

Elfelejtett képek egy terepgyakorlatról

Ez a fotóösszé az emlékezés során létrejövő mentális kép, a fotó mint képmás és a lefényképezett valóság kapcsolatát feszegeti néhány, terepmunka során készített felvétel, portré illusztrálásával. A dolgozat amellet érvel, hogy a fotó (akár akció-, akár a hétköznapokban használt fényképekről van szó) nem egyszerűen események rögzített formájaként viselkedik, hanem narratívák kiváltójaként is, melyek egyaránt szólhatnak az eseményekről és a képekről. Az így keletkező szövegekhez és magukhoz a képekhez kapcsolódik azután az értelmezhető valamilyen típusú szövege a kutatás egyik végtermékeként. Ennek során a képek egy adott használata lesz az, ami kijelöli helyüket az emlékezés és az értelmezés megkonstruálásában.

A fényképnek mint az etnográfiai/néprajzi/etnológiai/antropológiai kutatások *kiegészítőjének* nagyon régi a története.¹ Kezdetben csupán mint az illusztráció *technikai alapja* szerepelt (ugyanis nem voltak reprodukálhatóak könyvben a fényképek), majd – amikortól a technikai feltételek ezt lehetővé tették – ténylegesen is helyet kapott ezekben a leírásokban mint *illusztráció*. Később – egy hosszú fejlődési szakaszt követően – saját maga is a kutatás *objektumává* vált. Segítségével sikerült kidolgozni azokat a vizuális mintákat, sztereotípiákat, amelyek máig hatóan befolyásolják egyes témák („idegen népek”, „vadak”, „orientalizmus”, „szegénység” stb.) bemutathatóságának vizuális kánonját (ami most egy posztkolonialista diskurzusban leleplezhető, újradiszkusszálható).² Ebben a folyamatban a fénykép és felhasználói számára leginkább a „valóság” (fogalma) volt segítségére: az a tény ugyanis, hogy nem kérdőjeleződött meg a lefényképezett tárgy eredetije és a képmás közötti közvetlen megfeleltethetőség, azaz a *valóság képeként* fogadták el a fényképet, hosszú időre meghatározta ennek a médiumnak az identitását.

Azok a felvételek, amelyek itt a szöveg mellett szerepelnek, egy többtekercsnyi fekete-fehér felvételsorozat részeként születtek meg 1987 és 1991 között Jugoszláviában, a Horvát Szövetségi Köztársaság északkeleti részén, a Drávaszögben és Szlavóniában, főként magyarok lakta falvakban: Várdarócon, Kopácson, Kórógyon és Szentlászlón. Sokszor jártunk ott egyetemistaként terepgyakorlaton, meg többen a diplománk megszerzését követően is, mígnem a látogatások sorozata – a polgárháború miatt – megszakadt 1991-ben. Azóta néha a kezembe került az itt látható képeket is tartalmazó doboz, de legtöbbször ki sem nyitottam. Valójában, mintha megfeledeztem voltam róluk. Semmi sem az volt már, mint amit a képek mutattak: mintha az emlékeim bizonytalannokká váltak volna, a dolgok referenciális tartalma mintha eltűnt volna. Nem a kis zánkai menekülttáborbeli szobájában többedmagával ücsörgő Etelka néni-e a valóságosabb,³ ahová 1991 szeptemberének végén került, mint a saját háza tornácán borsót fejtő asszony, amelyet az első két kép mutat?⁴



1. kép



2. kép



3. kép



4. kép

És itt van rögtön egy másik példa: a képek idős ikerpárja-e⁵ a valóságosabb (3. és 4. kép), vagy pedig a valóságos, ténylegesen megtörtént történelem ikerpárja: egyikük meghalt még Kórógyon, a másikuk menekültként átkerült Magyarországra, és itt halt meg. Akik együtt éltek több mint kilencven évig, úgy tűnik (úgy tűnt akkor), hogy a halálukban nem lesznek – talán már soha – egymás közelében. Pedig így szeretnének eltemetve lenni, erről többször is beszéltek még nekünk Kórógyon 1987–1988-ban.⁶

