék és lehetőség egyben, ha olyan helyre juthatok el, ahol hallgatni lehet a csendet.



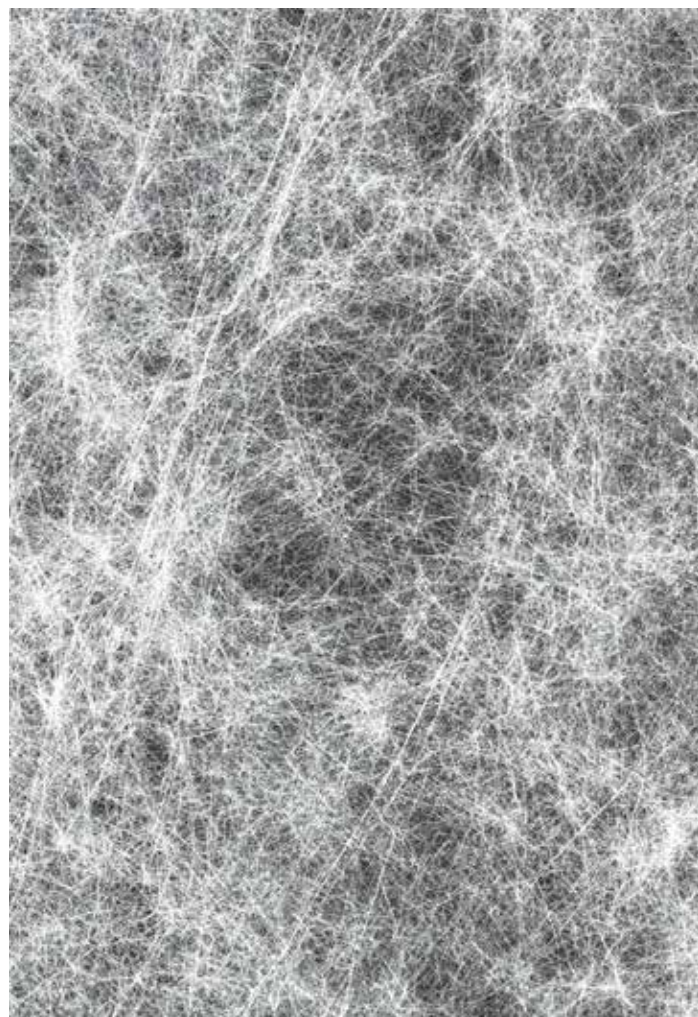
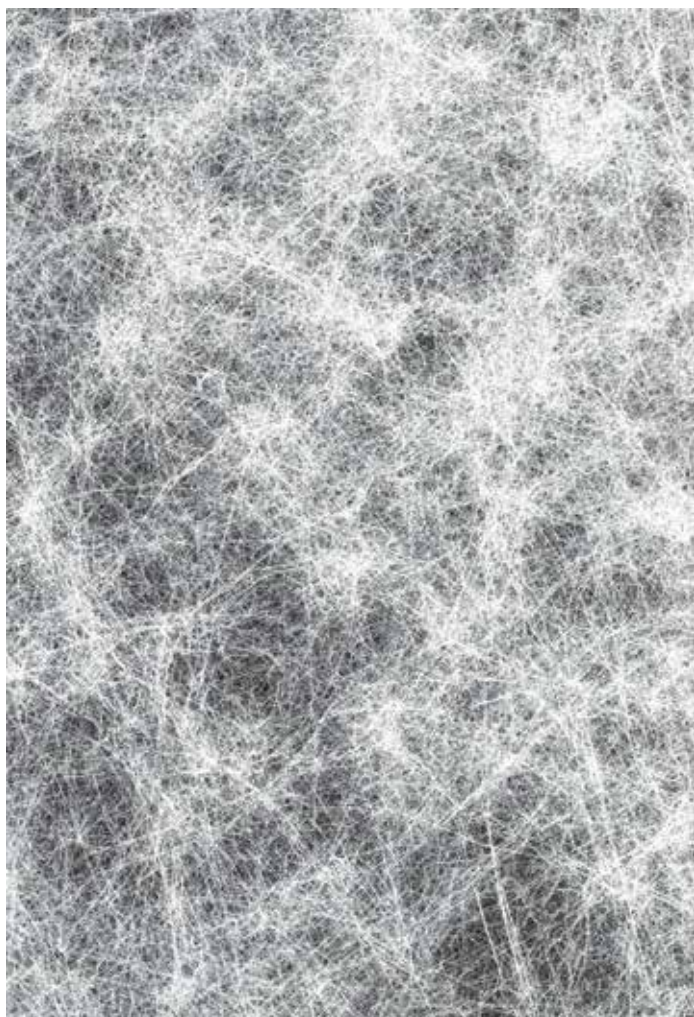


Robitz Anikó: *Kavicsos*, 2022, 24x36 cm, zselatinos ezüst nyomat © A művész jóvoltából



Robitz Anikó: *Tengeri leguán*, 2022, 24x36 cm, zselatinos ezüst nyomat, filctoll © A művész jóvoltából





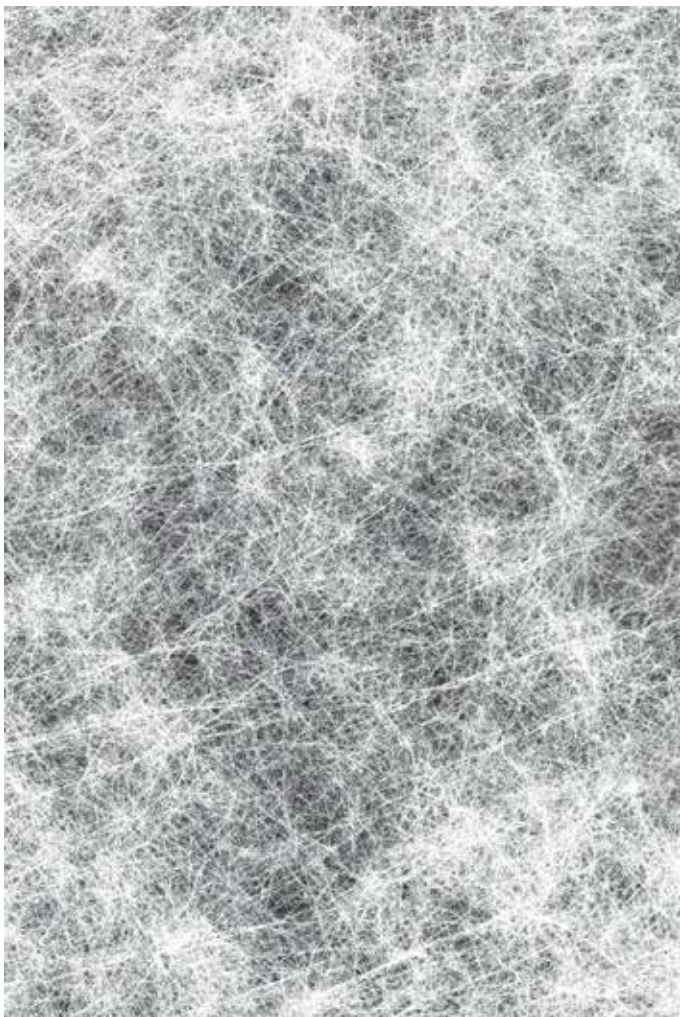
Robitz Anikó: *Kilenc fehér fotogram 3*, 2022, 25x36,5 cm, zselatinos ezüst nyomtat © A művész jóvoltából

Robitz Anikó: *Kilenc fehér fotogram 5*, 2022, 25x36,5 cm, zselatinos ezüst nyomtat © A művész jóvoltából

Robitz Anikó: *Kilenc fehér fotogram 7*, 2022, 25x36,5 cm, zselatinos ezüst nyomtat © A művész jóvoltából

Cs. B. Sz.: *A másik jelentős újítást a beállított körülmények között készült képek és a fotogramok jelentik, ezek módszertani értelemben némiképp közelítenek egymáshoz. Összefüggenek vajon az alkotói gondolkodásod során is?*

R. A.: A fotogramot a sötétkamrában folyó munka hozta magával. Két éve, egy korábbi sorozatomhoz, a *Fonott tükrökhöz* vásároltam mindenféle hálós anyagokat, amelyeket akkor nem használtam fel. Az egyik ilyen háló most a kezembe került és kísérletezni kezdtem vele. Tetszett az eredmény és eldöntöttem, hogy egy sorozatot készítek, amelyhez ezt az anyagot is használok. Jól illeszkedik a *The Space*-ben látható koncepcióba. A kiállítás építészeti, geometrikus szerkezetekkel indul, azután az épített képek következnek, kevésbé rendezett struktúrákkal, majd mindez elvezet a teljes kuszasághoz a fotogramokkal. Ezt fordítva is nézhetjük: indulhatunk a kevésbé rendszerezettől a szabályosig, a létezőtől a konstruáltig, mindkét irányban működik.



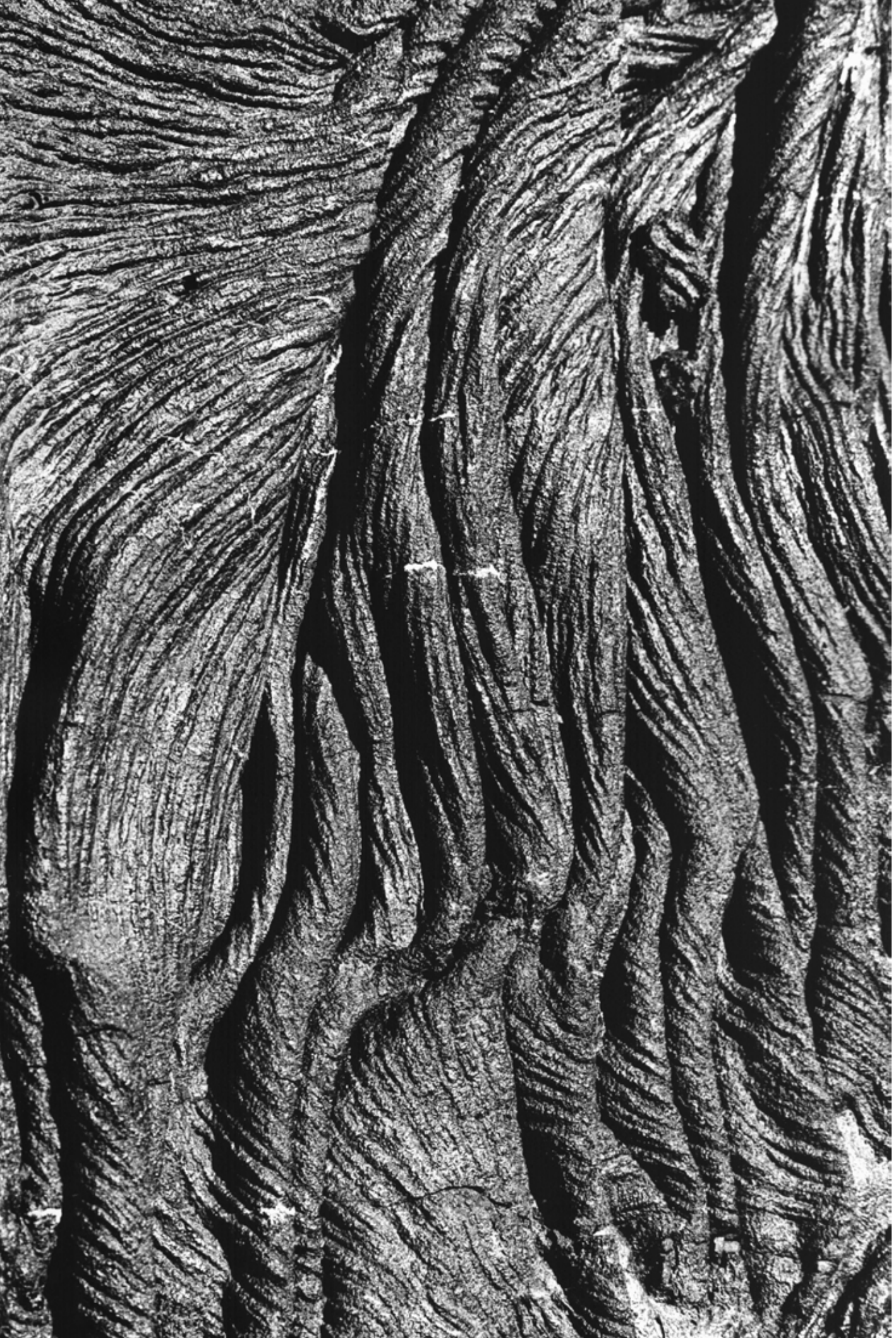
Cs. B. Sz.: *A képeidet az absztrakció keresése, az épített elemekkel való kísérletezés és a fotogram absztrakt használata is az avantgárdhoz köti. Hogy látod, a részletekkel valami olyat mutatsz meg, amit más nem lát, valami titkos tudást hozol felszínre?*

R. A.: Nem gondolom, hogy a fotós látás titkos tudás lenne. Mindannyian másként látunk, az egészből más-más részleteket veszünk észre. Ha egymás mellett állnánk és az előttünk lévő látványt fényképeznénk, akkor sem lennének egyformák a képeink. Ezt egyszer az unokabátyámmal ki is próbáltuk Párizsban. Jól mulattunk. Amikor a valóságból kiemelt részlet elveszti az összefüggéseit, akkor az eredeti arányait már nem érezzük. Egy-egy képem ugyanúgy lehet egy házfal sokméteres részlete, de lehet pár centiméteres is. Ezek a fotográfiák arra ösztönözhetik a nézőt, hogy megpróbálja megfejteni, kiegészíteni a kompozíciót, hogy gondolkodjon róluk. Ha kapcsolatot fedezel fel a munkáimban az avantgárddal az talán amiatt lehet, hogy a hétköznapi látványt a képkivágásokkal

alakítom át és ezzel új jelentést hozok létre. Ennek a folyamatát kutatom, az érdekel, hogyan és mikor megy végbe a változás, hasonlóan a Szóritész-paradoxonhoz, amikor az eredetiből kiindulva létrejön valami új.

Cs. B. Sz.: *Ahhoz képest, hogy ma a látvány milyen erősen befolyásolja a hétköznapijainkat, nem feltétlenül jár aprólékos figyelemmel. Ezzel a tapasztalattal együtt jelentkezik egyfajta elvárás a kritika részéről, hogy a művész leplezze le a mögötteseket, tárja fel, hogy mi generálja a látványt. Számodra van valamilyen hasonló szerepe a részletek elemző rögzítésének?*

R. A.: A részlet megmutatása az egészhez való viszonyunk feltárását is magában foglalja. Az arányok, a rész és az egész összefüggéseinek vizsgálata kérdéseket vet fel az egészszel kapcsolatban. Ugyanígy a különféle társadalmi vagy politikai, gazdasági jelenségeknél, a kapcsolatainkban, viselkedésünkben, mindegyik esetében nagyon sok múlik az arányokon. Ha a dolgokat részleteiben kezdjük el nézni, több minden tárulhat fel az egészszel kapcsolatban.





Robitz Anikó: *Dubai* 2021, 25x36,5 cm, zselatinos ezüst nyomat © A művész jóvoltából

A The Space-ben rendezett kiállításban, hosszas rendeztetés, csoportosítás után kialakult, hogy a képek mind hálós szerkezeteket mutatnak a szabályosabbtól a kuszábbig. Benne élünk egy világban, amit szeretnénk rendezettnek látni, tájékozódni próbálunk benne, keressük a támpontokat, hogy mi érvényes, mi felel meg az értékrendünknek. Ez a tapasztalat indulhat az átláthatatlannak tűnőtől a teljesen letisztultig, de ugyanígy a másik nyomvonalon, amikor azt hisszük, hogy rend van a fejünkben, szabályos rendszer, aztán mikor értelmezni próbálunk egy jelenséget, rájövünk, hogy valójában nehezen birkózunk meg a kuszasággal. Mindenki kiépít magának valamiféle értékrendet,

ami az alapját jelenti a véleményformálásának, de elképzelhető, hogy jön egy olyan esemény, ami ezt a szilárdnak tűnő rendet, megbillenti, vagy akár ki is húzza a talajt az ember lába alól, és elérkezünk az átláthatatlansághoz, ami persze tisztul majd megint. Mindig újabb és újabb megoldásokat keresünk, elméleteket gyártunk. A Covid is jó példa erre: figyeltük a híreket, de a szakértők sem mindig tudtak érvényes válaszokat adni. Az információ mennyisége egyszerre volt sok és kevés, az ember megélhette az eligazodás képtelenségének érzését. A kuszaságban is van egy sajátos rendszer, ami kezdetben nem mutatkozik, de aztán az értelmezői folyamatban feltárul.

TÖBBSOROS RENDEZÉS

A kilencvenes évek fotókultúrája a Detvay & Hangyál Gyűjteményben

AZ ART9 GALÉRIÁBAN A PLAFONIG KITAPÉTÁZOTT VÁLOGATÁS FOGADTA A LÁTOGATÓT A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI FOTÓS TENDENCIÁK SZÉLES ÁTTEKINTÉSÉVEL. A KOLLEKCIÓ EGYÜTTAL DOKUMENTÁLJA AZ ELSŐ HAZAI FOTÓRA SZAKOSODOTT GALÉRIA TÖRTÉNETÉT IS.

A Detvay Jenő fotóművész és Hangyál Judit kulturális menedzser házaspár 1994-ben nyitotta meg a Bolt Galériát. A VIII. kerületi Leonardo da Vinci utca egyik alagsori helyiségében harminc négyzetméter kiállítótér, továbbá kis raktár, iroda és a fotós alkotások, kiadványok értékesítésére szolgáló „bolt” állt rendelkezésre.

A galéria kezdetben a hét hat teljes napján, hétfőtől szombatig 10 és 18 óra között volt nyitva. Ez a nagyvonalú időszáv utóbb több lépésben rövidült, végül keddtől péntekig 14 és 18 óra között jöhettek a látogatók, mielőtt a Bolt 1999-ben rentábilis forgalom híján bezárni kényszerült.

Az öt év alatt a galériában közel ötven kiállítás jött létre. Mindegyiket kétnyelvű, magyar-francia, illetve néhányat angollal bővített háromnyelvű katalógus kísérte. A katalógusok ötszáz példányban és egységes formátumban jelentek meg, utóbb Detvayék három kis kartondobozba rendezve is elérhetővé tették a kiadványsorozat egy-egy válogatását.

A kiállítások folytatódtak a helyiség bezárása után is, külső helyszíneken. Az Óbudai Pincegaléria, a Trafó Galéria, a Budapest Galéria, a Dorottya Galéria és megannyi más intézmény fogadta be a Bolt Galéria tárlatait. Sokáig ezekhez is készültek katalógusok, kettős számozással: például a Bolt 60. kiállítását 2003 októberében a Duna Galériában mind a tizenegy beválasztott művészt bemutató katalógus kísérte, amely egyben „The outside series No. 14.” számozást is kapott.

A tárlatok többsége egyéni kiállítás volt. Herendi Péter, Gábor Enikő, Hajdú József és mások többször is ilyen szóló kiállításon mutatkoztak be. Évente egy-két csoportos tárlat született, például 1994 szeptemberében a nyitókiállítás Drégely Imrétől Minyó Szert Károlyig, a következő évben a Fiatal Fotóművészek Stúdiójának bemutatkozása Bányay Pétertől Csontó Lajosig, vagy

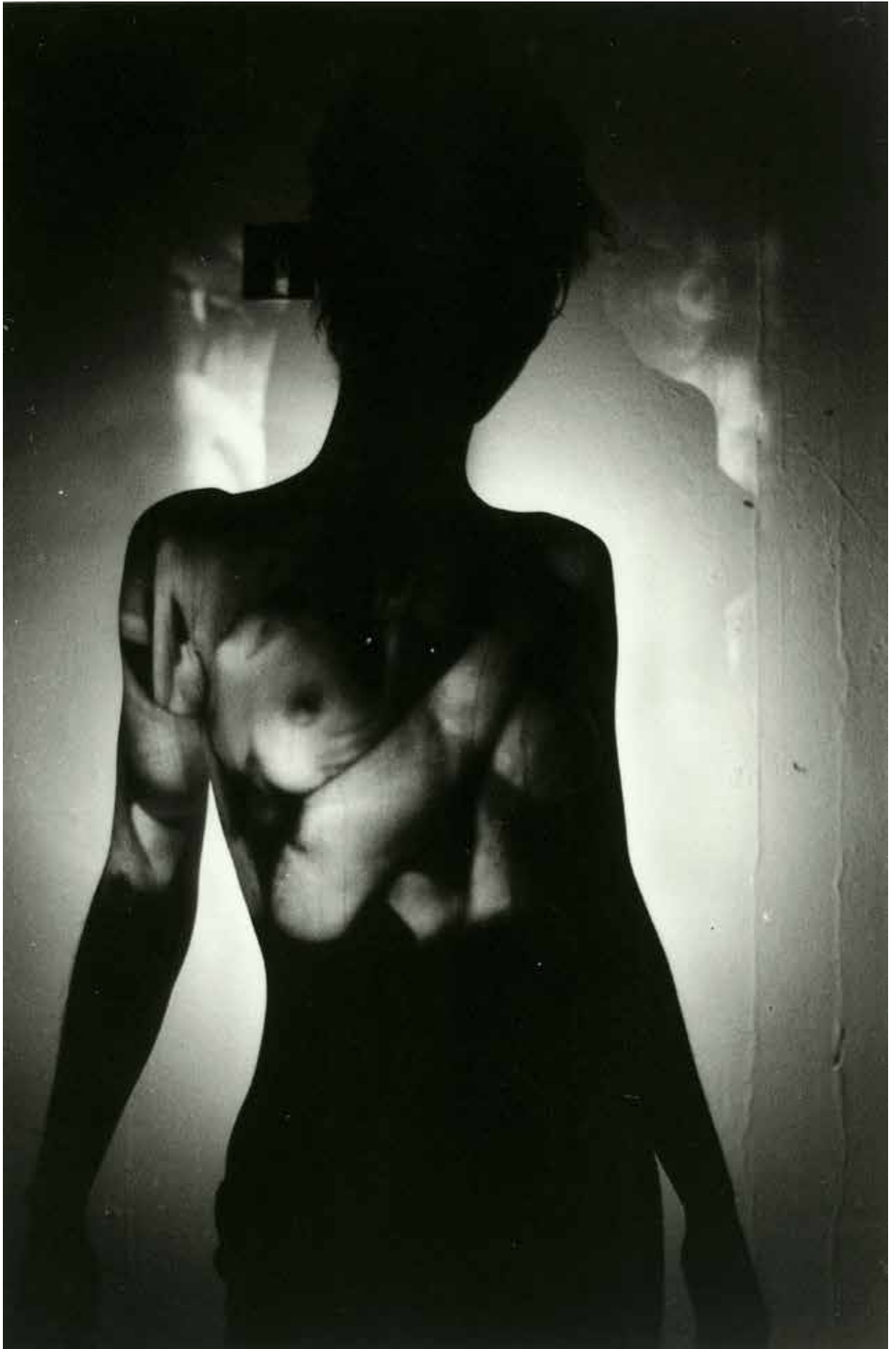
egy újabb évvel később a X. Esztergomi Fotográfiai Biennálé díjazottjait bemutató kiállítás. Egy-egy történeti visszatekintő kiállítás is felbukkant, mint például a magyar reklámfotó 1940 és 1963 közötti nagyjait – Langer Klárát, Vadas Jolánt és másokat – fókuszba állító alkalom.

Mivel Detvay Jenő 1980 óta Budapesten és Párizsban, idejét mindmáig a két város között megosztva él, számos francia kapcsolata alakult ki, és ottani fotósok, például Sylvain Barbier vagy Jean-Yves Cousseau is szerepeltek a tárlatokon. Számos alkalommal vittek magyar anyagot külföldre is, például Kerekes Gábor munkáit Zágrábtól Brüsszelen át San Franciscóig több külföldi galériával szövetkezve is bemutatták.

A galéria kezdettől törekedett egy gyűjtemény felépítésére is. A művészeket meggyőzték, hogy ha színvonalas műveket adnak a kollekciónak, azzal nemcsak a galériás munkát honorálják, hanem a bővülő gyűjtemény kiállításai révén közös, az egyéni pozíciókon túl a magyar fotós szcéna akkori trendjeit egyre átfogóbban reprezentáló megjelenési lehetőségeket teremtenek.

A kollekciónak elsőként a Boltban szerepelt a nyilvánosság előtt, 1998-ban. Egy évvel később a Budapesti Francia Intézet mutatta be az anyagot, ehhez kiadvány is megjelent a már említett, egységes sorozatban: ez a Bolt 47. számú, egyben az „outside series” 1. számú publikációja. A gyűjtemény eltérő válogatásai szerepeltek utóbb vidéken, például 2001-ben a Városi Művelődési Központban Nyíregyházán, illetve külföldön is, már ugyanabban az évben, a La Galerie Photo-ban Montpellier-ben, ahonnan spanyol helyszínre utazott tovább az anyag. Budapesten is rendszeresen látható volt egy-egy válogatás, például 2010-ben a Vízivárosi Galériában, illetve 2022 tavaszán a Budapest Fotófesztivál hivatalos eseményeként a Ráday utcai Art9 Galériában.

Anne Lefebvre: Akt, 28x18 cm, 1985-2009, 3/10 © DETVAY-HANGYÁL

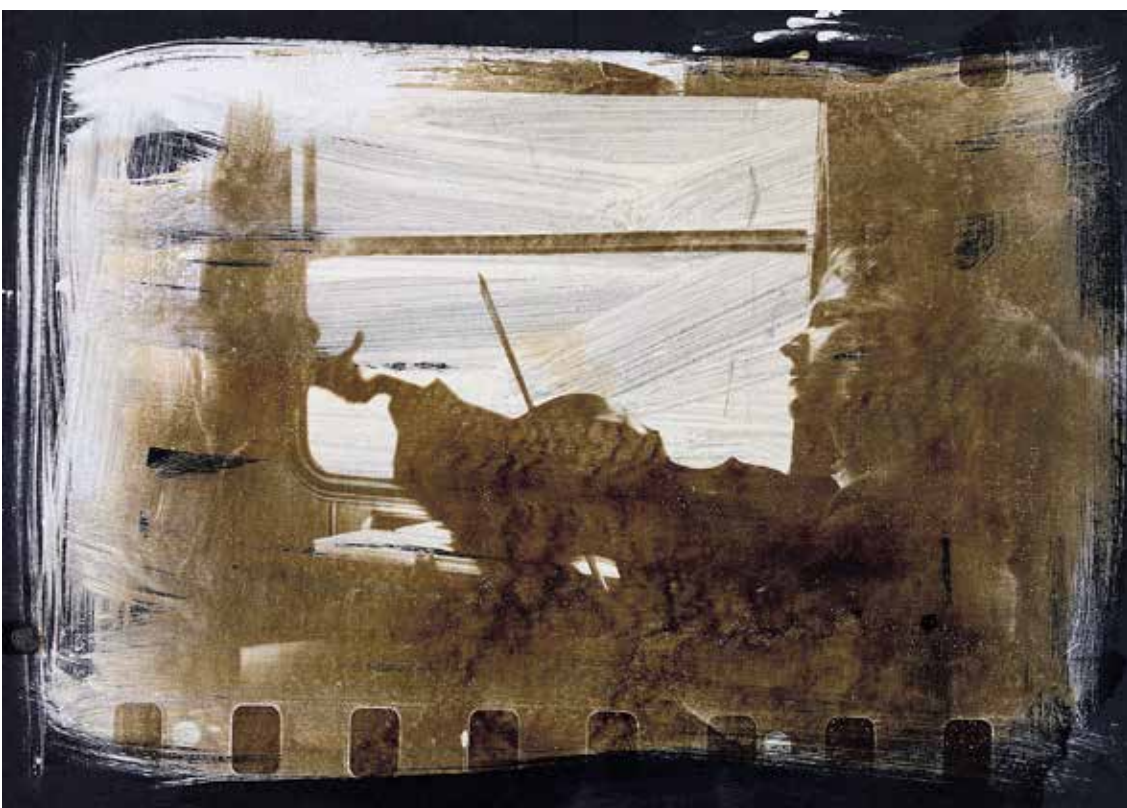
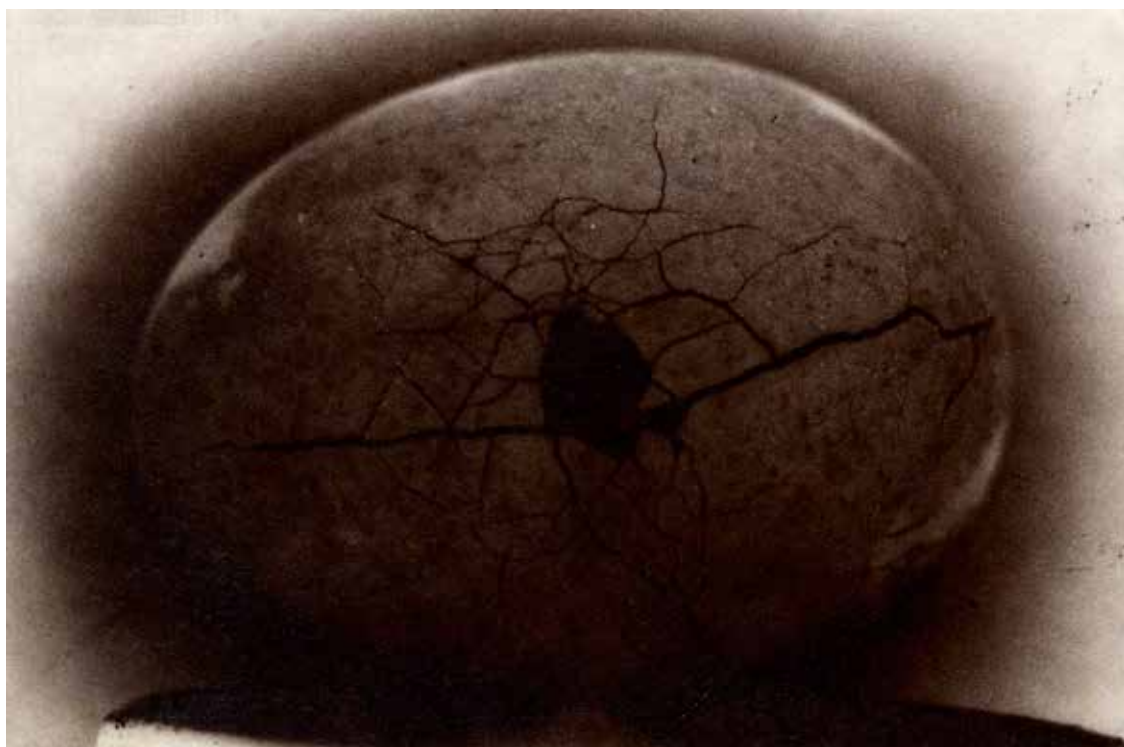




Bozsó András: Tájkép, Camera obscura, 12x18 cm, 1998, 1/1 © DETVAY-HANGYÁL

A mostani tárlaton szereplő több mint harminc alkotó izgalmasan merített az ezredforduló magyar fotográfiájából Bozsó Andrástól kezdve Szilágyi Lenkéig, néhány franciaországi pozícióval kiegészítve. Tudatos a törekvés a fotó technikai sokféleségének kiemelésére, többek között *camera obscura*val vagy a húsz-huszonöt éve nagy újdonságnak számító polaroiddal készült munkák révén. Sokan szerepeltek a jól ismert motívumaikkal, például Vékás Magdolna a tojásképeivel, vagy Mészáros Géza László a dadaista ízű tárgy társításokról készült felvételekkel.

