

Hórusz-fotók: a gellert kapott reprezentáció

Hórusz Archívum – Kardos Sándor:
A *Hórusz* című kiállítás katalógusa.

Budapest: Millenáris Park, 2004. Szerkesztette: Haris László.

A képeket válogatta: Kardos Sándor és Haris László.

Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége.

<http://galeria.origo.hu/horus/ho01.html>

A Hórusz Archívum a hetvenes–nyolcvanas évek magyar szellemi életének egyik igen jellegzetes képződménye: olyan képgyűjtemény, képiség, amelyről mindenki tudott, amelyet mindenki ismert, személyesen mégis kevesen láthattak. Képei csupán néhány kiállításon és egy-két szakkönyv képanyagában tűntek fel (Bán 1982; Szilágyi–Kardos 1983). A Hórusz Archívum Kardos Sándor operatőr fotógyűjteménye - ismeretlen emberekről, ismeretlen fényképészek keze által készült, ismeretlen helyekről előkerült különös képek százezrei.

„Valaki, a kép hátán lévő felirat szerint 1924-ben, csinált egy képet egy asszonyról két gyerekekkel. Az egyik az ölében ül, a másik mellette áll. Az illető félrekomponálta a képet, a három személy a bal alsó sarokban van, a többi részén »rengeteg« az ég, és a jobb oldal üresen maradt. Ott, nem tudni, hogyan és honnan, bukfeneczik, vagy a padláról pottyant egy tizennégy éves forma, kopasz parasztgyerek, fejre éppen. Pont azt a pillanatot látjuk a képen, amikor a feje a talajt érve nyeklik.” (Kardos Sándor¹)

Lényegi elem a rámutatás: hogy éppen Kardos Sándor vette észre éppen ezeket a fotókat, s ebből lett valami más minőség. A Hórusz Archívum anyagából az első nagyobb kiállítás 2004 márciusában volt a budapesti Millenáris Parkban.

A kiállításhoz kapcsolódóan két-három évtizednyi késéssel elkészült egy magyar nyelvű album, melyben a képek közül fel-felbukkanva Németh Gábor, Szemadám György, Stalter György, Szepesi András, Parti Nagy Lajos, Báron György, Kováts Albert, Lányi András, Balassa Péter szövegei kísérik meg a lehetetlent – az értelmezés karámfájába terelni a minden kategóriából kibújó Hóruszt. A fotográfiákat értelmezni kívánó szövegek analóg módon megismétlik a Hórusz szimbolikáját:

„Az egyiptomi hieroglif írásban a Hórusz-szem egész képe jelenti az egyes számot, míg a szem ábrájának részletei a végtelen kicsi felé tartó törtszámokat. A legkisebb részek egy-egy amatőr fényképei, míg a képek összessége az egyet, az egészet, valami istenit, a képeknek egy különös értelmezését jelenti.” (Kardos Sándor)

A szerzők töredezett, személyes érintettséget, esztétikumot hangsúlyozó rácsodálkozásai csak összeolvasva közelítenek egy értelemegészhez.

Az értelmezések egy része a *hibás kép* koncepciója mentén szerveződik. A képekről való beszéd az *elrontás* s az *elrontás* által generált többletjelentések kategorizációja. Szemadám György Beke Lászlót idézi:

„Ebben a válogatásban kifejezetten az a *jó* és kívánatos, ha a kép *rossz*. Rossz pedig Horus [sic!] értelemben mindaz, ami különös, furcsa, aberrált, blőd, kínos, vicces, izléstelen, kegyetlen, morbid, *ciki*, *camp*, vagyis ami eltér a normá(lis)tól.” (Szemadám 2004:23.)