Ezeknek a képeknek talán az adhat fontosságot, hogy elgondolkodtat azon a problémán, hogy az emlékezés révén létrejövő mentális kép megalkotása, mely egyrészt az egykori tények, másrészt a jelenben is szemlélhető fényképek segítségével, illetőleg azokon keresztül történő újrafelidézéssel és újrastrukturálásával történik, milyen viszonyban van a valósággal. Gadamer (1994) egy tanulmányában két szerző (Henrich és Schürer) műalkotáselemző eljárását – amellyel egy verset (Hölderlin: Emlékezés) és egy festményt (Caspar David Friedrich: Csehországi táj) értelmeznek – veszi górcső alá. Elfogadhatatlannak tartja, hogy a műalkotás és a természeti valóság között olyan megfeleltethetőség létezhessen, mint az általuk megállapított, majd kijelenti, hogy „A festő [általában, és nem konkrétan Friedrich – B. I.] majdnem úgy komponálja a valóságot, mint ahogyan például a valósággal bánik, amikor csendéletet alakít ki. A festmény ebben az esetben is teljesen új alkotás és nem az egymás mellé helyezett dolgok hű másolata. Amikor pedig »emlékezésről« van szó, amelyben mindig benne van az emlékező képzelet transzfiguratív tevékenysége, sőt ha egyenesen költői alkotásról van szó, akkor ebben az esetben a tényleges Bordeaux... »háromszorosan távol esik az igazságtól«. Éppen ezért nem szívesen beszélnék még hű tájképről sem, bár az maga is egy műfaj, mégpedig olyan, amelyik különösen törekszik a »látvány« szinte portréhű visszaadására.” (Gadamer 1994:204–205.) Mondhatjuk-e, hogy ezeken a fényképeken, amikor elkészültek, valakik⁷ ugyanígy komponálták meg a valóságot? Ugyanolyan szabadon bánva a tényekkel, ahogy Gadamer szerint a művész „szervezi” újra a valóságot, és ezért ugyanúgy számonkérhetetlen rajtuk az igazság? Hogy a felszíni formai hasonlóság az egykori tényekhez (a valósághoz) elegendő-e, hogy a fotó esetében az igazság megragadásának *par excellence* képességéről beszélhessünk?

A gyűjteményben⁸ lévő fényképeken általában embereket (portrékat és akcióképeket)⁹ és azok környezetét: épületeket, tárgyakat, temetőket és „tájat” látunk. Némelyiken az ember a fontos, némelyiken a környezet (e szöveg mellé csak portrék vannak mellékelve, illetőleg olyan képek, amelyek nagyon kevés „környezetet” tartalmaznak, tehát *alapvetően* portréképek). Ez a megkülönböztetés azon alapszik, hogy a képnek van egy *centruma* (amely természetesen nem csak a kép mértani középpontjában lehet, ami a „környezet” esetében amúgy is nehezen képzelhető el, hiszen az az egész képmezőt kitölti, mondhatni „szétterül” a képen), amely centrum a megfigyelő szemét mintegy vezetve meghatározza, hogy a képnek az elsődleges értelmezés szintjén mi lesz az adekvát jelentése: épületfotó előtérben emberrel vagy ember, háttérben épülettel. *Megtanuljuk* a képek olvasását, és azt követően nagy biztonsággal határozzuk meg, hogy mi a lényeg: az Eiffel-torony vagy az előtte álló – amúgy felismerhetetlenül kicsi, tehát individuális jegyeket magán nem viselő – kis alak.¹⁰ Nem is fontos a felismerhetőség, hisz elegendő a kép birtoklása, azt a reprezentatív, státuskijelölő szerepet, amit be kell töltenie, így is be tudja tölteni. A kép birtokosa csak meghatározott szituációban fogja „felmutatni”, használni, ahol a kontextus megszabja az adekvát jelentést.¹¹



5. kép



6. kép

1999 2 (2): 87-102.
Tabula



7. kép

Tabula
1999 2 (2): 87–102.



8. kép

Írásom témája részint a fénykép maga, melynek „születési ideje” nem is egyértelmű: ha tetszik, akkor minden olyan lépés, amely a valóság vizuális leképezésében valamifajta előrelépésként definiálódott (például a pontosságot, a valóságleképezés hűségét illetően) egy adott korban, az tulajdonképpen a fénykép előtörténetéhez tartozik.¹² Ha így tekintünk erre a történetre, akkor ez már jóval korábban elkezdődött, mint akár 1839,¹³ illetve 1822,¹⁴ vagy mint a *camera obscura* tökéletesítése a 17. században,¹⁵ ahogy minderre Beke László (1997) is felhívja a figyelmet.¹⁶ A fénykép egyfajta betetőződése a vizuális leképezésnek a „fantáziátlansága” miatt, mely fantáziátlanság teljes egészében a *tapasztalatban* van (ebből ered és ebben nyugszik).¹⁷ Nem mondhatjuk-e, hogy ez a radikális valósághoz kötöttség a kiváltója annak a nagyfokú értelmezési szabadságot implikáló interpretációs „kényszernek”, amit érzünk, mikor egy fényképet vizsgálunk? Azaz egy, a konszenzuális társadalmi definíciója szerint pontos és valósághű („objektív”) tárgy: a fénykép szinte mindennél alkalmasabbnak tűnik egy narratíva generálására, mert rábizhatjuk a narráció „valósághoz kötésének” feladatát. Nem ez a vélekedés táplálja-e azt a gyakorlatot, amit megfigyelhetünk azokban az esetekben, mikor valakinek egy alapvetően verbális és egyúttal argumentatív jellegű feladatot kell megoldania? Könnyebb például érvelnem amellett, hogy jó apa vagyok, ha bemutatom a gyerekeim fényképét.