Vékás Magdolna: *Egg I.*, Albumin papír, 12x18.5 cm, 2002, 1/4 © DETVAY-HANGYÁL



Minyó Szept Károly: *Hegedűs lány*, 35,5x50 cm, 1994, 1/1 © DETVAY-HANGYÁL



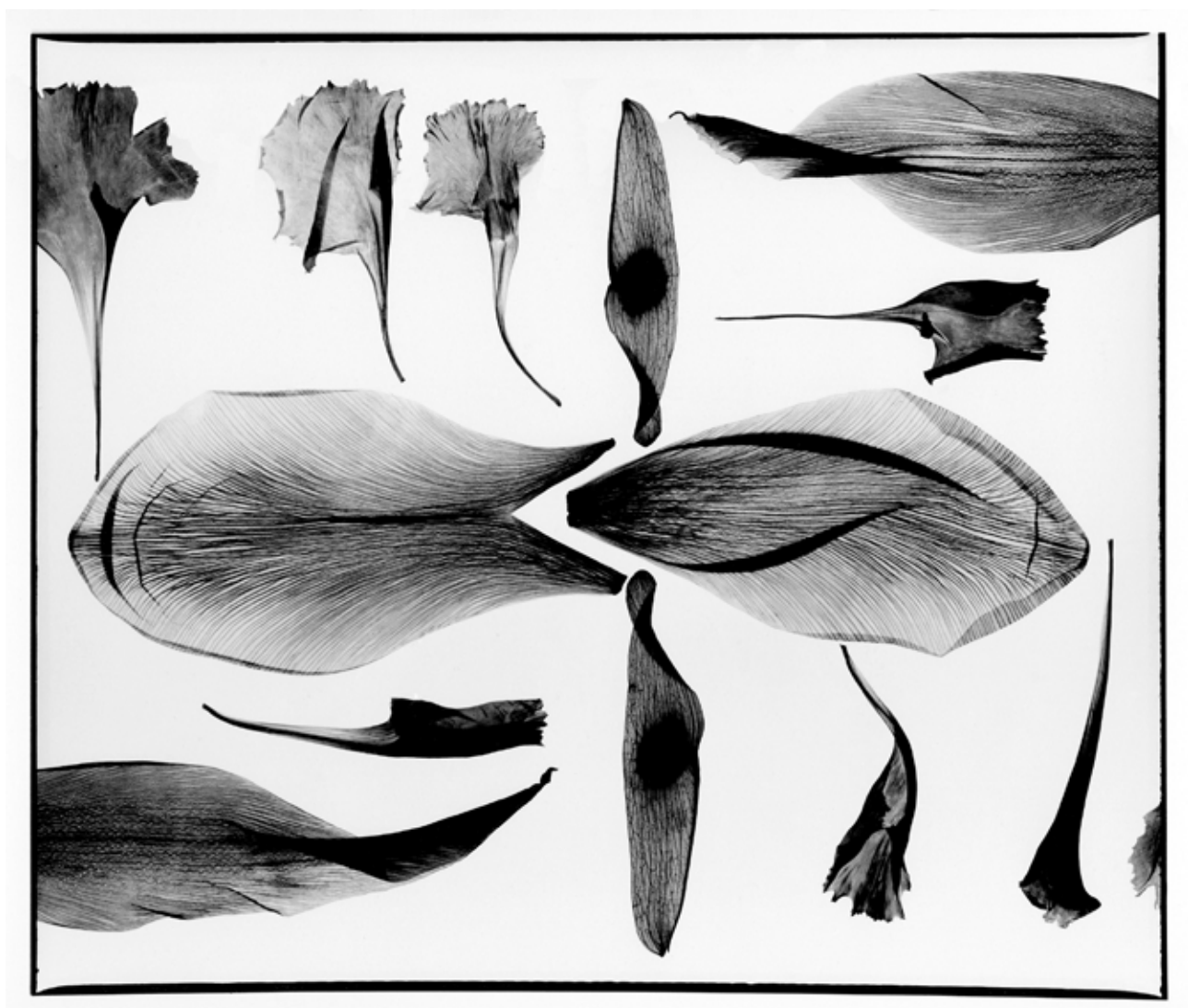
Szilágyi Lenke: *Krim*, 27.5x40 cm, 1993, 2/5 © DETVAY–HANGYÁL, 2022 HUNGART

A művészek többségétől nem egy mű szerepelt, például a franciaországi emigrációban élt Somlói Lajostól hat szürrealista fotó is látható volt. A kiállítók többsége – Czeizel Balázstól kezdve, Illés Barnán át, Stalter Györgyig – kifejezetten a fotó műfajában aktív. A ma oly sokat szereplő jelenség, a képzőművészek fotóhasználatában ebben a gyűjteményben csak szerényebb helyet kap, a tárlaton például Roskó Gábor vagy Július Gyula munkái révén volt jelen.

A kiállított művek többsége fekete-fehér fotográfia volt, talán ezzel is a műfaj esszenciájára utalva. A kompozíció szempontjából vizsgálva, a figuratív művek domináltak. Jellemző volt ugyanakkor a leképezett valóság elem torzítása; a fotó amolyan görbe tükör a befogadó számára, de egyértelműen a tárgyszerű,

nem-konceptuális művészetfelfogáson belül. Viszonylag kevés társadalmi-közéleti témájú mű szerepelt, de annál több érzelmekben és szimbólumokban gazdag, lírai csendélet.

Ezek alapján a Baranyay Andrástól, Kodolányi Sebestyénen át, Várnagy Tiborig ívelő gyűjtemény karakteres kiállítás egy olyan fotóművészeti szcena mellett, amely nyilvánvalóan képzőművészeti ambíciójú, de ezt specifikus fotós nyelven, a fotót nem csupán képzőművészeti célok eszközeként használva valósítja meg. Ez a művészetfelfogás témáit tekintve elsősorban az emberi és a tárgyi létre való művészi-bölcseleti reflexió, amely egyenlő távolságot tart akár a tiszta konceptualizmustól, akár a nyílt aktivizmustól – néhány, amúgy remek kivételtől, például Szombathy Bálint beválogatott munkáitól függetlenül.



Simon Csilla: *Termékenység 1.*, 22.5x26.5 cm, 1998, 1/5 © DETVAY-HANGYÁL



Czeizel Balázs: *Analog fotógram*, 40x30 cm, 1987, 2/5 © DETVAY-HANGYÁL



Brezina Zoltán: *Anyád*, 35x34 cm, 1996-97/2002, 1/1 © DETVAY-HANGYÁL



Csoda-e, hogy ilyen műveket nem lehetett a kilencvenes évek második felében jól eladni Budapesten, és így a Bolt huszonhárom évvel ezelőtt bezárt? Nem. Sőt, még ma, a fotó műtárgypiaci elfogadásának lényegesen magasabb fokán sem lenne könnyű ilyen irányultságú galériát vezetni. Annál nagyobb érték, hogy a Bolt gyűjteménye megmaradt, hiszen nemcsak egy korszakot és egy galéria történetét, hanem a fotó és a kortárs (képző)művészet viszonyáról egy tanulságos állásfoglalást is képvisel.

A fotós pozíciókat tartalmazó magángyűjteményekről szóló, 2018-ban indított cikksorozatban már közel kéttucat kollekció szerepelt a *Fotóművészet* hasábjain. Ilyen összességben Detvayék anyagának kulcsa, hogy tisztán fotós, technikáiban is specifikus gyűjtemény, nem a szélesebb képzőművészeti válogatásba emelt fotós kompozíciók csoportja, ugyanakkor a fotót nem zárt szakmaként, műszaki képalkotási eljárásaként prezentálja, hanem képzőművészeti igényű alkotói területként.

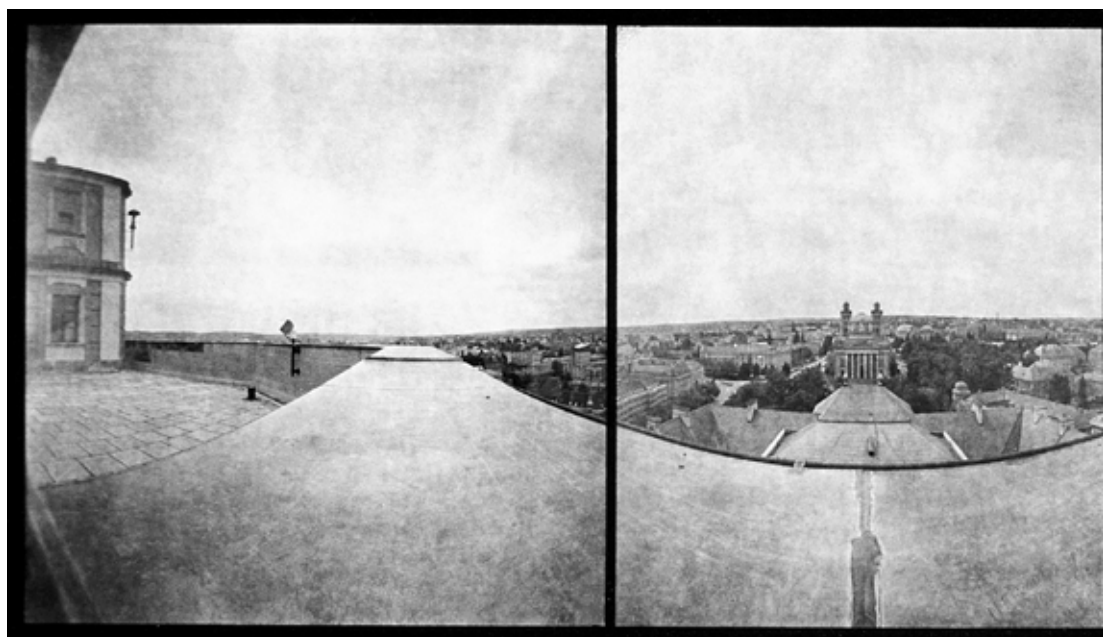


Drégely Imre, Bányay Péter: *Polaroid 665*, 100x100 cm, 1997, 1/5 © DETVAY-HANGYÁL

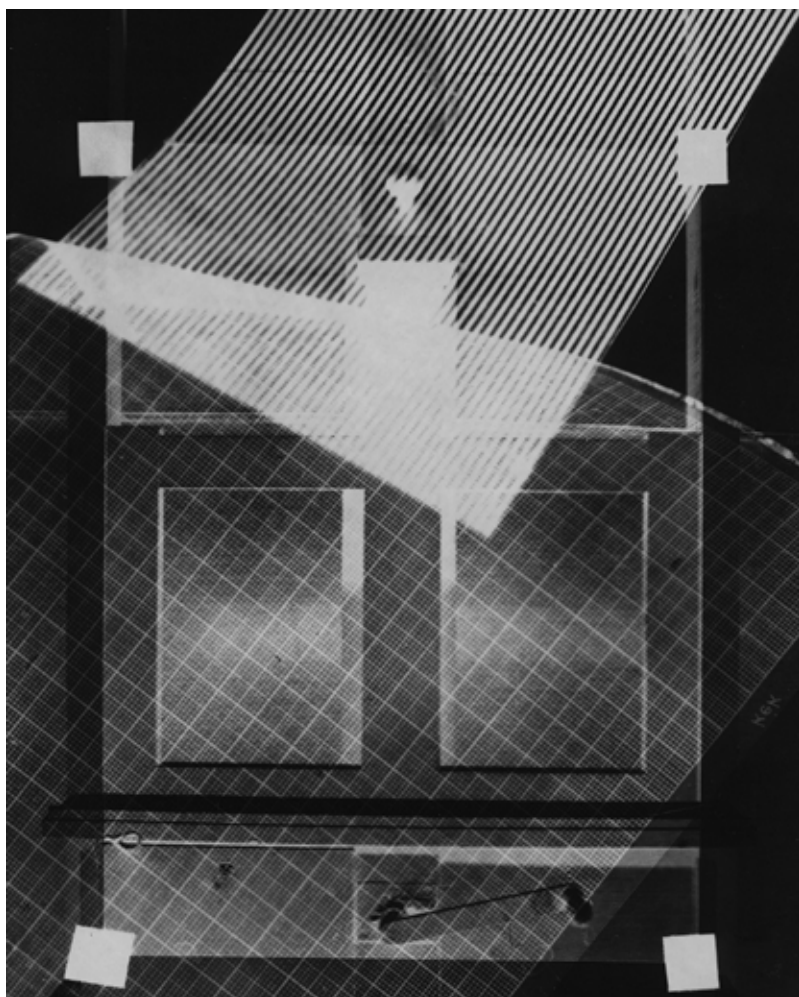


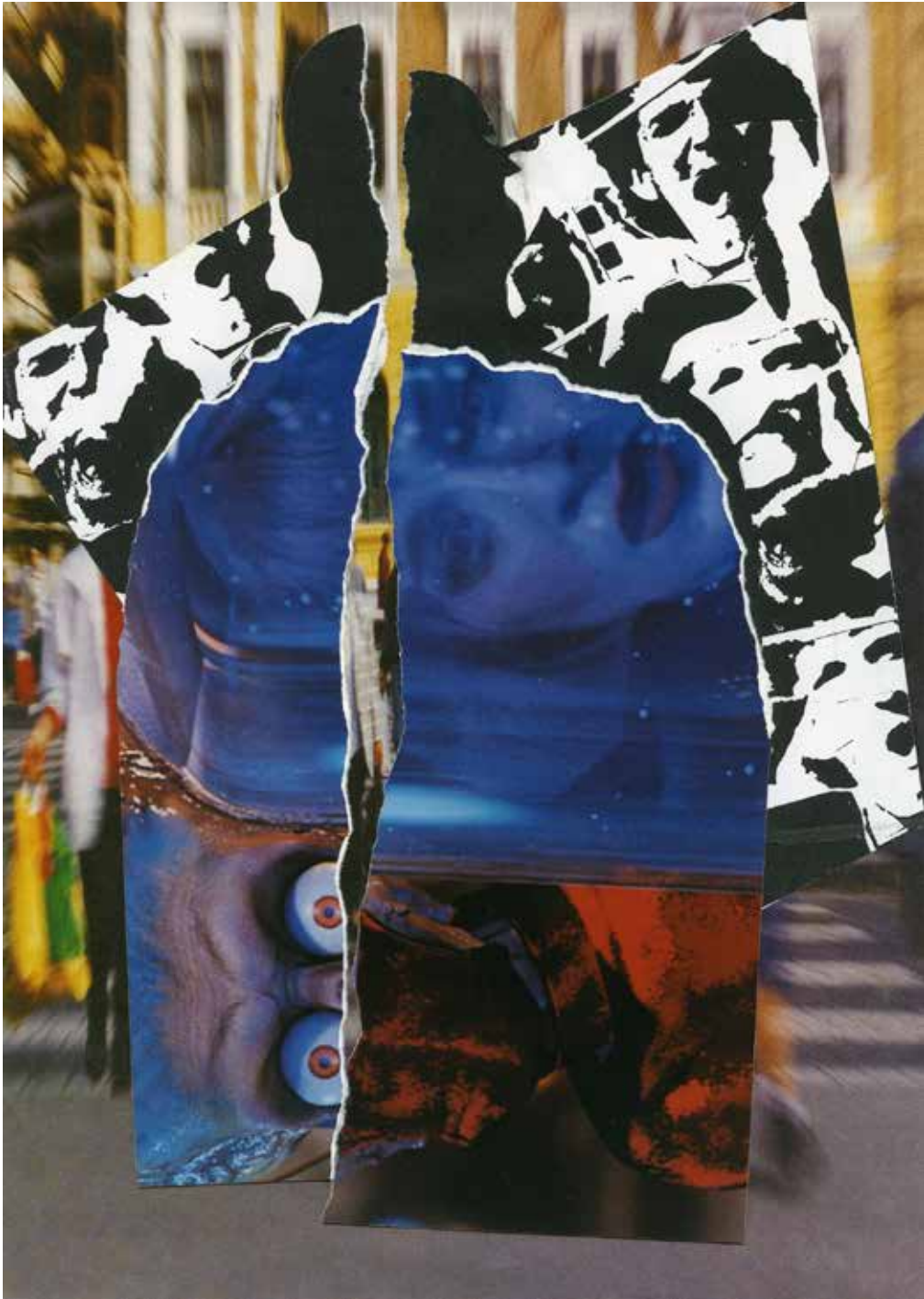
Mari Mahr: *Moving moments 2*, 34x54 cm, 1998, 5/30 © DETVAY-HANGYÁL

Telek Balázs: *Egri Panoráma*, Camera Obscura, 15,5x44 cm, 1998, 2/5 © DETVAY-HANGYÁL



Mester Tibor: *Cím nélkül*, 21,5x16,5 cm, 1997, 1/1 © DETVAY-HANGYÁL





Fenyvesi Tóth Árpád: *Cím nélkül*, 1994, 29,4x21 cm, 1/1 c DETVAY-HANGYAL

Gábor Enikő: Százlábú, 40x50 cm, 1998, 1/1 © DETVAY-HANGYÁL



Hegedűs 2 László: Zalma2, 29x40 cm, 2000 © DETVAY-HANGYÁL



PFISZTNER GÁBOR

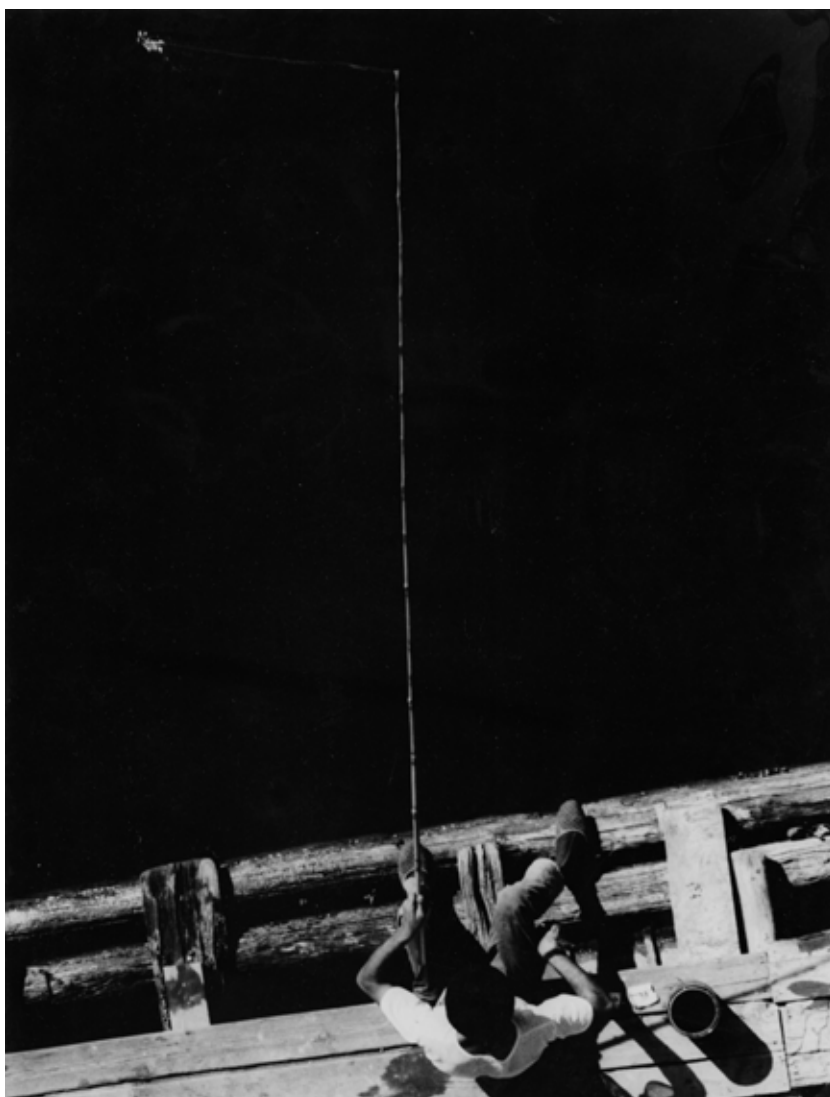
„... HELYÉT MÉG KERESIK A FOTÓMŰVÉSZETBEN”¹

Dr. Szász János első retrospektív kiállítása *A vályogtól a panelig* címmel

Eger, Kepes Intézet – Kortárs Művészeti Központ

2022. július 22. – szeptember 28.

AZ EGERBEN RENDEZETT
KIÁLLÍTÁS SZÁNDÉKA,
HOGY ÁTFOGÓ KÉPET
ADJON A JOGÁSZBÓL
LETT GRAFIKUS, MAJD
ABBÓL FOTOGRÁFUS,
TANÁR ÉS SZAKÍRÓ
DR. SZÁSZ JÁNOS
(1925–2005)
ÉLETMŰVÉRŐL.²
A KIÁLLÍTOTT 150 KÉP
LEHETŐSÉGET KÍNÁL
ARRA, HOGY A KÖZÖNSÉG
MEGISMERHESSE
TEVÉKENYSÉGÉNEK
MINDEN TERÜLETÉT:
A NÉPI ÉPÍTÉSZET FORMA-
ÉS LÁTVÁNYVILÁGÁNAK
MEGŐRZÉSÉT, AZ ÚJ
SZOCIALISTA VÁROS
KIALAKULÁSÁNAK,
A TÁJ SAJÁTOS KÉPÉNEK,
A „MINDENNAPI”
PILLANATOKNAK
A RÖGZÍTÉSÉT VAGY
MINDEZEK ÁTFORMÁLÁSÁT
SZEMÉLYES BENYOMÁSOK
KIVETÜLÉSÉVÉ.



Szász János: *Balaton*, 1965, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate



Szász János: *Architektúra*, 1968, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

Dr. Szász János neve ma már nem teljesen ismeretlen egyes külföldi, illetve hazai fotós szakmai körökben. Az utóbbi években Kincses Károly³ vagy Palotai János⁴ írt az életéről, a szakmai pályafutásáról, a magyarországi fotós közéletben betöltött szerepéről, fotográfusi, szervezői, írói és oktatói tevékenységéről. Ha valaki tudni akarta, ki is volt dr. Szász János, akkor legalábbis az elmúlt 15 évben akadt olyan forrás, amelyből tájékozódhatott. Minden lényeges információt megtalálhatott itt a Pécssett született és ott élt grafikus-fotográfus-tanáról. Talán a szerencsének, talán sokkal inkább a családjának köszönhetően, nem maradt ki abból, amit a „magyarországi fotóművészet” kánonjának lehetne nevezni. Sőt, maga Kincses Károly említi, hogy dr. Szász nem az egykor ismert és elismert kategóriába tartozott, akinek a neve és a képei feledésbe merültek volna. Már rég nem fényképezhetett megromlott látása miatt, mégis, 2000-ben, halála előtt öt évvel, életműdíjjal ismerte el a Magyar Fotóművészek Országos Szövetsége korábbi tevékenységét. Ezért inkább lehet azt mondani, hogy

dr. Szász a magyar fotótörténeti kánonból maradt ki, azaz nem szervesül azokba a „fotótörténeti elbeszélésekbe”, ahol munkássága, szervező tevékenysége, oktatói munkája alapján is kétség kívül helye van.⁵

A Klág Dávid és Barakonyi Szabolcs 2016-ban posztolt írásából idézett állítás – azaz „helyét még keresik a fotóművészetben” – éppen a fentiek miatt lehet érdekes, és érdemel meg néhány kiegészítő gondolatot most az Egerben megrendezett kiállítás kapcsán. Az idézett mondat ugyanis magában hordozza azt, hogy dr. Szász élete és műve még nem került „megfelelő” helyére, másrészt viszont felvetődik az, hogy létezik-e az az univerzális „fotóművészet” meghatározás, illetve mi lenne az az esztétikai szempontrendszer, amely alapján ez az adott fotóművészeti mező kijelölhető és leírható, és amelyben el lehetne helyezni dr. Szász tevékenységét. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy felvázoljam, mi az a történeti-esztétikai „keretrendszer”, amelybe munkássága érvényesen beilleszthető és történetileg és esztétikailag értelmezhető.



Szász János: *Baranyai táj*, 1958, 5x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

Az Egerben szervezett, Kincses Károly által rendezett kiállítás lényegében mindkét szempontoz fontos adalékokkal szolgál. Az elsőhöz a bemutatott képek segítségével, a másodikhoz pedig a kiállítás pusztá tényével, amely ugyan nem tudja megteremteni a megfelelő „kontextust” a 150 képhez, de legalábbis bemutatja, felkínálva annak a lehetőségét, hogy később akár könyv, akár kiállítás formájában ez továbbgondolva pótolható, kiegészíthető legyen. Ebben akár fontos lépés lehetne az is, amire például Palotai János utalt cikkében, a lehetséges vagy létező összefüggések, kapcsolódások feltárása a Pécsi Műhely művészi akcióihoz, az akkor újnak és radikálisnak számító „mediumválasztásához”.⁶

Dr. Szász János még mai szemmel nézve is igen tudatosan alakította pályáját. Felvételeit rendszeresen küldte el külföldi kiállításokra, és vett részt nemcsak az egykori szovjet blokk országaiban, hanem Dél-Amerikában, az USA-ban és Nyugat-Európában is különféle pályázatokon, ahol díjakat és elismeréseket kapott képeiért.⁷ Szigetvári Jánossal az 1960-as évek elejétől dolgozott együtt a magyarországi falvakban fokozatosan eltűnő (lebontásra, átépítésre kerülő) parasztházak és gazdasági épületek dokumentálásán, rögzítette ezek nyomait, továbbá házakat, pincéket, a gazdasági épületek, udvarok, pajták és verandák egyéb részleteit. Ő is versenyt futott a látszólag mégoly lassan múló idővel, mint egykor Atget Párizsban, vagy a Becher házaspár a Wuppertalban, hogy még megörökíthesse (a szó szoros értelmében) egy épí-

tészeti hagyomány visszamaradt „emlékműveit”. Ebből az anyagból készült az 1976-ban kiadott album,⁸ amely a Lipcsei Nemzetközi Könyvvásár díját, illetve Magyarországon a Szép Magyar Könyv díjat is elnyerte még abban az évben. Ebből is látszik, hogy aktív éveiben, bár hivatalosan „amatőrnek” tekintették, mégis jelen volt abban a közegben, amely révén alkotói munkája megjelent. Az elmúlt években zajló feldolgozás és rendszerezés eredményeként összegzi ez a mostani kiállítás ennek az időszaknak a tevékenységét, átfogó képet mutatva azokról a területekről, amelyek érdekelték, vagy amelyek dr. Szász munkája során adódtak.

A kívülálló számára tehát úgy tűnhet, mintha a feledés homályába világított volna be a tárlat, hogy ismét láthatóvá váljon az ott rejtőző „mű”, de ahogy néhány éve Kincses Károly írta (illetve egy bécsi kiállítás megnyitón mondta), nincs itt szó újrafelfedezésről. Egy néhány évtized alatt létrejött életműről beszélünk, amely viszonylag korán, a nyolcvanas évek elején lezárult Szász János látásának megromlása miatt, ami megakadályozta abban, hogy fényképezzen. Viszont abban nem, hogy továbbra is szervezze a helyi „fotós életet”, illetve tanítsa mindazokat, akik érdeklődtek ez iránt a „mesterség” iránt. Az viszont igaz, hogy az 1980-as évektől ezek a felvételek idehaza egyre ritkábban, halálát követően pedig leginkább csak külföldön kerültek bemutatásra, annak köszönhetően, hogy örökösei, fel- és elismerve a hagyaték értékeit és



nagyszerűségét, relatív különlegességét, nemzetközi művészeti vásárokon és kiállításokon mutatták be annak egyes darabjait.

Azt írtam, „relatív különlegességét”, ami azért magyarázatra szorul. Nem önmagában az életmű összehasonlítása érdekes másokéval, bár érdemes lenne megvizsgálni, miként viszonyul ezeknek a képeknek a témaválasztása, látványvilága a korszak más, szintén inkább a „szakmán” kívül álló fotográfusok munkájához. Jelen esetben azonban inkább a jelenség lényeges. Az, hogy az egykor létrejött esztétikai minőségre és arra, ami saját korához kötötte, csak utólag láthatunk rá egy ilyen perspektívából, azaz retrospektíve, annak ellenére, hogy a képei javarésztét publikálásra szánta, munkáit beadta pályázatokra, ahol elismerésben részesülhetett. Ez azt jelzi, hogy saját kortársai számára fontosak, jelentősek voltak ezek a felvételek, és nem csak visszatekintve, tehát történetileg értékeljük így. Ennek ellenére, elsősorban megmaradt abban a közegben, amelyet tehát „amatőrnek” neveztek, dacára a különleges eljárásoknak (a maga által kifejlesztett, hívás közben alkalmazott vegyszeres kezelésnek) és a velük elért sajátos, különleges, ha látványvilágában nem is teljesen egyedi esztétikai minőségnek.

Mi az, ami mégis valamiféle hiányérzetet kelthet a mai nézőben? Talán leginkább az, amire Klág Dávid és Barakonyi Szabolcs idézett mondata utal, azaz az a kritikai recepció, amely összefüggésbe helyezi

dr. Szász képeit. Szilágyi Sándor terjedelmes munkája a magyarországi neoavantgárd „fotóhasználatról” pontosan rámutat, hogy többen is voltak a hatvanas években Magyarországon, akik eltávolodtak a hagyományos (az úgy nevezett humanista előképeket követő) dokumentarista irányzattól, többé nem a „világra” voltak kíváncsiak, annak határozottan hátat fordítottak, és más módon használták a fényképezés eszközkészletét. Lőrinczi György korai munkái, Nagy Zoltán, Koncz Csaba vagy a fiatal Haris László korai képei igazolják ezt.⁹ Az ő esetükben is megfigyelhetők esetenként hasonló (vagy annak tűnő) technikai, illetve formai és kompozíciós megoldások. Talán Lőrinczi New York albuma volt az első olyan, amelyhez hasonló kiadványok ugyan léteztek „nyugaton”, de Magyarországon azt megelőzően aligha.¹⁰

Felvetődik a kérdés, hogy mi lehetett ennek az oka? Talán az, hogy itt nem volt (lehetett?) akkora súlya a fényképezésnek önálló „médiaként” (ebben a modernista értelemben), mint például az akkori Nyugat-Németországban. Ezzel szemben inkább a (szocialista) „élet”, a hétköznapiak reprezentációja (ritkán ugyan, de akár negatív kritikaként is) jelent inkább meg és volt elfogadott (kivételt talán a reklámfotó mimikriájában megjelenő aktfényképezés jelentett). A fotográfia fő funkciója a dokumentálás volt, a mindennapi élet történeteinek az elbeszélése, a „szocialista” életvilág jó és kevésbé jó aspektusainak bemutatása.¹¹



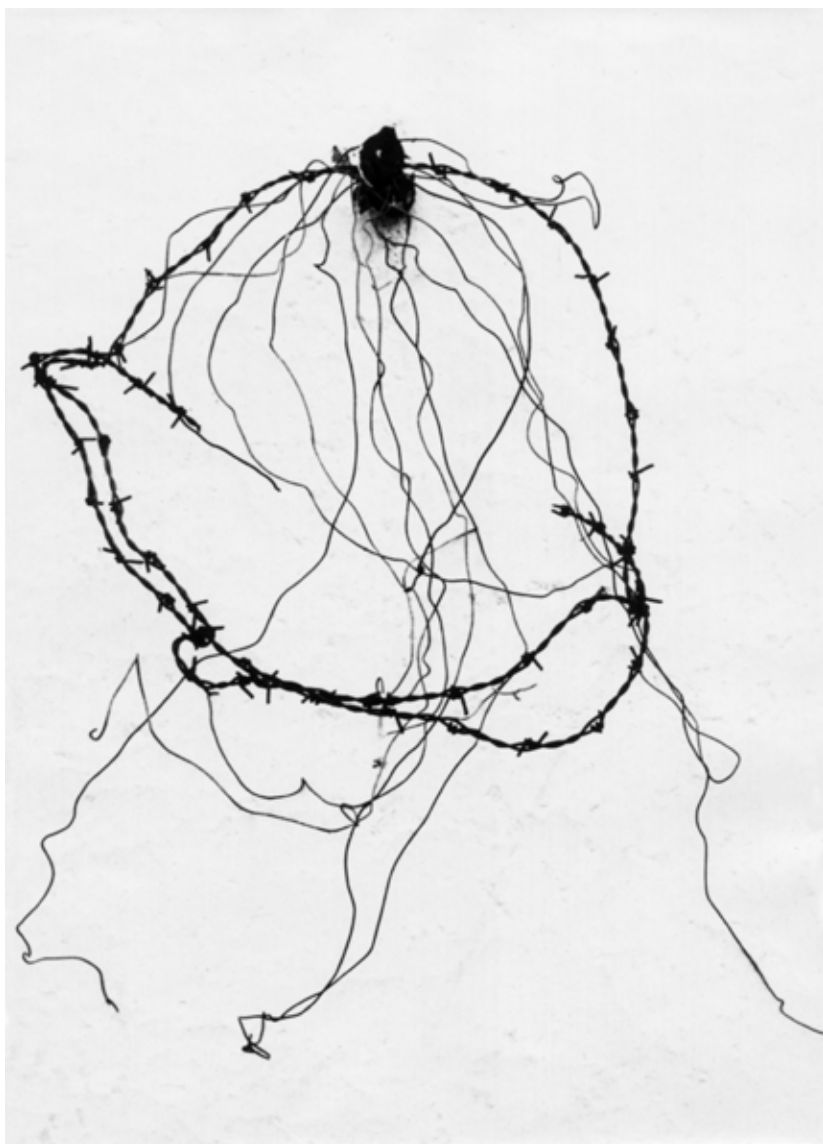
Szász János: *Bemegy-e*, 1965 k. ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

Az, amit „modern” értelemben „fotóművészetnek” lehet nevezni, Magyarországon inkább számított marginálisnak ebben az időszakban.¹² Hiába számított Szász János már korábban is ismert és sokak által elismert alkotónak Péccsett, nagyobb ismertségre aligha tehetett volna szert, és mire munkái eljutottak külföldre, a hatvanas évek közepétől ott is jelentősen átalakult az a fotografiai szcéna, amely magába tudta volna fogadni. Ez talán leginkább a németországi szubjektív fotográfiát „hitvallásává” tévő alkotók közössége lehetett volna, amely az 1960-as évek közepétől, leginkább Otto Steinert háttérbe vonulása miatt, már javarészt felbomlott.

