

KORALL

2018.

KORALL

TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

73.

19. évfolyam • 2018.

Fotó és társadalom

Balogh János Mátyás, Bata Tímea, Bodovics Éva,
Bognár Katalin, Elek Orsolya, Farkas Judit Antónia
és Gebauer Hanga tanulmányai



Ára 1250 Ft



73.





A KORALL
TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT
előfizetői felhívása a 2018. évre

Kedves Olvasóink!

Szerkesztőségünk 2018-ban még a következő témájú számot kívánja megjelentetni:

74. Civil társadalom

Kérjük, segítse előfizetésével folyóiratunkat!

Előfizetés esetén a terjesztői jutalék megmarad a lap számára.
A kedvezményes előfizetési díj 4500 Ft, egy szám ára 1250 Ft.

Az előfizetési díj a KORALL Társadalomtörténeti Egyesület
1113 Budapest, Valkói u. 9.
UniCredit Bank: 10918001-00000028-60920003
számú bankszámlájára utalható át.

A postaköltséget a szerkesztőség átvállalja.

Korábbi számaink korlátozott számban, eredeti áron, a szerkesztőség címén
(terjesztes@korall.org www.korall.org) még megrendelhetőek:

- 5–6. *A munkától a szociálpolitikáig* (600 Ft)
- 7–8. *Sport és testkultúra* (600 Ft)
- 11–12. *A város és társadalma* (950 Ft)
13. *Női karrier: lehetőségek és elvárások* (800 Ft)
14. *Vállalkozók – Cégek – Piacok* (800 Ft)
- 15–16. *Historiográfia: az eseménytől az időig* (1400 Ft)
17. *Politika és hatalom a társadalomban* (800 Ft)
18. *A kisebbségi magyarság társadalomfejlődése 1920–2000* (800 Ft)
- 19–20. *Rurális társadalmak* (1400 Ft)
- 21–22. *Clio és Psyche* (1400 Ft)
23. *Kulturális minták és kölcsönhatások Európában* (1000 Ft)
- 24–25. *Nemzetépítés és régészet* (1500 Ft)
26. *Utazók és utazások* (1000 Ft)
27. *Vallás, felekezet, társadalmi stratégiák* (1000 Ft)
- 28–29. *Közép-Európa összehasonlító perspektívában* (1500 Ft)
30. *Demográfiai viselkedés és lokális társadalom* (1000 Ft)
31. *Történeti földrajz, a tér története* (1000 Ft)
32. *Távolság – közelség* (1000 Ft)
33. *A háború állapota* (1000 Ft)
35. *Társadalomnéprajz: a textustól a sűrű leírásig* (1000 Ft)
36. *Kollektívizálás és agrártársadalom* (1000 Ft)
37. *Nemzet és nemzetépítés a 19. században* (1000 Ft)
38. *A Magyar Királyság európai szemmel* (1000 Ft)
39. *Kontroll alatt – könnyűzene a szocializmusban* (1000 Ft)
42. *Mesterségem címe... Hivatás és professzionalizáció* (1000 Ft)
43. *A könyvtől az olvasóig* (1250 Ft)
44. *Életút-értelmezések* (1250 Ft)
45. *Városi terek – Városi térhasználat* (1250 Ft)
46. *Migráció – Emigráció* (1250 Ft)
47. *Nemzet és gazdaság* (1250 Ft)
48. *Az oszmán világ Közép-Európa peremén* (1250 Ft)
50. *Kapcsolatok – Hálózatok* (1250 Ft)
52. *Kötött pályán? Közlekedő társadalom* (1250 Ft)
53. *Természeti kihívások – társadalmi viszonyok* (1250 Ft)
55. *Nem a ruha teszi?* (1250 Ft)
56. *Iskola, nemzetépítés, társadalmi mobilitás* (1250 Ft)
57. *Konfesszionizáció: felekezeti és politikum a kora újkorban* (1250 Ft)
60. *Női életvilágok* (1250 Ft)
61. *Vállalatok társadalma* (1250 Ft)
62. *Tudomány a nemzetépítés szolgálatában* (1250 Ft)
63. *Ókori társadalmak* (1250 Ft)
64. *Diktatúra alulnézetből* (1250 Ft)
65. *Film és történelem* (1250 Ft)
66. *Szexuális másság és kirekesztés* (1250 Ft)
67. *A felejtés egyéni és társadalmi mintázatai* (1250 Ft)
68. *Nemzetiségi együttélés a Kárpát-medencében* (1250 Ft)
69. *Színház és az egész világ* (1250 Ft)
70. *Diétai követek, országgyűlési képviselők* (1250 Ft)
71. *Fegyelmezés és büntetés* (1250 Ft)

KORALL

TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

„Minden, ami emberi alkotás ósidóktól fogva, anyagi formákban maradt ránk, velük, rajtuk építkezünk tovább. Anyagi szerkezetekre rakódik rá jelen életünk, mint valami korallképződmény, úgy tenyészik az emberi társadalom.”

(Hajnal István)

SZERKESZTŐSÉG

CZOGH GÁBOR főszerkesztő
BÓDY ZSOMBOR
GRANASZTÓI PÉTER
KÁRMÁN GÁBOR
KLEMENT JUDIT
KOLTAI GÁBOR
LENGVÁRI ISTVÁN
MAJOROSSY JUDIT
RING ORSOLYA
SOMORJAI SZABOLCS

TANÁCSADÓ TESTÜLET

[Bácskai Vera,] Beluszky Pál, [Benda Gyula,] Faragó Tamás,
Kovács I. Gábor, Kövér György, [Tóth Zoltán,] Valuch Tibor

A „Fotó és társadalom” című blokkunkat Granasztói Péter és Lengvári István szerkesztette.

Olvasószerkesztő: Széll Szilvia



A szám megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap, a Hostlogic Zrt., a Fotoplus Kft., valamint olvasóink adóforintjainak 1%-os felajánlásai támogatták.



Címlapon: Budapest, Kossuth tér, 1945.
(Fortepan / Chuckyeager tumblr)

FOTOPLUS

Kiadja a KORALL Társadalomtörténeti Egyesület
Felelős kiadó: az Egyesület elnöke
Szerkesztőség: 1113 Budapest, Valkói u. 9.
korall@korall.org, www.korall.org
Terjesztés: terjesztes@korall.org

Nyomdai előkészítés: Kalonda Bt.
Készült az OOK-Press Kft. nyomdájában
Vezető: Szathmáry Attila

ISSN 1586-2410

TARTALOM

FOTÓ ÉS TÁRSADALOM

Elek Orsolya	A fénykép történeti forrásként való alkalmazhatóságáról	5
Bodovics Éva	A pusztulás képei. Katasztrófa-fotográfia a 19. század második felében	18
Gebauer Hanga	Hittérítés fényképeken – távoli kultúrák másodkézből. Missziós fotográfiák az európai befogadó szemével	44
Balogh János Mátyás	Stickyback és Photomaton: portréfotódivatok a 20. század első évtizedeiben	79
Bata Tímea	„Falusi képeskönyv” – népies témájú fotográfiák az <i>Új Idők</i> ben	112
Bognár Katalin	Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára. A vizuális propaganda a dolgozó nép kezében	145
Farkas Judit Antónia	A képek, amelyek bejárták és megosztották az egész világot. A <i>Life</i> magazin 1956-os fotói	171

FÓRUM

Bolgár Dániel	Páriák és próféták. Válasz Halmos Károlynak	202
---------------	---	-----

KÖNYVEK

Ószerbia feltérképezése Atanasovski, Srđan: Mapiranje Stare Srbije.	– Tömöry Miklós	206
A megtalált Budapest Tomsics Emőke: Budapest Atlantisza. A pesti Belváros átalakulása a 19. század végén.	– Fisli Éva	211
Szegedi Péter: Az első aranykor. A magyar foci 1945-ig.	– Bolgár Dániel	219
A hiányzó hős csapdája. (A meglelt hősök képregénye) Balázs Eszter – Phil Casoar: Budapest hősei.	– György Péter	224
Edgar Gómez Cruz – Asko Lehmuskallio (eds): Digital Photography and Everyday Life: Empirical Studies on Material Visual Practices. [Digitális fotográfia és a mindennapi élet. Empirikus tanulmányok materiális vizuális gyakorlatokról.]	– Tasnádi Róbert	232
Kujbusné Mecsei Éva (szerk.) – Nagy Pál (összeáll.): „Emberi hajlékot a putrik helyett!” Roma élet képekben az 1950-es években. (Fotóalbum)	– Hajnóczky Tamás	240
Szerzőink		244
Contents		246
Abstracts		248

Elek Orsolya

A fénykép történeti forrásként való alkalmazhatóságáról

Szinte közhelynek számít, de a fotográfáról mint történeti forrásról való gondolkodás esetében mégis alapvető az a megállapítás, hogy a fénykép – mint minden narratív vagy vizuális reprezentáció – értelmezés és szelekció is egyben. A történeti kutatások számára számottevő kérdés abban áll, hogy a fotográfia *milyen módokon* értelmez és szelektál.

A fotográfia és az általa megjelenített valóság közötti kapcsolat természetéről a médium feltalálása óta születtek különböző elméletek. Az egyes megközelítések alapvetően meghatározzák azt, miképpen gondoljuk el a (fény)kép jelentésrétegeit, felhasználhatóságát, sajátosságait és határait. A fotó- és képelméletek a fényképet is felhasználni kívánó társadalomtörténeti elemzések számára így nemcsak azért megkerülhetetlenek, mert a 'kép korszakában' élünk, hanem mert „[a] fotóelméleti művek nem is a fotográfáról szólnak, hanem a fotográfia kapcsán (néha csak ürügyén) sok minden másról: társadalmi, politikai, gender, lelki, filozófiai és sok más egyéb témát érintő kérdésekről”.¹ Az elméleti áttekintés után írásunk a technikai kép sajátosságainak jár utána, majd a fénykép emlékjellegére kérdez rá a történeti kutatásokban is egyre nagyobb teret kapó emlékezetkutatás szemszögéből.

A fotográfia egyedülálló módon képes arra, hogy a múlt eseményeiről és cselekvőiről, az alkotói és megrendelői szándékokról, a fotósról és alanyáról stb. információt közvetítsen a jelen számára. Ebben rejlik elsődleges történeti értéke, mely sokoldalúan kiaknázható a történeti kutatások keretein belül. De azzal, hogy a kép múltbeli és mai nézőjéről is árulkodik, képes túllépni elsődleges dokumentumjellegén, és részévé válni a hatalomról, a kultúráról vagy a társadalom működéséről szóló összetett diskurzusoknak. A történeti megismerés számára tehát nem egyoldalúan, hanem rendkívül sokféleképpen használhatók fel a fényképek. A következőkben így annak próbálunk utánajárni, hogy a médium egyes sajátosságai milyen jelentésrétegeket mozgósítanak a (társadalom)történeti kutatások hasznára (is).

KÉP- ÉS FOTÓELMÉLETEK

A fotográfia és a valóság közötti viszony problematikája egyidős a fényképezés találmányával. A köztük lévő többszörösen összetett kapcsolat a fényképek kettős karakteréből adódik: egyrészt a múlt hiteles bizonyítékának, közvetítőjének

¹ Szilágyi 2015: 11.

tekintjük őket, miközben tisztában vagyunk azzal is, hogy egy fénykép nemcsak beállított vagy manipulált lehet, de értelmezése erősen függ a szerző szándékától, a közlés (szöveg)környezetétől, valamint a történelmi és kulturális kontextustól is. Egy fotó tehát egyszerre képes a múlt hiteles bemutatására és ugyanennek a bizonyító erőnek a teljes felszámolására. Hangsúlyozzuk, hogy ez nemcsak a digitális, hanem a hagyományos fotográfiára is érvényes. A digitális technológiának köszönhetően a problémakör csak tovább bővült, és valamennyire át is alakult, aminek következtében a kép szerepéről alkotott elgondolásaink jelentősen megváltoztak, valamint ugyanez figyelhető meg az általuk közvetített múltbéli valóságokhoz való viszonyunk terén is. A kép korszakának kérdésére később még visszatérünk, először azonban vizsgáljuk meg azt, hogy a hagyományos technikával készült felvételek miképpen alakították át a világról alkotott képünket.

A 19. század közepén, a fényképezés megjelenésekor az eljárást pont azért az alapvető tulajdonságáért üdvözlötték vagy éppenséggel kárhoztatták, hogy képes a valóság automatikus leképezésére és rögzítésére. Valóban, a fényképezőgép optikai eljárásokon keresztül alakítja át a minket körülvevő világot kétdimenzióssá, és kémiai úton rögzíti ezt a rajzot egy fényérzékeny hordozó felületen. A fényképész nem elsősorban kezűgyességével és hosszú évek munkájával készíti el alkotását: elegendő csupán néhány perc (később néhány másodperc vagy annak töredéke), hogy az eredetire eddig soha nem látott mértékben hasonló képmás elkészüljön. A fotográfia ezen technikai apparátusából így az az illúzió adódott, hogy az elkészült kép a dolgokat, személyeket, eseményeket teljesen objektíven és minden részletre kiterjedően képes ábrázolni. Ezért állhatott a fotográfia gyakorlatilag megszületésével egy időben az igazságszolgáltatás és a tudomány szolgálataiba.

Technikai eljárásként, az alkotó szubjektum látszólag teljes kizárásából eredt a fotográfia művészeti értékének elismeréséig vezető hosszú és küzdelmes út is: a fotográfiai eljárások a tudományos kísérleteken túl a festészettel össze sem mérhető vásári mutatványként² vagy az egyre olcsóbb portréfelvételeket biztosító eszközként terjedtek el, az alakuló polgári réteg számára nyújtva ezáltal különböző szolgáltatásokat. A közép- és nagypolgárság gazdasági megerősödéséhez volt szükség ahhoz, hogy az első amatőr fotóklubok megszülethessenek, ahol a fényképezés már önmagáért való tevékenységnek számíthatott. (Az első, kifejezetten amatőr és hobbifotósok számára kifejlesztett gépet 1888-ban dobta piacra az Eastman Kodak Company, széles körben való elterjedése a századfordulóra tehető). Az 1920-as évekig azonban a fényképek elsősorban még a festmények képi világát igyekeztek reprodukálni (nemes eljárások, piktorializmus). A fotográfia önálló nyelvének kialakulása Moholy-Nagy László munkásságához, a Bauhaus törekvéseihez és az avantgárd művészeti irányzatokhoz kapcsolható, ahol a képet létrehozó gép már nem az alkotó kreativitás gátja, hanem annak egyene-

² A vásárokon már a fotográfiát megelőző optikai képek (panorámák, kozmorámák, sztereonézók) és a zenével kísért vetítések (laterna magica vagy a Daguerre-féle dioráma) is helyet kaptak. Lásd erről részletesebben: Kolta 2003.

sen forrása. De térjünk vissza a minket foglalkoztató kérdésekhez, nevezetesen pedig ahhoz, hogy miképpen hasznosítható a fotográfia a történeti kutatásokban.

Elsődleges problémánk abból adódhat, hogy amikor konkrét felvételek kapcsán rákérdezzünk arra, mit is látunk egy adott képen, könnyen belezavarodhatunk a felmerülő kérdésekbe. Minek a lenyomata, jele, forrása lehet egy fénykép? Miről árulkodik a fotó? A technikai apparátusról? A képtárgy történetéről? Egy nézőpontról, egy kompozícióról? A múlt eseményeiről és embereiről? A képkészítő szándékairól? A fotós és az ábrázolt alany közötti kapcsolatról? Esetleg a nézőről? A fényképezés történetéből és technikai eljárás voltából fakadóan valószínűleg minderről egyszerre, ugyanakkor pedig a képalkotás folyamatáról, a fényképezés eszközeiről, az exponálást megelőző pillanatról és a kép felhasználásáról is. A fotográfia, mely egyszerre kép(más) és eljárás, egyik legmeghatározóbb sajátossága talán pontosan abból fakad, hogy az értelmezési keretek végtelenségével szolgál, és ezáltal kicsúszik az átfogó, általános kategorizálási rendszerek struktúráiból.

A fotográfiáról való gondolkodás egyik legtöbbet használt kategóriacsoportját, az index, az ikon és szimbólum fogalmait Charles Sanders Peirce dolgozta ki 1903-ban. Pierce, aki a fotót csak elvéve említette és példaként használta a jelről alkotott gondolatai kibontásához, a fényképet leginkább indexként azonosította, és ebből vezette le annak ikonikusjel-jellegét is. Az index „nyom, vagyis olyan jel, amely rámutat, visszautal az őt kiváltó jelenségre. [...] Egy fotó [...] nem pusztán felidéz egy képzetet, s nem pusztán bizonyos fizikai megjelenése van, hanem annak következtében, hogy optikai kapcsolatban áll a tárgyával, egyúttal annak bizonyítéka is, hogy ez a fizikai megjelenés megfelel a valóságnak.”³ A fénykép eszerint *közvetlen* kapcsolatban áll a valóság és a múlt egy darabjával, amelynek köszönhetően a fényképen ábrázolt motívum nemcsak hasonlít az eredetire (tehát ikon), de maradéktalanul meg is felel a valóságos látvány(ok)nak, és emiatt a fényképnek megdönthetetlen bizonyító ereje van.

A fotó hitelességét legmeghatározóbb módon Vilém Flusser kérdőjelezte meg az 1970-es és '80-as években. A magyarul *A fotográfia filozófiája* címmel megjelent munkájában így ír a fotó és a valóság viszonyáról: „a világ tükrözi a nap- és egyéb sugarakat, és ezeket optikai, vegyi és mechanikus berendezések érzékeny felületen rögzítik, és ennek eredményeképpen létrejön a technikai kép, amely tehát úgy tűnik, ugyanazon a valóságsíkon van, mint a jelentése.”⁴ Ez azt jelenti, hogy a fotográfiai felvételen megjelenő valóságdarab (a képbe sűrített „idő és térselet”, ahogy azt Kincses Károly nevezi⁵) nem csupán hiteles képét adja az objektív előtt egykor megjelenő látványnak, hanem (*látszólag*, mutat rá Flusser) képes önmaga magyarázatát is adni a vizuális hasonlóság és az egykor tagadhatatlanul meglévő közvetlen optikai kapcsolat által. Véleménye szerint

³ Hartshorne–Weiss (eds) 1933: 447. Magyar fordításban idézi: Szilágyi 2015: 71.

⁴ Flusser 1990 (1980): 14.

⁵ Lásd erről bővebben Kincses Károly 2010-ben a Kolta Szabadegyetemen elhangzott előadásait vagy a Magyar Művészeti Akadémián 2018. március 20-án tartott székfoglaló előadását.

a fotográfia jelentését éppen azért nehéz meghatározni, mert technikai képről van szó: „A technikai kép eme látszólag nem-szimbolikus, objektív karaktere a nézőt arra indítja, hogy ne képeknek, hanem ablaknak tekintse. Úgy hisz neki, mint a saját szemének.”⁶

Flusser arra mutat rá, hogy a fotó valósághoz való hasonlósága *illúzió*, és épp ezért, tesszük hozzá, egyetlen felvétel vagy fotósorozat sem képes a valóság közvetlen visszaadására, értelmezésére vagy bemutatására. Minden egyes (fény)képi reprezentáció kiemeli a valóság egyes részleteit (míg másokat elfed) és jelentőséggel ruház fel egyes pillanatokot⁷ (míg másokat felejtésre ítél). Mivel könnyedén hitelesnek és bizonyítéknak fogadjuk el azt, amit fotográfiai felvételen látunk, a fényképeket is felhasználó történeti kutatás során érdemes lehet – a megszokott forráskritika alkalmazásán túl – ennek az illúzióknak a figyelembevétele is.

Flusser nemcsak a kép és a valóság problematikus viszonyát hangsúlyozta, de azt is, hogy az elektronikus képek élesen elkülönülnek a technikai képektől, és ilyen formán megszűnnek fotográfiának lenni. A hagyományos, kémiai fotográfiát és a fotóalapú számítógépes képeket tehát világosan megkülönbözteti egymástól. Ugyanakkor nemcsak arra mutatott rá, hogy a komputerkép más, mint a hagyományos fénykép, hanem a kettő különbségének elvi alapjaival is foglalkozott. „Míg ezeknél a korszerű képeknél [ti. az elektromágneses fotóknál, a filmeknél és a TV-képeknél] az információ dologi alapja tökéletesen eltűnik, és az elektromágneses fotókat tetszés szerint lehet szintetikusán előállítani, és a befogadó ezeket mint tiszta információkat manipulálhatja (ez lenne a »tiszta információs társadalom«), az archaikus fotókkal még valami dologit, szórólapszerűt tartunk a kezünkben.”⁸ A képernyőn és a kivetítők által megjelenő kép tehát elsősorban azért számít új médiumnak, mert itt a befogadói tapasztalat már egészen más: az elektronikus kép már nem valami adott, kézbe fogható (kép)tárgy, hanem kizárólag a befogadó elméjében létező képmás. Témánk szempontjából ennek azért van jelentősége, mert Flusser nemcsak a képtárgy felületén megjelenő képmás és valóság egybeolvadásának veszélyére hívta fel a figyelmünket, hanem arra is, hogy az immateriális képek a tudatra már egészen másképp hatnak, és az emberi kommunikációban is másképpen vesznek részt, mint a hagyományos fotográfiai felvételek. Fényképek értelmezése és a tudományos munka során való felhasználásuk esetén tehát korántsem mindegy, hogy hagyományos vagy „korszerű, elektromágneses fotókkal” van-e dolgunk. Ezzel a kérdéssel a képi fordulattal foglalkozó részben bővebben foglalkozunk.

Flusser elgondolásai abban is egyedülállók, hogy nem csupán a technikai apparátus alapján, hanem az alkalmazási területük szerint is elválasztja az egyes fotográfiai felhasználásokat: megkülönbözteti egymástól a tudományos fény-

⁶ Flusser 1990: 14.

⁷ A mindennapi történeésekről, melyek a fényképezés aktusa által válnak eseménnyé, ír Susan Sontag amerikai író, filmrendező, aktivista Flusserrel egy időben, de tőle függetlenül. Sontag: 2010. (Az eredeti kiadás 1977-ben jelent meg.)

⁸ Flusser 1990 (1980): 43.

képezést, a sajtófotót, a reklámfotót és az amatőr fotóhasználatokat, melyeket a terjesztői *csatornák* specifikumai alapján vizsgál. Másképp fogalmazva, Flusser számára fontosabbak voltak azok a terjesztői csatornák és társadalmi mechanizmusok, amelyek által képekkel vesszük körbe magunkat, mint az egyes képek. Kritikai meglátása, hogy a fényképészek (akiket funkcionáriusoknak nevez) „már a fényképezéskor szem előtt tartják a terjesztési apparátus egy bizonyos csatornáját, és a képet ennek a csatornának a funkciójában kódolják. Bizonyos tudományos publikációk, bizonyos fajta folyóiratok, bizonyos kiállítási lehetőségek számára fényképeznek”.⁹ A funkcionárius fotográfustól eltér az experimentális fotográfus, aki nem az apparátusokkal játszik és az apparátusok funkciójában cselekszik, hanem pont „az apparátusok ellen”.¹⁰ Flusser csak elméleti szinten foglalkozott a fotóművészetrel, és nem szolgál semmilyen példával arra nézve, hogy kiket tekint az apparátusok funkciója ellen játszó fotográfusoknak. Figyelme sokkal inkább az általa posztindusztriálisnak nevezett korszak kritikájára összpontosul, mely kultúrákritika átvezet bennünket a fotográfián túli, posztfotografikus képelméletekhez, a kép korszakának kihívásaihoz.

A KÉPI FORDULAT

A kép korszaka a technológia szempontjából a digitális képközpontú kifejesztésének és elterjedésének korszakát jelenti, vagyis a fejlett nyugati társadalmakban az 1980-as évek végétől napjainkig ível. A virtuális vagy immateriális kép (a flusser-i megfogalmazás szerint az elmében létező képmás) korszaka ez, amely a mobil információs társadalom és a globális fogyasztói kultúra elterjedésével tudott kibontakozni. Következésképpen az, hogy nemcsak a fotográfia „hitelességébe”, realitásába vetett korábbi relatív bizalom rendült meg, de a fénykép még a korábnál is rosszabb ismeretelméleti helyzetbe került.¹¹ A fotó mára nemcsak az egyediségét veszítette el (vagy auráját, ahogy arról Benjamin ír¹²), hanem bizonyító erejét és dokumentumjellegét is. Benjamin az aura kifejezés alatt a műalkotás egyszeri jelenlétét, „itt és most”-ját érti, mely az eredeti mű valóságát alkotja. Véleménye szerint a technikai reprodukció fejlődésével a műalkotás kulturális értéke elkerülhetetlenül csökken.

Elméleti megközelítésből a kép korszaka a vizuális fordulat időszaka, és az amerikai William John Thomas Mitchell munkásságára vezethető vissza, aki a szövegalapú kultúraelméletekkel szemben egy önálló képelmélet kidolgozására törekedett. Mitchell 1986-ban megjelent *Iconology* című kötetében nem egyszerűen ikonológiáról beszél, hanem olyan politikai, ideológiai és hatalmi jelenségekről, mint az ikonoklasmus (képrombolás), az ikonofília

⁹ Flusser 1990 (1980): 44.

¹⁰ Flusser 1990 (1980): 65.

¹¹ Hornyik 2009.

¹² Benjamin 1969. (Az eredeti kiadás 1936-ban jelent meg.)

(képszerűet), ikonofóbia (képgyűlölet) és idolátria (képimádat). A szöveg és kép kapcsolatának újfajta megközelítésein felül más inter- és multidiszciplináris kutatási területek is megjelentek, mint például a vizuális kultúra tudomány (visual culture vagy visual studies),¹³ a new art history¹⁴, az image studies¹⁵ vagy imaging science.¹⁶

Mindeközben a történettudomány oldalán is számos átalakulás ment és megy ma is végbe: a „hogyan történt?” és a „mit tudunk a múlt eseményeiről?” kérdéseit egyre inkább a „hogyan látjuk, láthatjuk és láttatjuk a múltat?” kérdésköre váltotta fel. Ez egybevág a fényképről való gondolkodás átalakulásával, miszerint a fénykép nem alkalmas az ábrázolt valóság és a dolgok igazságának összemosására – ellentétben Roland Barthes-tal, aki a fényképben egy esemény nyilvánvaló bizonyítékát látta. A fotográfia elméleti megközelítései és társadalmi kontextusai valószínűleg Susan Sontag munkásságának köszönhetően terjedtek el szélesebb körben is. Olvasmányos írásaiban, melyek tudományos szempontból talán túl anekdotikusnak is tekinthetők, a fotográfiával mint társadalmi aktussal foglalkozik, és azt a fogyasztói társadalom birtoklásvágyával összefüggésben taglalja.

A fényképezésről című esszékötetében Sontag így ír: „Igényünk, hogy fényképekkel alátámasztott valósághoz és fényképekkel felfokozott élményekhez jussunk, a fogyasztói magatartás esztétikai megnyilvánulása, s ennek ma mindenki rabja. Az ipari társadalom rászoktatja polgárait a képi kábítószer élvezetére; a tudatrombolásnak ez a legellenállhatatlanabb módja.”¹⁷ Vagy: „A végső ok, amiért mindent le kell fényképezni, magának a fogyasztásnak a logikájában rejlik. Fogyasztani annyi, mint elégetni, fölélni – ezáltal létrehozni a készletek feltöltésének szükségességét. Azzal, hogy képeket készítünk és elfogyasztjuk őket, mind több és több képet igénylünk.”¹⁸ A fényképezés elterjedése, demokratizálódása tehát egy olyan önmagát serkentő folyamatot keltett életre Sontag szerint, aminek következtében egyre több és több képpel, egyre erősebb és vakítóbb képi ingerrel vesszük körbe magunkat. Hogy Sontag végső soron mit is gondolt a fotográfia társadalmi funkciójáról, alighanem a következő idézet mutatja be leginkább: „A kapitalista társadalom képekre alapozott kultúrát igényel. Tömén-telen szórakozási lehetőséget kell nyújtania, hogy serkentse a vásárlási kedvet, s hogy enyhítse az osztály-, faji és nemi hovatartozásból fakadó emberi sérelmeket. És végtelenül sok információt kell gyűjtenie ahhoz, hogy jobban kiaknázza a természeti erőforrásokat, növelje a termelékenységét, fenntartsa a rendet, háborúzzon, munkát adjon a bürokráciának.”¹⁹

¹³ Sturken–Cartwright 2001.

¹⁴ Rees–Borzello (eds) 1986; Harris 2001.

¹⁵ Manghani 2012.

¹⁶ Barrett–Myers 2003.

¹⁷ Sontag 2010: 32.

¹⁸ Sontag 2010: 201.

¹⁹ Sontag 2010: 200–201.

Sontag meglátásai könnyedén összeegyeztethetők a mitchelli képi fordulattal (azoknak a hatalmi és ideológiai pozícióknak az elgondolásával, melyek biztosítják jelenünk képszeretetét, sőt -imádatát), valamint Guy Louis Debord „látványtársadalom” elgondolásával is. Ez utóbbi szerint a kapitalista fogyasztói társadalom a kép és a látvány, az izgató és kényszerítő erejű spektakulum társadalma. De nemcsak arról van szó, hangsúlyozza a francia filozófus, hogy egyre több, vonzóbb és hatáskeltőbb kép vesz körül bennünket, hanem arról is, hogy ez miként változtatja meg a világról alkotott képünket, és magát a gondolkodásunkat. Debord megfogalmazásában: „a spektakulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött olyan társadalmi viszony, amelyet képek közvetítenek.”²⁰

Visszatérve a fotográfia sajátosságaira, számunkra itt az a lényeges, hogy a technikai állókép interpretációja során a történész a kutatás alapvető kérdéseivel is elengedhetetlenül szembekerül: a társadalmi viszonyok és a hatalom kérdésével, az intézményrendszer, a fogyasztás és ezen keresztül a piac működésével, a tömegkultúra és a művészet szerepének kérdésével.

A hagyományos, filmalapú fénykép természetesen egészen másképpen teszi ezt, mint a digitális vagy posztfotografikus képek. A kettő megkülönböztetésének elvi alapjait, Szilágyi Gábor meglátásai alapján, a következő néhány pontban rögzíthetjük:

1. A befogadói és terjesztői oldal átalakulása. Az internet által a kép gyorsan, gyakorlatilag az elkészülte után azonnal megosztható, terjeszthető és sokszorozható. Mivel a másolatok száma elvileg végtelen, az eredetiség kérdése végképp megszűnik. Az analóg kép ugyanakkor csak véges számban másolható, hiszen minden egyes másolásnál információvesztés következik be.

2. A digitális kép esetében nemhogy információvesztés nem lép fel másolás során, de könnyedén hozzá is adhatunk, módosíthatunk a képen. Mi több, a módosítás, manipulálhatóság nem egyszerűen könnyebben elvégezhető a digitális kép esetében, de egyenesen magától értetődő tulajdonsága, lényegi eleme. A digitális képrögzítés során létrejött adatkódolás ugyanis elengedhetlenné teszi, hogy a képet – közzététele előtt – módosítsuk, hiszen a képernyő mérete, színe, felbontása lehetlenné teszi az „eredeti” (nyers vagy RAW-) fájl használatát.

3. A digitális képpontok áthelyezhetősége, manipulálhatósága okán nemcsak fotorealisztikus, de hiperrealisztikus valóságok létrehozása vált lehetővé. A digitális fotó ebből a szempontból jobban hasonlít a számítógépes grafikához, mint a dagerrotípiához vagy az ezüst zselatin alapú fényképhez. A dagerrotípiát egy direktpozitív eljárás, ami annyit jelent, hogy egyetlen kép készül a felvétel során, közbülső hordozóanyag nélkül. Ami a lencse előtt látható, az egy az egyben megjelenik (bár oldalfordítottan, de rendkívül részletgazdagon) az üveglemez fényérzékeny szemcséin is. Ez az első szabadalmaztatott fotográfiai eljárás. Zselatinos ezüst alapú,

²⁰ Debord 2006: 4. (Az eredeti kiadás 1967-ben jelent meg.)

negatív filmre készült felvételek esetén azonban szükség van egy újabb technikai eljárás közbeiktatására, a kopírozásra, amely során méretazonos vagy nagyított pozitív kép készül. Ez a kép sokszorosítható, könnyedén terjeszthető és elméletileg végtelen számú változatban létrehozható, de végeredményben mindig valamilyen tárgyi létezőre (negatív film, pozitív kópiák, reprodukciók, nyomdai sokszorosítások) utal, sokszorosítása pedig korlátozott. A digitális technológia a dologi valóság elhagyását teszi lehetővé, ezáltal pedig a kép hitelessége, dokumentumjellege, bizonyító értékevész el teljesen. A világról alkotott képünket és tapasztalásainkat végső soron képmások hozzák létre, és ez komoly etikai, jogi és politikai következményekkel is jár(hat): gondolunk itt például az iPhone-nal készített háborús fotókra, a közösségi médiákon közzétett selfie-kre vagy a videójáték-élménnyé redukált katonai intervenciókra.

Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a történéznek kizárólag eredeti fotótárgyakat (dagerrotípiákat, talbotípiákat, albuminlemezeket, vintázs kópiákat) vagy negatív felvételeket szabadna kutatásai során felhasználniuk (ez utóbbi olyan lenne, mintha olajfestmény helyett a ceruzavázlatokat szemlélnénk, vagy bronzszobor helyett az öntőformát – bár egyes esetekben természetesen ezek vizsgálata is indokolt, sőt szükséges lehet).

Míg a képtárgy esetenként többletinformációt is adhat (állapota, az utólagosan rávitt tartalmak, a hátoldalon megbúvó feljegyzések stb.), melyek lehetőségéről nem szabad elfeledkeznünk, a műtárgyvédelem biztosítása érdekében legtöbbször másolatokkal, reprodukciókkal van dolgunk. Az albumban, újságban vagy képernyőn megjelenítésre kerülő képi tartalmak elemzésekor azonban, a fenti szempontokat figyelembe véve, érdemes azt is végiggondolni, hogy a kép elkészültének kontextusához képest mi az az aktuális (szöveg)környezet, amibe az általuk vizsgált kép behelyezkedik (előfordulhat például, hogy egy sajtófotó esetében nem is a képtárgy tekintendő eredetinek, hanem az adott sajtótermék). Egy dagerrotípiáról készült digitális reprodukció azonban, melyhez egy képernyőn keresztül férhetünk hozzá, egészen biztosan nem az eredetileg eltervezett terjesztői csatornákon futott végig, és így egészen más olvasatot kíván, mint egy iPhone-nal készült felvétel – noha mindkettő kivetített, immateriális képként táruul ma élénk. Triviálisnak tűnhet, de végtelen értelmezési szinteket mozgósíthat meg, ha észben tartjuk: a mai képolvasó már egészen más tudással, más viszonyrendszerrel fordul a (fény)képek iránt, mint 150 vagy akár 20 éve. Fénykép és fénykép nem kezelhető azonos módon.

A TECHNIKAI KÉP SAJÁTOSÁGAI

A kép korszakának kérdésfelvetései a mai történeti kutatások számára a tekintetben lényegesekek, hogy a (fény)képek mibenlétéről és működésmechanizmusairól alkotott elgondolásainkat kérdőjelezzik meg; történeti kutatások esetében azonban a mai napig hagyományos fényképekkel van leginkább dolgunk, még

ha ezekhez legtöbbször digitális reprodukció útján férünk is hozzá. A filmalapú fotográfiát, a fentebb ismertetett szempontok alapján, Szilágyi Károly a következőképp határozza meg: „[a] fotográfia az emberi kommunikáció azon formája, melynek médiuma valamely sík felületű hordozón optikai és kémiai úton állóképként láthatóvá tett elektromágneses hullámmozgás.”²¹

A *sík hordozófelület* azért alapvető Szilágyi számára, hogy a fényképet el tudja választani a virtuális képektől: ilyen virtuális képek a fényképezést megelőző képalakító technikák (phantasmagoriák, „optikai ködfátyol-képek”²²), a hologram és a digitális képalakító eljárások. Esetünkben viszont a *kommunikáció* szó a kulcs. A fotográfia emberi kommunikációra szolgál, írja Szilágyi, mégpedig közvetett (médiumot használó) kommunikációra. Ez utóbbi megszorítás azért fontos, mert a fotográfia lényegére mutat rá: fotó általában akkor készül, ha a kép készítője arra számít, hogy annak lesz egy befogadója, aki térben és időben elválik tőle. A fénykép tehát az ábrázolt valóság egyfajta értelmezését adja a felvétel elképzelt befogadója számára: konstruált és szubjektív leírás, amely ennél fogva természetesen nem képes a történeti múlt „igazságának” hiteles és teljes körű visszaadására.

A fotográfiai felvétel azonban a (hiányosan és torzan) ábrázolt motívumok értelmezésén túl rendkívüli többletjelentéseket hordoz az őt létrehozó eljárásról, a fogyasztói folyamatokról is, egyszóval a korszakról magáról. A médium technikatörténetéből tehát számos, más módokon hozzá nem férhető értelmezési lehetőség fakad. A kémiai, az optikai és a vizuális kommunikáció fejlődésével egyre újabb témák és ábrázolási formák váltak hozzáférhetővé, melyek átalakították a társadalmi és gazdasági viszonyokat, és viszont.

Egy-egy újabb technikai találmány forradalmasította és alapjaiban alakította át a (fény)képi ábrázolás kereteit és a vizuális konvenciókat. A dagerrotípia például lehetővé tette a családi portré szélesebb körben való elterjedését, ami a polgári öntudat megerősödését is segítette. A zselatinos ezüst eljárásnak köszönhetően kialakult és megszilárdult az amatőr fotográfiai praxis. A Leica és a kisméretű tekerescsfilmes piacra kerülésével technikailag megoldhatóvá vált a pillanatfelvétel, mely a privát fotózást és a riportfotót is alapvetően átalakította. A nyomdatechnikai újítások a képes sajtó fejlődését eredményezték, amely során a képek egyre szélesebb körben kerültek fogyasztásra, emiatt egyre nagyobb és nagyobb igény nyílt a fényképek iránt, amely azután újabb és újabb technikai és képi megoldásokat szült. A példákat még hosszan sorolhatnánk.

A lényeg, hogy a fotó mint technikai apparátus egy történeti, társadalmi, gazdasági kontextusba ágyazódik: a kép és az eljárás létezését, átalakulását, megnyilvánulási és fogyasztási formáit megannyi tényező befolyásolja az alkotó szándékától, lehetőségeitől és céljától kezdve a felhasználás elképzelt és lehetséges módjain, a néző és a fogyasztó társadalmi réteg elvárásain át a politikai szándékokig és az ideológiai, világnézeti keretekig. Nem csupán az a kérdés tehát, hogy

²¹ Szilágyi 2015: 11.

²² Kolta 2003.

mi látható egy képen, és hogy az ábrázolás milyen szabályokat követ, vagy hogy a kép milyen formában került közlésre, hanem az is, hogy miről *nem készült* fénykép, mit *nem* dokumentáltak (mivel a korszak vizuális konvenciói számára az adott téma vagy ábrázolásmód elképzelhetetlen volt), vagy minek a képi ábrázolását befolyásolta a hatalom (a propaganda vagy a cenzúra által). A kép keletkezésének körülményei, valamint a kép tartalma közötti viszonyok értelmezése által tehát új ismereti tartalmak fedhetők fel.

A fotográfia ugyanakkor nemcsak az őt létrehozó technikai háttérről és társadalmi kontextusokról vall, de az utókoréről is. Gondolhatunk itt például a fotográfia intézményrendszerének átalakulásaira, amely rögzíti, kizárja és meghatározza a fénykép jelentéseit, felhasználhatóságát, létjogosultságát. Robert Capa sajtóképeit például mára a múzeumi intézményrendszer nemzetközi szinten magába olvasztotta, ezzel pedig átalakította a képek eredeti funkcióját és olvasatát: sajtótermékből műtárggyá vált.²³

A FÉNYKÉP MINT EMLÉK

Miközben a fénykép készítője saját korára tekint rá, és rögzíti pillantását az utókor számára, a kép befogadója elkerülhetetlenül a múlt egy darabját nézi: az adott kép értelmezését tehát nagymértékben befolyásolják a befogadói közeg és a jelen elvárásai. A fotográfia mint történeti forrás elgondolása esetén tehát nem csupán a kép felületének tartalmai (az ábrázolt alakok és események) vagy a kép tárgya (állapota, utólagos ráírások stb.) lényegesek, illetve a felhasznált technikai apparátus és terjesztői csatornák, de a kép megőrzésének körülményei is, valamint az, ahogy ma a (fény)képekhez viszonyulunk. Hogyan értelmezzük általuk a múltat? Milyen jelentéseket igyekszünk a segítségükkel kibontani? Mire emlékezünk? Mit őrzünk meg, és mi kerül felejtésre? Mivel egy fénykép ritkán marad fenn önállóan – általában egy képgyűjtemény vagy egy kiadvány (újság, album, kiállítás, archívum) része –, e gyűjtemények sorsából, történetéből is számos jelentésréteg tárható fel: kultúrpolitikai, hatalmi és ideológiai kontextusok.

A nagy ütemben formálódó és terjedő emlékezetkutatás területe pontosan ezekkel a kérdésekkel foglalkozik.²⁴ Az első és második világháborút megélt generációk eltűnésével az emlékezetkutatás érthető módon került előtérbe nemcsak a tudományos érdeklődés, hanem a közbeszéd és a szélesebb közönség körében is. Az „emlékezet-divat” vagy „emlékezet-boom” folyamatához (a kép korszakát életre hívó) gyors technológiai és informatikai fejlődés, a tömegkultúra átalakulása is hozzájárult, valamint, hangsúlyozza a kortárs német kultúrakutató, Astrid Erll, a globális geopolitikai helyzet megváltozása szintúgy: az egykori gyarmati

²³ Szarka 2009.

²⁴ Lásd a témában például: Nora 1999, 2010; Erll 2011; Bodor 2015; Keszei 2015; K. Horváth 2015.

területek emancipációjával, a szovjet blokk megszűnésével vagy a távol-keleti hatalmak megerősödésével a múlt eseményei, a cenzúra alól felszabaduló traumák emléke új megvilágításba kerülhettek.

Ez a technológiai, politikai, társadalmi és kulturális téren egyaránt jelentkező elmozdulás alapvető befolyással van arra, hogy mire, miért és hogyan emlékezünk, illetve hogy mit engedünk, kollektív szinten, elfelejteni. Az – elkerülhetetlenül interdiszciplináris és nemzethatárokon átívelő – emlékezetkutatás területe egyszerre foglalkozik az emlékezéssel mint gyakorlattal, valamint ezen gyakorlat elméleti hátterével, írja Erll:

„A kultúra és emlékezet közötti kapcsolatok felderítése nem végezhető el egyetlen tudományterület határain belül sem. Ellenkezőleg, az emlékezés egy transzdiszciplináris kérdéskör. Amit ma (kulturális) emlékezetkutatásnak nevezünk, egy eredetileg multidiszciplináris tudományterületként indult útjára. Mára pedig egy interdiszciplináris kutatási projektté vált: »emlékezet« egyszerre teszi lehetővé és szükségessé a párbeszédet.”²⁵

Az emlékezet-diskurzusok és -elméletek általános és széles körben való elterjedése végső soron azonban lehetetlenné teszi az emlékezet pontos meghatározását. A kultúrtörténet történetével és problémáival foglalkozó Peter Burke hasonló dilemmával találja magát szembe, amikor a kultúra fogalmára kérdez rá.²⁶ Sem Burke, sem Erll nem vállalkozik egy végső „super-elmélet” felállítására, hanem a téma „antiparadigmatikus, középpont nélküli és transzdiszciplináris”²⁷ voltának felmutatását és szisztematikus számbavételét kínálja. Az emlékezetet Erll olyan kifejezésnek tekinti, amely igen különböző biológiai, társadalmi, politikai stb. folyamatokat foglal magába – ezek pedig a múlt és a jelen, valamint a múlt és a jövő szociokulturális kontextusaihoz kapcsolódnak. Azt hangsúlyozza, hogy az emlékezetkutatás nem válhatja fel a történetírást vagy a történettudományt, ahogy az egyén szintjén zajló emlékezéssel sem ellentétes. Inkább mindazon sokféle kulturális jelenség összességének tekintendő, melyekből e különböző kontextusok származtathatók.²⁸

Az emlékezetkutatás talán valóban nem igyekszik felváltani a történetírást, módszertani lehetőségeit tekintve mégis ellentétes viszonyba kerül vele, többek között az általuk hagyományosan felhasznált forrásanyag tekintetében. A kulturális emlékezet kutatásában előtérbe kerülő legkülönbözőbb vizuális források (fotográfia, film, mozi, televízió, videó, művészeti alkotások, múzeumi tárgyak, tetovált testfelületek, internet stb.) használata ugyanis a történetírás és társadalomtudományok narrativista szemléletmódját messzemenőig kétségbe vonja. Ezt alapul véve

²⁵ Erll 2011: 2. Saját fordítás.

²⁶ Burke 2004.

²⁷ Erll 2011: 6.

²⁸ Erll 2011: 7.

viszont az emlékezet fogalma a múlt megismerésében paradigmaváltást kell hogy jelentsen, mely folyamatban a fényképek jelentékeny szerepet játszanak.

Noha a fénykép, miképpen a szöveg is, alapvetően konstrukció és értelemképzés, a kettő közötti különbség a narratív jellegben fogható meg leginkább. A fénykép (ellentétben azonban a szintén vizuális mozgóképpel) nem mesél el történetet, vagyis *nem egyetlen* történetet mesél el, hanem számos párhuzamos és össze nem kapcsolható történet-elem közvetítésére alkalmas. Ennek okán szükségszerű az állóképet kísérő (narratív) kontextus, amely magyarázza és irányítja az értelmezést. Azonban ez esetben sem feledkezhetünk meg az értelmezés szociokulturális keretekbe való ágyazódásáról, amely alapvetően határozza meg azt a jelentést, melyet az adott képnek tulajdonítunk.

A szóban forgó paradigmaváltás tehát abban állhat, hogy a történelmi narratívák hagyományos, kronologikus-lineáris rendben építkező elbeszélőmódja feloldódik a képek által közvetített összetett, sokszor önellentmondásokat is hordozó tartalmaiban.

A kultúraelemzés területe és az annak részét képező emlékezetkutatás kiemelkedően fontos viszonyban áll a fotográfia elméleti kérdéseivel a múlttal való korántsem egyértelmű kapcsolata okán, illetve a médiatudománnyal a múlt ábrázolásának kérdése miatt. Emiatt pedig az egyik vagy a másik tudományterületen belül jelentkező újabb elméleti szempontok alapjaiban forgathatják fel a múlt megismerhetőségéről alkotott konvencióinkat. Sőt, a kultúrtörténet, az emlékezetkutatás vagy a fotográfia historiográfiája szintén számos új szemponttal szolgálhat a múlt feltárásának eszköztárát illetően, ami az inter-, a multi- vagy a transzdiszciplináris kutatási témák (gender studies, exile studies stb.) számára jelenthet újabb elméleti és módszertani lehetőségeket.

* * *

Írásunkban azt igyekeztünk bemutatni, hogy a fotográfia mint történelmi forrás elgondolhatóságának körüljárása számos jelentésteli réteg felfedésével jár: a kép felületén megjelenő motívumoktól a kép tárgyán és az eljárás technikai összetevőin át a létrehozó, valamint befogadó intézményrendszerig és a tudománytörténelmi paradigmákig számos elem közrejátszik abban, hogyan integráljuk a vizuális forrásokat a múlt és a jelen társadalmainak vizsgálatába.

A történelem alapkövei a források, amelyek típusuktól függően játszanak szerepet abban, milyen képet alkotunk a múltból a jelen (és a jövő) számára. A források megítélése, interpretációja pedig időről időre változik. A múltból *egyfajta* képet közvetítenek, mely kép történetileg relatív: a valóság (filozófiai) értelmezése, a mindenkori hatalmi pozíciók, a tudomány állása alapvetően befolyásolja, mit gondolunk elgondolhatónak.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Barrett, Harrison H. – Myers, Kyle J. 2003: *Foundations of Image Science*. New Jersey.
- Benjamin, Walter 1969: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. In: Benjamin, Walter: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 301–334.
- Bodor Péter (szerk.) 2015: *Emlékezés, identitás, diszkurzus*. Budapest.
- Burke, Peter 2004: *What is Cultural History?* Cambridge.
- Debord, Guy 2006: *A spektákulum társadalma*. Budapest.
- Erl, Astrid 2011: *Memory in Culture*. London.
- Flusser, Vilém 1990 (1980): *A fotográfia filozófiája*. Budapest.
- Harris, Jonathan 2001: *The New Art History. A Critical Introduction*. London–New York.
- Hartshorne, Charles – Weiss, Paul (eds) 1933: *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Volume 3. The Simplest Mathematics*. Bristol.
- Hornyik Sándor 2009: A fotográfia a kép korszakában. Megjegyzések a fotóművészeti mező feltérképezéséhez. In: *A fotográfiai mező szerkezete Magyarországon*. (Az NKA Fotóművészeti Szakmai Kollégiuma által támogatott kutatási projekt.) Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, http://archiv.mai-mano.hu/itt_es_most_2009.html – utolsó letöltés: 2018. október 10.)
- Keszei András 2015: *Emlékek formájában. Egyéni, társadalmi és kulturális hatások a múlt felidézésében*. Budapest.
- K. Horváth Zsolt 2015: *Az emlékezet betegei. A tér-idő társadalomtörténeti morfológiájához*. Budapest.
- Kolta Magdolna: 2003: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Kecskemét.
- Manghani, Sunil 2012: *Image Studies. Theory and Practice*. London–New York.
- Mitchell, William John Thomas 1986: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago.
- Nora, Pierre 1999: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Aetas* (14.) 3. 142–157.
- Nora, Pierre 2010: *Az emlékezet helyei. Válogatott tanulmányok*. Budapest.
- Rees, Alan Leonard – Borzello, Frances (eds) 1986: *The New Art History*. London.
- Sontag, Susan 2010: *A fényképezésről*. Budapest.
- Sturken, Marita – Lisa Cartwright 2001: *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York.
- Szarka Klára 2009: Örömteli vagy szomorú inkább? Robert Capa fotográfiai – művészeti múzeumban. *Eszmélet: Társadalomkritikai és Kulturális Folyóirat* (21.) 84. 151–152.
- Szilágyi Sándor 2015: *A fotográfia(?) elméletei*. Budapest.

A pusztulás képei. Katasztrófa-fotográfia a 19. század második felében

A természeti katasztrófák a különféle vizuális műfajok régóta kedvelt témái. Bár minden jelentősebb szerencsétlenségről készültek részletes, drámai hangvételű leírások, személyes beszámolók, a közönség, kiéhezve a legfrissebb hírekre, nemcsak olvasni, hanem látni is akarta a nem mindennapi pusztítás valóságát.

A fotográfia a 19. század találmánya; bár már az 1840-es években találkozhattunk kezdeti próbálkozásokkal, elterjedése a század második felére tehető. A fénykép éppen előállítási módjának köszönhetően a valóságábrázolás és -látás egy újfajta formájának megjelenését eredményezte. A megannyi képmanipulációs eljárás ellenére a fényképet a valóság hű képmásaként értelmezték a kortársak. Ellentétben a festészettel és más képpalkotó eljárással, a fénykép „nem hazudik, mert az örök világosságot, a napsugárt kéri fel mesztéréül”.¹ Ez a szemlélet azonban nemcsak a fényképhez való viszonyt határozta meg, hanem visszahatott magára az ábrázolt valóságra is, ugyanúgy, ahogyan a korábbi és későbbi reprezentációs formák.² A katasztrófák már a kezdetektől a fényképészek kedvelt témái voltak, és az új médium, a fénykép által közvetített katasztrófa-kép a szerencsétlenség egy a korábitól egészében eltérő tapasztalatát nyújtotta.

Tanulmányunkban arra vállalkozunk, hogy magyarországi árvizekről készült fényképek társadalomtörténeti vonatkozásait vegyük szemügyre. Először nagyobb vonalakban áttekintjük a fotográfia mint történeti forrás értelmezési kontextusait, majd pedig a 19. század második felében megesett jelentősebb árvizek kapcsán készült fényképeken megvizsgáljuk a környezet, a város, az ember és összességében az árvíz reprezentációs formáját. Amellett érvelünk, hogy a fotográfia megjelenésével a természeti katasztrófának, jelen esetben az árvizeknek a korábbi szemléletből építkező, ugyanakkor bizonyos szempontból markánsan különböző formanyelvet alkalmazó reprezentációja jött létre, amely hatással lehetett végső soron az árvíz tapasztalatára (percepciójára) és értelmezésére is. Annak érdekében, hogy megvilágítsuk, miben hozott újat a természeti katasztrófák korábbi reprezentációjához és ezáltal percepciójához képest az árvizek fényképekkel történő megörökítése, kitérünk a 19. századi nagy árvizek nem fotográfikus vizuális megjelenítési módjaira is.

¹ Herman 1878: 618.

² A katasztrófák elbeszélismódjairól lásd Bodovics 2014a.

KATASZTRÓFAFÉNYKÉPEK ÉRTELMEZÉSI KONTEXTUSAI

A katasztrófákról készült fényképek viszonylag fiatalnak számítanak a katasztrófák egyéb vizuális reprezentációi között. A korábbi évszázadok technikailag bonyolultabb és költségesebb eljárásokat alkalmazó időszakában is nagy volt az igény mind a katasztrófával szembenézni kényszerülő közösség, mind pedig a katasztrófáról minél többet tudni akaró közönség részéről. Freskók, festmények, domborművek őrzik a roppant méretű pusztulások emlékét, ezek azonban csak egy szűk réteghez jutottak el. A katasztrófák vizuális reprezentációjának tömegessé válása a sokszorosító technikai eljárások fejlődésével, a papír-, fa-, réz- és kőnyomatok megjelenésével érkezett el.

Az első nemzetközi médiaeseményé vált katasztrófa az 1755. évi lisszaboni földrengés volt. A rengésről, a rengést követő szökőárról és az elpusztult városról megannyi nyomat jelent meg különféle kiadványokban. A tragédia oly „népszerűsége” tett szert, hogy még évekkel később is keringtek Európában a különféle beszámolók és az illusztrációként funkcionáló képek. Talán nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy a lisszaboni földrengésről született verbális és vizuális narratívák évtizedekre és évszázadokra meghatározták azt a módot, hogyan egy természeti csapást elbeszéltek. Katasztrófafényképekkel száz évvel Lisszabon pusztulása után találkozhatunk legelőször. A természeti csapások megörökítése iránti igény ugyanis a 19. században megjelenő új technika, a fotográfia eszközt is hadra fogta.