Gottfried Boehm (1993) a *megértés* perspektívájában szemléli a képet (és annak hermeneutikáját). Nemcsak a művészettörténeti diskurzus az, amely a „diskurzálót” a hermeneutikus viszony részesévé teszi, hanem *minden* képszemlélő ágens a kép és a nyelv közti összehasonlítást, egyeztetést, megfeleltetést végzi el. Amikor interpretálunk egy képet (a szokásos hétköznapi szituációban, de a „terepe” is, amikor *beszélünk egy képről*), akkor tulajdonképpen a képet *lefordítjuk* egy szövegre, egy verbális jelrendszerre. Egy beszélt/írott nyelvi változatot készítünk. Boehm is felhívja arra a figyelmet, hogy „mindig a kép értelmezése a cél”, de inkább egy állandó, a szó (értsd: az értelmezés) és kép közötti *oda-vissza fordítási* folyamatról van szó (Boehm 1993:97). Nagyon gyakori, hogy az etnográfiai-antropológiai gyakorlatban ugyanezt a fordítási feladatot végeztetjük el például a képek használójával/tulajdonosával, amelynek nyomán keletkező szöveg az elemzés újabb objektumává válik (a gyűjteményemben ilyen például az a – nem mellékelt – kép, amely egy Ausztráliába kivándorolt fiatal várdaróci házaspár ottani életét mutatja be a hazaküldött polaroidképeken keresztül). Azaz *ugyanarról a dologról* (ami nagyon sok minden lehet: a kultúra, egy rítus, egy kapcsolat stb.) már két változatunk van: kép(ek) és szöveg(ek), és ehhez fog kapcsolódni az értelmeztető által gyártott metaszcöveg mint a kutatás egyik végterméke. Ilyen metaszcöveg nagyon sokféle gyártható ebből a „nyersanyagból” is: a munkának és a beálló anyagi gyarapodásnak a története, a hétköznapi élet dimenziói és a család kapcsolathálója stb.

De mi okozza azt az oly sokszor megfigyelhető jelenséget, hogy a kép mégis értelmezhetetlen marad számunkra? Nem képes a – képzelnék, amúgy „automatikus” – jelentésgenerálásra. Ilyenkor szembesülünk azzal, hogy nem értjük, nem tudjuk megfejteni a képet, pedig mindent tudunk a képről. „...nehéz és mélyreható feladat a képet annak ellenére sajátos nyelvként értelmezni, hogy az... nem tekinthető nyelvnek, mivel az nem »beszél«, hanem »hallgat«. Ez a hallgatás a kép sajátos létezési módjának – a potencialitásnak – artikulációs formája.” (Boehm 1993:98.) A fénykép sem beszél, hanem hallgat (és úgy beszél).

Az itt mellékelt fényképek (meg egyébként azok is, amelyeket szokásosan *privát fotóknak* hívunk)¹⁸ szintén rendelkeznek – úgy gondolom – valamiféle potencialitással, amitalán az a történet, ami „bennük van” ezekről az asszonyokról. A történetet a lefényképezett személyek „apportálják” a képbe, az az ő tulajdonuk volt mindaddig, amíg le nem fényképezték őket. Nem kellett – szemben például a kitűnő amerikai képzőművésszel, Cindy Shermanel¹⁹ – a fényképezés aktusakor végiggondolniuk, racionálisan eltervezniük, *tudatosan* megalkotniuk azt. A történetüknek megfelelő és alkalmazandó képi elemeket (gesztusok, pózok stb.), a vizuális toposzokat „hozzák magukkal” és alkalmazzák. A fényképek interpretálásához egyébként – bizonyos, most itt nem részletezett megkötelésekkel – jól használható a művészettörténeti műértelmezésnek a Kennen – Erklären – Verstehen (megismerés – megmagyarázás – megértés) hármasszabálya is,²⁰ azzal kiegészítve, hogy a fénykép esetében az eredetiségprobléma (a negatív-pozitív eljárás miatt) bonyolítja némiképp a helyzetet.

A fényképekről írva az egyik leggyakrabban idézett mű Roland Barthes *Világoskamrája*. Azáltal, hogy a *punctum/studium* megkülönböztetést²¹ meg tudjuk tenni, egy tökéletesebb leírását tudjuk adni a fényképnek (egy „teljesebb” világot, vagy másként: a világ nagyobb komplexitását – mely nyomot hagy a képen – vagyunk képesek megragadni). A *punctum* megjelenése (felismerhetősége, észrevehetősége, azaz a „szem” azon érzékenysége, hogy képes felismerni) nem azért lehetséges, mert például egy technikai újítást követően az ábrázolási mód és eljárás tökéletesedett (bár szerintem mindenképp szükséges egy adott minőségi szintje a technikai apparátusnak ahhoz, hogy a *punctum* felismerhető legyen, illetőleg ha az nincs meg, akkor előfordulhat, hogy éppen a technikai tökéletlenség révén „kerül bele” a *punctum* a képbe), hanem mert meggyöngült az az elképzelés, hogy a fénykép (csak) a valóságot tartalmazza. A valóság tartalomnak egyrészt része mindaz, amit a kép denotatív és konnotatív tartományában tud megragadni az interpretátor, de ezenkívül része az is, ami ezen túl, a numinózuson keresztül érzékelhető. Kérdés: el lehet-e sajátítani az érzékenységet ezen numinózus felismerésére? Elegendő-e képek intenzív szemlélése, hogy az feltáruljon? Goethe a Laokoóonnal összefüggésben írja: „Az igazi műalkotás, akár csak a természet alkotásai, értelmünk számára mindig végtelen: megbámuljuk, átérezzük, hat ránk, de megismernünk lehetetlen, még inkább az, szavakkal kifejezni lényegét, értelmét...” (Idézi Németh 1992:213.) Amire Goethe utal a műalkotásokkal, arra utal talán Barthes (1985) is a fényképekkel kapcsolatban. A középkorban megváltozott a képek funkciója, azok új interpretációt követeltek meg emiatt. Például a szárnyas oltárok (melyek az év nagy részében láthatatlanok voltak), szemben a hétköznapi kommunikációban használatos arcképekkel, a *manifestatiót* szolgálták („az isteni feltárulkozását”). Nem értelmezhetőek-e a számunkra fontos fényképek úgy, hogy azok – például a *punctumon* „keresztül” is (ha van a képen) – egy ilyen profán *manifestatiót* képesek megvalósítani. Ismét „feltárulkozik” valaki. Ismét kapcsolatba kerülök valakivel.