Ezt lehet most utólag valamelyest „jóvá tenni” vagy inkább bepótolni, amennyiben felismerjük azt, miben volt újtó és egyedi dr. Szász képi világa, illetve pótolni az egykor elmaradt recepciót, amely nyilván ma már radikálisan más lehet csak. Persze ennek a történeti perspektívában elvégzett kritikai recepciónak is megvan a maga jelentősége, ez is lényeges, éppen azért, mert már eleve képes egy adott történeti kontextusban más egykorú irányzatokkal, munkákkal stb. összehasonlítani, valamihez képest vizsgálni. Ez ugyan nem pótolja azt, hogy valamit önmagában és önmagáért méltassunk abban a viszonyrendszerben, amelyben létrejött, még ha másként is érthettük volna egykor.

Dr. Szász helyét tehát már nem kell keresni, az viszonylag jól meghatározható. Az viszont nyitott kérdés még, hogy mi az a „fotóművészeti” közeg, amelyen belül ez megtörténik. Ehhez érdemes felidézni azt, ahogy Clement Greenberg¹³ gondolkodik a művészeti területek „tisztaságáról” a modernista művészet paradigmáján belül, ha kormeghatározásként fogjuk fel, még igaz arra az időszakra, amelyben dr. Szász aktív volt.

Greenberg nevéhez kötődik ugyanis a modern művészet olyan felfogása, ahol mindegyik irányzat a maga tiszta formájában, saját médiumán belül, azt körülhatárolva, annak kereteit vizsgálat tárgyává téve, kérdez rá önmagára, ily módon folyamatosan megerősítve saját hatáskörét, lehetőségkörét. Greenberg viszont abbéli igyekezetében, hogy a fényképezést is modern médiumként határozza meg (nem tehet másképp, hisz az 1930-as és 1940-es években határozottan jelen van az amerikai vizuális kultúrában), kikezdi saját elméletének érvényességét, mivel a fényképezés anekdotikus (narratív/elbeszélő) jellegét hangsúlyozza, mint annak fő jellegzetességét. Határozottan elutasítja viszont azt, amit Moholy-Nagy vagy a „cseh avantgárd” egyes képviselői, az 1950-es években pedig az említett Otto Steinert és a *fotofom*, illetve a szubjektív fotográfia képviselői is magukénak vallottak, vagyis az absztrakciót, mondván, hogy az a festészet (legjobb esetben a grafika) sajátja, és így ebben a fotográfia illetéktelen.



Szász János: *Csendélet*, Matty, 1970, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás
© The Szász János Estate





Szász János: *Egyedül*, 1958 , 40x28 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate



Szász János: *Lantos Ferenc – Zománcfríze*, 1980, 8x24 cm



Szász János: *Épülő városrész*, 1970, 30x40 cm, ezüstszeletinos nagyítás
© The Szász János Estate



A nyugat-németországi szubjektív fotográfia képviselői, akik viszont maguk is igyekeztek a korszak elfogadott szabályai alól kibújni, azoktól függetleníteni magukat, épp fordítva gondolkodtak. A dokumentarista megközelítést (és a „reklám-” és „divatfotográfiát”) nem tartották művészetnek, szemben azzal a kísérletező megközelítéssel, amely Moholy-Nagy „hitvallása” volt a fényképezés kapcsán. A fotózás igazi értelmét a művészi fényképezésben látták, újabb és újabb formai megoldásokat keresve, tárták fel a „médiium” igazi sajátosságát és lényegét.¹⁴ Ennek az irányzatnak a fő jellemzői közé tartozik, hogy követői nem törekedtek a „valóság”, a kamera előtti világ megjelenítésére, amely bármilyen értelemben objektívnek lett volna tekinthető. A „szubjektív benyomások” egyéni érzékelése mint a képpalkotás kiindulópontja, az erős absztrahálás, és a grafikus hatásokra való törekvés (gyakran a tónusok hiánya, a vonalas ábrákká való redukálás) jellemezte a munkáikat. Steinert és társai az 1933 előtti korszak fotográfiai irányzataihoz igyekeztek visszatérni, hogy felelevenítsék, és megismertessék őket a korszakkal. Ebből szükségszerűen következik, hogy elsősorban a Bauhaus „esztétikáját”, valamint Renger-Patzsch felfogását, Man Ray, Herbert Bayer, témaválasztását követték.¹⁵ Ők is a kísérletezésben, az új lehetőségek, kombinációk, variációk keresésében, alkalmazásában látták a fényképezés mint önálló alkotói terület lényegét. Steinert egyik közeli barátja és támogatója szerint ez a „*Formbewusste Struktur fotografie*”.¹⁶ Ez a párhuzam egyáltalán nem légből kapott. Egyrészt a fényképeket nézve egyértelműnek tűnnek a párhuzamok, illetve a hatások. Másrészt viszont Renger-Patzsch munkáját dr. Szász is ismerte, sőt, Karl Blossfeldt könyve, az *Urformen der Kunst [A művészet ősi formái]*¹⁷ megvolt a személyes könyvtárában. Mindezt az is megerősíti, hogy dr. Szász az ötvenes évek második felétől rendszeresen járt ki Bécsbe, ahol beszerezhetette a kurrens folyóiratokat, látogathatott kiállításokat és láthatott olyan fotóalbumokat, amelyek akkor nem vagy csak nehezen és korlátozottan voltak hozzáférhetőek Magyarországon



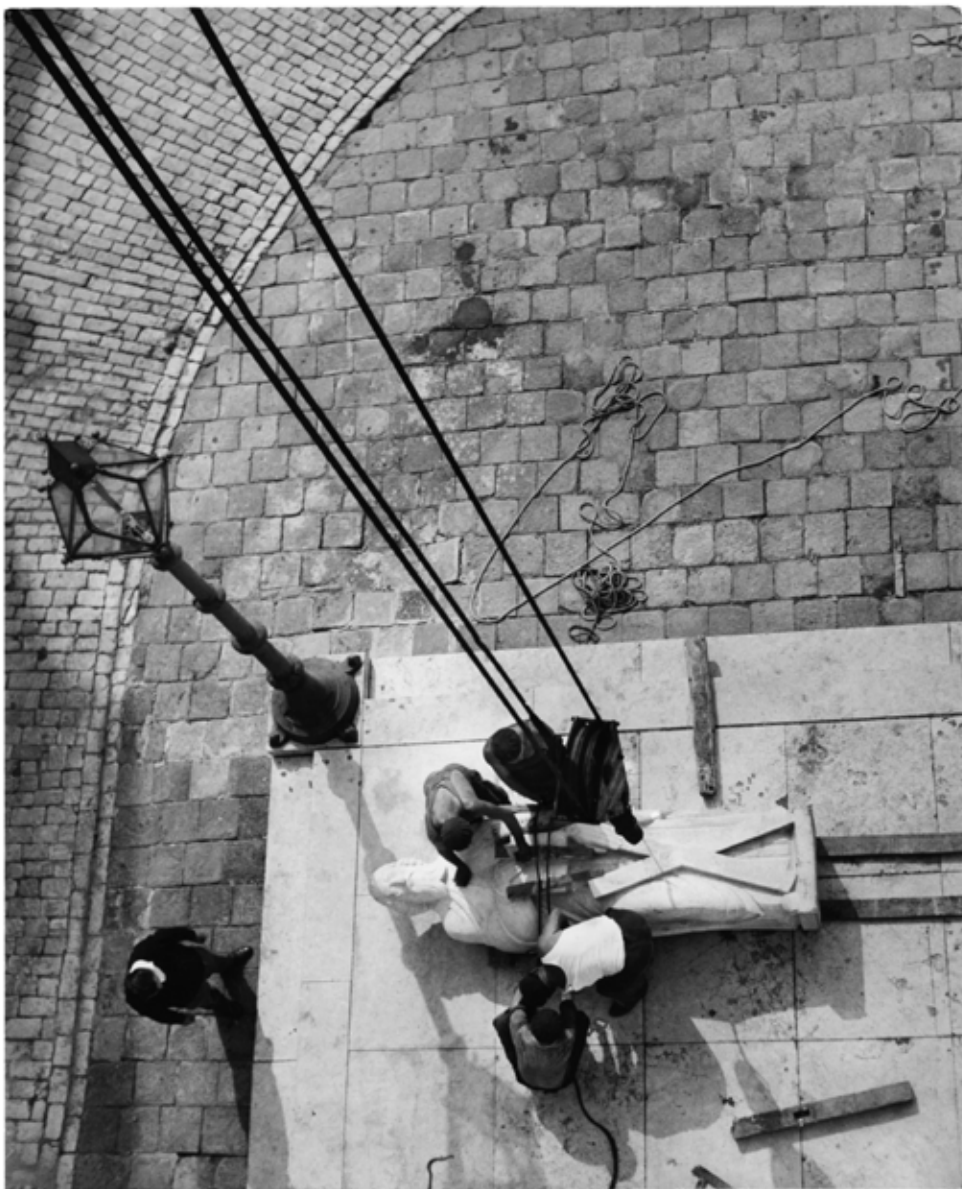
Szász János: *Pécsi Székesegyház szobrainak cseréje 2*, 1968, 18x24 cm, ezüstszeletinos nagytás © The Szász János Estate



Szász János: *Pécsi Székesegyház szobrainak cseréje 1*, 1968, 18x24 cm, ezüstszeletinos nagytás © The Szász János Estate

Lényeges párhuzam lehet még a Párizsban élő Lucien Hervé, akinek 1968-ban már megjelent kötete Magyarországon is.¹⁸ Mondhatnánk, hogy dr. Szász nagyon hasonló módon tekintett az építészetre, mint Hervé. Ugyanakkor lehet, hogy csupán arról van szó, hogy hasonló képi kompozíciós és technikai megoldásokat találtak (fény, mélységélesség, a felület anyagi sajátosságainak „láthatóvá tétele”), mégis nagyon mást gondoltak arról, amit fényképeztek.

Dr. Szászt ugyanis inkább motiválhatta az őt körülvevő világhoz fűződő ambivalens viszonya, az elzárkózás tőle, egyfajta belső emigráció, így az ő felvételei inkább foghatók fel



retorikusan, a belső táj, a lelki állapot kivetüléseként. Nála így nem csupán a tiszta absztrakció okán hiányozhat a „társadalom”, illetve az, ami a korszakra utalna. Az épületek izolált tiszta formák, ornamenssé összeálló mintázatok. Az emberek – kivéve a parasztházak ritkán megjelenő lakóit – inkább elmosódó szétfolyó alakzatok vagy parányivá zsugorodó passzív szereplők. Semmi nem látható abból a kulturális-társadalmi viszonyrendszerből, amely meghatározta a korszakot. Tisztán formalista, a fény és hiányára redukált „világ”-kép, a szabdalt, barázdált, síkfelületek árulkodnak szemléletmódjáról. A konkrét tartalom így csak absztrakcióként, és csak annyiban van jelen, amennyiben hozzájárul a formaképzéshez. Ha tehát Greenberg elméletét tekintjük kiindulópontnak, mintegy arra alapozva ezt a döntést, hogy a művészet

legújabb történetének korszakai szerint dr. Szász János tevékenysége még javarészt a modernizmushoz köthető, akkor lényegében elfogadható, hogy a fényképezés azon felfogása, amely szerint saját végső lehetőségeit és érvényességi területének határait keresi, vizsgálja és teszi önmaga tárgyává, egyértelműen vonatkoztatható az ő munkásságára (is). Ugyanakkor épp, hogy átlépi ezeket a határokat, amikor már inkább grafikus (vonalábrák, redukált tónusok, absztrakt mintázatok stb.) jellegű ötletek képei.

Szász fotográfusi tevékenysége talán nem egyedülálló, de mindenképp különleges és figyelemre méltó, mivel képes volt olyan új vizuális megoldásokat alkalmazni, amelyeket előtte csak kevesen (de legalábbis tőle távol, ismeretlenül), vagy talán épp szinte senki.



Szász János: *Sarló*, 1966, 18x24 cm, ezüstszelatinos nagyítás © The Szász János Estate

- ¹ A címet Klág Dávid és Barakonyi Szabolcs írásából vettem, akik az Index *Nagykép* rovatában írtak Szász Jánosról és fényképeiről, (2016. 04. 24.) https://index.hu/nagykep/2016/04/24/jeghegyek_a_koromfekete_balatonban/
- ² Dr. Szász János végzettségét tekintve volt jogász, de sosem gyakorolhatta ezt a hivatást. Grafikusként csupán rövid ideig dolgozott, 1959-től hivatásos fotográfusként alkalmazta a Pécsi Tervező Vállalat.
- ³ Többek között KINCSES Károly: „Helyiérték-problémák”, *Artmagazin*, 43. 2011. IX évf. 1. szám, 60–63., 2011. 07. 28. <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/036877e2828dbc404269509ee6aa98ec>, valamint Ud.: „Navigare esse est”, Szász János: *Fehér és fekete*, SosemArt Kulturális Egyesület, 2012. Ezen kívül számos külföldi online felületen jelentek meg róla ismertetők és kritikák (<https://szaszphoto.hu/quotes-and-articles/>)
- ⁴ PALOTAI János: „Dr. Szász János fotói, fotoSzász – fekete-fehér-szürke színben”, *Fotóművészet*, 2014/3 LVII. évfolyam 3. szám.
- ⁵ Erre utal TÖRY Klára: *Hozzászólás Péntek Orsolya A magyar fotó 1840–1989 című könyvéhez* (Látóhatár Kiadó, 2018) a Mai Manó Ház blogján megjelent hibajegyzékben dr. Szász János nevének említése sok más név között. *Fotóművészet*, 2018/4 LXI. évf. 4. Továbbá: https://maimanohaz.blog.hu/2019/01/18/tory_klara_hozzaszolas_pentek_orsolya_a_magyar_foto_1840_1989_cimu_konyvehez_latohatar_kiado.
- ⁶ A Pécsi Műhely „fotóhasználatáról” bővebben írtam „A fotó a konceptualitás és az irónia határán” című tanulmányomban, lásd: DOBOVICZKY Attila T. (et al.): *Párhuzamos avantgárd: Pécsi Műhely, 1968–1980*. Ludwig Múzeum, Budapest, 2017, 106–130. Itt lényeges az, amire Palotai is utal, hogy Szász János egyik legjobb barátja Lantos Tibor volt, annak a Lantos Ferencnek a testvére, akit a Pécsi Műhely tagjainak mestereként tekinthetünk, és dr. Szász együtt dolgozott a Mecseki Fotóklubban azzal a Nádor Katalinnal, aki később részt vett a Pécsi Műhely helyspecifikus és *land art* projektjeinek a megvalósításában, és együttműködött velük egyéb performatív munkák létrehozásában.
- ⁷ Szász János: *Fehér és fekete*, SosemArt Kulturális Egyesület, 2012.
- ⁸ Szász János, SZIGETVÁRI János: *Népi építészetünk nyomában*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1976.
- ⁹ SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Fotókultúra, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2007. Ennek a korszaknak tehát az első fele az, amely egybe esik Szász János fotográfusként aktív időszakával, de főleg a 60-as évek második fele az, ahol a párhuzamok kimutathatók.
- ¹⁰ Érdemes lenne megvizsgálni dr. Szász munkáját BEKE László: *A progresszív magyar fotó közelmúltja és jelene* című írásának egyes állításai fényében, ahol Beke a progresszivitást (a montázs és a szociófotó mellett) a Szilágyi által is említett, javarészt akkor fiatal fotósokhoz köti, miközben képek olyan jellemzőt emeli ki, amelyek megfigyelhetők dr. Szász felvételein is, többek között „a folklór tisztá világa”, a „mindennapi tárgyak banális kifejezőereje”, „egy olyan esztétika, melynek immár semmi köze nem volt a szocializmus építésének diadalmas útjához”. *Fotóművészet*, 2001/1-2. XLIV. évf. 1–2. szám. http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200112/a_progressziv_magyar_foto_kozelmultja_es_jelene

- ¹¹ Ezért lehetett annyira zavarba ejtő, amikor a fent említett fotográfusok, majd a konceptuális művészet magyarországi képviselői elkezdtek fényképek készíteni és filmezni. A „hatalom”, azaz a „kultúrpolitika” képviselői mit sem tudtak kezdeni ezekkel a képekkel, sorozatokkal, szekvenciákkal, akciókkal, és leginkább nem értették, hisz számukra a fényképezésnek egész addig nagyon konkrét funkciója volt, és a „valóság” reprezentációjaként volt egyáltalán értelmezhető.
- ¹² Lásd ehhez Szilágyi idézett kötetét.
- ¹³ Greenberg itt hivatkozott szövegei elérhetőek magyar fordításban is a SEREGI Tamás szerkesztette *Laokoon*-ban, 2014. 7. szám; <http://laokoon.c3.hu/szamok/7.html>. „A fényképezés diadala és emlékművei”, (angolul: CLEMENT GREENBERG: „Four photographers a reprinted review (1964)”, *History of Photography*, 1991, 15:2, 131–132., valamint „A fényképezőgép üvegseme. Edward Weston kiállításáról” (angolul: CLEMENT GREENBERG: *The Collected Essays and Criticism*, Volume 2, *Arrogant Purpose 1945–1949*, John O’Brian (ed.), The University of Chicago Press, Chicago, London, 1986. 60–63. Eredetileg a *The Nation* 1946. március 9-i számában jelent meg). Mindkettőt fordította TÓTH Balázs Zoltán. Továbbá: *A Modernista festészet* (angolul: CLEMENT GREENBERG: „Modernist Painting”, *Forum Lectures* (Washington, D. C., Voice of America, 1960; *Arts Yearbook* 4, 1961; *Art and Literature*, Spring 1965, Fordította TÖRÖK Patrícia.
- ¹⁴ V. ö.: ANNE KOTZAN: „Ludwig Windstosser – Fotográfiai modernizmus a második világháború után”, *Fotóművészet* 2020/1 LXIII. évf. 1. szám. A cikkben Kotzan Windstosser kapcsán említi az általa is alapított fotoforum nevű csoportot (köztük az itt is említett Otto Steiner, a „szubjektív fotográfia” legfontosabb képviselőjét), amely az akkor alakult Németország Szövetségi Köztársaságában a korabeli nyugatnémet irányzatok ellenében az 1920-as és 1930-as évek („új tárgyiaság” [*Neue Sachlichkeit*]) és az „új látás” [*Neues Sehen*] képi, kompozíciós hagyományaihoz nyúlt vissza, absztraktabb képi megjelenítési módokra törekedett.
- ¹⁵ NORBERT DENKEL: „Überwältigt vom neuen Blick Die Photographische Sammlung”, *Die Zeit*, No. 6. 1. Februar 1985.
- ¹⁶ Hozzávetőlegesen annyit jelent, hogy a formai megoldásokat tudatosan használó, arra alapozó struktúrákat teremtő fotográfiai alkotó folyamat. A kifejezést Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth használata (<https://web.archive.org/web/20160115113602/http://www.ifa.de/kunst/ausstellungen-im-ausland/kunsthilfegaben/subjektive-fotografie.html>), akit Steiner művészettörténeti mentorának neveztek (ROLAND AUGUSTIN: *Aspekte: Subjektive Fotografie*, <https://institut-aktuelle-kunst.de/kunstlexikon/aspekte-subjektive-fotografie-1837/>).
- ¹⁷ KARL BLOSSFELDT: *Urformen der Kunst*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1928. (Az album első kiadása, amely utána még számos újabb kiadást is megélt.) A cím vélhetően utalás a Goethe morfológiai vizsgálódásaiban (*Zur Morphologie*, Stuttgart und Tübingen, 1817) szerepet játszó ősfenoménekre [*Urhänomene*], vagy másképp ősformákra [*Urform*], és a kötet mindenképp magán viseli a századforduló újkantianus gondolkodói irányzatának hatását.
- ¹⁸ Az első fotóalbumok Hervé képeivel már az 1950-es évek közepén megjelentek (1949–50-tól dolgozott együtt Le Corbusier-vel), első Magyarországon kiadott köteté az *Építészet és fénykép*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1968.



„MAGYARORSZÁGI EMLÉKEK”

André Kertész újravágott ifjúsága¹

André Kertész „fotógyűjteményének” állami tulajdonba vételével 2020 júniusában bízták meg a Magyar Nemzeti Múzeumot.² Az ekkor kezdődő, de a pandémia miatt elhúzódó eljárás során először is a Kertész negatívait őrző francia Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie (korábban MAP, 2022-től: MPP) archívumának munkatársa, Matthieu Rivallin és én írtunk szakvéleményt a megvételre kínált anyagról. A fényképek válogatását előzőleg Robert Gurbo, a New York-i Kertész Estate kurátora – Botár Olivér és a Stephen Bulger Gallery, illetve Baki Péter közreműködésével – végezte Kertész legkorábbi kontaktjaiból, valamint élete végén készített polaroidjaiból. Nem a teljes amerikai hagyaték került tehát Budapestre. Az adásvételi szerződés összesen 1163 képről szól, melynek döntő része 1925 előtt készült: 943 db kontaktkópia, 59 db nagyobb méretű vintázs, 151 db polaroidfotó, 9 személyes kép és egy kollázs. 2021 szeptemberében ezekért a fényképekért érkeztem New Yorkba, ahol a COVID tépázta nagyvárosban egy hetem volt az átadás-átvétel intézésre. Robert Gurbóval egyenként vettünk sorra minden darabot, ügyelve az egyes képek, majd a dobozok csomagolására. A képeket tartalmazó ládákat végül a szállítás és vámolás intézése után 2021. október 6-án mutatták be a Magyar Nemzeti Múzeum Dísztermében.³

Októberben azután Sor Zita fotórestaurátorral fogtunk hozzá az állapotfelméréshez. Ő mikroszkóppal tüzetesen végignézett minden egyes darabot, és rögzített minden apró elváltozást. Én pedig a következő hónapokban nyilvántartásba vettem 1163 tételt; nem csupán leltári számokkal láttam el a fényképeket, hanem a vételi listában addig csak kódszámmal (például HC54 azaz 54-es számú Hungarian Contact /„Magyar Kontaktkópia”⁴) szereplő daraboknak címet is adtam. Ha pedig nem volt a keletkezésük idejére vonatkozó elsődleges – és ellenőrizhető – információ (például a verzón, Kertész vagy más kezétől), datáltam is őket. Most is dolgozom a Franciaországban őrzött negatívok és az Amerikából vásárolt pozitívok, valamint a publikált és a még nem

közölt képek összevetésén. Közben szerencsére támaszkodhatom a Kertész-archívumban végzett kutatásaimra,⁵ azokra az átolvasott levelekre, naplófeljegyzésekre és szövegekre, amelyek most segítenek a korábbi, félreértésekből vagy a dokumentumok és/vagy a nemzetközi szakirodalom nem ismeretéből adódó pontatlanságok tisztázásában. Ez a feldolgozó munka – értsük jól – minden további, a vásárolt anyagról szóló kiadvány vagy belőle válogatott kiállítás alapja.

Az erőfeszítés nem csekély, de azért hozzáteszem, hogy nem egészen szűzföldön járok: a megvásárolt, apró képekről 2005-ben olvashattunk már egy összegzést,⁶ néhány darab pedig szerepelt a Michel Frizot és Annie-Laure Wanaverbecque rendezte életműkiállításon, 2011-ben Budapesten is.⁷ Így volt ez a korábban *Hét fénykép és egy képeslap montázsaként*, ma már *Magyarországi emlékek kollázsaként* emlegetett mű esetében is, erről lesz szó a továbbiakban.

Ez az egy párizsi fénykép hátoldalára ragasztott kép-együttes⁸ számszerűsítve mindenképpen a legértékesebb darabja annak a válogatásnak, melyet amerikai tulajdonosaitól 2021-ben vásárolt meg a magyar állam.⁹ A kollázs *eszmei* értéke viszont azért felbecsülhetetlen, mert André Kertész személyes emlékeit fogja össze egy kompozícióvá, az emigrációját megelőző időszakból.

A *Magyarországi emlékek* az Estate kurátora szerint Kertésznek a Long Island University-n 1962-ben rendezett kiállítására készülhetett,¹⁰ vagyis csaknem negyven évvel azután, hogy a fotográfus Párizsba érkezett, és nem sokkal korábban, mint hogy Franciaországban maradt, 1936 előtti negatívait és pozitívait visszakapta volna.¹¹ Ez a feltételezés azonban egyelőre nem igazolható. Később a bekeretezett, majd egy ideig alkotója otthonában is kifüggesztett mű¹² viszont bizonyosan szerepelt az 1967-ben nyílt, Cornell Capa által szervezett *The Concerned Photographer* című (magyarul *Elkötelezett fotográfusként* rögzült) tárlat egyik vitrinjében a New York-i Riverside Múzeumban.¹³



Magyarországi emlékek, 1913–1923 (Some Souvenirs from my Home 1913–1923), André Kertész kollázsa az 1960-as évekből.
 © Estate of André Kertész, Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteménye

Az 1960-as évtized az újragondolás és összegzés fontos időszaka volt az alkotó életében. Kertész 1961 végén hagyta ott a *House and Gardent*¹⁴ és a „rabszolga-munkának”¹⁵ érzett magazin-fotózást. Ez a nyugdíjba vonulás azzal is járt, hogy ettől kezdve minden erejével fotóművészi életműve felé fordult. 1957-ben Budapesten elhunyt bátyja, Imre feleségével továbbra is kapcsolatban maradt, aki többek közt régi fényképeket és André munkáit közlő folyóiratokat küldött vissza neki.¹⁶ Ez épp olyan fontos, mint hogy André 1962 nyarán Buenos Aires-ben személyesen is találkozott 1926 óta nem látott öccsével, Jenővel.

Kertész ekkor tehát már folyamatosan újranezi-gondolja meglévő felvételeit, köztük a korábban rokonainak, barátainak küldött kópiákat is, közben pedig szerkesztők és kurátorok segítségével újra is írja saját pályáivét, történetét.¹⁷ Az ebben az évtizedben összeállított képlistákon és kiállításokon egyaránt szerepelnek amerikai, francia és korai magyarországi felvételek. Kertész személyes életösszegzése és megújulása pedig egybeesik az amerikai fotókultúra fellendülésével, melyben megnő a mesterek iránti fogékonyság.¹⁸

Nathan Resnick meghívására 1962 októberében a Long Island University-n nyílik több mint 100 fényképből álló kiállítása.¹⁹ A Kertész előtt ezután megnyíló, egyre magasabb presztízsű kiállítóterek miatt ez az első New York-i retrospektív háttérbe szorult, pedig fontos lépcsőfok lehetett a továbbiakhoz. Kertészt sikeres velencei, párizsi kiállításai után 1964 nyarán meghívták a Magnum tagjai közé; pár évig igen szoros kapcsolatban volt Cornell Capával, aki az *Elkötelezett fotográfus* című vándorkiállítás ötletgazdája lett. A tárlatról készült fényképes dokumentáció szerencsére megőrizte a vitrinek képét is, innen tudjuk, hogy a Riverside Múzeumban hogyan mutatták be az összeillesztett és bekeretezett „magyarországi emlékeket”.

Memorabilia

„A dolgozószobája ajtajában áll, körülveszik a képei és tárgyai, amelyek a részeivé váltak. Olyan ez nekem, mint egy nosztalgikus tárgykból összeállított kollázs, mely a gyűjtő-alkotó személye nélkül befejezetlen.” – mondta róla egy fiatal török fotós, aki 1967-ben otthonában fényképezte²⁰ Kertészt. Éppen abban az évben, amikor az *Elkötelezett fotográfus* című kiállításon – a vitrinefotók tanúsága szerint, igazolhatóan először – feltűnt a kollázs.

Kertész az egyszerű fekete keretbe helyezett művet több más egykorú fotó és levél, folyóiratoldal dokumentumszövegének részeként mutatta be. Balról

a *Magyarországi emlékek*, jobbról a *L'Art vivant* 1929. márciusi 1-i számának²¹ egyik oldalpárja (*La photographie est-elle un art?* címmel) fogta közre a többi magyar, francia és amerikai képet és dokumentumot. Nem tudom, vajon a kiállítás kurátorának, Cornell Capának megfogadta-e bármilyen javaslatát a (két) vitrin anyagát válogató idős mester. Azonban a *L'Art vivant* egykori költői kérdésére 1967-ben határozott volt az alkotói-kurátori válasz: igen, a fényképezés művészet. És igen, Kertész már Párizsba érkezése előtt tudta ezt.

A kollázst alkotója ekkor nem falra akasztható műtárgyként, hanem emléktárgyként²² fogja fel, melyen a részletek eredeti volta, méretük, anyaguk, fakulásuk és szabálytalan sarkaik a régiségük bizonyítéka. A teljes kompozíció a fotográfus eszmélésére és ifjúkorára reflektál.

Az egyes képek nem tartoznak sem a szerkesztőknek vagy kurátoroknak a hatvanas években átadott képek különféle listáin szereplő fotók, sem az egyre drágábban eladott printek közé. Jóllehet – a verzóval együtt – öt kép és a képeslap két felvételének negatívja is megmaradt, egyedi műként – az éjszakai kép vagy a parasztház kivételével – később nem kerülnek reflektorfénybe. A kollázs egyes képeinél – a később publikált változatoknak olykor ellentmondó – évszám, a verzókép alján „A Kertész Paris” felirat olvasható. Fontos látnunk azonban, hogy Kertész a hátoldal „szépen öregedő”²³ papírját pusztán háttérként használta fel, magát a gondnok lakásáról készített fotót nem akarta megmutatni.

Ma szintén különösnek tűnhet, de a kollázs képei között budapesti, tiszaszalkai, esztergomi és a Monarchia keleti frontján készült felvételeket találunk, szigetbecseit azonban nem. Pedig a szakirodalom és főleg a nyolcvanas évek Kertésszel készített interjúi alapján egészen elterjedt nézet, hogy az ifjú fotográfus nem csupán szívesen időzött rokonainál Szigetbecsén, hanem szinte már ott is nőtt fel.²⁴ A *Nos amies les bêtes* (1936) fotókönyv ajánlása szintén ennek a falunak szól. Vitathatatlan Kertész kötődése a helyhez. Azonban a fennmaradt, azonosított negatívoknak és a most vásárolt pozitívoknak csak töredéke készült Szigetbecsén, lényegesen több például Kertész szülővárosában, Budapesten. A falucska jelentőségének felértékelődése az életrajzban véleményem szerint az 1984-es hazalátogatás és tárlat sikerének, illetve a szigetbecsei emlékmúzeum projektjének, Kertész fényképadományának köszönhető. Becse utólagos jelentőségét azonban nem vetíthetjük vissza a régmúltba anélkül, hogy az egykorú történeti és vizuális forrásokat semmibe vennénk.



A. Kertész

Paris

A *gondnok háza*, Párizs, 1926, a *Magyarországi emlékek, 1913–1923* (*Some Souvenirs from my Home 1913–1923*) című kollázs hátoldalán
© Estate of André Kertész, Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteménye

Az emlékezés szelektív és konstruktív természetének tökéletes példája a kollázs, melynek apró kontaktkópiái összeragasztásukkor történeti és személyes, de nem műtárgykereskedelmi értéket hordoztak. Ekkor a vintázs kópia fogalma még nem befolyásolta a műtárgypiacot; Kertész pedig, tudjuk, később is megőrizte székszisét vele szemben.²⁵

A kollázs mint alkotóelv, vagyis a nem egynemű felületek összedolgozása ugyanakkor nem volt idegen tőle. A játékosságát élte ki például a hozzátartozóknak küldött újévi üdvözlőlapokon, melyekhez előszeretettel használt fel saját képeiből részleteket. Lakásában pedig sajátos csendéleteket hozott léte a tárgyak és fotók segítségével, melyek egy részét polaroidjain is megörökítette.