A katasztrófafénykép mint dokumentum

A katasztrófafényképek elsődleges funkciója, hogy dokumentálják, megörökítsék magát az eseményt. Ilyen értelemben a katasztrófafényképek az eseményfotók, a riportázsok körébe sorolhatók. Az események hű dokumentálásában a fotográfia, lényegében megjelenésétől kezdve, megszerezte a kizárólagos szerepet. Hiszen a fénykép, éppen a technikai eljárás okán, amelynek a létrejöttét köszönheti, a valóság leghitelesebb másaként értelmeződött a korban. Nem csupán egy az egyben másolja a valóságot, hanem a valóság olyan részeit is felfedi, amelyet egyébként nem is vennénk észre.³

Ily módon a fénykép az objektivitás materiális megtestesülése, amelynek legfőbb funkciója, hogy hírt közöljön. De minek volt hírértéke a korban? A tragédiák, köztük a szenzációvá vált természeti katasztrófák mindenképpen hírértékkel bírtak. A képek és a hozzájuk kapcsolódó leírások révén az emberek úgy tudták elképzelni és átadni magukat a borzalmaknak, hogy közben az otthoni fotel vagy a kávéházak oltalmában biztonságban voltak. A romok látványa által

³ A valóság percepciójába sokszor kevesebb dolog tartozik bele, mint amennyit a fénykép megjelenít. A képen olyan elemek is szerepelhetnek, amelyeket egyébként nem érzékelnénk tudatosan. Walter Benjamin ezt nevezi „optikai-tudattalannak”. Benjamin 1980: 693.

kiváltott borzongás, a fenséges⁴ közvetett megtapasztalása a 19. századi ember szórakozásának megszokott formája volt. Jóllehet a fenséges fogalma a 18. század végének, illetve a 19. század elejének esztétikai tapasztalatához kapcsolódik, nem idegen a 19. század második felében élt embertől sem.⁵

Azzal, hogy a fénykép dokumentálja az eseményt, nem csupán hírt közöl, hanem a jövő számára meg is örökíti azt úgy, „ahogyan az volt”. A fotó tehát az esemény emlékművévé is válik, egy a megannyi, az eseményre emlékeztető tárgy közül. Különösen érvényes ez a természeti szerencsétlenségek után, a fényképekből összeállított albumokra. Jóllehet ezek elsősorban a segélyezésben játszottak kulcsszerepet, mivel a fényképészek az egyes fényképekért, illetve az albumért kapott pénzt részben vagy teljes egészében a károsultak megsegítésére ajánlották fel. Ugyanakkor a beválogatott képek az esemény, jobban mondva a pusztítás részleteinek segítségével adják vissza a tragédia teljességét. Ezek az albumok gyakorta szöveggel kiegészülve jelentek meg, amelyek közölték a képekről hiányzó részleteket az olvasóval: magát a drámát, az élet-halál harcot. Az 1878-as miskolci árvíz kapcsán megjelent *Miskolcz gyásza* című album, amely tíz fényképet tartalmazott, bevezetőként részletes leírást adott – a városban keringő elbeszélések alapján – a település közismert lakóinak tragikus pusztulásáról vagy csodás megmeneküléséről. Emellett a kiadványban szerepelnek az árvízben elhunytak nevei, valamint a városvezetés fontosnak tartotta, hogy a beérkező segélyekről ily módon nyilvánosan is nyugtázást adjon, s ezzel köszönetet mondjon.⁶

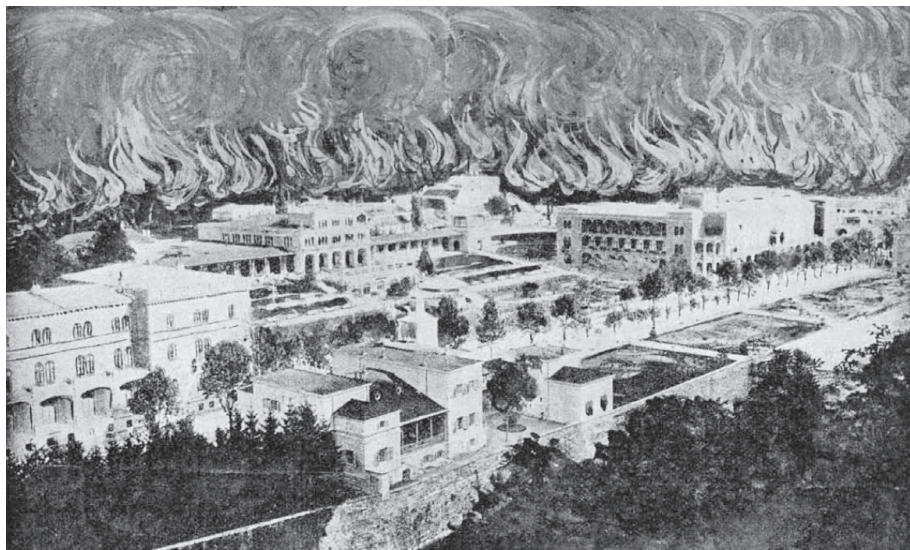
Fényképalbumok nemcsak előre összeállított formában készültek a természeti csapások után, hanem magánemberek maguk is állíthattak össze albumokat a fényképésznél vásárolt vizitkártya méretű fotográfiákból. A fényképgyűjtés nagy népszerűségnek örvendett a 19. század második felében, s a neves színészek, politikai szereplők, közeli és távoli tájak nevezetességeit megőrkítő fényképek között a katasztrófák is megjelentek gyűjthető formában. A fényképek térhódításával a valóság egy újfajta tapasztalata jelent meg: a könnyen hordozható, küldhető és árusítható valóságé. A fénykép nem más, mint a valóság egy zsebre tehető szelete.⁷ A fotográfiának van egy másik, a korszakban az előzőnél sokkal gyakoribb felhasználási módja: a sajtóillusztráció. Bár a korszak technikai eljárása még nem tette lehetővé fényképek közlését a sajtótermékekben, a kiadók nem

⁴ Edmund Burke a fenséges fogalmát a következőképpen határozza meg: „bármilyen, ami így vagy úgy felkelti a fájdalom és a veszély ideáját, vagyis bármilyen, ami valamiképpen rettenetes, vagy rettenetes dolgokkal kapcsolatos, vagy a rettenethez hasonlóan működik, a *fenséges* forrásául szolgál, vagyis létrehozza a legerősebb érzést, amelyre az elme képes lehet.” Burke 2003: 44. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵ A modern kor katasztrófáit már nem hatja át a fenséges esztétikája: a fenséges a „mindennapos” territóriumába került. A megszakítás helyett az ismétlődés kapcsolódik a katasztrófa fogalmához. Ekström 2012: 473.

⁶ Miskolcz gyásza 1879.

⁷ Natale 2012: 455. A 19. században megjelenő új kommunikációs és közlekedési formák, mint a távíró, a fénykép, illetve a vasút, alapvetően alakították át a kor emberének tér- és időképzését. Ezeknek köszönhetően a távoli tájak a korábbinál elérhetőbb közelségbe kerültek.



1. kép. *Herkulesfürdői tűzvész* (Tolnai Világlapja 1905. október 1.)

kevés összeget áldoztak arra, hogy legalább elmondhassák, a megjelentetett grafikus képeik „fénykép után” készültek, amely kijelentéssel nem csupán az újság haladó szellemét, hanem hitelességét is bizonyították.⁸

A sajtóban a katasztrófák kapcsán megjelent fényképátiratok két formáját különíthetjük el. Egyrészt vannak azok, amelyek a pusztítást mutatják be. Ezek többnyire vagy egy az egyben másolatai az eredeti fényképnek, vagy pedig némileg kiegészítve – például emberi alakokkal – reprodukálják azokat. Másrészt, megpróbálva eleget tenni a drámai pillanatok fotografikus megörökítését számonkérő közönség nyomásának, a fényképek után készült rajzok egy része a később, nyugodtabb körülmények között felvett helyszíneképekre rajzolja be a drámai pillanatot. Ennek háttérében technikai hiányosságok állnak, ugyanis a korszak fényképezőgépei a hosszú exponálási idő miatt nem voltak képesek mozgást megjeleníteni. Ezért van az, hogy a legtöbb, embert is ábrázoló fényképátíraton az emberek merev testtartásban szerepelnek, vagy pedig eredetileg nem is voltak a fényképen, csak a rajzoló utólagos munkájaként kerültek rá. Ezen a képeken az emberek az elpusztult épületekhez képest másodlagos szerepet játszanak, staffázsalakként asszisztálnak a drámához. A történeket, köztük az

⁸ Az olvasói elvárásokról nyújt képet az a néhány sor, amellyel a *Magyar Hírlap* szerkesztősége a miskolci árvízről elsőként megjelent rajzát kommentálta. „Ha képünk talán egyes részleteiben nem volna eléggé hű, annak egyszerű s természetes oka az, hogy nem a helyszínén, hanem hírtelen papírosra vetett vázlat után készült. Ámde csak az első képünk igényli a mentetetést, mert vasárnaptól kezdve lapunk egy egész heti folyama közölni fog megkapó s a helyszínén fölvert rajzokat a miskolci és egri rémdrámából. Szándékunk volt rögtön a rettenetes veszedelem után elkezdenni a rajzok közlését és azért sürgönyöztünk a miskolci és egri polgármester és magán-személyekhez, hogy lapunk költségén fényképeztesse nek le egyes részleteket.” *Magyar Hírlap* 1878. szeptember 6.

esemény drámai csúcspontját, a tűz lángolását vagy éppen a védgátak beszakadását inkább rajzolt grafikákon jelenítették meg. Köztes megoldásként előfordult, hogy az árusított fényképekre, amelyeket a dráma után vettek fel, rárajzolták a lángokat vagy a riadtan menekülő embereket. Annak ellenére, hogy a technika sokat fejlődött a következő néhány évben, hasonló, utólagosan kiegészített fényképekkel még a századelőn is találkozhatunk. A rajzolt elemek feltűnésének oka itt már kevésbé a mozgás megjelenítésének nehézségei lehettek, hanem sokkal inkább az, hogy a fotográfus egyszerűen lemaradt a drámáról (*1. kép*).

A katasztrófafénykép mint városrepresentáció

A katasztrófafényképeknek egy másik értelmezési kerete lehet az, ha városrepresentációként, városfotóként tekintünk rájuk, melyek a negatív városképet, az elpusztult várost örökítik meg. Ebben az esetben a valódi tragédiát nem kifejezetten a képen látható pusztulás, hanem az egykori városkép emlékképe és az elpusztult város mostani látványa között feszülő ellentét jelenti.⁹ A dráma a hiányban fejeződik ki.¹⁰ Az egykori hatalmat, prosperitást, gazdagságot tükröző város az épületekkel és minden egyéb városias kellékkel (utak, hidak, telefon- és villanyvezetékek stb.) a katasztrófa martalékvá vált, részben vagy teljesen megsemmisült. Különösen nagy feszültséget árasztanak azok a fényképek, amelyeken (például az árvízképeken) nem látszik, vagy nem kivehető, hogy mi okozta a pusztulást. A kép önmagában nem mesél el mindent, ahhoz szövegre is szükség van, hogy értelmezhetővé váljon. Ennek a kísérőszövegnek nem kell terjedelmesnek vagy részletesnek lennie, elég egy egyszerű képaláírás is.

A romba dőlt városnak, s egyáltalán a romok képi megjelenítésének évszázadokra visszamenő hagyománya van. Egészen a 18. századig úgy gondolták, a lerombolt város az isteni harag és büntetés megnyilvánulása, amely az ember jelentéktelenségére mutatott rá, s egyúttal az Istennek tetsző életformához való visszatérésre szólított fel. A romok látványához kapcsolódó moralizáló tanítás később sem veszett feledésbe, s a 20. század nagy kataklizmáinál, köztük az első világháborúnál, a romokról készült képeslapok formájában emlékeztetett a gépesített hadsereg pusztító erejére. A romok idővel kulturális tárgyakból morális, kulturális és politikai jelentéssel bíró műemlékké váltak.¹¹

Éppen ezért gyakori volt a háborúban elpusztult települések megörökítése, különösen a győztes fél oldaláról. Ők a romba dőlt város képét mint hadiszákmányt mutatták fel, ezzel kifejezve katonai felsőbbbségüket és hatalmukat a vesztes fél felett. A háború és a katasztrófa párhuzamba állítása nem csupán a következmények tekintetében megszokott, hanem a két esemény alatt tapasztal-

⁹ Az újságok szívesen állították egymás mellé képpárok segítségével az egykori virágzó város képét a katasztrófa utáni helyzettel, ezzel is hangsúlyozva a szerencsétlenség rendkívüliségét.

¹⁰ Stubblefield 2015: 9–26.

¹¹ De Meyer 2011: 26.

talt vagy elképzelt viselkedésmód okán is. A katasztrófakutatás éppen e hasonlóságnak köszönheti létezését, mivel az amerikaiak a hidegháború idején természeti és ipari katasztrófákon modellezték a háborús szituációban előforduló lehetséges polgári viselkedésmódokat.¹² A katasztrófákat megörökítő fényképek előfutárjainak ily módon azokat a korai, a 19. század közepéről származó fotókat tekinthetjük, amelyek valamelyik háborút örökítették meg.

A legelső hadi fényképek közé tartoznak a brit fotográfus, Roger Fenton képei a krími háborúról.¹³ Fenton a háború számos aspektusát lencsevégre kapta: a tábori életet, a csatára való készülődést és a csata utáni állapotokat. Egyvalamit nem volt képes lefotózni: magát a csatát. A technikai korlátok nem tették lehetővé a mozgalmas jelenetek megörökítését, ezért csak az előzményeket és a következményeket mutató beállított, statikus, s ebből kifolyólag szürreális nyugalmat árasztó képekből következtethetünk a köztes időintervallumban lefolyt csata drámájára. A 19. század legnagyobb szabású hadszíntéri fotózása az amerikai polgárháborúhoz kapcsolódik. Matthew Brady húsz társával együtt szállítható sötétkamrákkal felszerelve több mint tízezer felvételt készített a háború ideje alatt.¹⁴ Innentől kezdve a fényképek elengedhetetlen részeivé váltak a háborúkról szóló sajtótudósításoknak.

A katasztrófafénykép mint műtárgy

Végezetül nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy ezek a fényképek egyben műtárgyak is, a fényképész tudatos alkotásai. Erre utal az is, hogy a fotográfus gyakorta ellátta szignójával a képeket, illetve hogy mind a sajtónak, mind pedig a közönségnek pénzért árulta őket. Ebben a minőségében sokkal nagyobb hangsúly esik a kép komponáltságára és a különféle technikai eljárásokra, mint dokumentum funkciójában. Míg az előbbi esetben a megválasztott beállítás, a térrendezés, az előhívási eljárás a kép esztétikai értékéhez járul hozzá, addig az utóbbinál a kép hitelességét támasztja alá vagy éppen kérdőjelezi meg.

A fényképek művészi értékéről vallott nézetek folyamatosan változtak az idővel. Kezdetben a világ jelenségeinek pontos visszaadásában látták megjelenni a művészi értéket. Később a témaválasztás jelentette a fénykép művésziességét. Végül pedig a fotográfia által létrehozott sajátos formanyelv vált az esztétikum alapjává.¹⁵

Amennyiben a katasztrófafényképeket műtárgyként vizsgáljuk, elengedhetetlen, hogy áttekintsük a természeti katasztrófák ábrázolási hagyományait. Egyrészt az előképek között találjuk a városfotó kapcsán már tárgyalt romábrázolásokat, amelyek reneszánszukat élték a romantika idején. Bár a romantika kibontakozása

¹² Quarantelli 1987

¹³ De Meyer 2011: 20.

¹⁴ De Meyer 2011: 22.

¹⁵ Kolta–Töry 2007: 74.

és fénykora évtizedekkel megelőzte a fotográfia elterjedését, hatásában mégis hosszan tartónak bizonyult.¹⁶

Jóllehet a romantikus romkultusz alapvetően nem a pusztulásra helyezi a hangsúlyt, hanem sokkal inkább az elődökre, a múltra való emlékezésre, kiemelten kezelve a gótika korszakát, mégis óhatatlanul rámutat az elmúlás mindenre és mindenkire kiterjedő érvényességére. A romantika idején a valódi vagy mesterséges romok a kertek, a táj szerves részévé váltak, egyfajta *memento mori*-ként emlékeztetve a halál mindenkori jelenvalóságára. De nemcsak a valódi tájban találták meg helyüket, hanem a festettben is, és a tájképfestészet segítségével a mindennapi látvány megszokott elemeivé váltak. A katasztrófafényképek kétségkívül közvetítenek valamennyit ebből a romantikus életszemléletből, amikor a hiúság jelképe, a város pusztulását örökítik meg.

Csakhogyan van egy alapvető különbség a romantikus romábrázolás és a katasztrófafényképek között: a pusztulás időtartama. Míg a romok azt sugallják, hogy évtizedek vagy évszázadok alatt nyerték el ábrázolt formájukat, addig a katasztrófa által sújtott város romjai egyik óráról a másikra keletkeztek. Ez a váratlanság és gyorsaság, amelyek a katasztrófák meghatározó jellemvonásai, adja a fotográfia drámaiságának lényegi részét.

A romantika idején a pusztulásnak mint látványnak az esztétikai értéke megnőtt, a benne megnyilvánuló fenséges adta a kép legfőbb üzenetét. A fenséges, amely a szép fogalmával szemben új esztétikai ideálként jelent meg a romantika idején, és annak másik jellemző műfaji eleme, a katarzis¹⁷ nem csupán az olvasók esztétikai szórakoztatását szolgálták, hanem érzelmi vonatkozásaiknak köszönhetően a traumakezelésben is lényeges szerepet tölthettek be. Ezen esztétikai tapasztalatok révén ugyanis az olvasó oly módon kerül kapcsolatba a veszélyes, ijesztő és fájdalmas eseménnyel, hogy mindeközben biztonságban érezheti magát. Jóllehet csupán képzelete segítségével éli (újra) át a traumatikus eseményt, de az ily módon megszeli a „imitált” körülmények között kiváltott megrendülés és iszonyat¹⁸ felforgató erejénél fogva pozitív módon képes hatni a traumati-

¹⁶ A korszak művészetéhez lásd Bakó 1978.

¹⁷ Arisztotelész a tragédiával kapcsolatban beszél a katarzis, vagyis a megtisztulás, megszabadulás érzéséről. „A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízestített nyelvezettől, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján –, a részvét és a félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást.” Arisztotelész 1992: 12–13.

¹⁸ Az iszonyat szintén gyakran előforduló eleme a katasztrófanarratíváknak, amely a fenségeshez hasonló folyamatot képes elindítani, azzal a többlettel, hogy elsősorban olyan eseményekhez kapcsolódik, amelyeket soha sem szabad elfelejtenünk. Ricœur szerint az iszonyat sajátos individualizációs funkciót tölt be azáltal, hogy összehasonlíthatatlanná tesz. Szerinte – miként a fenséges esetében is – a fikció képes arra, hogy feloldja az iszonyattól elborzadt nézőt/elbeszélőt. Bár Ricœur elsősorban a holokausztirodalomhoz köti az iszonyat fogalmát, de a holokauszt- és katasztrófanarratívák között fennálló hasonlóság alapján, ez utóbbiak esetében is érvényesek kijelentései. Ricœur 1999: 364–366.



2. kép. *Forray Iván: Mentési jelenet, 1838 (Budapesti Történelmi Múzeum 17.065)*

zált személy gyógyulására, aki ennek eredményeképpen a traumatikus élményt tapasztalattá tudja alakítani.¹⁹

Az 1830-as években Magyarországon két nagy stílus keveredése figyelhető meg a katasztrófaábrázolásokon. Míg a vizualitás nyelvében a klasszicista ábrázolásmód dominál, addig a témaválasztást az érzelmeknek és drámaiságnak teret engedő romantika befolyásolta (klasszicizáló romantika). Az ebben az időszakban megjelenő biedermeier, a polgári miliő stílusa, éppen ezért kevesebb hangsúlyt fektetett az emóciók megjelenítésére, helyette – a klasszicizmus elvárásainak eleget téve – a heves érzelmi megnyilvánulásoktól mentes, nyugodt, rendezett megjelenítésmódot preferálta. Az 1838-as pest-budai árvíz vizuális reprezentációi néhány kivételtől eltekintve mentesek még a túlfokozott drámai érzelmességtől, helyette a történések ismeretében szürreálisnak ható rezignált nyugalom árad a képekről (2. kép). A csónakos mentési jelenetek láttán az embernek az a gondolata támad, hogy ezen képek érzelmi töltete semmivel sem múlja felül egy átlagos csónakázás ábrázolását. De vajon jogosnak mondható-e a mai ember azon elvárása, hogy – a szöveges reprezentációkat is idevéve – a katasztrófanarratíváknak drámaiaknak és érzelmektől túlfűtötteknek kell lenniük? Vajon ez az az ábrázolásmód, amely közelebb áll a valósághoz, vagy csupán egy sztereotípiának próbálnak megfelelni? A drámai, színpadias megjelenítésmód szinte kínálja magát már csak a katasztrófa fogalmának eredeti jelentéséből adódóan is.²⁰ De vajon lehetséges-e drámaiság nélkül egy tragikus eseményt elbeszélni?²¹ Úgy tűnik, hogy igen, már amennyiben elfogadjuk, hogy a drámaiságnak egyéb megnyilvánulási formái is lehetnek, mint amihez szocializálódtunk.

Emiatt a klasszikus korszak minden érzelmet nélkülöző képi ábrázolásai egy egészen más katasztrófaféket közvetítenek, mint amihez hozzászoktunk.²² A képeken megnyilvánuló nyugalom és rendezettség azt a hamis benyomást kelti

¹⁹ Pintér 2014: 54.

²⁰ A katasztrófa görög eredetű szó, eredeti jelentése: fordulat, fordulópont a cselekményben.

²¹ Vö. White 1973.

²² Bodovics 2014a.

a szemlélőben, hogy minden rendben van, uralva van a helyzet, sőt már-már „normális”-nak tekinthető. A pest-budai árvíz képi ábrázolásai közül ugyanez a nyugalom árad, amelyet egyedül a képeken szereplő alakok viselkedése közvetít. Merthogy a környezet állapota – a romba dőlt épületek és az utcákat borító víztömeg – nem támasztja alá ezt a nyugalmat. Hatalmas az ellentét a helyzet jellege és a szereplők viselkedése között, akik – elvárásaink szerint – nem a helyzetnek megfelelően reagálnak. Ez adja a kép feszültségét és drámaiságát.

A romábrázolás mellett a 19. századi tájképfestészet hagyományai is hatással voltak a katasztrófafényképek vizualitására. A táj megjelenítésének mindkét, a perspektivikus és a madártávlati módjára találunk példákat a katasztrófákról készült fotográfiákon. A madártávlatiak igazán csak a légi fotográfia megjelenése után szaporodtak el,²³ de a látvány minél teljesebb megragadása érdekében a fényképezés már a 19. században is fáradságot nem kímélve cipelték fel kelleiket a katasztrófát környező magaslatokra, ahonnan a pusztítás képe a maga mellbevágó drámaiságában tárulhatott a néző szeme elé. Ez a fajta megjelenítési mód a városok hagyományos reprezentációihoz igazodik (veduta-festészet), csak most nem az ereje teljében lévő várost láttatja, hanem a legyőzöttet.

A távlati fotográfiák mellett természetesen közeli felvételekkel is találkozhatunk, különösen azon települések esetében, ahol nem volt lehetőség magaslatról fényképezni. Ezek a közeli felvételek szintén magukon hordozzák a tájképek, különösen a városképek bizonyos jellemvonásait, szerkesztési elveit. Hasonlóan a városképekhez, a katasztrófa-fotográfiákon is az épített környezet ábrázolása a fő téma, csak hogy most a romba dőlt épületek, a pusztulás minél átfogóbb látatása a cél. Míg a 19. századi tájképeken a romok többnyire a háttérben, mellékszereplőként, de a kép lényeges tartalmi elemeként jelentek meg, addig a fényképeken a prioritás felcserélődik: a romok, a pusztulás kerül az előtérbe, és a táj adja a hátteret, amely előtt a dráma kibontakozik. A természeti elemek közül a víz kap kiemelt fontosságot, már amennyiben kivethető a felvételen. A technikai lehetőségek ugyanis korlátokat szabtak a fényképész számára. A dagerrotípiá, a talbotípiá, de még a nedves lemez is érzékeny volt a kék és az ibolyaszínű sugarakra, ezért azok a táji elemek, amelyekben a kék, a zöld vagy a piros meghatározó volt, a fényképen részletszegényen, fehéren vagy egészen sötéten jelentek meg. Így a pozitívon a nagyobb vízfelületek textúra nélküli világos foltként jelentkeznek, mintha csak betonfelületet, például egy teret látnánk. Ennek ellenére a vízfelületek fotózása kedvelt témája volt a korszak fényképészeinek, s ahelyett, hogy a technikai hiányosságok miatt lemondtak volna a vizek megörökítéséről, inkább megpróbálták ellensúlyozni a színérzékletlenségéből származó hatást. A fényviszonyok megválasztása vagy a tükröződő vízfelület előtérbe helyezése többnyire megoldást jelentett a problémára.²⁴

²³ A legelső légi felvétel az 1906-os San Franciscó-i földrengésről készült George Lawrence jóvoltából, aki vitorlák és egy panoráma kamera segítségével örökítette meg a katasztrófát egy korábban nem alkalmazott nézőpontból. De Meyer 2011: 25.

²⁴ Tóry 1977: 27.

ÁRVÍZKÉPEK A 19. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN

A továbbiakban az 1870-es évek árvizei, egészen pontosan az 1875-ös és 1876-os budapesti, valamint az 1878-as miskolci és az 1879-es szegedi árvíz kapcsán keletkezett fényképeket vizsgáljuk meg a diskurzuselemzés módszerével.²⁵ Legyen szó írott vagy képi forrásról, a diskurzuselemzés arra fókuszál, hogy miképpen jelenik meg az adott téma – jelen esetben az árvíz – a korabeli diskurzusban.²⁶ Arra keresi a választ, hogy az interpretáció során milyen visszatérő elemek szolgálják a diskurzus komplexitását, ugyanakkor az is lényeges, hogy mely területen tapasztalunk ellentmondásokat az általános elbeszélés módhoz képest.

A vizsgált fényképek az említett árvizek képi elbeszéléseinek fontos elemei, melyek szorosan kapcsolódnak az események verbális narratíváihoz. Noha a képek önmagukban is figyelmet érdemelnek, valójában mindig létezik egy szöveg – írott vagy szóbeli formában –, amelyre a képek utalnak. Ez a vonatkozó szöveg részben az adott esemény konkrét mozzanatait meséli el, másrészt egy általános árvízképet is közvetít. Miután a katasztrófa általában a természet és a kultúra szembenállásában, esetleg csatározásában értelmeződik, úgy véljük, hogy a természet és annak ellenpontja, a város, valamint a benne élő emberek reprezentációja közvetíti leginkább ezt az általános árvízképet. A fotográfia megjelenésével némileg megváltozik ez az általános árvízkép, hiszen a fénykép – különösen a korai szakaszában – csak a valóságot hivatott rögzíteni, szimbolikus jelentésadásra kevésbé vélték alkalmasnak.²⁷ Ez utóbbi funkciót a rajzolt képek látták el azáltal, hogy számos olyan toposzra utaltak, amelyek a katasztrófák kulturálisan rögzült képének szerves részét képezték és képezik mind a mai napig. Épp ezért az események vizuális reprezentációjában a fénykép sokáig mellékes, a művészi, rajzolt képekkel szemben alávett szerepet töltött be.²⁸ A fénykép csak az „alanyagot” jelentette, amely alapján az esztétikai értékkel bíró, munkaigényes, mesterien előállított kép készült. A fényképben nem volt semmi

²⁵ A vizuális ábrázolások diskurzuselemzéséhez lásd Rose 2002. Rose Foucault nyomán kétfajta diskurzuselemzési módszert különböztet meg a vizuális produktumokkal kapcsolatban. Az első a vizuális és szöveges materiák keletkezésére és retorikai szerkezetére helyezi a hangsúlyt, míg a második az előállító intézményekre és a képek felhasználási módjaikra fókuszál. A tanulmány e kettő közül az előbbi megközelítést alkalmazza, azaz figyelmünket az árvíz vizuális reprezentációjának létrejöttére és jellemzőire fordítjuk. A történeti katasztrófákról készült fényképek vizsgálata finoman szólva is elhanyagolt területe a katasztrófa-kutatásnak. Az érdektelenség hátterében két okot feltételezhetünk: egyrészt a katasztrófákról készült első fotográfiák a 19. század produktumai, a századé, amelynek szerencsétlenségei egyébként is kevesebb figyelmet kapnak a katasztrófa-kutatók részéről szemben például a kora újkori csapásokkal. Másrészt, ha meg is jelennek a fényképek, szerepük legtöbbször az illusztrálás, önálló elemzés tárgyává ritkán válnak. Ennek ellenére akad néhány ígéretes kezdeményezés, jóllehet későbbi időszakra vonatkozóan: Weisenfeld 2012, Stubblefield 2015.

²⁶ „[A] diskurzus mindig is azt a valóságot mutatja meg, amely a lehetőség tárgyaként van adva a számunkra, és nem azt, amelyik objektív adottságként vesz körül bennünket, amit aztán le is lehetne ellenőrizni.” Carver 2004: 145.

²⁷ Vö. Kolta–Tóry 2007: 75–86.

²⁸ Tomsics 2014.

művészi: festményhez vagy grafikához viszonyítva túlságosan is gyorsan készült, életlen volt, gyakran komponálatlan, hétköznapi témákat jelenített meg. Csupa olyan tulajdonság, amely a művészi munkára nem lehet jellemző. A fotográfia csak idővel talált rá saját hangjára, s az egyedi formanyelv és témaválasztás révén megmutatta a maga művésziességét. Ehhez persze az is kellett, hogy a közönség is hozzászokjon az újszerű vizualitáshoz, s elsajátítsa annak nyelvezetét.

A fényképeket tehát két okból is nehéz a rajzolt képektől elválasztanunk. Egyrészt azért, mert a rajzolt képek jelentős része eredetileg fénykép volt, bár ezt nem minden esetben tüntették fel. Másrészt a két ábrázolásmód szervesen kiegészítette egymást. A fénykép realista ábrázolásmódja révén bizonyította az esemény megtörténtét, míg a rajzolt kép megjelenítette mindazt, amit a fénykép nem tudott: az érzelmeket, a drámát, a szimbolikus üzenetet, de legfőképp a mozgást. Ezért a következőkben a rajzolt képeket és a fényképeket együtt elemezzük a természet, a város, az emberek és a mindezekből összeálló árvízkép esetében.

A természet

A katasztrófák kapcsán keletkezett reprezentációk – legyen szó vizuális vagy verbális reprezentációról – kiváló lehetőséget teremtenek az ember és környezet viszonyának tanulmányozásához. Az antropológusok alapvetően négyféle attitűdöt határoztak meg, amellyekkel jellemezhető ez a viszony. Ezek az individualista, az egalitárius, a hierarchikus és a fatalista.²⁹ Az árvizekhez kapcsolódó verbális és vizuális narratívákban egy olyan kevert attitűd bontakozik ki, amely mind a négy viszonyulási módból építkezik.

Az individualista és a hierarchikus megközelítés régmúlt időkben gyökerező természetszemlélet. A természet mint az emberi társadalom fizikai, de legfőképp morális állapotának tükörképe a középkori természetszemlélet alapja, amely a természet óvó, védelmező, alapvetően jóságos anyai attribútumával egészül ki. A társadalom erkölcsi viszonyait nem csupán a természeti környezet tükrözheti vissza, hanem az épített is. Éppen ezért az elpusztult épített környezet, vagyis a romba dőlt város még napjainkban is az adott közösség erkölcsi romlásának szimbóluma és egyben következménye is. A vizsgált árvízi narratívák magát az árvizet és általában a természeti katasztrófákat büntetésként interpretálják, amely egyszerre származhat Istentől és a Természettől valamilyen emberi vétek megtorlásaként. A leírásokban a természeti elem életre kel, sőt antropomorfizálódik: az ésszel és ravaszsággal is felruházott hatalmas erejű víztömeg jól képzett katona módjára ront rá a mit sem sejtő közösségre, kényére-kedvére tör-zúz végig a városon, s közben megállíthatatlanul viszi magával az útjába kerülő embereket, állatokat és házakat. Az elbeszélésekben erős, okos és kegyetlen ellenségként jelenik meg a víz, közvetve a természet. Az egész esemény leírását átszövik a háborús

²⁹ Winivarter 2003: 13–15.

metaforák: két fél csatája bontakozik ki előttünk, a *natura* harca a *cultura* ellen. A kimenetel kétségtelen: mindig a *natura* győz, részben az őt megillető tisztelet (anyatermészet), részben az ősiség okán (természetből kivált kultúra).

Az individualista és a fatalista attitűd ellentétes álláspontot hirdet. Míg az előbbi szerint a természeti törvényeknek megfelelően kell átalakítanunk a társadalmat a jobb alkalmazkodás érdekében, hogy a természet törvényei irányítsák a társadalmi cselekedeteket, és ne fordítva, addig az utóbbi egyszerűen csak megadja magát a helyzetnek, és elszenvedi a nehézségeket. Különösen a szegedi árvíz idején izzott fel a vita a természeti folyamatokba való beavatkozás, a Tisza-szabályozás negatív következményeiről, és került előtérbe a természeti körülményekhez alkalmazkodó életmód pártolása, amely az individualista szemlélethez áll leginkább közel. De a miskolci árvíz után is előkerült a környezeti rombolás (fakitermelés) és az árvizek közötti összefüggések hangoztatása. Ugyanakkor a gyakorlatban többnyire inkább a fatalista megközelítésre látunk példát: az emberek hol csendesebben, hol hangosabban, de eltűrik a különféle csapásokat.³⁰

Ezek az eltérő természetszemléletek sokkal inkább a képekhez kapcsolódó szövegekben érhetők nyomon, mint a vizualizált formákban. A rajzolt képeken az események főszereplője, a víz kétféle formában jelenik meg: egyrészt hatalmas hullámokat vető, mindent magával sodró elemként, másrészt békés, nyugodt, sima víztükörként. A fényképeken viszont csak az utóbbira látunk példát, hiszen sem a mozgó víz, sem az árvizek körülményei (szél, eső, sötétség) nem kedveztek a fotózásnak. Ellenben a nyugodt, szinte mozdulatlan víztömeg látványos téma volt a fotográfus számára, s Szegedről és környékéről, ahol közel három hónapon keresztül állt a víz, számtalan felvétel született.³¹ Budapest utcáin is éppen elegendő ideig tartózkodott a Duna ahhoz, hogy magával ragadó fényképek készülhessenek a vízzel borított utcákról és terekről (3–4. kép). Bár a képek fókuszában

3. kép. 1876. februári árvíz, Fazekas tér Budán, fénykép után (Magyarország és a Nagyvilág, 1876. márc. 19. 180.)



Budapesti árvíz képek: III. A fazekas-ter Budán. (Fénykép után.)

³⁰ Bodovics 2014b.

³¹ A szegedi árvíz vizuális reprezentációinak kiváló gyűjteményét nyújtja Tóth 2009.



4. kép. *Budapesti árvíz 1876 februárjában. Klösz György felvétele (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)*

a víz áll, a színérzékenységből adódó technikai korlátok miatt a fényképeken néha kivehetetlen a víz textúrája. Ha nincs fodrozódás vagy visszatükröződés a víz felszínén, olyannak hat a hatalmas víztömeg, mintha aszfalt- vagy betonfelszín néznénk, melyen – groteszk módon – csónakok állnak. A vízen kívül az összes többi természeti elem másodlagos jelentőséggel bír mind a szöveges, mind a képi elbeszélésekben. Még a fényképeken megjelenő távoli táj is csupán statisztaszerepet játszik a víz által borított terület mellett. A verbális narratívákban a víz mellett a Nap mint égitest kap még szerepet, amely megvilágítja és ezzel feltárja a pusztítás nyomát, ugyanakkor aranyugaraival elhozza az újjászületés, a feltámadás reményét is. Illetve az elpusztult vagy szerencsésen megmenekült háziállatokról esik még olykor szó, de ezek mint domesztikált teremtmények sokkal inkább a kultúra világába tartoznak, mint a természetébe.

A vizsgált fényképek kompozíciójában felfedezhető a korábbi évtizedek tájbrázoláshoz kötődő gyakorlata, elsősorban ott, ahol távlati perspektívából került megörökítésre az árvíz. A felvilágosodással létrejött, önmagért való városkép, a veduta a település nevesebb épületeit, illetve azok összességéből előálló látványt helyezi a festmény vagy grafika középpontjába. Bár a veduta műfaja az 1870-es évekre válságba került, miután nem volt képes meglátni a modernizálódó nagyvárosok szépségét,³² a műfaj kompozíciós hagyományai az éppen ez idő tájt erőre kapó fotográfiában élnek tovább, amely átvette a veduták szerepét a városábrázolás terén.

Miskolcon mind Szinay István, mind pedig Klösz számos közeli felvételt készített, éppen ezért képeik fókuszában (az előtérben) az elpusztult városrész kap helyet, a környező (városi) tájnak csupán a háttér jut. Ellenben a Szegeden készült felvételek között szép számmal találunk olyat, amelyen a háttérként szol-

³² Sármány 1996.

gáló táj az előtérben hangsúlyosan megjelenő vízzel együtt tájképi kompozíciót formál. Ez a tájkép azonban nem a romantika érzelmeit kihangsúlyozó tájbrázolása, hanem sokkal inkább már az azt követő naturalista-realista természet-ábrázolást visszhangozza.

A fényképek feladata már nem az érzelmek felkorbácsolása, a természeti élmény átélését lehetővé tevő hangulat közvetítése; a drámai érzelmek (félelem, kétségbeesés, borzongás, gyönyör) helyett csendes beletörődés uralkodik a képeken. A megjelenő emberek sem tesznek hozzá semmit sem érzelmileg a fényképekhez, mert arcuk, ha látszik is, rezenéstelen. Ebből a szempontból még annyi szerepük sincs, mint a klasszicizmus ideális tájképein megjelenő stafázsalakoknak, akik mozdulataikkal, arckifejezéseikkel hozzájárultak az egész kép hangulatának megteremtéséhez. Bár a dokumentarista jelleg a hangsúlyos, nem mondhatjuk, hogy a katasztrófafényképek nélkülöznének minden művészi tudatosságot. A rombolás esztétikája megkívánja, hogy a fő hangsúly a romok bemutatására essen, ugyanakkor egyértelmű, hogy egyik fotográfus sem véletlenül kattintgatott. A képkivágást jól megválasztották, odafigyeltek a fényviszonyokra, és amennyire csak lehetett, beállították az embereket is.

A város

Mind a négy általunk vizsgált árvíz városban pusztított; kettő a fővárosban, egy az akkori Magyarország második legjelentősebb városában, Szegeden, egy pedig egy mezővárosi jellegű városban, Miskolcon. Miként a bevezetőben írtuk, ezek az árvízképek a hagyományos városkép inverz változatai: az elpusztult város látványát tárják elénk. Lényegtelen, hogy Szeged kivételével valójában egyik esetben sem beszélhetünk teljes várospusztulásról, mert amiatt, hogy a képek csak az elpusztult városrészeket dokumentálják, összességében az a benyomásunk, hogy a teljes település a víz martalékává vált.

A képeket a városreprezentáció szempontjából két részre oszthatjuk. Az első csoportba sorolhatjuk azokat, amelyeknél a város mint felismerhető jegyekkel bíró entitás másodlagos szerepet kap a pusztítás és a víz mellett. Ilyen reprezentációkkal a rajzolt képek között találkozunk leginkább, ahol a helyszínt csupán néhány emeletes köépület és torony – mint a városiasság attribútumai – jelölik (5. kép). A másik csoportba azok a képek sorolhatók, amelyek nagy hangsúlyt fektetnek a felismerhetőségre. Mind a (fénykép után) rajzolt képek, mind a fényképek között szép számmal akad olyan, ahol a fő téma, a pusztulás mellett a háttérben jól felismerhető, jellegzetes épületek magasodnak, amelyek nemcsak a várost, hanem a városrészt is segítenek beazonosítani a szemlélőnek. Ráadásul az impozáns épületek, a nagyszabású terek vagy a különféle felekezetekhez tartozó templomtornyok a város rangját is hivatottak megjeleníteni.

A képkivágás megválasztása tudatos döntés, ezért nem lényegtelen a kép készítőjének személye. Sajnos nem minden esetben tudjuk a rajzoló nevét, csak



5. kép. *Miskolci árvízképek*
(*Magyarország és a Nagyvilág*,
1878. szept. 22. 596–597.)

a legnevesebbeket ismerjük. Ilyen volt Greguss Imre, aki személyesen utazott Szegedre, hogy vázlatokat készítsen a tragédiáról, vagy Herman Ottó, aki Miskolc és Szeged pusztulásáról is készített rajzokat. A fényképek esetében szerencsésebbek vagyunk, hiszen az árvízképek, az árvízi riportázsok, éppen a nehéz kivitelezhetőség miatt hírnevet és jó bevételt hoztak a fényképészeknek. Klösz György, a 19. századi magyar fotográfia egyik legnevesebb alakja, mind a négy árvizet megörökítette. Külön tanulmányt érdemelne árvízképeinek tüzetesebb elemzése, ettől azonban most el kell tekintenünk, s csak a leglényegesebb vonásokra térünk ki.

Klösz György első árvízképei az 1875-ös és 1876-os budapesti árvizekhez kapcsolódnak. Egyelőre nincs arról tudomásunk, hogy az akkor készült felvételek bármelyik lapban megjelentek volna, valószínű, hogy az árvizeket megörökítő sztereoképek³³ eladás végett keletkeztek. Klösz ugyanis műtermének kirakatában tette közzemlére az általa készített felvételeket, amelyeket bárki megvásárolhattott.³⁴ A két árvízről fennmaradt fényképek többsége közlőről felvett helyszínképet ábrázol; madártávlati kompozícióval csak egy-két esetben találkozunk (de ez nem jelenti azt, hogy nem is készült több). A közeli képek Buda egy-egy vízzel borított utcáját (ahol a legsúlyosabb volt a helyzet) vagy a rakpartot ábrázolják középpontban a vízzel; az épített környezet a díszlet szerepét tölti be az árvízi jelenetben.

³³ A sztereofotográfia, vagy „tömörlátvány” a korszak egyik legkedveltebb fényképformája volt, ugyanis az emberi szem állásának megfelelő távolságra elhelyezett két objektívvel készült felvétel egy speciális nézőkeretbe téve háromdimenziós képet láthattak a nézők. Különösen akkor volt hatásos, ha a közeli vagy középtávú képművészetben volt valamilyen szembetűnő forma vagy tárgy. Távoli tájképeknél és üres tereknél nem érvényesült a térélmény. Ezért a sztereofotóknak szánt felvételeknél a fényképész a minél zsúfoltabb látvány rögzítésére törekedett. Stemlerné 2009: 53–54; Kolta 2003: 46.

³⁴ „A ferenciek templomának hatvani utca felé eső falán Klösz fényképész az egri és miskolci árvíz szerencsétlenség huszonnégy photographiáját állította ki stereoskop készülékben. A szomorúan érdekes képeket (leomlott házak, szétszakított hidak, roncsolt templomok igen sokan nézik s az üvegek igazán szemről-szemre járnak.” *Fővárosi Lapok* 1878. szeptember 25. 1067.



6. kép. Budai látkép 1876. február. Klösz György felvétele (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)

Az előzmények után 1878-ban Klösz György már mint tapasztalt árvíz-fotós érkezett Miskolcra a *Magyar Hírlap* megbízásából, ahol azonban szomorúan tapasztalta, hogy nem tud az 1875-ös vagy 1876-os budapesti árvízképekhez hasonló felvételeket készíteni, mivel a borsodi megyeszékhely utcáit és tereit már elhagyta a víz, s csupán a rombolás nyomai maradtak hátra.³⁵ A gyakorlott fényképész jól tudta, hogy az árvizeket legjobb madártávlatból fényképezni, ahonnan jól látszódik a víztömeg és vele együtt a pusztítás kiterjedtsége (6. kép). A Miskolccal egy időben árvízzel sújtott Egerbe átutazva sem járt sikerrel, mivel ott is – a miskolci árvízhez hasonlóan – amilyen gyorsan jött, olyan gyorsan távozott is az áradat a városból. Eddigi kutatásaink során nem sikerült a Miskolcon és az Egerben készült eredeti fényképekre rábukkanunk, azonban a *Magyar Hírlap*, miután beharangozta, hogy Klösz Györgyöt kérte fel fotózásra, több rajzolt képet is leközölt. Feltételezhetjük tehát, hogy ezek a Klösz-fényképek alapján készülhettek, és a későbbiekben ennek alapján végeztük elemzésünket (7–8. kép).

Miskolccal és Egerrel ellentétben Szegeden volt víz, nem is kevés ideig, így a fényképezéssel nem kellett nagyon sietnie a fényképésznek. Hiányzott viszont a magaslati pont, ezért a legtöbb fényképen a madártávlati rálátás helyett viszonylag alacsony szögben tekinthetünk a vízzel borított városra. Ennek a kompozíciónak az az előnye, hogy a fénykép nézője majdnem saját nézőpontjából láthatja a várost, ezért intimebb a kapcsolat a látvánnyal. Ugyanakkor az alacsony látószög miatt a képeken relatíve nagy hányadot foglal el az égbolt, amely a színérzékenység miatt kifejezéstelen fehérséggént jelenik meg. Az újságokban éppen emiatt a rajzolóok felhőzettel egészítették ki a fényképek alapján készült grafikákat. Klösz láthatóan úgy próbálta menteni a helyzetet, hogy a romba dőlt

³⁵ Vegyes Hírek, *Magyar Hírlap* 1878. szeptember. 6. 3.



7. kép. Romok a miskolci árvíz után
Feltehetően Klösz György felvétele
(Magyar Hírlap, 1878. szept. 11. 1.)



8. kép. Romok a miskolci árvíz után
Feltehetően Klösz György felvétele
(Magyar Hírlap, 1878. szept. 12. 1.)

épületeket helyezte a kép felső harmadára, hogy minél kevesebb tere legyen az égboltnak, így viszont a kép alsó kétharmadát a víz foglalta el. Ez sem túl szerencsés megoldás, hiszen az álló víz tükörsima felületként jelenik meg a felvételeken. Azonban a tükröződés, illetve a vízből kilógó épületek és a csónakosok segítségünkre vannak a kép értelmezésében. Ennél nagyobb hátrány az, hogy a felvételeken nem látszik igazán a pusztítás kiterjedtsége; csak a felvételek számából következtethetünk arra, hogy a látvány minden irányban hasonló lehetett.

Mivel Klösz György fényképezőgéppel mind a négy árvizet rögzítette, összehajthatjuk, milyen képet „festett” a szerencsétlenül járt városokról. Bár Miskolcon és Egerben is lett volna lehetőség arra, hogy magasabbról tekintsen a településekre, Klösz a víz hiánya miatt közeli felvételek készítése mellett döntött. Felvételein romba dőlt épületek, faanyagokkal borított utcák, erősen megrongált folyómedrek láthatók. A fényképész csak a pusztítás megmutatása érdekelte; képein nem látatja magát a települést. Nemhogy felismerni nem lehet a kép-aláírás nélkül, hogy melyik városban készültek a felvételek, de még az sem egyértelmű, hogy egyáltalán egy városban készültek. Miután az elpusztult épületek többsége mindkét város esetében a vályogból épült lakóházakból került ki, ezért az az érzésünk támad a képeket nézve, hogy egy falusias jellegű településen járunk. Klösznél ez valószínűleg tudatos döntés volt, hiszen könnyen megtehetette volna, hogy úgy komponálja felvételeit, hogy azok érzékeltessék a települések városias jellegét.

Miskolc és némileg Eger esetében valamelyest érthető a városi elemek hiánya a képeken, de Szegednél már kevésbé. A néhány ikonikus épületet (vár, városháza) és teret (Széchenyi és Dugonics tér) ábrázoló felvételt leszámítva számos olyan fényképet készített Klösz, amelyen sokkal inkább egy kiterjedtebb falunak látszik a korszak második legnagyobb magyar városa. A korabeli közzélekedés



9. kép. Rác fürdő 1875. Klösz György felvétele. (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)

szerint a városiasságnak egy meghatározó eleme azonban jól kivethető a képeken: a faszor, amely nem csupán önmagában volt a polgári városkép szerves eleme, hanem az általa díszített terek, de leginkább sugárutak révén kapcsolódik össze a városiasság fogalmával.³⁶

A budapesti árvizek alkalmával Klösz György bennszülöttként fényképezte saját városát, de a néhány ikonikus helyet ábrázoló képet leszámítva nem kifejezetten törekedett a város megmutatására; ezúttal is a víz és a pusztítás jelentette a felvételek fő témáját (9. kép). Miután nem maradtak fenn Klösz György gondolatai a fotózással kapcsolatban, csupán feltételezni tudjuk a fényképész motivációját, amely a képkivágást meghatározta. A fennmaradt fényképek alapján úgy véljük, figyelmét és fényképezőgépét elsősorban a pusztítás felé irányította, ennek dokumentálása és kommunikálása volt a célja. Elgondolásunkat alátámasztani látszik, hogy Szegeden a belvárosával szemben, ahol a kőépületek masszívan ellenálltak a víznek, Klösz inkább más, összedőlt épületekben bővelkedő helyszínt, például a külvárosi területeket preferálta. Miskolc kapcsán is azért vetette el a magaslati felvételt, mert víz nélkül a keskeny utcák és a sűrűn álló, egymást elfedő épületek által uralt városkép nem mutatta volna a pusztulás nyomait. A romokban megtestesülő dráma megörökítésével szemben a városi környezet láttatása teljesen lényegtelen volt számára, hiszen a helyszín beazonosíthatóságával nem kellett törődnie, arra ott volt a képalírás.

Képeinek ez a sajátos szerkesztési elve akkor ötlük igazán a szemünkbe, ha más, hozzá hasonlóan helybeli által készített fényképekkel vetjük egybe őket. Szinay István miskolciként fényképezte a várost 1878-ban. Képein jól látszik az

³⁶ Az árvízben a városi növényzet is súlyos károkat szenvedett, ezért Szeged városa országos felhívásban dísz- és gyümölcsfák adományozására kérte a településeket. MNL BAZML IV. 1905. b. Tanácsi iratok 4328/1879.



10. kép. Szinva-part. Szinay István felvétele (Herman Ottó Múzeum, HTD 53.2007.2)



11. kép. Miskolc-Fő utca, Szinay István felvétele (Herman Ottó Múzeum, HTD 53.2007.9.1.)

a törekvés, hogy a várost is megmutassa, ne csupán a pusztulást (10–11. kép). A fennmaradt néhány felvételen a fő téma, az árvíz rombolása áll többnyire a képek előterében, a háttérben – mintegy kontrasztként az összedőlt épületekkel – magasodnak Miskolc nevezetes épületei. Funkciójuk a lokalizáció mellett – ami főként csak a helyiek számára volt fontos – sokkal inkább a település városi rangjának érzékeltetése lehetett. A kőépületek és a különböző felekezetekhez tartozó templomtornyok egyaránt arra utalnak, hogy egy nagyobb, többfelekezetű lakossággal bír, minden bizonnyal valamilyen regionális központ képét látjuk.

Az emberek

Az árvizekről készült korabeli felvételeken szembetűnően kevés embert láthatunk. Ez még úgy is különösnek hat, hogy tudjuk, a lakosság jelentős része elhagyta otthonát. A szegedi romokat megörökítő felvételeken csak néhány csónaknyi ember – leginkább katona vagy rendőr – tűnik fel navigáló botjaira támaszkodva, kimerevített testtartásban pózolva a kamerának. Jól belegondolva, érthetetlen a jelenlétük a fényképeken: vajon mit csinálnak? Túlélők után kutatnak, vagy csak megszemlélik a pusztítást? Üres csónakjaikban nincs se menekült, se rakomány. Szerepük mellékesnek tűnik a kép fő témájához, a pusztításhoz és a víztömeg nagyságához képest. Jelenlétükkel azonban bizonyítják, hogy a fénykép valódi helyszínt ábrázol, továbbá értelmet adnak a képnek azáltal, hogy a csónak és a vízfelületen tükröződő képük alapján vízként definiálja a szemlélő az egyébként hatalmas fehér vagy szürkés foltnak tetsző felületet.

Az egész kompozíció, az előtérben lévő vízfelület, rajta a csónakokkal és a kimerevített testtartású alakokkal, a háttérben lévő összedőlt épületekkel, sokban emlékeztet az 1838-as pest-budai árvíz vizuális reprezentációira. Mintha csak a technika változott volna az eltelt negyven évben. Mindkét ábrázolásmódra jellemző a statikusság, kimerevítettség, ami miatt a képeket a történetek fényében érthetetlen nyugalom hatja át. Míg az 1838-as árvíznél mindez a klasszicizmus stílusjegyei eredményének tekinthető, addig az 1870-es években a fotográfia fejletlenségével magyarázható. Annak érdekében, hogy a kép éles maradjon, igyekeztek minél kevesebb embert, minél nyugodtabb testtartásban lencsevégre kapni, ugyanakkor szükség volt rájuk és csónakjaikra, hogy a víz felismerhető legyen.

Gyáni Gábor szerint a tömeg mint a város egyik attribútuma csak a század végére válik kedvelt témává a képzőművészek és fotográfusok szemében.³⁷ Véleményünk szerint nem a tömeg mint téma idegen a hetvenes évek fényképészeitől, hanem a technológia még nem állt készen arra, hogy éles képet szolgáltatson emberek nagyobb csoportjáról. Bár a felvevőgép már az 1850-es években képes volt – igaz, csak nagyobb távolságból – lassú mozgás rögzítésére,³⁸ de mindig

³⁷ Gyáni 2008: 168–169.

³⁸ Kolta–Tóry 2007: 68.



12. kép. A Budapest újság címlapja, 1879. márc. 15. 1.



13. kép. A Budapest újság címlapja, 1879. márc. 21. 1.

fennállt a lehetőség, hogy a kép bemozdul. A pontatlanság viszont éppen a fénykép valóságábrázoló képességét hiúsította volna meg. Ugy véljük tehát, hogy inkább az emberek nem álltak készen arra, hogy elmosódott alakokat mutató képeket realitásként értelmezzenek, s egyben szépnek is tartsák azokat. Az életlen kontúrok esztétikája csak az impresszionizmus beköszöntével – s akkor sem azonnal – nyer majd teret. Éppen ezért minden mozgással kapcsolatos ábrázolás áttevődött a rajzolt képekre; a fényképek és a fényképek utáni rajzokon legfeljebb staffázsalakokként szerepeltek az emberek. Az árvíz idejének drámai történéseit elbeszélések, de többnyire inkább elképzelések alapján ábrázolták, így ezek tartalmazzák a legtöbb toposzá merevedett elemet. Az árvíz utáni eseményképek a helyszínre érkezett rajzolóknak, fotográfusoknak és szemtanúknak köszönhetően realiztikusabb képet adnak a valóságról. Ezek általában a mentés, a helyreállítás vagy a segélyezés egy-egy fázisát mutatják be (12–13. kép).

A rendkívüli helyzet nem csupán egy merőben más városkép reprezentálását eredményezte, hanem az emberek viselkedését is megváltoztatta. A katasztrófákról azt tartják, hogy megtörik a normális hétköznapi menetét, s feje tetejére állítják a megszokott világot. Ilyenkor az emberek is másként viselkednek, mint általában; sokuk jellemének negatív oldala mutatkozik meg. A rend egy időre megszűnik, helyét a káosz veszi át, az emberek rabolnak, fosztogatnak, másoknak árta-



14. kép. A Budapest újság címlapja, 1879. márc. 17. 1.

ményezhettek.⁴⁰ Bár a beszámolók nagy részletességgel ecsetelték egy-egy nevesebb polgár vagy család tragikus pusztulását, s nem mulasztották el naponta közölni az elhunytak egyre gyarapodó számát, a halál vizuális megjelenítésétől a legtöbben mégis tartózkodtak. Egyedül a *Budapest* napilapban találunk olyan rajzolt képet, amely közvetve (koporsók) és közvetlenül (köszemlére kitett holttestek) is holt-

nak. Ez a negatív viselkedés egyáltalán nem kap teret az árvizek vizuális reprezentációjában, ellenben a szövegekben igen. De nem csupán a deviáns viselkedésre nem találunk példát még a rajzolt képeken sem, hanem más negatív momentum, például a halál ábrázolása sem elterjedt. Ez már csak azért is meglepő, mert a miskolci árvízben 277-en, a szegedi árvíz során több mint 150-en veszítették életüket. A források leírják, hogy Miskolcon például napokkal az árvíz után is még holttesteket szedtek ki a városban képződött torlaszokból. Ugyancsak beszámolnak az újságok a holttestek azonosításáról, ám mindössze egyetlen grafikát ismerünk, amely egyértelműen halottakat ábrázol, a többinél viszont a kapcsolódó szöveg nélkül lehetetlen eldönteni, hogy halott vagy csak ájult embert látunk a képen.³⁹

A szegedi árvíz kapcsán Mikszáth Kálmán írja, hogy tilos volt olyan híreket közölni, amelyek esetleg pánikot ered-

³⁹ A halottak ábrázolása, különösen a fotográfia elterjedése után, nagy népszerűségnek örvendett a 19. században (post mortem fotográfia). A szelíd, békés halál, a „jó halál” megörökítése az ember életútjának végső mozzanatává vált; egy emlékkép – sokszor az egyetlen – a szeretett elhunytól. Ezekon többnyire alvó helyzetben látható az elhunyt, de olyanokkal is találkozhatunk, amelyek élőként (álló helyzetben, nyitott szemmel) örökítik meg az illetőt. Az illúzió legtöbbször olyan tökéletes, hogy képaláírás nélkül lehetetlen eldönteni, hogy élő, alvót, ájultat vagy halottat látunk-e. Ugyanez a helyzet az árvízi képekkel is: nem egyértelmű, hogy ájult embert vagy holttestet ábrázolnak a képek. Mindenképpen szükség van a szöveges kiegészítésre. A szelíd halállal szemben az erőszakos halál fotografikus ábrázolása korántsem volt olyan elterjedt, s talán éppen emiatt volt olyan nagy az érdeklődés iránta. Fenton még került a krími háború borzalmainak megmutatását, ugyanakkor Timothy O’Sullivan, aki Mathew Brady mellett az amerikai polgárháborúról készített felvételeket, naturalista módon fényképezte a holttesteket, amelyeket aztán a sajtó egy az egyben le is közölt. A halottak fotografikus ábrázolásához lásd Ruby 1995; Linkman 2011; Keim 1997.

⁴⁰ Mikszáth 1967: 169.



15. kép. Budapest az 1876-os árvíz idején (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)

testet ábrázol, még hozzá a címlapon (14. kép). Fénykép azonban egyáltalán nem készült a halottakról egyik árvíz esetében sem.

Az árvízképek között jellegzetesek a csoportképek. A mentőalakulatok csónakos beállásai mellett találkozhatunk utcák, esetleg városrészek lakosait megörökítő fényképekkel is (15. kép). Ezek a nemegyszer több tíz emberből álló kompozíciók nagy kihívást jelentettek a fotós számára, aki gyakran a vízről, csónakból fényképezte a parton vagy szintén csónakban helyet foglaló embereket. Ezek a csoportképek dokumentumok („ott voltam”), ugyanakkor a városhoz vagy városrészhez fűződő identitás, az ottani lakosokkal vállalt szolidaritás és bajtársi összetartozás, a közösen átélt – és szerencsésen túlélt – tragédia bizonyítékai, mint azok a csoportképek, amelyek az emberi élet sorsfordulóit hivatottak megörökíteni.

Végül érdemes röviden kitérnünk a nemek eltérő ábrázolására is. Mind a rajzolt képek, mind a fényképek többnyire férfiakat ábrázoltak, akik katonaként, rendőrként vagy egyszerű civilként mentenek, helyreállítanak, rendet tesznek. A férfiaké az aktív szerep. Ezzel szemben a nők a passzív: ha meg is jelennek a képeken, legtöbbször áldozati szerepben segítségért kiáltva vagy ájultan, kiszolgáltatott helyzetben jelenítik meg őket, esetleg amint a megmaradt ingóságot őrzik. Gyermekek önállóan egyáltalán nem szerepelnek, többnyire anyjukkal vagy nagyobb társaságban ábrázolják őket, így nekik jut a legkiszolgáltatottabb helyzet.