Nem is igazolásul – lehet-e a *manifestatiót* igazolni? –, hanem csak példának hozom fel ezeknek a – számomra a közvetlen érzékelésből már eltűnt – asszonyoknak a fényképeit. A fényképgyűjtemény, mely vegyesen tartalmaz dokumentum jellegű fotókat, portrékat, főként *egy-képekből* és összefüggő szekvenciákból áll. A fényképek döntő többsége a készítésük idején a szerzői intenció szerint diszkontinuus módon rendeződik el,²² viszont a gyűjtemény összeállításakor az *egy-képekből* sorozat lett, és így immáron

egy komplex narratívává szerveződtek, azaz egy koherensnek tűnő történetet mondanak el. Nem jó képek akartak és akarnak lenni,²³ maga a történet sem akar pontos – a valóságnak rigorózan megfelelő és megfeleltethető – lenni, csak egy olyan többszerzős leírás, amely felszólítja a képek nézőjét, hogy – a fényképész és a lefényképezett mellett – ő is váljon szerzővé. Vajda Mihály kérdezi egy írásában: „honnan van bennünk az a kényszer, hogy fenomének sorozatából összefüggő történetet alakítsunk, hogy képekkel, fenoménnel, azzal szembesüljünk, ami egyszerűen csak adva van nekünk, ami egyszerűen csak ott van, valami mást is birtokba vegyünk – nevezetesen szélesebb összefüggéseket. [...] Hogy is történt ez a valóságban? Anélkül, hogy eközben akár csak a legcsekélyebb mértékben is törődnénk vele, mit értünk valóságon? Miért akarjuk a kozmoszt, miért nem jó nekünk a káosz?” (Vajda 1999:193.) Tehát az egyszerűen ittlelvőt, az adottat akarjuk elrendezni. Most ezeket a képeket. Ez az elrendezés az emlékezetünk segítségével történik. Pierre Nora (1990:7) – aki felelevenítette, amit F. A. Yates *The Arts of Memory* című könyvében leírt – azt mondja, hogy az emlékezetünk az élethez kötött, azt az emlékezősek és felejtések dialektikája határozza meg. Azaz nem más, mint egy aktuális fenomén, szemben a történelemmel, amely a múlt reprezentációja. A történelem varázstalanító, az emlékezet affektív és mágikus. Az emlékezet a konkrétban van rögzítve: térben, képekben, tárgyokban, míg a történelem a dolgok relatív hálójában. Az emlékezet maga az abszolútum (Nora 1990:11). Ilyen abszolút tények ezek a fényképek is, de főként ilyen abszolútum az emlékem a várdaróci Ilonka néni jellegzetes, a komolyság és a játékoság határán „játészó” arckifejezéséről, mely jól jelezte azt a relativizáló bölcsességet, amellyel az életét elrendezte. Egyrészt – ha kellett – többszöri illegális határátlépéssel²⁴ mint radikális sorsválasztással, másrészt az élet egyszerű tényeinek tiszteletben tartásával és azok másoktól való kikényszerítésével²⁵ is határozott választ adott a történelem teremtette konfliktusos élethelyzetekben (élesebben: 1945-ben, 1956-ban, egyébként meg mindig, hisz szegények voltak, a férje meg egy dunai hajón dolgozott). Egy példát említek az emlékezetnek erre a mágikus erejére, ami az utolsó várdaróci találkozásunkkor történt. Többedmagammal voltam nála, és utolsó reggel, a felkelést követően megkérdezte, hogy „mi lesz ebből az egészből?”, értsd: a jugoszláviai helyzetből, ahol akkor még nem voltak fegyveres konfliktusok, mondhatni béke volt, csak heves sajtóháború folyt. Mert ő „egyik reggel látta égni a kopácsi rétet, ez rosszat jelent”, állította (az udvarából jó kilátás nyílt arrafelé). Nem értettük, senki sem beszélt ilyen nagy tűzről korábban, mi ez az egész? Akkor elmesélte, hogy lány korában már látta egyszer ugyanezt a jelenséget, csak akkor Eszéken (a moziból szaladtak ki, mert valaki észrevette, és beszólt, hogy ég a Dráva),²⁶ és nemsokára bevonultak a magyarok, kitört a háború. Most, hogy ugyanazt látta, tőlünk tudakolta, hogy mi lesz, mi mit gondolunk? Természetesen megnyugtattuk, hogy nem lesz háború, és ezt komolyan is gondoltuk (1991 tavasza volt ekkor).