A *Magyarországi emlékek* kompozíciójában Kertész ifjúságának sokféle helyszínével és látványemlékével találkozunk. A középpontba helyezett éjszakai felvétel nem csupán az első címlapra került képe és korai bravúrja, hanem a fényképezésben eleinte vele szorosán együttműködő Jenő öccséről készült fotó is. A legkorábbi kép ugyanakkor a még 1914 februárjában elhunyt kamaszkori baráté, Fekete Lajosé.²⁶ (Az elillanásnak, a félbemaradásnak valamiképpen a vele szomszédos, tiszaszalkai parasztház képéhez is lehet köze. Legalábbis Kertész később azt írta róla 1914. július 21-i dátummal: „Egy nap hazakísértem az unokahúgomat és látva a korhadt kaput, lefényképeztem. Másnap visszamentem, hogy nappali fényben is lássam, és a tető eltűnt! Egy modern tetőre cserélték. Ez a fotográfus sorsa.”²⁷)

Az egész művön megfigyelhető vibráló geometriát, a férfiközeg szikár vizualitását ellensúlyozza a kismacskával incselkedő fiatal nő képe a felső sor szélén. Ugyanakkor Kertész korai fényképein többször is feltűnő motívum ez a kettős – jóllehet változó szereplőkkel.

A falusias környezet mellett – a kollázs második sorában – megjelenik a körfolyosós városi udvar és az éjszakai világlátás fényudvara is. A jobbszélen egy lépcsőn üldögélő férfi látható, kisgyerekekkel. A mögöttük levő bejárat világos függőnye a szomszédos éjszakai kép sötét háromszögének ellenpontja.

A harmadik sorban a fájdalmas, groteszk, szemléletformáló évek bizonyítékai a már az első világháborúban képeslappá szerkesztett frontfelvételek, melyek egyikén bohócok alakoskodását látjuk a háború kitörésének első évfordulóján. A „háborús montázsra” helyezett esztergomi kép pedig a sebesülése után a hátszágban lábadozó Kertész életének egyik fontos állomásán készült; a sorompó a vámnál a katonaevek ambivalens tapasztalatára nyílik.²⁸

Három sor, három szint: a személyes kapcsolatoké, örömkövé és veszteségeké, a belakott és megismert terek és a háborúé. Elsőre így is részeire szedhetjük a művet. A kollázs azonban lényege szerint több mint az egyes darabok összessége; alkotója a részletek összjátékának köszönhetően új minőséget és kompozíciót hoz létre vele. Ez látszik a Kertész-műnél is az ívek és vonalak, a sötét-világos részek, a geometrikus formák játékán. Ezt erősíti a képeslap és a fényképek egymás mellé helyezése. Fontos ugyan az egyes képek (hátterének) alaposabb ismerete, de a kollázs maga több, mint különálló darabok együttese.

A kollázs metamorfózisa

Nincs információ arról, hogy az *Elkötelezett fotográfus* tokiói szereplése után a művet bemutatták-e még valahol Kertész életében. 2005-ben azonban a Bruce Silverstein és az Estate szervezte *Korai évek* című New York-i kiállításon helyet kapott a magyar kontaktkópiák között. Ekkortájt keretették át abba a világosbarna keretbe is,²⁹ amelyben később a Jeu de Paume vándorkiállításán is szerepelt. A *Korai évek* és a kiállítás apropóján kiadott könyvecske, ahogy a National Gallery of Art ugyanebben az évben nyílt tárlata és a katalógus³⁰ szerzői már cáfolták azt az itthon még ma is többek által osztott nézetet, hogy Kertész korai negatívjai elvesztek, illetve, hogy az idős mester által a kései interjúkban megfogalmazott minden emlék torzítás nélkül – vagyis az adott visszaemlékezés jelenének szelektivitása és konstruktivitása nélkül – mutatná be az indulás éveit. (Silverstein szerint a kollázs középpontjában szereplő tabáni képnek egyébként külön jelentőséget adott az, hogy felmerült, Brassai valójában Kertész hatására fogott Párizs éjszakai fényképezésébe. Ez pedig olyan korai éjszakai felvétel volt, mely szerinte alátámasztotta ezt az érvet.)³¹

2010–11-ben a Jeu de Paume vándorkiállításának francia kurátorai támaszkodtak már az egykorú forrásokra, ám a kollázs esetében a Kertész-féle alap gondolatot hangsúlyozták, amikor csak a rektót tették hozzáférhetővé. Vagyis közömbösek voltak a papírként használt hátoldalra, így a képlistán a művet egyetlen oldalról, az „éjszaka” szekcióban, a kiállításon pedig a magyarországi felvételek között szerepeltették.³²

A Jeu de Paume vándorkiállítása után azonban a kollázst újrafertézték és mindkét oldalról hozzáférhetővé tették. A Stephen Bulger Gallery 2015-ben – a merényletek miatt tragikusan rövid – Paris Photo idején mutatta be, keveseknek.³³ Az ismételt újrafertézés mögött a verzó, tágabban pedig a vintázsok felértékelődése áll. Amit tehát ma látunk, az egy komplex, műkereskedelmi

értelemben is műtárggyá tett munka: az egyik felén 1925 előtti képek, a látható korai technikai és kompozíciós tudás bizonyítékaként, a hátán a nem sokkal az emigráció után készült párizsi fotó, ahol a „gardien” ma már nem csupán egy ismeretlen gondnok, hanem egyúttal az emlékek – többé nem láthatatlan – őre is.

Kertész kollázsa egyúttal emlékezésmetafora is, mégpedig az akart és akaratlan emlékezésé: egy mű, amelybe a verző hangsúlyozásával az átkeretező galerista és az ezt elfogadó muzeológus egyaránt belenyúl(t).³⁴ Egy mű, amely(b)en ma Kertész szülőföldje, fotóművészetének kezdetei és két utóbb választott otthona is találkozik: egy francia bejárat amerikai nézete. Egy mű, amellyel még dolgozunk van.

¹ Ez a szöveg a Magyar Nemzeti Múzeumban, 2022. június 25-én tartott *A kollázs mint műfaj és emlékezés. André Kertész újravágott ifjúsága* című előadásom bővített és jegyzetekkel kiegészített változata.

² Lásd: 1310/2020. (VI. 12.) számú kormányhatározat André Kertész fotógyűjteményének állami tulajdonba vételéhez szükséges intézkedésekről. *Magyar Közlöny* 2020. évi 140. szám. 3580.

³ A képekről és elhelyezésükről lásd: *Megérkeztek a Magyar Nemzeti Múzeumba André Kertész megvásárolt fényképei!* www.mnm.hu 2021. 10. 06. <https://mnm.hu/hu/muzeum/hirek/megerkeztek-magyar-nemzeti-muzeumba-andre-kertesz-megvasarolt-fenykepei>

⁴ Lásd: Bruce SILVERSTEIN bevezetőjének fordításában, *André Kertész. Korai évek*, Vince Kiadó, Budapest, 2005, 4. Ford. HAVAS Lujza.

⁵ 2010-ben, Klebelsberg kutatói ösztöndíjjal jártam először a Saint-Cyr erődben, mint a Jeu de Paume kiállításának egyik magyarországi koordinátora. Azóta több helyen és formában ismerttem a Történeti Fényképtár fotóhungarika-kutatásának részeként ott (is) vizsgált dokumentumokat. Lásd például: FISLI Éva: „Egy kapcsolat verzőjára. André Kertész és Robert Capa”, *Fotóművészet*, 2013/3, 86–69., valamint a Kassai Múzeum Besnyő Éva-kiállításán tartott *Vándorláz* című előadásomat (2020. 11. 12.) <https://www.youtube.com/watch?v=3k1051-vxh8>, Letöltve: 2022. 08. 09.

⁶ Robert GURBO: „André Kertész. Parányi képek, de élesek”, *André Kertész. Korai évek*, I. m., 7–25.

⁷ A 2011. szeptember 29. és december 31. között a Nemzeti Múzeumban látható nagyszabású retrospektív első termében nagyítóval nézhető kontaktkópiák kapcsán kibontakozó vintázsvitáról lásd a Magyar Fotótörténeti Társaság egykori blogján megjelent írásokat: SZARKA Klára: *Lehet-e a fénykép műtárgy?* (2012. 06. 07.), majd STEMLERNE BALOG Iлона válasza (2012. 06. 23.), TOMSICS Emőke és (2012. 07. 14.) MILTÉNYI Tibor hozzászólása (2012. 08. 09.), www.mafot.blog.hu, Letöltve mind: 2022. 08. 09.

⁸ Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, Nemzetközi gyűjtemény, Hungarika I. m., 2021. 14.1012.1–12. Az egyes képek: Kollázs 1 / *Fekete Lajos portréja*, 1913, Budapest, I. m., 2021.14.1012.1. Kollázs 2 / *Parasztház*, 1923, Tiszszalka, I. m., 2021.14.1012.2. A kép 1914. július 21-i dátummal (!) megjelent André Kertész *Hungarian memories* című kötetében. Kollázs 3 / *Lány macskával*, 1915, Magyarország, I. m., 2021.14.1012.3. Kollázs 4 / *Gangos ház udvara*, 1922. 08. 30. Budapest, I. m., 2021.14.1012.4. Kollázs 5 / *Buda, éjjel*, 1914, Budapest, I. m., 2021.14.1012.5. A kép *Tabáni este* címen megjelent az *Érdekes Újság* 1925. június 26-i számának címlapján; más kivágásban pedig feltűnt a *Hungarian memories*-ben. Kollázs 6 / *Férfi kisgyerekekkel*, 1920.05.01. Budapest (?), I. m., 2021.14.1012.6. Kollázs 7 / *Bohócok előadása Loniánál*, 1915 nyarán, (képeslap részlete), I. m., 2021.14.1012.7. Kollázs 8 / *A Zlota Lipa mellett* (ukránul Zolota Lipa), 1915 nyarán, (képeslap részlete), I. m., 2021.14.1012.8. Kollázs 9 / *Falatozó katonák Lipowcénéél*, 1915 nyarán, (képeslap részlete), I. m., 2021.14.1012.9. Kollázs 10 / *A Zlota Lipa mellett II.*, 1915 nyarán, (képeslap részlete), I. m., 2021.14.1012.10. Kollázs 11 / *Libák a gátör házában*, Esztergom, 1916, I. m., 2021.14.1012.11. Kollázs 12 / *A verző: gardien* [ör, gondnok] feliratú épület, Párizs, 1926, I. m., 2021.14.1012.12. V.ö. Michel FRIZOT, Annie-Laure WANAVERBEQUE: *André Kertész, Jeu de Paume, Éditions Hazan, Paris*, 2010, 67. oldalán szereplő képeslap (*Maison du gardien*, 1926).

⁹ Az 1163 kép 6,1 millió dolláros (a vételkor 1,8 milliárd forintnak megfelelő) vásárlása az eddigi legdrágább fotóműtárgy-akvizíció Magyarországon.

¹⁰ Robert Gurbo szíves közlése (2021). A Nemzeti Múzeum új műtárgyai bemutató kiállítás katalógusában még én is ezt valószínűsítettem, de egykorú forrással egyelőre nem igazolható. GÖDÖLLE Mátyás, PALLÓS Lajos (szerk.): *Sisi kesztyűjéről Sztálin füléig. A Magyar Nemzeti Múzeum új műtárgyai*, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2022, 272–274.

¹¹ A La Réunion-ban őrzött képek megtalálásról lásd például GURBO, I. m., 2005, 11–12.

¹² Robert Gurbo szíves közlése (2022).

¹³ A kiállítás 1967. október 1. – 1968. január 7. között volt itt látható, az International Fund For Concerned Photography (a későbbi ICP) szervezésében.

¹⁴ Sarah GREENOUGH, Robert GURBO, Sarah KENNEL: *André Kertész*, National Gallery of Art, Washington, 2005, 192.

¹⁵ Kertész 1962. november 6-án Kertész Grétinek írt levelére hivatkozva GREENOUGH et al.: I. m., 260.

¹⁶ Lásd a chicagói William O. Ranky Kertésznek szóló levelét Kertész Gréti küldeményéről, 1962. augusztus 31. MPP 2005-32-11-es doboz.

¹⁷ V. ö. GREENOUGH et al.: I. m., 204.

¹⁸ GREENOUGH et al.: I. m., 192–193.

¹⁹ GREENOUGH et al.: I. m., 260.

²⁰ Sedat Pakay a Kertészről készült egyik képet közölte is egy amerikai folyóiratban, s a megjelent kép kivágata megmaradt Kertész iratai közt.

²¹ 101. szám. 1929. március 1.

²² A vándorkiállítás tokiói állomásáról szóló képes angol nyelvű tudósítás egyik, Takashi Kakinuma által a tárló előtt ülő Kertészről készített felvétele alatt utóbbi „50 éves fotós-karrierje memorabilijaként” nevezik meg a vitrinekbe foglalt anyagot. MPP 2005-32-16.sz. doboz.

²³ Robert Gurbo szíves közlése (2022). A korai párizsi években a Kertész által használt meleg tónusú, matt papírról lásd: Sylvie PÉNICHON: „It Was a Beautiful Paper”. Notes on Guilleminot Cartes Postales”, Elizabeth SIEGEL (szerk.) *André Kertész. Postcards from Paris*, The Art Institute of Chicago, 2021, 49–57.

²⁴ Michel Frizot is úgy említi a *Nos amies les bêtes* kapcsán, mint a falut, ahol A. K. „az ifjúságát töltötte”. Az angol kiadásban ezt a fordítót már így fordította: „a falu, ahol Kertész felnőtt”. FRIZOT, WANAVERBEQUE, I. m., 197.

²⁵ Később a vintázsról így nyilatkozott a Magyar Fotóművészek Szövetsége által szervezett beszélgetésen: „Ez egy gyűjtő mánia. Sokszor mondom azoknak az embereknek, akik vintage-t keresnek, hogy nekem nincs, de valami tökéletesebbet adok. Szerintem felesleges dolog, amire abszolút semmi szükség. A mi lehetőségeink 1913–14 körül igen korlátozottak voltak. Csináltuk, amit lehetett és kész. Az, hogy most ez ilyen nagy érték lett, csak azért lehetséges, mert kevés van belőle és nehéz hozzájutni.” BODNÁR János (szerk.): *André Kertész Magyarországon, Főfotó*, Budapest, 1984, 74–75.

²⁶ Kertész 1914-es, az év fontos történéseit visszamenőlegesen rögzítő naplójegyzeteiben róla is megemlékezik. MPP 2005/032/109/100 1912-1914.

Korábban pedig 1912. július 27-i bejegyzésében említi Feketét, akit akkor a Népligetben fényképezett. A naplórészletet közli ELEK Orsolya: „André Kertész 1912-es naplója és fotográfiai pályafutásának kezdetei”, *Fotóművészet*, 2018/2.92-101. 97.

²⁷ André KERTÉSZ: *Hungarian memories*, Little Brown, Boston, 1982, 190. Saját fordítás.

²⁸ Kertészt 1914. október 5-én sorozták. A kiképzés után Görzben elkapta a tifuszt és hónapokot töltött hadikórházban. 1915 nyarán, a keleti fronton harc közben meg is sebesült. Később ezüst vitézségi érmet kapott a bátorságáért, de 1915 szeptemberétől sokáig lábadozott a hátsószakban. Gyógyulása után egészségügyi szakszolgálatosként, tréninggátlásban, számvévi írásokként ténykedhetett a seregben; 1917-től ezért nagyon sokat utazott a Monarchiában, majd bejárta a Balkánt. Kertész a háborúban halálközeli élményeket szerzett, ám valójában ekkor nyílt ki számára a világ. FISLI Éva: *Kertész, a katona. Fotótörténetek*. (Kézirat, 2018.)

²⁹ Bruce Silverstein és Robert Gurbo szíves közlése (2022).

³⁰ Lásd: GREENOUGH et al.: I. m.

³¹ Bruce Silverstein szíves közlése (2022).

³² A kollázs a Jeu de Paume életműkiállításán mint „Hét fényképből és egy képeslapból (1912–1923) álló későbbi eredeti montázs” szerepelt. FRIZOT, WANAVERBEQUE: I. m., 35. A katalógusban a katonai képeslapok kapcsán említik a „montázst”, melyen négy, a fronton készült felvétel látható. *Uo.*, 22–23.

³³ Stephen Bulger szíves közlése (2022).

³⁴ A kép így is szerepelt az új műtárgyakat bemutató kiállításon 2022. 05. 20. (06. 10.) és 2022. 08. 21. között a Magyar Nemzeti Múzeumban.

NÉHÁNY RÉGI FOTÓ

„Régi költőink kicsire nem néztek, a részletek iránt általában nem volt érzékük, az erdőtől nem látták meg a fákat. Pest s Budán általában nem énekeltek meg mást, mint a Gellérthegyet és a Rákost, az ősök dicső terét.” – magyarázza Szerb Antal egy marslakónak az írók és főváros kapcsolatát. A gyorsan világvárossá vált Budapest lüktetéséről találunk bőséggel belletrista beszámolót, de kevesen voltak érzékenyek a poros város,¹ a bűnös város² poézisére. Akadt azonban egy jeles európai polgár, Hatvany Lajos, aki hitet tett a székesfőváros irodalmi vonzerője mellett sok évvel ezelőtt.

Gink Károly: *Móricz Zsigmond lakásai*. Az Üllői út 91. számú ház kapuja





A *Beszélő házak* című könyv szándékát – a korabeli retorikával persze – a kritikus is értette: „Amikor a fasiszta állnépiesség rikoltva lezengő lovagocskái ki akarták vetni a nemzeti kultúrából az »aszfaltos«, »bűnös« Budapestet, Hatvany és lélekkronai azokhoz a kopottan roskatag bérházakhoz fellebbeztek, amelyekben a magyar szellem nagyjai pallérozták – Petőfi Sándortól Ady Endréig, Táncsics Mihálytól József Attiláig, Vasvári Páltól Radnóti Miklósig – az egész magyarság lelkületét.”³ A Bibliotheca Kiadó publikálta kötet megjelenési dátuma – 1957 októbere – zavarba ejtő, esszéi műfajteremtők, az irodalmi topográfiáé,⁴ fotográfiai teljesítménye elképesztően merész és eredeti, akkori határokat átlépő. Ez a fotográfus az épp száz évvel ezelőtt született Gink Károly.

A rövid ideig működött Bibliotheca a rosszemlékű Művelt Nép helyét vette át 1956 után, s két évre rá beleolvadt a Gondolat Kiadóba. A kiadó vezetőjévé a Párizsban textilmérnökként diplomázott, de 1952-ben idehaza filozó-

fusként kandidált pártharcost, Havas Ernőt (1914–1983) neveztek ki, aki ekkor már tartózkodott attól, hogy „vonalas” művekkel bosszantsa az olvasó munkásságot és értelmiséget. Címlistája szerint a Bibliotheca a széles értelemben vett tudománynpszerűsítést kapta feladatul az ásványtantól a matematikán, az irodalomtörténeten át a zene élvezetéig, de szépirodalmi művek publikálására éppúgy vállalkoztak, mint történelmi forráskiadásra. Szerzőik között ott találjuk az irodalomtörténész Benedek Marcellt, a népművelő Muharay Istvánt, a fotótörténész Hevesy Ivánt, a művelődéstörténész Ráth-Végh Istvánt, a bűvész Rodolfót, s a lefordított szövegek szerzői köre is ugyanilyen sokszínű Victor Hugótól vagy Poe-tól Freudon, Ortega Y Gasseten át a cseh világjáróig, Hanzelkáig és Zikmundig. Ezeknek a könyveknek a sorába Hatvany Lajos művelődéstörténeti szövegválogatása nagyon is belefért. Gink Károlyon kívül a finom szavú természetfotós Vajda Ernőt és a riportert Rév



Gink Károly: Arany János lakása. A Három Pipa (ma Erkel) utca és Üllői úti ház udvara

Miklóst foglalkoztatta a kiadó, utóbbtól egy meglehetősen nagyszabású, ám annál unalmasabb albumot adott ki Kínáról.

Laci báró, azaz Hatvany Lajos író, mecénás zaklatott élet-útja, a *Nyugattal* való ellentmondásos, néha méltatlan kapcsolata, két emigrációja, megszelídült-megtört hazatérése ismert, viszonylag alaposan feldolgozott.⁵ „Viharvert életem valami olyan happy-endbe futott be, hogy sohasem képzeltem. Másfél év alatt ez a hetedik kötet, mely nevemmel jelezve megjelenik” – írja egy levélben unkanővérenek, Lesznai Annának⁶ ekkor, az ötvenes évek vége felé. A főváros irodalmi bejárásával régóta foglalkozott Hatvany, már párizsi emigrációja idején erről mesélt megállíthatatlanul, ha magyar emigránssal találkozott össze. Majd 1955-ben már a kötet alapvonalai is adottak: „Most az *Így élt Petőfi* melléktermékén dolgozom. Ugyanis munka közben fedeztem föl hagyomány nélkül való fővárosunk hagyományát. *Beszélő házak* címen megelevenítem azokat a házakat, amelyekben nagy íróink és költőink laktak. Épp ma fejeztem be Virág Benedek, Apród utca 10.

alatti lakásának a történetét. Pestnek olyan híret keltették, mintha semmi köze nem lett volna a magyar kultúrához. Könyvem bevezetésében bemutatom, hogy az ország legnagyobb jelentőségű és legfontosabb lelki és szellemi megnyilatkozásai Pestről sugároztak ki vidékre. Kezdve a nyelvújításon és március 15-én. Én, aki végigkísértem fővárosunk történetét, még emlékszem a macskaköves utcákra, amelyeken ördögi zajjal döcögtek a szekerek. Emlékszem erre és ma hálás vagyok a sokat rágalmazott aszfaltnak, mert a vaslemezeket szállító teherautót is simán gurítja végig a pesti utcán.”⁷

Az esszéfüzér az írók nevének abc-sorrendjében járja be a várost, szerencsésen Hatvany életének egyik főszereplőjével, Ady Endrével kezdve. A közel félszáz tanulmány nagyobb részének szerzője a szerkesztő, de tekintélyes a társszerzők névsora is Somlyó Györgytől Vas Istvánig, akik a megénekelte írók, költők irodalmi fontosságát evidensnek tekintették, nem foglalkoztak műveik elemzésével, hanem azokat az utakat, utcákat, házakat járták be, amelyek a művek díszletei, s alkalomadtán ihletői

voltak. Valahogy így: „Ahol manapság a Kaplony utca az Egyetem térbe torkollik, ott valamikor egy bérház állt. [...] Ebben a rég eltűnt bérházban, mely, ha jól tudom, a Wenckheim grófoké volt, lakott: Vachott Sándor, akinek a teste-lelke szebb volt, mint a versei – a költő neje, Csapó Mária, aki ekkor még nem mint kékharisnya, hanem mint szépség volt ismeretes, s annak a fesledezés varázsába viruló húga, Csapó Etelka. Ezt az idillt dúlta fel a szinte még kiskorú leányka, aki egyszer csak: »Jaj, mamám!« kiáltással fejéhez kapva, holtan terült el. A világirodalom nagy szerelmes énekei úgy keltek, hogy a költő mindenekelőtt beleszeretett egy lányba, s aztán énekelte meg. Ez a folyamat visszajára játszódott le Petőfiben, aki a lányka élte idején, alig állt vele szóba, s egyetlen dalát sem intézte hozzá, s csak a halálát sirató versek írása közben szeretett bele. Ennek a siratásnak fájó vonzása bírta rá a Vachottékhoz intézett kérésére, hogy abba a szobába költöztessék őt, ahol élet és halál küzdöttek Etelka felett. Amikor Vachotték erre megadták neki a maguk beleegyezését, akkor a költő hálája ezekben a sorokban tört ki: E szobában lesz lakásom / Édes kín lesz laknom itten.»⁸

Beszélő ház volt Pesten a Deák tér 3. is, ahol 1934-ben Rostchild Klára megnyitotta elegáns divatszalonját a félemeleten (modelljeit Angelóval fotóztatta, aki a közeli Vilmos császár úton vezetett műtermet), a tetőtérben pedig Várkonyi László fotográfus tevékenykedett.⁹ Gink Károly, aki egy időben szintén lakott a Deák téren, Rotschild Klárának unokaöccse, Várkonyi Lászlónak pedig tanulója, majd üzletvezetője volt a háború idején. Gink életrajzi adatai részben a vele készített, legendaképzésre hajló interjúkból, részben kevésbé adatolt szakcikkekből ismertek. Sopron környékén született 1924-ben, Pestre kerülve családja szerény körülmények között élt. A Vas utcai felsőkereskedelmi iskolába járt (egyik tanára Szerb Antal volt), filmes álmairól le kellett tennie,¹⁰ így lett fotós. Nagyon korán sikert és tekintélyt szerzett magának, nemzetközi kiállításokon tüntetik ki, tekintélyes zsűribe hívják meg, a Magyar Fotóművészek Szövetségének alapító tagja 32 évesen. Nyughatatlan, gyakran összeférhetetlen, kísérletező, bátor, megszállott – íme néhány *epitheton ornans*-ai közül.¹¹ Korai fotói találó, mesteri zsánerképek, jók, de nem úttörők. Nem így első könyve, a *Csunyinka álma* (1955).

Gink Károly: *Házak és asszonyok* (Jókai Mór lakás-regénye). Jókai-villa



Jékely Zoltán gyermekverséhez Girardi Kornél bábjaikat beállítva és fényképezve Gink megújítja a fotóillusztrátor szerepet és bizonyítja, hogy gondolkodása, víziója könyvleptékű.¹² Imponálóan példa nélküli, hogy 2002-ben bekövetkezett haláláig több mint hatvan fotóskönyv fűződik a nevéhez, nagyjából alkalmazott feladat, de számos önálló album is.

Hogyan találkozott az idős Hatvany és a fiatal Gink? Melyikük győzte meg a másikat a város, majd az ország – gyakran közös – bejárására a *Beszélő házak*, s utána a *Beszélő tájak* könyvhöz, többnyire a fotográfus rozoga Tatra 75-ös autójával? Gink mindenestre legendát formált a vállalkozás előéletéről: „Első, szerény box fényképezőgépet saját keresetéből vette: gyorsírást vállalt. Tizennégy éves korában, egy iskolai önképzőkori feladat megoldásáért jutalomkönyvet kapott, ezzel a bejegyzéssel: »Gink Károlynak, irodalomtörténeti kutatásaiért.« A feladat irodalmi-művészeti anyag gyűjtése volt, és ő felkutató, s lefotózott olyan épületeket, amelyekben egykor híres írók, költők laktak.”¹³ Ám ennek az ismerettségnek köszönhetően a fotós bizonyosan gyakran megfordulhatott Hatvany szalonjában, hiszen a törzsvendégek egynémelyikének alkotótársa lesz a későbbiekben. „1951 tavaszán átköltöztek Hatvanyék a Pozsonyi út 40. [újabb „beszélő ház”] egyik hatodik emeleti, gyönyörű, tetőteraszos lakásába, amely Kéthly Annáé volt. Jöttek a régi barátok és ellenségek is (Hatvany – felesége szerint – egy jó versért az apagyilkosnak is megbocsájtott volna), csupa-csupa margóra szorult ember. Ám, a kordivattal dacolva, nem szüntették be »a köszönést« olyan »fent levők«, mint Bölöni György, Gábor Andor, Devecseri Gábor (aki különösen bizarr látvány lehetett a marginális népesség-katonaság között ezredesi egyenruhájában...).”¹⁴ A korhoz képest igényes kiállítású könyvben Ginktől több, mint száz egész oldalas fekete-fehér fotó szerepel. Mivel a szövegek rendje határozza meg a fotók sorrendjét így vizuális narratíva nemigen kérhető számon a szerző-képszerkesztőtől.

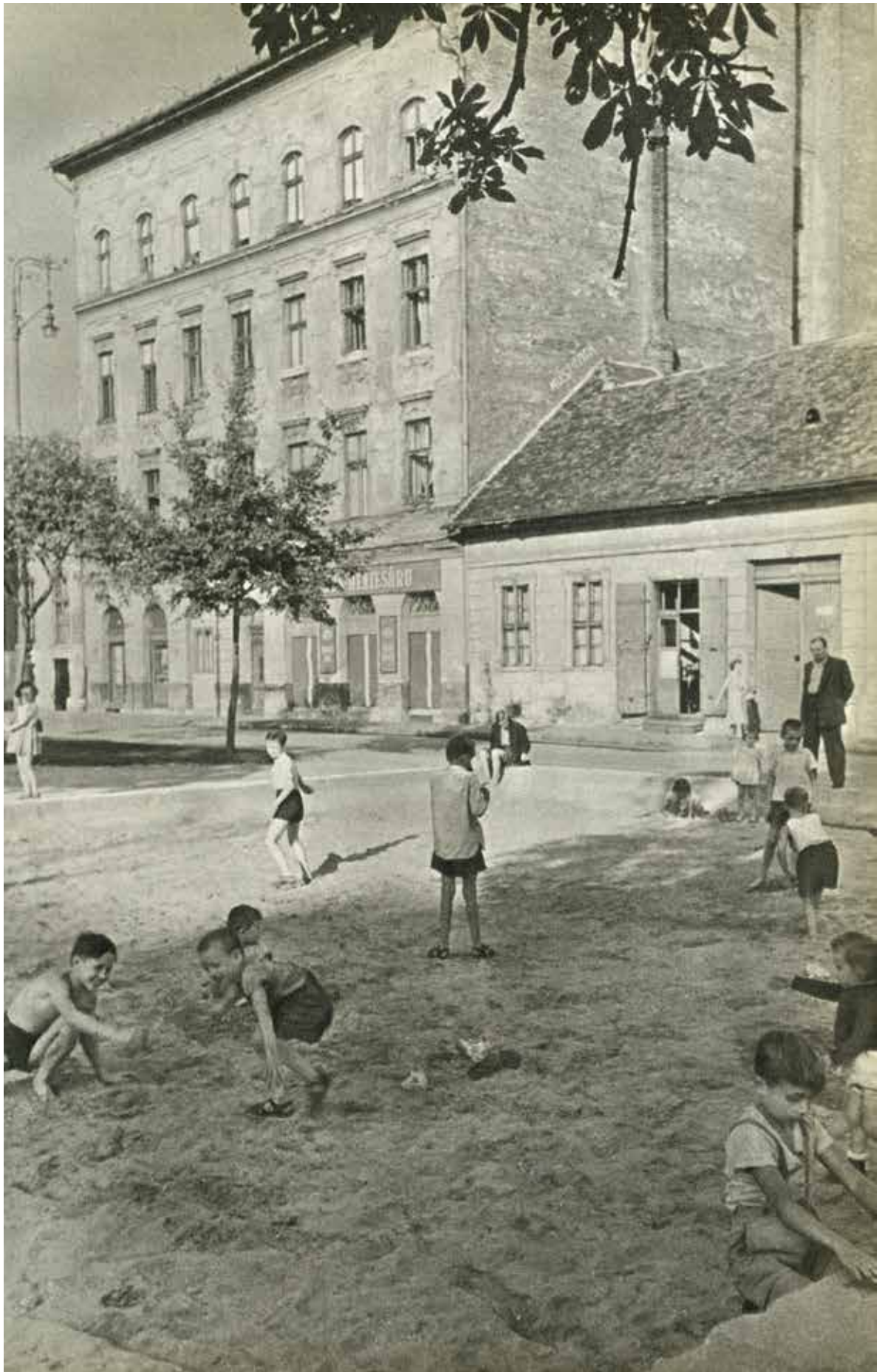
A képek egy része feszesen komponált épület- és enteriőrfotó. De aztán sorra lapozunk rá szokatlan, konvenciómentes fényképekre: leander kopott tűzfal előtt, graffiti a régi házban, sivár lichthof meredek perspektívából, régi józsefvárosi házak kubista felülettel egyszerűsítve, klasszicista lépcsőház szűk mélységélességgel izgalmassá téve, sakktábla, kávéscsésze és újság az asztalon – vagy jelen sorok írójának nagy kedvence: a Váci utcai Petőfi-lakhely udvara, a körfolyosón üde iskoláslány tekint bele Hatvany szövegébe. Látványosság helyett intimitás – hiszen Szabó Zoltánnal szólva – „költői ülőfoglalkozásra utal, a szó közönséges értelmében arra a hely-

változtatás nélküli tevékenységre, melyet a tyúk folytat, míg a tojásból csirke lesz.”¹⁵

Gink egyértelműen tisztában van kora fotóművészeti törekvéseivel, s még egy-egy utalást is megenged magának, például az Ady nyomait kereső André Kertészre vagy a graffitit épp ezidőben „feltaláló” Brassáira. A könyv fotográfus beszédmódja azonban egynemű, kiérlelt, törés nélküli: megtisztított képi mondatok, modernség.