Összefoglalásként az előzőekben megvizsgált elemek alapján megállapíthatjuk, hogy a fényképek a korábban általános, de még a fényképek idején is elterjedt grafikus ábrázolásokkal szemben egy egészen újszerű árvízképet kínálnak. Ezeken a fő hangsúly a pusztításra, az elpusztult városra irányul, valamint a pusztítás okára, a vízre, amennyiben az lefényképezhető. A városi lakosság mellékszereplő, statisztika csupán a drámát jelentő anyagi károk bemutatása mellett. A fénykép abban is különbözik a rajzolt képektől, hogy árvízképe statikus, mozdulatlanúságba dermedt; ugyanaz a nyugalom sugárzik róluk, mint a korszak tájképeiről. A feszültséget éppen az ábrázolásmód és az ábrázolt tárgy merőben eltérő jellege adja. A drámai, pátosszal telt megjelenítési mód helyett a fénykép rezignált nyugalma megfosztja az eseményt rendkívüliségétől. Az árvíz többé nem katasztrófa, rendkívüliségétől megfosztva mindennapi jelenséggé, pusztta szerencsétlenséggé válik.

A vizsgált árvizek időszakában azonban még együtt él a két műfaj: a grafikus és a fotografikus ábrázolásmód. Nem lehet őket különválasztani az elemzés során, ahogyan a kortársak sem tették. A két technika szervesen kiegészíti egymást: amire nem képes az egyik, arra képes a másik. S a választóvonal nem a hitelesség kérdése mentén húzódik. A kortársak mind a rajzolt képeket, mind pedig a fényképeket egyformán hitelesnek tartották, amennyiben azok az általános árvízképnek megfelelő témákat ábrázolták. A hitelesség fokmérője ekkor még az általános elvárásokhoz való igazodás, nem pedig az egyediség megjelenítése. Ugyanakkor a fotó által kínált újszerű formanyelv (utánozhatatlan részletgazdagság, szokatlan kompozíciók, pillanatfelvétel) és témaválasztás (riportfotó), s összességében az az újdonsült látásmód, amely a kép hitelességét a valóság egzaktul pontos és egyidejű megragadásával azonosítja, fokozatosan háttérbe szorítja a grafikus ábrázolást, s ezzel a korábbi katasztrófareprezentációt is.

FORRÁSOK

Magyar Nemzeti Levéltár Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltára (MNL BAZML)

IV. 1905. b. Tanácsi iratok, 1879.

Herman Ottó 1878: Miskolc és Eger pusztulása. *Vasárnapi Ujság* 1878. szeptember 29. 618.

Mikszáth Kálmán 1967: Szeged pusztulása. In: Bisztray Gyula – Király István (szerk.): *Mikszáth Kálmán összes művei*. Cikkek és karcolatok. VI. kötet. Budapest.

Miskolcz gyásza 1879: *Miskolcz gyásza, 1878. augusztus 31.* Emlékkönyv. Miskolcz.

Fővárosi Lapok
Magyar Hírlap

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Arisztotelész 1992: *Poétika*. Ford.: Sarkady János. Kossuth, Budapest.
- Bakó Zsuzsanna 1978: *A XIX. század művészete a Magyar Nemzeti Galériában*. Képzőművészeti Alap, Budapest.
- Benjamin, Walter 1980: A fényképezés rövid története. In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 687–709.
- Bodovics Éva 2014a: Papírra vetett katasztrófa. A katasztrófa konstrukciójának vizsgálata két magyarországi árvíz esetében. *Történelem és Muzeológia – Internetes Folyóirat Miskolcon*. (1.) 2. http://www.hermuz.hu/hom/images/latogatoinknak/history-journal/pdf/1_2014_2/BODOVICS_.pdf – utolsó letöltés: 2018. október 27.
- Bodovics Éva 2014b: Vízhasználat és „árvízi kultúra” Miskolcon a XIX. század második felében. In: Horváth Gergely Krisztián (szerk.): *Víz és társadalom Magyarországon a középkortól a XX. század végéig*. Balassi Kiadó, Budapest, 439–469.
- Burke, Edmund 2003: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Carver, Terell 2004: Diskurzuselemzés és a „nyelvi fordulat”. *Politikatudományi Szemle* (13.) 4. 143–148.
- De Meyer, Dirk 2011: Catastrophes and its Fallout. Notes on Cataclysms, Art and Aesthetics, 1755–1945. In: Le Roy, Frederik – Wynants, Nele – Hoens, Dominiek – Vanderbeeken, Robrecht (eds): *Tickle Your Catastrophe! Imagining Catastrophe in Art, Architecture and Philosophy*. Academia Press, Ghent, 13–31.
- Ekström, Anders 2012: Exhibiting Disasters: Mediation, Historicity and Spectatorship. *Media, Culture & Society* (34.) 4. 472–487.
- Gyáni Gábor 2008: A reprezentatív város – a reprezentált város. In: Uő: *Budapest – túl jön és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*. Napvilág Kiadó, Budapest, 161–170.
- Keim, Jean A. 1997: A fényképezés és a halál. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Összeáll.: Bán András, Beke László. Enciklopédia Kiadó, H. n., 147–160.
- Kolta Magdolna 2003: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Magyar Fotográfiai Múzeum, [Kecskemét].
- Kolta Magdolna – Tőry Klára 2007: *A fotográfia története*. Budapest.
- Linkman, Audrey 2011: *Photography and Death*. Reaktion Books.
- Natale, Simone 2012: Photography and Communication Media in the Nineteenth Century. *History of Photography* (36.) 4. 451–456.
- Pintér Judit Nóra 2014: *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Quarantelli, E. L. 1987: Disaster Studies: An Analysis of the Social Historical Factors Affecting the Development of Research in the Area. *International Journal of Mass Emergencies and Disasters* (5.) 3. 285–310.
- Ricœur, Paul 1999: A történelem és a fikció kereszteződése. In: Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest, 353–372.
- Rose, Gillian 2002: *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. SAGE Publication, London–Thousand Oaks–New Delhi.
- Ruby, Jay 1995: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, MIT Press, H. n.

- Sármány Iлона 1996: Ecset által homályosan? Fővárosok és festők. Bécs, Prága és Budapest vedutái, avagy szeretik-e a festők a várost. *Budapesti Negyed* (4.) 14. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00012/sarmany.htm> – utolsó letöltés: 2018. október 25.
- Stemlerné Balog Iлона 2009: *Történelem és fotográfia*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Stubblefield, Thomas 2015: *9/11 and the Visual Culture of Disaster*. Indiana University Press, Bloomington.
- Tomsics Emőke 2014: Lehetőség és kényszer. A fotográfia a nyomtatott képek világában Magyarországon az 1880-as évek előtt. *Tanulmányok Budapest Múltjából* (39.) 191–214.
- Tóth Béla (szerk.) 2009: *A szegedi nagyárvíz képeskönyve. A küzdelem és újjáépítés 130 éve*. Bába Kiadó, Szeged.
- Tőry Klára 1977: *A fotó kifejezésformáinak története*. (Művészeti Füzetek 1977) Budapest.
- Weisenfeld, Gennifer 2012: *Imaging Disaster. Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- White, Hayden 1973: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Winiwarter, Verena 2003: Approaches to Environmental History: a Field Guide to its Concepts. In: Szabó, Péter – Laszlovszky, József (eds): CEU Press, Budapest, 3–22.

Gebauer Hanga

Hittérítés fényképeken – távoli kultúrák másodkézből

Missziós fotográfiák az európai befogadó szemével

Számos tudományág gazdagodott azáltal, hogy a 19. század második felétől a hittérítők felszereléséhez egyre inkább hozzátartozott a fényképezőgép is, ugyanis fényképfelvételeik gyakran elsőként engedtek bepillantást ismeretlen kultúrákba.¹

Noha a vizuális források feltárása és elemzése egyre inkább részét képezi a történeti kutatómunkának, a keresztény egyházak által a világ számtalan pontjára kiküldött hittérítők fényképfelvételei – azok keletkezési körülményei, használata, hatása, jelentése és jelentősége – mind nemzetközi, mind magyar viszonylatban sokáig egyáltalán nem kapott figyelmet a kutatásban, és az anyag nagyobb része jelenleg is feltárásra, értelmezésre vár. A missziók történetére vonatkozóan mélyreható és kiterjedt vizsgálatok folytak² és folynak jelenleg is, a témában fellelhető fotók mégsem lettek kritikai vizsgálat alá vonva,³ noha azok elemzése nagyban hozzájárul mind a misszionált népek és országok történelmének megismeréséhez, kulturális megértéséhez, mind pedig a fotográfiának a hitterjesztésben játszott szerepének feltérképezéséhez.⁴ A magyar és a nemzetközi missziótörténeti munkák közölnek ugyan néhányat a vonatkozó missziós archívumok felvételei közül, ezek azonban elsősorban illusztrációs, esetleg szemléltető, értelmező, magyarázó célt szolgálnak. A keresztény hittérítők fotós anyagának bizonyos egységeiről az elsők között Raymond Corbey,⁵ Wilfried Wagner,⁶ Peter Pels,⁷ valamint Paul Jenkins és Christraud Geary⁸ publikált egy-egy tanulmányt 1985 és 1993 között,⁹ további elemzések azonban csak a 2000-es évek első évti-

¹ Webb 2015: 12–22.

² Gullestad 2007: 3.

³ Thompson 2012: 3.

⁴ Thompson 2012: 275.

⁵ Corbey 1990.

⁶ Wagner 1990.

⁷ Pels 1988.

⁸ Jenkins–Geary 1985.

⁹ Jenkins 1993: 89–118. Ebben a tanulmányában Paul Jenkins a Basel Misszió által Nyugat-Afrikába (elsősorban Ghánába) küldött metodista lelkipásztorok első generációját, valamint első fennmaradt fényképfelvételeiket vizsgálja az 1850-es évektől. Ezeket a felvételeket jelenleg a Basel Mission Archives őrzi.

zedének közepétől jelentek meg.¹⁰ Nemzetközi viszonylatban ekkor kezdődött meg a missziós fotóarchívumok kialakítása¹¹ és a fényképfelvételek, valamint azok adatainak digitalizálása és a világhálón elérhetővé tétele.¹²

A magyar misszionáriusok tevékenységével több kutatás foglalkozott,¹³ és jelenleg is újabb publikációk látnak napvilágot,¹⁴ noha ezen a téren még rengeteg az adósság. A fotóanyaggal kapcsolatban azonban az állapítható meg, hogy Magyarországon a missziók által létrehozott és használt fényképek felgyűjtése és kutatása mind katolikus, mind protestáns részről messze elmarad a nemzetközi feldolgozottságtól, valójában még el sem kezdődött. A magyar hittérítőknek személyes fotográfiai hagyatékához hasonlóan a hazai missziós újságok és egyéb kiadványok fotóanyaga ugyancsak a magyar fotó- és művelődéstörténet eddig feltáratlan területe, pedig ezek számos információval szolgálnak a missziók szemléletmódjáról, intézményi rendszeréről, ideológiai háttéréről, a helyiekkel való kapcsolatrendszeréről és mindezek változásairól. Jelenlegi ismereteim szerint sem magyar, sem pedig idegen nyelvű szakirodalom nem foglalkozik a (bármely egyházhoz tartozó) magyar misszionáriusok fotós tevékenységével, illetve maguk a fotók sincsenek összegyűjtve, ezek különböző hagyatékokban, általában egyházi levéltárakban vagy magánszemélyeknél találhatóak. Missziós fotográfia témában összesen négy magyar nyelvű, magyar szerző által publikált írás érhető el, azonban ezek egyike sem magyar anyaggal foglalkozik,¹⁵ így a magyar hittérítők teljes fényképhagyatéka feltárára és feldolgozásra vár.

A kutatást nagyban nehezíti az a tény, hogy az 1950-től kezdődő betiltások és államosítások keretében a legtöbb magyarországi szerzetesrendet, katolikus és protestáns viszonylatban egyaránt feloszlatták, az egyházi ingatlanok túlnyomó többségét államosították, illetve a különböző felekezetekhez tartozó vallásos szervezetek működését beszüntették. Így a szerzetesrendek hagyatékai, az egyhá-

¹⁰ Példák önálló kötetekre: Gullestad 2007; Thompson 2012; Eves 2006. Egyes tanulmányokra: Webb 2015; Schneider 2009; Yi-Jui Wu 2012; Maxwell 2011; Waldroup 2017; Hendriks 2013.

¹¹ Gullestad 2007: 2.

¹² Az egyik legnagyobb összefoglaló archívumot az észak-amerikai University of Southern California üzemelteti, *International Mission Photography Archive* (IMPA) (illetve korábban *Internet Mission Photography Archive*) néven (<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/landingpage/collection/p15799coll123>). Ezen keresztül jelenleg tizenöt, különböző országokban működő, túlnyomórészt protestáns és néhány katolikus missziós gyűjtemény, összesen 89 995 darab fotója kutatható az 1850–1860-as évektől egészen az 1950-es évekig.

¹³ Néhány példa: Bikfalvi 2006, 2009; Kálmán 2016; Kálmán–Vámos (szerk.) 2005; Kool 1995, 1997, 2000; Molnár 2015; Révész–Tóth–Khalil 2011; Vámos 1997, 2003.

¹⁴ Ebben az évben várható a magyar jezsuita misszionáriusok kínai levelezésének megjelenése Vámos Péter szerkesztésében.

¹⁵ Fogarasi Klára három publikációja jelent meg a 2000-es évek legelején (Fogarasi 2000a, 2001a: 18–36 2001b), amelyekben a Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteményében található, hozzávetőleg hatszáz felvételtől álló missziós fényképanyag egy részét, valamint az ezekből készült kiállítást mutatja be. Több mint tizenöt évvel később jelent meg újabb tanulmány magyar nyelven, amelynek középpontjában a misszionáriusok fotográfiájának vizuális antropológiai elemzése áll (Nagy 2017: 82–97), ez azonban nem magyar anyagot, hanem négy, a Basel Mission Archives-ban található fényképet dolgoz fel.

zakhoz tartozó iratanyagokkal együtt szétszóródtak vagy megsemmisültek, jobb esetben a megmaradt rendek valamelyikéhez, különböző plébániákhoz, esetleg magánszemélyekhez kerültek Magyarország területén belül, illetve külföldön. A hittérítők halála után hazakerült irat- és fényképanyagok jelenleg is különböző katolikus és protestáns levéltárakban találhatóak, vagy a misszionáriusok hozzátartozóinál, illetve az adott rend vonzáskörzetéhez tartozó családoknál lappanganak.

A magyar rendi és egyéb egyházi levéltárakban jelenleg fellelhető missziós fotóanyag zöme a 20. század első évtizedeiből származik, korábbi magyarországi missziós felvétel nem ismert. Ezért is különösen értékes az a Néprajzi Múzeum Etnológiai Archívumában őrzött, több mint hatszáz felvételtől álló missziós fényképgyűjtemény,¹⁶ amely 1896 előtt készült felvételeket tartalmaz. Ez a képanyag jelenleg az eddig ismert legrégebbi és egyik legnagyobb missziós fényképgyűjtemény az országban, ugyanakkor nemzetközi missziós állomások adománya, így nem – illetve mindössze néhány darabja – köthető magyar hittérítőkhöz. A jelen tanulmány középpontjába ennek az ugyancsak feltárást igénylő fotóanyagnak egy részét, valamint a néhány évtizeddel későbbi, a Jézus Társasága Magyarországi Rendtartományának Levéltárában őrzött missziós fotóanyagot¹⁷ helyezem. Elsődleges célom az anyagok feltárása, bemutatása és értelmezése külföldi párhuzamok alapján, mélyebb elemzésre és esettanulmányokra a kutatás további szakaszában lesz lehetőség.

A MISSZIÓK VIZUALITÁSA

Más 18–19. századi útleírásokhoz hasonlóan, a hitehívőkkel foglalkozó kiadványok rajzokról készült metszeteikkel már a fotografikus képrögzítés feltalálása előtt megteremtették a missziók – ehhez kapcsolódva a missziós újságok, később a vetített képes előadások – vizuális hagyományait.¹⁸ Az ebbe illeszkedő fotografiai kép az alkotónak kevesebb szabadságot, a szemlélőnek pedig látszólag nagyobb objektivitást hozott.

„A fénykép egyidejűsége, spontaneitása és az adott pillanatot rögzítő tulajdonsága nem mindig felelt meg az úti beszámolók közlési kívánalmainak. Nehéz volt a fotó-

¹⁶ Néprajzi Múzeum F 1020 és 184024 leltári számok között több csoportban, elszórtan található a képanyag (Fogarasi 2000b: 734.)

¹⁷ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz.

¹⁸ Nemzetközi viszonylatban a 19. század első évtizedeiben jelentek meg az első missziós kiadványok, amelyek címlapjukon rendszeresen közöltek metszeteket a missziók életéből. (Jenkins 1993: 94.) Paul Jenkins három angol és egy német nyelvű missziós kiadványra utal tanulmányában, amelyek kiadása 1816 és 1823 között kezdődött: „*Missionary Papers for the use of the Weekly and Monthly Contributors to the Church Missionary Society* (London, from 1816), *Nachrichten aus der Heidenwelt* (Stuttgart, from 1823), *Papers Relative to the Wesleyan Missions and to the State of Heathen Countries* (London, from 1820), and *Missionary Sketches*, from 1820.” Jenkins 1993: 114.

val összegezni, egyszerre több mindent bemutatni, eltakarni nemkívánatos információkat, embereket olyan helyzetben szerepeltetni, amikre amúgy nehéz lenne őket rávenni.”¹⁹

Így a fényképfelvételek valóban objektívabb forrásnak tekinthetők, azonban, ahogyan ez a missziókat bemutató felvételek felhasználásából kirajzolódik, az egyes fotók a különböző céloknak megfelelően különböző alternatív valóságok megteremtőivé válhatnak.

A NÉPRAJZI MÚZEUM NÉPRAJZI MISSZIÓ GYŰJTEMÉNYE²⁰

A 19. század második harmadától az európai gyarmatosító tevékenységgel párhuzamosan a missziós eszme is újabb lendületet kapott, amely világméretű hitterjesztő tevékenységet eredményezett.²¹ A katolikus egyházban a hagyományos, missziós tevékenységet is végző férfi- és női szerzetesrendek²² mellett újabb rendalapítási hullám ment végbe. Az új rendek elsődleges feladatukként a nem keresztények közötti hittérítést tűzték ki.²³ Az egyházmegyes papok között is sajátos szerveződések jöttek létre, közösségek, társulatok alakultak ugyancsak kizárólag missziós céllal.²⁴ A katolikus egyházzal párhuzamosan a protestáns egyházak körében szintén a 19. század nevezhető a missziótörténet nagy korszakának.²⁵

¹⁹ Régi 2007: 44.

²⁰ A Néprajzi Múzeum anyaga átfogóbb tematikus, illetve földrajzi egységekre oszlik, egy-egy gyűjteményen belül léteznek kisebb egységek, azonban gyűjteményeken átívelő, más felosztást követő egységek nincsenek, így a jelen írásban *Néprajzi Misszió* gyűjteménynek nevezett anyag nem képez külön múzeumi egységet, az ebbe tartozó anyag több gyűjteményben – a különböző regionális gyűjteményekben, a fényképgyűjteményben és a nyomatgyűjteményben – található. Afrika-gyűjtemény: 24981-25371, 25392-25903, 25955-25956, 25963-25964, 25974-26218, 26222-26408, 26450-26588, 26870-26872, 27115; Ázsia-gyűjtemény és Indonézia-gyűjtemény: 18657-18707, 19048-19124, 19160-19191, 24975-24979, 31621-31740, 31908-31909; Amerika-gyűjtemény: 22823, 24580-24729, 24773, 24782-24980, 70.70.1-70.70.21, 70.70.58-70.70.88; Rajzgyűjtemény: R 5708-5711.

²¹ Nemeshegyi 2001: 10.

²² A férfiszerzetesrendek között elsősorban a jezsuiták, a bencések, a ferencesek, a ciszterek, a domonkosok, a szerviták és a lazaristák végeztek missziós tevékenységet, míg a női rendek között a Miasszonyunkról Nevezett Kalocsai Iskolanővérek, a ferences nővérek, a Sacré Coeur nővérek és az Angolkisasszonyok.

²³ A 19. században alakult legjelentősebb missziós férfiszerzetesrendek például a „Szeplőtelen Szűz Mária oblatásai, a Szentlélek Atyák, a Jézus Szíve Misszionáriusok, a szaléziak, az Isteni Ige Társaság (vetbiták), a Scheut-atyák, a Mill Hill testvérek (Mill Hill-i Szt. József Missziós Társulat), a Picpus atyák stb.” (Nemeshegyi 2001: 11). Kifejezetten missziós céllal alakult női szerzetesrendek a 19. századból például a verbita rend női ágának is tekinthető Szentlélek Szolgálói Missziós Nővérek vagy a Ferences Mária Misszionárius Nővérek.

²⁴ „Ilyenek például a Párizsi Külföldi Missziók Társasága, a Milánói Külföldi Missziós atyák, a Fehér atyák, a Maryknoll atyák, a Columbán atyák, a Betlehem Missziós Társaság stb.” Nemeshegyi 2001: 11.

²⁵ Nagy-Ajtai 2010: 8.

A keresztény nemzetek mindegyike, csakúgy, mint a különböző egyházak, valamint azokon belül is az egyes rendek és missziós társulatok, igyekeztek kivenni a részüket a hitterjesztésből. Ennek az erőfeszítésnek nemzeti, rendi és földrajzi sokszínűségét tükrözi a Néprajzi Múzeum missziós fényképanyaga, amely az 1896. év folyamán érkezett Magyarországra. Az anyag történetéről összefoglalóan Jankó János írt a *Vasárnapi Ujság*²⁶ hasábjain, valamint még ugyanabban az évben a gyűjteményből rendezett kiállítás kalauzának előszavában.²⁷ A tárgyak és fotók részleges kutatását és bemutatását a kiállítás centenáriumi évében, 1996-ban kezdte meg a Néprajzi Múzeum két munkatársa, dr. Fogarasi Klára és Főzy Vilma muzeológusok, aminek eredményeképpen egy időszaki kiállítás²⁸ valósult meg egy hozzá elkészített kísérőfüzettel, valamint egy vándor-fotókiállítás háromnyelvű kiállítási katalógussal.²⁹

A Néprajzi Múzeum missziós anyagának létrejötte „a főváros szomszédságában amerikai gyorsasággal fejlődő Kis-Pest”³⁰ plébánosának, Ribényi Antalnak a nevéhez fűződik, akinek egyházközségében „a katolikus hívők száma annyira megsaporodott, hogy az eddigi templom kicsinynek bizonyult s új templom építéséről kellett gondoskodni”.³¹ A Kispesti Nagyboldogasszony Főplébánia-templom iratanyagában fellelhető korabeli levelezésekből és egyéb fennmaradt dokumentumokból egyértelmű, hogy a Rudolf fogadalmi templom³² építésének költségei olyan magasra rúgtak, hogy a plébánosnak számos kreatív ötletre³³ volt szüksége, és csak ezek megvalósításával tudta aztán a felmerülő kiadásokat fedezni. Ezek közé tartozott a *Néprajzi Misszió* kiállítás megrendezésének ötlete és megvalósítása, amely a világ népeinek életmódját, sajátosságait, szokásait, vallási képzeteit és egyéb kulturális elemeit volt hivatott bemutatni a Nemzeti Múzeum oszlopocsarnokában. A kiállítandó anyagot Ribényi, külföldi előképek nyomán, a világ legkülönbözőbb pontjain szolgálatot teljesítő hittérítőktől szerezte be, akiknek 1895 októberében³⁴ küldte ki a – feltehetően Jankó Jánossal, a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának segédőrével együtt szövegezett – felkérő leveleket. Egyelőre ezen felkérő leveleknek

²⁶ Jankó 1896b: 803–804.

²⁷ Jankó 1896a: 5–8.

²⁸ *Néprajzi Misszió – 1896 – Katolikus misszionáriusok etnológiai gyűjteménye a millennium évéből.* 1996.10.08–11.25. Rendező: Főzy Vilma, helyszín: Néprajzi Múzeum.

²⁹ Fogarasi (szerk.): 2001.

³⁰ Jankó 1896b: 803.

³¹ Jankó 1896b: 803.

³² A Ribényi Antal által építtetett templomot 1904-ben szentelték fel Szent Rudolf tiszteletére (Rudolf fogadalmi templom az elhunyt trónörökös emlékére), és védőszentjét csak később, 1955-ben változtatták Nagyboldogasszonyra. Ez a mai Kispesti Nagyboldogasszony Főplébánia-templom.

³³ Az egyszerű adománygyűjtések mellett ilyen volt például egy főrendiházi tagokból, országgyűlési képviselőkkel és egyéb befolyásos emberekből álló templomépítési bizottság felállítása, illetve sorsjegyek árusítása tárgysorsjáték keretében (Jankó 1896a: 7), valamint egy reprezentatív kiállítású és tartalmú Rudolf Emlékalbum megjelenítése, amelyhez a kor számos ismert írója járult hozzá egy-egy írásával (Hegedűs 2001: 16).

³⁴ Jankó 1896a: 7.

egyetlen fennmaradt példánya sem ismert, azonban részben a beérkezett anyagok jellemzőiből, részben egy másik, a kispesti plébánia iratanyagában őrzött, Ribényi által később kiküldött felhívásból lehet következtetni a tartalmukra és formájukra. A későbbi felhívás különleges, egzotikus növények gyűjtésére buzdítja a címzetteket, és ehhez nyújt a gyűjtőknek szempontokat. A *Néprajzi Misszió* kiállítás 1896. június 7-i megnyitásáig az említett Jankó János beszámolója szerint közel 3500 tárgy gyűlt össze, azonban ekkor még számos küldemény úton volt Magyarország felé,³⁵ így a gyűjtés végére a beküldött tárgyak mennyisége megduplázódott. Jankó nem említi írásában, hogy a több mint 6000 tárgy mellett hány darab fotográfia érkezett a különböző missziós állomásokról, a kiállítás vezetőjeként szolgáló *Kalauz*ból,³⁶ valamint annak pótfüzetéből³⁷ azonban kiderül, hogy a tárgyak mellett 485 darab fényképfelvételt is kiállítottak az összesen 38, részben földrajzi, részben tematikus egységben. Noha a *Kalauz* előszavában, illetve egyéb összefoglaló jellegű írásokban Jankó a fotókra külön nem tér ki, mégis azok fontosságát és saját jogon való kezelését mutatja, hogy a *Kalauz*ban a tárgyak között, azokkal egységes, folyamatos sorszámozással vannak felsorolva, témájuk és keletkezési helyük egyenkénti meghatározással részletezve.

A kispesti plébánián őrzött iratanyagból tudható, hogy a beérkező tárgyak vámmentességét a szervezők azzal a vállalással tudták biztosítani, hogy a kiállítás végeztével az anyag kikerül az országból.³⁸ Ennek ellenére azonban a későbbiekben az a döntés született, hogy az értékes gyűjteményt az állam megvásárolja a Nemzeti Múzeum számára, így az teljes egészében az országban maradt. A Néprajzi Múzeum irattárában őrzött dokumentumokból kiderül, hogy sokáig folyt az egyeztetés és egyezkedés az anyag megvásárlásával és vételárával kapcsolatban, amelyre végül egy kéttagú bizottság tett javaslatot, a múzeum Néprajzi Osztályának részéről Semayer Vilibáld, külsőként pedig Hopp Ferenc utazó és műgyűjtő. Az anyag összértékét 17 490 forintban állapították meg, külön említve „az össz kép és fénykép anyagot a falakról”, amelynek értékét 305,-forintra becsülték.³⁹ Az Etnológiai Archívum Kézirattárában található, a missziós anyag megvásárlására vonatkozó dokumentumok⁴⁰ és a missziós anyagban fellelhető fotográfiáknak a gyűjteménybe való bekerülését rögzítő múzeumi törzskönyvi adatai⁴¹ nincsenek összhangban, így a felvételek pontos múzeumi történetének megismerése további kutatást igényel.

Jelenlegi ismereteink szerint a néprajzi misszió gyűjtemény több mint 600 felvételt tartalmaz, aránytalan földrajzi eloszlásban. Tematikájukat tekintve hat főbb csoport körvonalazódik, amelyek mennyiségileg is jelentősen eltérnek egy-

³⁵ Jankó 1896a: 7; Jankó 1896c: 2.

³⁶ Jankó 1896a.

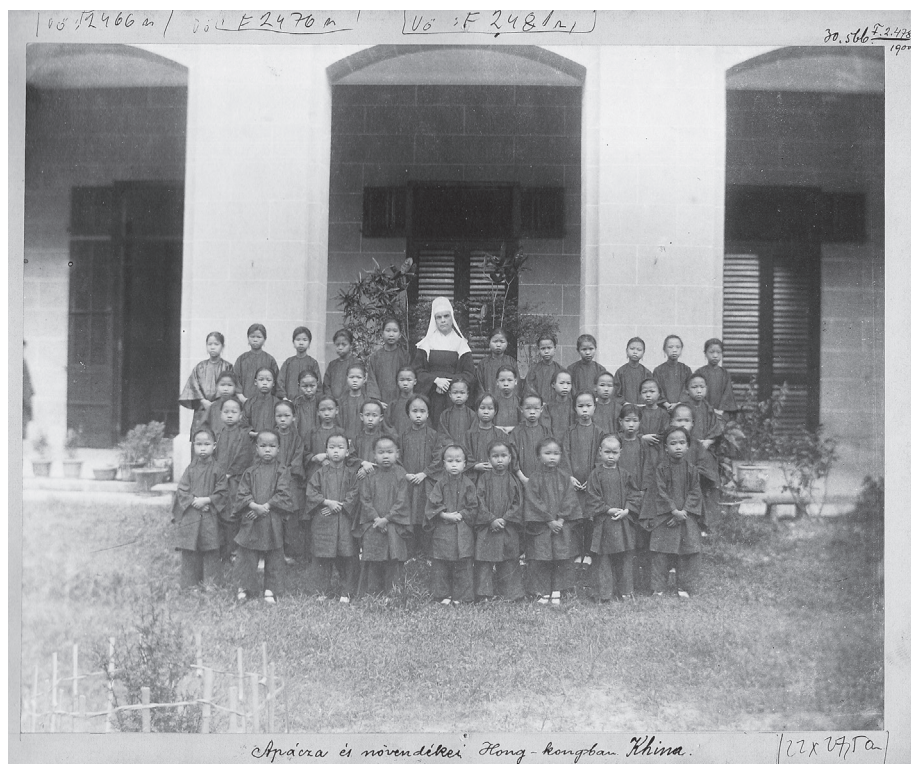
³⁷ Jankó 1896c.

³⁸ Hegedűs 2001: 15.

³⁹ NM EA, NMI 4/1897: 1, 4.

⁴⁰ NM EA, NMI 4/1897.

⁴¹ NM TKVSZ 1898/219; 1900/370.



1. kép. Apáca és növendékei. Hongkong, Kína (Néprajzi Múzeum F 2478)

mástól: műtermi felvételek – portrék vagy teljes alakos fotók; tárgyfotók;⁴² természeti és épített környezetet bemutató felvételek; beállított zsánerképek; néprajzi felvételek – az őslakók életmódjának, kultúrájának különböző aspektusait ábrázoló fényképek; missziós állomásokon készült felvételek – a hittérítők munkáját, illetve munkájának eredményeit bemutató fotográfiák. Jelen vizsgálatom fókuszában az anyag itt utolsóként felsorolt tematikai egységébe tartozó felvételek (115 darab) állnak.

A missziós munkát bemutató felvételek további tematikus alegységekre oszthatók. A legtöbb felvétel a „missziós csoportkép” címszó alá sorolható be, amely képek esetében fontos, hogy maga a hittérítő is szerepel a képen a hívek körében, általában centrális, de mindenképpen a vizualitás szempontjából meghatározó helyen (1. és 2. kép). Leveleikben a hittérítők többször is írtak a hétköznapi öltözékeikről, miszerint munkájuk során általában olyan ruhákat viseltek, amilyeneket a helyi közösség tagjai, mert ezek feleltek meg a helyi időjárásnak és az adott

⁴² Az algéri missziós állomás területén egy, a helyiek kultúráját bemutató tárlat (saját szóhasználatukban múzeum) került berendezésre. A tárgyfotók legtöbbje ennek a tárlatnak a közép-afrikai tárgyait (21 db) mutatja be. Ezeket a felvételeket külön csoportban helyezte el Jankó János az 1896-os *Néprajzi Misszió* kiállításon (Jankó 1896a: 28).



2. kép. Misszió-növendékek. Hakodate, Japán (Néprajzi Múzeum F 2451)

munkakörülményeknek. Az említett csoportképeken azonban a hittérítők minden esetben az adott szerzetesrend ruháját viselve álltak a kamera elé. Ennek egyik magyarázata, hogy a fényképezés alkalmai kiemelten fontosak voltak a misszionált közösség életében, gondosan megtervezett beállításokkal, míg a másik oka az, hogy a szerzetesek rendi ruhája egyúttal identitást jelölő öltözetként is szolgált. Mind a beállítás, mind az öltözet jelzi a hittérítők adott közösségben betöltött pozícióját, távolságot teremt a helyiektől, megkülönböztet, és hierarchiát jelöl a kép szemlélője számára. A szerzetesek rendi ruhájának használata egyértelműsíti, hogy ezek a képek az itthon maradtok számára készültek, és ennek megfelelően a térítőkét úgy mutatják, ahogyan az anyaországi közösségük ismeri őket. Ezek a felvételek az európai hívek által elfogadott és a rendi vezetők által elvárt misszionárius képet tükrözik, megfelelnek a tipizált misszionárius ideájának.

Az elemzett anyag érdekessége ugyanakkor, hogy két olyan műtermi felvételt is tartalmaz, amelyen a misszionárius helyi viseletben ült a fényképezőgép elé (3–4. kép). Az európai misszionárius kép és a helyi viselet hordásának összeegyeztetlenségét jól érzékelteti, hogy e két kép közül az egyik 'kínai férfi' meghatározással került beletárolásra, mintha a leltározó nem is feltételezte volna, hogy kínai



4. kép. „Kínai férfi”. Kína
(Néprajzi Múzeum F 2469)



3. kép. Dominikánus barát. Kína
(Néprajzi Múzeum F 2464)

viseletben európai misszionárius is lehet ábrázolva.⁴³ A Néprajzi Múzeum missziós fényképanyaga változó mennyiségű, azonban minden esetben csekély adattal került beletárolásra, így az említett két képről mindössze annyi információ áll rendelkezésre, hogy Kínában készültek, pontosabb helymeghatározás nincsen hozzájuk. Az F 2464-es leltári számú kép címe arról árulkodik, hogy a felvétel egy dominikánus barátot ábrázol. Tiedemann gyűjteményes munkája szerint a 19. század utolsó évtizedeiben spanyol domonkosok vezetésével két apostoli vikáriátus létezett Kínában, a 17. század óta működő fucsieni (Fujian) és az ebből 1883-ban kivált amoyi (Hsziamen, Xiamen).⁴⁴ Így feltételezhetően a képek ezek egyikében, Fucsien tartományban készültek. A felvételeken látható szőnyegek mintájából és asztalok formájából nem állapítható meg, hogy egy műteremben készültek-e vagy sem, azonban ugyanabban a pózban és hasonló attribútumokkal felruházva mutatja be a két férfit. Az asztalokon elhelyezett tárgyakból – könyv, írószerszámok, tintatartó – egyértelmű, hogy a férfiak művelt írástudók. Az F 2464-es fénykép esetében a misszionárius

⁴³ Összevetve egyéb, a chuhri-i missziós állomásról származó felvétel feliratával, feltételezhető, hogy a missziós állomás Chuhariban volt, amely a nepáli határ közelében fekszik, attól délre, India keleti részén.

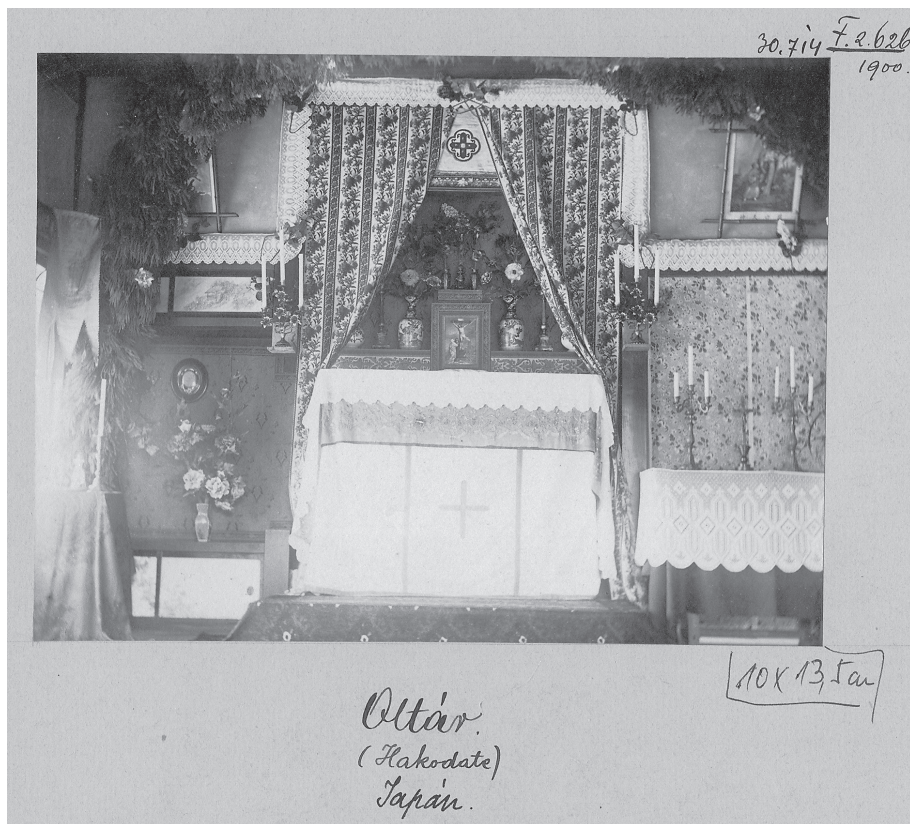
⁴⁴ Tiedemann 2009: 33–34.



5. kép. Nepáli keresztények a chuhri-i missziós állomáson. Chuhri,⁴³ India (Néprajzi Múzeum F 2511)

mivoltot még egyértelműbben jelzi a kép jobb oldalán álló, nagyméretű rózsafüzért tartó, tehát katolikus hitre tért kínai gyermek, aki valószínűleg a domonkos barát szolgálója, segítője.

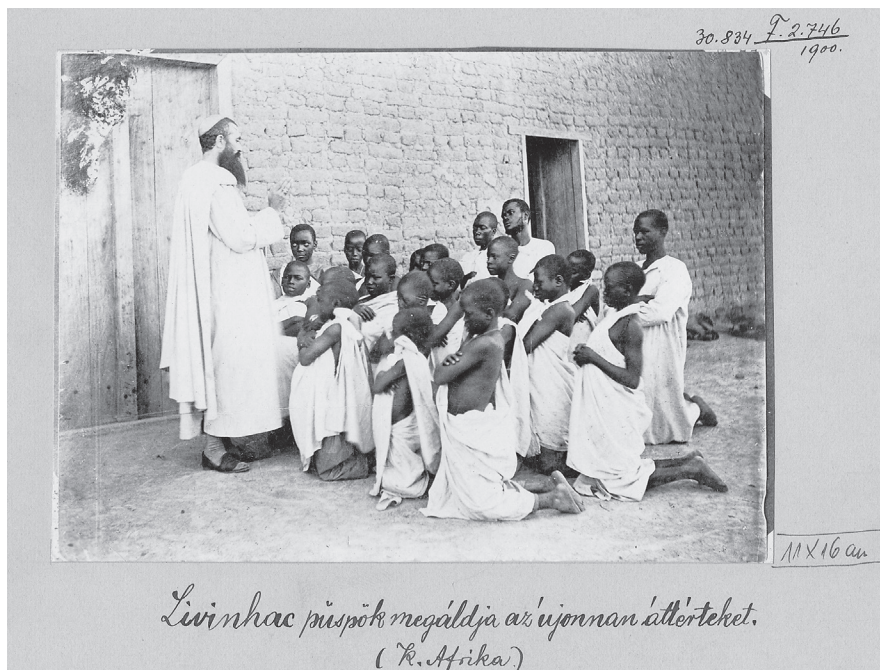
A fotóanyag említett csoportján belül külön kategóriát képeznek azok a felvételek, amelyek ugyancsak beállított csoportképek, ellenben a hittérítő nem jelenik meg rajtuk. Ezek a fotók kizárólag a helyi közösség tagjait ábrázolják, a környezetből, illetve az ábrázolt személyek attribútumaiból azonban egyértelmű, hogy a missziókhöz erősen kapcsolódnak, ugyanis a háttérben megjelenik egy oltár, egy templombelső vagy egy missziós telep más felismerhető részlete (5. kép). Az F 2511-es leltári számú felvétel nagyobb csoportot ábrázol, amely mutatja, hogy a közösségben mindkét nem és minden korosztály helyet kap a kisgyermektől az idősekig. A fénykép készítője a csoport egy részét inkább lehagyta a képről, néhányakat pedig félbevágott a képkivágással, azonban fontosnak tartotta, hogy a valószínűleg szabadtéri, felvirágzott oltár és rajta a feszület jól látható legyen a képen, egyértelműen jelezve, hogy a kép egy misszionált közösséget ábrázol. Ezt a tényt erősíti az előtérben félig térdelő, imádkozó kéztartású kisfiú alakja is, nyakában kereszttel.



6. kép. A Misszió oltára. Hakodate, Japán (Néprajzi Múzeum F 2626)

Számos esetben ugyanakkor nemcsak a misszionárius alakja, hanem a helyi közösség tagjai is eltűnnek a képről, és a missziós állomás meghatározó épületei, épületrészletei válnak a kompozíció központi témájává (6. kép). Egyik példája ennek az F 2626 leltári számú kép, amelyen a hakodatei misszió templomának oltára jelenik meg, és biztonsággal csupán a kép feliratából tudható, hogy az ábrázolt oltár Japánban van, erre a tényre semmi vizuálisan megragadható jel nem utal.

Külön alegységbe sorolhatók azok a felvételek, amelyeken mindkét meghatározó fél – a térítő és a misszionált – is ábrázolva van, a fentiekkel ellentétben azonban nem egy kamerába néző csoportkép formájában, hanem valamely jellemző tevékenység végzése közben örökítik meg őket (7–8. kép). Ezek szintén tudatos, beállított, megkomponált képek, amelyek a missziós munka sokszínűségét hivatottak bemutatni. Az F 2746 leltári számú felvétel ismét az európai szemléltető tipizált misszionárius képét tükrözi, ahogy a Fehér Atyák kongregációjába tartozó Léon Livinhac püspök áldásra emelt kézzel áll az előtte térdelő megtértek csoportja előtt. Ez a felvétel a misszionárius munka hitéleti oldalát



7. kép. Livingstone püspök megáldja az újonnan áttérteteket. Kelet-Afrika (Néprajzi Múzeum F 2746)



8. kép. A mariannhilli trappista misszió varróiskolája. Mariannhill, Dél-Afrika (Néprajzi Múzeum F 2812)



9. kép. A kovácsműhely előtt. Mariannahill, Dél-Afrika (Néprajzi Múzeum F 2852)

mutatja, míg az F 2812 leltári számú fénykép a missziók szociális tevékenységibe enged bepillantást, amint a trappista apácák varrni tanítják az asszonyokat a mariannahilli missziós állomáson.

A missziós fotográfiákat elemző szerzők legtöbbször különbséget tesznek a kolonialista és a missziós fotók között. A különbség oka abban keresendő, hogy üzenetük és céljuk bizonyos fokig eltérő, ennek eredményeképpen eltérő a fotózás alkalmainak minősége, a képkivágások és beállítások alkalmazása, valamint a képeken megjelenő európai és nem európai szereplők közötti viszony bemutatása is. A gyarmatosító adminisztráció tagjai ugyanis rendszerint ritkábban ábrázoltatják magukat közös fényképfelvételen a helyi lakosokkal, és ha mégis megteszik, akkor jól megkülönböztethető pozícióban, esetleg fizikai távolságot tartva az őslakosoktól.⁴⁵ Azok a felvételek, amelyek együtt ábrázolják a gyarmatosítókat a helyi lakosokkal, általában koloniális összefüggésben mutatják a gyarmatosító adminisztráció szereplőit. Gyarmatosító minőségükben lépnek a szemlélő elé, kolonizáló, civilizáló tevékenységük közben, amint például hivatali munkát végeznek, katonai szolgálatot teljesítenek, betegeket ápolnak, gyógyítanak, vagyis szolgálatnak, adnak, javára vannak annak a társadalomnak – a felvételek tanúsága szerint –, amelyben tevékenykednek. Richard Eves *'Black and white, a significant contrast': Race, humanism and missionary photography in the Pacific* című tanulmányában egy új-guineai

⁴⁵ Ebben a vonatkozásban lásd a Richard Eves tanulmányában szereplő első felvétel elemzését: Eves 2006: 729–730.

hivatalnok fotóját hozza példának, akit az adó beszédese és a helyi lakosok összeírása közben, azaz gyarmatosító tevékenysége közepette ábrázolt a felvétel készítője.⁴⁶ A személyek elhelyezkedése a fotón, valamint a testhelyzetek is távolságot, hierarchiát fejeznek ki a kép szemlélője számára. Tudatos, de meglehetősen egyszerű, egyoldalú képe ez a kolóniáknak. Eves amellett érvel, hogy a gyarmatosítók fotográfiáival összehasonlítva a misszionáriusok felvételei egy sokkal komplexebb, érzékenyebb, személyesebb világot festenek ugyanazokról a földrajzi területekről, ugyanazokról a népekről.⁴⁷ Az ilyen misszionárius felvételek egy csoportja beállított, erősen irányított mű-zsánérképekben mutatja be azokat az eseteket, amikor maguk a misszionáriusok – a kolonizálókhoz hasonló – hittérítő, gyógyító, tanító, kultúráközvetítő minőségben mutatkoznak meg a kamera előtt, azonban a képen való elhelyezkedésük és testtartásuk közvetlenebb viszonyt fejez ki a helyiekkel való kapcsolatukban (9–10. kép). A Néprajzi Múzeum missziós fotói között jó példái ennek az F 2852 és F 2717 leltári számú felvételek. Az előbbin a misszionáriusok és a helyiek szoros együttműködésben lovat patkolnak, míg az utóbbin az éneket kísérő harmóniumjátékot szolgáltató fiatal szerzetes teljesen elvegyül a helyi



10. kép. Katolikus misszióban nevelt gyermekek éneklőrája. Aden, Jemen (Néprajzi Múzeum F 2717)

⁴⁶ Eves 2006: 729.

⁴⁷ Eves 2006: 727.

gyermekek kórusában, és nem ő a képen történő cselekvés irányítója, hanem egy helyi karvezető, akinek vezényletét követi ő is. A felvételek megrendezettségét és beállított voltát természetesen a közvetíteni kívánt üzenet mellett a kor fénykép-technikai lehetőségei is eredményezik, azonban ahogyan a következőkben tárgyalt, 20-30 évvel később keletkezett felvételek kapcsán látható, ezek a jellemző jegyek annak ellenére megmaradnak, hogy időközben a technika és a géphasználat – ha nem is ugrásszerűen, de – megváltozott.

A JEZSUITA LEVÉLTÁR⁴⁸ MISSZIÓS ANYAGA

Lévay Mihály 1937-ben a missziók történetéről megjelent munkájában méltatlankodó hangnemben jegyzi meg, hogy Magyarországot elmarasztalják a világmissziók szervezői, miszerint gazdagsága ellenére nem veszi ki részét kellő mértékben a hittérítő munkából. A szerző amellet érvel, hogy az ország első világháborúban való kivéreztetése és megcsonkítása ellenére minden korábbinál nagyobb mértékben vállal részt a világmissziók ügyéből:

„Magyarország tehát a jelenben is megteszi missziós köteleességét és méltó azokhoz a nagynevű magyar hittérítőkhöz, akik a múlt századok messzeségében, sokszor életük árán hirdették Krisztus evangéliumát az egész világon.”⁴⁹

Ebben az időszakban a szerzetesrendek közül oroszlánrészt vállalt hittérítés terén a Jézus Társasága Magyarországi Rendtartománya. A korábbi évszázadok során a világ számos pontján működtek magyar jezsuiták,⁵⁰ legismertebb és legfontosabb missziójuk azonban a tamingi volt, ahol 1922-től voltak jelen, és amelyet 1936-tól önálló magyar missziós állomásként vezettek.⁵¹ Az 1940-es évek végétől minden keresztény misszionáriust kiutasítottak Kínából, így az ott szolgálatot teljesítő jezsuitákat is, idehaza pedig a legtöbb magyarországi szerzetesrendhez hasonlóan a jezsuita rendet is feloszlatták, elvették rendházaikat, és államosították az ország különböző területén működő intézményeiket. A Jezsuita

⁴⁸ Az intézmény hivatalos megnevezése Jézus Társasága Magyarországi Rendtartományának Levéltára (JTMRL), azonban a jezsuita rend által is hivatalosan használatban van ennek a rövidített változata: Jezsuita Levéltár. Lásd a levéltár honlapját: <http://leveltar.jezsuita.hu>. A tanulmány hivatkozásaiban minden esetben a levéltár hosszabb megnevezését használom, a szövegben azonban felváltva a rövidített és a hosszú változatot.

⁴⁹ Lévay 1937: 505.

⁵⁰ A világ számos különböző pontján, Dél-Amerikában, Afrikában, Ausztráliában és Ázsia különböző részein, működtek magyar jezsuita hittérítők, magyar missziós központ híján azonban más nemzetek missziós területein, elsősorban az osztrák rendtartomány missziós körzeteiben, amelyhez a magyar szerzetesek, a magyarországi rendtartomány megalakulásáig, 1909-ig tartoztak. Szabó 2009: 92–95; Bartusz-Dobosi 2009: 75–84; Bikfalvi 2009a: 85–91.

⁵¹ A tamingi misszió történetét részletesen Vámos Péter dolgozta fel több tanulmányában, összefoglalóan pedig a 2003-ban megjelent *Magyar jezsuita misszió Kínában* című kötetében (Vámos 2003).

Levéltár anyagát különböző módon igyekeztek megmenteni, bizonyos egységeket magánszemélyek rejtettek el. Az eredeti anyag kisebb része megmenekült, nagyobb része elkallódott, esetleg még lappang, de máig kerülnek vissza újabb és újabb, eredetileg a levéltárból származó dokumentumok. Így került elő a Kínában missziót teljesítő jezsuita atyák fotós hagyatéka, valamint a jezsuita kiadású *Katolikus Missziók* című havilap vizuális anyaga is egy bőröndből, amit egy magánszemély megőrzött, majd visszajuttatott a rendi levéltár 1991-es újjáalakulása után. Az anyag levéltári feldolgozása, leltárba vétele egyelőre nem történt meg, egyben, vegyesen kerültek tárolásra a különböző hordozójú és tematikájú tételek, amelyekkel a tanulmány következő része foglalkozik.⁵²

A jezsuita misszió fotóhagyatékának feltérképezésekor ugyanaz – a felvételek megjelenési formája, illetve használata szerinti – a három nagy egység rajzolódik ki, amelyet T. Jack Thompson is megkülönböztet az afrikai protestáns missziós fotók vizsgálata során: a missziósok fényképalbumai, a vetített képes előadások felvételei és a különböző missziós kiadványokban nyomtatásban megjelent fényképfelvételek.⁵³ Mint ez a továbbiakban látható lesz, ez a három használati forma nem feltételez három külön fotóanyagot. A felvételek átjárják az egységeket, megjelennek magánalbumokban ugyanúgy, mint a missziós havilap hasábjain. A tanulmány további részében e hármas felosztást követve vizsgálom a Jezsuita Levéltár missziós anyagát.

Katolikus Missziók – havilap a missziós munka népszerűsítésére

A magyar sajtóirodalomban elkülöníthetően katolikus irányzat már az 1820-as évektől jelen volt.⁵⁴ A „közéleti katolicizmus jeles személyiségei [...] idejekorán felismerték” a sajtónak mint tömegkommunikációs eszköznek jelentőségét és a „katolikus egyház társadalomformáló tevékenységének” alapvető eszközeként használták.⁵⁵ 1907-ben megalakult a Katolikus Sajtó Egyesület,⁵⁶ majd 1918-tól a Központi Sajtóvállalat Részvénytársaság, amelyek elősegítették, hogy a 20. század eleje az ifjúsági lapok fellendülésével az egész katolikus sajtó fellendülését hozta.⁵⁷ Noha a „magyar sajtópiacot a trianoni békét követő években a beszűkülés jellemezte”,⁵⁸ az országos és regionális katolikus sajtótermékek a második világháború végéig továbbra is nagy számban láttak napvilágot.⁵⁹ Ezen sajtóter-

⁵² JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz.

⁵³ Thompson 2012: 225.

⁵⁴ Első katolikus folyóirat a Veszprémben, 1820 és 1824 között negyedévente megjelenő *Egyházi Értekezések és Tudósítások* című folyóirat, amely negyedévente jelent meg Veszprémben (Kókay 2001: 366.).

⁵⁵ Gergely 1997: 185–186.

⁵⁶ Kókay 2001: 370.

⁵⁷ Kókay 2001: 371.

⁵⁸ Klestenitz 2013: 186.

⁵⁹ Kókay 2001: 371–372.

mékek jelentős részét képezték a hitterjesztés ügyét népszerűsítő különböző kiadványok, amelyeket a szerzetesrendek, valamint a missziók támogatására létrejött különböző egyletek jelentettek meg.

A negyedévi rendszerességgel vagy havonta megjelenő képes folyóiratok mellett missziós naptárak és zsebkönyvek egész sorozata célozta meg a hívő közönséget korosztályos lebontásban. Voltak olyanok, amelyek általánosabb megközelítésben foglalkoztak a tengerentúlon működő hittérítők munkájával és az egész világ missziós híreiről számoltak be, mint például a kalocsai székhelyű Hitterjesztés Egyesülete kiadásában megjelenő negyedéves sajtóorgánium, a *Katolikus Világmisszió* vagy a Ferences Missziószövetség Szent Kereszt Hadseregének havi tájékoztatója, az *Isten Dalosai* című lap.⁶⁰ Emellett pedig voltak olyan orgániumok is, amelyek csupán egy-egy földrajzilag jól meghatározott missziós területre koncentráltak, például a Kláver Szent Péter Társulat (Kláver Szent Péterről Nevezett Missziós Nővérek) által kiadott *Néger Gyermek* (1911–1944) és az *Afrikai Visszhang* (1919–1943) című folyóiratok.⁶¹ A *Néger Gyermek*, ahogyan ezt a címe is sugallja, kifejezetten a fiatal korosztályt célozta meg, mint ahogyan a budatétényi Názáret Missziós Ház gondozásában megjelenő, a Jézus Szent Gyermeksége Egyesület lapja, a *Kis Hitterjesztő* című kiadvány is.⁶² Idősebb célcsoportot szólított meg az *Afrikai Visszhang* mellékleteként 1923 és 1943 között évente megjelenő *Iffúsági* (az 1930-as évek közepétől *Kláver*) *Missziós Naptár*.⁶³ Ugyancsak jelentős helyet foglalt el a missziós sajtótermékek között a *Ferences Világmissziók*⁶⁴ sorozat, amely többségében ferences misszionárius atyák és nővérek írásait közölte. Ebben a színes missziós sajtómilióben jelent meg 1925-től Budapesten a jezsuita kiadású *Katolikus Missziók a Tengerentúli Országokban* (későbbi címén a *Katolikus Missziók*), amely a missziós központok életét, a hittérítők munkáját, gyülekezetük tagjait, valamint a távol élő népek kultúráját mutatta be a hazai közönségnek.

A kiadvány alapításakor kéthavi rendszerességgel látott napvilágot egy ív (azaz nyolc oldal) terjedelemben, és számonként négy darab képet tartalmazott. A lap népszerűségét jelzi, hogy már a második évfolyamtól, 1926-tól havilapként jelent meg és a benne lévő képek száma is folyamatosan növekedett. Az 1930-as évek végére a lap terjedelme a duplájára (két ívre) nőtt. Ekkor az újság már külön – csupán a címet és grafikus elemeket tartalmazó – borítóval, címlappal is rendelkezett, valamint majdnem minden oldalon szerepelt legalább egy, olykor akár több fénykép is. A képek és a szövegek viszonyának vizsgálata jelzi, hogy a lap szerkesztői a fényképek használatával csupán lazították a szöveget, emellett elsődleges céljuk a figyelem felkeltése volt, ugyanis a fotók nem minden esetben kapcsolódnak az őket körülvevő szövegekhez.

⁶⁰ *Katolikus sajtó Magyarországon*, MKPK honlapjának melléklete.

⁶¹ *Katolikus sajtó Magyarországon*, MKPK honlapjának melléklete.

⁶² *Katolikus sajtó Magyarországon*, MKPK honlapjának melléklete.

⁶³ Magyar katolikus lexikon 1993: 253–254.

⁶⁴ Ferences Világmissziók. Nagymányoki Gilbert (szerk.)