Ebben az értelemben a gyűjtemény képeinek java része feltételez egy normális valóságot, ahol normális élethelyzetekről, normális technikával, átlagos fotózási ismeretekkel normális képek is születhettek volna. A legtöbb kép mellé odatehetnénk a *rendes* képpárját. A hibás kép jelentősége éppen az, hogy a normális világ reflexeként működve arról közvetít jelentéseket. A hozzáképzelt *normális* képet lehetne úgy is definiálni, mint a fotótörténet egy sajátos vizuális tapasztalatát, mely valahol egy közép-kelet-európai társadalom érzékelési mezejében gyökerezik, s a tényleges *hibás* képet pedig úgy, mint e tapasztalás kulturálisan meghatározott megnyilvánulását. De a szerzők ezt a lehetőséget nem vetik fel. Fragmentáltságot vállaló beszédük alaptónusát az általános emberi tapasztalatból eredő univerzalizisztikus képi minőségben való meggyőződésük adja.

A Hórusz Archívum derékhadát a könyv képválogatása szerint is a *hibás* képek képviselik. S ha nem vigyázunk, folyvást e hibakeresés csapdájában keringhetünk, tesztelve önmagunkat: felfedezzük-e, értjük-e Kardos Sándor rámutatásait? Márpedig a képek egy másik része határozottan kilép ebből a keretből. A valós világ peremén lévő optikai tudattalanról: a repülésről, Erősz és Thanatosz világáról Báron György beszél. A fotográfiát kivételes, mindig a lényegről szóló médiumként tiszteli, melynek végső tárgya nem a dokumentálás, nem a művészet, hanem a halál. E kivételesség privilégiuma Isten ujjának érintése a képen. Kováts Albert azokat a fotókat elemzi, melyek – önmagukban hordozva saját egzisztenciájukat – a műalkotások szintjére emelkednek. A fényképezés legnagyobbjainak sikerült meglátniuk a pillanatban valami többletet, különösséget, rejtett mögöttes vonást, ami a többi ember számára észrevétlen maradt. Ritka esetben a remekművet remekművé tevő vonások a fényképező szándékától függetlenül is megjelenhetnek a lemezen. Lányi András értelmezésében a *múltba süllyedt valóság* remekké formálódott képei az elmúlás kézzelfogható dokumentumaként válnak a jelenben aktuálisakká. A leselkedés kísérlete által önmagából kilépni próbáló ember a fényképben a magánlét hiteles dokumentumát, a szubjektum önértelmezésének akaratlan nyomait, jelenlétének naiv megnyilvánulását sejtí. A Hórusz Archívum értelme és jelentősége a *véletlen által munkába vett* képek *személyen túli jelentéstöbbletének* gazdagságában rejlik. Ahogy megtapasztalhatjuk általa az önértelmezésen rajtakapott szereplők trükkös, ügyeskedő, groteszkbe hajló igyekezetének önportréit, a meglesés-megöröktetés drámájának a látottak fölé kerekedő képleteit, a nem kívánt konnotációk, az eltévedt képkivágot, a technika ördöge által manipulált, vagyis a szándékolttól ellentétes értelmek megnyilvánulásait, a sorsszerű véletlen, a történelem által átértelmezett fotókat. Bán András szóhasználatával élve, azokat a *sűrű képeket* (Bán–Biczó 2000:26), melyek formai, egzisztenciális és kulturális viszonyainak rétegzettségéből az időre, térre, szituációra, szereplőkre, társadalmi cselekvésekre vonatkozó jelentésszegmensek kihámozhatók.

Németh Gábor bevezetőként olvasható tanulmánya az egyetlen, mely egy komplexebb értelmezést keres. A Hórusz nyelve az ő számára az, ahogy Kardos Sándor látja a világot, a megértéséhez vezető lehetséges kulcs pedig Kardos Sándor személye. Ezért történetekben, allegóriákban, metaforákban próbálja elmesélni az elmesélhetetlent. Megkísérel ugyanazon a hangon szólni, ahogy a képek szólítják meg a rájuk csodálkozót.

„A Hórusz metafizikus összeesküvés [...] olyan, mint a világ [...] a vele való megismerkedés pillanatában érzett borzongás hasonlatos ahhoz a rémülethez, amit a világ megragadásának vágya ébreszt az emberben [...] a felrobbant Isten darabkáit tartalmazza.” (Németh 2004:3.)