Hatvany könyvét a kritika ünnepli, Gink fotói kapcsán megfogalmazódnak fenntartások.¹⁶ A fényképek utólagos értékelése sem egyértelmű, sőt a kiváló fotótörténész, Szilágyi Gábor fotókönyvekről szóló nagyobb összefoglaló tanulmánya meg sem említi.¹⁷ Az akkori fenntartások könnyebben megérthetőek: a komótos, mesélő szöveghez képest a fényképek nem illusztratívák, inkább szubjektív víziók, erőteljesek, szűkszavúak. Ám a későbbi távolságtartás mással magyarázható,¹⁸ mégpedig a fotótörténet-fotókritika sajátos belső értékrendjével. A hatvanas években a magyar fotográfiát kezdik kicsit komolyabban venni a művészetek sorában. Megalakul saját művészeti szövetségük, a korábbi szalonok helyett jelentősebb egyéni kiállításokat rendeznek (közülük az egyik első Ginké, aki Kass János grafikkal formabontó teret tervezett képei köré¹⁹), tekintélyt szereznek maguknak a Magyar Távirati Iroda fotósai, s még sorolhatnánk a változásokat. Ám már a hatvanas évek közepén fellépő fiatalok félresöprik mindezt, új fotóért kiáltva – Lőrinczy György asztaltársaságának minimalista képeit nyilvánítják igazán kezdeményezőnek²⁰ a szocreál hosszú pangása után. Azaz nem marad megnevezés a korábbi és akkori modern fényképezés számára. Így nem kerülhetett helyére a különként kezelt múzeumi fotós, Berekméri Zoltán, az alig ismert tihanyi plébános, Vass Alberik, a pályakezdő filmes, Sára Sándor, de a későbbi életút miatt árnyék esik számos jegyzett alkotó akkori útkereső munkáira is. Kihívás lenne a képek egybegyűjtése és megnevezése.²¹

És, bár nincs összefüggés köztük, egy ilyen áttekintés egymás mellé tenné azt a négy nagyszerű könyvet is, amely más-más – nem feltétlenül turisztikai – megfontolásokkal és új fotóművészeti meglátásokkal felfedezte a fővárost, a régi Pestet és Budát, és a háború után magához térő Budapestet. Ezeknek a gyönyörű, álomszerűen lebegő könyveknek a sorában az első az, amelyet Reismann János szerkesztett 1956-ban, újra élő világvárosként bejárva a Duna két partját.²² A soron következő Gink 1957-es könyve, majd Czeizing Lajos varázslatos éjszakai Budapestje (1961).²³ Végezetül Lőrinczy György könyve a budai Várról (1967), amely az előzőek megértő modernizmusa helyett már egy keményebb változattal próbálkozik.





Gink Károly: *Molnár Ferenc*. Zsigmond (Frankel Leó) utca 20.

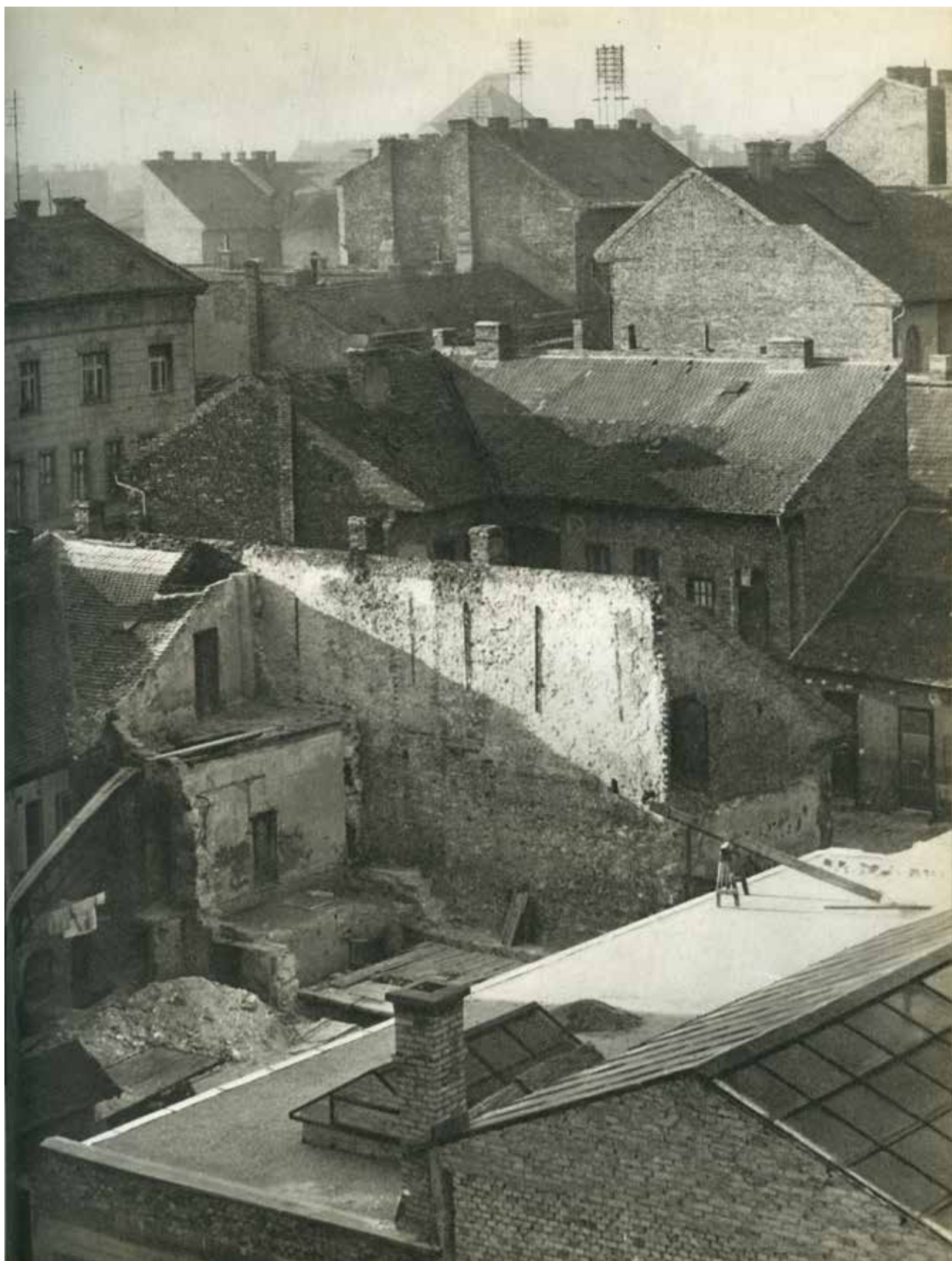
Most essen szó a *Beszélő házak* megrökönytető megjelenési időpontjáról, 1957 októberéről. Ugyanebben az évben januárban az új, két hónapja megjelenő *Népszabadság* hírt ad a Bibliotheca Kiadó terveiről (Hatvanyt is említve), s a cikk mellé Barát Endre: *Az életről szóljatok* című versét tördelték ezekkel a sorokkal: „s az eszme hontalan / kering kopár falak között, gazdátlan”.²⁴ Mindez leírható volt?

A történelemkönyvben azt olvassuk, hogy a forradalmat követő megtorlás sötét hónapjai után lassan, sok-sok elhallgatással és megalkuvással kezdett magához térni a művészeti élet is a hatvanas évek elejére. Érdekes azonban szemügyre venni a felszíni mintázat alatti hosszú időtartamot, azt a modernizációs folyamatot, amely a Rákosi kor mélyrétegeit átjárta (a szekularizáció, a hagyományos falu eltűnése, a női szerepek változása, a közoktatás teljessé tétele stb.), amely a Sztálin halála

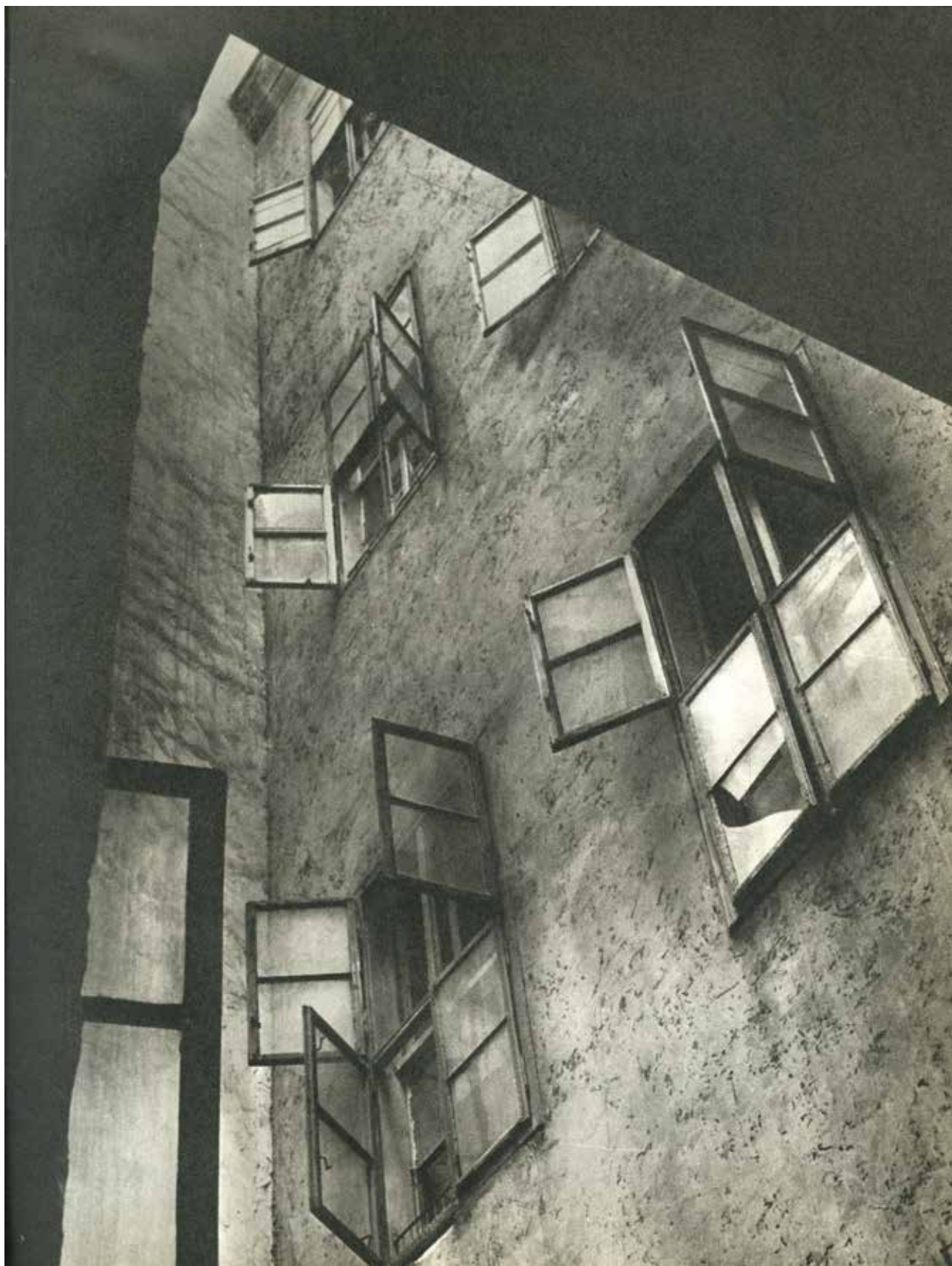
utáni időben, a „magyar orvospercek” zárójelbe kerülésével a fővárosi értelmiségi lét meghatározó elemévé vált. Hatvany szót kapott, ha szűken is, tere lett olyan egyéni kezdeményezéseknek, mint Gink Károlyé.²⁵ Az egyre inkább Aczél György által meghatározott kultúrpolitika a számos szellemi alakulatot egybemosó kétfrontos harcban inkább a „narodnyikok” ellen intézet erőteljes támadást – a *Beszélő házak* megjelenésének hónapjaiban már folynak a népi írókat elítélő párthatározat előmunkálatai. Bár ennek a mélyebben húzódnó mintázatnak a jellemzése így pontatlan, számos lényegi eleme kimutathatatlan vagy kimondhatatlan, de – Hatvany Lajost idézve: „Ördög vigye az olvasatokat, a szöveg megbízhatóságát. [...] A rendtelenség nemcsak festőibb, mint a rend, hanem igazibb is. Minden osztályozás durva önkény csupán”.²⁶



Gink Károly: *A hónapos szobák lakója* (Petőfi mint albérlő). A Sperl-ház lépcsője



Gink Károly: *Krúdy Gyula*. Józsefvárosi háztetők

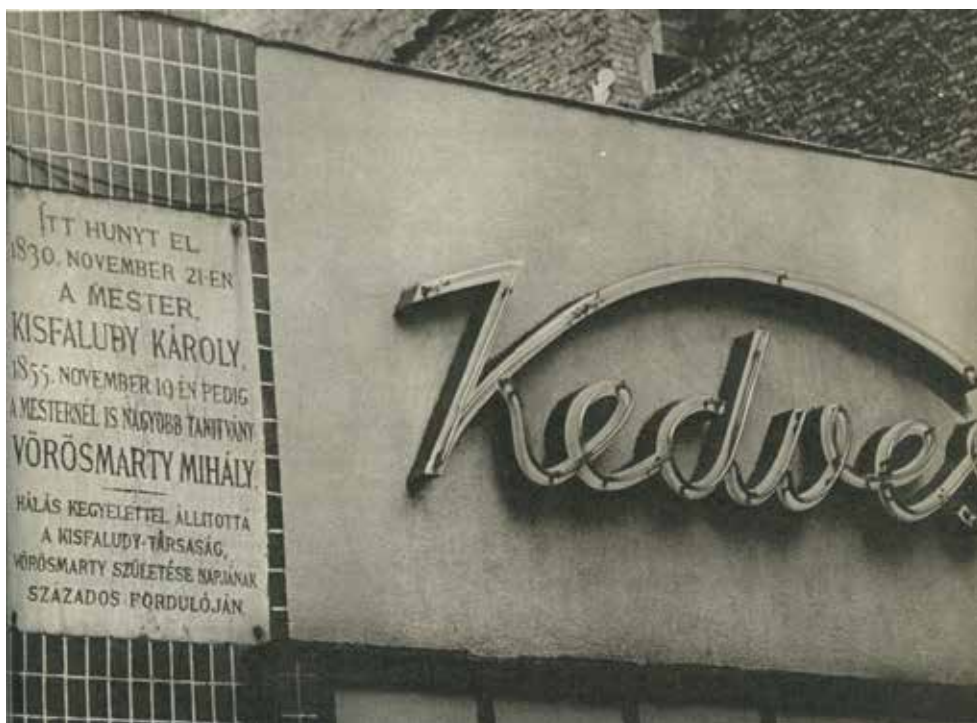


Gink Károly: *Juhász Gyula*. Királyi Pál utca, Képiró utca sarok (Egyetemi Diákotthon)



Gink Károly: *Virág Benedekéknél*. Az Apród utcai ház részlete

A cikkhez tartozó reprodukciókat Felicides Ildikó készítette a Hatvany Lajos szerkesztette *Beszélő házak* című könyvből (Budapest, Bibliotheca, 1957)



¹ „A Krist-féle ház mélyen van, nálunk minél régebb egy ház, annál mélyebb a szintje. Úgy látszik, igaza volt Madáchnak: a por emelkedik.” SZERB Antal: *Budapesti kalauz marslakók számára*, Budapest, Officina, 1935, URL: <https://mek.oszk.hu/01700/01717/html>

² Budapestnek „stílustalan, izléstelen, és minden egységet, minden magasabb koncepciót nélkülöző épülettömbjei, minden magyar zamatot nélkülöző nyelve, a magyar géniusztól mérföldekre esett színházai, pletykából élő, és a magyar föld problémáit nem is sejtő sajtója” van. FÉJA Géza: „Ime, Hungária”, *Korunk Szava* 2., 1933 (19); az *Arcanum*-ról épp ez a lapszám hiányzik, így idézi NAGY SZ. Péter (szerk.): *A népi-urbánus vita dokumentumai*, Budapest, Rakéta, 1990, 14.

³ Sós Endre: „Beszélő házak”, *Magyar Nemzet* 13. 1957. október 16., 7.

⁴ Lásd például BODOLAY Géza: „Helyi irodalmi hagyományaink gyűjtése”, *Honismeret*, 8., 1980 (1), 48–50.

⁵ Irodalmi szerepét a szakma meglehetősen alábecsüli: „Meggyőződésem, hogy Hatvany elsődleges jelentősége nem is műveiben rejlik, hanem abban a szerepben, amelyet a XX. század magyar irodalmában, illetve irodalmi életében betöltött.” BEKE Albert: „Emlékezés és tanulmány Hatvany Lajosról”, *Alföld* 12., 1961 (1), 110.

⁶ Idézi ILLÉS Endre: „Hatvany Lajos estéje”, *Népszabadság*, 42., 1984. június 16., 15.

⁷ GÁCH Marianne: „Hatvany Lajos a múlttól és a jelenről”, *Irodalmi Újság* 6., 1955. november 19., 7.

⁸ HATVANY Lajos: „A hónapos szobák lakója”, *Uő.* (szerk.): *Beszélő házak*, Budapest, Bibliotheca, 1957, 218.

⁹ URL: <https://wmn.hu/kult/50309-kedves-klarika-szuletesnapja-alkalmabol-engedje-meg-avagy-a-rotschild-kutato-tisztelgese-szerelme-targya-elott>

¹⁰ „Ezerkilencszáznegyvenben érettségiztem, a filmgyárban szerettem volna operatőr lenni. Származásom miatt azonban erről szó sem lehetett”. SCHERER Zsuzsa: „»Szenvedély nélkül nem tudok élni« – vallja Gink Károly”, *Új Élet*, 27. 1972. január 1., 9.

¹¹ „Hallottam elvetélt és megvalósult könyvterveiről, féligérett, félig-álmodott formai kísérletek kavargó elméletéről beszélni” – írja Szász Imre a fotós 1962-es önálló kiállításának katalógusában. Halálakor a pályatárs, Keleti Éva pedig így jellemezte: „Vad volt, barát és ellenség egyszerre. Maximalista, nemcsak magával szemben, de mindenkivel, akivel kapcsolatba került. Oroszlánként védte alkotásait, nem alakodott meg senki előtt. Egyetlen dolog volt szent a számára, a fotó, de a feladat előtt alázatos lett és szelíd.” URL: <https://cultura.hu/kultura/gink-karoly-az-ontorvenyu-fotomuvesz/>

¹² Vö. például VADAS József: „Napsütésben”, *Fotóművészet*, 31., 1988/3, 34–35 és 53. Gink életútja során sok szállal kapcsolódott az irodalomhoz, az írókhoz. „Hogy irodalmi és művészeti fogékonyságom könyvalakban is kifejezésre juthatott, azt elsősorban Kormos Istvánnak köszönhetem.” HEGEDŰS Mária: „Beszélgetés Gink Károssal”, *Fotóművészet*, 21., 1978/1, 5. Ebben az időszakban Illyés Gyula *Dózsa György* című drámáját adják ki (1956) Gink – eléggé semmitmondó – színpadi fotóival, valamint Arany János *A fülemile* című költeményét illusztrálta szintén Girardi Kornél bábjaival (1957).

¹³ LÁSZLÓ Ilona: „A fotóművész”, *Veszprémi Napló* 29. 1973. január 6., 6.

¹⁴ ROZSICS István: „Hatvany Lajos beszélő háza”, *Új Írás*, 28., 1988/2, 94.

¹⁵ SZABÓ Zoltán: *Szerelmes földrajz* [1942], Budapest, Szépirodalmi, 1988, 38.

¹⁶ Például: „A kitűnő és hangulatos felvételek között azonban akad néhány erőltetett, mesterkelt téma is, mely erezhetően »jobb híján« készül.”

B. P.: „Olvasnivaló – egy hónapra”, *Munka* 7/5, 33. „Gink Károly fényképei általában szépek, művésziek, de néha kissé öncélúak és nem eléggé illusztrálják a szöveget. Ha a tanulmányok megírásához az írók egész sora szövetkezett, miért nem lehetett mozgósítani a fotográfusok csapatát is?!” Sós Endre: „Beszélő házak”, *Magyar Nemzet* 13. 1957. október 16., 7. Ugyanakkor például NAGY Péter így méltatta: „Gink művészi szemére az a legjellemzőbb, hogy a semmiből is tud múltat idéző képet varázsolni az objektív lencse közbejöttével: a sok közül talán legjobb példa erre Arany hálószobájának ablaka vagy Kosztolányi megsemmisült házának helye.” *Népakarat*, 2. 1957. november 10., 4.

¹⁷ SZILÁGYI Gábor: „Fotóalbum-kiadásunk elmúlt húsz éve”, *Fotóművészet*, 21. 1978/1, 48–54.

¹⁸ A mai újrágondolást az is nehezíti, hogy az eredeti fotók e pillanatban lappanganak. Gink Károly hatalmas hagyatéka a Magyar Fotográfiai Múzeumba került, de épp a *Beszélő házak* „régii” sorozatnak kevés a nyoma. „Régii” sorozatként említem, hiszen az 1989-es újrakiadáshoz Gink – főként színesben – újrafotózta a könyv témáit, ám az új, főként színes felvételek kvalitásai a képszerkesztő, E. Csorba Csilla minden erőfeszítése ellenére szerényebbek Gink önféjűsége okán.

¹⁹ Gink Károly első önálló kiállítását a Magyar Fotóművészek Szövetsége révén rendezhette 1962-ben a Kereskedelmi Kamara Mintatermében (Váci u. 27.). A kiállítás katalógusának előszavát Szász Imre írta, akivel korábban közös könyvük is volt (*Vízparti kalauz*, 1958). Az bántó kritikák közül egy példa: „[...] csak a rossz utánzat jelzőjét érdemli Gink Károly legutóbbi kiállításának néhány képe [...]”. VÁLYI Gábor: „Fotóművészet vagy fotóművészkedés”, *Népszabadság*, minősítő (ezt a jelzőt Pesten akkor mindenki értette; később is akadtak ilyen félreérthetetlen jelzők, pl. „belső turista”) – kritika mellett igazán értő elemzés Dávid Katalin: „A magyar fotóművészet új útját bizonyítja Gink Károly most megrendezett kiállítása.” DÁVID Katalin: „Gink Károly művészetéről”, *Magyar Épitőművészet*, 11. 1962/5, 56.

²⁰ „Fogadjuk el magas igényű művészi programjukat: nem utánozni, nem megismételni akarják a világ jelenségeit, hanem új jelenségekkel gazdagítani, eleven és bátor művészi képzellel újat alkotni.” HEVESY Iván: „Három fiatal fotós kiállítása”, *Magyar Nemzet*, 30. 1965. március 11., 4.

²¹ Ahogy ezt Szilágyi Sándor nagyon élesen kategorizálva végrehajtotta a hetvenes évek bizonyos fotós jelenségeivel. Lásd: SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*, Budapest, Fotókultúra – Új Mandátum, 2007.

²² Vö. GÁSPÁR Balázs: „Akik a városunkat felemelték a romokból, egy álmat is építenek”, *Fotóművészet*, 64. 2021/2, 106–113.

²³ Vö. BÁN András: „Rétegek”, KOVÁCS Ida, SIDÓ Anna (szerk.): *Museum super omnia*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2022, 327–330.

²⁴ *Népszabadság*, 2. 1957. január 27., 13.

²⁵ Gink Károly keveset fotózott a forradalom idején, aztán ő is az emigráció mellett döntött – de határátlépése sikertelen volt. Bár őrizetbe vették, ez érdemben nem befolyásolta pályáját, 1957 folyamán már publikált. Vö. BACSKAI Sándor: „Karcsi. Egy fotóművész-felleges emlékei”, *Fotóművészet*, 44. 2002/5–6, 3–13.

²⁶ HATVANY Lajos: *A tudni nem érdemes dolgok tudománya* [1908], Budapest, Gondolat, 1968, 13., 20.

VIZUÁLIS KULTÚRA MAGYARORSZÁGON A SZÁZADFORDULÓN

Füzi Izabella: *A vurstlitól a moziig*
– *A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása 1896 és 1914 között,*
Apertúra könyvek, Pompeji Kiadó, Szeged, 2022.

ALIG KÉT ÉVTIZEDET
ÖLELFELAZ AZ
IDŐSZAK, AMELYET
FÜZI IZABELLA
VIZSGÁL, HOGY
FELVÁZOLJA A
MAGYARORSZÁGI
VIZUÁLIS
TÖMEGKULTÚRA
KI- ÉS ÁTALAKULÁSÁT.
EZ AZ IDŐSZAK
IZGALMAS ÁTMENET
A HAGYOMÁNYOS
SZÓRAKOZTATÁSI
TECHNIKÁKTÓL
A TECHNIKAI
KÉPEN ALAPULÓ
SZÓRAKOZTATÁSHOZ.

A szerző lazán összekapcsolódó fejezeteken keresztül vázolja fel a médiumok szerepét az adott korszakban, elsősorban egykorú beszámolók, hírlapi cikkek, kritikák szövegein keresztül láttatva azt, miként tapasztalták meg az egykori kortársak a film megjelenését, annak különféle használati módjait. Izgalmas „panorámát” fest fel, amely átfogja ezt a két évtizedet, bemutatva film megjelenését, és összevetve annak szerepét, fogadtatását, és az arra adott reakciókat a „versengő”, azaz a korszakban már ismert, megszokott, bejáratott és elfogadott médiumokkal.

A könyv gondolatmenetét két fő megfontolás határozza meg. Az egyik az, amelyre részletesen kitér már az első fejezetben: az ellenőrzés és az irányítás mechanizmusai, illetve az erre irányuló szándékok a hatalom szereplői részéről. A másik az, amely ezt ellensúlyozza, illetve ennek ellenében hathat a szerző felvetése szerint, ahogy ezek a vizuális médiumok valamiképp szerepet játszanak egy új nyilvánosság létrejöttében, amely lehetőséget biztosít az álláspontok nyílt megvitatására, ütköztetésére, amelyek színtere épp a korszak hírlapjainak hasábjai lennének.

A szerző saját programja szerint ezt a tág mezőt javarészt a filmre szűkíti, illetve a korai filmfelvételekkel kapcsolatba hozható jelenségekre terjeszti ki. Ezt elsősorban azért teszi, mert, bár nem pusztán a magyar filmtörténet eddigi feldolgozásához szeretne hozzájárulni, hanem azt szeretné újrakeretezni, annak horizontját szeretné kibővíteni, azaz új megközelítésben vizsgálni, újabb szempontokat figyelembe véve.¹ A fényképezés, amely többször is felbukkan a szövegben, leginkább csak olyan viszonyítási pontként jelenik meg, amihez képest lehet a film más karakterét, hatékonyságát stb. kiemelni.

A kötetnek Füzi szándéka szerint médiaelméleti és médiatörténeti tétje is van, ezért arra törekszik, hogy megmutassa a médium elterjedésének lehetőségeit és okait, azt, ahogy „egy technika [...] kulturális gyakorlatokba ágyazódik.”² Ezzel arra kíván rámutatni, hogy a médium „nem pusztán technikai találmányok öszszessége”, hanem sokkal inkább abból érthető meg, ahogy a „technikákhoz társadalmi jelentések, szokások használatok kapcsolódnak”.³

Kihangsúlyozza, hogy egy új technika sosem „légüres térben” jelenik meg, hanem egy olyan közegben, amelyet más, miként írja, „versengő” médiumok és az általuk generált gyakorlatok és társadalmi szerveződések stb. határoznak meg. Az új médium ebbe tud csak beleilleszkedni, és a korábbiak esztétikai recepcióján múlik eleinte, hogy milyen „alkotások” születnek az új médium révén, és hogyan működnek az azoknál begyakorolt befogadási és értelmezési sémák.

Ez a perspektíva indokolhatja, hogy a kötet kiindulópontjai a millenniumi ünnepeken már használt optikai médiumok (panoráma, dioráma). Füzi ezzel hozza összefüggésbe az események két kiemelkedő rendezvényének – *A magyarok bejövetele* és az *Ős-Budavára* – különféle bemutatási módjait (panorámakép, illetve filmfelvétel, valamint fényképes reprezentáció). Ennek mentén elemzi ezek hatásmechanizmusait, az eltérő karakterükből fakadó befogadási technikákat, valamint a szintén abból fakadó lehetséges olvasatokat. Továbbá összeveti az üzleti alapú szórakoztatás formáit és hatékonyságát az állami (hatalmi és nemzeti, identitásalapú) reprezentáció célkitűzéseivel és annak eredményeivel.

Ebben az összefüggésben vizsgálja, hogy miként formálódik a nép, a látogatók sokasága közönséggé, a hivatalos, illetve üzleti látványosságok fogyasztójává, azaz miként szubjektívizálják ezek az eljárásmodok az egyént. Ennek a résznek Tony Bennett koncepciója, a „kiállítási komplexum” adja az egyik fontos támpontját, aki szerint a modernitásban nem csak az ellenőrzés bezáráson és megfigyelésen alapuló technikái alakultak ki, hanem ezzel párhuzamosan olyan „intézmények” is, amelyek épp nyitott és nyilvános tereket hoztak létre, szemben az ellenőrzés zárt intézményeivel. Ezeket keresztül mutatkozhatott meg a hatalomnak az a sajátossága, hogy az egyént és cselekedeteit folyamatos megfigyelés és kontroll alatt tartja. A panoráma, amely felfogható ilyen intézményként, egyúttal a „filmi látás” kialakulásának egyik fontos tényezője. Ennek a történetét tekinti át Füzi a következő részben, amelynek kapcsán említi Jeremy Bantham *Panopticonját*,⁴ hogy azután ennek a befogadót már valamiképp tételező, formáló, tekintetét uraló technikának a sajátosságaiból kiindulva vizsgálja *A magyarok bejövetele* sikerét.

A könyv második nagyobb egységének fókuszában részben a korai mozgóképek történetén és bemutatási technikáin keresztül szemlélteti Füzi, hogy miképp alakul ennek függvényében a vizuális nyilvánosság. Itt a kiindulópontot természetesen és szükségszerűen Jürgen Habermas elmélete jelenti a társadalmi nyilvánosság kialakulásáról és működéséről. Füzi számára is lényeges azonban, hogy

a Habermas-féle nyilvánosságfogalom az írásbeliségen alapul (műkritika), fontos színtere a színház és az irodalom, amelynek kritikai recepcióján keresztül begyakorolhatóak voltak azok a nyilvános és demokratikus eljárások, amelyek később a politikai nyilvánosság létrejöttében szerepet játszottak. Ebből kiindulva, részben pedig Habermas elméletét továbbgondolva elemzi a korai mozgóképek nyilvánosságformáló hatását.

Két film példáján keresztül példázza ezt az felvetését. Az egyik Rákóczi Ferenc és egykori bujdosó társai hainvainak újratemetési ünnepe, valamint a szertartást megelőző két díszmenetről készült film. A másik esemény, amely karakterében, lefolyásában, így a felvételek tervezhetőségében, a lehetséges „elbeszélés”, a történet megkonstruálásában is eltér az előzőtől, az 1912-es budapesti munkástüntetés (az úgynevezett Vöröskeresztcsütörtök) filmre vitele. Míg az első inkább azért fontos, hogy miként lehetséges egy ilyen eseményt egyáltalán „megörökíteni”, visszaadni az eseményt a maga „teljesességében”, a másik példa inkább a dokumentálás problémájával foglalkozik, és elemzi annak lehetőségét, miként szervezhető filmi „térre” az „utca” tere. *A budapesti munkásforradalom* című film ugyanakkor arra is lehetőséget ad, hogy felvesse a hatalom és az események rögzítését és közvetítését végzők közötti kapcsolatokat, hisz a nehezen mozgatható kamerák lehetséges és hozzávetőleges pozícióját minden bizonnyal előre kijelölték.

Lényeges ennek a két filmnek, de a millenniumi ünnepeknek a megítélésénél az, amit korábban megfogalmaz. Füzi azt hangsúlyozza, hogy a hivatalos kulturális álláspont mindig rá van utalva a médiumok közvetítésére, másképp tételezik a „mit”, azt, ahogy az egyén vagy a csoport egyébként tekint magára. Ezzel azt emeli ki, hogy a hatalmi reprezentáció csak a létező médiumokon keresztül, azok használatával, azok „szabályszerűségeinek” figyelembe vételével és azoknak engedelmességgel valósulhat meg.⁵ A tömegmédiumok ezek szerint meghatároznak egy „közösséget” (a nézőkét). A hatalom viszont arra tehet kísérletet, hogy ezen változtasson.⁶

A két említett film elemzését követően a szerző felvázolja, milyen volt a korai mozgóképek kulturális megítélése, miként gondolkodtak róla a különféle sajtótermékekben vagy egyéb visszaemlékezésekben, valamint elemzi azt a hatást, amelyet a mozgóképek a tömegformáló hatásmechanizmusok ellenében vagy épp azok kihasználása révén elért. Ezekből a vizsgálódásokból bontakozhat ki az olvasó számára, hogy mennyiben más az a nyilvánosság, amelyet a film lehetővé tesz,⁷ és miként működik, szemben azzal, ahogyan ezt korábban formálták a kortárs médiumok (nyomtatott sajtótermékek, könyvek, színház stb.).