1991 októberében láttuk utoljára feleségemmel a kórógyi V-t a zánkai táborban.²⁷ Kérdezte, hogy van-e nálunk fénykép az egyéves kisfiunkról. Miközben a képet nézte, sírva mondta, hogy nem a házukat, a vagyonukat²⁸ sajnálja a legjobban, hogy – szó szerint – minden javukat ott kellett hagyniuk, hanem azt, hogy nem tudta elhozni a fényképalbumait, és így „számára tényleg minden elveszett, mert – úgy érzi – nincsenek emlékei”. Azzal a meglepő felszólítással adta vissza a képet, hogy „vigyázzunk mindig a fényképeinkre”. Hamarosan elköszöntünk és kihajtottunk a táborból. Hideg, őszi

idő volt, útközben alig láttunk embert a parton és a falvakban. Latolgattuk, hogy mi történhet még velük az elkövetkező hónapokban, években.

Néha azt gondolom, hogy mindazokkal, akik itt ezeken a képeken láthatók, már nem történt semmi a fénykép elkészülte után.

Az, hogy „semmi sem” történik valakivel, talán nem jelent mást, mint a valóságnak egy olyan új összerendezését a kép használója által, ahol az egykori referenciális tartalom megsemmisül, és a helyébe egy konstrukció lép. Ahogy például egy másik kutatásban egy adatközlőm interpretálta azt a képét, melyen ő – 2-3 éves korában – és szülei voltak láthatók, akik közül az apa egy év múlva meghalt. Semmilyen emléke (nem tárgyi, hanem kognitív-tudati) nem maradt az apjáról, de a képet nézve azt mondta, hogy „lát-szik, mennyire szeretett, mert itt a képen is engem néz”. Az amúgy kisméretű képen nem látszott pontosan, hogy őt nézi-e az apja, vagy csak *arrafelé* néz (sőt, az apa fejének állásából inkább az utóbbi volt valószínűsíthető). A kép, mely az édesanya – amúgy egyetlen – albumában maradt fenn, azért válhatott a – saját állítása szerint – kedvenc képévé, mert ezen a képen találta meg azokat a mások számára is reálisan létező (azaz mások által ugyanúgy érzékelhető, jelen esetben látható, tehát magát az állítását verifikáló) valóságselemeket, amelyekre építhette azt a mentális konstrukcióját, amit az „apa emlékezeteként” írhatnánk le,²⁹ és amely *emlékezet (Gedächtnis)* ezekben a konkrét *emlékezésekben (Erinnerung)* aktivizálódik és konstruálódik is egyúttal.³⁰ E fogalom pár „együtt működésének” bizonyítékait – melyek komplementer voltát emeli ki Assmann (1991:14) is egy tanulmányában – kapjuk akkor is, amikor fényképeket „írunk le” vagy értelmez(tet)ünk.

De mindeközben nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a fényképek vizsgálatának egyik legfontosabb aspektusa az, hogy a képek egy adott *használat*a lesz az, ami kijelöli a helyüket az emlékezés megkonstruálásában (is). Ezért nem szabad szem elől téveszteni, hogy a gyűjtőmunka során létrejövő – sokszor *ad hoc*, amúgy soha nem létezett – gyűjtemény, archívum elfedheti akár a kép eredeti jelentését is, ahol is „eredeti jelentésen” a fényképnek a tulajdonosa általi használatához/használatához kapcsolódó jelentés(ek)e)t értem. Ezért nagyon fontosnak gondolom, hogy a *gyűjtött* fényképek (azaz nem azon típust értem itt, mint amelyeneket most én is mellékeltem ehhez az íráshoz) esetében azok használati kontextusa is mindenkor megjelenjen, mert csak így ismerhetjük meg ténylegesen, hogy *minek* is a dokumentumai a szóban forgó fényképek.

Sokszor hallhatjuk, miközben valaki egy arcot ábrázoló fotót néz: „mintha élne”. Egy ilyen funkcióközpontú vizsgálat még „élőbbé” teheti ezt az egyébként nagy mennyiségben és könnyen gyűjthető tárgyat, amelynek azonban az eredeti (készítői és felhasználói) jelentése könnyen elillan.