Az ő írásából tűnik ki leginkább, hogy a Hórusz nem pusztán egyszer látott képek gyűjteménye. Kitapintható mögötte egy gondolkodási kör, valamifajta ránézés a világra, látásmód, valami alternatívája annak, ami eltér a *normá(lis)tól*, ami univerzalisztikusan érvényes, hiszen az emberiről szól.

Az albumban a fotók tisztán képként léteznek. Nincs tárgyiasságuk, hátoldalukon nem látszik a felirat, bemutatásuk módja letörölte róluk a használat nyomait. Itt nemcsak azokra a kontextusokra gondolok, amelyek számára a képek eredetileg készültek, hanem azokra a használatmódokra is, ahová a gyűjtés gesztusa által beemelődtek. Arra a közegre, amelyben a világra való ránézés egy lehetséges módját teremthették meg. A szövegekből kihalló ismerősségek úgy sejtetik, a Hórusz nem csak Kardos Sándor magánügye lehetett. Létezhetett vagy létezik a Hórusz Archivumnak egy közösségi használatmódja, sokszor forgatva, sokat beszélgetve a képekről.

„Kardos az 1970-es évek elején kezdte gyűjtését, maga a Hórusz-szemlélet nyilvános tételes kifejtése sohasem történt meg, hatása mégis tetten érhető nem csupán az 1970–1980-as évek experimentális fotójában, hanem (a kezdetben a gyűjtésben is résztvevő) örök független Lugosi László fotográfus fotónaplójában, Jeles András, Bereményi Géza, Forgács Péter filmjeiben...” (Bán 1998:84).

A Hóruszsal együtt nőtt szerzők tanulmányaiban erről csak töredékeket kapunk, azokat is leginkább Németh Gábortól. Pedig a *Hórusz-használatmód* – akárcsak a privát fotók esetében – meghatározó lehetett: a képek egymáshoz rendezésében egészen finom árnyalatok működnek, az egymás után nézegetett képek sajátos hatással lehetnek egymás értelmezési mezejére.

Annak legpregnansabb megnyilatkozását, hogy a képek milyen mértékben képesek a megfelelő közegben egymással játszani, az album értő képválogatása adja: azok a dupla oldalak, amelyeken a tudatos szerkesztői szándékként egymás mellé rendelt képek jelentéstartó generálva erősítik egymást. Az összecsengésükből kihallatszó érzéki öröm leírása, tipizálása éppoly lehetetlen vállalkozás, mint a Hórusz megszelídítése. Az album egyik páros fotócsoportjának² jobbra eső képén fasorral szegélyezett, megművelt földek között húzódó poros földúton poroszkál két, egymásba karoló, múlt század eleji nőalak. Hasonlítanak egymásra, az arcuk, a tartásuk, de legfőképpen kontúrjuk. Rövid árnyékot vető, zárt csoportjuk olyan, mint két, a hőségben egymás mellett fegyelmезetten masírozó kitines bogár. S kontrasztjukként a másik oldalon siheder fiúk ökörködnek a kamerának: felszabadultan, vidáman, meztelen felsőtesttel egymásra csimpaszkodva, egymást összesározva. Meghökkenítő alakzatuk ellentmond a fizikai nehézkedés szabályainak. A nőbogarak földhözragadt fegyelmében és a fiúk energikus szabálytalanságában mintha a barthes-i *punctumok* kezdenének egymással pingpongozni. Ide-oda kap-

kodom a fejem, és egyre jobban megérték valamit. De mit is? Történelmi vagy örök érvényű igazságokat a férfi- és női testekről? Kardos Sándor szándékában és az album szerzőinek vélekedésében az utóbbiakat, az archetipikus megnyilvánulásokat. Vizuális antropológusként a történelmileg, társadalmilag változót is.