A laikus olvasó számára kimondottan érdekes a *Mozgó fényképek* című színpadi mű ismertetése. Itt mutatja be a szerző, hogy a mozgókép miként lép be a színház reprezentációs terébe, és milyen változásokat okoz a vizuális nyilvánosság „szerkezetében”, és mit idéz elő „a meditatizált képmás megjelenése” ebben a nyilvánosságban.⁸ Ez az előadás szimbolikusan megelőlegezi azt, ahogy a narratív film szükségszerűen „átköltözik” a későbbi „mozipaloták” falai közé.

A harmadik nagyobb részben Füzit már főként a narratív film sajátos előzményének tekinthető, a Magyarországon népszerű és elterjedt kinemaszkeccs foglalkoztatja, amely átmenet a színpadi élszereplős produkció és a mozi között, egyfajta sajátos hibrid. Itt a Karinthy Frigyes, illetve Molnár Ferenc által írt darabokkal foglalkozik, amelyek rendkívül népszerűek voltak ebben a korszakban. Az egykorú leírások itt is nagyon fontos szerephez jutnak és nem csak a népszerűség alátámasztása miatt, hanem azért is, mert maguk a darabok is inkább csak ezekből ismerhetők meg, hisz alig valami maradt fenn belőlük.

Az utolsó, negyedik részben a szerző a narratív film megjelenésével, elterjedésével foglalkozik, és ennek szükséges intézményi hátterét vázolja fel, valamint azokról a gazdasági szempontokról is beszél, amelyek elősegítették a huszadik század végéig ismert mozi kialakulását és működését. Érdekes még, ahogy rámutat, hogy a filmgyártás és költségei hogyan alakították át a filmforgalmazást, és ez miként hatott ki a mozi intézményének átalakulására is (a mozipaloták megjelenése, illetve a kis befogadóképességű mozik működése).

A „nyilvánosság” szerkezetének és lehetőségeinek formálását persze a tárgyalt korszakban sem kívánták a „véletlenre” bízni. Füzi számára is fontos, hogy tárgyalja ezt a jelenséget. A korszakban megjelenő cikkek és tanulmányok segítségével mutatja meg, milyen programokkal tervezte a hivatalos „kulturpolitika” befolyásolni ezt, illetve milyen eszközöket látott volna üdvösnek, hogy „megjavítsák” a mozit, azaz befolyásolják a tartalmát, illetve edukálják a közönséget. Részletesen megmutatja, hogyan jön létre a technikai képet fogyasztó nézőtömeg, amely különbözött a színházi közönségtől, illetve hogyan változik a nézőközönség társadalmi összetétele, milyen lehetőségeket, illetve veszélyeket láttak a keveredésben, ennek következtében pedig milyen pedagógiai feladatokat szántak a hatalmi szabályozáson keresztül a kialakuló mozi intézményének (a filmgyártás során is, nem csak a bemutatás műszaki megoldásaiból fakadóan).

Füzi könyvében általában a vizuális kultúra kibontakozásával foglalkozik. Ennek természetesen része a fényképezés is, amely viszont inkább egy, a szerző által előre kijelölt szerepben jelenik meg. Füzi és az általa hivatkozott szerzők (például Tomsics Emőke, Kiss Noémi) megállapításai, elemzései természetesen helytállóak. De szemben a mozgóképpel, amely esetében az egykorú beszámolókat, leírásokat és reflexiókat is használja, a fotót illetően főként a másodlagos forrásokra támaszkodik, és ez nem problémamentes. A mai elemző szemszögéből az idézett szerzők megállapításai ugyan érvényesek ebben a történeti perspektívában, de nem állítható, hogy akkor is hasonlóképp gondolkodtak volna a fénykép szerepéről és a fényképi reprezentáció sajátosságairól.

Emiatt az az érzése támadhat az olvasónak, hogy Füzi a fotográfiát ebben az előre kijelölt pozícióban valamiféle „háttérnek” szánja, olyan felületnek, amely előtt sokkal „kontrasztosabban” jelenik meg a korai film minden sajátossága, és valamiféle műfaji sajátosságként mutatható be az, ami adott esetben pusztán technikai szükségszerűség vagy inkább bevett szokás, rutinmegoldás volt. Az alábbiakban csak két példát emelek ki, amelyekkel alátámasztom a feltevésemet. Az egyik az, amit ma talán „eseményfotónak” lehet nevezni, és Füzi érvelésében a díszmenetek dokumentálása kapcsán merül fel, összevetve egy másik gyakorlattal, a város terének és látványának fényképi bemutatásával. A másik pedig az, amit az „utcafilm” kapcsán, azzal összevetve egy az elmúlt három-négy évtizedben elterjedt kifejezéssel „utcai fotónak” (*street photo*) nevez.

A fényképezés a dokumentálás és/vagy fikció kapcsán kerül előtérbe a könyvben, abban az összefüggésben, hogy egy eseményről készült filmfelvételek, illetve fényképek mennyiben adják vissza az eleven tapasztalatot a helyszínen, vagy működnek inkább úgy, mint a rajzos illusztrációk, amelyek épp ezt igyekeznek közvetíteni. A fénykép itt is elsősorban ellenpontként jut szerephez. A filmi megjelenítéssel szemben, hívja fel a figyelmet Füzi, a díszfelvonulásokon készült felvételeknél a városi fényképekre is jellemző totalizáló, átfogó kép dominál, azaz a reprezentáció, az archiváló szelekció és a katalogizáló számbavétel. Megemlíti ugyan, hogy például Klösz György egy lovaskocsi platójáról készítette felvételeit, de arról nem szól, hogy itt egyrészt egy korábbi eljárás mód érvényesül, illetve a felvételezés zavartalansága miatt is szükség volt erre. Ez a fajta „tekintet” már kezdetektől érvényesül, elsősorban a technikából következő szükségszerűség okán, másrészt pedig éppen abból fakad, hogy minél többet tudjon a fényképész láthatóvá tenni egyetlen felvétel segítségével. Magyarországon, amiként arra

Simon Mihály is rámutat *Összehasonlító magyar fotótörténet*⁹ című könyvében, sokkal később jelenik meg egyáltalán a városi tér ilyen jellegű rögzítése, amely a századfordulón, például Franciaországban, már egyáltalán nem jellemző. Ugyan helytálló Füzi megállapítása ebben a visszatekintő megközelítésben, de problematikus, ha ezt a vizsgált korszak felől nézzük, éppen azért mert a megfogalmazott érvek valószínűleg fel sem merülhettek ebben a tudatos, önreflexív formában.

A szerző Kiss Noémivel egyetértve úgy látja, hogy a fénykép a századfordulón a reprezentativitást szolgálja, és a monumentális bemutatására használják. Erre hozza igazolásként a tetetlen nézőpontot (külső, nem szemmagasságból, hanem fentről lefelé), valamint a kimerevítést (ami természetes sajátossága a fényképezésnek). Azt is hozzáteszi, hogy nem pillanatszerű (a viszonylag hosszú expozíciós idő miatt, ekkor még üveglemezre fényképeznek a „profí” fényképészek, nem filmre), és egy elvont egységet teremt.

Ezzel állítja szembe az amatőr fotós nézőpontját, amely szerinte inkább egyezik a mozgókép nézőpontjával. Ez utóbbinál a kamera az utcai néző tekintetének magasságában van, az amatőr is jobbra innen tekint az eseményekre. A „profí” viszont egy korábbi szokásnak és elvárásnak megfelelően cselekszik, de műfaji és mediális szempontból ezek a különbségek annyira nem relevánsak, hogy történeti szempontból értékelhetők lennének, illetve az a „tekintet”, azaz gondolkodásmód, amit ma összekapcsolunk velük, inkább külső adottság, sem mint tudatos pozíció.

Az utcafilm kapcsán megemlített utcai fényképezés esetében többféle valós gyakorlat keveredik. Az egyik a sajtó számára készülő képkészítés, azaz a sajtófotó (ami szintén egy későbbi elnevezés), a másik pedig a társadalmi problémákra összpontosító, elsősorban az utca közegében láthatóvá váló nyomort, kiszolgáltatottságot megjelenítő „szociofotó”.¹⁰ Ezek a „műfaji kategóriák”, vagy inkább kísérletek bizonyos tartalmú fényképek, illetve bizonyos szándékokról tanúskodó cselekvések osztályozására, kategorizálására és elkülönítésére szolgálnak, egyértelműen későbbi konstrukciók, amelyek használata mindenféle értelmezési kísérlet nélkül nem problémamentes.¹¹

A filmfelvevő nézőpontjához hasonlólt vél Füzi felfedezni a korszak amatőr fényképészeinél, viszont ő is elismeri, hogy rájuk talán épp az úgynevezett utcafilmek is hatással lehettek. Az „utcafotózást”¹² eleve a pillanatfelvételt lehetővé tévő technikai invenciók segítik elő, amelyek ugyan elérhetőek Magyarországon is ebben az időben, igazi elterjedésére azonban csak később kerül sor.

Füzi kritikája a magyarországi helyzettel kapcsolatban tehát annyiban igazságtalan, hogy az utcai fényképezés (*street photo*) máshol is elsősorban az első világháború alatt (Paul Strand), de még inkább csak utána jelent meg. Az a formája pedig, amely a mai „szemléletmód” alapjának is tekinthető, csak az 1930-as évek közepétől létezett, de akkor sem volt általánosan elterjedt, nem hogy elfogadott. Munkácsi Márton stadionokban, sporteseményeken vagy a strandfürdőkben készült fényképei is inkább tekinthetők még „zsánerképnek”, semmint olyasminek, ami majd Walker Ewans műfajteremtő képi világát jellemzi.

¹ Füzi Izabella: *A vurstlitól a moziig – A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása 1896 és 1914 között*, Apertúra könyvek, Pompeji Kiadó, Szeged, 2022, 6.

² *Uo.*, 6.

³ Hasonlóképp fogalmaz Peter Osborne is a fényképezéssel mint kulturális formával kapcsolatban, amely a társadalmi gyakorlatok összességében nyeri el „ontológiai meghatározottságát”, azaz ölt alakot az, amit egyetlen megnevezéssel (film, fényképezés) jelölünk. Lásd: Peter OSBORNE: „Anywhere or Not at All”, *Philosophy of Contemporary Art*, Verso Books, London, 2013. Ariella Azoulay is amellett érvel, hogy a fényképezés nem néhány zseniális férfi találmánya, mivel azzá, ahogyan ma ismerjük (történetileg is), azokban a használatokban formálódik, amely megszámlálhatatlan egyén tevékenységét foglalja magába. Lásd: *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York, 2008.

⁴ Érdekes összefüggésbe kerül a panoráma, mint a tekintet ellenőrzésének eszköze, ha figyelembe vesszük, milyen hatást gyakorolt az egyik első katonai iskola Bentham *Panopticon*jára, amely az újfajta felügyeleti rendszer prototípusaként jelenik meg Michel Foucault-nál (*Felügyelet és büntetés, A börtön története*, fordította Fáy Anikó, Csűrös Klára, Gondolat Kiadó, Budapest, 1990). Vö.: *Május, Osztyaly vigyázz* 2. rész, <https://tett.merce.hu/2022/09/03/osztaly-vigyazz-2-resz/>, valamint Haroldo A. Guízar: „»Make a Hard Push for It»: The Benthams, Foucault, and the Panopticons’ Roots in the Paris École Militaire”, *Lumen*, Volume 37, 2018, 151–173.

⁵ Füzi Izabella: *l. m.*, 89.

⁶ Füzi számára az elemzés tárgyát részben jelentő tekintet egy elvont entitás, nem kapcsolódik hozzá sem társadalmi csoport, sem osztály, holott azért ennek függvényében az egyén és/vagy csoport tapasztalata szükségyszerűen nagyon eltérő kellett, hogy legyen azzal kapcsolatban, ahogy akár a helyszínen megélte az eseményeket (pl. a tüntetést megvert, meghurcolt munkásként), vagy ahogy később esetleg a filmes megjelenítést értette és értelmezte (például a rendbontásról csak az újságokból értesülő polgár).

⁷ Füzi Izabella: *l. m.*, 83.

⁸ *Uo.*, 141–142.

⁹ SIMON Mihály: *Összehasonlító magyar fotótörténet*, fordította és szerkesztette Kolta Magdolna, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2000.

¹⁰ Az idézőjelet két okból használok. Egyrészt mert a hagyományos „dokumentarista” felfogású fényképezés eredeti célkitűzése is a társadalmi problémák felmutatása volt, másrészt pedig valójában minden olyan gesztus, amely a társadalom tagjainak ábrázolását célozza, ide lenne sorolható.

¹¹ Hasonlóképp gondolkodom például a Füzi szövegében is felemlített Tábory Kornél vagy szlovák hagymaszedőket egy „távlati képen” megjelenítő, úgy nevezett „első magyar szociofotó” kapcsán is (EILINGER Ede: „Felvidéki munkások megérkezése Mezőhegyesre”, *Vasárnapi Ujság*, 21. szám, 1890, 37. évf. 339.). Tábory „szociofotós” tevékenysége kérdéses, szándékai problematikusak, míg egy, a sajtóban megjelent illusztráció „szociofotóvá” stilizálása utólag szintén felvet kérdéseket.

¹² Itt Füzi is felhívja a figyelmet, hogy mennyire nem egyöntetű ennek a fogalomnak a jelentése, én csak annyit tennék hozzá, hogy általában a beszéd a fényképezésről számos olyan fogalomra támaszkodik, amelynek a jelentése a fényképezéssel kapcsolatban több, mint homályos, néha annyira tág, hogy végső soron nem is tudni, hogy mit is jelöl pontosan.

Az egyenruhák titokzatos

Kajon Árpád a facebook oldalán is bemutatta az érdeklődőknek a *Nagy háború* blogot,¹ amelyet Pintér Tamás és Babos Krisztina vezet, ennek az internetes oldalnak ő az egyik szerkesztője és állandó szerzője. Ezen a helyen tette nyilvánossá az I. világháború alatt készült, gyűjteményében található fényképeit. Rengeteg értelmezett, szöveggel kísért képe között találjuk a *Tábori fényképszek* címűt is, mely nagy sikert aratott. A fotón egy mobil faház a műterem, amelyet szekérral szállítottak a változó helysínekre; az oldalához támasztva egy szolgálati bicikli is feltűnik. A fényképész-mesterek a szabadban történt utómunkálatokat mutatták be egy társuknak. A jobb oldalon álló katona üveglemez negatívot tart a hordozható faházba helyezve. A faház ablakába rebuszpultot állítottak be.

A lelkes gyűjtő nagyon érdekessé fejlesztette az I világháborút bemutató sorozatát, majd gyűjteményének 19. századi részéből is közölt darabokat. Most a 19. századi képek közül válogattunk, hogy kapcsolódni tudjunk a gyűjtők sorozathoz. A választott képek számos fényképész munkáját dicsérik, sajnos jelenleg még nincs olyan bázis, amely alapján a mesterek neve mellé tudnánk tenni – megbízható források alapján – a születési és halálozási dátumokat. Reméljük, hogy idővel a digitális bölcsészet megoldja ezt a problémát is.

Kajon Árpád 45 éves informatikus, nő, két kislány édesapja. A hadtörténelem és haditechnika már gyerekkora óta érdekli, de ez a vonzódása általában kimerült mindenféle ismeretterjesztő és szakkönyvek olvasásával a témáról. Az első világháborúval felesége nagyapja révén került közelebbi kapcsolatba, aki fiatal tisztként végigharcolta a Nagy Háborút a császári és királyi 83. gyalogezredben. Miközben ezt a történetet kutatta, elkezdett jobban érdekelődni az első világháború és az azt megelőző korszak iránt. Tetszetek neki a korabeli fényképek és 2008-tól apránként elkezdte gyűjteni azokat. A képek rengeteg

kérdést felvetettek, ki van rajtuk, milyen egyenruhát vagy felszerelést viselnek, hol vannak, mi történt ott, stb. Így azután lassan beleásta magát a korszak szakirodalmába, illetve egyes témákban kisebb levéltári kutatásokat is végzett, és ma is végez. A tájékozódását segítette Kalavszky Gyöngyi korábbi, a Hadtörténelmi Múzeumban végzett munkája is.²

Online jelentek meg cikkei, ezek főleg fotóválogatások, fotóközlések vagy képelemzések voltak, főleg a Nagy Háború blogon publikál. Egy itt kiválasztott fotó apropóján került kapcsolatba Schamschula Rezső gyalogsági tábornok (1858–1931) unokájával, ami oda vezetett, hogy végül társszerzője lehetett a tábornok életét és a 41. honvéd gyaloghadosztály háborús történetét feldolgozó könyvnek.³

A gyűjteménye alapvetően 1919 előtti osztrák, osztrák-magyar és magyar katonai fotókból áll. Bár aktívan gyűjti az I. világháború előtti időszakot, a gyűjtemény 60–70 százaléka mégis az 1914–1918 közötti időszakból származik. Az évek során kialakultak számára a „fókuszpontok”, olyan témák, amelyeket intenzívebben gyűjt. Ilyenek például a gallér- és ügyességi jelvényes képek, ritka egyenruházati vagy felszerelési tárgyakat ábrázoló fotók, illetve bizonyos alakulatokhoz, például a cs. és kir. 32., 69. gyalogezredhez vagy a m. kir. 17. és 300–316. honvéd gyalogezredhez köthető képek.

Nagyon sok gyűjtőnek segítséget jelentenek a leírásai, amikor az internetes felületeken azonosítani szeretnék a fényképeken látottakat. Hogy a Kajon Árpád segítségével értelmezett képleírások érthetőbbek legyenek, számos kérdést feltettünk neki, amelyekre türelemmel válaszolt. Ezeknek a különleges képeknek az esetében most nem fektettünk hangsúlyt a fényképész személyiségére, annyira szeretőágazó kutatást kívánt volna és nagyon pontatlan az erre az időszakra vonatkozó jelenlegi lexikontár.

világa

BESZÉLGETÉS KAJON ÁRPÁD GYŰJTŐVEL

Első kiválasztott képünkön az Osztrák Császárság ismeretlen altábornagya látható, 1860 körül készült jelzetlen portréján. Érdekessége a meglehetősen karcsúra szabott és extra magas gallérral ellátott tábornoki kabát. Csukaszürke (igazából inkább világoskék) kabátot visel, sötét pantallóval, amelyen skarlátvörös tábornoki lampaszok (oldalsávok) futnak végig. A nyakában valószínűleg sál van, bár nem látszik jól, a kezén fehér bőrkesztyűt visel. Kitüntetései: 1813/14-es Hadseregkereszt, Katonai Érdemkereszt hadidíszítménnyel, valószínűleg egy Tiszti Szolgálati Jel és egy ismeretlen csillag.



Rottmayer&Comp: *Hadapród portréja*, 1866, vizitkártya, 6,1x9,92 cm



Ismeretlen fényképész: *Altábornagy portréja*, 1860 k., vizitkártya, 6,3x9,2 cm

Általában olyan fényképeket szoktunk kiválogatni és bemutatni ebben a sorozatban, amelyek eddig még nem kerültek közlésre. Most kivételt tettünk négy esetben azért, hogy teljesebb lehessen a katonai egyenruhákról leolvasható rengeteg információ.⁴

A következő képen egy fiatal gyalogos, karosszékben ülő hadapród látható, aki Johann B. Rottmayer (1826–1900 után) bécsi (vagy esetleg graz-i) műtermében fényképezte le magát 1866-ban. Még fehér kabátot visel, világoskék pantallóval. Hadapródként gyalogsági kardot és hozzá kardbojtot hordott fehér vállszíjon.



Koller Károly: *Huszár önkéntes portréja*, 1879, kabinet, 11,2x16,89 cm

Ez a huszár valószínűleg a császári és királyi 10. huszárezredbe (Vilmos huszárok) tartozott, mely alakulat 1741-től 1915-ig működött, és 1918-ig állt fenn. Az egyéves önkéntes férfiú Koller Károly budapesti műtermében járt 1879-ben. Az egyéves önkénteseknek – ha az év végén sikeres vizsgát tettek – három helyett csak egy évet kellett szolgálniuk, ezután tartalékos tiszthelyettesek, később tisztek lettek. Sötétkék zubbonyt, panyókára vetett világoskék mentét, buzérvörös huszárnadrágot és fekete huszárcsizmát visel. Az asztalon a szintén világoskék csákója látható, az elején a császári sást ábrázoló csákócímerrel, mögötte fekete lószőrbokrétá. Oldalfegyvere egy 1869 M. lovastizti kard. A zubbony ujján az egyéves önkéntesek karpaszományát viseli.

A következő képen bemutatunk egy osztrák-magyar gyalogost, ismeretlen műteremben fotózták az 1860-as évek végén. A katona egy 1867 M. Werndl puskára támaszkodik, amelyre a méretes szuronyt is feltűzte. Gyalogsági köpeny van rajta, a derékszíja még a korábbi, fehérített változat, rajta a tölténytáska.



Ismeretlen fényképész: *Gyalogos portréja*, 1867, vizitkártya, 5,6x9 cm

Szerdahelyi Mór: *Önkéntes tűzoltó portréja*, 1879, vizitkártya, 6,6x10,6 cm



Az ötödik képen egy budapesti önkéntes tűzoltó portréja látható sisakban, tűzoltósíppal, ez a mű Szerdahelyi Mór műtermében, 1879-ben készült. A zubbonyon és a karszalagon az Ö. T. betűk láthatóak, a képen szereplő férfi a Budapesti Önkéntes Tűzoltó Egylet egyenruháját viseli. A fővárosban az önkéntes és a hivatásos tűzoltóság majdnem egy időben kezdte meg a működését. 1870. február 1-től a két tűzoltóság – az önkéntes és a 12 fős hivatásos – közösen látta el a tűzoltás feladatát gróf Széchenyi Ödön főparancsnoksága alatt, aki az önkénteseknek választott, a hivatásosoknak a két város, Pest és Buda által megbízott vezetője volt.



Dunky fivérek: *Örmester portréja*, 1880 k., kabinet, 11,2x16,2 cm

A császári és királyi hadseregnek 1880-ban még csak 80 gyalogezrede volt, 1883-ban állítottak fel újakat, akkor lett összesen 102. Ezen a képen a kolozsvári 51. gyalogezred hadapród örmestere édesanyjával (?) és húgával a Dunky fivérek műtermében örökítette meg magát 1880 körül.



Ismeretlen főtüzérek portréi, 1900 k., vizitkártya, 6,8x10,1 cm

A következő fotón látható három főtüzér (tüzér őrzetű) valamelyik Bécsben állomásozó hadtest vagy hadosztály tüzérezredben szolgált, a kézzel színezett kópia 1900 körül készült. Bár nem szorul magyarázatra, de a tüzérség a hadseregnek az a fegyverneme, mely lövegeinek nagy távolságra is ható tűzével harcolt. A férfiak barna, skarlátvörös gallérral, vállszalagokkal, vállperecekkal és ujjhajtókával ellátott kabátot viselnek, kék csizmanadrággal. Mindannyian úgynevezett irányzósinórt (*Vormeisterschnurt*) viselnek. Ez a különleges nevű kiegészítő a célzást végző lövegirányzók megkülönböztető jelvénye volt.

A nyolcadik képen bemutatunk egy olyan pozsonyi utászt, valószínűleg a pozsonyi 1. utászzászlóaljából, aki Blitz Ede műtermében 1900-as évek elején örökítette meg magát. A műszaki alakulatok csukaszurkáját viseli, acél-zöld hajtókával. Egy utász-ács ügyességi jelvényt és egy kormányos kitüntetést (bojtot) érdemelt ki. A bojt-zsinóról egy horgony is lóg, ezzel is jelezve utász voltát.



Blitz Ede: *Utász portréja*, 1900-as évek, kabinet, 6,6x10, 9 cm

A császári és királyi haditengerészet torpedószolgálatos matróza egy pólai (Horvátország) műteremben járt 1880 körül. A képen a sötétkék matrózing látható, ami nem kifejezetten téli, inkább általános viselet volt, de létezett nyári, fehér változat is. Gyűjteményében van egy további ide tartozó portré is, mely egy az SMS Velebich fedélzeti szolgálatos matrózt ábrázol, aki Cesare Gallinaro (1886–1915) pólai műtermében járt az 1870-es években.



Pólai fényképészműterem: *Matróz portréja*, 1880 k., vizitkártya, 6,6x10,6 cm



Adler: *A vadászrezred önkéntesének portréja*, 1900-as évek, kabinet, 10,3x16,5 cm

A vadászcsapatok eredetileg a lövészetben a sor-
 gyalogságnál jobban kiképzett, általában nem
 zárt, hanem úgynevezett csatározó (szétszórt)
 harcrendben harcoló alakulatok voltak, egyfajta
 könnyűgyalogység. A 19. század második felére ez
 a különbség eltűnt, a vadászok a „sima” gyalogság-
 gal megegyező felszereléssel és módon harcoltak.
 Az első világháború kitörésekor az osztrák-magyar
 hadsereg négy tiroli császárvadász ezreddel és 27
 (1–32 közötti számozással) tábori vadászzászlóalj-
 jal rendelkezett. Mivel ekkoriban már egyszerű gya-
 logságnak számítottak, az egyenruhától eltekintve
 nem különböztek a normál gyalogságtól. A képen
 a császári és királyi 28. tábori vadászzászlóalj egy-
 éves önkéntesei a szászvárosi Adler műteremben
 láthatók, az 1900-as évek elején.

A tábori vadászok csukaszürke kabátját és pan-
 tallóját viselik, a gallér, vállszalagok, vállperecek
 és az ujjhajtókák pedig fűzőld színűek voltak.
 A gombokon a zászlóalj száma olvasható.



Ismeretlen fényképész: Katona a menyasszonyával, 1900 k., kabinet, 10,4x15 cm



Nemes Pál: Katona zenész portréja, 1900 k., képeslap, 8,9x13,8 cm

A székesfehérvári V. honvédkerület zenésze hangsze-
 rével Nemes Pál műtermében került megörökítésre,
 1900 körül. Szűk magyarnadrágot, kék zubbonyt és
 tábori sapkát visel. A gallérján a tizedes rendfokozati
 csillagok előtt a zenészek fém lantjelvénye látható.

A közös hadsereg valamelyik magyar gyalogezredéből az
 egyik őrzető esküvői képe különleges darab, hiszen csa-
 ládjával megörökítve egy kézzel színezett változatban ma-
 radt ránk 1900 körül, ismeretlen fényképész munkájaként.
 Az őrzető úr sötétkék zubbonyt és világoskék magyar-
 nadrágot visel. A zubbonyon egy lövészbojrt lóg.

Nehezen értelmezhető képpel van dolgunk, hiszen na-
 gyon szokatlan az elrendezése. A menyasszony hátul áll,
 és egy fiatal nő ül a katona mellett. A szép és különle-
 ges viselet miatt Bata Tímea és Lakner Mónika néprajz-
 osok segítségét kértük, akiknek a véleménye szerint
 a viselet alapján a nő Baja – Szabadka környéki bunye-
 vac lehet. Jellemző a pénzermékből álló nyaklánc (lázsi-
 ás), amit akár bajai ötvös is készíthetett. Ezen a vidéken
 a nők hosszú, bő szoknyát hordtak, és a szoknya, a kö-
 tény és az ujjas, sőt akár a fejkendő is ugyanabból a bár-
 sony-brokát anyagból készülhet, többnyire erős, sötét
 árnyalatban. Mivel egy színezett fotót vizsgálunk, nem
 lehet tudni, milyen színű a nő ruhája, vélhetően sötét,
 például sötétkék. Véleményük szerint lehet a ruha akár
 fekete is, ha a nő gyászol, ez talán megmagyarázná, mi-
 ért nincs a fotón másik férfi. A nők azért is gyászoltak,
 ha a férj bevonult, vagy a fronton harcolt, hiszen nem
 lehetett tudni, visszatér-e a férfi a harctérről.



Uher Ödön: Haraszi Bernolák Károly altábornagy portréja, 1898, 13,6x20,6 cm

Haraszi Bernolák Károly altábornagy (1843–1919), a budapesti I. honvédkerület parancsnoka Uher Ödön műtermében jelent meg 1898-ban. Kitüntetései: Lipót-rend lovagkeresztje, Vaskorona-rend 3. osztálya, Bronz Katonai Érdemérem hadi- illetve piros szalagon, Hadiérem, Jubileumi Érem, Tiszti Szolgálati Jel 3. osztálya, porosz Korona-rend 1. osztálya és a bajor Katonai Érdemrend nagykeresztje. Aránylag tekintélyesebb kitüntetéssornak számít, nagyrészt a honvédelmi minisztérium I. ügycsoportjának főnökeként, illetve az I. honvédkerület parancsnokaként kapta meg ezeket.



Strelisky Sándor: Dr. Stelzer Gyula portréja, 1906, 11x17,8 cm

A következő képen bemutatjuk Dr. Stelczér Gyula ezredorvosnak Strelisky Sándor pozsonyi műtermében 1906-ban készült portréját. A honvédségi orvosok atillája (és később a dolmányuk is) világoskék volt, buzérvörös szegélyezéssel, fekete bársony hajtókával. Az orvos kitüntetést is visel, melyet az 1898-as Jubileumi Érem a Fegyveres Erő számára készítettek.



Uher Ödön: Alfred Zeidler vezérkari ezredes portréja, 1913, 13,4x21,5 cm

Alfred Zeidler vezérkari ezredes (1869–1950),⁶ a XIII. hadtest vezérkari főnöke, feleségével Uher Ödön budapesti műtermében látható a következő képen 1913-ban. Kitüntetései: Ferenc József-rend lovagkeresztje, Katonai Érdemkereszt, Jubileumi Érem a Fegyveres Erő számára és Katonai Jubileumi Kereszt.



Ismeretlen fényképész: *Lovassági tisztek*, 1900 k., képeslap, 13,8x9 cm

Az utolsó felvétel beállított, de szabadtéri, hatásos jelenet, jelzetlen, vélhetően amatőr fényképészről. Lovassági alantos (a századosnál alacsonyabb rendfokozatú tisztek, azaz hadnagyok, főhadnagyok) tisztek teljes díszben (bár baloldalon egy gyalogos hadnagy is látható lovon) egy gyakorlaton vagy egyéb esemény alkalmával lovagolnak, ezt örökítette meg valaki (talán egy amatőr fényképész) a századforduló körül. A lovasságot dragonyos-, huszár- és ulánusezredek alkották, de ekkora már csak az egyenruhákban különböztek egymástól.

Feltettem Kajon Árpádnak az utolsó kérdést arról, hogy vajon mit jelent ebben a témában a fénykép, a többi forrás és dokumentum mellett? Miben segít a vizualitás, amely ez esetben sokszor valódi „rejtvénynek” is tűnik? Ezt válaszolta: „A fényképek a művészi értékek mellett rengeteg információt hordoznak a kutatók számára. Egészen más elolvasni a korabeli szabályzatok tekervényes katonai bikkfanyelvén megfogalmazott leírását egy adott ruhadarabról vagy felszerelési tárgyról, mint azt egy fotón a maga valójában, viselve látni. Ehhez társulnak még a különböző »szabálytalanságok«, mert bizonyos dolgok (ez békeidőben leginkább a divat, háborúban pedig a praktikusság szokott lenni) általában felülírják a szabályzatot és ezekről legtöbbször csak a korabeli fényképek segítségével értesülhetünk. A műtermekből »kiszabadulva« láthatjuk a katonákat mindennapjaikban is, szolgálat vagy esetleg szórakozás közben. Az első világháborús képeken pedig megelevenednek a lövészárkok, a front mögötti területek és a hátszág világa. Láthatjuk, hogy nagyapáink és dédapáink hol és milyen körülmények között harcoltak, esetleg áldozták életüket. Ezeknek a fotóknak a megőrzésével, közreadásával talán egy kicsit az ő emléküik is tovább fennmarad.”

