

## Boldog / képek

*The Village of Boldog – Images. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2005. 280 old., 6500 Ft. A kiállítást rendezte és a katalógust írta: Fejős Zoltán*

A Néprajzi Múzeumban 2004. november 4. és 2005. május 22. között volt látható a *Boldog / képek* című kiállítás. A Gerhes Gábor által tervezett katalógusát kézbe véve az első szó, ami eszembe jut, hogy impozáns: A/4-esnél valamivel nagyobb, mintegy négyszáz monokrom és színes fotográfiát, illetve ábrát mutat be, s közel két kilót nyom. Súlyos kötet – nem csupán tárgyi mivoltát, de tartalmát illetően is.

A katalógus híven követi a kiállítás koncepcióját. Gerincét alkotó fejezetei – *Fényképezkedés, A mi falunk képe, Az etnográfiai falu képe, A boldog falu képe, Az idegenforgalmi falu képe, Az állandó és változó falu képe, Fényképezés* – a kiállítás terméinek felelnek meg, persze azoknál többet és kevesebbet is nyújthatnak. Egyrészt a katalógusba valamivel kevesebb kép kerülhetett bele: Ez a veszteség egyfelől Bruckner Jenő nyolcvanegy képes sorozatát érinti, melyből mutatványképként huszonkilenc kapott helyet. Másrészt természetesen hiányoznak azok a Boldogon forgatott filmrészletek, interjúk, melyek a kiállítás szerves részét alkották (10. old.). S végül a kiállított képeknek és dokumentumoknak a megjelenésben mutatkozó sokféleségét a nyomtatott kép közös nevezőjére hozza.

Ez utóbbi különösen fájó veszteség, mivel a kiállítási koncepció a különböző képfajták technikai sajátosságainak, többneműségének minél érzékletesebb visszaadására törekedett. A fotóműtárgyként őrzött tükörfényes vintázs, az eredeti, színes autokrom lemezek diafilmre készült reprodukcióinak tiszteres nagytítus után átvilágítható papírra nyomtatott digitális kópiái, a *Pesti Napló Képes Műmelléklete* (illetve ennek megsárgult oldalai), a gyűrt-tépett, rajzszeres lyukasztotta, privát gyűjteményekből, tükörkeretekből, hagyatékokból előkerült darabok vagy a helyi jegyző, Bruckner Jenő krónikás albumának lapjai mind

egészen eltérő fényképezési, képhasználati és képnézési stratégiákat valósítanak meg. A képek e stratégiák révén nyerik el tulajdonképpeni státusukat, melynek a képi, ábrázolt tartalomhoz való viszonya nem mindig egyértelmű. A képek jelentése hagyományhoz hasonlóan egymásra boruló rétegek együtteseként jön létre, s a kiállítás fontos feltevése az, hogy a néprajzi fotó jelentése nem csupán a kép tárgyához, hanem a képhez mint néprajzi tárgyhoz is kötődik. Ennek a jelentésrétegnek az azonosítása, körülírása a kiállítás mint a láthatóvá tett anyag értelmezésére tett erőfeszítés számára kváziheurisztikus eszköz, mely azonban csak akkor működik, ha a tárgyakkal magukkal szembesülünk – ha már kézbe nem vehetjük őket. Miután erre a könyv mégoly remek reprodukciói ellenére sem ad lehetőséget, az értelmezésnek ez a szintje lényegében nem is lép túl az egyes képeknél található megjegyzéseken. Mindez azonban az egész konstrukcióban értelmet nyer, hiszen a technikák megjelenítésének határaitól szólva a kiállítás és főképp a kötet egységesítő hatását Fejős a társadalmi „képfogyasztási” folyamat egy újabb állomásának tekinti (12. és 16. old.).

Ugyanakkor éppen e megjegyzések, illetve általában a képek és az értelmező tevékenység kapcsán elmondható, verbalizálható tudást illetően a katalógus lényegesen többet nyújt, mint a kiállítás.