Akad néhány különös, mégis sokatmondó szerkesztői talány. Lányi András tanulmányában *Az aktus fényképezésétől a fényképezés aktusáig* című fejezetben van egy kép-leírás és közvetlenül mellette a másik oldalon a leírás tárgyául szolgáló fénykép.

„Levetett kiskosztüm a széken (igazi jellemdarab), akkurátusan elrendezett női holmi. Gazdájuk valamivel odébb, a kitért szekrényajtó tükrében jelenik meg (szálloda? kölcsönlakás?), értelemszerűen ruhátlanul. Megjelenik, de nem látszik. A féltatot ugyanis eltakarja az, ami épp megörökítését szolgálja: az asztalra helyezett s tükörrre szegeződő fényképezőgép. A képen végül szinte semmi sem látszik, mindez mégis végtelenül erotikus: Zsuzsanna és a vének egy testben. Narcisszus, amint a kereső fölé hajol [...]” (Lányi 2004: 121).

A gyönyörű leírás és elemzés két részlete nem egyezik az eredeti képpel: a szekrényajtó nincs tárva, és a nő nem meztelen. Ez a képszerkesztői csalafintaság példája, aki a hiányzó eredeti helyett egy nagyon hasonló képet tett be? (Létezhet ekkora hasonlóság?) Vagy az emberi emlékezet s ezzel együtt a Hórusz-emlékezet sajátos működéséről lenne szó?

Recenzensként hiányolok néhány képet. Azokat, amelyekről szó esik az írásokban, de valami miatt az albumba nem kerültek be. S hiába keresek néhány tanulmányt is. A könyvből tulajdonképpen két írás „maradt ki”. Az egyik a gyűjtés körülményeiről szól: milyen időtartam alatt, milyen helyekről kerültek elő a képek, kik láthatták, forgathatták őket, milyen volt az a beszéd, diskurzus, amely körülöttük folyt, milyen alkalmakkor kerültek elő, hol és hogyan vannak most? Ez nem csupán az átlagos érdeklődő kíváncsiságára, aki számára elsőként látott archeológiai lelet a Hórusz. Többször is történik utalás a gyűjtemény antropológiai értékére, márpedig a vizuális antropológiának az a módszere, hogy a fotókat azok használatmódján keresztül vizsgálja. A másik tanulmány a gyűjtemény koráról szólhatna. Nem a képek koráról, készítésük körülményeiről, melyektől egyébként is megfosztotta őket talált voltuk. A gyűjtemény korán a gyűjtés idejét értem, azt a látásmódot, azt a korhoz kötött érzékelést, amely kiválógatta, használta, a magaskultúra értékei közé emelte a képeket, amely szerves része volt egy korszak képiségének, képekről való gondolkodásának. Ez annál is inkább érvényes kérdésfeltevés, mivel Kardos Sándornak mint operatőrnek a vele készített interjúk során rendre felteszik a kérdést, hogy mennyire határozták meg a Hórusz-képek látásmódját, és ő rendre meg is válaszolja: a világra való másképpen ránézés lehetőségét és szabadságát kapta tőlük.

Úgy tűnik számomra, a Hórusz esztétikai keretek között való értelmezése olyan hiányosságokat, töredezettséget hagy maga után, amely felveti annak gondolatát, hogy egy másik diszciplína kereteibe helyezzem, s rákérdézek a vizuális antropológiai megközelítés adekvátságára.

„Az első olvasatban ez a tudományág a hagyományos kulturális antropológiai terepmunka vizuális módszerekkel – fotográfia, film, de akár ide tartozhatnak manuális technikák is – való rögzítését jelenti. A vizuális antropológia másik ága már nem csupán terepmunka-technikaként vagy annak kiegészítőjeként jelenik meg, hanem vizsgálati

szemléletként. Kunt Ernő meghatározása szerint ekkor az antropológus az adott népcsoport vizuális médiumainak kulturálisan szabályozott használatával foglalkozik.” (R. Nagy 1999:33.)