¹ <https://nagyhaboru.blog.hu/>

² KALAVSZKY Gyöngyi: *Emigrációban a szabadságért*, Budapest, Hadimúzeum Alapítvány, 2003; Ludovika album, Budapest, Libri Kiadó, 1992; A Hadtörténelmi Múzeum Fotóarchívumának fényképalbum katalógusa, Hadtörténelmi Közlemények, 112. évfolyam, 1999/1, 74–111.

³ KAJON Árpád, SUSLIK Ádám: *A Monarchia katonája. Schamschula Rezső tábornok élete*, Budapest, Magyar Napló, 2019.

⁴ Facebook oldalán a képek és a hozzá fűzött kommentek olvashatóak.

⁵ A kiváló néprajzosok hozzátették, hogy a viselet alapján Torontál megyei szerb nő is lehet az ábrázolt, ott is van például Crepalja, ahol a női viselet hasonló. Köszönjük segítségüket!

⁶ Nem azonos Alfred Zeidler (1902–?) német Schutzstaffel tiszttel.

TÓTH OLIVÉR

333 KÉP



A LEGIZGALMASABB FELVÉTELEK A FORTEPAN GYŰJTEMÉNYÉBŐL. EZEKET VÁLOGATTA KI ÉS KOMBINÁLTA BARAKONYI SZABOLCS, AKI EGY ŐSI, TISZTA DOLGOT KERESETT. A LÉTÁLLAPOTOT RÖGZÍTŐ VÁLOGATÁST SALÁT ZALÁN PÉTER TERVEZTE PAPIRBÓL, CÉRNÁBÓL, NYOMDAFESTÉKBŐL ÉS NÉMI JUHSZŐRBŐL. SIMÓ GÖRGYRE PEDIG AZ A FELADAT HÁRULT, HOGY PÉNZT SZEREZZEN A KÖNYV KIADÁSÁRA, AMELYET VÉGÜL MÉGIS LEGNAGYOBB RÉSZT A SAJÁT MEGTAKARÍTÁSAIBÓL FEDEZETT. ÍGY SZÜLETETT MEG A FORTEPAN MASTERS, EGY OLYAN FOTÓALBUM, AMELY A XX. SZÁZAD KOLLEKTÍV EMLÉKEZETÉNEK LENYOMATA.



Fotó: Villányi Csaba - Salát Zalán Péter



Fotó: Villányi Csaba - Salát Zalán Péter



„AZ ŐSKÉP MAGA A CSODÁLAT TÁRGYA”

Beszélgetés Barakonyi Szabolccsal

Fortepan #60387, 1942 © Fortepan / Zsanda Zsolt



A Fortepan gyűjteményéhez korábban csak tematikák mentén nyúltak, amelyet a képek szempontjából hátrányosnak érzett. Tudta, hogy az archívumban vannak nagyon erős felvételek, amelyeket, ha megfelelően kombinál, elindítanak egy lényegibb megközelítést. Barakonyi Szabolcs szerint a Fortepan Masters egy létállapotot rögzítő válogatás, amely kapcsolódik az emlékezethez, az alkotókhoz, és persze saját magához.

Tóth Olivér: A könyv megjelenése előtt két évvel jöttél rá a Fortepan gyűjtemény egy lehetséges megoldókulcsára. Majd miután bezárkóztál, hogy átnézd a képeket, elkezdted leveleket küldeni a tervezőnek és a kiadónak. Ezek voltak a szembesítés pillanatai.

Barakonyi Szabolcs: Alapvetően azért szeretem a fotográfiát, mert olyan képek születnek benne, amilyenek ebben a könyvben is helyet kaptak. Maga a fotók válogatása is aszerint történt, ahogy a fotográfiáról gondolkodom. A célom az volt, hogy megmutassam, történtek fontos dolgok ebben a régióban, amelyekre lehet reflektálni túl azon, hogy a fotográfiának olyan megkerülhetetlen magyar származású alakjait ismeri a világ, mint Kertész, Capa, Brassai, Munkácsy vagy Moholy.

A könyvet két személynek ajánlottuk. Kiss Eszterrel a régi Indexen dolgoztunk együtt, akinek fő feladata volt a XX. századi családtörténetek feltárása. Amikor Eszter meghalt, úgy éreztem, a szövegeiből fel kell használnunk a készülő könyvhöz is. Révész László László képzőművész pedig a barátom volt. Neki mutattam meg az első fényképeimet, amelyek többségéről lesújtó véleménnyel volt ugyan, viszont azt tanácsolta, hogy foglalkozzak az ősképpel, mert az maga a csodálat tárgya. Ez nagyon megmaradt bennem.

T. O.: „Amit mi keresünk, az egy ősbibb, tisztább dolog. A gyönyörködésen keresztüli tapasztalat, a csodálat, ami intim és személyes élmény” – írod az egyik levélben.

B. Sz.: Amikor felmerült bennem a Fortepan megoldókulcsa, tudtam, hogy ezzel a szemlélettel szeretnék a képek felé fordulni. A gyűjteményben lévő fotók sűrítése megkerülhetetlenné teszi azt a fajta lényegi jelenlétét a fotográfiának, amitől az képes kérdés nélkül a legmagasabb szintre emelkedni. Laci halálát követően jöttem rá, hogy minden addigi beszélgetésünk kapcsolódik ehhez a gondolathoz.

A könyvben a szálak keresztbe-kasul, de soha nem véletlenszerűen kuszálódnak. Az egyik oldalon a zsidótörvények miatt hátrányosan megkülönböztetett sors kapcsolódik össze a következő oldalakon a Balatonon nyaraló Hitlerjugend tagjaival, és sorolhatnám. A XX. század jól dokumentált, még úgy is, hogy a fényképezőgépek az élet meghatározott pillanataira irányultak. A hiteles történelmet nem lehetett csak a képekkel megírni.

T. O.: Kelltek hozzá szövegek is...

B. Sz.: Igen, bekerült egy szöveg tőlem, egy Simó György készítette interjú Tamási Miklóssal, valamint az előszó, amellyel kapcsolatban az első gondolatom az volt, hogy a fotókönyvekkel is dolgozó Martin Parr-t kérem fel, hogy írja meg. Végül Nádas Pétert kerestük meg, akinek a fiatalkori önarcképe volt a százazredik fotó a Fortepan gyűjteményében, azonban ő nem vállalta. Révész Laci és Sugár János, a doktori kutatásom témavezetője, egykor ugyanannak a betiltott művészcsoportnak, az Erdélyi Miklós-féle Indigonak voltak a tagjai, ahogy Enyedi Ildikó is, akinek a neve a fotográfia és a film egymáshoz való közelsége miatt elég hamar fel-

merült bennem. Éppen ekkor dolgozott *A feleségem történetén*... Végül mégis igent mondott, és azonnal megértett engem, pedig mindössze két órát beszélgettem vele. A könyvbe kerülő képeket pedig csak *pendrive*-on kapta meg, tehát nem látott egy kész alkotást. Ráadásul a munkafolyamat során számos kommunikációs bakit elkövettünk. Az egyik ilyen hibára akkor derült fény, amikor megkaptam Ildikó zseniális szövegét, amelynek végén öt darab polaroid fotóról ír. El sem tudtam képzelni, hogy kerülne a kizárólag egy archívum képeiből álló könyvbe öt digitalizált polaroid... Azután megérkezett az öt felvétel, rajtuk Ildikó alkotótársai, akik egy-egy *Fortepan* képet néznek. A polaroidban az az érdekes, hogy az maga az őseredeti, nem sokszorosítható, tehát semmilyen szempontból nem illett a koncepcióba. Próbáltam lebeszélni az ötletéről, nem nagy sikerrel. Salát Zalán Péterre hárult a feladat, hogy könyvszerűen megoldja a feladatot. Így került az előszó egy nagyon különleges papírra, amelyen csak ez a szöveg szerepel, a polaroidokat pedig „elrejtette”...

Simó Gyuri már a kezdetektől hangsúlyozta, hogy a könyvnek szüksége van olyan pillérekre, amelyekhez könnyen kapcsolódhatnak az emberek. Ilyen pillér lett Enyedi Ildikó is, akitől csak egy okos szöveget szerettem volna, végül egy önálló képzőművészeti melléklete került a könyvbe, amely akár külön műként is értelmezhető.

T. O.: Az első kiállításod 2000-ben volt a *Trafóban*, a *galéria melletti közösségi térben a Tilos Rádióról*. Ez volt a közös pont Simó Györggyel, a *Fortepan Masters* kiadójával, aki korábban a rádió munkatársa volt?

B. Sz.: Simót még az *Origóból* ismerem. Ő volt a portál tulajdonosának, a *Matávnak* [a későbbi *Telekomnak*] a vezérigazgató-helyettese, a *MatávNet* [később *Axelero*, illetve *T-Online*] vezérigazgatója, korábban a *Tilos* kuratóriumának a tagja. Egyszer kitalálták, hogy a *Tilos Maratonon* adománygyűjtést szerveznek a rádióknak. Szerettek volna kiadni egy naptárt, amelyen a *Tilos* arcai szerepeltek. Ő akkoriban vezette a *Pillangó első látásra* című reggeli műsorát Nádori Péterrel. A fotók elkészítésére engem kértek fel. A saját fotóját később meg is vásárolta tőlem igen nyomott áron. Később egy közös barátunk szerette volna Gyurit meglepni az ötvenedik születésnapja alkalmából egy tízalkalmas szakmai fotótanfolyammal, és arra gondolt, engem kérne fel tanárnak. Miután elvállaltam, Gyurival sokat beszélgettünk a fotóról. A nyolcadik találkozás alkalmával meg is született a *Fortepan Masters* ötlete. Itt jegyzem meg, hogy két alkalom még mindig hátra van a tanfolyamból, és foglalom sincs, mikor fogja „lejárni”...

T. O.: *Melyik a kedvenc képed a könyvből?*

B. Sz.: Nem régen írtam erről egy posztban: egy arles-i előadásán Martin Parr azt mondta, hogy egy idő után rájött, hogy bizonyos dolgokról mindig ugyanazt kell mondani, ezt tanácsként elfogadtam. Nem baj, ha idézem?

„Az elejétől fogva biztos voltam abban, hogy mit szeretnék a könyv kezdőképének, azután végül mégsem az lett. Vagyis de, ha máshogy nézzük. De ezt a könyvet nekem is végig máshogyan kellett néznie. Ráadásul úgy, hogy sokáig nem is láttam, hisz egy teljesen üres makettet használtunk a szerkesztéshez. Az eredetileg kezdőnek választott kép a könyv formátuma miatt nem kerülhetett az elejére. De hogy mégis valójában és valahogy ez legyen a könyv kezdete, egy tájképet tettünk elé, ami egy Sugimoto parafrázisnak is tekinthető. Szóval, itt van ez a kép, az eredeti kezdőképem, rajta három rövidnadrágos, félmeztelen, fiatal férfi, akik vizet isznak a patakából, pont, mint a vadállatok. Nekem szarvasok. Talán azért, mert annál vadabb állat nem túl gyakori Magyarországon. Ha egy pillanatra elképzeljük, hogy semmit nem tudunk még az emberiségről és egy idegen bolygó *National Geographic* magazinját olvassuk éppen, idegen lényként, címlapon az emberiség történetével, akkor a címlapfotónak ennek a képnek kellene lennie. Ez a rácsodálkozás arra, hogy kik is vagyunk valójában, azután az egész könyv alatt kitart. Épp ez az idegenség és a saját magunkkal kapcsolatos megismerés vágya valahol a *Fortepan Masters* egyik megközelítése.”¹

T. O.: Mit gondolsz, hol van a helye a *Fortepan Masters*-nek a magyar és az egyetemes fotókönyvek sorában?

B. Sz.: A képek elsődleges felbukkanási helye Magyarország, eszerint szükséges vele foglalkozni. Olvasatomban ez egy teljesen szubjektív fotókönyv, amely a fotográfiáról alkotott saját elképzeléseim mentén épült fel. Amikor Simó Gyuri az együttműködésünk elején megkérdezte, mit szeretnék elérni a könyvvel, azt válaszoltam, hogy akkor lennék elégedett, ha a Tate Modern igazgatójának ott lenne a polcán. Nem tudom, teljesült-e... Persze azzal is beérem, hogy az Arles-i Fotófesztivál történelmi könyvek versenyében a legjobb tizenöt alkotás közé jutott.

¹ <https://www.facebook.com/fortepanmasters/> (2021. szeptember 30.)

„ENGEM IGAZÁN A FOTOGRÁFIA ÉS A TIPOGRÁFIA EGYSÉGE ÉRDEKEL”

Beszélgetés Salát Zalán Péterrel

A Fortepan Masters megjelenésében is kivételes minőségre törekszik: elegáns, ugyanakkor nyers, anyaghasználatában puritán, egyúttal érzékeny. A bolyongás erős hívószava az alkotásnak, hisz egyaránt bolyongunk korok és fényképek között – véli a tervező, Salát Zalán Péter, akit leginkább könyvtervezőként ismerünk, noha ennél komplexebb alkotómunkát végez: képeket szerkeszt és komponál, térrel és installációkkal is foglalkozik.

Tóth Olivér: „Ez a könyv nem akar feltétlen könyv lenni” – írta a Fortepan Masters vizuális koncepciójában.

Salát Zalán Péter: Nem hiszem, hogy létezik műfaj, amibe besorolható ez a kötet. Olvasatomban ez sokkal inkább *A sodródás nemkönyve*. A Fortepan Masters papírból, cérnából, nyomdafestékből és némi juhszörből készült. Olyasmi, mint egy könyv, mondhatni könyvszerű, mégis inkább egy szerkezet, aminek a kézben tartója és lapozgatója tudja alakítani a tartalmát: egy számítás szerint ötszázhuszonnégyezer-százhatvanegy féleképpen lehet kinyitni a könyvet. Ez a tárgy önmagában a XX. század, *Made in Hungary*.

T. O.: Mennyit változott a könyv megjelenésének koncepciója a tervezési folyamat alatt?

S. Z. P.: Az oltárhajtás a mindenkorai könyvtervezés ismert eszköze, de olyat még nem láttam, hogy egy hétszáz oldalas könyv, minden egyes oldalegysége egy irányba kihajtható, és amely ennyire erősen szertartásszerű élménnyé tudja emelni a lapozást. Régóta foglalkozom ezzel a fajta könyvszerkezettel, azt kutatom, hogyan tudom megnövelni a tervező rendelkezésére álló fehér felületet, miközben a könyv mérete nem válik albummá, vagy a mostanában divatos *coffee table book* formátummá. A kisméretű könyvekben hiszek, és amelyek felfelé terjeszkednek.

Fortepan #78136, 1966 © Fortepan / Sándor Dávid



Voltak olyan momentumok, amikor azt éreztem, két év tervezőmunkája veszhet el, mert a nyomdai tömegtermelés technológiája nem tudja lekövetni azt a fejlődést, amely a fejünkben és a lelkünkben lezajlott. Több makett készült, és volt egy mérföldkő, amelyben először megjelentek a sorrendbe rendezett fényképek is, és feltárta számunkra is a száz százalékosan kontrolálhatatlan, a hajtogatásból fakadó rejtelmeket. Egy kézi kötészetet varrták össze. Amikor mentem érte, egy nyeklő-csukló, tartás nélküli, meggömbült ívekből álló papírkupacot láttam a pulton. A műhely vezetője kényelmetlen őszinteséggel azt mondta: ne haragudjak, be kell vallania, hogy soha nem látott még ilyen csúnya könyvet, és szerinte jobb, ha nem folytatjuk a munkát. Ránéztem a terveimre, és úgy jöttem ki, oké, tudtam, jó úton járok. Szorongva mutattam meg a többieknek a makettet, mert megvolt a veszélye, hogy azt mondják, ezt lehetetlenség megvalósítani.

T. O.: *Hogyan képes a tipográfia, a könyvtervezés, ha nem is szavakba, de formába önteni az emlékezetet?*

S. Z. P.: Az emlékezés magányos és intim dolog. Esetemben a dolgozószobámban történik és éjszaka; akkor, amikor eltávolodok a környezetemtől, nem pityegnek-zümmögnek-rezegnek hangjelek a technikai eszközökön, a szeretteim pedig mélyen alszanak. Magam maradok a csenddel. Az ezekben a pillanatokban megjelenő gondolatok természetesen épültek be a Fortepan Masters esetében is a rendhagyó tipográfiájába, nem megszokott módon burjánzó betűkeverést használtam. Egy historikus betűvel és annak három generációjával, és tizenkét különböző típusával idézem meg a huszadik századot: ez a *Times New Roman*. A *Times New Roman* megkerülhetetlen része és eleme lett a huszadik századunknak, ikonikus darabja, korunk „terméke”,

rendelkezik a modernitás és a tudatos ipari *design*tervezés jegyeivel. És még szép is, bár be kell vallanom, voltak pillanatok, amikor a túlzott felhasználás miatt néha ferde szemmel tekintettem rá, értéktelennek gondoltam. Mint a poros, dohos illatú, kallódó képkupacokat. De úgy véljük, ilyen előfordult a történelmünk során is. A főcím betűtípusainak keverése a mesteri vizsgáldás tárgya, a huszadik század zaklatottságának és egységességének metaforája.

T. O.: *Mit tartasz a könyv legerőteljesebb elemének?*

S. Z. P.: Azt a felhasználói élményt, amelyet annak ad, aki nem rest időt tölteni vele. „Egyes képek egymásra hajolva megbújnak, mások épp hogy kikukucskálnak, a következők összeolvadnak, vagy éppen, nini, kiegészítik egymást, és egybeforrva új világot teremtenek, interaktivitásba lépnek, lehajtván róla mást mesélnek és mást jelentenek, félbevágva is kész kompozícióként hatnak, majd felfedik teljes egészüket a visszahajtott lapok alatt elrejtőzve, párbeszédbe lépnek a rétegződő oldalon található képpel vagy annak részletével. A »meglelés« öröme és szimbóluma ez. Az organizmus a tapintható fotográfia ősi természetét járja körbe – egyben a képkönyv rejtett, de igazi esszenciája.”¹

Azt, hogy bárki szabadon folytathatja Szabolccsal közös képszerkesztői munkánkat. Úgy képzelem, mintha a könyv a nagymamáinknak lenne a fényképes kincses doboza. Az volt a cél, hogy amikor olvasunk egy képet, azt érezzük, bárhol és bármikor beléphetünk a megmerevedett pillanatba. Bármilyen képet helyezünk egymás mellé, a saját átélt élményeinkből, traumáinkból, fájdalmainkból, örömeinkből fakadóan egészen biztos, hogy valamiféle kapcsolatot hozunk létre velük. Ezért is érdekes a szerkezet hajtogathatósága, amivel a képek sorrendje átalakítható. Számomra ez a lelke az egésznek.

T. O.: *Mivel értékeltél el, hogy nincs két egyforma kötet?*

S. Z. P.: A véletlennek a megjelenítése nagyon fontos szempont volt számomra. Ez egy azonnal bevillanó *Fortepan*-asszociáció. Van egy nagyon erős emlékem: még a *MúzeumCafé* periodika művészeti vezetőjeként kaptam azt a feladatot, hogy készítsünk egy portrét Tamási Miklósról, akiről addig csak archívumos környezetben készültek felvételek. Ezzel szemben én terepre szerettem volna elvinni Miklóst, egy padlásra, ahol épp egy gyűjtemény értékmentése közben ábrázolhatom. A padlás álom maradt, fényképeket nem érdemes elképzelni előre. Kimentünk egy lomtalanításhoz a IX. kerületbe. A Vaskapu utcában találtunk rá, speciális guggoló pozóban, egy fekete zsákba gyűjtögetve. Időt kért. A felvétel a fekete zsák, amelyet a kezében tart, már tele van.

Ekkor még nem tudtuk, hogy a zsákban a *Fortepan* egyik legmisztikusabb sorozata lapul: a Mester utcai húskereskedő gyűjteménye. A kötetben is szerepel két kép az előhíresült sorozatból. Mennyi minden múlik a véletlenen.

– Miklós, te ma kijöttél volna lomizni a Ferencvárosba?
– Biztosan nem. Ha aznap nem viszem ki Miklóst a lomtalanításra, egy portrékép elkészülése okán, soha nem találja meg a sorozatot, örökre elenyészett volna. Mindezt a véletlenszerűséget a négy eltérő, fehér színárnyalatú belívpapírok nyomtatás előtti összekeverésével értem el, s így történt, hogy nincs két egyforma kötet a könyvespolcokon. Ez növeli a személyességet is, ami a fényképeknek is sajátja. A gyűjtői példányok minden egyes kötete más és más eredeti, huszadik századi fotográfiával jelenik meg a borító mélyén meglapulva. A kézimunkával készült kollázsokat Szántói Lilla fotóművész, könyvkötőmester komponálta meg.

T. O.: *Melyik a kedvenc képed a könyvből?*

S. Z. P.: Huszonöt-harminc kép van az én top tízes listámon, kedvenc helyett pedig fontos képek vannak számomra. Ha kimetszek egy képet a környezetéből, ahogy Tamásiék is kimetszették egy korábbi közegéből, az előtte és a mögötte lévő találkozásokból, újból átváltozáson esik át a kép. Megvan a helye, most épp a XXI. században. A hatszázötvenkilencedik és a hatszázhatvanadik oldalon, sorrendben a háromszázhuszonkilencedik fotográfia. Ha egyetlen képet tehetnék ki a falra, amelyet naphosszat tudnék nézni, az az 1966-ban készült női portré lenne, amelynek adományozója Sándor Dávid, és amelyről semmit nem tudunk, csak egy kulcsszót, amely alapján kereshető: műszempilla. Letaglózóan szuggesztív alkotás. Olyan szent örületet látok a nő tekintetében, arckifejezésében, amivel nagyon tudok azonosulni. Remélem, az a monotonitás jellemzi őt is, ami ahhoz kell, hogy átnézz százötvenezer fényképet, hogy éveken keresztül dédelgess egy álmot, hogy egy éven keresztül rendezgess fényképeket a leredőnyözött szobában.

Egy ismerős azt üzenté, számára a *Fortepan Masters* olyan, mintha az összes eddigi munkám csak azért jött volna létre, hogy ez megszülethessen. Azt gondolom, ebben minden eddigi vizuális tervezéssel, fényképekkel és térrel kapcsolatos tudásom, szemlélődésem, felfedezésem belesűrítettem. Engem igazán a fotográfia és a tipográfia egysége érdekel. Kiterjeszteni a könyv eszmeiségét más művészeti ágakba.

Vágyakozás+Időtöltés+Passzió=Mánia.

¹ Részlet a *Fortepan Masters* vizuális koncepciójának leírásából.

„A FOTOGRÁFIA MAGA AZ ÉLET”

Beszélgetés Simó Györggyel

333 KÉP

Fortepan #7475, 1941 © Fortepan / Fortepan



A XX. századi történelmet megírhatjuk szövegben, de valójában minden ott van a képeken, ha úgy tesszük, múltbeli metaverzumként, amelyből a jövőben, amikor már csak a digitális valóság lesz az irányadó, visszaalkothatjuk az elmúlt évszázadot – véli Simó György, aki a fotográfia révén olyan életet is át tud élni, amelyek egyébként soha nem adatnának meg számára.

Tóth Olivér: „Egész életünk abszurdan végletes ellentétek végpontjai közé van kifeszítve. Nem emberi léptékű feladat, de tökéletlen és korlátozott emberként kell megbirkóznod vele. Az ezt elviselhetővé tevő, helyzetünket tompító fátylak összességét röviden kultúrának nevezzük. A fotográfia egyszerre a fátyol és a rés ezen a fátylon. Egyszerre felszakítja a létezésünk örök sebé, és ugyanazzal a mozdulattal azonnal ható gyógyírt is simít a sebre” – írja Enyedi Ildikó a kötethez írt előszavában. Mit jelent számodra a fotográfia?

Simó György: Ez még számomra is tisztázatlan kérdés, de valószínűleg ösztönös viszonyom van vele. A privát, adott esetben a családi felvételek nézegetése nekem, aki alapvetően történelmi, szociológiai és dramaturgiai szemmel nézem a világot, olyan varázslatot eredményez, amelyben el tudok veszni. Miután befejeztük ezt a beszélgetést, nagyapám² szülőfalujába, Szurdokpüspökibe utazom, ahol átveszem a díszpolgári címét. A megtisztelő esemény apropóján elő kellett vennem a családi fotóalbumokat, amelyek nézegetése közben ismételten rájöttem, hogy a fotográfia maga az élet. Azt is gondolom, hogy a fotográfia révén olyan életet is át tudok élni, amelyek egyébként soha nem adatnának meg.

T. O.: Egy korábbi beszélgetésünk alkalmával azt mondtad, hogy nincs gyűjteményi koncepciód, de egyszer csak azt vetted észre, hogy a kortárs képzőművészeti képeid nyolcvan százaléka magányos embert ábrázol. Ez igaz a fotográfiai gyűjteményedre is?

S. Gy.: Valószínűleg igen, ha kevésbé is, mint a festményeken. Több képem van, amelyeken a magány központi téma. Életem első megvásárolt műtárgya egy olyan fotográfia volt, amely egy sír előtt álló báránnyt ábrázol. Ha közelebbről megnézzük a képet, láthatjuk, hogy a sírban egy öt éves kislány nyugszik. Ekkoriban az én kislányom is éppen öt éves kora körül járt. Nem is tettem ki soha látható helyre. Az utóbbi időben amúgy kicsit elegem lett abból, hogy a fotóimról, a festményeimről csupa magányos arc néz vissza rám, szeretnék étellel telibb dolgokat keresni a szememmel.

A fotógyűjteményem mindössze néhány darabból áll, ezek nagy része egy-egy impulzus alapján került a birtokomba. Van olyan képem, amelynek személyesen ismertem a készítőjét. Van, amelyre a Magyar Fotográfiai Múzeum támogatói aukcióján licitáltam. És van olyan is, amit sznobizmusból vettem. Alapvetően fotográfiákat szerettem volna gyűjteni, később mégis inkább festményeket vásároltam. Azután berobbant a digitális fotó és a Fortepan, amelynek első pillanatától kezdve lelkes felhasználója és támogatója voltam. Amikor megismerkedtem Szabolccsal, ő már hosszú ideje válogatta a Fortepan képeit az Indexre.

T. O.: Egy közös barátotok szeretett volna meglepni téged a születésnapod alkalmából egy tízalkalmas szakmai fotótanfolyammal, és tanárnak Barakonyi Szabolcsot kérte fel. Ő mesélte nekem, hogy a nyolcadik találkozás alkalmával meg is született a Fortepan Masters ötlete, és hogy két alkalom még hátra van a tanfolyamból, és fogalma sincs, mikor fogod „lejárni”...

S. Gy.: Valóban a tanfolyam révén kezdtünk el a fotográfiról beszélgetni. Például olyan kérdések kerültek terítékre, hogy mitől működik a kép. Soha nem voltam fotós, de a telefonommal rendszeresen készítek felvételeket. Pont úgy fotózom, ahogyan írok. Ha nincs Instagram, nem fotózok. Ha nincs Facebook, nem írok. Félig-meddig

viccesen azt is mondhatnám, hogy lájkvadászat nélkül nincs alkotás. Ugyanakkor szerettem volna, ha a képeimben megjelenik a tiszta tekintet, az, hogy lehet a közhelyestől eltérő, releváns, személyes módon nézni a világra. Szabolcs ezt hívja a képolvasás kultúrájának. Egy idő után sokat beszélgettünk a *Fortepan*ról is. Majd egyszer felhívott, és elmesélte, hogy kitalált egy lehetséges megoldókulcsot, amelynek mentén valami egészen eredetit lehetne alkotni a gyűjtemény képeiből. Olyan lelkes volt, hogy rögtön megtetszett az ötlet. Az a feladat hárult rám, hogy szerezzek pénzt a könyv kiadására, amely néhány barátom nagylelkű támogatása révén végül sikerült, de a legnagyobb részt a saját megtakarításaimból fedeztem.

Ami a kérdés második részét illeti: ahogy akkoriban, úgy ma sincs szinte semmi szabadidőm, nem tudom, mikor jutna időm önfeledt fényképezésre. Szabolcs igen komoly feladatokat adott, ezek mentén különböző fényképeket kellett készítenem, ami sok odafigyelést igényel. Ma már más természetű a fotográfiával kapcsolatos közös ügyünk, de még az is lehet, hogy karácsony előtt behajtom Szabolcsra az elmaradt alkalmakat.

T. O.: *Lehet ma egy nyomtatott művel komoly pénzt keresni?*

S. Gy.: Nem ismertem a könyvpiacot, így azt sem tudtam, hogy mi fán terem a könyvkiadás. Ráadásul a projekt egy adott pontján elkezdtünk topogni. Ennek hatására rájöttem, szabad kezet kell adnom Szabolcsnak és Zalánnak. Kerül, amibe kerül. Itt jegyzem meg, hogy ez a hozzáállás nem jellemző rám, és nem is tervezem, hogy az lesz... A *Fortepan Masters* az egyik legdrágább kiadvány lett a magyar piacon, ezért is terjesztjük *art* hálózatban, terveztünk hozzá saját weboldalt és közösségi média felületeket.

Soha nem volt célom a fotográfiával, így a *Fortepan Masters*-szel sem profitot termelni. Ugyanakkor alapvetően azokban a projektekben hiszek, amelyekről többé-kevésbé tudható, hogy képesek tartósan fenntartani magukat. Szerencsések vagyunk, mert a könyv nemcsak megállt a lábán, de még hasznót is termelt, amelyet a következő közös munkánkba forgatunk vissza. Szilágyi Tekla Rózával – ő volt a *Masters* szerkesztője – már dolgozunk Kereki Sándor életművének feldolgozásán. A privát fotográfiában megjelenő kincskereső lehetőség mindnyájunkat nagyon érdekel. Lényegében ezt csinálja Tamási Miklós is a *Fortepanon*. De Kereki is kapcsolódik ehhez, hiszen ő ugyanolyan fel nem fedezett civil, mint az amerikai Vivian Maier volt. A fotográfia eleve ebből az irányból érkezett, nem a magas művészet

képviselői, hanem a portréfotósok hozták be a technológiát az országba. Ezáltal mindig összekapcsolódott egyfajta demokratikus elemmel, ami engem általában érdekel. Újságíróként ezért dolgoztam a *Magyar Narancsnál*, ezért alapítottam meg a *Tilos Rádiót*, majd az *Origót*. Mindegyikben közös elem az alkotói szerep demokratizálása.

T. O.: *Melyik a kedvenc képed a könyvből?*

S. Gy.: A *Fortepan Masters*-szel kapcsolatos alapélményem nem egy-egy kép nézegetésében merül ki, hanem a könyvbe való fejesugrásban, abban, hogy akárhányszor fogom a kezembe, és mélyedek el benne, olyan, mintha egy regény oldalait lapozgatnám. Annyi ponton, annyi hangulatot megidéz... Ezért is szerettem bele Zalán „kihajtogatható” koncepciójába.

Nagy kedvencem az a kép, amelyen egy középkorú, öltönyös embert, szembe előtt egy fényképezőgéppel tart a karjában egy másik, szemre átlagos alak. De szeretem Kereki Sándornak azt a felvételét, amelyen egy kapualjban álló embert látunk, aki a kezében egy luftballont tart, vagy az önmagával sakkozó embert is. Erős hatással van rám az a kép is, ahol a tengeren és a fodrozódó hullámokon kívül semmi egyebet nem látunk.

T. O.: *A történelem – különösen a családi történelem – képek általi átélése nagyon fontos vágy az emberekben – mondja Tamási Miklós a könyvben szereplő, általa jegyzett interjújában. Milyen lenne a fotó, amit kiragadnánk a Simó család XX. századi történelméből?*

S. Gy.: Visszautalva az első kérdésre, a fotográfiában az a lenyűgöző, hogy minden felvétele tényszerűen igaz, miközben – mivel soha nincs rögzített kontextusa – ugyanúgy hazudhat, mint bármely fikció. Az első kép, amely a családomról eszembe jut, egy színes hetvenes években készült felvétel. Egy polaroid, a maga kopott, pasztell színeivel. Rajta anyám, apám, a nővérem és én a kor divatos ruháiban, hajviseleteiben. Egyetlen ponton nem emlékeztem arra, amit a családomról gondolok, nem emlékszem, hogy ott voltunk, átértük ezt a pillanatot, pedig ott van a képen. Olyannak mutat minket, amilyenek lehetnénk egy álomban. Többnyire olyan felvételek maradtak fenn, amelyeken valamelyikünk egyedül szerepel, hiszen keveset voltunk együtt, talán ezért is sejjik fel ez az emlék elsőként. Olyannyira, hogy még mutogatom is másoknak: Nézd, ilyenek voltunk!

¹ *Fortepan Masters* (Kollektív fotográfia a 20. századból, Barakonyi Szabolcs válogatásában), Budapest, Bazin Investments Kft., 2021.