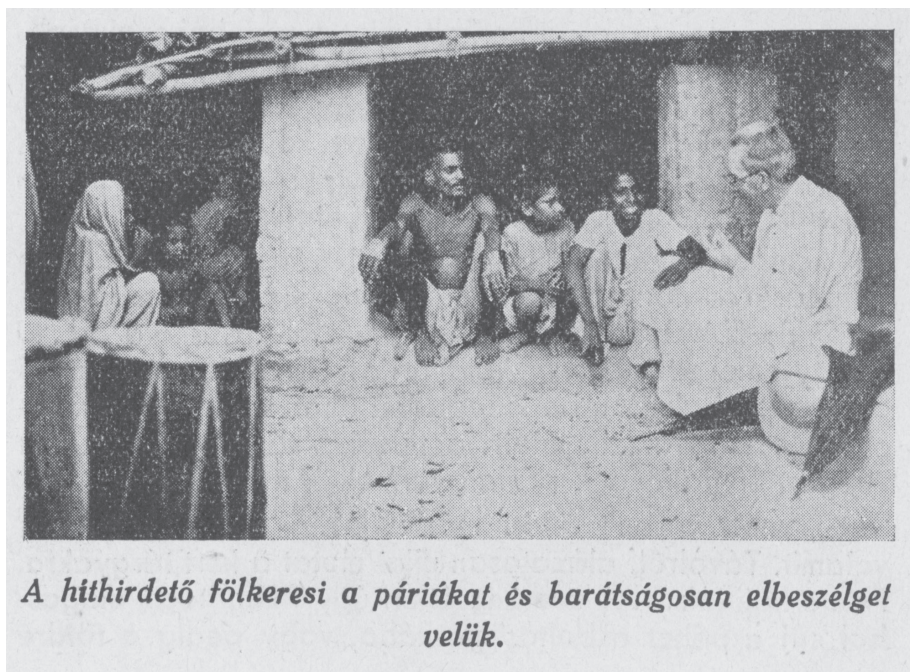


**Bélpoklos gyermekek sebeinek kötözése
a betegség kezdő-stádiumában.**

11. kép. Nyitókép. *Katolikus Missziók* 1. évf. 3. sz. 1925. július, 1.

A jezsuita levéltár missziós fotóhagyatékának⁶⁵ és a *Katolikus Missziók* képanyagának összehasonlítása során egyértelművé válik, hogy több misszionárius maga is fotózott és az újság budapesti szerkesztői a más missziós kiadványokból kireprózott felvételek, valamint a jezsuiták római központjából származó fényképfelvételek mellett a saját, misszióban szolgáló rendtársaik felvételeit is felhasználták a lapszámok illusztrálásához. Így a hivatásos fotográfusok és az amatőr, fotózó szerzetesek felvételei egyszerre jelentek meg az újságban. Ennek eredményeképpen a lap képanyaga szerkesztés, komponáltság, részlet- és információgazdagság tekintetében igencsak változó. A folyóiratban megjelenő felvételek témájukat tekintve, a fentebb tárgyalt anyaghoz hasonlóan szintén kisebb egységekre bonthatók. Vannak köztük a missziós életet és munkát, valamint a hittérítés eredményeit bemutató felvételek; néprajzi felvételek az adott népcsoport mindennapjairól, szokásairól, illetve rítusairól; tárgyfotók az európaiak szá-

⁶⁵ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz.



12. kép. Fénykép illusztráció. *Katolikus Missziók* 9. évf. 2. sz. 1938. február, 28.

mára egzotikus, a helyi népcsoportokra jellemző tárgyokról; beállított csoportképek, portrék; valamint határozottan propagandisztikus céllal készített vagy arra használt felvételek. Az utóbbiak tartozhatnak a fenti kategóriák valamelyikébe is, erős szuggesztivitásuk és irányított alkalmazásuk miatt azonban ezeket érdemes külön is említeni.⁶⁶

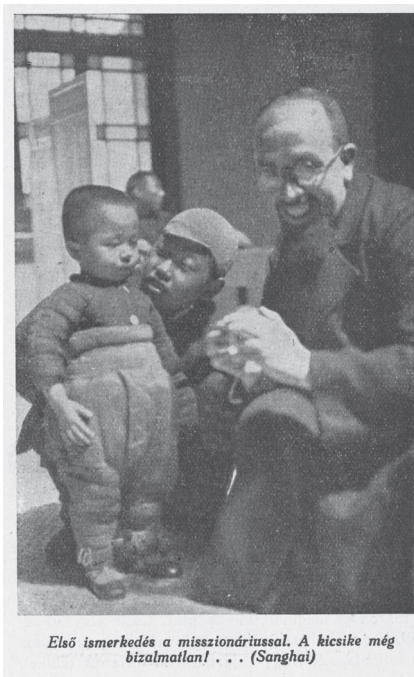
A Néprajzi Múzeum missziós fényképanyagához hasonlóan ebben az esetben is megjelennek a beállított zsánerképek, amelyek a misszionáriust az anyaországi hívek által elvárt öltözékben és pozícióban ábrázolják. A két képanyag nagy részét tekintve elmondható, hogy a fotók készítése között eltelt hozzávetőleg harminc esztendő alatt az európaiak misszionárius ideája és annak képi ábrázolása nem ment keresztül jelentős változáson sem stílusában, sem karakterében. A két világháború között készült felvételek között ugyanúgy megtalálhatók a misszionáriust tipikus hittérítő helyzetekben ábrázoló zsánerképek, amint az tanítói, gyógyítói, lelkipásztori és egyéb munkáit végzi (11–12. kép). Jó példája ennek az 1. évfolyam 3. számának nyitóképe,⁶⁷ ahol egy kifogástalanul tiszta és rendezett ruhájú apáca a leprában szenvedő, azonban ugyancsak tiszta, rendezett megjelenésű és fegyelmezett gyermekekkel foglalkozik. Ennél jóval közvetlenebb szituációt ábrázol a tizenhárom évvel későbbi évfolyam februári lapszámának itt hivat-

⁶⁶ *Katolikus Missziók* (1925–1939).

⁶⁷ *Katolikus Missziók* 1. évf. 3. sz. 1925. július, 1.

kozott felvétele,⁶⁸ de ezen is megmarad a misszionárius mint mester, mint tanító képze. Mindemellett mégis megfigyelhető, hogy a felvételek hangulata és az általuk közvetített atmoszféra egyre közvetlenebb, felszabadultabb, barátságosabb. A Néprajzi Múzeum képanyaga jól mutatta, hogy a kor fényképezési szokásainak, illetve az elvárt misszionárius-képnek megfelelően – valamint a fotótechnikai lehetőségek szabta keretek miatt – a 19. század végi felvételeken az ábrázolt személyek testtartása merev és komoly, a fotóalanyok pedig ünnepélyes arccal néznek a kamerába. Ezzel szemben a 20. század első felében megjelennek a természetesebb, a spontaneitást jobban sugalló – noha továbbra is egyértelműen beállított – mosolygós arcokat ábrázoló, közvetlenebb felvételek, és az évek előrehaladtával az ilyen ábrázolások száma az újság hasábjain egyre növekszik (13. kép). Példa erre a kínai gyerekekkel ismerkedő fiatal szerzetes, aki az 1939. év márciusi lapszámában egészen közelről belenevet a kamerába.⁶⁹ Ezenkívül megjelennek olyan fényképezési situációk – mint például a bennszülött gyerekekkel mosolyogva harci játékot játszó íjász apáca 1927-ben publikált fotója⁷⁰ (14. kép) –, amelyek a századforduló előtt még nem készülhettek volna hittérítőkről. A korábbi felvételek egy jószágos, de szigorú misszionáriusképet közvetítenek, míg a későbbiek egyre inkább megjelenik a közvetlenség, a személyesség. Ennek oka a technikai lehetőségek és a fényképezési szokások változása, valamint a missziológiában bekövetkező szemléletváltás mellett az, hogy a *Katolikus Missziók* számos olyan képet is közölt, amelyen az olvasóközönség által ismert atyák léptek a kamera elé. Ezáltal az ábrázolt szerzetesek kiléptek az ismeretlen misszionárius anonimitásából, és közvetlenebb kapcsolatot teremtettek a képek szemlélőivel.

A két fotóanyag műfaji sajátosságai miatt ugyancsak nagy különbséget jelentenek a Néprajzi Múzeum missziós fotóanyagához képest a jezsuita újságban megjelenő képaláírások. A korábbi anyagban a képek tárgyilagos meghatározása jelenik meg a felvételek címeként, leírásaként. A missziós újságok hasáb-



Első ismerkedés a misszionáriussal. A kicsike még bizalmatlan! . . . (Sanghai)

13. kép. *Fénykép illusztráció.* Katolikus Missziók 15. évf. 3. sz. 1939. március, 39.

⁶⁸ *Katolikus Missziók* 9. évf. 2. sz. 1938. február, 28.

⁶⁹ *Katolikus Missziók* 15. évf. 3. sz. 1939. március, 39.

⁷⁰ *Katolikus Missziók* 3. évf. 2. sz. 1927. február, 2.



Az indián gyermekek kedves szórakozása az ijjazás. A jó kedves nővér, hogy örömet szerezzen a gyermekeknek, velük játszik.

14. kép. Fénykép illusztráció. *Katolikus Missziók* 3. évf. 2. sz. 1927. február, 2.

jain a képaláírásokat a lap szerkesztői üzeneteik célba juttatására használják fel, egy-egy tömör mondatban irányítják az újság olvasóit, hogy mit kell kiolvasniuk a képen látottakból (15–16. kép). Önmagában két teljesen semleges kép a Néprajzi Múzeum F 2522 leltári számú fotója és a *Katolikus Missziók* 1927 szeptemberében megjelent felvétel.⁷¹ A korábbi felvétel leíró címe – *Hindu katolikus asszonyok és leányok* – meghagyja a képet ebben a semlegességében, így az nem vált ki érzelmeket a szemlélőből. Az újságban megjelenő fotó képaláírása is leíró jellegű, mégis a vizualitásában semleges képet olyan háttérinformációkkal látja el, amelyek kimozdítják addigi semlegességéből. Megtudja a szemlélő, hogy a képen szereplő emberek szegények, olyannyira, hogy alamizsnára szorulnak. Ehhez az információhoz a mondat első feléből azonnal párosul az a tudat is, hogy a képen szereplő emberek a magyar misszió szegényei, tehát az újságolvasó adományaira van szükség ahhoz, hogy a köztük szolgálatot teljesítő magyar atyák el tudják őket látni alamizsnával. A vizualitásában teljesen semleges kép finoman ugyan, de érzékelteti a *Katolikus Missziók* előfizetőivel, hogy közükhöz van ezeknek a több ezer kilométerre élő embertársaiknak a jólétéhez.

Az újság képaláírásai mellett annak fotóválogatása és szöveges megfogalmazásai is erősen propagandisztikus célokat szolgálnak, és rendszeresen felszólítást intéznek az olvasóhoz a missziók anyagi és lelki támogatására. A *Katolikus Misz-*

⁷¹ *Katolikus Missziók* 3. évf. 9. sz. 1927. szeptember, 1.



15. kép. Hindu katolikus asszonyok és leányok. India, (Néprajzi Múzeum F 2522)

szíók azonban csupán az egyik – noha központi és meghatározó – eleme volt a missziók népszerűsítését és támogatását előmozdító hitéleti apparátusnak. Szorosan kapcsolódtak hozzá – az ugyancsak alapvetően a missziós fotókra építő – vetített képes előadások, valamint a megvásárolható képeslapsorozatok.⁷²

Vetített képes előadások a missziók szolgálatában

A jezsuita missziós hagyaték részét képezi három, különböző méretű, üvegképeket tartalmazó fa- és két papírdoboz,⁷³ amelynek legelőbbje reprodukció, fekete-fehér és színezett diapozitív. A felvételek többsége demonstrációs anyag, amely vagy más fotóról, vagy valamely kiadványból lett kireprózva. A kiadványok reprodukciójánál számos esetben a kép kerete, néhány esetben a nyomtatott felirat is látszik, így biztonsággal nemcsak az ismerhető meg, hogy pontosan

⁷² JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz.

⁷³ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

mit ábrázol az adott kép, hanem arra is lehet következtetni, hogy melyik kiadványban jelent eredetileg meg.⁷⁴ A reprodukciók minden esetben fekete-fehérben készültek, majd utólag az üveg alapú dián történt a színezésük. A dobozok egyenként hozzávetőleg 40-50 darab diát tartalmaznak, amelyek tematikailag teljesen vegyes képet mutatnak, azonban két elkülöníthető csoport rajzolódik ki.

Az egyik csoport a demonstrációs diaképek csoportjaként határozható meg, ide tartoznak az egyértelműen valamely kiadványból másolt, illetve a vetített képes előadás-sorozatokhoz készített anyagok. Témájuk vegyes és esetleges: térképek, színezett és fekete-fehér tájfotók, a különböző népcsoportokat bemutató antropológiai felvételek, portrék, különböző népek életét, szokásait, valamint a nem keresztény vallások rituális gyakorlatait és tárgyait bemutató felvételek, illetve viseletábrázolások. Földrajzi tekintetben Észak- és Dél-Amerika, valamint Afrika szerepel nagyobb mennyiségben, míg Ázsia jóval kevesebb felvételen jelenik meg. Ezt az egyenlőtlen földrajzi megoszlást a diaanyag másik csoportjának feltárása magyarázza, ami több saját, azaz a magyar szerzetesek által készített vagy begyűjtött felvételt tartalmaz. Mivel a magyar jezsuita missziós központ Tamingban volt, így ázsiai felvételeket nem kellett reprodukció útján beszerezni. Több felvételen nyomtatott felirat olvasható: *A Katolikus missziók képsorozataiból, Nr. .* A felirat jelzi, hogy a képek megjelentek a *Katolikus Missziók* hasábjain, valamint bekerültek a *Katolikus Missziók* szerkesztősége által kiadott diasorozatokba, amelyeket vetített képes előadások formájában népszerűsítettek, illetve ugyanezen célból megvásárolhatók is voltak. Jelenlegi állapotukban a sorozatok erősen keverték és hiányosak, egyértelmű rendszerezésükre a diákon nem szerepel információ.



A kínai magyar misszió szegényei várják az alamiznaosztást.

16. kép. *Fénykép illusztráció.* Katolikus Missziók 3. évf. 9. sz. 1927. szeptember, 1.

⁷⁴ Ennek alapján egyértelmű, hogy több amerikai kiadványból is felhasználtak képeket, ábrákat. Számos esetben a dia- vagy metszetsorozat kiadójának a neve is beazonosítható, mint például „*Smithsonian Report, 1919. – Holmes, Plate I.*”, „*Curtis & Miller Seattle 1914*” (alatta a sorszám), vagy a „*Jasper Horse & Roche Miette*” feliratok. JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

A diaanyag másik csoportja a jezsuiták saját felvételeinek vagy más hittérítők, utazók fényképeinek összegyűjtött, diára másolt változata. Mindegyik dia eredetileg fényképalapú, nincsen közöttük más kiadványok illusztrációjának reprodukciója. A felvételek többsége Kínában – számos Tamingban, a misszió központi telephelyén – készült, bizonyos hányaduk azonban a feltárás jelenlegi szakaszában földrajzilag nehezen meghatározható. Ez a csoport nem demonstrációs jellegű, noha egyértelműen ilyen célokra is használták. Ezek a felvételek személyesebbek, a missziós szerzetesek életébe, környezetébe, hittérítő munkájába és egyéb tevékenységébe engednek közelebbi bepillantást. Az a tény, hogy diapozitívrá lettek másolva, egyértelművé teszi, hogy ezeket is vetítésre, publikálásra, illetve csoportos bemutatásra szánták. A felvételek párhuzamai – néhány esetben ugyanaz a felvétel – megtalálhatók az atyák fotóit tartalmazó albumokban is,⁷⁵ pozitív papírnagyításokon. Az első csoport képanyagával ellentétben itt nem ismeretlen típus-arcok, arctípusok, hanem a misszió telephelyén tartott szabadtéri misén, ünnepi körmeneten részt vevő emberek, jelmezes misztériumjátékot előadó vagy a misszió iskolájának, árvaházának udvarán játszó gyerekek láthatók. Megjelennek rajtuk az atyák és a nővérek is külön, vagy a helyi közösséggel, tanítványaikkal együtt csoportképeken, vagy éppen különböző tevékenységek végzése közben, mint például egy zongorázó szerzetesnővér éneklő leánykórussával vagy íróasztaluknál dolgozó szerzetesek kínai szótárakkal.⁷⁶ Nagylátószögű felvételeken mutatják be a misszió templomát, annak szentélyét, oltárát, orgonáját, valamint a szerzetesek és a diákok ebédlőjét. Életképek láthatók a helyiek mindennapjairól, utcán közösségben teázó emberekről, teherhordó munkásokról. A felvételek propagandisztikus felhasználásáról tanúskodik néhány záró üveglemez, amelyen egyértelmű üzeneteket közvetítettek a képek szemlélői számára, mint például:

⁷⁵ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz

⁷⁶ A jezsuita misszionáriusok segítésére 1927-ben tíz, a Miasszonyunkról Nevezett Kalocsai Iskolanővérek Társulatához tartozó szerzetesnővér érkezett a tamingi missziós központba, ahol betegkezelőt, valamint leánynevelő intézetet működtettek 4–20 éves lányok számára, árvaházat és agnóok otthonát tartottak fenn, illetve menhelyet létesítettek veszélyben lévő fiatalasszonyoknak. Összesen 19 magyar és 12 kínai nővér (Pecze 1935: 251–254) szolgált a központban 1950-ig, amikor a politikai változások miatt mind a jezsuita rend tagjainak, mind pedig a Kalocsai Iskolanővéreknek el kellett hagyniuk Kínát. Egy részük hazatért Magyarországra, ekkorra azonban már hazánkban is feloszlatták a szerzetesrendeket, így az iskolanővéreket is, ezért a nővérek szétszóródtak, többségük különböző külföldi missziókban folytatta munkáját. A Kalocsai Iskolanővérek rendjének központja jelenleg Budapesten a Mária utcában található, 1950-ig azonban Kalocsán volt. Az anyaház iratanyaga a feloszlatakor szétszóródott, a megmaradt anyagok egyes részei a Kalocsai Főegyházmegyei Levéltárba (KFL.I.1.a. Kalocsai Iskolanővérek. Kínai Misszió [Taming] 1926–1948.), más részei a Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltárába kerültek (BKMÖL XII.6.). A nővérek saját iratanyagi mellett a Kalocsai Főegyházmegyei Levéltárba vándorolt a Pál Mátyás Missziós Központ iratanyaga is, amely a nővérek kínai és afrikai misszióira vonatkozó anyagokat tartalmaz (KFL.VI.3. Pál Mátyás Missziós Központ). Néhány, a nővérek missziós tevékenységét ábrázoló fotográfia a jezsuita missziós hagyományokban is fellelhető (JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12.,13. doboz).

„Járassa a „KATOLIKUS MISSZIÓK” képes havi folyóiratot! AZ MINDEN MISSZIÓS ÜGYRŐL TÁJÉKOZTATJA.”

A felirat ugyancsak a missziós havilap és a diasorozatok, illetve ezeknek vetített képes előadásainak kapcsolatát mutatja. Az üvegdiákhoz tematikájukban szorosan kapcsolódnak, azonban hordozójukban eltérnek azoktól, a celluloid diafilmtekercesek, amelyek – a hozzájuk tartozó iratanyaggal együtt – ugyancsak meghatározó hányadát képezik a jezsuita missziós anyagnak.⁷⁷ A diafilmek könnyebben kezelhető változatait jelentették az eddig tárgyalt diapozitívoknak, céljuk azonban ugyanaz volt, missziós célokat szolgáló vetített képes előadások során használták fel ezeket. Nemzetközileg alkalmazott gyakorlat volt ez a hittérítők, illetve az anyaországi segítők részéről, ezért a legtöbb missziós gyűjteményben megtalálhatók ezek a diafilmek és képek.⁷⁸

A laterna magica alkalmazása már az 1850-es évektől jelen volt a misszionáriusok eszköztárában, sőt az eszköz kidolgozásában, feltalálásában egy jezsuita szerzetesnek – a német Athanasius Kirchnernek – is jelentős szerepe volt,⁷⁹ aki a 17. század közepén a szerkezet első ismert leírását készítette el. A fényképezés feltalálása előtt színezett grafikákat, festett képeket vetítettek ki, majd az új technika a laterna magicára alkalmazva is hamar elterjedt. A csoportos alkalmazás lehetősége és a kivetített képek hatásossága gyorsan népszerűvé tette azt egyházi használatban is, ahol a hittérítők mind az anyaországban, mind pedig a missziós területeken sikerrel alkalmazták térítő munkájuk során, illetve az őket kiküldő országok hívei között a missziók népszerűsítésében. A misszionáltak számára már a 19. században ezek segítségével tudták érzékletesebben bemutatni Jézus és a szentek életét, valamint szemléltetni erkölcsi példázatokkal a bűn és a romlott életvitel következményeit. T. Jack Thompson, a Londoni Missziós Társaság (London Mission Society) által Afrikába küldött David Livingstone példáját idézi, aki már az 1850-es években sikerrel alkalmazta az eszközt a bennszülöttek között.⁸⁰ Másik fő alkalmazása során a hittérítők az anyaországi híveknek mutatták így be vetített képes előadások keretében a misszionáriusok által készített képeken keresztül a távoli világrészeket, az ott élő népeket és a hittenjesztők közöttük végzett munkáját. A missziós rendek és a missziói társulatok saját használatra maguk is készítettek ilyen diafilmeket és diasorozatokot – mint például a *Katolikus Missziók* kiadásában megjelent diafilmek és -sorozatok⁸¹ –, azonban a technika széles körű alkalmazhatósága miatt az 1800-as évek végére Európa-szerte már több ezer kereskedelmi forgalomban lévő diafilm volt elérhető a témák széles választéká-

⁷⁷ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz.

⁷⁸ T. Jack Thompson a Church of Scotland archívumában megőrzött nagy mennyiségű diafilmet hozza példának, amelyeken keresztül Afrikát – a hittérítők által ott megalapított Livingstoniát – és az abban szolgálatot teljesítő misszionáriusok munkáját és eredményeit mutatták be az ott-honi híveknek (Thompson 2012: 225).

⁷⁹ Thompson 2012: 208.

⁸⁰ Thompson 2012: 212–213.

⁸¹ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

ban. Thompson kutatásai szerint az 1850-es és az 1930-as évek között örvendett nagy népszerűségnek és alkalmazták sikerrel a missziós propagandában a vetített előadásokat, és csak ezután kezdte el kiszorítani azokat a még dinamikusabb és ezáltal még hatásosabb mozgókép.⁸² Magyarország azonban lemaradást mutat a Thompson által meghatározott időkerethez képest. A jezsuita missziós hagyatékban rendelkezésre álló dokumentumok⁸³ azt mutatják, hogy hazánkban ez az előadásforma még az 1930-as években is virágkorát élte. Az idézett külföldi példával ellentétben, a Jezsuita Levéltárban őrzött több tucat diafilm anyagában nincs arra utaló adat, hogy a szerzetesek ezeket Kínában is használták volna az ottani missziós munkájuk során. A megmaradt magyar anyag célközönsége egyértelműen a missziókat idehaza támogató hívők sokasága volt. A legtöbb diafilm a *Katolikus Missziók* című havilap logójával és a következő rövid impresszummal indul: „A Katolikus Missziók állóképsorozatai, Budapest, VIII. Mária-u. 23.” Tematikailag és földrajzilag – a diafilmekhez hasonlóan – ezek is véletlenszerű és vegyes képet mutatnak. A legtöbb diasorozat középpontjában távoli országok, idegen vallások vagy más népek szokásainak bemutatása áll, amint azt a diafilmek címei is jól mutatják: *Japán – az ország és népe; India – az ország és népe – népszokások; India – férfitípusok, kasztok, nőtípusok; Kína vallásai és legnépszerűbb istenségek; Kína vallásai – túlvilági lények; Kína – a hétköznapi élet babonái (I. rész) Jóslás, szelleműzés, gyógykezelés; Vérkeresztység Ausztrália bennszülötteinél.*⁸⁴ Az érdeklődő hölgyeket célozza meg *A nő a kereszténységben* című diafilm, amelyben az Ószövetség nőalakjaitól vezet végig az előadó a vetített képek segítségével hallgatóságát a mai különböző nemzetiségű asszonyokig és köztük a misszionárius nővérekig.⁸⁵ Témájukból fakadóan ezek a diafilmek vegyesen alkalmaznak rajzokat, metszetek és festmények reprodukcióit, többségükben azonban fényképfelvételeket, mindezeket hol fekete-fehér, hol színezett formában. Thompson – az angol protestáns hittérítők diaanyagát elemezve – megjegyzi, hogy több diafilm foglalkozik a hitterjesztés első nagy protestáns úttörőivel, például Donald Fraser és Robert Laws életével és munkásságával.⁸⁶ A Jezsuita Levéltár missziós diaanyagában ennek katolikus párhuzama lehet a *Xavéri Szent Ferenc nyomában* című diafilm vagy a Loyolai Szent Ignác életét bemutató üvegdiasorozat.⁸⁷ Az ismeretterjesztő filmek mellett kifejezetten a missziók munkájával foglalkozó nemzetközi anyag is szerepelt a vetítőestek kínálatában, például a lyoni alapítású és székhelyű *La Société des Missions Africaines* által készített diasorozat, valamint a magyar közönség számára legfontosabb, *Táming – Az első önálló magyar misszió központja* címet viselő diasorozat.

⁸² Thompson 2012: 235.

⁸³ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz.

⁸⁴ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

⁸⁵ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

⁸⁶ Thompson 2012: 225.

⁸⁷ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

A diafilmek szerkezete minden esetben ugyanaz. A már említett logót és impresszumot tartalmazó nyitóköckő után a főcím következik, amelyet legtöbb esetben – kivéve akkor, ha tematikus sorozatról van szó, mint például *A nő a kereszténységben* című film esetében – egy térkép követ, hogy a hallgatóság el tudja helyezni az adott országot, megismerje annak főbb területeit, illetve városait. Ezután jönnek a képek sorjában, amelyek vagy önmagukban állnak, vagy egy-egy, mindössze néhány szavas, maximum kétsoros felirattal kísérve. A képek után a filmek minden esetben ugyanúgy fejeződnek be, ugyanazzal a négy darab diakockával, amely erőteljes és egyértelmű szöveges üzeneteket tartalmaz néhány rajz kíséretében, felhívást a hallgatóság számára: „Mit tegyünk?”; „Imádkozzunk a missziókért!”; „Adakozzunk a missziók javára”; „Ne engedjétek elveszni a lelkeket! 1300 millió pogány!” Ezek a mondatok és egy szenvedő, síró Krisztus-arc ad nyomatékot a hittérítés fontosságának, valamint a hallgatóság/nézőközönség személyes felelősségének a hittérítés ügyének sikerében.

A levéltár missziós anyagában a diasorozatokhoz pontos szöveggönyv tartozik, amely részben az egyes diakockák vetítése közben elhangzó pontos szöveget tartalmazza, részben pedig utasításokat a diaest vezetője számára.⁸⁸ Ezekben az előadás különböző pontjaihoz a terem különböző erősségű megvilágításra ad utasítást, valamint különböző hangszínváltozatokat javasol a képsorok egyes részeinek kommentálásához, illetve egyéb tanácsokkal látja el a diavetítésre vonatkozóan. A szöveggönyvek többsége magyar nyelvű, írógéppel írt, stencilezve terjesztett példány. Némelyiknek megtalálható az anyagban a német, a francia vagy az angol változata is. A diafilmekhez tartozó iratanyagból és néhány német és francia nyelvű diafilmből egyértelmű, hogy a magyar filmek – az imádkozásra és adakozásra felszólító mondatokkal együtt – külföldi minta alapján készültek. Egyik példája ennek a korábban említett lyoni missziós egyesület anyaga.⁸⁹ A magyar jezsuita szerzetesek figyelemmel kísérték az európai piacokon megjelenő újdonságokat a diavetítők és a diafilmek terén egyaránt – e kettőt általában egy cégen belül gyártották és forgalmazták –; ez derül ki a missziós anyagban megmaradt különböző svájci, belga és francia cégek⁹⁰ katalógusaiból és az 1930-as évek különböző éveire érvényes árjegyzékeikből.⁹¹

⁸⁸ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz.

⁸⁹ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

⁹⁰ Perrot A.G. S.A. Biel-Bienne; La Cinescopie, Bruxelles; G. Mazo, Paris stb.

⁹¹ A jezsuita rend minden korosztály iránti nyitottságát több dokumentum is igazolja. Ilyen – ugyancsak a missziós anyagban található – az 1890-ben alapított, optikai gépeket – elsősorban diavetítőket – gyártó párizsi Mazo cég *Ombres et Lumière* szaklapjának 1939. áprilisi különszáma, amely vallási témájú oktatási célú diafilmek hosszú sorát ajánlja a különböző korosztályok számára (JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz). A hazai piacról megtalálható az anyagban a Magyar Királyi Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium Diapozitív-Kölcsönzőjének vetíthető üveg-diapozitív képsorozatainak jegyzéke 1939-ből a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda kiadásában (JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz), valamint egyéb vallásos és világi diasorozatok listái, mint például az 1935–1944 közötti években forgalmazott oktatófilmek listájának jegyzéke és vetítógépek katalógusai, valamint a vetítógépek használatának részletes magyarázata iskolai filmvetésekhez 1944-ből (JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz).

Bár a történet diafilmen nem maradt fenn az archívumban, azonban egy diafilmhez tartozó szövegkönyv, *Puki és Muki Kínába száll rádió-hullámkon...*⁹² címmel azt bizonyítja, hogy a jezsuiták igyekeztek már a legkisebbeket is megismertetni a külmisziók gondolatával, és a kínai misszióról szóló, mesés-verses formával keltették fel érdeklődésüket és lelkesedésüket a hitterjesztés iránt.

Az elemzett anyagban az 1939-től 1944-ig a *Katolikus Missziók* főszerkesztői posztját betöltő Reisz Elemér jezsuita atya⁹³ néhány levele és levélrészlete is megtalálható.⁹⁴ Ezekben tanácsokat és utasításokat ad az előadás menetére vonatkozóan a címzetteknek, akiknek szövegkönyveket küld különböző diasorozatokhoz. A levelek és a szövegkönyvek utasításai lehetővé tették az előadó számára, hogy a diavetítést ráhangolódásképpen közös énekkel, imával kezdjék, illetve zárják le. T. Jack Thompson kutatásai igazolják, hogy nemzetközileg és felekezeti szinten hasonló sémára történtek a vetítő estek, illetve protestáns körökben ezek még kötöttebb rendben zajlottak. Egy-egy ilyen esemény egyházi himnuszok, zsoltárok éneklésével kezdődött, majd zárult, amelyet követően egy rövid vallási szertartás erejéig még együtt maradt a hallgatóság.⁹⁵ Attól függően, hogy a leírt szöveget az előadó milyen sebességgel mondta el, illetve mennyit tett még hozzá a saját gondolataiból, ezek az alkalmak hozzávetőleg egy óra hosszúságúra nyúltak. Ahogyan arra korábban már utaltunk, az elsődleges cél a missziós üzenet célba juttatása volt, vagyis a hangsúly a szövegekre esett, ezért is kellett az est vezetőinek szigorúan tartaniuk magukat a leírt gondolatokhoz. A képek – információs jellegükön túl – a mondanivaló erősítését, elmélyítését szolgálták, vizualitással segítették az érzelmek felkeltését, a személyes bevonódást.

Korábban említésre került, hogy a diavetítés képeit személyes felhasználásra is szánták, ezért tematikájában ide tartozik két adag, szalaggal átkötött képeslapsorozat,⁹⁶ amelyek képes oldalukkal kapcsolódnak a demonstrációs diaanyag egzotikus tájait bemutató felvételeihez. Ezek a konkrét képeslapok Kína természeti szépségeit és épített örökségét ábrázolják színezett fotókon, hátlapjukon a *Katolikus Missziók* szerkesztőségének pecsétjével és a felirattal, miszerint a képek a vetített képsorozat nyomtatott változatának sorszámmal ellátott darabjai. A hitterjesztés ügyét propagálta, illetve az adománygyűjtés egyik eszközét jelentette ezeknek a képeslapoknak az árusítása, amelyeket a hívek – még a frissen látottak és hallottak hatása alatt – a vetítőestek végén meg tudtak vásárolni. Így a missziók támogatói nemcsak

⁹² A 38 képből álló diafilm minden kockájához tartozik egy-egy négysoros, rímbe szedett versszak, amely végigvezeti a hallgatóságot Puki és Muki kalandos történetén, akik elmennek a kínai missziós állomásra, meglátogatják az ott szolgáló atyákat és nővéreket, valamint megtudnak néhány dolgot a kínai életről. Az utolsó versszak még ebben, a gyerekeknek szánt diasorozatban is a spirituális és az anyagi támogatásra szólít fel: „Jó Testvérek arra-kérünk! / Nyújtsatok (kis) segílyt nekünk! / Pénzt s értékes imákat! / Isten-fizess: munkátok! / Ezt mondják majd Tirátok / A kínai kis-srácok!!!...” JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

⁹³ Bikfalvi é.n .b.

⁹⁴ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

⁹⁵ Thompson 2012: 225.

⁹⁶ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 12. doboz.

előadásokon vagy a missziós újság hasábjain találkozhattak a felvételekkel, hanem azokat otthonaikban kitehették, sorozatokat gyűjthettek belőlük, és továbbküldésükkel terjeszthették, támogathatták a missziók ügyét.

A jezsuita missziók fényképalbumai⁹⁷

A *Katolikus Missziók*ban megjelent felvételek, valamint a vetített képes előadások diái mellett a fotóalbumok felvételei képezik a jezsuita missziós archívum vizuális anyagának harmadik nagy egységét. A levéltár missziós archívuma tíz különböző méretű, vastagságú, állapotú, jellegű és korú fényképalbumot tartalmaz.⁹⁸ Évszám egyik albumon sincs, illetve a bennük lévő pozitív papírnagyításokon sem jelenik meg, ezért az albumok korára, hozzávetőleges keletkezési idejére csupán a bennük lévő képek jellegéből, a fotók témájából és a rajtuk szereplő hittérítők működési idejéből lehet következtetni. Az albumok közül kettő már a szétzórattatás utáni időszak terméke, 1960-as és 1970-es évekbeli fotókat tartalmaz – köztük színes felvételeket is. A két világháború közötti időszakból származó nyolc album közül négy egymáshoz nagyon hasonló képez egy egységet. Ezek sorozatokat mutatnak be a jezsuiták különböző misszióiból. Az albumok fedőlapja üres, sem felirat, sem minta nem található rajtuk, a cím a belső címlapon került feltüntetésre kézírással, amely minden esetben a következő: *Képek a Jézustársaság misszióiból*. A cím alatt tartalomjegyzékként pontokba szedve az albumban bemutatott missziós állomások felsorolása olvasható a következőképpen:

„Képek a Jézustársaság misszióiból.

Szíria
A kwangói misszió (Afrika)
Patna (India)
Gyermekarcok
Alaszka
Örmények Szíriában
Madagaszkár”⁹⁹

„Képek a Jézustársaság misszióiból.

A tokiói egyetem (Japán)
Madras (India)
Tricsinopoly (India)
Tarahumara (Mexikó)
Tamingfu (Kína)”¹⁰⁰

⁹⁷ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

⁹⁸ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

⁹⁹ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

¹⁰⁰ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

A tartalomjegyzékekből kiolvasható, hogy a felvételek elrendezése elsősorban földrajzi csoportosítással történt, ezt a rendet csak ritkán szakítja meg egy-egy tematikus egység. Valamint az is, hogy ezek az albumok nemzetközi méretekben mutatják be az egyetemes Jézus Társasága misszióit, olyan területektől is közölve felvételeket, ahol magyar misszionáriusok nem működtek. Ezt jelzik a fényképek hátulján található latin nyelvű, központi pecsétek is, amelyek szövegezése a következő:

„SECRETARIATUS MISSIONUM S. I.
BORGIO S. SPIRITO, 5 – ROMA
Series N.º
Extra series N.º
Vide: Nuntii Vol. N.º”¹⁰¹

A fényképeket tehát készítőik a rend római központjába küldték, ahonnan rendelés útján vagy központi kiosztással kapták meg az egyes országok rendházai a szükséges mennyiséget. Valószínűleg a képekkel együtt lista is érkezett a képek készítési helyének, valamint tartalmának felsorolásával, ezeket azonban a missziós gyűjtemény iratanyaga nem tartalmazza. A fényképek beazonosítására kevés adat áll rendelkezésre, némelyik kép hátuljára azonban rákerült a kép címe/témája. A római központ 5. sorozatának 7/6. képén például a pecsét fölött ceruzával ez áll: „Szántogató kulik, Tananarive”.¹⁰²

Az albumok kézzel készültek, mindegyik egyedi darab, ami nem csupán a kézírás, valamint a néha még az azonos képeknél is eltérő – bővebb vagy szűkszavúbb – feliratozás miatt egyértelmű, hanem abból a szempontból is, hogy bár vannak átfedések a fejezetek, illetve a fényképek között, nincsen két egyforma tartalomjegyzékkel vagy egyforma képsorrenddel összeállított album. A legtöbb képhez hosszabb-rövidebb felirat tartozik, általában egyetlen témamegjelölő szó vagy mondat, néhány esetben azonban az oldalon megmaradt szabad hely adta keretek között akár hosszabb magyarázatot is mellékeltek a készítőik. Egy templombelsőben öt, fehér ruhát és fátylat viselő lány csoportképe mellett a következő felirat olvasható: „A japán leánykák katolikus iskolájának első tanulói, 1929. júni 2-án lettek megkeresztelve és a következő napon járultak első áldozáshoz.”¹⁰³ Ehhez hasonlóan néhány szerzetes portréja vagy teljes alakos fotója mellett az ábrázolt személy megnevezésén túl néhány további információ is szerepel az atyákra vonatkozóan. A mexikói tamahumarai missziós állomás két fényképe mellett például a következő feliratok állnak: „P. Ortiz S. J. missziós körútra indul. Jelenleg ő és P. Lara (l. később) vannak Mexikóban, a többi hithirdetőt

¹⁰¹ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

¹⁰² JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

¹⁰³ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

számúzték.” „A misszió hajdani főnöke (jelenleg számkivetésben) egy gyermeket hoz az iskolába.”¹⁰⁴

Az albumok hátsó, belső borítóján beragasztott felirat jelzi, hogy az albumokat a jezsuita rend készítette. Valószínűsíthető, hogy ezeket bizonyos mértékig sorozatban gyártották, és ha kereskedelmi forgalomba nem is kerültek, bizonyos intézmények – iskolák, plébániák, más egyházi intézmények – megrendelhették, megvásárolhatták.

A négy típusalbumon kívül van egy – az előzőekhez hasonlóan nagy valószínűséggel nyilvános használatra készült – album, amely kizárólag a magyar misszióközpontot, Tamingot mutatja be.¹⁰⁵

Két, tartalmilag igen vegyes album is található a gyűjteményben,¹⁰⁶ amelyek a bennük szereplő képek alapján valószínűleg belső használatra készültek. Az egyik talán nevezhető a jezsuita atyák „családi albumának”, ebben számos igazolványkép található az egyes rendtagokról, életképek a különböző magyarországi rendházak életéből, az atyák mindennapjairól, munkájáról és szórakozásairól. A másikban a rendi életképeken túl számos városkép, külföldi templomok, kolostorok képei szerepelnek, néhány esetben nem is valamely atya saját fotóján, hanem megvásárolt képeslapon. Ez utóbbi inkább tűnik egy külföldi utazások emlékét őrző, egy atyához köthető személyes vagy több atya közösségi albumának.

Kívételt minden tekintetben egyetlen album képez, amelyet valószínűleg a tamingi misszióban szolgálatot teljesítő missziós nővérek és növendékeik készítettek.¹⁰⁷ Ennek a reprezentatív albumnak minden oldala más-más színű kartonlap, amelynek csak az egyik oldalára kerültek fényképfelvételek. Az utólagosan kézzel összefűzött lapokon a felvételek körül minden oldalon aprólékos, színes díszítés látható. A tamingi misszió építményeit, valamint lakóinak mindennapjait mutatják be a benne lévő fotográfiák. A jezsuita renden belül szóban fennmaradt hagyomány szerint ezt az albumot ajándékba készítették és küldték haza a magyarországi jezsuita rendfőnökségnek.

* * *

Mind a korábbi *Néprajzi Misszió*, mind a később keletkezett jezsuita missziós fotók azt mutatják, hogy missziókhoz köthető fotós tevékenység és képhasználat tervezett volt, és többirányú célt szolgált. Részben kommunikációs eszköz volt egy interkulturális térben, amelynek segítségével beszámoltak a keresztény missziók sikereiről az otthon maradtoknak, illetve közel hozták egymáshoz az európai és az Európán kívüli világot. Ugyanakkor az otthoni híveket ösztökélni is kívánták ezáltal, hogy új világokat megismerve saját életüket, illetve helyzetüket értékeljék át, és friss szemmel nézzenek saját materiális és spirituális környe-

¹⁰⁴ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

¹⁰⁵ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

¹⁰⁶ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

¹⁰⁷ JTMRL V.3. Fényképgyűjtemény, 13. doboz.

zetükre egyaránt.¹⁰⁸ Az Újvilág keresztény sikerei, a fotókon ábrázolt boldog új hívők sokasága a hitbeli megújulás reményével töltötte el az Óvilágban élőket is, új lelkesedést, új lendületet hozva az európai hívek hitéletébe. A felvételek anyaországi terjesztésének célja és eredménye tehát részben az érdeklődés felkeltése volt a hittérítők munkája iránt, anyagi és spirituális támogatást biztosítva ezzel a missziók számára, részben pedig a lelki megújulást kívánta előmozdítani az anyaországok keresztényei között.

FORRÁSOK

Jézus Társasága Magyarországi Rendtartományának Levéltára (JTMRL)

V.3. Fényképgyűjtemény, 12., 13. doboz.

Néprajzi Múzeum, Etnológiai Archívum (NM EA)

NMI 4/1897, Jankó János levele a Nemzeti Múzeum igazgatóságához becslési jegyzőkönyvvel.

Néprajzi Múzeum, Fényképtár

Missziós fényképgyűjtemény.

Ferences Világmissziók – beszámolók és elbeszélések (sorozatcím) 1940-es évek (Nagymányoki Gilbert szerk.) Ferences Missziók Országos Ügyvivősége, Budapest.

Katolikus Missziók (1925–1939)

HIVATKOZOTT IRODALOM

Bartusz-Dobosi László 2009: Magyar jezsuiták a XVII–XVIII. századi Latin-Amerikában: Missziós lelkület. *Távlatok: világnézet, lelkiség, kultúra* (19.) 83. 75–84.

Bikfalvi Géza 2006: 150 esztendeje született Longa Jakab jezsuita misszionárius testvér. *Provinciai Hírek* 99. (2006. november–december) (22.) 3. 503–504.

Bikfalvi Géza 2009a: *Jezsuiták Magyarországon és a világ más részein. Mozaikok a jezsuita rend múltjából*. METEM, Budapest.

Bikfalvi Géza 2009b: Magyar jezsuita misszionáriusok Afrikában. *Távlatok: világnézet, lelkiség, kultúra* (19.) 83. 85–91.

Bikfalvi Géza é. n.a: *P. Orosz László SJ tevékenysége a dél-amerikai missziókban*. <https://jezsuita.hu/new/p-orosz-laszlo-sj-tevekenysege-a-del-amerikai-missziokban/> – utolsó letöltés: 2018. április 2.

Bikfalvi Géza é. n.b: *A rendi sajtó történetéből*. <http://www.parbeszedhaza.hu/cikk/rendi-sajtó-tortenetebol> – utolsó letöltés: 2018. április 11.

¹⁰⁸ Jenkins 1993: 100.

- Corbey, Raymond 1990: Der Missionar, die Heiden und das Photo. Eine methodologische Anmerkung zur Interpretation von Missionsphotographien. *Zeitschrift für Kulturaustausch* 40. 460–465.
- Eves, Richard 2006: 'Black and white, a significant contrast': Race, humanism and missionary photography in the Pacific. *Ethnic and Racial Studies* (29.) 4. 725–748.
- Fogarasi Klára 2000a: Bennszülöttek és misszionáriusok: Isten házai és szolgái. *Fotóművészet* (43.) 3–4. http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200034/bennszulottek_es_missionariusok?PHPSESSID=25504e5387460949155d09351cc8d9d8 – utolsó letöltés: 2018. március 29.
- Fogarasi Klára 2000b: Fényképgyűjtemény. In: Fejős Zoltán (főszerk.): *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*. Néprajzi Múzeum, Budapest, 729–776.
- Fogarasi Klára 2001a: A millenniumi Néprajzi Misszió fényképeiről. In: *Isten házai és szolgái: Missziók a XIX. sz. végén / Katolikus misszionáriusok és missziók világa a 19. században, korabeli fényképeken*. Agroinform Kiadó és Nyomda Kft., Budapest, 18–36.
- Fogarasi Klára 2001b: A millenniumi Néprajzi Misszió Gyűjtemény műtermi felvételei: Gyűjtögető misszionáriusok. *Fotóművészet* (44.) 3–4. http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200134/a_millenniumi_neprajzi_misszio_gyujtemeny_mutermi_felvelelei?PHPSESSID=b1d662dac51dd6435f7ba2e1c70e4841 – utolsó letöltés: 2018. március 29.
- Fogarasi Klára (szerk.) 2001: *Isten házai és szolgái: Missziók a XIX. sz. végén / Katolikus misszionáriusok és missziók világa a 19. században, korabeli fényképeken*. Agroinform Kiadó és Nyomda Kft. Budapest.
- Gergely Jenő 1997: *A katolikus egyház története Magyarországon 1919–1945*. Pannonica Kiadó, Budapest.
- Gullestad, Marianne 2007: *Picturing Pity: Pitfalls and Pleasures in Cross-Cultural Communication. Image and Word in a North Cameroon Mission*. Berghahn Books, New York–Oxford.
- Hegedűs László 2001: A milleneumi Néprajzi Misszió gyűjtemény keletkezése. Az etnográfiai kiállítástól a templomépítésig. In: Fogarasi Klára (szerk.): *Isten házai és szolgái: Missziók a XIX. sz. végén / Katolikus misszionáriusok és missziók világa a 19. században, korabeli fényképeken*. Agroinform Kiadó és Nyomda Kft., Budapest, 14–16.
- Hendriks, Thomas 2013: Erotics of Sin: Promiscuity, Polygamy and Homo-Erotics in Missionary Photography from the Congolese Rainforest. *Visual Anthropology* (26.) 4. 355–382.
- Jankó János 1896a: *Kalauz a Néprajzi missió-kiállításban*. Budapest.
- Jankó János 1896b: Missió-kiállítás. *Vasárnapi Ujság*, (43.) 48. 803–804.
- Jankó János 1896c: *Pótfüzet a Néprajzi missió-kiállítás kalauzához*. Budapest.
- Jenkins, Paul 1993: The earliest generation of missionary photographers in West Africa and the portrayal of indigenous people and culture. *History in Africa* 20. 89–118.
- Jenkins, Paul – Geary, Christraud 1985: Photographs from Africa in the Basel Mission Archive. *African Arts* 19. 56–63.
- Kálmán Peregrin – Vámos Péter (szerkesztette és a jegyzeteket írta) 2005: *A Paokingi Prefektúra rövid története – História brevis Praefecturae Apostolicae de Paoking*. (Magyar

- Ferences Források D. 4.) Kapisztrán Szent Jánosról nevezett Ferences Rendtartomány, Budapest.
- Kálmán Peregrin 2016: A lazaristák kínai missziója a két világháború közötti korszakban. In: Csíky Balázs – Illés Pál Artilla (szerk.): *”Evangelizare pauperibus misit me!” – Lazaristák Magyarországon*. Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány–PPKE BTK, Piliscsaba–Budapest, 135–142.
- Klestenitz Tibor 2013: *A katolikus sajtómozgalom Magyarországon 1896–1932*. Komplex Kiadó Kft., Budapest.
- Kool, Anne-Marie 1995, 1997, 2000: *Az Úr csodásan működik. A magyar protestáns külmisziói mozgalom (1756–1951.)* I., II., III., Harmat, Protestáns Missziói Tanulmányi Intézet, Budapest.
- Kókay György 2001: Katolikus magyar sajtó. In: *Magyar katolikus lexikon*. VI. Szent István Társulat, Budapest, 366–373.
- Lévay Mihály (szerk.) 1937: *A katolikus hittérítés története*. I–II. Franklin-Társulat, Budapest.
- Maxwell, David 2011: Photography and the Religious Encounter: Ambiguity and Aesthetics in Missionary Representations of the Luba of South East Belgian Congo. *Comparative Studies in Society and History* (53.) 1. 38–74.
- Molnár Antal 2015: A Szentszék, a magyar jezsuiták és egy törökországi tudományos intézet alapításának terve (1930–1934). In: Fejérdy András (szerk.): *Magyarország és a Szentszék diplomáciai kapcsolatai 1920–2015*. (METEM Könyvek, 84.) METEM–Balassi Intézet–Római Magyar Akadémia, Budapest–Róma, 173–209.
- Nagy Károly Zsolt 2017: „A maga képére...” – Misszionáriusok fotográfiái, mint az egyháztörténet forrásai. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Theologia Reformata Transylvanica* (62.) 1. 82–97.
- Nagy-Ajtai Ágnes 2010: Protestáns világmisszió a 18–19. században. *Pünkösöd. ma* 7. 5. 6–9. https://drive.google.com/drive/folders/0B4MQH-2moS_QeHV1TG43SFpTYXM vagy on-line formában: <http://punkosd.ma.ptf.hu/cimlap/egyhaztoertenelem/2010-5/nagy-ajtai-agnes-protestans-vilagmisszio-a-18-19-szazadban> – utolsó letöltés: 2018. március 31.
- Nemeshegyi Péter S. J. 2001: A missziók történetéből. In: *Isten házai és szolgálói: Missziók a XIX. sz. végén / Katolikus misszionáriusok és missziók világa a 19. században, korabeli fényképeken*. Agroiinform Kiadó és Nyomda Kft., Budapest, 9–13.
- N.N. 1935: *Magyar Jezsuiták Kínában. A tamingi magyar misszió első tíz éve*. A Katolikus Missziók kiadása (Krywald Ottó – Szajkó József – Szarvas Miklós – Bérczi Gizella), Budapest.
- N.N. *Katolikus sajtó Magyarországon* Magyar Katolikus Püspöki Konferencia (MKPK) honlapjának melléklete. Tételes összefoglaló a magyar katolikus sajtótermékekről (1991 tétel) http://www.katolikus.hu/k_sajto/katsajto.html – utolsó letöltés: 2018. április 6.
- N.N. *Templomunk története*. Kiszepi Nagyboldogasszony Főplébánia honlapja. <http://www.nagyboldogasszony.plebania.net> – utolsó letöltés: 2018. május 18.
- Pecze Erzsébet M. Erna 1935: A katekétanók. In: *A kalocsai missziósnővérek Kínában. 1925–1933*. In: *Magyar Jezsuiták Kínában. A tamingi magyar misszió első tíz éve*. A Katolikus Missziók kiadása, Budapest.

- Pels, Peter 1988: Africo Christo! the use of photographs in Dutch Catholic mission propaganda, 1946–1960. *Critique of Anthropology* (9.) 1. 33–47.
- Régi Tamás 2007: Az obskúrus kamera mögött. *Magyar Lettre Internationale: Európai kulturális folyóirat*. 65. 41–46.
- Révész Éva – Tóth Zoltán – Khalil Bernadett 2011: Magyar misszionáriusok. A verbiták magyarországi története. (METEM Könyvek 75.) METEM–Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány, Budapest.
- Schneider, Juerg 2009: Picturing Pity: Pitfalls and pleasures in cross-cultural communication – image and word in a North Cameroon mission, by Marianne Gullestad. *African Affairs* (108.) 432. 496–497.
- Szabó Ferenc 2009: Cser László (1914–2004) emlékezete: Márai Sándor a jezsuita misszionáriusról. *Távlatok: világnézet, lelkiség, kultúra* (19.) 83. 92–95.
- Thompson, T. Jack 2012: *Light on Darkness? Missionary Photography of Africa in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* (Studies in the History of Christian Missions). Eerdmans.
- Tiedemann, R. G. 2009: *Reference Guide to Missionary Societies in China from the 16th to the 20th Centuries*. M. E. Sharpe, Inc. Armonk, New York.
- Vámos Péter 1997: *Két kultúra ölelésében. Magyar jezsuiták a Távolságon-Keleten*. Jézus Társasága Magyarországi Rendtartománya, Budapest.
- Vámos Péter 2003: *Magyar jezsuita misszió Kínában*. (Körösi Csoma Kiskönyvtár, 26.) Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Wagner, Wilfried 1990: Missionare als Photographen. *Zeitschrift für Kulturaustausch* 40. 466–474.
- Waldroup, Heather 2017: Indigenous Modernities: Missionary Photography and Photographic Gaps in Nauru. *The Journal of Pacific History* (52.) 4. 459–481.
- Webb, Virginia-Lee 2015: Missionary photographers in the Pacific Islands: Divine light. *History of Photography* (21.) 1. 12–22.
- Yi-Jui Wu, Harry 2012: The Missionary Gaze: The Social Biography and Archiving of Dr. David Landsborough IV's Photographic Collections. *Taiwan Journal of Anthropology* (10.) 2. 1–57.

Balogh János Mátyás

Stickyback és Photomaton: portréfotódivatok a 20. század első évtizedeiben

„Ha a [Photomaton-]képek nem lennének olyan kitűnők, mint amilyenek, azt mondanák, hogy nyolc enyveshát készült el nyolc perc alatt egyetlenegy szalagon, de az enyveshát megjelölését csupán akkor idézzük helyesen, ha a képek nagyságát akarjuk megjelölni vele” – írta a *Pesti Hírlap* 1928-ban. Pár hónappal korábban egy francia lap azt írta a Photomaton párizsi megjelenésekor, hogy nekik ott van már az ő „photo-mécanique”-jük.¹

A fotótörténet hagyományosan egyfajta eljárástörténetet és fényképészéletrajzokat, illetve művészettörténetet, esztétikai megközelítést takar, ezzel (is) magyarázható, hogy számos tömegjelenséget elkerült mindeddig a történeti vizsgálat.

Tanulmányomban a 20. század első évtizedeinek két nemzetközileg is meghatározó, az egyetemes, illetve a helyi fotótörténeti feldolgozásokban mégis alig (vagy félre-) ismert portréfénykép-divatját mutatom be alap kutatásaim alapján.² A Stickyback-fotográfia (mint portréképzési stílus és vállalatípus) a 20. század első évtizedeiben volt a világ számos pontján elterjedve, míg a népszerű Photomaton nevű fotókabin-gépezet (és a mögötte álló vállalatcsoport) 1926-ban kezdte meg – hatalmas médiakampánnyal megtámogatott – világhódító útját. E két (helyenként egyidejűleg is létező) divat mögött más-más vállalati és technológiai háttér állt, azonban mindkettőről elmondható, hogy nemcsak fogyasztói, de csődökkel tarkított vállalkozói és befektetői láz is kísérte. A jelenségek együttes tárgyalása nemcsak azért indokolt, mert végtermékeik (vagyis a mellképek/arcképek) a formátum, a „természet” és a használat tekintetében is nagyon hasonlítanak egymásra, hanem azért is, mert – ahogy ezt elsőként bizonyítom – mögöttük döntő szerepet játszott egy oroszországi eredetű család. Ez a család váltotta ki a Stickyback-fotográfia 1911-es kontinentális eszkalálódását, illetve alkotta meg a Photomatont (mint találmányt és mint céget).

¹ *Budapesti Hírlap*, 1928. december 30. 16; *Art & Photo*, aoút 1928. 161.

² Jelen tanulmány egy átfogó, több ország köz- és magángyűjteményeiben végzett kutatás első eredményeit tartalmazza. A kutatáshoz, illetve a cikk megírásához nyújtott segítségért a következőknek tartozom köszönettel: Peter Eyckerman, Farkas Andrea, Fiziker Róbert, Kalmár Ella, Koltai Gábor, Angelina Medda, Nagy János, Oross András, Filippo Pala, Brett Payne, Perczel Olivér, Reisz T. Csaba, Sájevics Katalin, Somorjai Szabolcs.

A STICKYBACK-FOTOGRAFIA

Az általam egységesen Stickyback-fotográfiának nevezett (fényképkészítési és -értékesítési) jelenség bár világszerte felbukkant, nemzetközi kontextusa, illetve technológiai és technikai mibenléte kivétel nélkül tévesen vagy hiányosan szerepel az egyes országok fotótörténeti írásaiban. A szakírók számára ismeretlen, hogy az egyes portréfotóstílusok/fényképészületi modellek (így az angol „Stickyback”, a magyar „enyveshát”, az osztrák „Leimrücken”, a német „American Automatic Photo”, a holland „tip-top” vagy a francia „photo-mécanique”) valójában ugyanahhoz a jelenséghez tartoznak.

A *Photo-Era Magazine* című amerikai fényképészeti folyóirat 1912-ben egy olvasói kérdésre így határozta meg a Stickyback(s)et: apró, bélyegnél nem sokkal nagyobb méretű, felragasztás végett enyvezett hátú fényképek.³ A *Révai nagy lexikona* 1912-es kiadású kötetében az „Enyveshát” önálló szócímként szerepel: „Apró, gyorsfotografálással készült arcképek, melyeknek hátlapja felragasztás céljából be van enyvezve.”⁴ Definícióm szerint a Stickyback-fotó eredetileg egy kisméretű (napjaink igazolványkép-méretére gondoljunk), viszonylag gyorsan elkészülő, olcsó portré (mellkép), amelyből – ugyanazon fotóból – a megrendelő rendszerint 12 darabot⁵ kapott fel nem vágott papírcsíkokon. A képek háttérben többnyire megjelenik egy lécz, rajta a felvételt készítő stúdió neve/címe, és a felvétel azonosítója (szám/betű-szám formában). A papírcsík háta egyes országokban (Nagy-Britanniában, Magyarországon és Ausztriában bizonyosan) eredetileg ragadós anyaggal volt bekenve – innen a név –, hogy (benedvesítve) fel lehessen ragasztani. Később más országokban (egy időben Németországban, Hollandiában és Belgiumban bizonyosan) az ügyfél „maga” készíthette a felvételt egy gomb megnyomásával (és feltehetőleg egy zsinég közbeiktatásával), és ezért „automatikus fotó” megnevezéssel jelölték ezeket a fényképüzleteket. A Stickyback elnevezést a fotótípuson túl egy fotóvállalkozás-típus megjelölésére is használták és használhatjuk, amely vállalkozás nemcsak kisméretű mellképeket kínált, de levelezőlapra egész alakos fényképek elkészítését is vállalta. A Stickyback-fotográfia

³ *Photo-Era Magazine*, May 1912, 220.