Az első fejezet (*Közelítések*) az olvasó elé tárja a rendezés szűkebben értelmezett koncepcióját, és azt a társadalomtudományi és muzeológiai kontextust, melybe a kiállítás és a kötet illeszkedik. Itt is – és a kiállítás különböző ismertetőiben – számos, igen szerteágazó célképzettel találkozunk az olvasó: „Ez a kiállítás és a katalógus arra törekszik, hogy egy [...] még kevésbé feltárt példa alapján áttekintse és megmutassa a falu és a fotográfia »találkozásakor« születtett felvételek fényképezési módjait, illetve »vizuális dialektusait« [...] s hangsúlyosan tárgyalja a fényképek szélesebb társadalmi fogyasztásának kérdését.” (8. old.) A Néprajzi Múzeum 2004-es programfüzete kicsit részletesebben mindezt ekképp fogalmazza meg: „Mennyiben különbözik a néprajzi

fényképezés a művészi célú fotográfálástól? Mennyiben változnak az ilyen képkészítési módok, milyen stílári átmenetek vannak közöttük? Hogyan alakul ki egy-egy falu képe mint a »népi kultúra« vagy még tágabban mint a »magyar falu« szimbóluma? Milyen állandó elemei e változó módok zatai vannak az ilyen metaforikus értékű képeknek? Milyen eszközökkel, milyen csatornákon keresztül jutnak el ezek a képek a társadalom különböző rétegeihez?” (*Kiállítások és programok*. Néprajzi Múzeum, 2004. 14. old.) Ismét a katalógusban Fejős később kiemeli, hogy nem falutörténetről vagy Boldog község átfogó képes enciklopédiájáról van szó: „A *Boldog / képek* a különböző archívumok tartalmát egymás mellé rendeli, mintegy lebontva a közöttük húzódozó valóságos s egyben konceptuális válaszfalakat. Az egyes gyűjtemények boldogi felvételeit azonos keretek közé vonja, mert a fényképek kulturális értékét annak összetett társadalmi használatában látja. A példaként választott Boldog képekként létező világot, mintegy falak nélküli gyűjteményét arra használja, hogy megmutassa a falu, a »nép« és a társadalom egésze közötti viszonyrendszer néhány jellegzetességét a modernitás korszakában. Ez ugyanis az a tág keret, amely az ilyen fényképek létrejöttét és társadalmi használatát meghatározza.” (11. old.)

A koncepció mögött rejlő alapvető kérdés tehát a képeknek a társadalom megismerésében betöltött komplex szerepére, a képek jelentésének, jelentéskonstrukciójának sokrétűségére, sokértelműségére vonatkozik.

Az anyag összeállításakor az első lépés a képek jelentésrétegeinek, illetve e rétegek konstrukciójának megértésére az volt, hogy a rendező kiemelte a képeket abból a gyűjteményi, archívumi kontextusból, amelyben aktuális használatuk akkor érvényes jelentésüket meghatározta. A Néprajzi Múzeumból származó, néprajzi tematikájú, a Magyar Fotográfiai Múzeumból származó, műtárgyként kezelt fotográfiák vagy a Zempléni Múzeum képeslapgyűjteményéből kiválogatott, dekontextualizált, majd egymás mellé állított képek egymást új módon magyarázzák, s a kiállítás, illetve a könyv

teremtette kontextusban új jelentésrétegekkel gazdagodnak.

Ezen a ponton azonban nyilvánvalóan fontossá válik maga a kiállítás mint konstrukció, mint jelentésadó kontextus. Ebben Boldog képekként létező világa mint virtuális tér három tengely – a képtípusok, a képek alkotói és a tematika – mentén szerveződik.

A képtípusokról a technika és a képek jelentésének összefüggésében már esett szó. A társadalmi vonatkozások szintjén Fejős két szempont szerint tartja osztályozhatónak a képtípusokat: egyfelől a képek készítésének eredeti indítékai és a képeknek tulajdonított funkciók, illetve szerepek szerint, másfelől aszerint, ahogyan mindezt az utólagos – tudományos, de sokkal inkább társadalmi – interpretáció felfedi, azaz a képek használata szerint. A kiállítás és a katalógus alapvetően az első szempont-ra koncentrál, s miután ezen a szinten a képkészítést meghatározó motiváció és a képek funkciója többnyire szorosan összefügg, ki is rajzolódnak a képtípusok főbb csoportjai: a „szolgáltató fényképezés” termékei, a „helytörténeti” és „néprajzi” fényképek, illetve a művészi, a dokumentarista, a riport- és a turisztikai képek. Ezek a kategóriák nyilván nem zártak, és soruk sem az. Ahogyan például Balogh Rudolf több képe esetében is látjuk, ugyanaz a felvétel saját korában is több funkciót tölthet be, nem beszélve a későbbi interpretációkról és felhasználásokról. A képek osztályozásában egy további „metatípust” alkot a „regiszter” – James Faris navahó kutatásaiból átvett – fogalmának a bevezetése. „A regiszterek a fotografiai ábrázolás, látás sajátos útjait, korlátozott számú, »megcsontosodott« megoldását jelentik” (12. old.), sajátos klisék, közhelyek, melyek nem a lefényképezett, hanem a fényképező kultúráját jellemzik. A regiszterek kategóriájának átvétele lehetőséget teremt arra, hogy a téma szempontjából megkerülhetetlen, ám önmagukban is problematikus és roppant szétartó fogalmak egy elemzési keretbe fogva bemutatathatóvá váljanak. Faris gondolkodásában például „a felügyelet regisztere egyaránt felöleli azokat a képeket, amelyek hivatalos dokumentációként, a navahók iránti elkö-