JEGYZETEK

1. Oppitz hívja fel a figyelmet arra, hogy az az ambivalens viszony, ami a szöveg és a kép között a mai antropológiában fennáll, amely egyértelműen szövegdominanciát mutat, nem szükségképpen volt így korábban, amikor pedig még a szöveghez kapcsolódó vizuális médium nem a fény-

- képet, a filmet vagy a videót jelentette. Vagy másképp: a vizuálisan mediális jelleget nem ezek határozták meg (vagyis azokat, amelyeket mi a vizualitás felől „tökéletesnek” tartottunk/tartunk), hanem a fametszet, a litográfia, az akvarell stb. (Oppitz 1989: 12).
2. A fényképek felhasználásáról az antropológiában/etnográfiaiban jó áttekintést ad Banta–Hinsley 1986; Buchner–Fuhs 1997; Collier–Collier 1986; Deneke 1983; Edwards, ed. 1992; Hägele 1997; Ruby–Taureg, eds. 1987 néhány tanulmánya (Caldarola, Griffin, Steiger–Taureg); Theye, Hrsg. s. a.; Werner–Schoepfle 1987, nálunk Kunt Ernő munkásságát kell elsősorban megemlíteni (1984, 1987a, 1987b, 1990, 1995), illetőleg a Miskolci Egyetem Antropológia Tanszékének munkatársaiét. Egyes közösségek, vidékek fényképhasználati szokásaival mások is foglalkoztak, például Csopor 1987; Fogarasi 1998. Utóbbi egy reprezentatív albumot is kiadott: Fogarasi 1996.
 3. Erről a találkozásunkról nincs fényképem. Nem volt erőm kivenni az autóból megérkeztünkkor a gépet, nem akartam őket ebben a kiszolgáltatott helyzetükben megörökíteni (legalábbis akkor, az első itteni találkozást még nem tartottam alkalmasnak a fényképezésre).
 4. Mikor első alkalommal meglátogattuk kísérőnkkel, a helybeli iskolaigazgatóval, mindjárt kivezényelt minket a veteményeskertbe, és leszedette velünk az épp akkor beérett termést.
 5. Odakint állandóan együtt voltak, ücsörögtek a házuk előtti padon. 92. életévükben jártak ekkor, és mindig nagyon jó kedélyűek és nyílt szívűek voltak.
 6. Később a Magyarországon, menekültként elhunyt „szülükét” (a képeken szemüvegben) – úgy tudom – rokonai elhamvasztatták, hogy ezt a kérését, ha egyszer hazatérhetnek, teljesíthessék.
 7. Ezek mindig: a fényképész (természetesen, ha teamben dolgozik, akkor minden közreműködő, esetleg még áttételesen a megrendelő is, bárhonnan is érkezzen: legyen bár a kereskedelem vagy gazdaság, a tudomány vagy művészet képviselője) és a *lefényképezettek*.
 8. Maga a *fotográfiai gyűjtemény vagy kiállítás mint téma* szintén népszerű az etnológiai szakirodalomban. Tájékoztató: Becker 1997; Brink 1997 és a Zeitschrift für Volkskunde 1985/1. tematikus száma.
 9. Akcióképeknek azokat a képeket nevezem, amelyek egy jól definiálható (és a társadalmi kontextusban általánosan ismert, tehát akár az elsődleges – megtekintéskori – értelmezéskor is már ilyen módon leírt) viselkedést, cselekedetet ábrázolnak (például „esküvő”, „disznóvágás”). Az ilyen típusú képek nem használatuk által, hanem a formális elemzés szintjén jelenítik meg az akciót.
 10. Ismerjük ezeket az amatőrképeket a nyaralásról szóló beszámolókból. Ha azt látjuk például, hogy a jelentős műemlék előtt valaki reklámszatyorral a kezében, szembefordulva a kamerával áll, miközben körülötte mindenki megy, akkor többé-kevésbé biztosak lehetünk abban, hogy a fényképész hozzátartozójáról van szó az 1970-es évekből egy nyugat-európai utazásán.
 11. A probléma illetően való megközelítését lásd Horányi 1987.
 12. Magát az egész történetet jól összefoglalja és mutatja be Busch 1995.
 13. Daguerre ekkor szabadalmaztatta találmányát.
 14. Niece heliografiája.
 15. A camera obscura történetére és hatására az érzékelésre jó összefoglaló Crary 1999.
 16. Lásd Beke 1997. A lényeg: a fényképezés története nem biztos, hogy ott kezdődik, amikor egy adott, a leképezés pontosságát és tartósságát biztosító technika kialakult (és ezáltal kijelölődött egy 0 pont), és nem biztos, hogy addig tart, amíg az ahhoz hasonló technikák vagy képalkotási módok, konvenciók „kitartanak”. Kezdeté az emberiség őstörténetében van (például árnyék), vége pedig „az időkben”.
 17. Vö. Husserl 1993:11.
 18. A privát fotó kutatásának is hatalmas ma már az irodalma, egy friss válogatás Hirsch, ed. 1999. Nálunk az 1980-as években kezdődtek el ezen a területen a vizsgálódások, mely munka – részben – a Vizuális Antropológiai Kutatás Munkafüzeteiben „objektíválódott” (Bán–Forgács, szerk. 1984). Megemlíteném még Szegő 1998.