⁴ 'Enyveshát' szócikk (Révai 1912: 524). Itt fontos megjegyezni, hogy bár az első gyorsfényképezékek valóban direktpozitív eljárással dolgoztak, a gyorsfényképészet elnevezés nem feltétlenül egyenlő ezzel a képrögzítési módszerrel – ahogy erre Kincses Károly rámutat –, az úgynevezett papír gyorsfényképészeti eljárások nagyobb része valójában egy felgyorsított előhívású és másolású negatív-pozitív eljárás. (Kincses 2000: 38.)

⁵ Kincses Károly „tetszés szerinti, 3-15 képes csíkokról” ír a magyar enyveshátak esetében (Kincses 2000: 111), ezt azonban tévedésnek, de legalábbis semmiképpen nem általánosnak tartom, én szinte kizárólag olyan (magyar és nem magyar) forrásokat ismerek, amelyek tizenkettesével értékesített fotográfiákról írnak. Azt sem tartom valószínűnek, hogy a tömeges másolással készülő fényképeknél lett volna lehetőségük az egyes ügyfeleknek eltérő számú képeket megrendelni.



1–2. kép. Angol Stickyback-felvételek. Derby, 1910-es évek
(Brett Payne / Photo-Sleuth, <http://photo-sleuth.blogspot.com>)

mellképei ugyan mindenhol „kisméretűek” voltak, a méret azonban üzletenként eltérő lehetett (hiszen nem pontosan ugyanolyan típusú gépekkel készültek).⁶

A Stickyback-fotográfia a megjelenésekor nem számított technológiai/vegyszeri újdonságnak, vagyis nem egy új fejlesztésű felvevő vagy előhívó stb. gépezet, vagy egy új vegyi összetételű anyag révén készült. Hogy mégis valami új született, az abból következett, hogy meglévő technológiákat kombináltak, és mindezt új módon értékesítették a piacon – tehát egyfajta technikai innovációról beszélhetünk.⁷ Kincses Károly írásában az szerepel, hogy a magyar enyveshátak üveglemezről kontaktolt képek lehettek.⁸ Ezt magam is így gondolom: egykorú leírások szerint a kisméretű felvételek ugyanarra az osztott üveglemezre (multiple negative/repeating back) kerültek, ezt a negatívot pedig azonos méretben brómezüst papírra másolták.⁹ Az angol David Simkin viszont – aki tévesen egy

⁶ Csak néhány példa: a brightoni Stickyback(s)-nél és a budapesti „Enyves hát” cégnél két kisméretű formátumot ismerek, az álló, „egyszemélyes” 3 × 4 cm, valamint a fekvő, rendszerint, de nem feltétlenül „többszemélyes” 6 × 4 cm méretet. A felvétel mindkettőnél ugyanolyan távolságból történt, előbbi esetben csak félig, utóbbinál teljesen látszódik a háttérben a felirat. Hasonló formátummal dolgozott a holland „American Automatic Fotografie” cég amszterdami üzlete (Kalverstraat 155.) is 1920 körül (3 × 4,2 cm). De léteztek keskenyebb, illetve négyzet alakú formátumok is (pl. 2,5 × 2,5 cm Rogátsy Kálmán „miniatűr” fényképezeténél Budapesten a Rákóczi út 1. sz. alatt); az 1920-as/1930-as években a francia „La photo-mécanique” cég egyszemélyes fotóinak a mérete pedig 3,5 × 5 cm volt – akárcsak a fotókabin Photomatoné.

⁷ Azt, hogy nem voltak technológiai újdonságok az eljárás mögött, az is bizonyítja – igaz, csak közvetve –, hogy a korabeli szakirodalomban nem jelentek meg leírások önálló „stickyback(s)-technológiáról” (és ilyen szabadalmakról sincs tudomásom). Emellett szól például az is, hogy amikor Magyarországon és Ausztriában kitért e fényképtípus fogyasztási és befektetői láza, akkor hetek alatt már tucatnyi vállalkozás másolta le és kínálta az első ilyen üzlet szolgáltatását, és ekkor a fényképezőgép-kereskedések is azonnal hirdetni kezdték az enyveshátához szükséges készülékeket és felszereléseket.

⁸ Kincses 2000: 111.

⁹ Egyes leírások a képek elkészítéséhez multiplikátor, vagyis többlencsés kamerát ajánlottak (akárcsak a bélyegfotónál, amely eredendően egy reprodukciós műfaj volt – e módszerrel a 19. század közepétől készítettek kisméretű másolatokat már meglévő, jellemzően levélben megküldött képekről) – *Jahrbuch für Photographie, Kinematographie und Reproduktionsverfahren* 1913: 250–251; Mebes 1913: 93; *The Photographic Journal of America*, 1917. 287.

fotósorozatot, vagyis különböző pózok egymásutániságát köti a Stickyback(s)hez – egy állítólagos új, de részleteiben nem ismert, Spiridione Grossi által bevezetett sorozatfelvevő gépezetet feltételez.¹⁰ A francia Raynal Pellicer átveszi és elfogadja Simkin vélekedését a Grossi-féle Stickyback(s)-apparátussal kapcsolatban, ugyanakkor arra is rámutat – helyesen –, hogy a francia „photo-mécanique” fotók nagyban hasonlítanak az angol Stickyback(s)re.¹¹ A holland Jan van Dijk, illetve a magyar Flesch Bálint is tévesen direktpozitív (vagyis közbeiktatott negatív nélküli) eljárás eredményének tartja a tárgyalt portrétstílus hollandiai, illetve magyarországi variánsát.¹² A francia Michel Frizot átfogó munkájában a „photo-mécanique” stílust (amit bár nem nevez meg, de bizonyosan arra utal) a fotóautomata-modellek felsorolásakor említi,¹³ és Hollandiában is van olyan vélekedés (nyilván a cégek nevei és szlogenjei miatt), miszerint a „tip-top”-képek „automata-fotók” lennének.¹⁴

Fontos megjegyezni, hogy osztott üveglemez-negatív révén, kontaktolással előállított kisméretű mellképek már évtizedekkel a Stickyback-fotográfia előtt is készültek. Többek között a 19. század végétől elterjedő, szintén populáris amerikai „penny pictures” és „ping-pong photos” stílus képeit is így állították elő. Ezek a fényképek azonban – ellentétben a Stickybackkel – ugyanazon személy(ek)ről készült sorozatfelvételek voltak, vagyis az ügyfelek pózok sorát kapták meg önmagukról.¹⁵ Ebből is következik, hogy ha egy „penny picture” és egy „Stickyback” „egymagában” van (és ha utóbbiról levágták a fényképen eredetileg szereplő feliratot/sorszámot), akkor nehéz megkülönböztetni egymástól a két stílust.¹⁶

Miképpen zajlott a felvétel a Stickyback-fotográfia üzleteiben? „Az ember bement, odamerevedett egy hosszú csőrű fényképezőgép elé” – írja Laczkó Géza.¹⁷ Nem lehetett semmi különösebb beállítás, kompozíció, igazítás – ezt

¹⁰ Simkin é.n. a. Teszi ezt Simkin annak ellenére, hogy nem ismer és nem is közöl olyan végtermékeket (fényképeket), illetve leírásokat, amelyek megerősítenék ezt a vélekedését, sőt, ő maga is közöl olyan szalagot, ahol azonos képek szerepelnek egymás alatt. Simkin írásában a Stickybacket, illetve az azt készítő gépezetet rendre „automatic portrait”-nek, illetve „automatic apparatus”-nak nevezi, de e terminus oka/alapja kifejtetlen marad nála.

¹¹ Pellicer 2010: 19–26. Hozzá hasonlóan nemrégiben Les Waters is felvetette – Pellicer vonatkozó megállapítását nem ismerve, és szintén franciaországi képeket közölve –, hogy esetleg a kontinensen is megjelent az angol Stickyback (Waters é.n.). [A kézirat lezártát követően, 2018 augusztusában alapvetően megváltozott Les Waters honlapjának tartalma, például új aloldalak is létrejöttek.]

¹² Dijk van 2011: 150; Flesch é.n.

¹³ „Automatic machines for printing on paper (allowing several copies to be made) were invented before the First World War. In use until the 1930s, they bore the address of the studio and a number” (Frizot 1998: 504).

¹⁴ Az amszterdami Rijksmuseumban is „automaatfoto”-ként vannak nyilvántartva a „tip-top” fotók.

¹⁵ A témához kiváló bevezetést nyújt Patrick Feaster (Feaster 2017).

¹⁶ Sőt, a képek „természete”, a pózok egymásutánisága miatt egyes szerzők tévesen fotóautomatát feltételeznek az általában papírcsíkron (ritkábban felvágatlan ívben) fennmaradt „penny pictures” mögé – lásd Chiesa-Gosio 2013: 175.

¹⁷ *Pesti Napló*, 1917. július 27. 1.

az is bizonyítja, hogy a lefényképezett személyek sokszor nem a kép közepén vannak, fejük/kalapjuk takarja a mögöttük lévő feliratot és/vagy számot (ez a felirat a Stickyback-fotográfia egyik leglátványosabb „védjegye”),¹⁸ és az is előfordul, hogy életlen a felvétel. A felvételek mesterséges fénnel (gáz- vagy villanylámpa fényénél) készültek egész nap, reggeltől estig, az elkészült képeket nem retusálták. Nem értek egyet Kincses Károllyal, aki szerint (forrását nem nevezve meg) a magyar enyvshátak „a megvárható képek kategóriájába tartoznak [...], a készítés után negyedórán belül már fizetett is a kuncsaft”.¹⁹ Elvileg ugyan már igen rövid időn belül is elkészülhetett a fénykép, de a gyakorlatban ez nem lehetett jellemző: az általam ismert egykorú (magyar, osztrák, holland) források szerint az ügyfél csak egy-két nap után kapta meg a képeket,²⁰ nyilván előrefizetés után.²¹ Akárcsak Kincses, magam is úgy gondolom, hogy a Stickyback-fotográfiához szükséges szakmai alapismereteket könnyű lehetett elsajátítani, némi tőkével bárki gyorsan nyithatott ilyen boltot (a siker viszont nem volt garantált).

Az általam általánosan Stickyback-fotográfiának nevezett fényképészeti modell első ismert (és ezért „névadó”) képviselője a 19. és a 20. század fordulóján jelenhetett meg Nagy-Britanniában, Douglas üdülővárosban (a Man szigeten). 1901 őszén egy olvasó azzal fordult a legnevesebb brit fényképészeti folyóirathoz, hogy mely cég gyárt kamerákat a Stickyback-fotográfiához, amely Douglasban örületet ('rage') váltott ki.²² Ahogy az Les Waters kutatásaiból kiderül, maga a Stickyback(s) elnevezés (magyarul 'ragados hát') egy akkori, Douglas-tematikájú slágerben („They've all got Sticky Backs”) is előfordul, a címadó refrén pedig felbukkan Spiridione Grossi – egy akkoriban ott is dolgozó, fotóreprodukción/bélyegfotót készítő fényképész – 1901-es, valamint más fényképészek későbbi hirdeteiben is. A 20. század első éveiből több olyan újsághirdetés is

¹⁸ A lefotografált személy(ek) mögött háttérként általában egy homogén felület, többnyire valami keretfélére kifeszített vászon volt, ennek tetején egy lécsík (ritkán az előtérben), rajta a fénykép-üzlet neve/címe, valamint a felvétel (és az ügyfél) sorszáma (ez utóbbit azután minden egyes felvételnél manuálisan változtatta a fényképész az azonosítót tartalmazó kártya kicserélésével).

¹⁹ Kincses 2000: 111–112.

²⁰ Laczkó Géza néhány napról ír (*Pesti Napló*, 1917. július 27. 1), Lowetinszky János József három nap után vette át budapesti enyvshátképeit 1914 őszén (FSZEK B 0910/209; 1914. november 11-i és 14-i naplóbejegyzések), a párizsi „La photo-mécanique” egynapos szállítást ígért (*La Presse*, 1. novembre 1913. 3), akárcsak Szatmáron (*Új Szatmár*; 1912. április 4. 2), a hollandiai Twentében (*Tubantia*, 25 oktober 1912. 4) és Bécsben is 24 órással/24 órán belüli elkészülési időről írtak (*Photographische Korrespondenz*, Oktober 1911. 557), és egy pozsonyi beszámolóban is az szerepel, hogy az ügyfél másnap ment vissza a képekért (*Nyugatmagyarországi Híradó*, 1911. december 8. 4). A felvételek sorszámozása is arra utal véleményem szerint, hogy nem azonnal készültek el a fényképek a nagy forgalmú üzletekben (ahol több tucatnyi felvételt készítettek egyetlen üveglemezre), és később az ügyfelek a szám alapján kapták meg a képeket.

²¹ Úzletileg ez tűnik logikusnak, hiszen ellenkező esetben nincsen garancia, hogy az ügyfél visza is térne a filléres termékért. Ezt megerősíti Lowetinszky fent említett naplója, valamint egy pécsi leírás is (*Pécsi Napló*, 1911. június 8. 4).

²² *British Journal of Photography*, 11. October 1901. 656. A szerkesztőség egyébként nem tudta, mi a Stickyback, azt gyanította, hogy a bélyegfotó műfajra vonatkozhatott az olvasói kérdés.

ismert (Waters gyűjtéseinek köszönhetően), ahol Stickyback nevű fényképészeti vállalatok Stickyback-fotók készítését (egy tucatot néhány pennyért) vállalták, egy 1907-es újsághírben pedig Grossi személye úgy jelenik meg, mint „popularly known as Stickyback”.²³ Grossinak később Brightonban is lett Stickyback-boltja, amit azután – ennek a későbbiekben még lesz jelentősége – egy bizonyos Abraham Dudkin vett át.²⁴ Szükséges ugyanakkor hangsúlyoznom, hogy nem láttam még 1911-re vagy azt megelőző időszakra megbízhatóan datált angol Stickyback-fotót, ennek ellenére nem tartom valószínűnek – és ezt a későbbiekben ki is fejtem –, hogy más országban (például Magyarországon) hamarabb terjedt volna el a tárgyalt portréfotóstílus.²⁵

Európában 1911 és 1912 folyamán²⁶ végigsöpört egy Stickyback-hullám: Magyarországról Ausztriába, onnan pedig Németországba terjedt át, és ismereteim szerint ekkor (és ezért) jelentek meg a holland, belga és francia variánsok is – esetenként országhatárokon is átívelő működésű cégek/vállalkozók részvételével. Az alábbiakban röviden bemutatom ezen helyi változatok felbukkanását és jellegzetességeit. (Fontos azonban megjegyezni, hogy a tárgyalt jelenség bizonyosan nem csak ezekre az országokra korlátozódott: láttam több olyan 1910-es, 1920-as években készült orosz, lengyel, olasz, portugál, svéd, amerikai és kínai fényképet, amelyek külső jegyeik alapján e stílushoz tartozhatnak.)

Magyarországon a Stickyback-fotográfia, itteni nevén az „enyveshát”, 1911 áprilisa körül született Budapesten – egy nagyon intenzív fogyasztási és befektetési láz keretében.²⁷ A *Pesti Hírlap* 1911. április utolsó napján írta: „mindenféle hirdetnek [hirdetik], hogy mindenkinek van enyves háta”.²⁸ Egy másik helyi lap így írt erről május 10-én:

²³ Waters é.n.

²⁴ Simkin é.n. a. David Simkin a Stickyback(s) megjelenését – amit ő technológiai újításnak vél – Grossi brightoni korszakához, 1910 körüli időponthoz köti, ezt azonban semmivel nem bizonyítja (sem hirdetéssel, sem leírással, sem datált képpel).

²⁵ Simkin ugyan közöl a honlapján több olyan brightoni Stickyback-fényképet, amit „[circa] 1910”-re datál (és ezáltal Grossihoz köti), csak hogy ezek az évszám megadásai önkényesnek tűnnek – legalábbis nem írja, mi alapján gondolja, hogy például egy ismeretlen hölgyet ábrázoló fénykép éppen 1910 körül és nem például 1914 körül készült. A legkorábbi megbízhatóan datált (és datálható) fotó Simkin oldalán leghamarabb 1912 körülre tehető. A kérdéses képcsíkon egy (ránézésre) legalább hároméves fiúcska, Dudkin 1909 novemberében született fia szerepel az anyjával – Simkin ezt a képet egyébként egyszer 1912 körülre, máskor 1913 körülre datálja (Simkin é.n. a és Simkin é.n. b).

²⁶ Ez persze nem feltétlenül jelenti azt, hogy szórványosan ne bukkanhatott volna fel már korábban is egyes helyeken (rövid időre, kis hatással).

²⁷ Kincses Károly szerint az enyveshátat Magyarországon „kizárólag csak az 1908–1920 közti időszakban használták” (azt nem fejtí ki, mi alapján állítja ezt); e jelenség (szerinte „találmány”) nemzetközi kontextusáról nincsenek ismeretei (igaz, nem is zárja ki: „Nem ismerjük [felfedezőjét]. Hazánk határain kívül készült darabot még nem is láttunk belőle, ami persze nem jelenti teljes bizonyossággal, hogy valódi magyar találmánnyal állnánk szemben.”) – Kincses 2000: 111.

²⁸ *Pesti Hírlap*, 1911. április 30. 6.



3–4. kép. *Magyar enyveshátfotók. Budapest, 1912. körül, illetve 1910-es évek*
(A szerző gyűjteménye)

„Néhány hete feltűnt itt egy kis bolt, amelynek a címtáblájára nagy betűkkel az volt írva: »Enyves hát«. Mi lehet ez az enyves hát? – kérdezték egymástól az emberek s még a villamosról is leugráltak, hogy megtudják. A magyarázat nem volt nehéz: a boltban tizenkét kis fényképet csináltak harminc krajcárért s a kis képnek enyves volt a hátuk. – Nem jó üzlet, – mondták a pestiek. – Akármilyen olcsó is, kinek kellene az ilyen kis képek? S micsoda buta fölírás: Enyves hát. De az idő – ezúttal már az első hét – megmutatta, hogy az ötlet bevált s a képek kellettek. A kis bolt előtt, még a villamos síneken is, tolongtak az emberek, hogy sorra kerüljenek. Más városban bizonyára szép kis pénzt szerzett volna magának az ötletes kezdeményező, de Pesten, ahol még a Rottenbiller-utcát is ellopták, már az első hét végén megnyílt a konkurens bolt. Természetesen ugyanebben az utcában s ugyanazzal a berendezéssel és miután a céget nem lophatta el büntetlenül, az utánpótló elnevezte »Enyvezett hát«-nak. Volt tehát már enyves is, meg enyvezett is és mind a kettő jól ment. Mit csinálnak ilyenkor a pestiek? Egyre-másra nyitják meg a kis fényképező-boltokat. Alig a minap volt, hogy az első megnyílt s ma már van vagy tíz belőlük s mindenik címében van valami az enyvből. Ma már nem mehetek végig egy forgalmas utcán anélkül, hogy belé ne ütközök az enyves hátaiba. [...] Ebből az ötletből is szépen megélt volna egy ember, de lőttek a pestiek s most majd mindnyájan bele fognak pusztulni.”²⁹

Budapesten az üzletek – amelyek hirdetések szerint a 12 kisméretű fotót 20/30 krajcárért kínálták – azért is nyílhattak gomba módra, mert élelmes vállalkozók azonnal enyvesháthoz szükséges felvevő- és (gyors)másológépeket, lemezeket, papírokat, vegyszereket, lámpákat, betanítást (nem szakértőknek is), üzletberendezést és üzlethelyiségeket (forgalmas helyeken, villamosmegállóban) is kínáltak a lapok hasábjain (300, 600, 800 és 1200 koronáért is ajánlottak komplett berendezéseket, „eredeti” angol/amerikai „szalagos rendszereket”). A már megnyílt vagy megnyílófélben lévő üzletek nemcsak alkalmazottakat, de rövid időn belüli óriási haszonnal kecsegtetett befektetőtársakat is kerestek újsághirdetésekből („vagyont kereshet csekély befektetéssel mindenki”). Egyesek még

²⁹ *Pesti Napló*, 1911. május 10. 9.

enyveshát-fényképezéshez használatos gépek gyártásához is kerestek partnereket.³⁰ Egy újsághír szerint valóságos „konzorcium” is alakult vidéki és ausztriai terjeszkedésre.³¹ Az 1911-es enyveshát-láz szinte toposszá vált – más divatokkal együtt – mint olyan budapesti divat, amelyet felbukkanása után azonnal másolni kezdenek, hogy azután gyorsan bele is bukjanak (ahogy ezt meg is jósolta a fenti leírás) – egy 1912-es újságcikk szerint: „Akinek még volt egy kis pénze, az enyveshát-boltot nyitott és mondani sem kell, hogy elúszott.”³² Valóban, már 1911 májusában és júniusában is nagy számban jelentek meg enyveshát-bukásokra utaló hirdetések a budapesti napilapokban, volt olyan, amelyben például állítólagos „családi okok” miatt kínáltak eladásra nyereségesnek hirdetett enyveshát-üzletet.³³ Budapest³⁴ után csakhamar – már 1911 nyarán, illetve a későbbi hónapokban, a rá következő években – vidéken is megjelent a „modern fényképezés legújabb vívmánya”: több városban is enyveshát-fényképezőüzletek nyíltak, illetve vándor enyveshát-fényképezők érkeztek rövidebb időre.³⁵

Bécsben 1911 nyarán jelent meg a Stickyback-fotográfia (osztrák terminológiával: Klebrücken, Kleberücken, Kleb-Rücken, Leimrücken, Miniatur-Streifphotographie, de használták erre a már korábban is létező Minitaurphotographie elnevezést is) Budapestről, pár hónappal annak ottani megjelenése után.³⁶ A *Deuts-*

³⁰ Lásd például: *Pesti Hírlap*, 1911. április 25. 30.; április 28. 30.; május 3. 27.; május 6. 30.; május 9. 25. és 29.; május 10. 25.; május 11. 23.; június 6. 30.; június 8. 30.; június 9. 27. és 31.; június 18. 28.; június 29. 23.; *Budapesti Hírlap*, 1911. július 15. 28. stb.

³¹ *Pesti Napló*, 1911. június 25. 25. Talán azonos ez a konzorcium azzal a társasággal, amely befektetőt keresett egy világvárosban létesítendő, tízüzletes enyveshát-fényképezéshez (*Pesti Hírlap*, 1911. június 22. 26.).

³² *Pesti Hírlap*, 1912. augusztus 1. 15. További példák: *Bőripar*, 1911. október 25. 9; *Magyar Mozgófénykép-Szemle*, 1912. február 4. 47–48; *Az Est*, 1916. április 6. 7; *Új Idők*, 1917. 454. stb.

³³ *Az Újság*, 1911. június 18.

³⁴ Egy 1920-as írás szerint – nyilván túlozva – „néhány évvel ezelőtt megvolt [minden budapesti utcának] az enyveshát fotográfusa” (*Új Idők*, 1920. november 1. 527). Kincses Károly a következő fővárosi enyveshát-üzleteket azonosította: Rákóczi út 1., 19., 40., 51., 76., Király utca 21., Váci körút 14., Teréz körút 29. (Kincses 2000: 112), ezt a listát bővíthetjük további címekkel: Nagydiófa utca 16., József utca 9., Andrássy út 15., József körút 14. és 26., Fehérvári út 27., Népszínház utca 25., Üllői út 48.

³⁵ Kincses Károly a következő városokat említi: Székesfehérvár, Marosvásárhely, Kaposvár, Győr, Temesvár (Kincses 2000: 112.), ezt a listát a következő településekkel egészíthetjük ki (és a lista nyilván így is messze elmarad a teljestől): Szeged, Szatmár, Nagykároly, Nagybánya, Pápa, Makó, Gyula, Keszthely, Kőszeg, Hódmezővásárhely, Pozsony, Pécs, Kassa, Szentes – lásd Knottik 2009: 307; *Szamos*, 1911. június 25. 5; *Közérdek*, 1911. augusztus 19. 5. és augusztus 26. 5; *Felsőbányai Hírlap*, 1911. szeptember 21. 4; *Pápai Lapok*, 1911. szeptember 17. 5; Fári-Knottik 2008: 96; *Békes*, 1911. szeptember 17. 9. és október 8. 6; *Balatonvidék*, 1911. július 7. 5; *Kőszeg és Vidéke*, 1912. augusztus 11. 3; *Vásárhelyi Reggeli Újság*, 1914. augusztus 9. 5; *Nyugatmagyarországi Híradó*, 1911. december 8. 4; *Pécsi Napló*, 1911. június 7. 6; *Kaschauer Zeitung*, 15. Juni 1911. 6. és 1. Juli 1911. 3; *Szentesi Lap*, 1911. október 29. 3.

³⁶ Egy bizonyos Kovács már május végén azt hirdette egy bécsi újságban, hogy rövid időn belül vagyont lehet szerezni multiplikátor kamerával és tekerces gyorsmásoló-szerkezettel. A bécsi lapokban júliustól már nagy számban voltak olvashatók enyveshátberendezés-hirdetések – az elsők között voltak a pesti fényképezőgép-kereskedők, Krämer Gyula és Hatschek Emil hirdetményei, előbbi „eredeti angol szerkezet” szállítását ígérte „miniatűr-fényképezés, úgynevezett

ches Volksblatt augusztus közepén gomba módra szaporodó, minden bécsi kerületben megtalálható szemétműteremként (Schundatelier) mutatja be ezt az új típusú vállalkozást. Szeptember elején egy kerületi tanácsos panaszkodott, hogy milyen károkat okoz a fényképésziparnak Bécsben az a Leimrücken, amelyet – 20 fióküzlettel – egy magyar zsidó működtet.³⁷ Bécs után vidéken, illetve más tartományokban/birodalomrészekben is megjelentek (vagy átalakultak más profilú vállalkozások) Leimrücken fényképészüzletek (például a csehországi Turnban), illetve már 1911 végén terveztek Prágában és Lembergben is.³⁸ Az Alstergasse 32. szám alatti Klebrücken vállalkozás is vállalt komplett berendezést és betanítást, valamint Bécs, továbbá nagyobb osztrák és német városok meghódítását is tervezte (üzlethelyiséget és képviselőket keresett).³⁹ Bécsben a 12 fotót 1911-ben 60 fillérért kínálták (ez 30 krajcárnak felel meg), a fényképtípust az osztrák fővárosban (is) gyakran „amerikai gyorsfénykép”-nek is nevezték, a fentebb említett üzlet szintén feltüntette olykor a nevében, hogy „Amerik. Photogr.”.

Egy 1912-es német fényképészeti évkönyv arról számol be, hogy 1911 folyamán Budapesten keresztül nemcsak Ausztriában, de Németországban is megjelent a „Klebrückenphotographie”.⁴⁰ A fentebb említett évkönyv 1913-as évre szóló kiadásában már az „American-Automatic-Photographie” műfaj számára ajánlott multiplikátor kamerákat.⁴¹ Az új elnevezés ugyanazt a fotótípust takarja egy apró, de jól hangzó újítással: az ügyfelek maguk készíthették a felvételt egy gomb megnyomásával. Az American Automatic Photo Cie. GmbH, ez a „sorozatfotográfia” (Serienphotographie) előállítására alakult cég 1912-ben már bizonyosan létezett, és a következő években számos német városban működött.⁴² Az elberfeldi Miniatur-Photo-Apparate GmbH 1913-ban hatalmas nye-

enyveshát” számára –, megjelentek az aranybányának titulált, ismereteket nem igénylő nyvesháthoz partnert – néhány ezer korona tőkével – és alkalmazottat (laboránst, kikiáltót) kereső, valamint berendezéseket, felszereléseket kínáló hirdetések is eladóktól, illetve bezáró (valószínűleg csödbe ment) nyveshát-vállalkozásoktól. Lásd például: *Neues Wiener Tagblatt*, 28. Mai 1911. 98; 9. Juli 1911. 84; 16. Juli 1911. 44. és 68; 18. Juli 1911. 37; 22. Juli 1911. 27; 23. Juli 1911. 52; 29. Juli 1911. 27; 3. August 1911. 32; 25. August 1911. 25; 9. September 1911; 17. September 1911. 110; 19. September 1911. 45; 30. Dezember 1911. 43. stb.

³⁷ *Deutsches Volksblatt*, 16. August 1911. 4; 9. September 1911. 3.

³⁸ *Neues Wiener Tagblatt*, 2. November 1911. 110; 28. Dezember 1913. 81; *Prager Tagblatt*, 2. Dezember 1911. 16.

³⁹ *Neues Wiener Tagblatt*, 14. Juli 1911. 33; 10. August 1911. 26. és 33.

⁴⁰ *Jahrbuch für Photographie, Kinematographie und Reproduktionsverfahren für das Jahr 1912*: 310. Mebes 1913-ban megjelent kézikönyvében is az szerepel, hogy a „Sticky Backs” „ismét” modern lett, és Berlin egyes részein vannak olyan fényképészüzletek, ahol ilyen fényképeket (és képeslap-fotográfiát) készítenek (Mebes 1913: 98) – a szerző feltehetőleg a korábban divatos bélyegfotóval mossa össze az új jelenséget.

⁴¹ *Jahrbuch für Photographie, Kinematographie und Reproduktionsverfahren für das Jahr 1913*: 250–251.

⁴² 1912 októberében már bizonyosan létezett Köln, illetve Frankfurt am Main székhellyel, 1913-ban fióküzletet nyitott Hamburgban (hogy azután szinte azonnal be is zárja) és Mannheimben, ez év novemberében Berlinben is regisztrálták, 1914-ben Düsseldorfban is volt telephelye, és 1917-ben már rendelkezett fióküzlettel Essenben. A cégnek – fotók alapján állíthatjuk – Hannoverben is volt üzlete (lásd *Börsen-Halle*, 2. October 1912. 13. és 20. Dezember 1912. 26;

reséggel kecsegtető, 12 fotót 50 pfennigért készítő, „Drück auf den Knopf und photographiere Dich selbst” szlogenű American-Automatic-Photo-műterem felszerelését is kínálta, egy másik hirdető „különleges, eredeti angol berendezést” ajánlott „American-Automatic-Photo (Miniatur)” létrehozására, az elberfeldi cég pedig ebben az évben Leer városkában nyitott egy American-Photo-Atelier-t.⁴³ Az „automatizmus” abból állhatott, hogy az exponálást az ügyfél végezte (ez a bizonyos gomb össze lehetett kötve a kamerával), tehát ő határozhatta meg a felvétel pillanatát, fotóautomatáról azonban nem beszélhetünk – az üveglemezre felvett negatívról külön, gyorsmásolóval készítették a pozitív másolatot, nem egy komplex készülék „köpte” ki azt. További eltérés lehetett az angol, magyar és osztrák variációhoz képest, hogy – feltételezem, mivel a leírások/hirdetések ezt nem emelik ki – a képek háta nem volt bekenve enyvvel. Szintén a Stickyback-fotográfia területén (is) ténykedett több német városban is (például Münchenben és Wiesbadenben) 1912-től a „Foto Automatic Union GmbH” cég.⁴⁴ „American Tip-Top Photo Compagnie GmbH” néven 1913 és 1914 között bizonyosan létezett egy cég Kiel, majd Hamburg városában,⁴⁵ a név alapján feltételezhető, hogy hasonló termékeket kínált, mint az American Automatic Photo, amelytől megmaradtak képeslap-fényképek is.

Ugyanekkor, ugyanezzel a cégnévvel (ugyanazzal a tulajdonosi körrel) és ugyanezzel a fotótípussal találkozunk Hollandiában is.⁴⁶ Az „American Automatic Photo C[ompan]y” 1912 tavaszától sorra nyitotta meg üzleteit (Rotterdamban, Amszterdamban, Hágában, Twentében, Noordenben, Vlissingenben, Gröningenben, Roermondban stb. is). A vállalat 12 kisméretű képet 25 centért készített, és a holland újsághirdetésekkben szintén arra biztatta reménybeli ügyfeleit, hogy nyomják meg a gombot, és fotografálják le magukat („Drukt op den knop en Gij fotografeert U zelf”), a vállalat reggeltől estig nyitva volt, és képeslap formátumú fotókat is készített.⁴⁷ Természetesen más holland cégek – és vándorfényképészek – is nyújtottak ilyen fényképészeti szolgáltatást: például az „Amerik. Tip-Top Photo Comp’y” szintén több üzlettel rendelkezett 1912 nyarán (Amszterdam, Rotterdam,

Berliner Börsen-Zeitung, 15. November 1912. 22; *Karlsruher Zeitung*, 24. Februar 1913. 4; *Adressbuch für die Stadtgemeinde Düsseldorf und die Bürgermeistereien...* 1914. 403; *Nachrichtenblatt für das Photographenhandwerk*, 1917. 25–26.).

⁴³ *Berliner Tagblatt*, 9. Februar 1913. 31. stb. és 28. August 1913. 24; *Nachrichtenblatt für das Photographenhandwerk*, 1913. 141.

⁴⁴ *Sammlung von Entscheidungen des bayerischen Obersten Landesgerichts in Strafsachen*. 1914. 420.

⁴⁵ *Börsen-Halle*, 5. Mai 1914. 34.

⁴⁶ A cégnév azonossága természetesen még nem lenne döntő, de mégis ezt feltételezem (e téren végzett levéltári kutatás híján), ugyanis találkozhatunk a cégnek konkrét címekeket felsoroló hirdetéseivel is (például *Haagsche Courant*, 10. februari 1913. 8), amely megnevezi a különböző – holland, német és belga – üzleteit.

⁴⁷ Lásd például: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 29. april 1912. 2; *Het Volk*, 7. juni 1912. 4; *Haagsche Courant*, 14. juni 1912; *Tubantia*, 10. oktober 1912; *Nieuwsblad van het Noorden*, 6. september 1912; *Vlissingse Courant*, 7. december 1912. 3.

Tilburg),⁴⁸ illetve Hágában tevékenykedett a „The American Photo Co. Quick”,⁴⁹ Tilburgban az „American-Automatic-Tip-Top-Photo”,⁵⁰ a „Photo Americain” és Amszterdamban az „American Automatic Fotografie” is.

Az „American Automatic Photo Company” 1912-től Belgiumban (Liège, Brüsszel, majd Antwerpen) is – és később Franciaországban is (Lille) – jelen volt.⁵¹ A cég belgiumi hirdetéseiben szerepelt, hogy a 12 fénykép 50 centime-ért készült, és hogy a felvételt egy gomb megnyomásával az ügyfél készítette.⁵²

Franciaországban a „La photo-mécanique” vállalat volt a legjelentősebb képviselője a Stickyback-fotográfiának (jó eséllyel itt sem enyvezték a képek hátoldalát). 1912 novemberében egy híradás szerint Rennes-ben üzemelt egy ideig a cég, 12 kis képet 60 centime-ért kínáltak. 1913-ban már Párizsban (is) üzletet nyitottak, a kis képeket igazolványokhoz, jogosítványhoz ajánlották; 1914 februárjában pedig egy fiókküzet is megnyílt a francia fővárosban.⁵³ A cég – amely képeslap formátumban is kínált képeket – szintén szalagra készítette kisméretű mellkép-fényképeit, és még az 1930-as években is működött.

Kik és miért vették igénybe a Stickyback-fotográfiát kínáló üzletek szolgáltatásait? Kincses Károly adatközlője így emlékezett a magyar Stickybackre, vagyis az enyveshátra hat-hét évtized (!) távlatából: „[A] cselédek és az iskolásgyerekek körében nagy népszerűségnek örvendett, szerelmük tárgyát és barátaikat ajándékozták meg vele. Nekem is volt több ilyen, tíz-tizenkét éves gavallérjaimtól.”⁵⁴ Úgy tudni, a gyermek József Attila is magánál őrzött egy enyveshátképet egy kislányról.⁵⁵ 1911 végén egy budapesti napilap gyermekrovatának szerkesztője megállapította, hogy „az enyveshátnak éppen nem vagyok ellensége. Hisz e tisztelt vállalatnak köszönhetem, hogy mostanában több fényképet kapok, mint valaha”.⁵⁶ A fennmaradt fotográfiák és leírások alapján azonban megállapítható, hogy – mind Magyarországon, mind más európai országokban – a társadalom széles rétegei látogatták a Stickyback-üzleteket: nemcsak cselédek és gyermekek, de idősek, jómódúak és művészek is, egy 1929-es írás szerint a „gyors, olcsó és megbízható” enyveshát eleinte a szakácsnők, majd a „pesti polgárok” körében is népszerű lett.⁵⁷ Csak néhány példa: Párizsban 1915 körül Chagallról, 1919 körül Bretonról és dadaista társairól (kezükből a *Dada* folyóirattal), 1926-ban pedig József Attiláról készült fénykép a „La photo-mécanique” vállalatnál. Hollandi-

⁴⁸ *Nieuwe Tilburgische Courant*, 26. szeptember 1912. 4.

⁴⁹ *Haagsche Courant*, 2. szeptember 1912. 8.

⁵⁰ *De Echo van het Zuiden*, 26. februári 1914. 3.

⁵¹ Lásd például: *Nieuwsblad van het Noorden*, 11. november 1912. 4.

⁵² <http://www.directorybelgianphotographers.be/> – az adatbázis összeállítója 1913-ra teszi a belgiumi megjelenést, a brüsszeli telephelyről nem tud.

⁵³ Lásd például: *L'Ouest-Éclair*, 12. novembre 1912. 3; *La Press* 1. novembre 1913. 3; *Le Journal*, 31. janvier 1914; 21. février 1914.

⁵⁴ *Magyar Nemzet*, 1990. március 9. (Melléklet) 2.

⁵⁵ József 1940: 619.

⁵⁶ *Az Újság*, 1911. november 19. 40.

⁵⁷ *A Hét*, 1929. 2. 5.

ában Czóbel Béla magyar festő, Leo Polak filozófus, valamint a festő és fényképész, Hendrik Breitner is felkeresett tip-top fényképészetet. Magyarországon készült enyvshát-üzletben felvétel neves labdarúgókról – köztük Borbás Gáspár ügyvédéről is –,⁵⁸ irodai hivatalnokról (Lowetinszky János József)⁵⁹ is, valamint – egész alakos, levelezőlap méretben – Franz Kafkáról és kedveséről 1917-ben.⁶⁰ Szegeden egy fiatal lány „csináltatott tizenkét darab Enyvshátat és barátnői között szétosztotta azokat [...] egy [pedig egy] szegedi fiatalember emlékei közé került”.⁶¹ Máshol egy fiatal cserepezőnek „este vacsorázás közben szülei szemrehányást tettek, hogy kedvesét az »Enyvshátnál« lefényképezte és pénzét oly hiábavalóságokra prédálja”.⁶² Egy 1919-es magyar színdarabban két 17-18 éves lány (divatáru-kereskedésben eladók) többtucatnyi – ismerősöktől, udvarlóktól kapott – enyvshát-fényképet nézeget egy jómódú pesti hordár lakásán, a képeken fiatalemberek vannak, köztük jogász, fogtechnikus, patikus és sörkabaré-színész is.⁶³ Úgy tűnik tehát, hogy az olcsó Stickyback-képeket nemcsak bürokratikus célokra, de – és talán elsősorban – egyfajta játéknak, szórakozásnak is tekintették az ügyfelek, a budapesti napilapok társkereső apróhirdetési is gyakran enyvshát-fotográfiákat kértek a bemutatkozó levelekhez.

Több helyen bizonyosan ellenségesen fogadták a Stickyback-fotográfia felbukkanását. Kőszegen 1912-ben egy vállalkozó csak nehezen kapta meg az iparendélyt, mivel „csupán ú.n. »enyvshát« fényképeket készít s ezzel [...] illetéktelen konkurenciát csinál a helyi fényképészeknek”, a helyi lap szerint „a közönségen van a sor, hogy a silány enyvshátas képeknek hátat fordítson”.⁶⁴ Bécsben a fényképészek körében nagy aggodalmat váltott ki 1911-ben az új „piszok-konkurencia”, az olcsó Leimrückenphotographie térhódítása, és a későbbi években is napirenden volt az ellene való fellépés.⁶⁵ A Magyar Labdarúgó-szövetség 1914-ben az átigazolási dokumentációhoz elfogadott enyves-

⁵⁸ *Sporthírlap*, 1926. január 12. 4.

⁵⁹ Minderről így számolt be a naplójában: „[Délután 2 után] elmentem [a pesti vármegyeházáról], s a Rákóczi úton [az 1. szám alatt] 12 miniatúr fényképet rendeltem, lekaptam magam ott hirtelen, s mentem villamoson haza” (1914. november 11.); „[Reggel] elhoztam a minatur arczképeket, betyárosan nézek ki rajtuk” (1914. november 14.) – FSZEK B 0910/209. Lowetinszkyról a naplójában hét fénykép maradt fenn, ebből egy darab amatőr (egy ismerőse készítette), három-három pedig „rendes” műtermi, illetve enyvshát.

⁶⁰ 1990-ben foglalkoztatta a magyar fotótörténészeket, hogy ki lehetett az a fényképész, aki a Rákóczi út 76. sz. alatti „Enyveskép” üzletben lefényképezte az író. Jó esélyt látok arra, hogy Reichman Izidor Jenő lehetett, ő ugyanis erre a telephelyre mint fényképész 1914 decemberében iparendélyt kapott a VII. kerületi Elöljáróságtól (BFL IV.1476.b. 25. kötet, E 228/1914. iparlajstromszám).

⁶¹ *Délmagyarország*, 1911. július 15. 2.

⁶² *Közérdek*, 1911. szeptember 2. 5.

⁶³ *Színházi Élet*, 1919. december 7. 28–35. Itt jegyzem meg, hogy 1911 nyarán egy színpadi bohózat is született *Enyvshát* címmel.

⁶⁴ *Kőszeg és Vidéke*, 1912. augusztus 11. 3.

⁶⁵ *Photographische Korrespondenz*, Oktober 1911. 555–558; *Photographische Presse*, 18. Jänner 1915. 3.

hátfotót is a játékosokról,⁶⁶ ugyanakkor 1918-ban – egy interpelláció szerint – a rendőrség nem fogadott el olcsó enyveshátképeket a cselédektől a cselédkönyvűkhöz, hanem „kellő módon kidolgozott, drágább fejképeket kívánnak”.⁶⁷

A Stickyback-fotográfia kontinentális fénykora jelen ismereteim szerint az 1910-es években lehetett (kivéve Franciaországot). Egy divat eltűnése sokszor nem azonnali, és egyes elemei tovább élhetnek (adott esetben csak a termék vagy üzletnév, megváltozott jelentéstartalommal vagy portfólióval), véleményem szerint ez történhetett a Stickyback-fotográfiával is. Azzal a fényképészeti jelenséggel, amely egyrészt szélesebb társadalmi körök részére is közelebb hozta és elérhetőbbé tette a fényképészetet, a fényképbirtoklás és -készítés örömét, másrészt több országban is megalapozta (és a gyakorlatban is elhozta) napjaink igazolványképeinek sztenderdjeit – ezekbe a folyamatokba illeszkedik a Photomaton, a nagyhatású fotóautomata gépezet is.

A PHOTOMATON

Fotóautomata alatt olyan gépezetet értek, amely egyszerre végzi el a felvétel és elkészítés valamennyi fázisát. Az első ilyen gépezetek már évtizedekkel a Photomaton előtt megjelentek, 1888-tól mind Amerikában, mind Európában sorra születtek ilyen gépekre tervek és szabadalmak, jó részük azonban a prototípusig sem jutott el.⁶⁸ Az első igazán sikeres fotóautomata az amerikai Photomaton volt, megjelenését követően sorra készültek más cégek hasonló szerkezetei (például a Photomatic), miáltal a „nyugati világban” az automata fotókabin valóságos kultikus tárgyá/hellyé vált.⁶⁹

A Photomaton mint találmány és mint divat jól ismert a fotótörténeti irodalomban, a mögötte lévő céghálózatról azonban csak felületes, illetve téves információk olvashatók, pedig e fotókabinmodell jelentős részben éppen a befektetőinek manőverei révén jutott el néhány év alatt a világ szinte minden részébe.

Josepho találmánya tulajdonképpen egy kabin volt, amely egy érme (Amerikában egy negyeddolláros, a világ többi részén kezdetben egy fémszeton) bedobását követően 8 (illetve 6) egymás utáni felvételt készített 20 másodperc alatt a kamerával szemben helyet foglaló személyről. A fényképek – mellképek⁷⁰ – (méretük: 3,5 × 5 cm) 8 perc alatt készültek el (egymás alatt, felvágatlan papírcsíkon), direktpozitív eljárással (a felvétel közvetlenül egy fényérzékeny anyaggal bevont papírhengerre történt). A korábbi évtizedekben elterjedt – de hosszabb távon nem sikeres – fotóautomatákhoz képest abban rejlett a legfőbb újítása,

⁶⁶ *Sporthírlap*, 1914. december 7. 3.

⁶⁷ *Fővárosi Közlöny*, 1918. május 17. 841; *Budai Hírlap*, 1918. május 25. 2.

⁶⁸ A felsorolásuktól jelen tanulmányban eltekintek, a korai típusokról jó áttekintést nyújt: Vega Pérez 2014.

⁶⁹ A későbbi fotóautomatákhoz jó kiindulás Goranin 2008 és Pellicer 2010.

⁷⁰ Később, az 1940-es évek elejére már arcképeket készítő Photomaton-kabinok is működtek.

hogy nem egyetlen képet, hanem fotósorozatot készített.⁷¹ Tekintve, hogy a felvételek 20 másodpercen keresztül (két és fél másodpercenként) történtek, a (lélegző, pislogó, mozgolódó) fotografált személyről gyakorlatilag nem lehetett ugyanolyan felvételeket készíteni (ellentétben a negatívot használó Sticky-back-fotográfival), a fényképek tehát mindenképpen különböztek egymástól. A gépezetnek ebből a hátrányából azonban marketinggel előnyt kovácsoltak – kifejezetten javasolták, hogy 8 különböző pózban fényképezzék le magukat az ügyfelek, és a kabinokhoz külön személyzet adta az instrukciókat, hogy merre nézzenek, milyen arcot vágnak.

A Photomaton nemcsak egy fotókat készítő automata gépezet, de egyben rendkívül alaposan megtervezett vállalat és nagy költséggel felépített brand is volt. A világot elárasztó Photomaton-láz jelentős részben a széles körű média-kampánynak és tőzsdei műveleteknek köszönhetően keletkezett. A Photomaton ügyfelei nemcsak a fényképek fogyasztói (készítői), illetve a gépek koncessziójának vásárlói, de ugyanígy a különböző Photomaton-társaságok részvényesei (és hitelezői) is voltak.

Anatol Josepho 1923 szeptembere és 1925 márciusa között nyújtotta be fotókabinnal kapcsolatos szabadalmi kérelmeit az Egyesült Államokban.⁷² Ez a négy szabadalom mind a Photomaton Inc. vállalatra ruházott joggal került kihirdetésre. E társaság 1925. január 8-án alakult meg New Yorkban,⁷³ minden bizonnyal azért jött létre, hogy formai keretet nyújtson Josepho találmányának befektetői számára. 1925 júliusára már elkészült az első működő prototípus.⁷⁴

Kisebbségi próbálkozások után az első „igazi” Photomaton-üzlet 1926 szeptemberében nyílt meg New Yorkban, a Broadwayn (az 1659. szám alatt), öt tőkéletesített gépezettel. Már a megnyitáskor bemutatót tartott Josepho a szakembereknek és a sajtónak, aminek a híre Magyarországra is eljutott.⁷⁵ Az év végén az a hír

⁷¹ Ismereteim szerint erre a fontos meglátásra elsőként Patrick Feaser jutott (Feaser 2017).

⁷² 1923 szeptemberében nyújtotta be első kérelmét az Egyesült Államokban (1671644 – Automatic Camera for Taking Timed Sequences of Portraits), ez a pénzbedobással működő automata fotókabin-szabadalom egyfajta előfutára volt a tökéletesebb változatnak, amelynek szabadalmazást másfél évvel később, 1925 márciusában kérte (1631593 – Photographic Apparatus; valamint a megelőző napokban benyújtott, egyes részegységekre vonatkozó kérelmek: 1656522 – Developing Apparatus for Photographic Film Strips, 1658167 – Electric Coin-Control Mechanism). Ezek csak az amerikai szabadalom/szabadalmak voltak, Josepho egyidejűleg ugyanis a világ más részén is szabadalmaztatta a találmányát: például Nagy-Britanniában, Franciaországban, Kanadában, Németországban, Ausztriában, Finnországban, Svájcban, Magyarországon stb. is.

⁷³ A vállalat 2,25 millió dollár forgótőkével (elsőbbségi, valamint A és B osztályú részvényekkel) alakult meg, vezetői – Josepho mellett – A. E. Foran, R. E. L. Mordecai voltak (*The New York Times*, 13. January 1925, 32). Előbbi a New York-i Augustus Edward Foran, Wall Street-i bróker, menedzser és befektető takarhatja, utóbbi pedig minden bizonnyal az ingatlan-ügynök Robert E. Lee Mordecaijal.

⁷⁴ Ekkor a cseh Václav Tille megtekintette és ki is próbálta, leírása szerint ekkor Josephón kívül legalább három gépész dolgozott a szerkezeten, amelyet az év őszén kívánták a nagyközönség számára bemutatni – lásd *Venkov*, 4. srpná 1925. 1–2.

⁷⁵ *Pesti Napló*, 1926. október 14. 13.



5–6. kép. Német „American Automatic Photo”-felvételek. Hannover, illetve Dortmund, 1910-es évek (magántulajdonban)

járta be a sajtót, hogy már úton vannak Berlin felé ezek a gépek.⁷⁶ 1927 januárjában technikai magazinok közöltek képes beszámolókat a találmányról,⁷⁷ és ekkor ismét híradások jelentek meg a világsajtóban és Magyarországon is Josepho gépezetéről.⁷⁸ Februári New York-i újságcikkek is a stúdió nagy népszerűségéről számoltak be, ahová az emberek szórakozásképpen („fun”) jártak magukat lefényképeztetni – többek között olyan közszereplők is, mint a kormányzó és a megválasztott szenátor.⁷⁹ Ezek a tudósítások pillanatképet („snapshot”) készítő gépezetnek, „automata filmkészítőként”, „saját mozifilm-készítő” gépeket üzemeltető stúdióként (make-your-own-movies-shop) pozicionálták – nyilván az üzemeltető hirdette így – a Photomaton, illetve a Broadway üzletet.

Az igazán nagy médiajelenlét azonban még hátravolt. 1927. március 28-án a sajtóban megjelent egy hosszabb tudósítás arról, hogy egy szindikátus kereken 1 millió dollárt fizetett (csekken) Josephónak (kérdés persze, hogy valójában milyen kondíciók mellett történt a tranzakció). De mit is vásárolt ez a neves üzletemberekből álló, Henry Morgenthau-féle pénzügyi kör?⁸⁰ Nemcsak Josepho részvényeihez, és ezzel az amerikai (és orosz) Photomaton-jogokat tulajdonló vállalat irányításához, de hatalmas médiafelülethez is jutottak, ugyanis óriási hírértékkel bírt a hatalmas (és szimbolikus) összeg, amelyet a nincstelen, fiatal

⁷⁶ *Magyar Fotográfia*, 1926. december 20. 7; *Magyarország*, 1926. december 24. 9.

⁷⁷ *Science and Invention*, January 1927. 781; *Popular Science*, January 1927. 47; (azonos szöveggel és képpel:) *The World's News*, 5. February 1927.

⁷⁸ Lásd például *Pesti Hírlap*, 1927. január 8. 16; *Tolnai Világlapja*, 1927. január 26. 60.

⁷⁹ *The New York Evening Post*, 10. February 1927. 2; *The Brooklyn Daily Eagle*, 14. February 1927. 5.

⁸⁰ Nákki Goranin szerint a „Photomaton-szabadalmat” és a meglévő gépeket adta el Josepho, illetve másutt már úgy fogalmaz, hogy az amerikai jogokat adta el a társaságnak, amely maga között tudta a Photomaton Inc. elnökét is (ez utóbbi céggel ezen említésen túl nem foglalkozik a szerző). Goranin azonban pontatlanul közli (Goranin 2008: 21–22) az általa is forrásként használt híradást, ott ugyanis az szerepel, hogy Josepho csak a saját érdekeltségeit adta el. Goranin műve több tévedést is tartalmaz a feltalálóról, téves alakban közli eredeti vezetéknevét (eredeti utónevéről nem tud), Josepho születési helyének Omszkot nevezi, téves évszámmal adja meg a Broadwayi üzlet megnyitását, és alapvetően kritikátlanul (és hivatkozás nélkül) átveszi, illetve kiszínezi az amerikai magazinokban megjelent életrajzi elemeket (e forrásait pontosan nem nevezi meg, ezeket azonban sikerült azonosítanom).

bevándorlónak leírt Josephónak kifizettek. A csekk átadása szervezett médiaesemény volt egy hotelben, ahol nemcsak a feltaláló múltjáról és álomszerű meggazdagodásáról, valamint az első Photomaton-gépek elképesztőnek leírt sikeréről (az hangzott el, hogy fél éven keresztül napi 2 ezer látogatója volt az üzletnek – ez azt jelenti/jelenténé, hogy szinte szünet nélkül használatban voltak a gépek) volt szó, de a Photomaton Inc. grandiózus terjeszkedési terveit is ismertették. Josepho azt a szándékát is megosztotta a sajtóval, hogy az összeg felét jótékony célra fogja fordítani (e bombasztikus bejelentésből azonban feltehetőleg nem lett semmi).⁸¹ Az eseményről és az elhangzottakról nemcsak a világ egyik legjelentősebb lapja, a *New York Times* számolt be címlapján hosszan, de az AP és a UP hírügynökségek részletes tudósításai révén egyidejűleg (tehát szintén március 28-án) más amerikai – valószínűleg az ország napilapjainak igen jelentős része – és angliai lapok is⁸² hosszú híradást adtak róla. A hír azonnal eljutott kisebb lapokba, hetilapokba, magazinokba, folyóiratokba is – nemcsak belföldön, és nem is csak angol nyelvterületen, de lényegében az egész világon. Két hét sem telt el, és már újsághirdetésekből kínáltak közvetítők a cég B osztályú részvényeit: a hirdetés legelején öles betűkkel az összeg, az egymillió dollár volt kiemelve, amelyet „épp kifizettek a feltaláló Photomaton Inc.-részvényeiért”, majd következett az új cégvezetés bemutatása (mind „influential business men”) és gyártási, terjeszkedési terveit.⁸³ Az amerikai Photomaton Inc. 1927 májusában leányvállalatot hozott létre Photomaton Operating Corporation néven, és júliusban ez a vállalat lett a kizárólagos engedélyes a cég gépeinek gyártására, értékesítésére és üzemeltetésére az Egyesült Államokban (és Oroszországban). A cég közleménye szerint 1927 végéig 4 millió emberről készült fotósorozat (tehát 32 millió felvétel) az addig üzembe helyezett 95 géppel több mint 30 városban.⁸⁴ Az 1928-as évben az amerikai társaság fotókabinjai közel 3 millió felvételsorozatot készítettek, 1929 végén a cégnek 55 saját Photomaton-stúdiója volt, további három áruházban működött, hat pedig engedélyesek üzemeltettek, ezenkívül a nyári időszakban 23 nyári stúdió is üzemben volt.⁸⁵

A Photomaton Inc. csak az amerikai – és a sohasem kihasznált oroszországi – szabadalmat birtokolta. A világ többi részére vonatkozó Photomaton-jogok többségét Josepho még 1927 márciusa előtt értékesítette.⁸⁶ Ezek a jogok végül több tranzakciót követően, minden bizonnyal az oroszországi zsidó családból

⁸¹ Legalábbis semmi nyomát nem találtam a sajtóban, és a bejelentést készpénznek vevő Josepho-életrajzok sem számolnak be semmiféle ilyen mérvű későbbi jótékonykodásról. Ugyanakkor Josepho kétségtelenül tett élete során jelentős, de kisebb nagyságrendű adományokat.

⁸² Például a *Birmingham Gazette* (a címlapon).

⁸³ Lásd például: *Albany Evening News*, 7. June 1927. 13; *The Brooklyn Daily Eagle*, 10. April 1927. 35.

⁸⁴ *Toodyay Herald*, 13. January 1928. 6.

⁸⁵ *Moody's Industrial Manual*, 1930. 1789–1790.

⁸⁶ Egyes hírek szerint az „európai jogok” 25%-a 1927-ben még a feltaláló kezében volt, a többi részt állítólag már 1925-ben megvette a londoni S. Soskin and Co. cég (lásd például: *Magyarország* 1927. április 21. 9; *McClure's Magazine*, 1927. 120).