telezettségéből vagy az antropológiai gyakorlat szükségleteiből születtek, továbbá az alkalmi – korai turisztikai, utazási, munkavégzés közben készített – felvételeket.” (13. old.) Fejős Zoltán ebbe a regiszterbe sorolja a fényképezési situáció ellenőrzésével kapcsolatos jelenségeket, melyek mentén felvázolható többek közt az a folyamat is, ahogyan a boldogiak az ellenőrzött fényképezett szerepéből kinőve, vagy a mellé, felveszik a fényképező szerepét is. Ugyanebbe a kategóriába tartozik az ellenőrzés hogyanját meghatározó látásmód(ok) bemutatása, a beállítások, a klisék, a témaválasztás mögött meghúzódó kulturális mintázatok – például a magyaros stílusú fotográfia és a „nép”, a „falu” egzotizálása – kérdései, amivel szorosan összefügg a boldogiak saját magukról kialakított képének, önazonosságának a változása is.

Az alkotókat illetően a kép vegyes, bár érezhető a képzett és nevesíthető fotográfusok túlsúlya. Az ismeretlen és nevesíthető – ám esetenként lényegében ugyancsak ismeretlen – fényképező mesterek mellett olyan, a fotóművészet kiválóságaiként jegyzett nevekkel találkozhatunk, mint Balogh Rudolf, Vadas Ernő, Kálmán Kata, Gink Károly, Kunkovác László, Ramháb Gyula vagy az inkább etnográfiai szempontokat érvényesítő Gönyey Sándor. Sajátos szerepet tölt be a kiállított képek alkotói közt is Bruckner Jenő, a falu egykori jegyzője. Amatőrként néprajzi és helytörténeti érdeklődéssel fényképezett, lényegében privát képeit beletette saját készítésű falukronikájába, s így kollektív jelentésekkel ruházta fel őket. Majd az anyag egyfajta helytörténeti gyűjtemény alapjává s ténylegesen is a közösségi emlékezet helyévé vált. A képanyag összehasonlításából fény derül Bruckner közvetítő szerepére is: sokszor ő vitte, kalauzolta a faluba érkező pesti fotográfusokat, ezzel a témák, helyszínek, modellek kiválasztásával a gyakorlatban is hozzájárult a falu reprezentatív képének megkonstruálásához. Ugyanezek a választások azonban saját képanyagában is érvényesülnek, így a megörökítésre méltó események, tárgyak, személyek kiválasztásával belülről is formálta a falu identitását. Brucknernek mintegy

ellenpólusa, s vele együtt a *Boldog / képek* másik súlypontja Nagy Sándornak a személyes életútját vonalal irkában, vizuális eszközökkel is lejegyző, százötvenöt képes fényképfüzete.

Végül a harmadik tengely az anyag rendszerezésének legszembetűnőbb módja, a tematika. A könyv árnyalt képet ad arról, hogyan látták „mások” Boldogot, a boldogiakat, illetve felmutatja azokat a sajátos regisztereket, amelyek a kijelölt történeti időszakban a magyar faluképet meghatározták. Ez alól még a második, *A mi falunk képe* című fejezet sem igazán kivétel, hiszen ebben Bruckner Jenő képeit láthatjuk, illetve szövegeit olvashatjuk, akinek „lebegő” helyzetéről az imént esett szó. Az „émikus”, tehát a falusiak nézőpontját, belső szempontrendszerét érvényre juttató képek – Nagy Sándor füzetét leszámítva – nem szerveződnek külön blokkba, inkább finoman, leginkább a képi elszólásokban, a fényképezővel és a situációval kialakított viszonyra utaló jelekben tetten érhetően hatják át a struktúra egészét.