A fotóval foglalkozó vizuális antropológiának tehát két, egymástól igen különböző felfogása ismert: vizuális reprezentációk létrehozása fotózással egy adott kultúráról és a fotónak mint valamely kultúra vizuális reprezentációjának értelmezése. A fotókkal való, tanulmányyszerű, értelmező szándékú vizuális reprezentáció bemutatására Bócsi Krisztián *Corvin u. 7.* című fotóanyagát említeném, mely antropológiatanulmányainak befejezésekként, szakdolgozatként jött létre. A diákéletmód mentalitásbeli megnyilvánulásainak fotókon való rögzítése volt a célja. Szakított a fotózás esztétikai hagyományaival, és a fotót alkalmazott minőségében használva, értelmezhető, jelentésekkel telített lenyomatokat prezentált. A *Fotó Homonnai* című könyvben a fotót egy adott kultúra vizuális reprezentációjaként értelmezik. A makói Homonnai-műterem fotóhagyatékából - ami egy korszak vizuálisan kutatható mikrotörténetének tekinthető - Bán András, Szabó Magdolna, Szűcs Tibor tárta fel a helyi-kisvárosi társadalom rétegzettségét, atmoszféráját, értékeinek és szokásainak belső szerkezetét. Ilyen s hasonló előzmények tekintetében a vizuális antropológia úgy is tűnhet, mint ami menthetetlenül kettéhasadt *olvasóokra és csinálóokra*. Pedig létezik a vizuális antropológiának a kettőt ötvöző gyakorlata is, amelyben az előálló vizuális reprezentációk konstitutív résztvevői a közösségkutatás viszonyrendszerének, megszüntetve ezáltal a jelentések émikus-étikus oppozícióinak megosztottságát. Kunt Ernő *Amíg egy családi fénykép elkészül...* című fotósorozata egy széki család csoportképének előkészületeit rögzíti. A „helyzet kulcsa”, hogy a fotós, aki elkészíti a családi önreprezentációt, maga a kutató, aki így egy reprezentációs praxisnak lesz maga is részt vevő, teremtő minősége.

Úgy gondolom, a vizuális antropológia egyik legfontosabb kérdése, hogy az önmagát a világhoz kötni kívánó ember számára a vizualitás milyen kulturális szervezőerővel bír. A válasz akkor a legkézzelfoghatóbb, ha a kutató közvetlenül jelen van a kultúra-konstituáló folyamatban, egyszerre résztvevője és olvasója is a gesztusnak, amellyel az ember önmagát a világban vizuálisan is elhelyezi. A Hórusz Archívum megalkotása során Kardos Sándor résztvevőként és olvasóként is jelen volt egy többszintű társadalmi-kulturális reprezentációs gyakorlatban. Hadd tegyek kísérletet e sajátosan szerveződő gyakorlat felvázolására! Sajátos szerveződésen azt a működésmódot értem, amelynek során egy kiépült társadalmi gyakorlat a megszokotthoz képest másképpen kezd működni: a reprezentáció szintről szintre *gellert* kap. Primer szinten akkor, amikor egy konkrét kép kapcsán a jól kidolgozott, a kultúra résztvevői számára ismerős képkészítői, -használói gyakorlat véletlenül vagy szándékosan valahol megbicsaklik. A képen valami szokatlan jelenik meg; egy ismerősség másképpen mutatkozik meg, mint ahogy a képkultúra szereplői: a fotózott, a készítő és a képhasználó, illetve adott esetben az illetéktelen néző elvárná. Kardos Sándor szavaival:

„Az emberben mindig él egyfajta vágy, hogy valamit megörökítsen, azaz lefényképezzen, és mint az életben általában, sohasem az történik, amit várunk. Azt szoktam gondolni, hogy isten ujja beleér a dologba, és akkor valami egészen más keletkezik, mint amire az ember számított.” (Sulyok 2005.)

A szokványos reprezentációs gyakorlat tulajdonképpen annyiféleképpen kaphat gellert, ahány alkotó tényezőt a fotózás során fel tudunk mutatni.