7–8. kép. Holland „tip-top” fotók. Gröningen, illetve Amszterdam, 1910-es évek (Groninger Archieven, Gröningen 2138_192, illetve Rijksmuseum, Amszterdam RP-F-F00834-20)

származó mandzsúriai termény-nagykereskedő, Simeon Soskinhoz köthető cégek révén⁸⁷ kerültek 1928 márciusára a Clarence Hatry-féle, a londoni tőzsdén jegyzett Photomaton Parent Corporationhoz,⁸⁸ hogy az azokat hamarosan újonnan alapított, regionális/országos Photomaton-cégek szinte átláthatatlan hálózatára ruhazza át.⁸⁹ (A Hatry-féle anyacég 1928 júniusában az amerikai Photomaton Inc. legfőbb részvényese is lett a részvények egyharmadának megvásárlásával.⁹⁰ A feltaláló egyébként más téren is együttműködhetett a tőzsdei spekuláns Hatryval, ugyanis egy kézi kamera szabadalmi jogait egyidőben együtt birtokolták.)⁹¹

⁸⁷ Angliában 1927 novemberében alapították meg a Photomaton Ltd.-t 175 ezer fontos alaptőkével, hogy megvegye a találmány kizárólagos jogait az Egyesült Királyság, Franciaország, Németország, Olaszország és Kanada területére; a héttagú igazgatóságba kettőt a Soskin-féle cég delegált, ötöt pedig a Clarence Hatry-féle Austin Friars Trust (Hatry tőzsdei birodalmához és bukásához lásd például: Hollow 2014.). A következő hónapban alakult meg azonos tőkével a Photomaton (International) Ltd.-től a világ többi részére (a fentiek, Oroszország és az Egyesült Államok kivételével) vonatkozó jogok megvásárlására a S. Soskin and Co. Ltd.-től. (*British Journal of Photography*, 1927. 678 és 768).

⁸⁸ Szabadalmak, licenkek és koncessziók, de különösen ezen a két vállalat birtokában lévő jogok megvásárlására jött létre 1928 márciusában a Photomaton Parent Corporation 1,8 millió fontnyi névértékű tőkével, és került is bevezetésre a londoni tőzsdén (*British Journal of Photography*, 1928. 178 és 238).

⁸⁹ 1928 és 1929 folyamán országoként/régiókként a következő leányvállalatok jöttek létre: Deutsche Photomaton A.G., Photomaton France S.A., Société Continentale Photomaton S.A. (52 millió frankos alaptőkével), Far Eastern Photomaton Corporation Ltd., Photomaton (Eastern and Central) Ltd., Photomaton (Lancashire and Midland) Ltd., Photomaton (S. A. [=South Africa] Ltd., British Photomaton Trading Ltd., Photomaton Italiana S.A. stb. (lásd: *The Economist* 1928. 1088–1089., 19. January 1929. 111–112., 17. August 1929. 322).

⁹⁰ *The Brooklyn Daily Eagle*, 9. July 1928. 18; *Moody's Industrial Manual*, 1930. 1716.

⁹¹ Jospheo 1928 februárjában adta be szabadalmi kérelmet New Yorkban (1830168) a később – nem véletlenül – „MATON” néven forgalomba hozott fényképezőgépre, ami tulajdonképpen egy „kézi” Photomaton volt (hordozható kamera pózok sorozatfelvételére. A találmány jogainak egy részét minden bizonnyal Hartynak adta el a feltaláló, ugyanis mind a Multipose Portable Camera Ltd. (alapítás: 1928. december, alaptőke: 450 ezer font), mind a Multipose Portable Camera (U.S.A.) Ltd. (alapítás: 1929. április, alaptőke: 150 ezer font) azzal a céllal jött létre, hogy a jogok megszerzésére egyezséget üssön nyélbe Josephóval és az Austin Friars Trust



9. kép. Osztrák „Leimrücken”-fénykép. Bécs, 1911
(*Photographische Korrespondenz*, Oktober, 1911. 555.)

10. kép. Belga „American Automatic Photo”. Antwerpen, 1913/1915 körül (Peter Eyckerman, <https://spoorzoeker.petereyckerman.be>)

11. kép. Francia „photo mécanique” felvétel. Párizs, 1926 (Macht Ilona (szerk.) 1980: *Négy szemközt az utókorral. József Attila fényképeinek ikonográfiája.* 41.)

Josepho fotókabin-találmánya, a brand (a Photomaton-stúdiók nemcsak fotókabinokat jelentettek, de külön berendezéseket a kabin által elkészített fotók esetleges nagyítására) – valamint a mögötte húzódó céghálózat – 1928-ban kezdte meg Amerikán kívüli terjeszkedését az egész világon: London (február), Párizs (június), Berlin (október), Bécs (november), Budapest (december – két gép a Corvin áruházban) stb. Az egyes új üzletek nyitása (áruházakban és egyéb forgalmas helyeken) és a gépek üzembe helyezése rendszerint komoly sajtókampánnyal járt a világ minden részén – újsághirdetések, versenyfelhívások (kinek van a legjobb portréja), illetve a gyakran helyi celebritások részvételével megtartott üzletnyitásokról szóló hosszú (nyilvánvalóan egyeztetett) újságbeszámolók formájában. Eddig még nem tártak fel megbízható adatokat a Photomaton elterjedtségéről.⁹² Frizot ugyan konkrét számokat közöl 1933-ra vonatkozóan,⁹³ adatait azonban bizonyosan korabeli reklámanyagból vette, amelyben például az is szerepel, hogy Magyarországon akkor hét Photomaton-stúdió működött volna.⁹⁴ Az azonban bizonyos, hogy valóban hamar eljutott a világ számos részére (Európa valamennyi országába, továbbá Törökországba, Palesztinába, Észak-Afrikába, Szingapúrba, Ausztráliába, Új-Zélandra stb.). És bár Hatry 1929. szeptember 17-i bukása (majd börtönbe kerülése) magával rántotta nemcsak a londoni

Ltd.-vel (lásd *Chemist and Druggist*, 1928. 779; *The British Journal of Photography*, 1929. 262). Itt jegyzem meg, hogy egy értesülés szerint (*Újság*, 1935. november 17. 11.) maga Hatry lett volna a Photomaton névadója.

⁹² Erre leginkább az értékesítő cégek, valamint az automatákat gyártó gépgyárak irattárában történő kutatás lenne a legalkalmasabb (a Photomaton Parent Corporation cégei számára a gépeket 1928 végétől a Siemens & Halske gyártotta).

⁹³ Frizot 1998: 504.

⁹⁴ Ilyen reklámanyagra lásd például Pellicer 2010: 67.



12. kép. Magyar Photomaton-felvétel. Budapest, 1929 (A szerző gyűjteménye)

13–14. kép. Holland Photomaton-felvételek, 1929 (Rijksmuseum, Amszterdam RP-F-F00828-112 és 117.)

tőzsdét, de a Photomaton-vállalatokat is az egész világon,⁹⁵ és ezzel kipukkant a sok millió dolláros Photomaton-lufi, a gépek változatlanul működtek.

A világ több részén elutasítással fogadták a fényképésziparosok és a hatóságok a Photomaton megjelenését. A berlini ipartestület már 1926 decemberében lépéseket tett, hogy ne engedélyezzék,⁹⁶ és amikor ténylegesen megjelent Németországban, akkor sikerült is átmenetileg elérniük, hogy a hatóságok ne fogadják el okmányokhoz az oldalfordított (és így nem hiteles) Photomaton-felvételeket,⁹⁷ ez azonban csak időleges (rész)eredmény volt: a képek oldalfordítottságát hamarosan – utólag is beépíthető – fordító prizmával (Umkehr-Prisma) orvosolták⁹⁸ – így bár az új vagy módosított Photomaton továbbra is direktpozitív eljárással dolgozott, képei már nem „tükörképek” voltak, és ezeket a „seitenrichtig” képeket el is fogadták a hatóságok.⁹⁹ Ugyanakkor Palesztinában az útlevelekhez és egyéb okmányokhoz nem fogadták el a helyi hivatalok az automaták, kiváltképp a Photomaton által készített fényképeket („photographs produced by machine process”), mint ahogy a reprodukált és enyvezett hátú („gummed back”) fényképeket sem,¹⁰⁰ és ugyanígy a megszállt Hollandiában sem fogadtak el Photoma-

⁹⁵ Az amerikai Photomaton Inc. már korábban, a Parent Corporation bukása előtt is gondokkal küszködött, részvényeinek árfolyama 1929 márciusa és szeptembere között a felére csökkent, a szeptemberi londoni krach hatására az 1930-as év legelejére gyakorlatilag értéktelenné váltak a papírjai – lásd például *Rochester Times-Union*, 22. March 1929. 50, 16. September 1929. 62, 28. January 1930. 30.

⁹⁶ *Magyar Fotográfia*, 1926. december 20. 7.

⁹⁷ *Allgemeine Photographische Zeitung*, Februar 1929. 10.

⁹⁸ Lásd például: *Photofreund Jahrbuch* 1929. 211.

⁹⁹ Lásd például: *Allgemeine Zeitung am Abend*, 30. April 1929. 10; *Berliner Volkszeitung*, 31 Juli 1929. 3; *Hamburger Nachrichten*, 25. Juli 1929. 16.

¹⁰⁰ *The Palestine Post*, 7. November 1938. 1; 11. August 1939. 2.



15–20. kép. *Amerikai Photomaton-felvételek, New York, 1935*
 (Henry Ford Museum, Dearborn 89.492.1697.91 - CC BY-NC-SA 2.0)

ton-felvételt 1941-ben a személyi igazolványhoz.¹⁰¹ Magyarországon az automata konkurenciától tartó fényképész ipartestület élénken támadta (és feljelentette) a Photomaton-gépek üzemeltetőit, mondván, nincs iparendélyük, valamint a gépek zár alá helyezését is kérték.¹⁰²

A Photomaton használói közé sok millió ember tartozott: volt, aki csak kipróbálta a játékos újdonságot,¹⁰³ volt, aki állandóan visszatért szórakozásképpen, és volt, aki csak igazolvány készítéséhez fotografálta le magát. Párizsban Breton vezetésével szürrealista művészek (köztük Dalí és Buñuel is) készítettek

¹⁰¹ *Algemeen Handelsblad*, 28. január 1941. 1; 1945-ben már engedélyzték (ha nem volt oldalfordított): *Deutsche Zeitung in den Niederlanden*, 27. März 1945. 5.

¹⁰² Lásd például: *Magyar Fotográfia*, 1929. január 5. 6–9; január 20. 10; február 20. 8–9; április 20. 10–11.

¹⁰³ A Hungaria labdarúgócsapat tagjai számára 1929 januárjában „Genovában az volt a legnagyobb szórakozás, hogy mindenki fényképezte magát. A szálló közelében volt az úgynevezett Photomaton, amely hat perc alatt öt líráért nyolc, különböző képet csinált arról, aki a gép előtt ülve forgatta a fejét és mimikájával különböző ábrázatot vágott.” *Nemzeti Sport*, 1929. január 11. 3.

egy művészi projektet a Photomatonban, Walker Evans amerikai fotóművész és fotóriporter sem ózdkodott a fotókabintól, mint ahogy szemmel láthatóan Anne Frank és családja is jól érezte magát egy olyan fotóautomata-típusban (Photowaage/Photoweigh), amely a súlyát is megmérte (és meg is jelenítette a fényképen) – és a sort a végtelenségig sorolhatnánk (Marlene Dietrich, Elvis Presley, John Lennon, J. F. Kennedy, Andy Warhol stb.). Olasz adatközlőm is elmesélte, hogy fiatalkorában, az 1960-as években a barátnőivel szórakozásképpen rendszeresen felkeresték a kisvárosi fotóautomatát.

EGY OROSZORSZÁGI ZSIDÓ CSALÁD – EURÓPÁBAN, ÁZSIÁBAN ÉS AMERIKÁBAN

Mind az angol, mind a magyar Stickyback-fotográfia területén ténykedett egy oroszországi zsidó család több tagja, és ugyanezen család állt a Photomaton születése mögött is. Jelen fejezetben vázlatosan bemutatom a kiterjedt család egyes tagjainak vándorlását és egymás közti kapcsolatát, egyben arra is rámutatok – elsőként –, hogy ki volt valójában Anatol Josepho, mi volt az igazi neve a feltalálónak, aki (az eddigi történeti feldolgozások erről nem tudnak) már 1918-ban is nyújtott be szabadalmi kérelmet egy fényképészeti találmányára.

Abraham – később Alfred – Dudkin Oroszországban, Nyiznyij Novgorodban született 1876-ban, anyját Mira – Simkin átírása/verziója szerint – „Salumanovitch”-nak hívták. Dudkin valamikor a 19. század végén érkezett Angliába, majd 1909 augusztusában, már mint szőrmekereskedő, Brightonba, majd valamikor 1910–1913 között megvette Grossitól az itteni Stickyback & Post Card Studios céget.¹⁰⁴

Az első budapesti Stickyback-vállalatot (az „Enyves hátat”) Abraham Dudkin unokatestvére, Jákov (alias Jankely, azaz ’Jakabka’) Ojkovszkij¹⁰⁵ alapította. A cégnév – amiből a fotótípus magyarországi neve is származik – bizonyosan az angol Sticky Back tükörfordítása.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Simkin é.n. b. David Simkin a látványos és gazdag, de néha nehezen áttekinthető, ugyanakkor a kutatás számára megkerülhetetlen honlapján több verziót is ír az átvétel időpontjára, egyszer 1912-re, máskor 1911-re teszi a vétel idejét. Ez a bizonytalanság abból fakad, hogy egy 1911-es (az 1911. évre szóló, tehát már 1910-ben lezárt) helyi címlista még Grossit, az 1913-as jegyzék már Dudkint tünteti fel tulajdonosként a fényképész üzlet címénél. Simkin – aki nem végzett helyi levéltári kutatást – közöl egy olyan adatot is, miszerint Grossi az 1911. április 2-án felvett censusban már londoni lakosként szerepel egy orvos pácienseként.

¹⁰⁵ E vezetéknevű átírása számos módon előfordul az egykorú magyar és angol nyelvű forrásokban, cikkemben a mai magyar helyesírásnak megfelelően használok a nevét.

¹⁰⁶ Ahogy fentebb említettem, nincsenek pontos adatok arra, hogy Dudkin mikor vette át Brightonban Grossitól az ottani Stickyback-üzletet (gyanítom, hogy már 1911 eleje/tavasza előtt), ezért nem állíthatjuk bizonyossággal, hogy Ojkovszkij az angliai unokatestvére üzletéből merítette volna az ötletet, viszont legalábbis értesülhetett tőle a Brightonban is jelen lévő fotó- és vállalatípusról (Dudkin már 1909-től Brightonban élt). Ugyanakkor az az átvételt valószínű-

Jákov Ojkovszkij azért érkezhetett Budapestre 1911 februárjában, hogy fotóipart üzzön itt. Úgy tűnik, előbb kért iparendélyt (rögtön a megérkezéskor), mintsem hogy bejelentette volna – mint külföldi – a városi tanácsnál a 15 napot meghaladó tartózkodását.¹⁰⁷ Engedélyét 1911. február 10-én kérte, és másnap – ez az ügyintézési gyorsaság nem volt szokatlan a korban – már meg is kapta a VII. kerületi iparhatóságtól a Rákóczi út 40. sz. alatti telephelyére.¹⁰⁸ Nem tudjuk, pontosan mikor nyitotta meg üzletét, de az bizonyos, hogy legkésőbb áprilisban már „enyveshát” fényképeket készített. Miután elkezdték másolni vállalkozását (legkésőbb április végén), hamarosan bejegyezte azt céggé, így legalább az üzletnév jogi védelmet kapott (az egyéni cég neve „Enyves hát. Olychovszky Jankely” lett).¹⁰⁹ Üzlete kisméretű portrékat (ahogy fentebb már említettem, kétféle méretben) és levelezőlap-fotókat is kínált.¹¹⁰

Ojkovszkij életéről kevés információval rendelkezünk, nem tudjuk, miért és mikor hagyta el szülőföldjét, Szibériát, és azt sem, hogy honnan érkezett Budapestre (és miért éppen ide).¹¹¹ 1920. január 28-án kötött házasságot Budapesten a VII. kerületben, az anyakönyvi bejegyzésből kiderül, hogy Mariinszkban született 1884. április 29-én, apja Adolf volt, anyja Ráchel Szalmanovics. Neve ekkor már megváltozott, az anyakönyvben úgy szerepel, hogy „Olichovszkij Juhász János Jenő”. Vezetéckneve azért változott meg, mert (feltehetőleg valamikor 1911 eleje és 1912 áprilisa között)¹¹² egy bizonyos Juhász András MÁV-ellenőr örökbe fogadta (nyilvánvalóan a magyar állampolgárság megszerzése végett), utóneve pedig azért, mert időközben áttért a katolikus vallásra.

Ojkovszkij 1912 nyarán az Egyesült Államokba utazott (immár magyar állampolgárként, használva a Juhász nevet is), Hamburgból érkezett New Yorkba július 22-én, az utaslistán „Juhász Whysohowsky” néven szerepel a fényképész, utolsó állandó tartózkodási helyként Budapest van megjelölve, ottani rokonként/barátként egy bizonyos „Gort [?] Wishniak” szerepel mint „sister”. Útjának

síti, hogy Abraham Dudkin családi legendáriumában úgy szerepel, hogy oroszországi rokonok és barátok tekintették meg az ő Stickyback(s)üket. Lásd Simkin é.n. a.

¹⁰⁷ A bejelentkezéséről nem maradt meg irat a tanácsi iratok között (és iktatókönyv sem), csak névmutatókönyvi bejegyzés – a szomszédos nevekhez tartozó iktatószámok alapján lehet arra következtetni, hogy ügyét február végén iktathatták a városházán, majd 1911 áprilisában a VII. kerületi Elöljárósághoz került (BFL IV.1476.a. 1269. kötet, 18569. ikt. sz.)

¹⁰⁸ BFL IV.1476.b. 25. kötet, E 41. iparlajstromszám.

¹⁰⁹ A bejegyzés május 9-én történt meg – és bár cégirat nem maradt fenn, bizonyos, hogy május 2-án jelenthette be cégalapítási igényét a cégbíróságnál. BFL VII.2.e. 31. kötet (egyéni cégjegyzék), 288.

¹¹⁰ Hirdetésében hangsúlyozta, hogy „A legelső és legeredetibb fénykép felvételi enyves hát [...] Törv. védve. Számos elismerő levél. Ne hagyja magát félrevezetni, mert fiókunk nincs!” – *Népszava*, 1911. december 3. 20.

¹¹¹ Egykorú sajtóértesülés szerint 1910-ben mintegy háromezer orosz állampolgár élt Budapesten, nagyjából munkások, kisebb részt – mások mellett – menekült forradalmárok (*Tolnai Világlapja*, 1910. augusztus 14. 1877).

¹¹² 1912 áprilisában volt egy zálog elleni előterjesztési ügye a VII. kerületi Elöljáróságnál, ügyét „Olichovszky Juhász Jankely” néven iktatták, ekkorra tehát már megtörténhetett örökbefogadása. – BFL IV.1476.a. 1912/23851. ikt. sz., az ügyhöz irat nem maradt fenn.

végcéljaként Brooklyn van megjelölve, és ottani barátként egy bizonyos Leis[er] Branakovsky szerepel.¹¹³ A fent említett Wishniak bizonyosan azonos Grigorij Visnyákkal, Ojkovszkij anyai nagynénjének férjével, aki ekkoriban Budapesten tartózkodott (és talán ő vette át erre az időre az Enyves hát cég vezetését).¹¹⁴

Ojkovszkijhoz öt hónappal később, 1912 novemberében csatlakozott Abraham Jozefovics (Tomszk, Szibéria, 1894. március 30. – La Jolla, Kalifornia, 1980. december 16.). Ojkovszkij és Jozefovics távoli (afféle sógorsági) unokatestvérek voltak, ugyanis Jozefovicsnek anyai nagybátyja volt Grigorij Visnyák.¹¹⁵ Az utaslista szerint az orosz „Abram Jozifovic” fényképész Hamburgból érkezett New Yorkba (végső célként is ez a város volt regisztrálva), utolsó állandó tartózkodási helye Varsó volt, otthoni kontakt-személyként apja, a tomszki „Mark Jozifovic” szerepel, míg amerikai ismerősként „J. Olshowsky” van megjelölve.

Nem tudjuk, mit csináltak New Yorkban, és miért mentek át Kanadába (talán a Stickyback-fotográfia újvilágbeli adaptációjának ügyében?), az viszont tény, hogy 1913 januárjában Montréalból jövet a két fényképész foglalkozásának feltüntetett fiatal – „Jacob Olchuski” és „Abraham Josefowich” – együtt lépett be az Egyesült Államok területére Vermontnál. Utóbbira vonatkozóan az szerepel, hogy apja „Mottel” (ez a Mordecai név becézve) utónevű. Az országba való belépésük ezúttal tranzit jellegű volt, mindketten Németországot jelölték meg úti célként New York érintésével (célországbeli legközelebbi rokonként/barátként egy hamburgi „barát”, Elias Mordakowitz neve szerepelt).

Ojkovszkij legkésőbb 1913 áprilisában már minden bizonnyal ismét Budapesten volt, ekkor ugyanis „Kartonlapnyomtatógép” szabadalmat (62132) jelentett be (vagy jelentettek be a nevében) Budapesten. 1913 májusában pedig nyomdaipar űzésére kért – és kapott – iparigazolványt a VII. kerületi Elöljáróságtól.¹¹⁶

¹¹³ A New York-i utaslistákat – akárcsak a vermonti és seattle-i hasonló jegyzékeket, valamint az amerikai censusokat és anyakövezési adatokat – a familysearch.org oldalon kutattam, terjedelmi okok miatt kénytelen vagyok eltekinteni az egyes felhasznált iratok pontos hivatkozásától.

¹¹⁴ Grigorij Visnyák (1873, Tobolszk – 1958, Los Angeles) 1900 júliusában kötött házasságot Mariinszkban Ojkovszkij anyai nagynénjével, Hasziah Szalmanoviccsal (ca. 1880/1882, Mariinszk – 1968, Santa Monica). Visnyák neve felbukkan a budapesti VII. kerületi Elöljáróság 1912-es segédkönyvében (BFL IV.1476.a. 1222. kötet 44407. ikt. sz.: 1912. 09. 17. „Visnyák Grigor – ip. üzl.”, a beadó a VII. kerületi adófelügyelőség volt; az ügyhöz irat nem maradt fenn), és feleségének egyik unokahúga is úgy emlékezett, hogy Budapesten is megfordult (Simkin é.n. a.)

¹¹⁵ Jozefovics anyjának neve „Esther Wishniak” (vagyis Visnyák) volt – lásd *Who's who in American Jewry III. 1933: 495.*

¹¹⁶ BFL IV.1476.a. 1913-25454. Nem tudjuk, milyen aktivitással működött ez a nyomda, mindenestre egy évvel később, 1914-ben megszűnt (BFL IV.1476.a. 1345. kötet 37105. ikt. sz. /1914. 08. 14./; uo. 1346. kötet, 40073. ikt. sz. /1914. 09. 12./). Az 1914-es év végén egy (fényképészeti?) V. kerületi fióküzlet nyitásának ügyében foglalkozott Ojkovszkijjal a VII. kerületi Elöljáróság (BFL IV.1476.a. 1348. kötet, 51972. ikt. sz. /1914. 12. 02./). ugyanitt 1916 júliusában „iparűzés szüneteltetése” tárgyában volt ügye (BFL IV.1476.a. 1383. kötet, 28895. ikt. sz. /1916. 07. 16./). Lehet, hogy ez az Enyves hát üzletre vonatkozott, a vállalko-

Jozefovics csak valamikor az 1913-as év utolsó hónapjaiban érkezhettek a magyar fővárosba.¹¹⁷ Több – egymástól jó eséllyel független – magyar nyelvű beszámoló szerint is rokonánál, az „Enyves hát” cégnél dolgozott: „csak törve beszélt a magyar nyelvet, és üres óráiban a laboratóriumában kísérletezett. Nagybátyja műterme a Rákóczi-uton állott, a mai Sonja fotószalon [Rákóczi út 40.] helyén”, „több évig a Rákóczi-uton az »Enyveshát« fényképező vállalat üzemvezetője volt”, „[Abrasa – vagyis ’Ábrahámka’] segített a laboratóriumban [a Rákóczi úti „orosz” fotóműteremben], bár nem mutatott túlságosan nagy érdeklődést a szakma gyakorlati része iránt”, „[»Visnyák György« és »Ábrahám József«] megalapították itt [Budapesten] az első enyveshát fotográfáló üzletet”.¹¹⁸

De miért foglalkoztak a fenti források évtizedes távlatból ezzel a fiatal szibériai fényképésszel, Abraham Jozefovicsal? Azért, mert ő volt az – és ez a nemzetközi fotótörténeti irodalom számára teljesen ismeretlen –, aki feltalálta, megszerkesztette, és New Yorkban szabadalmaztatta a világ első igazán sikeres és nagyhatású automata fotókabinját, a Photomatont – igaz, akkor már Anatol Josepho néven.¹¹⁹

Az is ismeretlen volt mindeddig, hogy a későbbi Josepho már Budapesten is foglalkozott egy fotóautomata kidolgozásával, és 1918-ban szabadalmat is kért itt egy sötétkamrával egyesített fejlesztő-, rögzítő- és szárítógépre (az 1919-ben kihirdetett magyar szabadalom száma: 74087). A szabadalmi adminisztrációt végző ügyvivő úgy emlékezett erre vissza, hogy „a feltaláló utasításai alapján,

zás ugyanis munkaerőhiánnyal küszködött, 1916 márciusában hirdetésekben keresett azonnali kezdéssel fényképészegédet. (*Pesti Hírlap*, 1916. március 25. 30. stb.).

¹¹⁷ A VII. kerületi Előljáráshoz a fővárosi Tanácstól 1913.12.11-én érkezett be az ügye (BFL IV.1476.a. 1911/59477. ikt. sz.: „Josifowitsch Ábrahám” külföldi itt tartózkodása), tekintve, hogy a megelőző tanácsi ügyintézés egy-két hónapig is elhúzódhatott, valószínű, hogy Jozefovics megközelítőleg már október körül Budapestén volt.

¹¹⁸ *A Hét*, 1929. január 10. 5; *Vegyí Ipar*, 1929. február 20. 3; *Az Est*, 1929. március 31. 15; *Új Kelet*, 1937. február 27. 2.

¹¹⁹ Angol nyelvű újságokban ugyanakkor olyan írások/riportok jelentek meg Josephóról, amelyben az szerepel, hogy önálló fotóstúdiója lett volna Budapesten (például *McClure's Magazine*, 1927. 18; *Modern Mechanics and Inventions*, November 1928. 167). Ez azonban valószínűleg egy utólagos konstrukció, ezekben a szövegekben az sem jelenik meg, hogy társa lett volna amerikai útja során (ezen utat megelőző varsói tartózkodást sem említenek, egy berlini viszont igen), illetve hogy fényképész rokonai lettek volna Budapesten (és Brightonban). Simkin közli Abraham Dudkin amerikai unokahúgának azt az elbeszélését, miszerint Dudkin eladta volna Amerikában élő rokonának (anyja – Míra Szalmanovics – lánytestvére férjének), Gregory Wishniaknak a „Sticky Backs-eljárás jogait”, és az pedig feleségének egy unokaöccsével, „Naum (Norman) Sviatchevsky”-vel San Franciscóban egy Sticky Back-stúdiót üzemeltetett volna az első világháború idején. Simkin a jogok eladásának idejét 1915-re teszi, és valószínűnek tartja, hogy Anatol Josepho Amerikába érkeztekor meglátogathatta ezt a stúdiót és az ottani eljárást (Simkin é.n. a). Azonban mind a családi elbeszélés, mind Simkin feltételezése tévesnek tűnik (a családi kötelékek azonban helyesen jelennek meg), hiszen Josepho már korábban, legkésőbb 1913-ban Budapesten ismerkedett meg a Stickyback-fotográfával, továbbá azért sem lehet igaz a Simkin által ismertetett narratíva, mert – ahogy erre lentebb kitérek – Visnyák (Wishniak) és Svie[!]tochevsky is Josepho után települt le Amerikában.

érdekeltsége megbízásából” dolgozta ki a gép műszaki leírását.¹²⁰ Kérdés, hogy a feltaláló Budapesten tartózkodott-e még ekkor, ugyanis az amerikai folyóiratokban megjelent életrajzi írások szerint őt már a világháború kitörésekor internálták, és a breszt-litovszki békét követően szökött meg Magyarországról, hogy azután Szibérián keresztül mandzsúriai és kínai területekre jusson.¹²¹

Anatol Josepho mint „kereskedő” 1923 márciusában – több mint tíz évvel az első amerikai út után – ismét megérkezett az Egyesült Államokba, de ezúttal a nyugati partra, Seattle-be, 300 dollárral.¹²² Az utaslistán utolsó tartózkodási helyként Sanghaj szerepel (5 év időtartammal) a dokumentumon.¹²³

Eddigre már több rokona és ismerőse is az Egyesült Államokban élt, így több lettországi születésű unokatestvér (köztük John Josefo is),¹²⁴ Bluma Dudkin

¹²⁰ *Vegyí Ipar*, 1929. február 20. 3.

¹²¹ Egy 1929-es budapesti cikk viszont egy igen regényes verziót közöl Josepho távozásának körülményeiről: ezek szerint a világháború idején egy szerelmi dráma közepette pisztollyal fenyegette volna meg vetélytársát, és ezért kellett volna sürgősen elhagynia Budapestet (*Az Est*, 1929. március 31. 15). És bár valószínűtlennek tűnnek a cikk állításai, viszont helyesen jelenik meg a feltaláló utóneve (igaz, Fedor családi névvel és odesszai munkásként), továbbá megemlíti Visnyákot is (Leó utónévvvel), aki Budapestről anyagilag támogatta volna a bronxi feltalálót (és aki később, a Photomaton sikere után immár gazdagon Budapestre visszalátogatott). Ezek mind olyan elemek, amelyek nem jelentek meg ekkor más sajtótermékekben, a cikk írója az információit állítólag az ekkor már igen megfogyatkozott budapesti orosz közösségtől szerezte.

¹²² Vezetéknévvel ekkor még „Josephovich”-ként találkozunk az utaslistán, utónévként ugyanakkor már Anatol (Anasol alakban, nyilván félreolvasás/elírás miatt) szerepel a vonatkozó rubrikában. Amerikai kapcsolata az a New York-i (Bronx) „J. Joseph” [= John Josefo] volt, utazásának végcéljaként Chicago van megjelölve. Meglepő elem, hogy lett állampolgárként lépett partra a hajóról (ahová a japán Jokohamában szállt fel), születési helyként a lettországi, bizonytalan olvasatú Voinsu/Wamsu van feltüntetve, és „otthoni” ismerősként egy rigai „A. Josephovich” szerepel. Josepho 1923 szeptemberében New Yorkban nyújtotta be első amerikai szabadalmát – ekkor már a Josepho vezetéknévet és az Anatol mellett az M. [Marco] utónevet is használva –, ugyanezt a fotókabin-szabadalmát Nagy-Britanniában is bejelentette az év utolsó napján (Anatol Marco Josepho néven). A brit dokumentumban (231926) lett állampolgárként, New York-i lakosként szerepel, mint ahogy egy 1924. májusi (1559438), egy 1925. márciusi amerikai szabadalmának iratában (1549490), valamint az 1925-ös kanadai kabin-szabadalmi dokumentumban (2516400) is lett állampolgárként van feltüntetve. Amikor 1926 áprilisában a Bermudákról New Yorkba érkezett, az utaslistán mint lett állampolgárságú gyáros („mfg” = „manufacturer”) szerepel, aki a lettországbeli (!) Tomszokban született, New York-i kapcsolata pedig fent említett unokatestvére volt. 1927-es utazásai során már orosz állampolgárként volt nyilvántartva, és az amerikai állampolgárság igénylésekor (amit 1928 júliusában kapott meg) orosz állampolgárnak vallotta magát. Kérdés, hogy hogyan lett lett, és hogyan lett Anatol[ij]. Talán egy lettországi rokona (unokatestvére) nevét használva? (A „Marco” név apja nevének – Mordecái – európaiasított változata, az apa első utónevének második utónévként való használata teljesen általános volt új hazájukban is az Oroszországból emigráltak körében.)

¹²³ Az állampolgársági igényléskor beadott nyilatkozatában ugyanakkor az áll, hogy Harbin volt az utolsó tartózkodási helye 1923 márciusa előtt. Egy 1928-as interjújában azt mondta, hogy Harbinban élt kereskedőként, mielőtt Sanghajban fényképüzletet nyitott volna, és egy egy évvel korábbi magazinban is az szerepel róla, hogy Sanghaj előtt, 1920-ig Harbinban volt kereskedő. *Modern Mechanics and Inventions*, November 1928. 167; *McClure's Magazine*, 1927. 120.

¹²⁴ John Josefo (1882, Libau – 1934, New York) elektrotechnikus 1904 májusában érkezett Amerikába Kanadából (az utaslistán már ezen a néven szerepel), 1912 márciusában New Yorkban

(a brightoni Abraham Dudkin húga),¹²⁵ valamint az állítólag már Budapesten megismert barát (és akivel Josepho együtt szökött volna meg kalandos körülmények között az internálótáborból), a szintén oroszországi születésű Emanuel Lukaszhevker (a későbbi E. D. Locke) is.¹²⁶

Josephónak az egykor Budapesten is ténykedő nagybátyja, Grigorij Visnyák/Gregory Wishniak (mint fényképész) és felesége, Hasziah Szalmanovics fél évvel Josepho után, 1923 októberében érkeztek a japán Kóbe kikötőjéből Seattle-be.¹²⁷ (Visnyákék minden bizonnyal valamikor 1927-ben Európába utaztak, lehet, hogy ekkor Budapesten is megfordultak Németország és Anglia mellett. Amikor 1928 januárjában érkeztek vissza New Yorkba, az ekkor kiállított íven az szerepel utazásukról, hogy a hajóra Southamptonban szálltak fel, útjuknak üzleti célja volt a londoni S. Soskin and Co. cégnél.)¹²⁸ Szima Jozefovics, a feltaláló lánytestvére, 1926 májusában érkezett – szintén a mandzsúriai Harbinből – az USA-ba.¹²⁹

Jákov Ojkovszkij 1920 utáni sorsáról semmi pontosat nem tudunk;¹³⁰ bátyja, Ruvim 1939-ben telepedett le az Egyesült Államokban (fia, Gdaly Ruvim Olhovsky, későbbi nevén Dale Alkov, már 1937-ben megérkezett Los Ange-

házasodott össze Harry Friedman lányával, Lilliannel. John Josefo testvérei szintúgy Kanadából költöztek az Egyesült Államokba, és valamennyien rövidített formában használták apjuk vezetéknévét.

¹²⁵ Bluma Dudkin (későbbi nevén Blanche Nass) és későbbi férje 1918 áprilisában érkezett Seattle-be Jokohamából. Gyermeük, az 1919-ben született Natalie emlékei szerint Josepho eleinte náluk tartózkodott, amikor (1923-ban) az Egyesült Államokba érkezett.

¹²⁶ Lukaszhevker (Odessza, 1894 – San Francisco, 1972) és felesége 1921 januárjában szálltak partra Vancouverben (majd innen Seattle-be mentek), ezer dollár volt náluk, a hajóra Jokohamában szálltak fel, úti céljuk Berkeley, az egyetem volt, az utolsó tartózkodási hely rovatban pedig a kínai Harbin szerepel az utaslistán. Újságcikkek szerint Lukaszhevker és Josephót együtt internálták a világháború idején Budapesten, majd együtt is szöktek meg (lásd például: *New York Evening Post*, 11. October 1927. 4; *McClure's Magazine*, 1927. 19.). A mérnök hallgató Locke és felesége valóban a Berkeley-n tanult (lásd *Registry of the University of California* 1922. 185., 1923. 210., 1924. 199.), ahol két diplomát is szerzett. Amikor Josepho 1927 őszén megvette a Kaliforniai vonatkozó Photomaton-licenst (200 ezer dollárért), akkor őt kérte fel ezen vállalkozása vezetésére (lásd *The Brooklyn Daily Eagle*, 14. October 1927. 38; *Ogden Standard Examiner*, 5. October 1927.). E cikkekben is az szerepel, hogy Josepho kezdetben Hollywoodban dolgozott segédként egy filmelőhívó stúdióban. Korábbi sajtóhírek szerint (például *Evening Herald*, 28. March 1927. 1.) kifejezetten a moziipar megismerése volt Josepho célja 1923-ban.

¹²⁷ Végső úti céljukként San Francisco, utolsó tartózkodási helyükként Harbin szerepel az utaslistán. Helyi kapcsolatuk Lukaszhevker (a későbbi E. D. Locke) volt.

¹²⁸ Utolsó tartózkodási helyként New York és Berlin szerepel (amerikai ismerősként pedig az unokaöcs Josepho). Visnyákék 1930-ban, 1931-ben és 1933-ban is megfordultak Európában – ez utóbbi alkalomnál itteni unokaöccsük, Abraham Dudkin van feltüntetve angliai ismerősként.

¹²⁹ „Sima Markovna Josephovich” (Tobolszk, 1895 – Los Angeles, 1956) hamarosan Franciaországba költözött, majd 1947-ben, megözvegyülten telepedett le lányával Amerikában.

¹³⁰ Csak annyit, hogy felesége az 1928-as budapesti lakcímjegyzékben már özvegyként szerepel. Lásd *Budapesti Czim- és Lakásjegyzék* 1928: 589.

lesbe).¹³¹ Az Ojkovszkij testvérek unokatestvére, a szintén szibériai születésű Noam Sviatochevsky, 1941-ben hagyta el Európát.¹³²

Josepho és rokonai azonban nemcsak fizikailag és adminisztratív kerültek – Mandzsúria után – ismét közel egymáshoz az Egyesült Államokban. Újsághírek is megerősítik, hogy Josepho Amerikába (Kaliforniába) szakadt rokonsága kapcsolatban maradt egymással: Josepho egyik gyermekének születésekor 1930-ban Visnyák mondott beszédet oroszul; tíz évvel később Ruvim fiának esküvőjén (aki a hírlapi beszámolóban mint Visnyákék „unokaöccse” szerepel) az ifjú pár kísérei között volt Josepho és felesége is.¹³³

Úgy tűnik továbbá, hogy a Photomaton indulása, kezdeti finanszírozása mögött jelentős részben családi és közösségi (oroszszerzági születésű zsidók) összefogás állt. Egy 1927-es újságcikk szerint John Josefo és Harry Friedmann voltak az „első befektetők” egy 11 ezer dolláros „kölcsönnel”, és ez fedezte volna a gép prototípusának megépítését és szabadalmaztatását – ha ez így történt, akkor feltehetőleg az első, az 1923-as szabadalomról van szó. A cikk szerint az első stúdiók is barátai által gyűjtött pénzből nyíltak meg – először Bronxban, majd további helyeken is New Yorkban – még a Broadwayi üzlet 1926. szeptemberi megnyitása előtt.¹³⁴ Más írások szerint addigra már 50, illetve további 150 ezer dollárnyi befektetése volt „barátoknak”, rokonoknak, illetve néhány New York-i „üzletembernek” Josepho terve mögött.¹³⁵ Hogy valójában milyen formában és milyen összegekkel történt mindez, arról csak sejtéseink vannak. Egy későbbi újsághír szerint a Photomaton megalkotását finanszírozta Grigorij Visnyák, továbbá Szável Kvartin (Savel Kwartin), a Dohány utcai zsinagóga egykori – szintén oroszországi születésű, majd New Yorkba költöző – főkántora is, és mindketten több százezer dollár nyereségre tettek szert befektetésüknek köszönhetően.¹³⁶

* * *

Tanulmányomban elsőként mutattam rá a Stickyback-fotográfia nemzetközi elterjedtségére, illetve az elterjedés menetére, az egyes helyi variánsok nemzetközi beágyazottságára. Ugyanígy nem született még ilyen mélységű – bár jelenlegi formájában vázlatos – feldolgozás a Photomaton mint találmány és mint céghálózat létrejöttéről sem. A vonatkozó irodalomban nem találunk semmit, vagy legin-

¹³¹ Ruvim Adolph Olhovsky (ca. 1880/1882, Mariinszk – 1954, Los Angeles), valamint felesége és lánya 1939 januárjában érkezett Jokohamából Los Angelesbe; fia 1937-ben Kóbe városában szállt fel a hajóra.

¹³² Noam Sviatochevsky (1896, Mariinszk – 1992, Santa Monica) – későbbi nevén: Norman Santos – 1941 áprilisában érkezett New Yorkba Portugáliából, korábbi tartózkodási helye a franciaországi Juan-les-Pins volt, itteni legközelebbi barátként egy bizonyos, szállodában lakó Mr. Soskin van (S. Soskin?) feltüntetve. Sviatochevsky világháborús kartonján esetlegesen értesítendő személyként Ruvim fiának neve szerepel.

¹³³ *Bnai Brith Messenger*, 16. May 1930. 7, 1. November 1940. 13.

¹³⁴ *McClure's Magazine*, 1927. 120.

¹³⁵ *American Hebrew and Jewish Tribune*, 22. April 1927. 895; *Modern Mechanics and Inventions*, November 1928. 167.

¹³⁶ *Új Kelet*, 1937. február 27. 3.

kább csak téves adatokat a feltaláló valódi nevééről és előtörténetéről, illetve családi kapcsolatrendszeréről – arról a családról, amely katalizátor szerepet játszott a kontinentális Stickyback-fotográfia elterjedésében. Úgy gondolom, mindenképpen árnyalandó Josepho héroszi „self made man” megítélése (ahogyan megjelenik személye az egykorú amerikai újságokban és Goraninnál), hiszen pályája, valamint a Photomaton „születése” és piacra vitele mögött „family business” és hatalmas nemzetközi tőzsdei spekuláció is állt.

Technológiailag egyik, tanulmányomban elemzett portrédivat sem volt „első”. A Photomaton előtt is voltak már fotóautomaták, és a Stickyback előtt is létezett már a miniatűr-fényképészet és bélyegfénykép, továbbá enyvezés is. A Stickyback tulajdonképpen egy „know how” volt, amit nem volt nehéz (legalábbis nem tűnt nehéznek) utánozni. Ezzel szemben a Photomaton egy bonyolult, szabadalmaztatott gépezet volt, „külsősök” csak exkluzív, területiális koncessziók birtokában üzemeltethették. A Stickyback-üzletek egyénileg vagy kisebb-nagyobb (városi, illetve városok vagy akár országok közti) hálózatokban működtek, míg a Photomaton-hálózat hierarchikus rendszerű volt (párhuzamosan: amerikai és nem amerikai viszonylatban).

Mindkettő üzleti alapja a tömegtermelés volt, mindkettő elsősorban kisméretű portrékat kínált kötött számban, olcsón, papírcsíkon felvágatlanul. Ugyanakkor nagyobb formátumú termékeket is kínáltak (képeslapfotó, nagyított portré). Mindkettő esetében az ügyfelek futószalagon érkeztek, és később egy szalagon a képmásukkal távoztak. Mindkét jelenség internacionális volt, és történetükben volt egy-két év, amikor robbanásszerűen terjeszkedett országhatáron át. Mind a Stickyback-fotográfiában, mind a Photomatonnál tetten érhető a vállalati kommunikációban az „Amerika-eszme” mint hívószó. Előbbinél több üzlet is használta nevében, illetve technológiájának elnevezésében az amerikai jelzöt, utóbbinál pedig a találmány szülőhelye, az Egyesült Államok, illetve New York (továbbá Hollywood is) kapott hangsúlyos szerepet a terméket bevezető sajtókampányokban.¹³⁷

Ha a fényképész/laboráns szerepét vizsgáljuk a fényképészetben, akkor a Stickyback és a Photomaton elhelyezhető egy fotótörténeti fejlődési íven. Mindkettőről elmondhatjuk, hogy elsősorban nem személyekhez, hanem cégekhez köthetjük. A Stickyback esetében a felvételnél a „fényképész” (helyesebben: a felvevőkamerát kezelő személy) háttérbe szorul, szerepe azonban megmarad az előhívásnál, míg a Photomaton esetében lényegében teljesen eltűnik a „humánus” (a Photomaton-girl-ök azonban instruktorként jelen voltak az első időszakban, és ők is adták át a fényképeket – ilyen jelenetek láthatók az 1936-os *Samson* című francia mozifilmben is) –, illetve a nagyításokat már külön személyzet készítette, nem az automata.

¹³⁷ A sajtóban megjelenő (megjelentetett) leírásokban rendre előfordul az az elem, hogy a kabin használói abban reménykednek, hogy megtalálják a „mozi-arcukat”, és hogy a filmproducerek Photomaton-képsorozatot kérnek a színészjelöltektől.

A magyar Stickyback, az enyveshát eredetileg egy konkrét termék új elnevezése volt, ami bekerült – levédendő – egy üzlet nevébe, majd az összes ilyen jellegű termékre, illetve később általában az olcsó, kisméretű fotográfiára is ezt az elnevezést használták; a szó megjelent továbbá az írói/újságírói nyelvben is mint „hevenyészett leírás – pillanatfelvétel – a társadalomról”. A Photomaton több nyelvben köznévvé változott (például a spanyolban és a franciában), és általában a fotóautomata és az igazolványkép megnevezésére használták és használják, illetve helyenként átvitt értelemben is mint „sorozatfelvétel a társadalomról” (például Márai Sándor is használta ekként a fotomaton szót).¹³⁸

Mind a Stickyback, mind a Photomaton használatánál megjelenik a szórakozás mellett a praktikum is. Mindkettő terjedését és fennmaradását segítette a (különböző szintű) bürokrácia azzal, hogy a személyazonosításhoz fényképeket követelt az igazolványokba, még ha a hatóságok olykor akadályozták is a tárgyalt fényképtípusok használatát. Ugyanakkor egyik stílus sem szorította ki teljesen a „hivatásos” fényképezőket a portréfotózás területéről (de azok üzletét bizonyosan jelentősen rontották), akik mind a Stickyback-fotográfia, mind a fotóautomata megjelenésekor tiltakoztak a konkurencia ellen.

A Stickyback-fotográfiáknak és a Photomaton-fényképeknek nemcsak a külső jegyei (hasonló méretű kis mellképek papírcsíkon), de „természetük”, „esztétikájuk” is nagyon hasonlít egymásra (ezért van az, hogy gyakran fotókabin-felvételeknek vélik a Stickyback-fényképeket). Mindkét stílusnál csak néhány pillanatig tartott a felvétel, aminek következtében használóikról gyakran közvetlenebb, természetesebb képek készültek. Nyilván sok esetben ezeknél is tudatos pózokat (adott esetben grimaszokat) örökítettek meg, de ezek általában eltérőek a korábban megszokott műtermi elvárásoktól, arról nem is beszélve, hogy akaratlan arckifejezéseket is „elkapott” a kamera (elsősorban a fotókabinnál), amelyek azután előhívásra is kerültek, és így nagyobb eséllyel megmaradhattak az utókornak olyan képek is a társadalomról, amilyenek a hagyományos műtermek termékei között csak egészen ritkán jelennek meg.

„Demokrácia a fényképészetben az enyveshát” – hirdette egy magyar vándorfényképész 1912-ben.¹³⁹ Ezt nemcsak a Stickyback-fotográfiára, de a fotóautomatára is igaznak tartom: nemrégiben elém került egy páratlan – közreadásra/bemutatásra érdemes – magyar gyűjtemény számtalan Photomatonban készült fotóval (rabbról, cigányzenésről, grófról, bányászról, gyermekről, cselédéről, művészről, hivatalnokról).¹⁴⁰ Úgy tűnik, a fotókabinok (akárcsak

¹³⁸ *Újság*, 1930. december 25. 49; *Prágai Magyar Hírlap*, 1931. május 5. 28.

¹³⁹ *Új Szatmár*, 1912. április 4. 2.

¹⁴⁰ Itt érdemes megjegyezni, hogy a magyar köztudatban azért ismeretlen a fotókabin mint szórakozási forma, mivel a budapesti Photomaton-gépek csak néhány évig voltak üzemben (egy 1935-ös újságcikk már múlt időben beszél e szerkezetéről: „Pesten is megismerkedhettünk vele, egyik áruházunkban volt felállítva” – *Újság*, 1935. november 17. 11), és ezt követően majdnem fél évszázadig nem működtek ilyen kabinok Magyarországon.

a Stickyback-üzletek) valóban nyitva voltak (és könnyen elérhetőek voltak) a társadalom minden tagja számára.

FORRÁSOK

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

IV.1476.a Budapest Székesfőváros VII. Kerületi Elöljáróságának iratai. Általános közigazgatási iratok, 1905–1949.

IV.1476.b Budapest Székesfőváros VII. Kerületi Elöljáróságának iratai. Ipar-, munkaügyi és egyesületi nyilvántartások, 1889–1949.

VII.2.e Budapesti Királyi Törvényszék iratai. Cégbírószági iratok, 1876–1949.

Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár (FSZEK)

B 0910/209 Lowetinszky János József naplói, 1882–1935.

Adressbuch für die Stadtgemeinde Düsseldorf und die Bürgermeistereinen... 1914.

Budapesti Czim- és Lakásjegyzék. 1928.

Directory of Belgian Photographers. <http://www.directorybelgianphotographers.be/> – utolsó letöltés: 2018. június 15.

Jahrbuch für Photographie, Kinematographie und Reproduktionsverfahren für das Jahr 1912–1913.

Moody's Industrial Manual, 1930.

Photofreund Jahrbuch, 1929.

Registry of the University of California, 1922–1924.

Sammlung von Entscheidungen des bayerischen Obersten Landesgerichts in Strafsachen. 1914.

Who's who in American Jewry. III. 1933.

A Hét, 1929.

Albany Evening News, 1927.

Algemeen Handelsblad, 1941

Allgemeine Photographische Zeitung, 1929.

Allgemeine Zeitung am Abend, 1929.

American Hebrew and Jewish Tribune, 1927.

Art & Photo, 1928.

Az Est, 1916, 1929.

Az Újság, 1911.

Balatonvidék, 1911.

Békés, 1911.

Berliner Börsen-Zeitung, 1912.

Berliner Tagblatt, 1913.

Berliner Volkszeitung, 1929.

Birmingham Gazette, 1927.

Bnai Brith Messenger, 1930, 1940.

Börripár, 1911.
Börsen-Halle, 1912, 1914.
British Journal of Photography, 1901, 1927–1929.
Budai Hírlap, 1918.
Budapesti Hírlap, 1928.
Chemist and Druggist, 1928.
De Echo van het Zuiden, 1914.
Délmagyarország, 1911.
Deutsche Zeitung in den Niederlanden, 1945.
Deutsches Volksblatt, 1911.
Evening Herald, 1927.
Felsőbányai Hírlap, 1911.
Fővárosi Közlöny, 1918.
Haagsche Courant, 1912.
Hamburger Nachrichten, 1929.
Het Volk, 1912.
Karlsruher Zeitung, 1913.
Kaschauer Zeitung, 1911.
Köszeg és Vidéke, 1912.
Közérdek, 1911.
L'Ouest-Éclair, 1912.
La Press, 1913.
Le Journal, 1914.
Magyar Fotográfia, 1926, 1929.
Magyar Nemzet, 1990.
Magyarország, 1926–1927.
McClure's Magazine, 1927.
Modern Mechanics and Inventions, 1928.
Mozgófénykép-Szemle, 1912.
Nachrichtenblatt für das Photographenhandwerk, 1913, 1917.
Nemzeti Sport, 1929.
Népszava, 1911.
Neues Wiener Tagblatt, 1911.
New York Daily Eagle, 1926–1927.
Nieuwe Rotterdamsche Courant, 1912.
Nieuwe Tilburgische Courant, 1912.
Nieuwsblad van het Noorden, 1912.
Nyugatmagyarországi Híradó, 1911.
Ogden Standard Examiner, 1927.
Pápai Lapok, 1911.
Pesti Hírlap, 1911, 1916, 1927.
Pesti Napló, 1911, 1917, 1926.
Pécsi Napló, 1911.
Photo-Era Magazine, 1912.
Photographische Korrespondenz, 1911.

Photographische Presse, 1915.
Popular Science, 1927.
Prágai Magyar Hírlap, 1931.
Rochester Times-Union, 1929–1930.
Science and Invention, 1927.
Sporthírlap, 1914.
Szamos, 1911.
Szentesi Lap, 1911.
Színházi Élet, 1919.
The Brooklyn Daily Eagle, 1926.
The Economist, 1928–1929.
The New York Evening Post, 1927.
The New York Times, 1925, 1927.
The Palestine Post, 1938, 1939.
The World's News, 1927.
Tolnai Világlapja, 1910, 1927.
Toodyay Herald, 1928.
Tubantia, 1912.
Új Kelet, 1937.
Új Idők, 1917, 1920.
Újság, 1930, 1935.
Vásárhelyi Reggeli Újság, 1914.
Vegyipar, 1929.
Venkov, 1925.
Vlissingse Courant, 1912.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- 'Enyveshát' szócikk. In: *Révai nagy lexikona, Dúc–Etele*. Budapest, 1912. 524.
- Chiesa, Gabriella – Gosio, Paolo 2013: *Dagherrotipia, ambrotipia, ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*.
- Dijk van, Jan 2011: *Handboek Herkennen Fotografische en Fotomechanische Procedés*.
- Fári Irén – T. Knotik Márta 2008: Fényképészet Makón a kezdetektől 1920-ig. In: Forgó Géza (szerk.): *Szirbik Miklós léptein... Tanulmányok Halmágyi Pál 60. születésnapjára*.
- Feaster, Patrick 2017: "Ping Pong" Photos: An Introduction. <https://griffonagedotcom.wordpress.com/2017/12/23/ping-pong-photos-an-introduction/> – utolsó letöltés: 2018. június 15.
- Flesch Bálint é.n.: *Enyveshát*. <http://archfoto.tripod.com/kislex.html#Enyveshat> – utolsó letöltés: 2018. június 15.
- Frizot, Michel 2018: *A New History of Photography*.
- Goranin, Näkki 2008: *American Photobooth*.
- Hollow, M. 2014: *Rogue Banking. A History of Financial Fraud in Interwar Britain*.
- József Jolán 1940: József Attila élete (VIII.) *Korunk*, 1940. július 8.

- Kincses Károly 2000: *Hogyan [ne] bánjunk [el] régi fényképeinkkel. Amit a régi fényképekről tudni kell.*
- Mebes, Albert 1913: *Ausführliches Handbuch des Entwicklungs-Druckes auf Emulsionspapieren und der hierauf beruhenden Prozesse des Ozobrom-, Bromsilberpigment- und Bromöl-Druckes: 1: Der Bromsilber- und Gaslichtpapier-Druck: eine ausführliche Anleitung für das Kopieren, Schnelldrucken, direktes und indirektes Vergrößern... von Entwicklungs-Papieren sowie Herstellen von Solarprinten.*
- Pellicer, Raynal 2010: *Photobooth. The Art of the Automatic Portrait.*
- Simkin, David é.n. a: *Automatic Portrait Photographs. The Sticky Backs Studio – Spiridione Grossi – Abraham Dudkin – Anatol Josepho and the Photomaton.* <http://www.photo-history-sussex.co.uk/AutoPortraitsDudkin.htm> – utolsó letöltés: 2018. június 15.
- Simkin, David é.n. b: *Dudkin's Modern Studios of Brighton. Abraham H. Dudkin – Mordecai M. Dudkin – William Henry Dudkin.* <http://www.photohistory-sussex.co.uk/DudkinModernStudios.htm> – utolsó letöltés: 2018. június 15.
- T. Knotik Márta 2009: *Fényírók és fényírdák Szegeden (1859–1913).*
- Vega Pérez, Célia 2014: Orígenes del fotomaton en España (1888–1929). *Revista General de Información y Documentación* 24-2. 305–341.
- Waters, Les é.n.: *Old Photographs – StickyBacks.* <http://www.fadingimages.uk/Sticky-Back.asp> – utolsó letöltés: 2018. június 15.

„Falusi képeskönyv” – népies témájú fotográfiai az *Új Időkben*

„A fénykép értékét az adja, hogy információt nyújt. Felvilágosít arról, ami van: leltárt készít. A kém, meteorológus, a halottkém, a régész és az információval foglalkozó más szakemberek számára felbecsülhetetlen érték a fénykép. Azokban a helyzetekben viszont, amelyekben az emberek többségének van dolga a fényképpel, informatív értéke fiktív. A fényképtől kapható információ a kultúrtörténetnek abban a pillanatában válik igen fontossá, amikor már mindenki jogot formálhat arra, hogy hírekhez jusson. A fényképet sokáig olyan tájékoztatási eszköznek tekintették, amely azokhoz szól, akik nem egykönnyen szánják rá magukat az olvasásra.”¹

Tanulmányomban² az alapvetően konzervatív beállítottságú *Új Idők* című szépirodalmi képes hetilapban (1894–1949) az 1925-től³ megjelent, a korszak új fényképezési mozgalmának eredményeként létrejött, úgynevezett „magyaros” stílust képviselő fotográfusok által készített, népies témájú fotókat és azok sajtóhasználatát mutatom be. Az 1930-as évek elejére egyre népszerűbbé váló, a népi életet idillikusan, zsánerszerűen ábrázoló, magukat a „magyaros” stílus képviselőinek tartó fotográfusok képeit rendre közölték a hetilapban. A kitüntetett és adott esetben kevésbé ismert néprajzi helyszíneken készült fotográfiai többségét a kép hangulatát tükröző címmel és a fotós megjelölésével közölték. Mivel a hetilap nem minden esetben tüntette fel a felvétel készítésének helyszínét, ezért a vidéken készült „magyaros” stílusú fotográfiát őrző két legnagyobb fotógyűjteményt, a Néprajzi Múzeum és a Magyar Fotográfiai Múzeum fotóanyagát hívtam segítségül az adatok pontosításához. Tanulmányom háttérét az az összesített lista adja, melyet a két múzeumban őrzött, illetve más fórumokon is publikált felvételek alapján készítettem: a sok esetben hiányzó helyszínek és a téma pontos megjelölésével. Az *Új Idők* bemutatása és abban a „magyaros” fotográfia haszná-

¹ Sontag 2007: 37.