A tematikus szerveződés nyilvánvalóan legalább annyira az anyagból magából, mint az anyagot rendszerező, vizsgáló etnográfus tudományának kérdéseiből következik. Ettől függetlenül a tematika választás kérdése, és a kiállítás, legalábbis részben, más tematikával, más jelentéshálóba illeszkedve is létrejöhett volna. Ez természetesen nem von le semmit a kiállítás és a kötet értékéből, nem azt minősíti. Sőt. A választás tényére és az egyéb lehetőségekre a verbális és a képi szöveg kimondva vagy kimondatlanul számos helyen utal: „Boldog fényképekbe foglalt világát fotografiai nagy tömege őrzi. Teljességüket nehéz föl kutatni és összeállítani, hiszen a fénykép társadalmi használatát a tömegesség jellemzi. Egy ilyen munkát alapvetően két irányból lehet indítani: helyszíni kutatással vagy a különböző gyűjtemények feltárásával. Ez a kísérlet a második megoldást követi, így gyűjteményekből indul ki, nem pedig a falu lakói által helyben megőrzött képekből.” (9. old.) Ezen utalások között a legfinomabb a kiállítás és a könyv jelentéstudajdonító stratégiájának legelemibb eszköze, a képek sorozatokba szervezése, illetve

ennek módja. Az egyedi képek értelmezéséhez ismernünk kellene a kép készítőjének pozícióját (vö. Bán András: *A fotográfia osztályozhatatlan? VárUcca Műhely*, 2004. 1–2. szám, 97–103. old.), ám ez ebben az esetben (is) csak ritkán adott. A *Boldog / képek* koncepciójának lényeges eleme a gyűjtemények kereteinek, kontextusainak felbontása, így a képek, miután kikerültek az őket definiáló archívumokból, gyakorlatilag – az értelmezést tekintve – szinte parttalanok váltak. Legutóbb Horst Bredekamp-tól tudtuk meg, hogy a képek csak valóságos vagy vágyképekből születnek, melyek maguk is kivétel nélkül valamilyen képtörténet részei. Az értelmezési stratégia alapvető eszközeként kínálkozik tehát a képek egymás mellé állítása (az etnográfia kedvelt témájára utalva: rokonsági rendszerek konstruálása), képtörténetek, sorozatok kinyomozása, felfedése vagy létrehozása. A sorozat rendező elve egészen különböző lehet: a készítő személye, a készítés helye, a szereplők stb. Egy kép számos sorozat része lehet, és a sorozatok is sorozatokká szervezhetők és párhuzamba állíthatók. Az így létrejövő találkozási és metszéspontok sokatmondók lehetnek. Például Balogh Rudolf *Kislány imakönyvvel* címet viselő felvételének itt reprodukált példánya (136. old.) Bruckner Jenő egyik albumából származik, de minthogy Balogh egyik legismertebb képe, negatívját és egy példányát a Magyar Fotográfiai Múzeum is őrzi. A kép sűrűségét, az aktuális jelentés kialakítása szempontjából együttesen ható kontextusokat jelzi a néhány rövid képaláírás és az oldalpárra szerkesztett képek – a *Pesti Napló Képes Műmellékletének* és a Balogh képeiből készült játékkártyáknak a reprodukciója. (A sűrű kép fogalmát Geertz adaptálva vezette be az antropológiai szóhasználatba: Bán András – Biczó Gábor: *Kutató tekintet. Képaláírás egy talált fotográfiahoz. Magyar Lettre Internationale*, 38. szám, 2000.) Az egymást értelmező képeknek csupán a legtriviálisabb példája az, hogy Gönyey Sándornak ugyanerről a kislányról, a ruházat, a fények és egyéb képelemek alapján kijelenthetően ugyanekkor készült, pontosan datált, a Néprajzi Múzeum