19. Nála a történet van meg előzetesen (a még nem létező interpretációja), és „visszafelé” alkotja meg a képet belőle. (Azt gondolom ugyanígy működik a reklámfotózás is.)
20. Rövid ismertetését és értékelését lásd Németh 1992:213.
21. Punctum: „...fölfigyelek egy-egy »részletre«. Érzem, hogy ez a részlet azonnal megváltoztatja a kép olvasatát, már nem ugyanazt a fotót nézem, hanem egy újat, amely számomra értékesebb. Ez a részlet a *punctum* (valami, ami belém szúr, megfog).” (Barthes 1985:50.) Studium: „Nem tanulást, tanulmányozást jelent, legalábbis nem elsősorban azt, hanem valamire figyelést, valaki iránti hajlandóságot, egyfajta általános érdeklődést, amely buzgó, de nem különösképpen heves.” (Barthes 1985:33.)
22. A gyűjtemény főként kultuszképként, *imagó*ként értelmezhető fotókat tartalmaz, kevésbé *historiákat* („képi elbeszélés” típus). Ez utóbbiakat néhány jeles eseményről készült fotó képviseli.
23. A fogalom esztétikai-művészi értelmében. Nem gondolom azt, hogy különösebben tudnék fényképezni, soha nem is gyakoroltam intenzívebben.
24. Egyszer Magyarországra, a 2. világháborút követően, majd 1956 novemberében visszafelé, Jugoszláviába, amikor is a gyerekeit szó szerint magára kötözve vitte át a zöldhatáron.
25. Amikor például erőszakkal lépett fel egy, a család életébe belépni szándékozó nő ellen.
26. Nem nagyon sikerült megfejteni, hogy milyen meteorológiai, természeti jelenségről lehetett szó. Természetesen azt ő is tudta, hogy a Dráva – és a kopácsi rét – *konkrétan* nem éghetett, de *jеле* volt valaminek az a jelenség.
27. P. V. ez idő tájt a húszas évei közepén járt. Vőlegénye és édesapja (mindketten horvát nemzetiségűek egyébként) a félkatonai alakulatokban harcoltak. Bátyja már néhány évvel korábban nyugatra került mint kutatóorvos. Édesanyjával először rokonokhoz ment Németországba, majd onnan – a helyzet otthoni normalizálódását követően – visszakerültek Eszékre. Szülei még a polgárháború alatt elváltak. Ő férjhez ment.
28. Nagy családi gazdaságuk volt, több traktorral és gépekkel. Többszintes házuk, autójuk szorgalomról és jólétről tanúskodott. A kórógyiaknak a vagyonhoz kapcsolódó attitűdjeiről egyébként olvashatunk Lágler 1999-ben, amely írás a falu „elmenekülésének” történetéhez is sok jó adalékkal szolgál.
29. Ennek a – most nem részletezhető – emlékezetnek hangsúlyos eleme az az apakép („aki engem igazán szeretett”), amely éles ellentétben áll azzal a képpel, amelyet a család legtöbb tagjáról, magáról „a családról” kialakított. Az előbbihez kapcsolta – több más mellett – a biztonságot, az őszinteséget, utóbbihoz a (lét)bizonytalanságot és a látszatoknak való megfelelés kényszerét (többször a hazugságot is), azaz egy alapvetően konfliktusos viszonyokat leképező családképet ismerhettünk meg. Az egész emlékezetkonstrukció érdekességét az adja, hogy az előbbi – tényleges életbeli tapasztalatok híján – csak családi narratívákon, fényképeken és emléktárgyakká vált mindennapos használati tárgyakon alapult, míg az utóbbi az, amely az egyéni élettörténet adatolható eseményein keresztül közvetlen élettapasztalatokon alapul, és ezáltal történeti- valóságbeli referenciával bír.
30. Az emlékezés/emlékezet problematikához jó adaléku szolgál: Assmann–Harth, Hrsg. 1991; Assmann–Hölscher, Hrsg. 1988; a családi fotográfiákkal kapcsolatban lásd Hirsch 1997.

IRODALOM

ASSMANN, ALEIDA

1991 Zur Metaphorik der Erinnerung. In Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Aleida Assmann – Dietrich Harth, Hrsg. 13–35. Frankfurt am Main: Fischer.

- ASSMANN, ALEIDA – HARTH, DIETRICH, HRSG.
1991 Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer.
- ASSMANN, JAN – HÖLSCHER, TONIO, HRSG.
1988 Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BÁN ANDRÁS – FORGÁCS PÉTER, SZERK.
1984 Vizuális Antropológiai Kutatás. Budapest: Művelődéskutató Intézet. /Munkafüzetek II./
- BANTA, MELISSA – HINSLEY, CURTIS M.
1986 From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- BARTHES, ROLAND
1985 [1980] Világoskamra. Budapest: Európa.
- BECKER, KARIN
1997 Das Bildarchiv und die Konstruktion von Kultur. Zeitschrift für Volkskunde 93(2):235–253.
- BEKE LÁSZLÓ
1997 A fény képe. In Beke László: Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992. 277–282. Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia.
- BOEHM, GOTTFRIED
1993 [1978] A kép hermeneutikájához. Athenaeum 1(4):87–111.
- BRINK, CORNELIA
1997 Bilder einer Ausstellung. Einige Fragen zu Fotografien im Museum. Zeitschrift für Volkskunde 93(2):217–233.
- BUCHNER-FUHS, JUTTA
1997 Die Fotobefragung – eine kulturwissenschaftliche Interviewmethode? Zeitschrift für Volkskunde 93(2):189–216.
- BUSCH, BERND
1997 [1989] Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer.
- COLLIER, JOHN JR. – COLLIER, MALCOLM
1986 Visual Anthropology: Photography as a Research Method. Albuquerque: University of New Mexico Press. Revised and expanded edition.
- CRARY, JONATHAN
1999 [1990] A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században. Budapest: Osiris.
- CSUPOR ISTVÁN
1987 A fényképkészítés alkalmi és szokásai Cinkotán. Ethnographia 98(1):54–82.