² Köszönöm Tóth Balázs Zoltánnak és Baki Péternek a Magyar Fotográfiai Múzeum „magyaros” vonatkozású fotóanyag áttekintésének lehetőségét; Kiscsatári Mariannak a Nemzeti Múzeum Fényképtárában való kutatási segítséget. A viseletek beazonosításával kapcsolatban Lackner Mónika segítségét. Fejér Zoltánnak a Dulovits-fotóhagyaték vonatkozó anyagának előkeresését és a megtekintés lehetőségét. Sz. Tóth Juditnak a Szentendrén őrzött, csömöri Vadas Ernő fotókhoz való hozzáférés biztosítását. A csömöri viselettel, helytörténettel kapcsolatos bizonytalanságaim megoldásában Szabó Erzsébet (Szlovák Nemzetiség Önkormányzat, Csömör) és Sipos Tamás (helytörténész, Csömör) munkáját.

³ A „magyaros” stílusú fotográfia sajtómegjelenése 1925-re tehető (erről bővebben Albertini 2012a, 2012b).

latának rövid áttekintése után a lap népies témájú fotóit, majd ezen belül a Csömörön készült felvételeket vizsgálok részletesen.

AZ *ÚJ IDŐK* ÉS A „MAGYAROS” STÍLUSÚ FOTOGRÁFIÁK

„Szórakoztatni és gyönyörködtetni akarjuk önöket írással és képekkel, amelyekhez az anyagot első sorban abból a világból merítjük, amely önöket leginkább érdekli: a magyar társasélet világából. Nem az a mi célunk, hogy képes lapot indítsunk, amely tartalma és pompája tekintetében fölülmúlja a többi; egész igyekezetünk csak oda irányul, hogy az *Új Idők*nek megfelelő lapot adjunk a magyar család kezébe. A magyar család is *Új Időket* él, amióta arra a feladatra vállalkozott, hogy magyar társas-életet szervezzen. Ezt a feladatát csak úgy teljesítheti, ha a régi időkbeli öröklött nemzeti tökéjét, faji sajátosságait, hagyományait, hajlamait és tehetségeit teljesen beleilleszti az *Új Idők* modern keretébe és alapjává teszi a speciális magyar műveltségnek. Az igazi, az élő irodalom és művészet részint vezeti, részint követi ezt az átalakulást. Mi, mint újság, ezt az irodalmat és ezt a művészetet akarjuk ápolni és olvasóinkkal megismertetni, olyan formában, hogy ne jusson eszébe senkinek irigyelni azokat a külföldi irodalmakat, amelyek egy régi, megállapodott, és nekünk idegen világ életével foglalkoznak. [...]”⁴

Ez a köszöntő, egyúttal irányadó szöveg olvasható az *Új Idők* első példányában a szerkesztő tollából. A lapot 1894 decemberében a korszak egyik legnagyobb kiadóvállalata, a Singer és Wolfner indította el. A hetilap szerkesztésével Herczeg Ferencet (1863–1954)⁵ bízták meg. Herczeg korának egyik népszerű írója, színmű- és újságírója volt, az *Új Idők* számos munkáját közölte, szerkesztői feladatát 1944-ig látta el.

Az *Új Idők* fejlécén a szépirodalmi, művészeti és társadalmi képes hetilap megnevezés szerepelt, elsősorban irodalmi (kulturális) hetilapnak számított,⁶ emellett hetente tudósított a nagyvilág, a hazai társasági és színházi élet eseményeiről is. A beharangozóból egyértelmű, hogy az olvasóközönséget a fővárosi és vidéki, polgári értékrendet követő családok jelentették, olvasnivalót kínálva minden korosztálynak. A lap előfizetőire vonatkozóan Albertini Béla a következő megállapítást teszi: „A lap olvasóira az *Új Idők* barátai című, éveken át rendszeresen megjelent névsorokból lehet valamelyest következtetni. E listákban azok szerepeltek, akik új

⁴ Herczeg 1894.

⁵ Herczeg Ferencről: Gazdag – P. Müller 2014.

⁶ Az *Új Idők*ben Herczeg Ferenc írásain kívül Tömörkény István, Bródy Sándor, Ambrus Zoltán, Radnóti Miklós, Kassák Lajos, majd Szabó Lőrinc, Harsányi Zsolt, Csathó Kálmán, Zsigray Julianna, Benedek Marcell, Márai Sándor, Fekete István írásai is rendre megjelentek. Emellett folytatásos formában például Gárdonyi Géza, Jókai Mór, Mikszáth Kálmán regényei is helyet kaptak a lapban.

előfizetőt, előfizetőket szereztek a lapnak. Ha lehet hinni a lakóhely nélküli felsorolásnak, a lap »barátai« főként nők, nagy számban asszonyok voltak.”⁷

A felütésben olvasható célok a vizsgált időszakban is képviseltették magukat: a lap nagy hangsúlyt helyezett az irodalmi művek közlésére, a hazai társas élet eseményeinek bemutatására. A nyomdatechnikai változások és a sajtóval szembeni elvárások miatt az *Új Idők* (is) egyre nagyobb számban közölt hazai fotósoktól származó fényképfelvételeket. Ezen belül – mint ahogy majd bemutatjuk – a „magyaros” stílusú fotográfia technikai újításával és témáival a lap célkitűzésnek megfelelően a külföldihez mérten magyar sajátosságokat, a nemzeti értéként definiálható egyedi és különleges magyar tájakat, városokat és vidéki életet mutatta be.

A hetilap irodalmi közlései, rovatai a korszak főbb eseményeinek kritikusan kezelendő forrását adhatják.⁸ Az általam vizsgált, 1925-től a lap megszűnésig terjedő időszakról átfogó, sajtótörténeti munka nem született. A fotográfia „magyaros” stílusú képviselőinek meghatározó fórumaként több, a korszak fotótörténetével vagy alkotójával foglalkozó írásban szerepet kap az *Új Idők* is.⁹

A hetilap, a modern korhoz igazodva, a kezdetektől nagy hangsúlyt helyezett a fényképek közlésére. 1929-ben a lap fotókkal kapcsolatos személetben változás történt: a művészi képek alkotóinak nevét a korábbihoz képest minden esetben feltüntették, illetve ekkortól kapott képes címlapot a hetilap.¹⁰ Az olvasók számára az eligazodást megkönnyítendő, egyúttal a fotók hangsúlyát mutató, félévente regiszterben közzétették az aktuális évben közölt képek listáját. A kiadvány szerkesztői az alábbi kategóriákba sorolták a felvételeket: boríték-kép,¹¹ arckép, színházi képek, művészi és kultúrtörténeti képek,¹² művészi képek, időszerű képek, képek a nagyvilágból, divatképek és divatcikkek, kézimunka-képek. Az ekkoriban újszerű, sajátosan magyarnak mondott fotográfiai irányzat, a „magyaros” stílus képviselőinek felvételei leginkább az időszerű képek, művészi képek kategóriába sorolva jelentek meg.

Mi a „magyaros” stílusú fotográfia, miért van létjogosultsága ezen belül a népies témájú képek vizsgálatának? Az 1920-as évek közepére formát öltő, aranykora (1930-as évek) után az 1950-es évekre kifulladású „magyaros” stílusú fotográfia születésének, általános jegyeinek meghatározása és értelmezése fontos kérdés volt a korszak fotográfiai szaksajtójában. A műfaj művelői, a fotográfusok is bekapcsolódtak a vitába, a korabeli szaksajtó (*Fotóművészeti Hírek*, *Fotóművészet*, *Fotó*) tanulmányozása erre számos példát kínál. Az elmúlt két évtizedben több, a „magyaros” stílus formanyelvét és témaválasztását értelmező írás született.

⁷ Albertini 2012a: 11.

⁸ Kádár Judit könyvében az *Új Idők* egy korszakának, az első világháború alatti megjelenéseket vette számba és összegezte (Kádár 2018).

⁹ A teljesség igénye nélkül például: Albertini 2012a, 2012b; Baki 2011; Farkas 2006; Fejér 2003; Kincses 2001; Szarka 2011.

¹⁰ Fejér 2003: 77.

¹¹ A címlap korabeli elnevezése.

¹² Ezek között általában festményekről készített reprodukciókat közöltek.

Átfogóan, a stílus kialakulását, működését és utóéletét részletesen elemzi Kincses Károly *Mítosz vagy siker? A magyaros stílus* című könyvében.¹³ Tanulmányomban Albertini Béla írásmódját követve,¹⁴ a „magyaros” (idézőjellel) stílust használom. Az irányzat jellegzetességét a fotótechnikai újítások és új képi tematikák adták. Ezen kettősség együttesen teremtette meg a „magyaros” stílus kategóriát. Technikailag a sajátos beállítások, az ellenfény, a tükörfényezett nagyítások jelentettek újdonságot, tematikailag az idealizált vagy idillikus magyar tájak, városok, és nagy számban képviseltették magukat a folklorisztikus, néprajzi zsánerképek is.

Az amatőr fotómozgalommal¹⁵ karöltve az új irányzat szellemében született fotók 1925-től,¹⁶ szinte születésük pillanatától elárasztották a korabeli sajtót, a különféle fórumokon megjelent fotók átfogó számbavétele ez idáig nem történt meg. A feldolgozott szakirodalom¹⁷ alapján megállapítható, hogy az *Új Idők* az 1920-as évek második felétől a „magyaros” stílusú fotográfiák egyik legfontosabb megjelenési helyét biztosította. A „magyaros” felvételek kiállításokon szerepeltek, készítőik nemzetközi díjakban részesültek. A stílus aranykorát az 1925-től az 1930-as évek végéig tartó időszak jelentette.¹⁸ Ami az *Új Idők*ben megjelent fotókat illeti, azoknak Baki Péter a sajtó és a fotográfia kapcsolatáról szóló disszertációjában külön fejezetet szentelt.¹⁹ Emellett Farkas Zsuzsa a *Fotóművészet*ben publikált cikkében számba vette a hetilapban megjelent „magyaros” stílusú fotográfiákat.²⁰ Farkas Zsuzsa összesítése alapján 1920 és 1945 között mintegy 5500 művészi (vagyis nem riportkép vagy színházi, társasági eseményt és divatcikket ábrázoló felvétel) fotográfia került az *Új Idők* olvasói elé. Ezek közül 2500 kép reprodukció vagy műtárgyat ábrázolt, az 5500 publikált fénykép közül körülbelül 1500 tétel sorolható a „magyaros” stílusú fotográfiák közé. Farkas Zsuzsa áttekintése alapján a stílus képviselői közül a legnagyobb számban Dulovits Jenő, Vadas Ernő és Szöllőssy Kálmán képeit jelentette meg a hetilap.²¹ Az 1920-as évek második felétől az 1930-as évek végéig sűrűn publikált Kerny István és Kankowszky Ervin is.²² Az 1930-as évek végétől Szendrő István

¹³ Kincses 2001.

¹⁴ Albertini 1912a: 105.

¹⁵ Az amatőr mozgalomba bekapcsolódók (hivatásos fotóművészek vagy más keresettel rendelkezők) az esztétikai fotókészítés mellett tették le voksukat, folyamatosan képezték magukat, előadásra jártak, szakasajtót olvastak és írtak, a szervezet életébe aktívan bekapcsolódtak (Kincses 2001: 48–49).

¹⁶ A konkrét időpontról bővebben: Albertini 2012a, 2012b.

¹⁷ Például: Albertini 2012a, 2012b; Baki 2011; Farkas 2006; Fejér 2003; Kincses 2001; Szarka 2011.

¹⁸ Kincses 2001: 6–14.

¹⁹ Baki 2011: 77–93.

²⁰ Farkas 2006.

²¹ Dulovits Jenő (434 fotó), Vadas Ernő (409 fotó) és Szöllőssy Kálmán (194 fotó) (Farkas 2006).

²² Kerny István (81 fotó) és Kankowszky Ervin (19 fotó) – Farkas 2006 és Baki 2011: 89 adatai alapján. Kerny István postai alkalmazottként dolgozott. Kankowszky Ervin banktisztviselő volt, emellett képügynökséget is működtetett (Baki 2003). Kankowszky Ervinről: Kerny 1943, Kerny Istvánról: Kankowszky 1944.

és Járai Rudolf is lehetőséget kapott a megjelenésre.²³ Az *Új Idők*ben publikáló fotográfusok a Magyar Amatőrök Országos Szövetsége (MAOSZ, 1905-től) és az Egyesült Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége (EMAOSZ 1937-től, fúzió a MAOSZ-szal) tagjaiként jól ismerték egymást, adott esetben együtt jártak fotózni. Albertini Béla a magyaros stílusú fotók sajtómegjelenésének kezdetét taglaló írásában több példát hoz az *Új Idők*ben 1925-ben publikált fotókból.²⁴ Az egyes, a későbbiekben bemutatásra kerülő népies témájú felvételeket készítő fotográfusok munkásságának összegző értékelésekor Fejér Zoltán Dulovits Jenő,²⁵ valamint Szarka Klára Vadas Ernő²⁶ *Új Idők*kel való kapcsolatáról is írt. Szarka Klára megállapítja, hogy az *Új Idők*ben a cikkekhez nem feltétlenül kapcsolódó, művészi jellegű, „magyaros” fotók önmaguk értékéért szerepeltek, nagy számban jelenhettek meg – összevetve a korabeli hasonló hetilapjaival. Megállapítható, hogy az *Új Idők* a „magyaros” stílusú fotográfia és azon belül annak számos képviselőjének meghatározó fórumát jelentette.

„Az *Új Idők*et a fotótörténeti elemzésekben nem úgy tartjuk nyilván, mint egy olyan hetilapot, amely a modernizmust tűzte volna zászlajára. És ez a megállapítás igaz is, hiszen a lap története során, amikor fotóművészeti alkotásokat adott közre, leginkább a festészeti hagyományokhoz kötődő fotográfiát részesítette előnyben, illetve az olyan alkotásokat, melyek az úgynevezett magyaros stílushoz tartoztak. Ennek sem csupán esztétikai okai voltak, hanem a lap olvasótáborára jellemző, elsősorban konzervatív szemléletnek kellett megfelelniük.”²⁷

Az idesorolható fotók jelentős részét teszik ki azok a felvételek, melyek a stílus egyik meghatározó témáját, a falusi életet, kiemelten a viseletet mutatják be. A továbbiakban az ebbe a kategóriába sorolható fotókat tekintem népies témájú felvételeknek.

NÉPIES TÉMÁJÚ „MAGYAROS” FOTÓK AZ ÚJ IDŐKBEN

A „magyaros” stílus egyik jellegzetes, de nem kizárólagos ismertetőjegye, témája a falusi (idilli) élet, a mutatósabb viseletek és szokások megörökítésére. A falu mint fotóművészeti téma felfedezése részben a trianoni békeszerződés után megváltozott utazási feltételek, a nemzeti identitás és párhuzamosan egy új, sajátosan magyar stílusú fotóművészeti téma megteremtésének kérdése körül keresendő. Ennek megértéséhez érdemes a „magyaros stílus” sokat idézett úttörőjének, Balogh Rudolfnak a visszaemlékezését elővenni:

²³ Szendrő István (76 fotó) és Járai Rudolf (61 fotó) (Farkas 2006).

²⁴ Albertini 2012a, 2012b.

²⁵ Fejér 2011: 74–80, 106–107.

²⁶ Szarka 2011.

²⁷ Baki 2011: 85.

„[...] abban az időben rajtunk is erőt vett az internacionális fotókór. És mert abban pittoreszk hatások érvényesültek, mi magunk is úgy csináltuk. Azonban kezdtük észrevenni, hogy nem ez az igazi fotográfia, legalább is nem ez a magyar fotográfia útja. Nem találtuk benne saját magunkat. A sok mesterkéltné festői folthatás után világosságra, fényre és természetességre vágyakoztunk. Megcsömörlöttünk a várostól, mely összehatásában szintén internacionális mázta hazudott magára, [...] felkerekedtünk, hogy a magyar falu, a magyar táj és a magyar fajta napsugaras világában találjuk meg a magyar fényképezés igazi témakörét. Nem mondom, az elején megszáditettek minket is a néprajzi érdekességek, a sok ünneplő köntös között elsikkadt a lélek, de ez nem tartott sokáig. A magyar fajta sajátos egyéniségét, természetes báját akartuk képbe foglalni, a magyar táj varázslatos szépségét megcsillogtatni a fény és árnyék különös játékában. Látod, valahogy így született a magyar stílus! Aztán kezdtek rákapni a többiek is. S mire észrevettük magunkat, tele volt az egész világ a magyar stílus dicséretével.”²⁸

A néprajzi téma nem kizárólagos feltétel, hiszen a technikai beállításokon túl a stílus kedvelt témája volt még a tájkép, csendélet, városi terek fotózása is. A falusiak viseletét, hétköznapijait és ünnepeit bemutató felvételekről nem született egyezményes elnevezés, a korszakban a fotográfusok által használt kifejezések a következők voltak: néprajzi fénykép,²⁹ falusi zsánerkép,³⁰ etnográfiai felvétel.³¹ A fotótörténeti szakirodalomban a népies téma,³² folklorisztikus téma,³³ népi zsáner³⁴ szerepel. A megnevezés nem azonos a fotótörténeti vagy etnográfiai szakirodalomban használt néprajzi fotográfiával – mely a kompozíció, technikai kivitel helyett elsősorban a dokumentációra koncentrálnak.³⁵ A kifejezéshez nem kötődik szószedetszerű meghatározás, elsődlegesen a néprajztudományt művelő vagy a tudományág keretében megjelenő témák dokumentálását jelöli.³⁶

A korszakban a vidéki életet megőrkítő „magyaros” stílusú fotográfiák a fotós szaksajtón (például *Fotóművészeti Hírek*, *Fotóművészet*, *Fotó*) túl rendre szerepeltek országos és nemzetközi kiállításokon. Vasúti kocsikat és tantermeket díszítettek velük, idegenforgalmi kiadványokban is közölték azokat (az ország megismerésére buzdítva), kedvelt képeslaptéma volt. Számos képes- és napilap (*Pesti Napló Képes Melléklete*, *Magyarság*, kisebb számban a *Tolnai Világlapja*) rendszeresen közölt népies témájú fotókat. Az *Új Időkben* Farkas Zsuzsa által 1500 darabra tett „magyaros” stílusú fotográfiának hozzávetőlegesen egyharmada örökített meg népies témát. Az évszámokat átnézve megállapítható, hogy a népies témák jelentős része a „magyaros” stílusú fotográfusok kamerájának

²⁸ Haller 1943: 4.

²⁹ Dózsa 1936.

³⁰ Kunszt 1936.

³¹ Ramhábi 1935a.

³² Kincses 2001: 10, illetve Farkas 2006.

³³ Kincses 2001: 6.

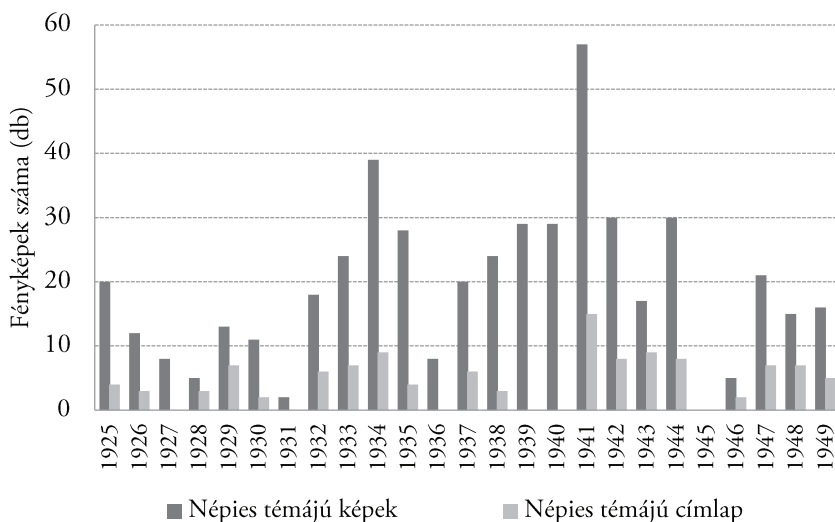
³⁴ Fejős 2005: 56.

³⁵ Fejős 2005: 56.

³⁶ A néprajzi fényképezésről bővebben például Fejős (szerk.) 2004.

1. ábra

Az Új Időkben 1925 és 1949 között megjelent népies témájú felvételek (481 db)
 évenkénti eloszlása és ezek közül címlapra kerültek (115) száma



Forrás: *Új Idők*, 1925–1949

köszönhető. Ez alól kivételt jelentenek például a Gyöngyösbokréta-előadásokon készült színpadképek, illetve egy-egy illusztris vendég falusi látogatásának dokumentálása, például Mezőkövesden.

Albertini Béla kutatásai és a hetilap tanulmányozása is azt mutatja, hogy az első, témába sorolható felvétel 1925-ben jelent meg, így az általam vizsgált korszak 1925-től a lap zárásáig, 1949-ig terjed. A lapszámok fotográfiai megjelenéséből készült regiszter összességében 481 népies témájú felvételt tartalmaz: elsősorban viseletet bemutató képeket, emellett kisebb számban a falusi élet munkaeseményeit (köztük a pusztahoz kapcsolódó foglalkozások), illetve szokásait dokumentáló felvételeket. A 481 darab fotóba nem tartoznak bele a falusi tájat és kizárólag állatokat dokumentáló felvételek. A népies témájú felvételek laponkénti, évenkénti megjelenési száma változó, időnként a lapban megjelent fotók számával arányosan nőnek, máskor a téma háttérbe szorult. Farkas Zsuzsa megjegyzi:

„Fontos hangsúlyozni és kiemelni, hogy a látható élet minden területén készültek ebben a stílusban képek, mégis egyetlen téma, a paraszti élet megőrkítése okozza a legtöbb problémát. A magyaros stílusú felvételek között a népies témájúakat önállóan kezelték, ennek elsődleges oka azok hatásosságában rejlik”³⁷ (1. ábra).

³⁷ Farkas 2006.

A népies témájú fotók évenkénti megjelenése és címlapon szerepeltetése alapján megállapítható, hogy 1925-ben szinte berobban a hetilapba a „magyaros” stílusú, népies témájú fotográfia (elsősorban Kerny István és Kankowszky Ervin képeinek jóvoltából). 1933 és 1940 között stabilan, évi 25–30 képpel szerepel a kínálatban, majd 1941-ben közel a duplájára ugrik ez a szám, ezzel egy évbe sűrítve a teljes megjelenés 12%-át. A második világháború idejére sűrűsödnek a képek, 25 év anyagának közel 40%-a 1938 és 1944 között jelent meg. A második világháború után a lap lassan elhal, a számok mérete és a publikált képek száma is csökken. Ezzel is reagálva a politikai berendezkedés és a sajátos fotográfiai stílus megítélésére. Az utolsó, 1949-es csonka évfolyamban újra megugrik a népies témájú „magyaros” képek száma – a korábbi paraszti munkaformákat, munkaeseményeket dokumentáló felvételeket a szocialista berendezkedésre utaló címekkel felhasználva (például Gruber Ferenc felvétele a következő címmel: *Gyűjtek már az életet falun hogy legyen mit enni a városban*).³⁸ Az 1945 után megjelent fotók jelentős része újraközlés vagy jóval korábban készült fotók közlése, az aktuális felvétel kevesebb – ennek anyagi és személyi okai is lehetnek.

A népies témájú felvételek közül 115 szerepelt címlapon (ez a vizsgált évfolyamok címlapfotóira vonatkoztatva körülbelül 9%-ot jelent, míg a teljes vizsgált anyag tekintetében 24%), ezek az adott hónap hangulatát tükrözik képileg vagy címválasztással, vagy konkrétan utalnak az adott hónap szokásokban megjelenő eseményére (például pünkösöd vagy húsvét – körmenet, májusban anya és gyermeke tematika, nyáron aratás, ősszel szántás).

A hetilapban összesen 36 fényképésztlől³⁹ sikerült népies témájú fotót beazonosítani, a legtöbbet publikáló fotográfusok (Vadas Ernő, Dulovits Jenő, Szöllősy Kálmán, Szendrő István, Kerny István) közül Vadas Ernő és Dulovits Jenő *Új Idők*kel való kapcsolatát és az ott megjelent fotóinak jellemzőjét érintették az említett, munkásságukkal foglalkozó írások.⁴⁰ Albertini Béla a korai fotográfiaiak közül Kerny István és Kankowszky Ervin emblemikus felvételeinek történetét feltárta.⁴¹ Ha a fenti számokat összevetjük a Farkas Zsuzsa által közölt,⁴² egy-egy szerzőhöz köthető teljes fotószámmal,⁴³ akkor a Szendrő Istvántól és

³⁸ *Új Idők*, 1949. július 16. 16.

³⁹ A szerzők közül Kincses Károly (Kincses 2001:129) által jegyzett „a magyaros stílus ismeretebb alkotói”: Aszmann Ferenc, Balogh Rudolf, Dulvoits Jenő, Eke Mihály, Gruber Ferenc, Járai Rudolf, Kankowszky Ervin, Kerny István, Kublin Tamás, Makkos-Hetyei László, Rédey György, Rötzer Henrik, Szendrő István, Szöllősy Kálmán, Stály János, Vadas Ernő. Más területen működött Sugár Kata és Marx József fotóművész. A többi fényképész feltételezhetően a fotótúrák résztvevői közül került ki. Illetve Gönyey Sándor néprajzkutató, akiről még lesz szó. A névírásnál megtartottam az *Új Idők*ben közölt változatot.

⁴⁰ Szarka 2011; Fejér 2003.

⁴¹ Albertini 2012a, 2012b.

⁴² Farkas 2006.

⁴³ Dulovits Jenő: 434 fotó – ebből népies 65, 15%; Vadas Ernő: 409 fotó – ebből népies 124, 30%; Szöllősy Kálmán: 194 fotó – ebből népies 62, 32%; Kerny István: 81 fotó – ebből népies 42, 52%; Szendrő István: 76 fotó – ebből népies 38, 50%; Járai Rudolf: 61 fotó – ebből népies 21, 34%; Kankowszky Ervin: 19 fotó – ebből népies 14, 74%.

Kerny Istvántól származó felvételek körülbelül 50%-a, Vadas Ernő, Szöllősy Kálmán és Járai Rudolf esetében 30%-a népies témájú. A szerzőség tekintetében az első években (1925 és 1930 között) Kerny István és Kankowszky Ervin publikált a legtöbbet. A Néprajzi Múzeumban található Kankowszky-fotók alapján megállapítható, hogy Nádújfalun, Boldogon és Homokmégyen⁴⁴ együtt voltak, az *Új Idők*ben azonban kizárólag Kerny fotóit jelentették meg.⁴⁵ Feltételezhetően Kerny szorosabb kapcsolatban állt a lap szerkesztőivel. Az 1930-as évektől – ahogy általában, úgy a népies témák tekintetében is – egyértelműen Vadas Ernő (a 24 év alatt közölt fotók egynegyede, 124 darab), Dulovits Jenő (65 darab) és Szöllősy Kálmán (62 darab) fotói uralták a hetilapot. 1939-től sűrűn jelentek meg Szendrő István (38 darab) – elsősorban találkozókon készült – táncos-viseletes fotói. A fenti lista érdekessége, hogy a stílus úttörőjének, Balogh Rudolfnak a nevét egyik fotójánál sem tüntették fel, holott 1934 és 1940 között négy fotóját is közölték.⁴⁶ A címlapfotók között Vadas Ernő (34) és Kerny István (16) felvételei köszönnek vissza a legtöbbször (2. ábra).

Ami a földrajzi lefedettséget illeti, a szerkesztők (vagy fotográfusok) 131 kép címénél közölték a település vagy tájegység nevét, tehát 350 felvételnél az olvasó tudásán múlt, hogy be tudja-e azonosítani a helyszínt. Ez az adat – pontosabban a képfeliratokból hiányzó adatok – a sajtóban megjelenő felvételek esztétikáját, témáját helyezik a középpontba. A helyszínnélküliség elemeli a képet kissé a valóságtól, és az idilli Magyarország képét erősíti az olvasókban. A jelöletlen fotókból 44 kapcsolódik a pástorkodás, állattartás témához, melynek pontos behatárolása sikertelennek bizonyult, ugyanígy 50 aratással és földművelés-

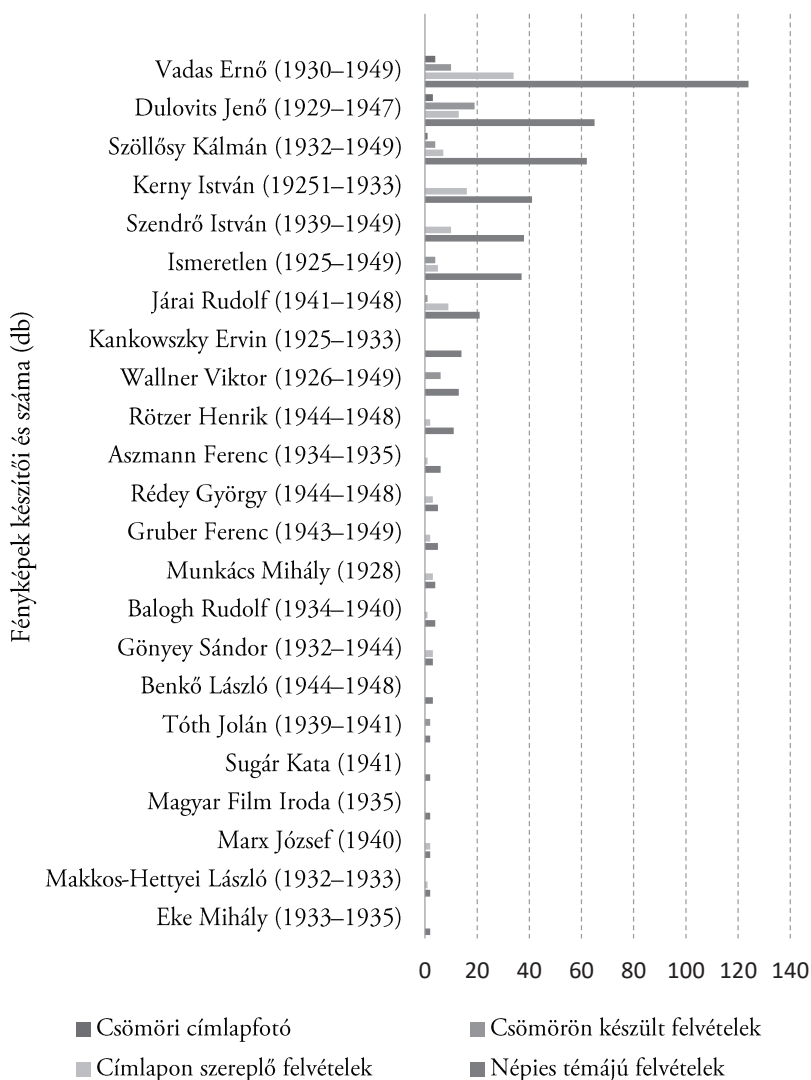
⁴⁴ A teljesség igénye nélkül pár példa: Kankowszky: *Férfi subában* (Homokmégy, Néprajzi Múzeum F 67152) – azonos jelenet *Magyar világ. A reggeli. Kerny István felvétele* címmel – a helyszín megjelölése nélkül (*Új Idők*, 1929. július 28. 135.); *Kankowszky Palóc menyecske fehér ünnepében* (Nádújfalu, Néprajzi Múzeum F 61817) – azonos *Vasárnap* Kerny fényképe (*Új Idők*, 1926. május 30. címlap); Boldogon készült *Gólyás fa előtt címmel* Kankowszky (Néprajzi Múzeum F 56842, F 56853) két fotója 1925-re datálva, MFI szerzőséggel, év nélkül ugyanez a helyszín (Néprajzi Múzeum F 157267), illetve az *Új Idők*ben publikálva Kerny Istvántól (*Új Idők*, 1926. április 25. címlap), *Gólyafészek* címmel, a fotós és helyszín megjelölése nélkül, feltételezhetően Kerny István felvétele (*Új Idők*, 1930. év március 23. március 23. 383.) *Itt a tavasz!* címmel.

⁴⁵ Boldog: *Gólyafészek*. Kerny István fényképe (*Új Idők*, 1926. április 25. címlap), *Itt a tavasz!* (*Új Idők*, 1930. március 23. 383.); Homokmégy: *Magyar világ. A reggeli*. Kerny István fényképe (*Új Idők*, 1929. július 28. 135.); Nádújfalu: *A mi népünk. Palócok májusfája Nádújfalun*. Kerny István fényképe (*Új Idők*, 1925. június 21. 599.), *Nádújfalui lányok tánc a ernyő alatt*. Kerny István fényképe (*Új Idők*, 1926. augusztus 23. címlap), *Templom előtt*. Kerny fényképe (*Új Idők*, 1926. május 23. címlap), *Búzaszentelés*. Kerny István fényképe (*Új Idők*, 1926. május 23. 576.), *Vasárnap* Kerny fényképe (*Új Idők*, 1926. május 30. címlap), *Búzaszentelés*. Kerny István fényképe (*Új Idők*, 1929. június 9. 729).

⁴⁶ *Szeptember* (*Új Idők*, 1937. szeptember 12. 381.) című kép párja a Néprajzi Múzeum gyűjteményében is megtalálható (Néprajzi Múzeum F 156997), a helyszín (Sióagárd) és a fotós megjelölésével. *Magyar virágok* (*Új Idők*, 1940. szeptember 1. 269.) és *Cseresznyefavirágzás idején* (*Új Idők*, 1938. Virágvasárnap. címlap) felvételek esetében a fotós és a helyszín (Váralja) pontosításához szükséges referenciaanyag: Néprajzi Múzeum F 156929 – F 156939, Balogh Rudolf Váralján készült felvételei (lásd 1–3. kép).

2. ábra

Az Új Időkben publikált népies témájú felvételek szerzői (mellettük a közlés évei)
és az általuk készített fotók száma *



* További 13 fényképész évi egy-egy felvétellel szerepel: Bayer Kornél (1947), Horváth Zoltán (1933), Jakschitz József (1942), Jónás Pál (1941), Kántor Géza (1944), Králik Andor (1939), Kublin Ferenc (1942), Nagy Andor (1933), Schwartz Miklós (1932), Stály János (1941), Wallacher László (1941), Zimányi Pál (1944)

Forrás: Új Idők, 1925–1949

sel kapcsolatos, a határban készült felvétel esetében. A hetilapban közölt adatok alapján a regiszterben 350 helyszín megjelölése nélküli fotó közül a viselet vagy más publikációkban, fotógyűjteményekben fellelhető referenciatételek alapján összesen még 174-et sikerült beazonosítanom. Így a teljes vizsgált anyagra vonatkoztatva (131 jelölt és 174 beazonosított) a képek 63,5%-ánál (305 kép) állapítható meg a készítés helyszíne. Ezek közül több kapcsolódik a fenti, állattartás (pusztai élet) kategóriához (Bugac 5, Hortobágy 22, Kunság 5), a hasonló tematikát bemutató és jelöletlen felvételek (44 darab) többsége feltételezhetően szintén a Hortobágyon és kunsági területeken készült. A szerkesztők által jelölt és a kutatás során konkrétan beazonosítható helyszínek száma 52 darab. Ezek a következők: Badacsony, Bakony, *Bánk*, *Baracska*, *Bény*, *Boldog*, Budaörs, Bugac, *Buják*, Csesznek, *Csőköly*, *Csömör*, Debrecen, *Doroszló*, *Drávamente*, *Erdély*, Felsőszinevér, Heves megye, *Hollókő*, *Hosszúhetény*, *Inaktelke*, *Ipolyság*, *Kalocsa*, *Kalotaszeg*, *Kalotaszentkirály*, *Kapuvár*, *Karancsság*, *Kazár*, Kecskemét, Kiskunság, *Kistarcsa*, *Köröső*, Kunság, Máriaremete, *Mezőkövesd*, Mohács, *Nádújfalu*, Nagyszében, *Nagytarcsa*, *Órhalom*, Rahó, *Rimóc*, *Sárköz*, *Sióagárd*, *Szalánta*, Szeged, Tokaj, *Tolnamózs*, *Torockó*, Vác, *Váralja*, Zsámbék. A fotókon megjelenő témák tekintetében 33 faluban vagy tájegységben a képeken a viselet bemutatása dominál (dőlt betűvel jelölve). Mezőkövesd, Nádudvar, Boldog és Budaörs esetében számottevő a körmeneteket dokumentáló felvételek száma. Csesznek, Badacsony, Tokaj esetében például az aratás, szüret, míg Hortobágy, Bugac az állattartás, pásztorkodás tematikát képviseli. A helyszín tekintetében legalább tízes fotódarabszámmal a következő települések szerepelnek (figyelembe véve a többszörös közléseket is): Csömör (46), Mezőkövesd (39), Boldog (22), Kalocsa (16), Tolnamózs (15), Kalotaszeg (13), Sióagárd (10). A felvételek három alkalommal kapcsolódtak szorosan egy adott terület néprajzi leírásához (a bugaci puszta,⁴⁷ illetve Palócföld és Somogyország⁴⁸). Az *Új Idők* válogatása is tükrözi Fejős Zoltán megállapítását, mely szerint „A magyar fotográfia az 1920-as évek derekától fölfedezte a magyar vidéket, így főleg Mezőkövesdet, a sárközi településeket, a Hortobágyot, majd egy ütemmel később a főváros környékét és a palócföldi falvakat.”⁴⁹

A fotók majd negyede, 98 darab sorozatcímmel ellátva jelent meg. A sorozatcímek, a képek darabszáma a következőképpen alakult: *A mi népünk* – 18 kép;⁵⁰ *A fényképezés mesterei* – 17 kép (Vadas Ernő 7 db, Szöllősy Kálmán 4 db, Dulovits Jenő 3 db, Szendrő István 2 db, Makkos-Hettyey László 1 db),⁵¹ *Magyar képeskönyv* – 32 kép,⁵² *A magyar virágoskertből* (1938) – 2 kép; *Falusi*

⁴⁷ Mátyás 1939.

⁴⁸ Harsányi 1946 és 1947, a somogyi példa esetében feltételezhetően Gönyey Sándor felvételével (jelöletlen).

⁴⁹ Fejős 2005: 123.

⁵⁰ *Új Idők*, 1925–1926, 1940–1941 években.

⁵¹ *Új Idők*, 1932–1934, 1942–1944 években.

⁵² *Új Idők*, 1934–1935, 1939–1944 években.

képeskönyv – 25 kép.⁵³ A néprajzi jellegű képek megtalálhatók a *Magyar tájak* (1927, 1941 – 4 kép) és a *Magyar világ* (3 kép)⁵⁴ című sorozatokban is. Emellett voltak 1–3 darabból álló, tematikus válogatások (például *Kirándulás Bugacra*,⁵⁵ *Falusi lakodalom*,⁵⁶ *Egy vasárnap Mezőkövesden*,⁵⁷ *A visszatérő Erdély*⁵⁸). A sorozatcímek vagy a képek címei kiemelték és részben idillivé tették a kép témáját, a falusi élettel azonosítva a viseleteket, (egyházi) szokásokat és munkaalkalmakat. A kutatómunka során referenciaként vizsgált fotóhagyatékok (például Szöllősy Kálmán, Vadas Ernő, Kankowszky Ervin),⁵⁹ a szakirodalom alapján elmondható, hogy a fotósok egy része jóval nagyobb területen mozgott népies vagy néprajzi témában fényképezőgéppel, mint amennyi a felvételekből kiolvasható.

A kutatás nem várt eredménye, hogy nem a néprajzilag ismertebb, a korszakban a Gyöngyösbokréta-mozgalom⁶⁰, a néprajzi kutatások vagy az idegenforgalmi érdeklőségek által előtérbe került Mezőkövesd, Boldog vagy Kalocsa adta a legtöbb fotót, hanem az olvasók számára a felvételek alapján feltételezhetően nem vagy nehezen beazonosítható Csömör, jellegzetes szlovák viseletével. Sajnálatos módon a szerkesztői képválogatás szempontjai nem ismertek. A népies témák, felvételek sorozatokba rendezése egyértelműen előtérbe helyezte a falusi élet megmutatásának igényét. A paraszti életet dokumentáló fotók elsősorban a tavaszi, nyári és őszi hónapokban jelentek meg: a nyári és őszi határbeli munkákhoz, húsvéthoz, anyák napjához vagy a természet éledéséhez kapcsolódva. Korábban már jeleztük, hogy az évekre lebontott darabszámok tekintetében a revíziós időszakra sűrűsödik a fotók egy jelentős része (1938 és 1944 között 261 fotóval, a teljes vizsgált anyag 54,3%-a). A kalotaszegi, erdélyi és bényi felvételek az újracsatolt területeken készültek, a visszacsatolás értékelése a hetilap írásaiban és képfelirataiban egyértelműen kívánt és pozitív esemény. Ez a gondolat egyértelműen megjelenik a címválasztásokban: *Ők már visszatértek*, *A visszatérő Erdély*. A visszacsatolt területek egyes városainak bemutatása mellett a népies témák, a színes viseletes felvételek is a visszakapott értékekre hívták fel az olvasók figyelmét. A saját, magyar értékek hangsúlyozásának, közvetítésének az egyértelműen jobboldali beállítottságú lap esetében fontos eszközét jelentették a szép magyar viseletet, falusiakat munka közben ábrázoló – a korszak ideológiai elvárásának megfelelő címmel esetlegesen ellátott – fényképek. A sajtóanyagban felülreprezentáltan megjelenő fotók háttérben a hasonló témát – bár nem kihegyezett politikai tartalommal – előtérbe helyező fényképészek által ter-

⁵³ *Új Idők*, 1941–1942 években.

⁵⁴ *Új Idők*, 1929. július 39. 135. és 137.

⁵⁵ *Új Idők*, 1939. április 16. 592–593., 595.

⁵⁶ *Új Idők*, 1937. június 20. 920–921.

⁵⁷ *Új Idők*, 1925. április 12. 348–349., 351.

⁵⁸ *Új Idők*, 1940. szeptember 8. 307., 315.

⁵⁹ Szöllősy Kálmán (Néprajzi Múzeum, Magyar Fotográfiai Múzeum), Vadas Ernő (Néprajzi Múzeum, Magyar Fotográfiai Múzeum, Ferenczy Múzeum), Kankowszky Ervin (Néprajzi Múzeum).

⁶⁰ Bővebben: Paulini (szerk.) 1937; Pálfi 1970.



1. kép. *Cseresznyevirágzás idején*. 1938. virágvasárnapi címlap, a fotót Balogh Rudolf készítette Váralján

zodtak a hetilap irányelveihez. Az *Új Idők* nem foglalkoztatott saját, kiküldött riportereket, ezért a vele kapcsolatba lévő fényképészekről várhattak fotóanyagot. Az 1944-es jubileumi számban a „képszolgálat” szerkesztőségi tagjai között Dulovits Jenő, Járai Rudolf, Rötzer Henrik, Barcza László, Benkő László neve szerepelt, arra vonatkozó adat nem került elő, hogy a megnevezettek mióta töltötték be ezt a tisztséget, és kik voltak az elődeik.⁶² Az 1944-es év összes képszervezőjétől közölt képeket a hetilap, közülük Dulovits messze kiemelkedik, hiszen fotói 1929 óta folyamatosan megjelentek. Az öt képszervező közül Dulovits, Járai, Rötzer és Benkő a „magyaros” stílusú fotókat aktívan előállító fotósok közé tartozott, ezzel magyarázható a fényképészeti stílus erős jelenléte a hetilapban. Fejér Zoltán Dulovits Jenő munkásságát bemutató könyvében a következőt állapítja meg a lapban közölt Dulovits-fotók összesítését követően: „Pusztán a számok egymásutániságából is az derül ki, hogy az *Új Idők* szerkesztősége szisztematikusan – elképzelhető, hogy egy szóbeli megállapodás, vagy akár írásbeli szerződés alapján – tette közzé Dulovits Jenő, valamint gyorsan tegyük hozzá: *más* kortárs fotósok képeit.”⁶³

⁶¹ Kincses 2001: 41.

⁶² Gáspár 1944: 533.

⁶³ Fejér 2003: 77–78. Kiemelés az eredetiben.

melt fotók hatalmas mennyisége állt, mely kiváló válogatási alapot adhatott az *Új Idők* képszervezőinek. Általánosan elmondható, hogy a második világháború idejére kifulladás „magyaros” stílus új „ideológiai muníciót”⁶¹ kapott, és új fotográfusokat teremtett a régi-új földrajzi területek bekapcsolásával. Mindezek ellenére a „magyaros” stílust képviselő, országos hírű fotográfusok – többen szlovák, német, zsidó felmenőkkel – témáik nem politikai nyomásra születtek, hiszen a falusi zsánerképek, viseletfotók bő egy évtizeddel megjelentek fotóik között, és vita tárgyát is képezte az azon feltáruuló idilli világ.

Az *Új Idők*ben megjelent népies témájú képek válogatásának, bekerülésének konkrét szempontjaival kapcsolatos információk nem ismertek, a képek a hozzájuk adott címmel, a rajtuk megjelenő témával vagy a kép kínálta esztétikai élménnyel egyértelműen igazodtak a hetilap irányelveihez.

A fényképek születésének körülményeivel kapcsolatban feltétlenül szólni kell arról az amatőr fotós mozgalomról, mely a korszak fotósainak témaválasztását és a fényképezés helyszínét nagyban befolyásolta. Az amatőr fotósok számára a MAOSZ 1931-től rendszeresen szervezett vasárnapi vagy hétvégi vidéki (és fővárosi) fotós túrákat,⁶⁴ melyek vezetői és/vagy résztvevői voltak az *Új Idők*ben fotókat megjelentető fényképészek. Ezzel párhuzamosan, ahogy már korábban volt róla szó, a korabeli szaksajtó állandó témáját jelentette a néprajzi vagy népies témák fotózásának kérdése. A vasárnapi fotós túrák 1934-től tematikussá váltak, ezzel is mutatva azokat az irányokat, melyek az *Új Idők* válogatásában is megjelentek: „Előre jelezzük, hogy további programunkat határozott célkitűzéssel állítjuk össze. Nevezetesen beállítunk kirándulást kimondottan táj, majd genre és plain air fényképezésre. Előre kidolgozott terv alapján óhajtjuk kirándulás keretében egyházi ünnepélyt, népszokásokat fotografálni, búcsú, búzaszentelés, aratóünnepély stb. felvételeket készíteni.”⁶⁵ A célzott utak számos néprajzi témát öleltek fel, az idézetekben felsoroltakon kívül például Csömörré népviseletet fotózni indultak Ramhab Gyula vezetésével.⁶⁶

Az alábbiakban néhány példával a fotók készítésnek és használatának körülményeit, gyakorlatát mutatom be, olyan képek segítségével, amelyek eddig nem kerültek elő a témát feltáró írásokban. A fotótúrák kapcsán említhető az 1939-ben szervezett bánki „autocar” túra, melyet Ramhab Gyula⁶⁷ és Boross Vilmos vezettek. A kiruccanásról a *Fotóművészet*ben rövid beszámoló jelent meg, amelyben Erdős Tibor leírja a „cserkészés” menetét, a több fényképezőgéppel érkező fotósok témakeresését:

„Előkerültek a gépek, s mint jó katonák fegyverüket az ütközet előtt, úgy készítették, töltötték az amatőrök készülékeiket. Mert meg kell jegyezni majd mindenki két gépet hozott. Egyet fekete-fehérre, a másikat színesre. [A közös] Sikeres »hajtóvadászat« után ki-ki egyéni vállalkozásba fogott. Szebbnél-szebb témák bukkantak fel előttünk: tó partján fürdő gyerekek, kútból vizet merítő menyecske, templom előtt vasárnapi díszbe öltözött lányok. Ugyancsak volt témája a színes anyaggal megtöltött fényképezőgépeknek, melynek a színpompás népviselet igen kedvezett. De a fotokereskedőknek sem volt okuk panaszra: feljegyzésre méltó, hogy a fototúra színes résztvevői összesen 56 méter keskenyfilmet forgattak le, továbbá 880 fekete-fehér, 460 színes felvételt készítettek, melyek közül a két legjobbat a *Fotóművészet* díját nyeri le.”⁶⁸

⁶⁴ Bővebben és átfogóan a fotótúrákról: Kincses 2001: 70–89.; a szakmai szervezetekről és mozgalmakról: Kincses 2001: 48–54.

⁶⁵ *Fotóművészeti Hírek* 1934a.

⁶⁶ *Fotóművészeti Hírek* 1934b: 66.

⁶⁷ Ramhab Gyula egy bánki menyecskéről készült portréja megjelent a *Fotóművészet* 1941. 2. számának címlapjaként.

⁶⁸ Erdős 1939.



2. kép. Főköttös kislány: a címlapon szereplő lány, beállítás próbája. Váralja, 1938 előtt, Balogh Rudolf felvétele (Néprajzi Múzeum, F 156927)



3. kép. Lányok viseletben: a fotózáson szereplő lányok a fa körül, a címlapon lévő képhez a lány felvette társa vállkendőjét. Váralja, 1938 előtt, Balogh Rudolf felvétele (Néprajzi Múzeum, F 156931)

Az *Új Idők*ben Vadas Ernő (1939-ben) és Rédey György (1941-ben) is publikáltak banki népviseletes fotókat, lehetséges, hogy ezen a túrán készítették felvételeiket.⁶⁹ A szerzőség kapcsán már előkerült Balogh Rudolf neve, akit nem tüntettek fel a képaláírásokban. A *Magyar Fotográfiai Múzeumban*⁷⁰ Balogh neve alatt jegyzett fotó egy másik beállítása jelent meg az *Új Idők* 1938. virágvasárnap-i címlapján *Cseresznyevirágzás idején* címmel.⁷¹ A két felvételt kiegészítve a Néprajzi Múzeum gyűjteményében őrzött további darabokkal a fotókészítés pillanatait idézhetjük fel (1–3. kép). Balogh az *Új Idők*ben szereplő kislányról vállkendő nélkül több felvételt készített Váralján.⁷² A cseresznyefa alatt álló kislányok közül az egyik vállkendője később felkerült a címlapon szereplő kislányra. A fotók a Néprajzi Múzeumba a Magyar Film Iroda (MFI) anyagából kerültek át, a fotós feltüntetése nélkül. A stílus úttörőjeként számontartott Balogh Rudolf

⁶⁹ Erdős 1939.

⁷⁰ *Magyar Fotográfiai Múzeum* 89. 19 leltári számú fotója.

⁷¹ *Új Idők*, 1938. virágvasárnap címlap.

⁷² Néprajzi Múzeum F 156929 – F 156939.



4. kép. *Menyecske farkas-főkötőben.*⁷²
Karancsság, 1928, Gönyey Sándor felvétele
(Néprajzi Múzeum, F 333041)



5. kép. *Palóc menyecske farkas-főkötőben.*⁷⁵
Karancsság, 1928, Gönyey Sándor felvétele
(Néprajzi Múzeum, F 58806)

1935-től (vagy 1932-től), tehát a címlap közlésekor már az iroda laborvezetőjeként dolgozott.⁷⁴ Egy másik példa a *Magyar parasztmenyecske* címmel megjelent, egy karancssági menyecskét ábrázoló címlap. A farkas-főkötőben lévő menyecske profilja a szerző feltüntetése nélkül szerepel az *Új Idők* 1944. december 16-i borítékképeként.⁷⁵ A felvételt minden bizonnyal Gönyey Sándor, a Néprajzi Múzeum néprajzkutatója készítette, egy 1928-ban készült sorozat darabjaként. A sorozat egy része MFI szerzőségi megjelöléssel került a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményébe később. A felvételeken a címlapon lévő menyecske látható teljes viseletben egy ház udvarán, a mezőn pózolva. A szerzőség tudta nélkül nyugodtan gondolhatnánk készítőjét a „magyaros” stílus fotósának (lásd 4–5. kép). A hasonlóság nem véletlen, hiszen Gönyey szoros kapcsolatban állt a néprajzi és népies témákat szorgalmazó és megőrkítő Kankowszkyval és az amatőr fotós szervezetekkel.⁷⁶

⁷³ Közölve az *Új Idők* 1944. december 16-i címlapján *Magyar parasztmenyecske* címmel. A fotózás alkalmával több felvétel, több típusú hordozóra (üvegnegatív, nitrocellulóz film) is készült a menyecskéről, több egész alakos, könyvvel a kezében (Néprajzi Múzeum, F 58806, F 157679 – F 157892). A sorozatot 1928-ban készítette Gönyey, a portré 1944-ben került címlapra.

⁷⁴ Balogh Rudolfról bővebben: Kincses–Kolta 1998.

⁷⁵ *Új Idők*, 1944. december 16. címlap.

⁷⁶ Még legalább három felvételét közölte az *Új Idők*, nevét egyszer tüntették fel.

A karancssági kép szerzőségének felderítése is jelzi, hogy a „magyaros” stílus jellemzői nem csupán a később a magyar fotóművészeti kánonba került fotográfusokat jellemezte, és valóban az amatőr fotográfia képviselői is alkalmazták a technikai és tematikai fogásokat.⁷⁷ Az 1930-as évek közepére többek által kritizált vagy éppen túlzottan támogatott formanyelv és témaválasztás (köztük a falusi viseletet ábrázoló és a zsánerképek)⁷⁸ a fotóművészet és -technika iránt érdeklődő néprajzkutatók között is megjelent. A témaválasztás mellett a terepen való viselkedéséről és mikéntjéről a stílus képviselői közül Ramhab Gyula és Kunszt János is többször írt a szakajtóban.⁷⁹ Az *Új Idők*ben a legtöbb képet publikáló fotográfusok közül Dulovits Jenő írt röviden könyveiben a zsáner- és népviselet-fotózásról.⁸⁰ Dulovits véleményével bekapcsolódik a problémakörrel kapcsolatos vitába, másrészt betekintést enged munkájába is:

„Népviselet szebbnél-szebb van Magyarországon. Talán ez az oka, hogy annyira túlzásba vittük a fényképezését. Vigyázzunk! Igaz, hogy a *hímzett virágok és áttört kézimunkák* jelentékenyen fokozhatják a fénykép szépségeit (kiváltképp akkor, ha szép arcot, szép termetet ékesítenek), de önmagukban még nem dönthetik el a fénykép hatását, sikerét. [...] Tehát ne *népviselethalmazt, ruhakiállítást* fényképezzünk (hagyjuk ezt a néprajzi múzeumoknak!), hanem megfontolt munkával megrendezett *cselekményt*. Jusson eszünkbe, hogy ilyen felvételek esetében is teljes mértékben érvényesek a fényképezés esztétikai szabályai. Igyekezzünk megszabadulni a hagyományos »templomba be«, »templomból ki«, »terefere« és egyéb, sokszor fényképezett (és megúnt) témáktól, mert a legcsodásabb szépségű ruhák sem tudják elnyomni ásitás-ingerünket, ha ez illető »beállítást« már 1001-szer láttuk! Mi lenne, ha a templomi ájtatosság közben is megpróbálkoznánk a felvétellel (l: 147. ábra – [Csömör]) s a szép ruhák viselőit otthonukban, napi teendőik közben is fényképeznők? [...] Itt azonban szintén nyílik alkalom a túlzásokra. Vannak fényképezők, akik a legtisztább, legdíszesebb ünnepőruhába öltöztetett leányokat és asszonyokat a *legpiszkosabb, legdurvább napi munkához* állítják [...] Nemcsak a munka kívánkozik fényképre! Van a falusi életnek rengeteg olyan megnyilvánulása, amelyről szép, hatásos fényképeket készíthetünk, anélkül, hogy ellentmondásba keverednénk.”⁸¹

Dulovits a fentiekben a korszak viseletes képekkel kapcsolatos fotózás vitájára reagálva az ünnepi viseletek megörökítésétől való elmozdulást szorgalmazza. Az elsősorban publikációiban fennmaradt, népies témái többsége a falu határában játszó fiatalokat, gyerekeket örökít meg – ez volt az a helyszín, ahol jellegzetes technikai beállítárait gyakorolni tudta. Emellett az idézetben megjelenő

⁷⁷ A stílus kialakulásáról a kortársak szemével: Kankowszky 1928; Haller 1943.

⁷⁸ Bővebben a *Fotóművészeti Hírek* és *Fotóművészet* korabeli hasábjain, szintézise Kincses 2001 több fejezetében.

⁷⁹ Néhány példa: Ramhab 1935a, 1935b; Kunszt 1936; Dózsa 1936.

⁸⁰ Dulovits 1942: 199–203 – Élet (zsáner) képek, illetve 1942: 203–205 – Népviselet.

⁸¹ Dulovits 1942: 203–204. Kiemelés az eredetiben.

templomi felvételei is ismertek, és ahogy írja, a viseleteket is megörökítette, feltételezhetően a fényképek születésének idejében aktuálisan hordott formában – vagyis nem beöltöztetve fotómodelljeit. Dulovits szabadtéri (értsd falun kívül) készült felvételei nem köszönnek vissza másoknál, bár a lap egy időszakában képszerkesztőként dolgozott, de a többi fotográfustól közölt fotók közül Wallner templombelsőket ábrázoló felvételeinek megjelenése köszönhető feltételezhetően Dulovitsnak. A vélt olvasói igényeknek azonban – az *Új Időkben* közölt népies témájú fotók alapján – inkább a viseletet, a falusi életmód egy-egy szeletét (állattartás, földművelés, egyházi ünnepek) és a puszta idilli hangulatát megidéző pásztorok képei feleltek meg. Amennyiben az *Új Időkben* megjelent fotókat Sontag-féle⁸² leltárként vagy olvasás nélküli információként szemléljük, a célközönség (a korábban hozottak alapján feltételezhetően a vidéki, nagyvárosi polgári réteg hölgyei) az 1925 és 1949 között megjelent fotókból leginkább egy idealizált, elképzelt világot kapott. A lapszámokban az olvasók a Magyarországhoz kapcsolódó fotók esetében egyrészt nagy számban a nagyúri társasági élet eseményeit, színházi előadásokat megörökítő és az általam bemutatott, esztétikailag művészi fokra emelt, kevés adattal ellátott (és címében is idilli) „magyaros” stílusú fotókkal találkoztak. A „magyaros” stílusú fotók címei, a kiállításokon és máshol megjelent változatai egyaránt ritkán jelölték meg a készítés helyét, azokra a rajtuk szereplők viseletéből következtethetünk. Ily módon a viselet csupán a szakemberek számára működött jelölőként, a laikus olvasók a „szépet”, a „magyart” olvashatták kis a felvételekből. Ahogy a fentiekben részleteztem, a határrevíziós időszak után a népies témájú fotók száma jelentősen megugrik, ezáltal felerősödik a népi, vidéki ország közvetítése az olvasók felé. A valóság eseményei a szűrt külföldi riportképeken, a második világháború felé közeledve pedig az Európában és hazánkban tapasztalható jobboldali előretörés bemutatásával jelentek meg leginkább.