fényképgyűjteményében őrzött képe nélkül Baloghé sem volna datálható. A kép *A boldog falu képe* című fejezetben szerepel, elsődleges kontextusát a fejezet témája, a magyaros stílus hatása alatt készített, idealizált faluképek sorozata jelenti, ezekkel alkot egyfajta „longitudinális” sorozatot. Az említett oldalpár – és számtalan ilyen található a könyvben – pedig több ilyen longitudinális sorozat csomópontja, találkozási pontjukként, mondhatni, „transzverzális” sorozatot alkot. Ezáltal a longitudinális sorozat egyik eleme az érintkező sorozatok egészét is meghívja, és saját kontextusává teszi. Ebben az esetben azonban nincsen több valós sorozat, csupán „allúziók” vannak, hiszen sem a *Pesti Napló Képes Műmelléklete*, sem Gönyey képei, sem a boldogi modellek nem kapnak önálló sorozatot a könyvben. Összeállításuk az olvasó feladata. A könyv tehát – a kiállítás-hoz hasonlóan, de annál koncentráltabban – számos további jelentésszereget villant fel, számos lehetséges kontextusra mutat rá, ám ezeket a legtöbb esetben nyitva is hagyja.

A nyitva hagyott kontextusok a körülményekkel és adottságokkal kötött kompromisszumok és a tudatos választások játéka. A Néprajzi Múzeum kiállításain sokadik alkalommal jelenik meg a reflexió a kiállítás tényére és mikéntjére, és ez a sokadik olyan kiállítás, mely a saját határait feszegeti. Merthogy a társadalmi kép-használatról nem rajzolható átfogó kép a jelzett, de nyitva hagyott kontextusok, például a privát képhasználatok kihagyásával. Efelé is sok utat nyit a kiállítás, ugyanakkor nem dönthető el igazán, vajon a rendezői koncepció fókuszából adódó ésszerű kompromisszum-e ennek a szempontnak az alulreprezentáltsága, vagy a dolog esetleg éppen fordítva áll. A kiállítás és a kiadvány másik fő kérdése szintén reflexív természetű: miképpen lehet alkalmas egy ilyen komplex problémának, kérdéskörnek a vizsgálatára a kiállítás és a könyv médiuma? A könyv befogadása természetesen más, mint a kiállításé. Az előre- és visszalapozás lehetősége adott, míg a termék közötti járkálásba egy idő után még a legelkötelezettebb érdeklődő is belefárad. Ám a sorozatok és

még inkább a sorozatallúziók nehéz követhetősége miatt éppen a sajátos sokértelműséget, a jelentésszintek egymásba hatolásait nem képes maradéktalanul visszaadni még a könyv sem, bármennyire erősen reflektált is ez a verbális és képi szövegben.

A kiállítás és a könyv címének kellemes kétértelműségét – aminek olyan erős a csábítása, hogy az egyik fejezet címében is visszaköszön – a plakáton és a címlapon mindenhol megjelenő angol címfordítás (mely tipográfiailag tökéletesen eggyé is válik a magyar címmel, és a címlap grafikai szerkesztésének súlypontjai miatt gyakorlatilag elhagyhatatlan) rögtön felszámolja. Mikor épp magával ragadna a szavak mágiája, hogy a belegabalyodás, a fennakadás, kicsit talán az elveszés termékeny próbatételein keresztül vágjunk magunknak utat a jelentések hálójában, engedünk tanult rutinjainknak – minden elolvashatót elolvassunk a szemünk elé tárt felületen –, s rögvest az értelmezés kitaposott ösvényére terelődünk. Azok közt, akik ezt a kiállítást megnézték, s ezt a könyvet kézbe veszik, bizonyára többségben vannak, akik megbirkóznak egy ilyen egyszerű nyelvtani szerkezettel, s számukra az angol fordítás többet jelent, mint kötelező gesztust a magyarul nem tudó látogatók előtt. A magyarul tudók, ám a fővárostól nem egészen hetven kilométerre található faluról és annak néprajzi jelentőségéről még nem hallott olvasók számára sem egyértelmű, hogy a „Boldog” szó ebben a kontextusban egy falut jelöl, s az angol cím konzekvens szerepeltetése így több egyszerű gesztusnál, mint ahogyan több egy egyszerű tükörfordításnál. A cím ebben a formájában metaforikus („Akarta a fene!?”): utal a (kép)olvasás, a (képi) gondolkodás, a (vizuális) reprezentáció különböző, ám akár párhuzamosan jelen lévő, egymásra ható szintjeire.