DENEKE, BERNWARD

1983 Erinnerungen und Wirklichkeit – zur Funktion der Fotografie im Alltag. *In* Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs. Konrad Köstlin – Hermann Bausinger, Hrsg. 241–257. Regensburg. /Regensburger Schriften zur Volkskunde./

EDWARDS, ELIZABETH, ED.

1992 Anthropology and Photography 1860–1920. New Haven – London: Yale University Press.

FOGARASI KLÁRA

1996 A régi világ falun. Budapest: Helikon – Néprajzi Múzeum.

1998 A kalotaszegi fotográfiák és installációk változásai a 20. század első felében. Néprajzi Értesítő 80:133–150.

GADAMER, HANS-GEORG

1994 [1987] Költeni és gondolkodni Hölderlin Emlékezés című verse tükrében. *In* Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása. 202–226. Budapest: T–Twins.

HÄGELE, ULRICH

1997 Visuelle Tradierung des Popularen. Zur frühen Rezeption volkskundlicher Fotografie. Zeitschrift für Volkskunde 93(2): 159–187.

HIRSCH, MARIANNE

1997 Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

HIRSCH, MARIANNE, ED.

1999 The Familial Gaze. Hanover–London: Dartmouth College – University Press of New England.

HORÁNYI ÖZSÉB

1987 Reflexiók Kunt Ernő tanulmányához. Ethnographia 108(1):48–53.

HUSSERL, EDMUND

1993 [1980] Adalékok a szemléletekről és modusaikról szóló tanításhoz. Szövegek 1918 tájáról. Athenaeum 1(4):3–26.

KUNT ERNŐ

1984 Lichtbilder und Bauern. Ein Beitrag zu einer visuellen Anthropologie. Zeitschrift für Volkskunde 80(2):216–228.

1987a A fénykép a parasztság életében. Vizuális-antropológiai megközelítés. *In* Népi kultúra – népi társadalom XIV. Kósa László, szerk. 235–289. Budapest: Akadémiai Kiadó.

1987b Nép-rajz és foto-antropológia. Vizuális antropológiai jegyzetek paraszti használatú fényképekről. Ethnographia 98(1):1–47.

1995 Fotoantropológia. Fényképezés és kultúrkutatás. Miskolc–Budapest: Árkádiusz.

KUNT ERNŐ, HRSG.

1990 Bild-kunde – Volks-kunde. Miskolc: Herman Ottó Múzeum.

LÁGLER PÉTER

1999 Fény- és hangképek az antropológia láthatárán. A Kórógy-kutatás eredményeiből és dokumentumaiból. *In* Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás. Bán András, szerk. 43–60. Miskolc–Budapest: Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet.

NÉMETH LAJOS

1992 Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata. Budapest: Gondolat.

NORA, PIERRE

1990 [1984] *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach.

OPPITZ, MICHAEL

1989 Die visuelle Anthropologie und das Unsichtbare. *In* Michael Oppitz: *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie*. 12–36. München: Trickster.

RUBY, JAY – TAUREG, MARTIN, EDS.

1987 *Visual Explorations of the World: Selected Papers from the International Conference on Visual Communication*. Aachen: Herodot.

SZEGŐ GYÖRGY

1998 *Privátfotó. Szimbólumszótár*. Budapest: Theater Art Fotó.

THEYE, THOMAS, HRSG.

s. a. *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*. München–Luzern: Bucher.

VAJDA MIHÁLY

1999 *A betekintés joga. Gond 18–19: 190–198*.

WERNER, OSWALD – SCHOEPFLE, G. MARK

1987 *Systematic Fieldwork I–II*. Newbury Park: Sage.

ISTVÁN BÉRES

Forgotten pictures from a fieldwork project

This photo-essay is about the relationship between “pictures” preserved by memory, photographs as images and the photographed reality. The article draws on portraits taken during fieldwork, as illustrations. It argues that photographs (whether made or collected) do not simply fix events, but they also elicit narrative texts both about the events and the pictures. The interpretive texts produced during this process, and the photos themselves, are again able to set off narratives from the researcher that will then serve as the end result of the inquiry. However, it is the use of these pictures that will point to the places they will occupy during the construction of memories and interpretations.