A reprezentáció következő csavarja az, amikor ezek a *nem normális* képek a sodródás helyett egy gyűjteménybe emelődnek. Kardos Sándor látó szeme rájuk találva megtalálja belőlük a Hórusz Archívumot, s ezáltal sajátos értéket és értelmet nyernek. Kardos Sándor a gyűjtést alkotásnak tekinti. Az így „létrejött” fotók remekművekként vannak jelen a gyűjteményben, s a remekmű szempontjából teljesen mindegy, hogy rábuk-kannak-e, vagy csinálják. Nem vagyok esztéta, nem tudom az esztétikai érték kérdésköre felől megítélni a Hórusz képeit. Vizuális antropológusként a reprezentáció következő csavarjára leszek figyelmes, amely által a Hórusz-képek antireprezentációinak összességében egyre teljesebben nyilvánul meg egy kor, a közép-kelet-európai modernitás egyik lehetséges reprezentációs gyakorlata: a *sorok közti beszéd* vizuális változata.

A Hórusz Archívum létrehozásában sokkal inkább a látásnak, a szemnek van szerepe, és nem a kidolgozott tudományos koncepciónak, mint ahogyan kulturális szerepe is más lesz: nem múzeum létrehozása, hanem egy kor látásmódjának meg- és kijelölése, meghatározása. A látásmód a kulturális praxisban fogan, és azt is erősíti fel. Annak a vizuális gyakorlatnak a részese, amely ugyanúgy kitermeli a privát fotót, mint a filmet. Újabb kérdéseket vet fel, hogy a Hórusz esetében Kardos Sándor kiválasztó-rámutató gesztusa megfeleltethető-e valamiféle vizuális reprezentációértelmezésnek? Amennyiben igen, úgy a Hórusz Archívum egy vizuális antropológiai tanulmány, melyben a kultúra gyakorlata válik megtapasztalhatóvá és megérthetővé is egyben. Amennyiben nem, akkor izgalmas terep, ahol az antireprezentációkból a társadalmi reprezentáció kibontása megoldandó feladat marad. Működésmódjának megértése mind módszertanilag, mind teoretikusan remek lehetőség lenne egy újragondolt vizuális antropológia számára.

JEGYZETEK

1. Részlet egy Kardos Sándorral készített interjúból. A Hórusz szimbólumának tartott, *Madonna az égből pottyant gyerekekkel* című fotó leírása.
2. A <http://galeria.origo.hu/horus/ho01.html> című weboldalon található képek közül az 1. és az 5. számú.

IRODALOM

BÁN ANDRÁS

1982 Fotográfózásról. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó.

1998 Fotóművészet. In Magyarország a XX. században. III. Kollega Tarsoly István, szerk. Szekszárd: Babits.

BÁN ANDRÁS – BICZÓ GÁBOR

2000 Kutató tekintet. *Lettre Internationale* 38:25–27.

BÁN ANDRÁS – SZABÓ MAGDOLNA – SZÍŰCS TIBOR

1998 Fotó Homonnai. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum.

KUNT ERNŐ

1995 Fotóantropológia. Budapest: Árkádus.

LÁNYI ANDRÁS

2004 Tulajdon-kép. *In* Hórusz Archívum. Haris László, szerk. Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége.

R. NAGY JÓZSEF

1999 Képek és Kultúra. Vizuális antropológiai megközelítések. *EX Symposion* 32:33–38.

NÉMETH GÁBOR

2004 A ráhibázó pillantás. *In* Hórusz Archívum. Haris László, szerk. Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége.

SULYOK MÁTÉ

2005 Leér-e a ló lába futás közben? Beszélgetés Kardos Sándor operatőrrel. Internetcím: <http://www.filmkultura.hu/2005/articles/profiles/kardos.hu.html>.

SZEMADÁM GYÖRGY

2004 Régi amatőr fényképeket nézegetve. *In* Hórusz Archívum. Haris László, szerk. Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége.

SZILÁGYI GÁBOR – KARDOS SÁNDOR

1983 Leletek. A magyar fotográfia történetéből. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.