² Radnai György operaénekes.

A Canon

FEJÉR ZOLTÁN

táv mérős modelljei

A JAPÁN CANON CAMERA CO. INC.
HARMINCÖT ÉVEN KERESZTÜL,
1933 ÉS 1968 KÖZÖTT
ÁLLÍTOTT ELŐ KISFILMES,
TÁVMÉRŐS, REDŐNYZÁRAS
FÉNYKÉPEZŐGÉPEKET.

Fotó © Fejér Zoltán György, 2022.

ELŐZMÉNYEK

A *Fotóművészet* 2022/1-es számában írtam a japán cég tükörreflexes kameráiról és jeleztem, hogy a távmérős Canonokat is elemzem. Az 1930-as évek elején alapított Seiki Kogaku Kenkyusho cég alkalmazottja, Goro Yoshida (1900–1993) megtervezett egy, a távmérős, vászon-redőnyzárás Leica II-eshez hasonló fényképezőgépet. A prototípusok elfogadása után 1940-ig folyt az értékesítésre szánt távmérős fényképezőgépek gyártása. Ezeket a típusokat a szakirodalom az „Original Series” megnevezéssel illeti. 1935 és 1937 között az NK Hansa nevű típus, majd 1940-ig a Canon Hansa készült.¹ 1939-től lehetett megvásárolni az egyszerűsített kivitelű (táv mérő nélküli) J sorozatot. Ezzel párhuzamosan, egészen 1947-ig folyt a távmérős S sorozat gyártása is.

1947 szeptemberében a gyártó neve Seiki Kogakuról Canon Camera Co.-ra változott. 1952-ig azonban az objektíveken felváltva a Seiki Kogaku és a Serenar megnevezés szerepelt, 1947-től 1968-ig tartott a távmérős Canon fényképezőgépek különböző kivitelű változatainak előállítás. McKeown² ezek közül harminchetet ismertet. Ilyen bőségben természetesen jelen cikk nem foglalkozhat a témával, ezért úgy döntöttem, hogy két alapvető típust mutatok be.

ÚT A KÉT TÁVMÉRŐS CANONHOZ

A korábbi kivitel folytatásaként 1947–49 között készült a Canon S-II-es modell. Ez a Canonnál hagyományosnak mondható szögletesített, nem teljesen lekerekített gépvázban és a keresővel egyesített távmérőben eltért a csavarmenetes Leicától, de a többi jellemzőben hasonlított rá. (Vászon redőnyzár, hosszú idő állítógomb a gépváz elején, vázméret.) A csere objektívek 38,5x1,1 mm-es csatlakozómenete ugyan nem volt teljesen azonos a Leicáéval, de a gyártó a IIB típus 1949. áprilisi piacra dobásakor ezt megváltoztatta. A cég akkori konstruktöre, Ryotaru Yamazoe más, fontos műszaki megoldást is bevezetett. Mivel a távmérővel egyesített kereső az 50 mm-es gyújtótávolsághoz tartozó képkivágásnak megfelelően mutatta a témát, teleobjektívek (85, 100, 135 mm) használata esetén a felhasználó általi pontos élességállítás döntőnek bizonyult. Ryotaru Yamazoe olyan, a fényképező személy által kézzel beállítható keresőt tervezett, amely két lépcsőben kinagyította a keresőkép egy részét, így jelentősen megkönnyítette az élesre állítást. Mind a gyártót, mind a vásárlókat elgondolkodtatta az, hogy az egyik beállítás a 100 mm-es, míg a másik a 135 mm-es objektív képkivágásához közelítő kinagyítást mutatott. Sokakban felmerült



a kérdés: miért ne lehetne egy ilyen típusú keresővel kiváltani a fényképezőgép tetejére illeszthető (minden gyújtótávolsághoz külön-külön előállított) optikai keresőt, vagy a több objektívhez is alkalmazható univerzális keresőt? Nos, a problémát az jelentette, hogy a Ryotaru Yamazoe által tervezett, a távmérő beállítását megkönnyítő kereső nem jelölte ki egyértelműen a normál objektívnél hosszabb gyújtótávolságokhoz tartozó képhatárokat. Az objektív és a kereső közötti tengelytáv-eltérés (parallaxis) is markáns képkivágás-különbséget okozott. A gyártó a megfelelő műszaki megoldást először a 35 mm-es nagy látószögű objektív használatakor oldotta meg az 1956-ban bevezetett VT modellnél, majd 1961-től pedig a 7-es típusoknál a 135 mm-es teleobjektívnél is.

Annak ellenére, hogy a Canon IIB csereobjektíves, jól használható fényképezőgépnek számított, a szakirodalom szerint csak 14 400 darabot adtak el belőle. A nagyobb áttörés 1951 után következett be a IIF, IIS és a IID típusokkal. Időközben egy kedvező politikai változás is bekövetkezett. A II. világháború befejezésekor Ausztrália, India, Új-Zéland, az Egyesült Királyság és az Amerikai Egyesült Államok megszálló erőket telepített a vesztés Japánba. Ennek az állapotnak a San Franciscó-i békeszerződés vetett véget 1951. szeptember 8-án. A Szövetséges Erők főparancsnoksága 1952. áprilisában elhagyta az országot. 1951 végéig Japán hivatalos neve *Occupied Japan* [Megszállt Japán] volt. Az ott előállított ipari termékeken a *Made in Occupied Japan*, vagy *MIOJ* rövidítést kellett feltüntetni. A képen bemutatott távmérős Canon filmbetöltéskor levehető alsó lemezén is a rövidítés nélküli, hosszabb megnevezés áll.

1952-től a japán ipar komoly fejlődésnek indult, amit a finommechanikai-optikai eszközök egyértelműen dokumentálnak. Már a *Fotóművészet* 1997/3-4-es számában is írtam³ a távmérős Nikon fényképezőgépekről, azok Canonnal történő összehasonlításával mind a mai napig adós vagyok. Pedig a téma meglehetősen tanulságos.

Canon IIB 135 mm-es objektívvel, ráfektet optikai keresővel
Canon 7-es 135 mm-es objektívvel, a melléhelyezett optikai keresőre nincs szükség



A Nikon cég a maga korában (1954–1957) népszerű, távmérős, kisfilmes, redőnyzárás, cserélhető objektíves S2-eséből 56 715 darabot gyártott és ezt a típust akkor 98 000 Yenért lehetett megvásárolni. A vetélytársnak számító Canon IVSB, IID-2, IIF2, IIS2, VT, L1, L2 típusokból 1954 és 1957 között jóval több, összesen 83 075 darab készült. Ezek ára egyes esetekben alacsonyabb volt, mint a Nikoné. A Canon IVSB2-esért 74 500 Yent kértek, a IID2 pedig – igaz, 2,8-as objektívvel, de már – 48 000 Yenért elvihető volt.⁴ Az L1-es modell 1,2-es fényerejű objektívvel is csak 87 000 Yenbe került, azaz 11 ezerrel kevesebbe, mint az 1,4-es normálobjektíves Nikon S2. A Nikon távmérős csúcsmoделleiből, a fém redőnyzárás, motorizálható SP-ből, az S3-asból, a félformátumú S3M-ből és az S4-esből 1957 és 1960 között összesen 42 760 darab készült. Ezzel szemben a kereskedelmileg jóval sikeresebb távmérős Canon VT, L+, VL, VL2, VTDM, VI-L, VI-T és P típusai 1957 és 1960 között százezerrel több, 144 150 példányban fogytak el.

KIVITELI JELLEMZŐK

Az 1951 után készített távmérős Canon fényképezőgépek (műszaki kivitelük és külső megjelenésük alapján) három csoportra oszthatók. A Leica III-asok külsejére erősen emlékeztető modellekre, a szögletesebb gépvázásokra, valamint az utóbbiakból kifejlesztett 7-es típus változataira. Az első csoportnál lényeges az, hogy a kamera összekapcsolható-e a gyári vakukészülékkel, vagy sem. Egyes modellekhez gyorsfelhúzó is lehetett illeszteni.

A szögletes gépvázú távmérős Canon kamerák keresője már nem csak a normál (50 mm-es), hanem a korszakban műszaki szenzációnak számító módon már a 35 mm-es objektívhez tartozó képkivágást is mutatta. Ezekből készültek olyan változatok, amelyek alsó részébe a Leica-vithez hasonló kivitelű gyorsfelhúzót építettek. Jellemző a korabeli keresletre, hogy 1957 és 1960 között ugyan a már korábban említett mennyiség, azaz 144 150 darab készült ezekből a típusokból, de a 7-es két változatából (7 és 7sZ) már ennél is többet, 137 250-et és 20 000-et állítottak elő.

Miért volt ilyen sikeres a Canon 7-es? Egyértelmű választ adnak a kérdésre az összehasonlító műszaki adatok. A IIB 136x31x70 mm-es gépvázába gumírozott vászon redőnyzárát szereltek, ami két lépcsőben 1/20-tól 1/500-ig rövid és 1/20 (1/8)-tól 1/2 másodpercig hosszú időket exponált. A filmtovábbítás/zárfelhúzás továbbító gombbal történt, a távmérővel egyesített kinagyítható keresőről már esett szó. Külső önkioldót az exponáló gombhoz lehetett csatlakoztatni; a zárszerkezetet viszont nem szinkronizálták sem egyes, sem örökvakukhoz. Csereobjektív használata esetén a gépváz tetején lévő tartozék-papucsba lehetett csúsztatni az adott gyújtótávolsághoz tartozó optikai, (vagy univerzál) keresőt. Ezekben a témák távolságát is be kellett állítani, így kapott a használó tengelytáv-eltérésmentes képkivágást. A jellegzetes használati módozatú fényképezőgép bevezetésével egy időben, 1949 áprilisában rögzítette a megszálló hatóság a Yen árfolyamát az amerikai dollárhoz képest 1:360-ban. Mivel a IIB 1949-ben 60 000 Yen-be került, ez átszámítva 167 Dollárt jelentett. Az amerikai katonák a külön számukra rendszeresített boltokban vásárolhattak „EP” jelzéssel ellátott cikkeket, amelyeket azután az USA-ba vihetek (vagyis exportálhattak.) Az 1949-es árat a hivatalos inflációs rátával felszorozva 2022-re 2080 US Dollárt kapunk. Az amerikai Ebay-en⁵ a cikk megírásakor 999 dollárért hirdetnek egy *Made in Occupied Japan* jelzéssel ellátott⁶ Canon IIB-t, normál objektívvel. Így elmondható, hogy a termék használatlan a (szokott rutin szerinti) felét éri az új árnak.



A két ismertetett távmérős Canon modell közös képe,
Fotó © Fejér Zoltán György, 2022.

Azok, akik az előzőekben ismertetett műszaki felépítésű fényképezőgépekhez szoktak, a nagyobb méretű, 140x31x81 mm-es gépvázban⁷ valami egészen újszerűt kaptak. A gépre tűző nap képét (például nyáron, strandon) az objektív kis pontként rajzolja ki, ami miatt a vászon redőny(zár) kiéghetett, azaz kis lyuk keletkezhetett rajta. A Canon 7-es 1 mp és 1/1000 között exponáló, fémfóliás redőnyzárával ez nem történhetett meg. Az expozíciós időket egy gombbal lehetett beállítani. A gépváz elejébe szelencellás fénymérőt építettek, a mutató a gépváz tetején foglalt helyet. A képeken is látható példányban a gyártás után 60 évvel is működik a fénymérő. Az 1964 és 1967 között gyártott 7s és az 1967 és 1968 között készített 7sZ típusba már CdS (kadmium szulfidos érzékelős) fénymérőt szereltek.

A gépváz bal oldalán foglalt helyet a vakucsatlakozó, mivel a zárszerkezetet az egyes-, és az örökvakukhoz is szinkronizálták. A gépváz elejére, jobb oldalra szerelte a gyártó a beépített önkioldót. A gépváz bal oldalán, a kereső betekintő nyílása feletti részen egy tárcsát talált a használó, ahol a képkivágást állíthatta be a 35, 50, 85/100 és 135 milliméteres gyújtótávolságoknak megfelelően. A képkivágás nem változott; a keresőbe a képhatárokra megfelelő vonalak és a gyújtótávolság számbeli értéke vetődik be. Ez kényelmes a 35 mm-es objektív használata esetén, de odafigyelést igényel a 135-ösnél. A hivatásos felhasználók köztudottan a rövidebb gyújtótávolságot részesítik előnyben. A 200 mm-es és hosszabb gyújtótávolságú (400, 600, 800 és 1000 mm) objektívekhez a gépvázhoz illeszthető tükörreflex-házat lehetett/kellett használni. Egy 1968-as gyári kiadvány⁸ tizenkilenc (!) féle, a Canon 7-eshez gyártott objektív adatait ismerteti.



A Canon 7-es objektív-cserefogalata



A Canon IIB filmbetöltéskor, levett alsó lemezzel



A gyártás helyére utaló felirat a gépváz alsó lemezén



A csavarmentes Canon távmérős fényképezőgépek gyári filmkazettája

A Canon 7-es nyitott hátlappal, jól látható a fémfóliás redőnyzár

A továbbító gombos, Leicához hasonló távmérős Canon gépek filmbetöltése sem bizonyult egyszerű feladatnak. A gyári kazettába helyezett filmtekercset alulról kellett a gépvázba csúsztatni. A Canon 7 teljes hátlapja felnyílik és a gépvázba a szabványos, a nyersanyag-gyártók által forgalmazott filmkazetta könnyedén behelyezhető. A zárfelhúzás és filmtovábbítás már nem gombbal, hanem egy kis karral történt, ami egyértelműen nemcsak egyszerűbb, hanem gyorsabb használatot tett lehetővé. A Canon 7-be is 39-es mentes csereobjektívek illeszthetők, de a géptípushoz a maga korában rekordnak számító 0,95-ös fényerejű normál objektívet is szállítottak. Mivel a gyártó nem akarta, hogy ezt a termékét nem általa előállított fényképezőgépbe is megpróbálják behelyezni, ezen az objektíven egy saját fejlesztésű, másutt nem alkalmazott bajonett foglalatot alakítottak ki. Így a Canon 7-es gépvázán a csereobjektívek csavarmentes foglalata körül ez a bajonett csatlakozó is megtalálható. Természetesen az objektívet számos korabeli kritika érte, mivel teljes nyílással nem adott olyan éles rajtot, mint az 1,4-es fényerejű objektív 5,6-ra rekeszelve. (Ezt a lehetetlen és teljesíthetetlen követelményt megfogalmazó vevőket is illet tisztelni.)

A Canon távmérős modelljei napjainkban a szakirodalomból megismerhetők.⁹ Így például az 1956 után az Egyesült Államokba emigráló és ott fotósként és szakíróként is működő, éppen száz éve született Jónás Pál (1922–1998) több könyvet is publikált¹⁰ ebben a témában. Ezek közül néhány a hazai antikváriumokba is eljutott. A távmérős Canonok és tartozékaik folyamatosan megtalálhatók az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában megrendezett régi fényképezőgép-árveréseken, így aki rászánja a megfelelő összeget, előbb-utóbb hozzájuthat az általa kívánt példányhoz.

¹ Philip L. CONDAX: *The Evolution of The Japanese Camera*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1984.

² McKeown's Price Guide to Antique & Classic Cameras, Grantsburg, 2004.

³ FEJÉR Zoltán: „Nikon kamerák az aukciókon”, *Fotóművészet*, 1997/3–4.

⁴ Peter DECHERT: *Canon Rangefinder Cameras 1933–1968*, East Sussex, Hove Books, 1985.

⁵ www.ebay.com

⁶ A sorozatból 1952 után még készültek olyan példányok is, amelyeken nem ez az ország megnevezés szerepelt, de azok mai (gyűjtői) használati ára sokkal alacsonyabb.

⁷ Angol nyelvű, PUB.No. 50158B 07663D30 jelzésű Canon 7 prospektus, é.n. [1963].

⁸ Canon Das Auge der Welt (német nyelvű katalógus), Genf, 1968.

⁹ Például: Roger HICKS & Frances SCHULTZ: *Rangefinder*, Guild of Master Craftsmen Publications, East Sussex, Lewes, 2003.

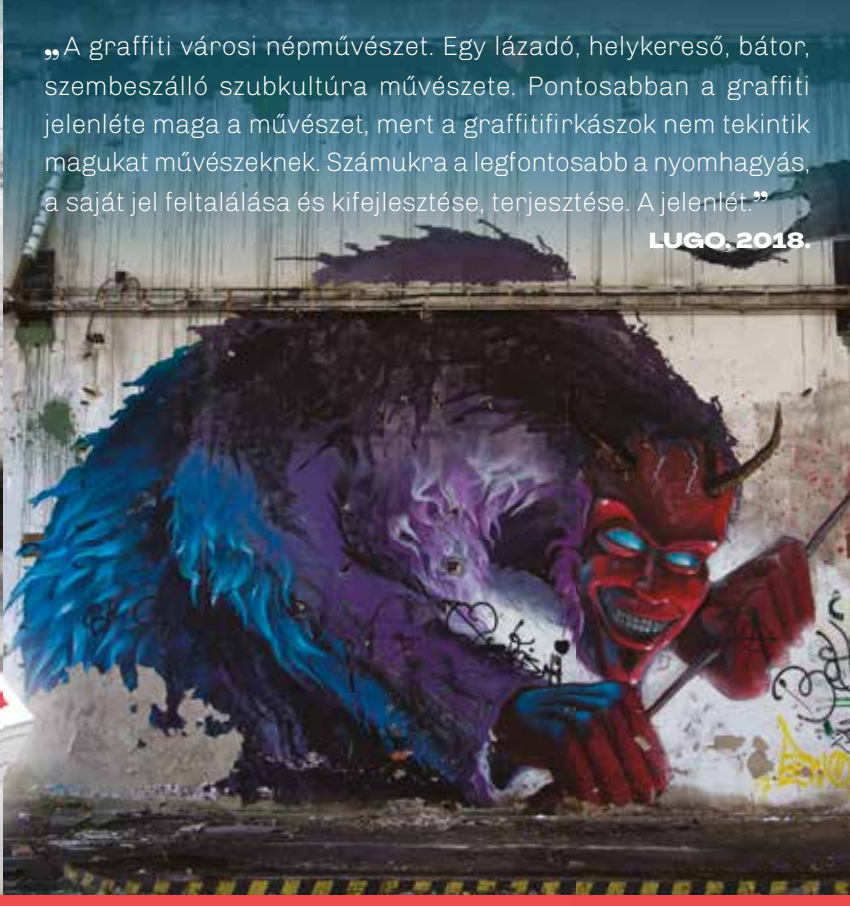
¹⁰ Paul JONAS: *The Canon Manual*, Garden City, Amphoto, 1973.

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY
2022. szeptember 22.	2022. október 30.	Budapest	Magyar Nemzeti Múzeum
2022. szeptember 9.	2022. november 6.	Berlin	f3 – Freiraum für Fotografie
2022. november 10.	2022. november 13.	Párizs	Grand Palais Ephemere
2022. szeptember 1.	2022. november 13.	Párizs	Galerie Miranda
2022. október 12.	2022. november 27.	Budapest	Műcsarnok
2022. szeptember 17.	2022. december 23.	Berlin	Alfred Ehrhardt Stiftung
2022. szeptember 2.	2023. január 8.	Köln	Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur
2022. november 11.	2023. január 15.	Párizs	MEP

METTŐL	MEDDIG	VÁROS	INTÉZMÉNY
2022. október 12.	2022. október 22.	Budapest	Foton Galéria
2022. október 4	2022. október 25.	Budapest	Faur Zsófi Galéria
2022. október 11	2022. október 25.	Budapest	Faur Zsófi Galéria
2022. szeptember 16.	2022. október 29.	Budapest	Várfok Galéria
2022. október 21.	2022. november 2.	Budapest	Random Galéria
2022. október 11.	2022. november 10.	Budapest	Artphoto Galéria
2022. október 25.	2022. november 11.	Budapest	FISE Galéria
2022. október 20.	2022. november 12.	Budapest	PH21 Galéria
2022. november 02.	2022. november 12.	Budapest	Foton Galéria
2022. október 14.	2022. november 14.	Budapest	Kaluzál13 Galéria
2022. október 19.	2022. november 14.	Pécs	Civil Közösségek Háza
2022. október 1.	2022. november 15.	Budapest	Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ
2022. november 03.	2022. november 24.	Budapest	Faur Zsófi Galéria
2022. október 25.	2022. november 25.	Budapest	ISBN könyv+galéria
2022. október 19.	2022. november 26.	Budapest	TOBE Galéria
2022. november 3.	2022. november 26.	Budapest	Hegyvidék Galéria
2022. október 19.	2022. november 27.	Budapest	PaperLab Galéria
2022. október 28.	2022. december 1.	Budapest	MyMuseum Galéria
2022. november 4.	2022. december 4.	Gödöllő	Premontrei Auditórium
2022. október 29.	2022. december 18.	Veszprém	Művészetek Háza
2022. november 15.	2022. december 22.	Budapest	Artphoto Galéria
2022. október 27.	2023. január 5.	Hajdúböszörmény	
2022. október 21.	2023. január 7.	Kecskemét	Magyar Fotográfiai Múzeum
2022. november 9.	2023. január 30.	Budapest	Magyar Természettudományi Múzeum
2022. november 10.	2023. május 30.	Budapest	ELTE BTK 6-8 Galéria

KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
World Press Photo Exhibition	
Osteuropa zwischen Tradition und Aktion	Maria Kapajeva, Natalia Kepesz, Justyna Mielnikiewicz, Oksana Parafeniuk, Alicja Rogalska, Violetta Savchits, Elena Subach, Agata Szymanska-Medina, Tatsiana Tkachova
Paris Photo	
Early Color	Jo Ann Callis, Jan Groover
A.BALLA	Balla András
Twenty Years of the Alfred Ehrhardt Stiftung	Alfred Ehrhardt
Urbanes Leben, Architektur, Industrie	Csoportos
PXLCTY	Antony Cairns

KIÁLLÍTÁS CÍME	KIÁLLÍTÓK
Az FFS új tagjainak bemutatkozó kiállítása	Ajkai Dávid, Legát Anna Franciska, Nényei Lujza, Orosz Fanni, Szigligeti Balázs, Veres Noémi
Responsibility check	Kudász Gábor Arion, Kudász Emma Johanna:
Transfuse	Szilágyi Csilla, Herczeg Tamás
Retina	Czigány Ákos
Rejtett formák	Földes Borbála
Innen nézve	Minyó Sziert Károly
Léleklopó	Varga Gábor Ákos
Arc nélkül	
Roncsolt lapok	Hajdú József
Halott természet	Szigethy Anna
Föld-rajz	Somogyi Márk
FUTURES Fotográfiai Platform	Csoportos
Positive	Gáti György
Papírmunka	
The Pigment Change	Almudena Romero
Fényfogások	Gábor Enikő
Cirkusz. André Kertész sosem látott képei	André Kertész
Lost in Translation	Halász Dániel, Lázár Dóri, Mayer Éva, Márk Martinkó, Rajnai Ákos, Ruzsa Rania, Eirini Sourgiadaki, Vadászi Zoltán, Isabel Val
Gödöllő Gyertyafénynél	Tamási Gábor
Úton levés	Kovács Endre
Barta 60 – Testek	Barta Zsolt
Az én városom – Hajdúböszörmény	Szabó Miklós
Gink100	Gink Károly
Saubermacher – Az Év Természetfotósa 2022	
A kerítésen túl Amerika vár – Fejezetek egy városról	Csoportos



„A graffiti városi népművészet. Egy lázadó, helykereső, bátor, szembeszálló szubkultúra művészete. Pontosabban a graffiti jelenléte maga a művészet, mert a graffitifirkászok nem tekintik magukat művészeknek. Számukra a legfontosabb a nyomhagyás, a saját jel feltalálása és kifejlesztése, terjesztése. A jelentét.”

LUGO, 2018.

Lugosi LUGO Lászlónak az Equibrilyum Art Collection tulajdonában álló 3350 darabos graffiti-fotósorozatból az album több mint 300 fényképet mutat be tanulmányok és graffitisekkel készített interjúk kíséretében. **Hamarosan a könyvesboltokban!**
Megrendelhető: kiado@equibrilyum.com – facebook: Lugo: GRAFFITI – Read the Signs



A. B A L L A

BALADA BALAD

BALLA ANDRÁS FOTOGRÁFUS KIÁLLÍTÁSA
EXHIBITION OF ANDRÁS BALLA PHOTOGRAPHER

2022. 10. 12. - 11. 27.

MŰCSARNOK KUNSTHALE BUDAPEST



ITT VAN A VÁROS, VAGYUNK LAKÓI...” BUDAPEST 150

FOTÓPÁLYÁZAT

A Budapest FotóFesztivál évente közös gondolkodásra invitálja a kortárs magyar fotográfusokat, hogy egy-egy klasszikus művészeti műfaj jelenét, megközelítéseit bemutathassa, 2023-ban azonban a középpontba a 150 éves fővárost helyezzük.

BUDAPEST FOTÓFESZTIVÁL

Hogyan látják ma a fotográfusok Budapestet: a város múltját és jelenét, hangulatát vagy a városban élő embereket. Hogyan viszonyulunk mindehhez a művészeti örökséghez, mely körülvesz, s miképp körvonalazódik a város jövője? Milyen ma Budapesten élni és milyen urbanisztikai törekvések formálják a város képét? Az életmódbeli, kulturális vagy éppen fogyasztási szokások hogyan nyomják rá bélyegüket a városképre? Hogyan viszonyulnak a város különböző időszakban és stílusban épült részei egymáshoz? Mennyiben változott meg a Budapest szerkezete, látképe az elmúlt évtizedekben a városfejlesztések, rekonstrukciók során és mindez hogyan formálta át a városképet?

A korábbi évekhez hasonlóan, nyílt fotópályázatot írunk ki kortárs magyar fotográfusok számára, majd a kurátorok által kiválasztott alkotások 2023 tavaszán a Kiscelli Múzeumban megvalósuló kiállításon lesznek láthatóak, a Budapest FotóFesztivál kiemelt eseményeként.

budapestfotofesztival.hu
budapestphotofestival.hu
info@budapestphotofestival.hu
f BudapestPhotoFestival
i budapestphotofestival

2023

03.25.
-
05.07.

Phot.
Lab

2022. 10. 08. - 30.

CSONTÓ
LAJOS

EGYBEEESÉS
COEXISTENCE

KURÁTOR · CURATOR: KOPIN KATALIN

2000 Szentendre, Hunyadi utca 1.
+36 20 779 6657 · info@muzeumicentrum.hu
www.muzeumicentrum.hu
f /ferenczymuzeumicentrum · @ muzeumicentrum



FERENCZY MÚZEUMI
CENTRUM

VAJDA
MÚZEUM

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Szentendre

#PHOTOLAB #EGYBEEES #COEXISTENCE
#CSONTOLAJOS #MUZEUMICENTRUM #SZENTENDRE

Fotókritikai, fotóelméleti és fotótörténeti folyóirat
Alapították 1966-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége kezdeményezésére,
az 1958-tól kiadott Fényképművészeti Tájékoztató utódaként. Megjelenik évente négyszer.

FŐSZERKESZTŐ Surányi Mihály

TISZTELETBELI FŐSZERKESZTŐ Tímár Péter (1990–2016 között)

A SZERKESZTŐSÉG POSTACÍME 1088 Budapest, Szentkirályi utca 32/B.

TELEFON +36-30-593-60-91

E-MAIL info@fotomuveszet.net

KIADÓ Kortárs Művészetért Alapítvány. A kiadásért felel Surányi Mihály.

A folyóiratot a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, a Nemzeti Kulturális Alap és az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatja.

KIEMELT FORGALMAZÓK LAPKER Zrt. hálózata, INMEDIO és Relay szaküzletek, Írók Boltja, Mai Manó Ház, Múcsarnok.

ÉVES ELŐFIZETÉSI DÍJ 5200 Ft

EGY SZÁM ÁRA 1300 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető és megrendelhető: www.fotomuveszet.net/elofizetes

e-mail-en: hirlapelofizetes@posta.hu, vagy szerkesztoseg@fotomuveszet.net címeiken.

A Magyar Posta webshopjában, a következő linken:

<https://eshop.posta.hu/storefront/hirlapok/m-veszet-es-kultura/fotom-veszet/prodB041021.html>,
valamint telefonon a 06-1/767-8262 számon.

KIEMELT ÉRTÉKESÍTÉSI PONTOK

- ▶ Írók Boltja
- ▶ Mai Manó Ház könyvesbolt
- ▶ Múcsarnok

OLVASÓSZERKESZTŐ Ádám Anikó

SZAKMAI TANÁCSADÓ Csizék Gabriella

GRAFIKAI TERVEZÉS Halász Gabi

NYOMÁS Prospektus Nyomda, Veszprém. Felelős vezető: Szentendrei Zoltán

HU ISSN 0532-30-10

A művészi fényképeket a fotográfusok/jogtulajdonosok szíves hozzájárulásával közöljük.

A képaláírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk, illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat.

Ha képeket idegen nyelvű képcímmel-képaláírással kapunk, azt általában nem magyarítjuk, hogy ezzel ne nehezítsük a közölt képnek az eredetijével való későbbi azonosíthatóságát.

András Bán: Some old photos

In this article, András Bán reintroduces a book published in the late 1950s, "Talking Houses", a collaboration between Lajos Hatvany and Károly Gink. According to its concept, the book dealt with those buildings in the capital that have/had literary connections. Károly Gink took the photographs for the book. The text and the published images deserve special attention because they indicate a search for a way forward. We have gone beyond the demands of socialist realism, but we are still in the action of the sixties generation. The article by András Bán, who is well acquainted with the intellectual trends and personal relationships of the period, introduces the reader to the book's conception and reception details.

Szilvia Csanádi-Bognár: The avant-garde given by reality - Interview with Aniko Robitz

Anikó Robitz's works were on display in two exhibitions in September. From the beginning, her work has been characterised by capturing architectural details. The use of the photogram technique is a further step towards the purification of the visual world. Szilvia Csanádi-Bognár interviewed the artist on the occasion of the two exhibitions.

Gábor Ébli: Multi-line Arrangement – The Photographic Culture of the Nineties in the Detvay & Hangyál Collection

Established in 1994 by the Budapest- and Paris-based photo artist Jenő Detvay and his wife, cultural manager Judit Hangyál, Bolt Gallery authored for about a decade a range of first-class photo exhibitions home and away, with catalogues in French, too, and documents this scene today by its collection of Hungarian and, to some extent, French, photography.

Zsuzsa Farkas: The Mysterious World of Uniforms – A Conversation with Árpád Kajon, Collector

Militaria collecting is popular all over the world. Árpád Kajon's collection focuses on photographs of soldiers and uniforms. Zsuzsa Farkas interviewed him, talking about the most exciting pieces in his collection.

Éva Fisli: "Memories of Hungary": the recut youth of André Kertész

The André Kertész collection of the Hungarian National Museum has been enlarged with a vast amount of material, with 1163 Kertész works. Éva Fisli was involved from the beginning in the selection, scientific research, and bringing the selected works to Hungary. In this article, she analyses a collage whose elements can be linked to Kertész's childhood and early years but only took shape when he reassessed his artistic career in the 1960s. Nevertheless, what Kertész highlighted in the works of the 1960s and 1920s certainly refines our understanding of Kertész's approach.

Katalin Kopin: Alternative time images from the frontiers of human perception. Photographs by Balázs Deim

Time and light are two fundamental concepts in photography. Unfortunately, in recent years, the world's population has had more problems with time than with light. Perhaps this is the inspiration for Balázs Deim's series of stark photographs focusing on time and its units. How do we live time? How can we adequately capture the units of time through photographic means?

Katalin Kopin presents Balázs Deim's new series "Passing Time", interpreted in the context of his oeuvre.

Gábor Pfsztner: "... still searching for its place in photography" – Dr János Szász's first retrospective exhibition entitled From the loam to the panel

The first retrospective exhibition of the works of Dr János Szász opened in Eger. The collection consisted of about 150 works from the artist. This event and the interest shown in the photography of the 1960s and 1970s in recent years have given us an appropriate opportunity to ask the question: where can this oeuvre place in the history of Hungarian photography? What challenges must be answered before we can find a correct answer to the posed question? Gábor Pfsztner explored these questions in his writing.

Olivér Tóth:

In 2021, a book called Fortepan Masters was published and sold out almost within weeks, a specially designed selection from the collection cited in the title. The book was selected and edited by Szabolcs Barakonyi, designed by Péter Zalán Salát and produced by György Simó. Olivér Tóth interviewed the three experts separately about making this unusual book.