NÉPIES TÉMA BUDAPEST MELLETT: CSÖMÖRÖN KÉSZÜLT FOTÓK AZ *ÚJ IDŐKBEN*

Az *Új Időkben* az egy konkrét településen készült fotók közül Csömör⁸³ adta a legtöbbet. Összesen 46-szor jelent meg biztosan csömöri fotó, de további kilenc alkalommal, feltehetően például a viselet alapján, Csömörön vagy Nagytarcsán (esetleg Kerepestartcsán) készült a felvétel (lásd függelékben).

Csömör népszerűsége összefüggésbe hozható azzal, hogy az első világháború után a hagyományosan kutatott, archaikusnak mondott, elsősorban Erdélyben vagy a Felvidéken található néprajzi területek az országhatáron kívülre kerültek. A Néprajzi Múzeum kutatói az 1920-as évektől új témák, lehetőségek után

⁸² Sontag 2007: 37.

⁸³ Csömör történetéről bővebben: Horváth 2000.

kutatva – a „magyaros” stílus történetéhez hasonlóan – fedezték fel a Budapest környéki és a fővárosból könnyen megközelíthető települések gazdag viselettel és szokásvilággal rendelkező falvait. Útjaik során egy-egy települést látogattak meg vagy több falvat jártak sorra, egy helyszínen többféle néprajzi tematikát dokumentálva vagy egy-egy szűkebb témára korlátozva a fényképezést.⁸⁴ Csömör esetében a falu teljes néprajzi fotódokumentációja nem történt meg, egy-egy kutató saját témájához kutatott és fényképezett, leginkább a viseletet és a szokásvilág elemeit rögzítették. A településhez köthető néprajzi publikációk száma és a kapcsolódó adatközlés minimálisnak mondható, a Néprajzi Múzeumban fellelhető fotók azonban azt bizonyítják, hogy ennek ellenére a korszakban volt néprajzi érdeklődés Csömör néprajzának egyes elemei iránt. Több olyan helyi szokást örökítettek meg az utókor számára, mely már a fotó készítésének idején is csak rekonstruált formában volt bemutatható, vagy a következő évtizedekben eltűnt a falu életéből.⁸⁵

Egy-egy település népszerűségéhez a „magyaros” stílust közvetítő és alkalmazó fotótúrák és fotográfusok is hozzájárultak. A MAOSZ által is szervezett fotótúrák és egy-egy néprajzi szempontból jelentős település, terület konkrét kapcsolatának feltárása Boldog⁸⁶ és a kezdetek tekintetében Nógrád megye kapcsán⁸⁷ Fejős Zoltán és Kapros Márta jóvoltából megtörtént. A fotósok megjelenésében mindkét esetben fontos szerepet játszottak a település képviselői, akik fotótúrákat kezdeményeztek a régió idegenforgalmi⁸⁸ vérkeringésbe való bekapcsolása, a helyi idegenforgalmi házak üzemeltetéséért.

Mindezek fényében különösen meglepő, hogy az *Új Időkben* Csömör vezeti az egy településről származó legtöbb fotó listáját. A falu a korszakban és később sem kapcsolódott be Boldoghoz és Mezőkövesdhez hasonló, néprajzi vagy etnográfiai falunak definiált turisztikai irányzatba. Az idegenforgalomba az 1927-ben nyitott stranddal próbált a település bekapcsolódni, köréje üdülőfalut terveztek.⁸⁹ Ez utóbbi a gazdasági válság miatt végül nem valósult meg, a strand 1962-ben egy heves esőzés után végzetesen megrongálódott. Csömör fotós helyszínként népszerű volt, ami abból adódott, hogy közel van a fővároshoz, az 1900 óta közlekedő, a korszakban a Keleti pályaudvar mellől induló HÉV-vel könnyen megközelíthető volt. A MAOSZ-szal szoros kapcsolatban lévő Gönyey Sándor, a Néprajzi Múzeum munkatársa és Kankowszky Ervin az 1920-as évek közepétől együtt és külön is rendszeresen jártak néprajzi gyűjtés és fotózás céljából

⁸⁴ Például Gönyey Sándor, Györfly István, Palotay Gertrúd, Vajkai Aurél.

⁸⁵ A rekonstrukcióra példa Gönyey Sándor sorozata a Lucázásról, Három baba és Fekete Panna szokásokról (Néprajzi Múzeum F 69088 – 69097, F 77579). A korszakban még élő hagyomány a maskura, farsangi szokás, melyet szintén Gönyey Sándor örökített meg (Néprajzi Múzeum, F 76403, F 76404, F 76407, 76416 – F 76419 és Gönyey 1932).

⁸⁶ Fejős 2005: 122–181.

⁸⁷ Kapros 2004.

⁸⁸ Fejős 2005: 182–207.

⁸⁹ A tervekről bővebben: Komlós 1927. A megvalósulásról: Sipos 2018.

Csömörré.⁹⁰ 1925-ben párhuzamosan fotóztak a településen, Gönyey akkor még kuriózumnak számító autokróm (színes) felvételeket, míg Kankowszky fekete-fehér fotókat készített. A fotós berkekben ismert fényképész társak tőlük is tudhattak a település színes, szlovák viseletéről. Az eddig feltárt adatok alapján Csömörré szervezett keretben először 1932-ben, a MAOSZ Turista szakosztálya hirdetett utat a már helyismerettel rendelkező Kankowszky Ervin kalauzolásával.⁹¹ Majd 1934-től három éven át a MAOSZ Ramhab Gyula vezetésével indított viselet- és zsánerképekészítő tematikus túrákat a faluba.⁹² 1938-ban a kispesti fotóamatőrök szerveztek tanulmányi fotótúrát Csömörré.⁹³ A szervezett, amatőrök számára hirdetett utak mellett más formában is rendszeresen utaztak Csömörré a „magyaros” stílus képviselői. Például Járai Rudolf visszaemlékezésében többször említi a csömöri utakat, Szöllősy Kálmánt, Vadas Ernőt és Dulovits Jenőt is a rendszeresen leutazók között.⁹⁴ Kankowszky Ervin az általa vezetett 1932-es csömöri kiszállásról így számol be:

„A MAOSZ kultúrbizottságának néhány tagja – elszánt fotográfusok – tudásvágyuktól sugalmazva, elhatározták, hogy a legközelebbi napsütéses vasárnap reggel néprajzi expedícióra mennek Csömör vidékére. [...] Expedíciónk számára azért választottuk ezt a vidéket, mivel egyrészt még a vasárnapi ebédre hazaérkezhetünk, másrészt bő anyagot nyújt a kutatásra. [...] Néprajzi munkálatunk terepre érkezve, a kutatást és nyomozást nem tudtuk azonnal elkezdni, mivel a leányokat éppen beharangozták és az ájtatoskodás másfél órát vesz igénybe, így hát a falu végére mentünk és letelepedtünk a hegyoldalban. [...] Éppen felkerekedtünk, hogy néprajzi munkálatunkat elkezdjük, mikor is fekete felhők tornyosultak, a napsütés elmúlt, néhány perc alatt szél kerekedett és zúgva ömlött reánk az eső. Hová menekül ilyenkor az ember? Természetesen a kocsmába és itt mutatkozott meg dicséretesen gazdasági ügyeink vezetőjének hirtelen cselekvőképessége. [...] A gyűjtött képanyagunk szintén kielégítő volt, de inkább madártani jellegű, bár néprajzi vonatkozásba is hozható, mivel a nép közelében élő kacsák, libák, tyúkok és kakasok szerepelnek rajta.”⁹⁵

⁹⁰ A Néprajzi Múzeumban őrzött fotók és iratanyag alapján rekonstruálható, hogy Gönyey és Kankowszky Ervin 1925. március utolsó hétvégéjén együtt érkeztek Csömörré. Kankowszky a Néprajzi Múzeumba került fotói alapján 1928-ban, 1931-ben, 1932-ben és 1935-ben is járt Csömörrön. A több mint tízezer néprajzi fotót készítő Gönyey Sándor legalább hat évben (1925, 1927, 1931, 1932, 1933, 1937), évente akár több alkalommal végzett néprajzi gyűjtőmunkát a faluban, közel 100 fotót készítve.

⁹¹ Kankowszky 1932.

⁹² „1934. április 8. Csömör, népviseleti túra Ramhab Gyula vezetésével” (*Fotóművészeti Hírek*, 1934. 4. 66.), 1935. szeptember 29-én (*Fotóművészeti Hírek*, 1935. 9. 233.) és 1936. április 26-án népviseleti túra Csömörré Ramhab Gyula vezetésével (*Fotóművészeti Hírek*, 1936. 9. 66.).

⁹³ *Fotóművészet*, 1938.

⁹⁴ Bacskai 2008.

⁹⁵ Kankowszky 1932.

Az idézetből jól látszik, hogy Kankowszky a település néprajzi értékét, ezen belül a viseletet emelte ki, a településről fennmaradt fotói is ezt tükrözik,⁹⁶ ugyanakkor képet kaphatunk a túrák hangulatáról is. A beszámolóból kiolvasható, hogy a falura utazó, nem néprajzos fotóamatőrök néprajzi tevékenységként fogták fel a fotózást. A csömöri fotótúrákat vezető Ramhab Gyulához is közel álltak a népies témák, ezek fontosságáról és a falusiakkal való kapcsolatfelvételtől is többször írt a *Fotóművészeti Hírek* hasábjain.⁹⁷ A megfelelő falusi zsánerképek elkészítése, a falusiak fotózásának mikéntjéről szóló írások javasolják, hogy a fotósok a modellek számára mindig juttassanak vissza egypár felvételt,⁹⁸ hogy a legközelebb vagy újra érkező amatőrök és hivatásos fényképezők számára is alanyként szolgálhassanak.⁹⁹ Kunszt János a zsánerképek készítéséről szóló cikkében így ír a csömöri modellekről: „Vannak olyan falvak, ahol olyan modelleket találunk, amilyeneket az Isten csak jókedvében teremthetett (Csömör, Kerepes, Boldog, Buják stb.), mégpedig azért, mert ide vasárnaponként a boldog békeévekben rajokban jártak a fényképezők, hogy semmi lámpalázat nem éreznek az objektív előtt, s még a legparányibb, járnai alig tudó tökmagocskák is olyan puhán és természetesen mozognak a gép előtt, mint megannyi Tolnay Klári vagy Páger Antal.”¹⁰⁰ A fenti pár példa alapján egyértelmű, hogy a korszakban a szervezett és a magánjellegű fotótúrák kedvelt helyszíne volt a település.

A Csömörön készült, viseletet és népiéletet dokumentáló fotók első sajtómegjelenése a források alapján 1926-ra tehető. A *Pesti Napló Képes Mellékletében Vasárnap Csömörön* címmel¹⁰¹ egy négy képből álló sorozat jelent meg az evangélikus templom mellett álló lányokról, asszonyokról. A fotóst nem jelölik, azonban a Néprajzi Múzeumban Kankowszky Ervintől található egy sorozat, mely a *Pesti Napló Képes Mellékletében* közölt képek párja,¹⁰² a sorozat egyik darabja a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében MFI szerzőség alatt szerepel.¹⁰³ Feltételezhetően a megjelent sorozatot is ő készítette 1925-ben. 1931-ben a *Magyarság Képes Melléklete* Horváth Géza fotóiból válogatva egy kétoldalas képriportot közölt a csömöri úrnapi virágszönyegről és körmenetről.¹⁰⁴ A fenti két példával ellentétben az *Új Időkben* megjelent csömöri fotók esetében csupán kétszer szerepel a címben a település megjelölése. A többi fotó beazonosítását Szöllősy Kálmán Néprajzi Múzeumban, Vadas Ernő Néprajzi Múzeumban és a szentendrei Ferenczy Múze-

⁹⁶ A Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye 42 csömöri fotót őriz Kankowszky Ervintől.

⁹⁷ Ramhab 1935a, 1935b.

⁹⁸ A Csömöri Szlovák Nemzetiségi Önkormányzat internetes képgalériájában néhány, az *Új Időkben* publikált, vagy más fotóstól származó sorozat darabjai megtalálhatók, így a képek visszajuttatása részben megtörtént (<http://www.csomoriszlovakok.eoldal.hu/fenykepek/> – utolsó letöltés: 2018. november 14.).

⁹⁹ Ramhab 1935a és 1935b; Kunszt 1936: 9; Csörgeő 1956: 48.

¹⁰⁰ Kunszt 1936: 8.

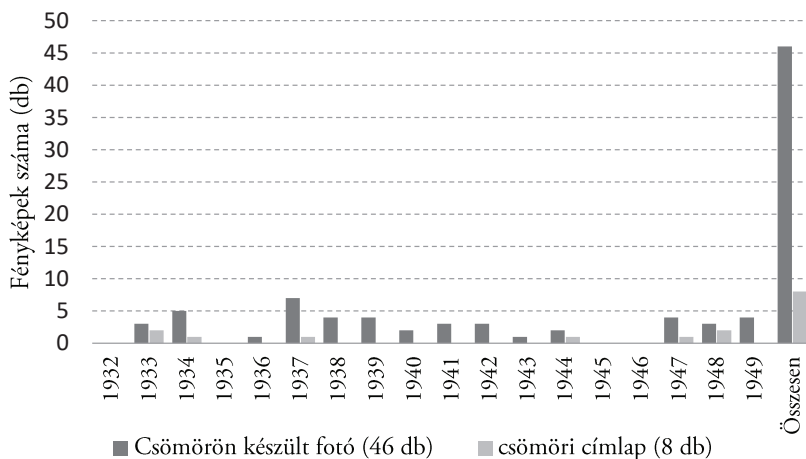
¹⁰¹ *Pesti Napló Képes Melléklete* 1926.

¹⁰² Néprajzi Múzeum F 56871 – F 56873 (a felvételek 1925-ben készülhettek).

¹⁰³ Néprajzi Múzeum F 157262.

¹⁰⁴ *Magyarság Képes Melléklete* 1931.

3. ábra.

A csömöri fotók évenkénti eloszlása az Új Időkben*

* 1932 és 1949 között négy darab feltételezhetően Csömörön és öt darab Csömörön, Nagytarcsán vagy Kerepestarcsán készült fotót is közöltek.

Forrás: *Új Idők*, 1932–1949

umban lévő fotóhagyaték, valamint a Magyar Fotográfiai Múzeum „magyaros” fotósai által készített anyagának és Dulovits Jenő publikációinak áttekintése tette lehetővé.¹⁰⁵ Ez utóbbi kapcsán a beazonosítást nehezítette, hogy Dulovits felvételeit a helyszín megjelölése nélkül tette közzé, illetve a nyomdai minőségben a viselet könnyen összekeverhető a nagytarcsai és kerepesi viselettel (3. ábra).

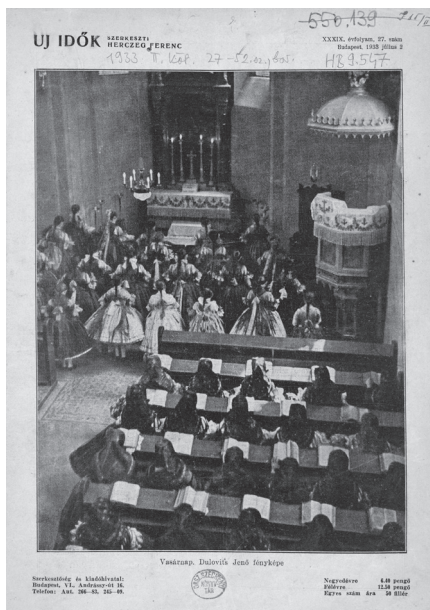
A helyszínre vonatkozó bizonytalanságokat is figyelembe véve az első, Csömörhöz köthető fotó 1933-ban jelent meg az *Új Idők*ben. Ezt követően 1935, 1945 (ekkor egy népies témát sem közölt a hetilap) és 1946 kivételével minden évben jelentek meg csömöri fotók, a kérdéseseket is beleszámítva 1934-ben hat, 1937-ben hét darab, a többi évben ennél kevesebb. Az első biztosan¹⁰⁶ a településhez köthető fotó 1933. április 9-i címlapon jelent meg, *Három a kislány* címmel, Vadas Ernőtől (6. kép). A következő csömöri fotó a július 2-i kiadás címlapján szerepelt, Dulovits Jenőtől, *Vasárnap* címen (7. kép; a templomi fotózásról bővebben: 82 lábjegyzet). A felvétel a csömöri evangélikus templomban készült, azonban a képet nem oldalhelyesen közölték. Az eseményen még leg-

¹⁰⁵ Dulovits 1942, 1954.

¹⁰⁶ Az *Új Idők* 1932. december 11-i számában jelent meg Vadas Ernő később világhíressé vált, díjnyertes libákat megőrkítő felvétele, mely Járai Rudolf visszaemlékezése alapján Csömörön készült (Bacsikai 2008), amit a felvétel környezete is megerősít. A fotózáson részt vevő Haller Frigyes a ráckevei Duna-partot jelöli meg egy 1935-ös rövid cikkében (Haller 1935) a kép készítési helyeként.



6. kép. *Három kislány.*¹⁰⁷
Csömör, 1932–1933, *Vadas Ernő* felvétele
(Néprajzi Múzeum, F 268616)



7. kép. *Vasárnap.* Az *Új Idők* 1933. július 2-i címlapja, Csömör, 1932–1933, *Dulovits Jenő* felvétele

alább két fotót készített Dulovits, ezek közül az egyik az *Új Időkben*,¹⁰⁸ a másik *Művészeti fényképezés* című könyvében jelent meg.¹⁰⁹ Az 1949-ben közölt fotók mind másodszori közlések, ez a lap utolsó számait jelenti, ekkorra már nem volt kapacitás és valószínűleg anyagi forrás sem új képek vásárlására (4. ábra).

Miből adódhat az olvasók többsége számára ismeretlen és a képek település-név nélküli közlése miatt ismerőssé sem váló Csömör nagyarányú szerepeltetése? Ennek oka lehet, hogy az 1944-es adatok alapján a fotószerkesztési munkákat ellátók közül Dulovits sokszor, Járai legalább egyszer járt a településen, a fotók többléttartalmat hordoztak számukra. Emellett a fennmaradt fotók alapján megállapítható, hogy Dulovits népies témájú fotóanyagának jelentős része Csömörön és a környező falvakban készült, így a válogatás során óhatatlanul előtérbe kerülhettek a település fotói. A Dulovitstól származó felvételein nem is a viselet megmutatása dominál, hanem az ellenfényvel, látószöggel kapcsolatos kísérleteinek bemutatása.

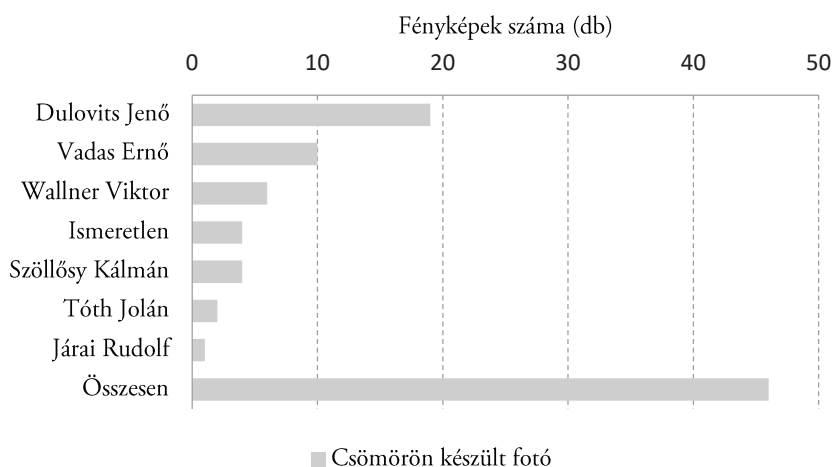
¹⁰⁷ *Három a kislány* címmel az *Új Idők* 1933. április 9-i címlapján szereplő fotó. A készítési időre vonatkozóan a múzeumi nyilvántartásban 1940-et jelölték meg, az *Új Időkben* való megjelenés pontosította a dátumot.

¹⁰⁸ *Úrvacsora* címen, 1940. november 3. 544.

¹⁰⁹ Dulovits 1942: 204.

4. ábra.

Az Új Időkben megjelent (1932–1949), Csömörön¹⁰⁷ készült felvételek (46 db) készítői és a hozzájuk rendelhető felvételek száma



Forrás: *Új Idők*, 1932–1949

A Csömörön készült felvételek közül összesen nyolc jelent meg címlapon, négy Vadas Ernőtől és három Dulovits Jenőtől (lásd a függelékben). Dulovits Jenő népies témájú felvételei kevéssé ismertek, mivel hagyatékának jelentős része nem elérhető, munkássága elsősorban saját könyveiben és máshol megjelent felvételek alapján kutatható. Felvételeinek egy része a Magyar Fotográfiai Múzeumban és Fejér Zoltán gyűjteményében található. Dulovits a fényképezésről szóló kiadványaiban¹¹⁰ számos, a hely megjelölésének hiánya miatt feltételezhetően Csömörön, Nagytarcsán és Kerepestarcsán készült fotót közölt, ezek többsége Csömörön készülhetett. Ennek ismeretében nem meglepő, hogy az *Új Időkben* is nagy számban kötődnek hozzá a település ellenfényes, gyerekeket a mezőn megörökítő képei.¹¹¹ Dulovitshoz hasonlóan Vadas Ernő és Szöllősy Kálmán népies témájú fotóinak feldolgozása még várat magára. Mindkét esetben kiindulópontot jelenthet a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye, amely Szöllősy Kálmántól közel 5500, Vadas Ernőtől közel 1300 felvételt őriz. Szöllősy Kálmán a közgyűjteményekben és publikációkban hozzáférhető fotók alapján legalább 100 fotót készített a településen, ebből három jelent meg a hetilapban (egy kétszer). Vadas Ernőtől közel 120 csömöri felvétel került elő kutatásom során, ezek töredéke jelent meg az *Új Időkben*¹¹² (4. ábra).

¹¹⁰ Dulovits 1942, 1957.

¹¹¹ Dulovits fotói a *Magyarság Képes Mellékletében* is megjelentek, azonban néprajzi és csömöri felvételei nem köszönnek vissza a lap oldalairól.

¹¹² A hetilapban helyet kapó Csömörön fotográfólakon kívül Ajtay-Heim Jenő, Balogh Rudolf, Csörgeő Tibor, Denkstein Jenő, Kankowszky Ervin, Kunszt János, Ramhab Gyula, Reich Péter Cornel jóvoltából is maradtak fenn Csömörön készített felvételek az 1920-as és 1930-

Az 1936-ban Csörgeő Tibor és vele a településre érkező német fotográfusnő, Lala Aufsberg¹¹³ sorozataiból rekonstruálható az út, amit a HÉV-ről leszálló fotográfusok bejárhattak a településen. A kora reggel a Keleti pályaudvar mellől induló HÉV-ről leszállva az evangélikus templomot gyorsan elérték, innen a patakon átkelve a katolikus templom mellett elhaladtak (vagy betértek), a faluban sétálva fotómodelleket kerestek, a vállalkozó kedvűek elindultak a strand felé vagy a homokbányához. A fotósok csoportokban vagy egyénileg a déli órákig felvételeket készítettek, majd a túrák egy része – Járai¹¹⁴ és Kankowszky¹¹⁵ visszaemlékezései alapján – a kisvendéglőben vagy kocsmában végződött.

A Néprajzi Múzeumban¹¹⁶ és más gyűjteményekben,¹¹⁷ a korabeli kiadványokban megjelent fotók alapján elmondható, hogy az 1930-as években Csömörön megfordult fotóstársak témái, zsánerképei közé a sokszoknyás, színes szlovák női viselet és részben a falusi életképek megörökítése tartozott. A szlovák viselet részeként az ünnepi keményített szoknya (piglovanke) mellett a jellegzetes leány haj- és szalagviselet, az asszonyok által hordott csipkés csepjec (főkötő), a kékfestő kötény vagy a csömöri szabású blúz (csömörszka) rendre visszaköszönnek a Csömörön készült képeken (Gönyey Sándor, Kankowszky Ervin, Vadas Ernő, Szöllősy Kálmán, Járai Rudolf, Csörgeő Tibor). A kutatómunka során megismert, teljes fotóanyagban többen megörökítették a Csömöri-patak (Forrás-patak) ideiglenes gyaloghídján, mosáshoz használt pallóján vagy a Kistarcsai úton, az Ulicska patak hídján átkelő lányok csoportját (Vadas Ernő, Szöllősy Kálmán). Népszerű téma volt a falu határában vagy a Kálvárián pihenő, játszó, állatokat terelő lányok megörökítése (például Szöllősy Kálmán, Csörgeő Tibor, Dulovits Jenő). Többen házakhoz betérve, udvarokon is készítettek életképeket, viseletfotókat (Csörgeő Tibor, Gönyey Sándor, Szöllősy Kálmán, Vadas Ernő, Vajkai Aurél).

A csömöri fotókon (46) megjelenő témák a következők: 18 viselet, 4 templom és viselet (1 kétszer), 4 vásár és viselet (1 kétszer), 3 lakodalom (1 kétszer), 4 táj és viselet (1 kétszer), 3 gyerekek és liba (1 kétszer), 3 templom (1 kétszer), 2 kutya és kislány (1 kétszer), 1-1 építészeti, kút, templom és lakodalom, szo-

as évekből. A Néprajzi Múzeumban őrzött képek segítségével a korszakban Csömörre járó és fotózó néprajzkutatókkal is kiegészíthető a névsor: Gönyey Sándor, Palotay Gertrúd, Vajkai Aurél.

¹¹³ Csörgeő és Aufsberg fotóiról bővebben: Bata 2018.

¹¹⁴ Bacskai 2008.

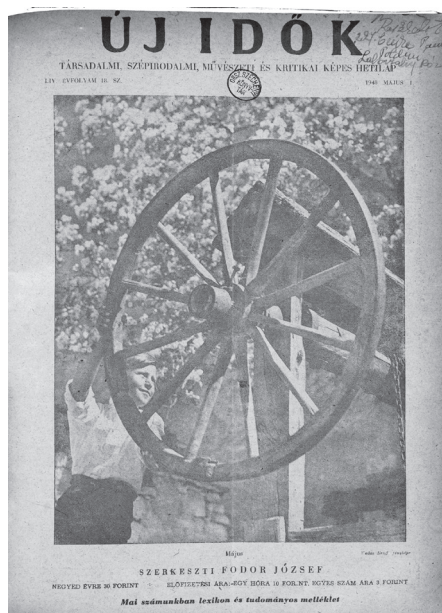
¹¹⁵ Kankowszky 1932.

¹¹⁶ A stílus képviselői közül Kankowszkytól (1925, 1928, 1931, 1935) 42 db, Szöllősy Kálmántól (1935 és 1943 közötti datálással) 104 db, Vadas Ernőtől (1936, 1939, 1940) 62 db Csömörön készült fénykép található a gyűjteményben.

¹¹⁷ A Fotográfiai Múzeum gyűjteményében több, általam eddig nem ismert vagy a gyűjteményben település megjelölése nélküli csömöri fotót találtam a következő szerzőktől: Balogh Rudolf, Csörgeő Tibor, Járai Rudolf, Kunszt János, Ramháb Gyula, Szöllősy Kálmán, Vadas Ernő. A szentendrei múzeumba 50-nél több csömöri Vadas Ernő fotó került. A Néprajzi Múzeum és a Szentendrén őrzött Vadas-anyag kiegészíti egymást, azonos sorozatok darabjai. Fejér Zoltán tulajdonában hét darab biztosan csömöri Dulovits-fotó található (ezek közül egyik sem jelent meg könyveiben).

babelső, iskola kép. A közlésre került felvételek többségén (Dulovits, Vadas és Szöllősy fotói révén) kislányok, gyerekek szerepelnek. A korábban összegzett, a kutatás során előkerült és korszakban készült fotók alapján népszerű csömöri témák közül a települést megmutató részek teljesen hiányoznak az *Új Idők* válogatásából, nagyobb szerepet kapnak a falu templomait (Wallner, Dulovits, Szöllősy fotói) és az istentiszteletet megörökítő fotók (Dulovits, Wallner¹¹⁸). A két templomnak meghatározott ülésrendje volt, ez jól megfigyelhető a képeken.¹¹⁹ Témától függetlenül a képeken az evangélikus és katolikus szlovák hétköznapi és ünnepi viseletet egyaránt dokumentálva, lányok, gyerekcsoportok szerepelnek, az idősebb korosztály kimarad a válogatásból.

A két, első címlap mellett még hét alkalommal jelent meg csömöri fotó a borítón (lásd 8. kép). Összességében Dulovitstól (evangélikus templom, határban játszó lányok) és Vadastól (három kislány, kút, vásári fakanalak és pincesor) 4-4 felvétel, illetve Szöllőssytől egy (katolikus templom) fotó. A csömöri fotók közül Tóth Jolán felvétele illeszkedik a *Falusi képeskönyv* sorozatba, *Csömöri kelengye* címmel (9. kép). 1937-ben *Falusi lakodalom* címmel egy három részből álló fotósorozat jelent meg, mely a helyszín és a fotográfus megjelölése nélkül az evangélikus templomban tartott esküvő eseményeit örökítette meg (10–11. kép). A csárdás képe 1949-ben is megjelent Gergely Márta *Lakodalom*¹²⁰ című elbeszélése illusztrációjaként, az írás egy Duna jobb partján lévő meg nem nevezett településen játszódik. Egy francia elbeszélés illusztrációjaként Vadas Ernő kislányt kutyával megörökítő fotója is megjelenik



8. kép. Május. Az *Új Idők* 1941. május 1-i címlapja. Csömör, 1939, Vadas Ernő felvétele

¹¹⁸ „Wallner Viktor: Evangélium. Az egyszerű falusi templomban imádkozó falusiak, az evangéliumot olvasó pap közvetlen ábrázolása mélyeséges áhítat érzését kelti a szemlélőben. Felvétel: Rolleiflex, Tessar f. 1: 3.8, megvilágítás 1 rop. 2x sárgaszűrő, Agfa Isochrom film, metol-hydrochinon hívó” (*Fotó* 1936).

¹¹⁹ Az evangélikus templom alaprajza és templomi rendje: az oltár előtt ülnek a nagylányok, bal oldalon elől a menyecskék, hátrébb az asszonyok, jobb oldalon elől a presbiterek, majd a férfiak, a karzaton a legények és gyerekek. K. Hajdu 1953: 151. A katolikus templom alaprajza és templomi rendje: az oltár körül a fiatalok, gyerekek, az oltár és a padok között a nagylányok, bal oldalon az asszonyok, jobb oldalon a férfiak, a padosorok között középen a menyecskék (fiatalasszonyok), a karzat alatt a kivetkőzötték, más falubéliek állnak. K. Hajdu 1953: 152.

¹²⁰ Gergely 1949.



13. kép. „Hévvél a szabadba” szlogennel az utazást népszerűsítő számolócédula vasárnapi viseletbe öltözött lányokkal. Vadas Ernő felvétele, 1950 körül (Néprajzi Múzeum, Ny 10021)

Amennyiben az *Új Időkkel* kapcsolatba kerülő fotográfusok művészi fotóként adták át képeiket, az ők maguk által kitalált, hangulati elemekkel ellátott képcímekkel (mint a kiállítások esetében) – a képszerkesztők ebből dolgoztak. Az esztétikai szempontok, az adott évszakhoz való képi igazítás elsődlegessége, a fotográfiák vizuális üzenete és lehetséges, hogy a képszerkesztők kapcsolatai is meghatározóbbak voltak a válogatásnál, mint azok valóságos dokumentációs értéke. Ez talán magyarázatot adhat arra, hogy miért szerepeltek a legnagyobb számban a Csömörön készült felvételek az *Új Idők* hasábjain.

FORRÁSOK

- Új Idők. Szépirodalmi, művészeti és társadalmi Képes Hetilap.* 1925–1949.
Magyarság Képes Melléklete. 1931. június 14. 8–9.
Pesti Napló Képes Melléklete. 1926. március 14. 34.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Albertini Béla 2012a: A „magyaros” fényképezés sajtóaratának kezdetei 1. *Fotóművészet* (55.) 2. 105–111.

möri felvétel, HÉV-reklámként és képeslap formájában is megjelent (például Barasits kiadása, Budapest – Ungarn. *Csömör. Népviselet.* címmel).

- Albertini Béla 2012b: A „magyaros” fényképezés sajtóáradatának kezdetei 2. *Fotóművészet* (55.) 3. 132–141.
- Bacsikai Sándor 2008: Huszonöt éve a pályán – Beszélgetés Járai Rudolffal. *Fotóművészet* (51.) 3. 3–15. szám
- Baki Péter 2003: Kankowszky Ervin – a fotóművész. In. Uő: *Kankowszkyék*. Budapest, 9–17.
- Baki Péter 2011: *A fotográfia és a magyar sajtó kapcsolata 1945-ig*. (PhD-disszertáció.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.
- Bata Tímea 2018: Lala Aufsberg csömöri fotóinak nyomában. Mafot. Apertura LVI: 2018. július–augusztus. http://www.mafot.hu/apertura_lala-aufsberg-csomori-fotoinak-nyomaban.html – utolsó letöltés: 2018. november 14.
- Csörgeő Tibor 1956: *A fényképezés gyakorlata*. (Fotósorozat 7.) Budapest.
- Dózsa Dezső 1936: Néprajzi fényképezésről. *Fotó* (1.) 1. 2–3.
- Erdős Tibor 1939: A banki fotókirándulás. *Fotóművészet* (1.) 7. 16.
- Gáspár Jenő 1944: Az *Új Idők* félévszázada. *Új Idők* Karácsony (55.) 23. 531–533.
- Gergely Márta 1949: Lakodalom. *Új Idők* 1949. június 4. 363–364.
- Gönyey Sándor 1932: A farsang hajdan és ma Csömörön. *Ethnographia*. (43.) 1. 28–29.
- Dulovits Jenő 1942: *Művészi fényképezés*. Budapest.
- Dulovits Jenő 1957: *Így fényképezek*. Budapest.
- Farkas Zsuzsa 2006: A magyaros stílus fényképek a nyomtatott sajtóban. *Fotóművészet* (48.) 3–4. 123–125.
- Fejér Zoltán 2003: *A fény szerelmese. Dulovits Jenő fotóművész, feltaláló munkássága*. Budapest.
- Fejős Zoltán 2005: *Boldogképek. Katalógus. Kiállítás a Néprajzi Múzeumban 2004. november 4 – 2005. május 22*. Budapest.
- Fejős Zoltán (szerk.) 2004: *Fotó és néprajzi muzeológia*. (Tabula könyvek 6.) Budapest.
- Fotó* 1936: Képeinkhez. *Fotó* (1.) 6–7. 62.
- Fotóművészet* 1938: *Tanulmányi fotótúra*. *Fotóművészet* (1.) 4. 20.
- Fotóművészeti Hírek* 1934a: MAOSz hírek. *Fotóművészeti Hírek* (14.) 3. 52.
- Fotóművészeti Hírek* 1934b: Fotókirándulás. *Fotóművészeti Hírek* (14.) 4. 66–67.
- Gazdag László – P. Müller Péter (szerk.) 2014: *Fenn és lenn. Tanulmányok Herczeg Ferenc születésének 150. évfordulójára*. Budapest.
- Haller Frigyes G. 1934: Zsánerképek. *Fotóművészeti Hírek* (14.) 7. 133–135; (14.) 8. 158–162.
- Haller Frigyes G. 1935: Hogyan születik egy világsiker? Egy kép keletkezésének kulisszatitkai. *Magyarország* 1935. május 26. 24.
- Haller Frigyes G. 1943: Magyar értékeink. Balogh Rudolf. *Fotóművészet* (6.) 4. 3–6.
- Harsányi Gréte 1946: Felfedező úton magyar tájakon. Somogyországban. *Új Idők* 1946. október 26. (52.) 38. 650–652.
- Harsányi Gréte 1947: Felfedező úton magyar tájakon. Palóccországban. *Új Idők* 1947. április 19. (53.) 16. 373–375.
- Herczeg Ferenc 1894: Az olvasóhoz. *Új Idők* 1894. december 16. (1.) 1. 1.
- Horváth Lajos 2000: *Csömör története*. Csömör.
- K. Hajdu Anna 1953: *A csömöri női viseletek és lakodalom*. Kézirat. Néprajzi Múzeum Etnológia Archivum, EA 9260/1–2.

- Kádár Judit 2018: *Az Új Idők az első világháború alatt (1914–1918) – Képes történelmi-kulturális olvasókönyv*. Budapest.
- Kankowszky Ervin 1928: A magyaros tárgyú fényképezésről. *Fotóművészeti Hírek* (8.) 4. 1–3.
- Kankowszky Ervin 1932: A csömöri expedíció. *Fotóművészeti Hírek*. (12.) 7. 136–138.
- Kankowszky Ervin 1944: Értékeink. Kerny István. *Fotóművészet* (7.) 1. 7–8.
- Kapros Márta 2004: Néprajzi fényképezés Nógrád megyében – múzeumtörténeti közéletéből. In: Fejős Zoltán (szerk.): *Fotó és néprajzi muzeológia*. (Tabula könyvek 6.) Budapest, 135–147.
- Kerny István 1943: Értékeink. Kankowszky Ervin. *Fotóművészet* (6.) 8. 3–5.
- Kincses Károly 2001: *Mítosz vagy siker? A magyaros stílus*. Kecskemét.
- Kincses Károly – Kolta Magdolna 1998: *Minden magyar fotóriporterek atyja: Balogh Rudolf*. (A magyar fotográfia történetéből 13.) Kecskemét.
- Komlós Jenő 1927: Csömör, a fürdőközség. *Budapesti Hírlap* 1927. augusztus 3. 47. 174. 7.
- Kunszt János 1936: Falusi zsánerképek. *Fotóművészet* 1. 7–15.
- Mátyás Ferenc 1939: Bugacon. *Új Idők* 1939. április 16. (45.) 16. 593–594.
- Pálfy Csaba 1970: A Gyöngyösbokréta története. In: Dienes Gedeon – Maác László (szerk.): *Táncudományi tanulmányok 1969–1970*. Budapest, 115–161.
- Paulini Béla (szerk.) 1973: *Gyöngyösbokréta*. Budapest
- Ramháb Gyula 1935a: Az ethnográfiai felvételekről. *Fotóművészeti Hírek* 15. 1. 13–14.
- Ramháb Gyula 1935b: Ismerjük meg a magyar vidéket. *Fotóművészeti Hírek* 15. 8. 206–208.
- Sipos Tamás 2018: Csömör, a fürdőközség. *Csömöri Hirmondó* (26.) 9. 8.
- Sontag, Susan 2007: *A fényképezésről*. Budapest.
- Stemlerné Balog Ilona 2009: A fotográfia a két világháború között. In: Uő: *Történelem és fotográfia*. Budapest, 133–169.
- Szarka Klára 2011: Változó korszellem – változatlan perfekcionizmus. In: Szarka Klára – Keleti Éva (szerk.) *Vadas Ernő*. Budapest, 19–58.

FÜGGELÉK

1. Az *Új Idők*ben megjelent, Csömörön készült fotók jegyzéke

1932

december 11. 733. Vadas Ernő: A fényképezés mesterei. Hazafelé

1933

április 9. címlap Vadas Ernő: Három a kislány

július 2. címlap Dulovits Jenő: Vasárnap

augusztus 20. 34. 261. Dulovits Jenő: Vadvirág

1934

március 4. 835. Dulovits Jenő: Vadvirág

április 22. 571. Vadas Ernő: Jancsi és Juliska

- május 6. 647. Vadas Ernő: Tavasz. Vasárnap délelőtt Csömörön
május 27. 753. Vadas Ernő: Bodri az izgalom tetőfokán
június 3. 23. címlap: Dulovits Jenő: Körbe-karikába
július 15. 91. Vadas Ernő: Kukucs (Csömör/Nagytarcsa/Kerepestarcsa)
- 1936
Pünkösöd 836. Wallner Viktor: Förgeteg
- 1937
június 20. 920. Ismeretlen fényképész: Falusi lakodalom. Útban a templom felé
június 20. 920. Ismeretlen fényképész: Falusi lakodalom. Holtomiglan holtodiglan
június 20. 921. Ismeretlen fényképész: Falusi lakodalom. Csárdás
június 27. 961. Szöllősy Kálmán: Kisbárány
augusztus 15. 221. Dulovits Jenő: Ünnepi bokréta
augusztus 22. címlap Dulovits Jenő: (cím nélkül)
augusztus 22. 257. Dulovits Jenő: Hopp
- 1938
július 17. 83. Vadas Ernő: Falusi fagyalt
július 17. 101. Dulovits Jenő: Felhők
augusztus 7. 207. Ismeretlen fényképész: Holtomiglan holtodiglan
szeptember 4. 340. Dulovits Jenő: Babák egymás között
október 23. címlap Dulovits Jenő: Őszi délután
- 1939
április 23. 635. Tóth Jolán: Az első virágok
május 21. 779. Szöllősy Kálmán: Gödölye
július 16. 89. Dulovits Jenő: A szakadék
augusztus 6. 195. Dulovits Jenő: A kis libapásztor
- 1940
március 3. 383. Dulovits Jenő: Kis páva
július 21. 83. Dulovits Jenő: Az ablak (Csömör/Nagytarcsa/Kerepestarcsa)
november 3. 544. Dulovits Jenő: Úrvacsora
- 1941
február 16. 201. Dulovits Jenő: Találkozás (Csömör/Nagytarcsa/Kerepestarcsa)
március 23. 341. Dulovits Jenő: Libapásztorlányka
június 13. 39. Járai Rudolf: Nyár a falun
október 19. 485. Tóth Jolán: Falusi képeskönyv. Csömöri keletgye
- 1942
július 11. 49. Dulovits Jenő: A bucsú. Melyiket válasszam?
július 11. 50. Dulovits Jenő: A bucsú. Játékszaktörők
szeptember 26. 371. Vadas Ernő: Főzőkanál-vásár
november 7. 560. Vadas Ernő: A fényképezés mesterei. Száz liba egy sorba
- 1943
június 5. 679. Dulovits Jenő: A fényképezés mesterei. Harmonikaszó
- 1944
április 22. címlap Szöllősy Kálmán: Virágzó fák
július 22. 75. Járai Rudolf: Eltörött a mécses
augusztus 5. címlap Dulovits Jenő: Hazafelé (Csömör/Nagytarcsa)

augusztus 12. 150. Dulovits Jenő: Fényesedik édesapa csizmája
november 25. 459. Dulovits Jenő: Kis huncut (Csömör/Nagytarcsa)

1947

április 12. 347. Dulovits Jenő: Fiatalság
május 17. címlap Vadas Ernő: Pajtások
október 11. 344. Wallner Viktor: Az első leckék
november 15. 471. Wallner Viktor: Falusi templomban

1948

április 17. 269. Wallner Viktor: Falusi templomban
május 1. címlap Vadas Ernő: Május
október 23. címlap Vadas Ernő: Melyiket válasszam? – másodszori közlés

1949

húsvét 55. 245. Szöllősy Kálmán: Gödölye – másodszori közlés
május 14. 308. Vadas Ernő: Jacqueline és Miraut – másodszori közlés
június 4. 363. Ismeretlen szerző: Lakodalom – másodszori közlés

Bognár Katalin

Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára

*A vizuális propaganda a dolgozó nép kezében**

1952 márciusának első napjaiban sorra érkeztek a küldöttségek Magyarországra minden vidékéről a Magyar Dolgozók Pártja (MDP) Akadémia utcai székházába, hogy átadják megbízóik ajándékait Rákosi Mátyás hatvanadik születésnapjára. Az ünnepi alkalomra készült ajándékok, felajánlások, üzenetek a történetírásban személyi kultuszként elnevezett jelenség magyarországi megnyilvánulásának tárgyiasult dokumentumaivá, forrásaivá váltak. Az ajándékok egy részét napjainkig őrzik közgyűjtemények, ami lehetővé teszi, hogy a Rákosi-kultuszt ne csak szövegek, hanem háromdimenziós tárgyak segítségével is vizsgálhassuk. Jelen tanulmány kizárólag a Rákosi Mátyás hatvanadik születésnapjára készült fényképalbumokat elemzi, konkrétan a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában őrzött 47 darab, a Magyar Nemzeti Múzeum Egyedi Tárgyak Gyűjteményében nyilvántartott 6 darab, és a Magyar Mezőgazdasági Múzeum és Könyvtár Eredeti Fényképek Gyűjteményében őrzött 3 darab albumot.¹ A szerző gondolatmenetét arra a vezérfonalra fűzi fel, hogy a történeti forrásként megőrzött analóg fényképek időről időre változó értelmezéseinek, jelentéseinek elemzéséhez a képi tartalom mellett elengedhetetlen a tárgyi jelleg és a társadalmi kontextus vizsgálata. A szóban forgó fénykép-tárgyak esete arra is felhívja a figyelmet, hogy napjaink digitalizálási lázban égő világában az analóg fényképek tárgyi mivoltának figyelmen kívül hagyása a képek értelmezésében információvesztéssel járhat.

A Rákosi Mátyás személyéhez kapcsolódó kultuszt leginkább szöveges dokumentumok segítségével vizsgálta, vizsgálja a történetírás. A témáról szóló feldolgozásokban kitüntetett helyet kap a magyarországi személyi kultusz csúcspontjának tekintett 60. születésnap megünneplése.² Kiemelkedő jelentőségű volt 2012-ben a Néprajzi Múzeum *Rakosi60@neprajz.hu* című kiállítása, amely a Rákosi számára készített, átadott, majd 1952-ben nagyszabású tárlaton bemutatott ajándéktárgyak néhány népművészeti vonatkozású darabját mutatta be. Fejős Zoltán, a kiállítás főrendezője és a múzeum akkori igazgatója, a kiállítás kapcsán írt tanulmányában a tárgyak élettörténetének elemzésével hívta fel

* A tanulmány megírását a Magyar Nemzeti Múzeum és a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

¹ Az albumok listáját lásd a források felsorolásánál.

² A téma irodalmáról lásd Fejős 2012: 43–47, valamint a legújabb történeti munkát: Apor 2017.

a figyelmet arra, hogy a muzeológiai és kultúrtörténeti irányú megközelítés új eredményeket kínálhat a témával kapcsolatban.³

A személyi kultusz tárgyi emlékeinek kultúrtörténeti, antropológiai értelmezésében a volt szocialista országok közül Németország és Oroszország mutathat fel érdemi eredményeket. A Deutsches Historisches Museum már 1994-ben kiadott egy katalógust, amely a Sonderinventar elnevezésű gyűjteményében őrzött, a Német Demokratikus Köztársaság vezetőinek adott ajándékokból ad közre válogatást és a tárgyakhoz kapcsolódó rövid elemzéseket.⁴ Oroszországban a moszkvai Kreml Múzeumban rendeztek kiállítást *Ajándékok szovjet vezetőknek* címmel 2006-ban. A kiállítás és a hozzá kapcsolódó katalógus⁵ antropológiai irányultságú, komplex értelmezési keretet ajánl a fennmaradt legkülönbözőbb típusú tárgyi emlékekhez, amelyben egyaránt elhelyezhetők a szovjet és külföldi dolgozók által küldött, valamint a diplomáciai ajándéktárgyak is. A gondolatok, elemzési szempontok, amelyeket a kiállítás kurátorai és a katalógus tanulmányának írói, Olga Sosnina és Nikolai Ssorin-Chaikov megfogalmaztak, több ponton alkalmazhatók a Rákosi 60. születésnapjára összeállított fényképalbumok vizsgálata során is.⁶

Jelen tanulmány nem törekszik az orosz szerzőpároséhoz hasonló átfogó elemzésre, hanem időben és tárgytypus tekintetében leszűkíti a vizsgálandót a már említett keretekre. A téma körülhatárolása a szerző fotótörténeti érdeklődéséből fakad. A magyarországi személyi kultusz csúcspontját esettanulmányként kezelve ugyanis elemezhető, hogy a társadalom egyes csoportjai milyen vizuális eszközöket használtak önreprezentációjukhoz és hogy hogyan alakult a fényképalbumok – éppen a Rákosi 60. születésnapjához való kötődésük miatt közös – későbbi története a képi tartalom – tárgyi jelleg viszonylatban.

A fotográfia történetével foglalkozók tisztában vannak azzal a ténnyel, hogy a fénykép jelentéseit egyszerre határozza meg a képi tartalom és a fizikai forma, a szakmunkákban mégis sokszor az előbbin van a hangsúly. A csak képi tartalmakat használó feldolgozásokban a fénykép illusztrációként vagy pontos adatokkal alátámasztott, a felvételen megörökített témára vonatkozó vizuális bizonyítékként funkcionál. Ha azonban egy fotográfiát a tárgyi kultúra, az embereket körülvevő tárgyi világ részének is tekintünk, a kutatás alanyává maga a fénykép válik. A tárgyiasultság vetületeinek – a fénykép létrejötte, használata, hatása – vizsgálata egyben a technikatörténeti és fotóművészeti szempontból nem kiemelkedő fényképek társadalomtörténeti értékére is felhívja a figyelmet.⁷

³ Fejős 2012.

⁴ Michaelis 1994.

⁵ Ssorin-Chaikov (ed.) 2006.

⁶ Sem a német, sem az orosz kiadvány nem foglalkozik külön a fényképes ajándékok elemzésével.

⁷ Egyre szélesebb azoknak a hazai és külföldi kutatóknak (történészek, antropológusok, etnográfusok) a tábora, akik a fényképeknek a társadalomban betöltött különböző szerepeit helyezik elemzéseik középpontjába. Jelen tanulmány gondolataira inspirálóan hatottak: Edwards 2004, Szalma 2014.

A laikusokat (és a fényképeket illusztrációként használó, nem fotótörténettel foglalkozó történészeket) szinte mindig csak az érdekli, mit vagy kit ábrázol a kép; jobb esetben még az, hogy mikor készült a felvétel. Tény, hogy a képi tartalom alapvető szempont a fényképek értelmezésében, hiszen a fotográfiák azzal az elsődleges céllal születtek, hogy megörökítsék a körülöttünk lévő világ egy bizonyos pillanatát. A képi tartalom iránti egyoldalú igény hívta életre azokat az interneten elérhető köz- és magángyűjteményi „fotóadatbázisokat”, amelyek dekontextualizált és dematerializált formában (eredeti környezetüktől és anyagi mivoltuktól megfosztva) kínálják ezeket a felhasználóknak.⁸ Nem kétséges, hogy az analóg fényképek digitalizálása és interneten hozzáférhetővé tétele hasznos, de egy fotográfia komplex jelentéstartalmainak feltérképezéshez nem hagyhatjuk figyelmen kívül a fénykép időben változó kontextusait. A képi tartalom a fotográfia keletkezésének csak egyes körülményeiről tanúskodik, a későbbi élettörténetéről nem. A fénykép tárgyi mivoltában magán viseli későbbi használatának fizikai nyomait, amit digitális retusálással el lehet tüntetni. A digitális technika azonban nemcsak a forma, hanem a tartalom manipulálására is képes,⁹ ezért sem mondhatunk le az eredeti tárgyak megőrzéséről és fizikai vizsgálatáról.¹⁰

ALBUMOK RÁKOSI MÁTYÁS 60. SZÜLETÉSNAPJÁRA

Rákosi Mátyás hatvanadik születésnapjának megünneplésére az MDP egész Magyarországot mozgósította. A mintát mind az előkészületek, mind pedig az ünnepségek tekintetében Sztálin 70. születésnapja szolgáltatta.¹¹ Rákosi több ezer ajándékot kapott, egy levéltári forrás ötezer ajándékról ír.¹² A születésnap megünneplését irányító MDP Központi Vezetőségének Agitációs- és Propaganda Osztálya, valamint Szervező Bizottsága kommunikációjában a hagyományos születésnapi ajándékok, a különböző dísz- és használati tárgyak elé helyezte a munka értékét. Az 1952. január–március eleje között a sajtóban megjelent írások, amelyek a születésnapra való országos készülődésről tudósítanak, azt az üzenetet

⁸ Természetesen nem mindegyik online repozitóriumra igaz ez. A fotótörténeti szempontokat érvényesítő adatbázisokban a képi tartalom mellett információkat kapunk például a fényképkészítő személyéről, az eredeti tárgy méretéről, anyagáról, technikájáról, esetleg megtekinthetjük hátoldalának digitalizált változatát is.

⁹ Szalma 2014: 29.

¹⁰ Van még egy megfontolás, ami az eredeti tárgyak szakszerű megőrzésének fontosságára hívja fel a figyelmet: „Ahogy negyed évszázada még nem tudtuk elképzelni azt a képhasználatot, ami ma mindennapjainkat jellemzi, úgy történhetnek a jövőben olyan technikai változások, amelyek igénylik majd a »visszanyúlást« az eredeti analóg képekhez.” Lengyel 2018: 7.

¹¹ Sztálin 70. születésnapjának megünnepléséről számos nemzetközi és magyar történeti munka született. A magyarországi ünneplésről lásd Kocsis 2007. Az ajándékküldés népművészeti tárgyakra fókuszáló összegzését adja Fejős 2012: 6–8. A Magyarországról származó ajándéktárgyak oroszországi őrzési helyéről ír Radnóti 2014.

¹² MNL OL M–KS 276. f. 86. cs. 101. ó. e. 54.: Réti László javaslata az Agit. Prop. Bizottsághoz, 1952. július 23. idézi: Feitl Írisz 2018: 123.

közvetítik, hogy Rákosi Mátyás számára a legfontosabb, legértékesebb ajándék a több és jobb munka volt. A dolgozók és a tanulók a munkafelajánlásaik teljesítéséről szóló szöveges és képes beszámolókat levélbe, albumba, dobozba vagy mappába gyűjtve küldték el a politikusnak. Ezeket a tárgyakat tehát indirekt vagy szimbolikus ajándékoknak, a valódi ajándékot (a munkát) Rákosi felé közvetítő, helyettesítő eszközöknek kell tekintenünk.¹³ Az albumok (ahogy az összes ajándék) tágabb értelemben is szimbolikus kommunikációs eszközöknek tekinthetők, hiszen helyettesítették a személyes találkozást és beszélgetést a vezetővel.

Fontos rámutatni arra, hogy a korabeli tudósítások és a későbbi beszámolók, feldolgozások a legtöbb esetben csak általánosságban írnak ajándék albumokról, s nem részletezik, hogy mit tartalmaztak. Egy-egy albumban lehetett nyomtatott vagy kézírásos szöveg, fénykép, grafikai anyag, illetve ezeknek a keveréke, de tudunk termékmintákat tartalmazó összeállításokról is. A fennmaradt albumok jellegének tisztázása, tartalmuk ismerete két szempontból lényeges. Egyrészt ha az albumokat a vezetővel való kommunikáció résztvevőiként, a dolgozók üzenetének közvetítőiként vizsgáljuk, a tartalom elemzése elengedhetetlen. Muzeológiai szempontból tekintve pedig az albumok tartalmától, a bennük szereplő dokumentumtípusok arányától függött, hogy napjainkban milyen profilú gyűjteményben őrzhetik az adott tárgyat.

A Magyar Nemzeti Múzeumban két gyűjteményben őriznek olyan, a Rákosi Mátyás 60. születésnapjára küldött összeállítást, amelyek fényképalbumnak tekinthetők. A Történeti Fényképtárban 47 ilyen album van,¹⁴ a Legújabbkori Egyedi Tárgyak Gyűjteményében hat darab.¹⁵ A Néprajzi Múzeumban bemutatott *Rakosi60@neprajz.hu* című kiállítás és a hozzá kapcsolódó tanulmány nem foglalkozott a Történeti Fényképtárban őrzött albumokkal, pedig ez a tár őrzi azt az albumot, amelyről az 1953-ban megjelent *Népünk szeretete* című kiadvány közölt képet „Kalocsai hímzett albumfödél. Népművelési Minisztérium ajándéka. Csabai Erzsike munkája”¹⁶ szöveggel, és amelyről Fejős Zoltán tanulmányában (egy terítővel együtt) azt írja, hogy „Ezeket csak képről ismerjük”¹⁷. A *Népünk szeretete* című kiadvány az alapvetően meghatározó tartalomismertést hagyta el, csak az album borítójának népművészeti jellegére koncentrált, így

¹³ Megfigyelhető, hogy a sajtó (*Szabad Nép, Szabad Ifjúság, Nők Lapja*) tudósításai jellemzően a munkafelajánlásokról szóltak, ritkábban jelent meg egy-egy „klasszikus” ajándéktárgy készítéséről szóló beszámoló.

¹⁴ Stemlerné 2002: 319. és 326. 45. jegyzet. (Köszönöm Stemlerné Balog Ilonának, a Történeti Fényképtár korábbi vezetőjének, hogy tanácsaival és emlékeivel segítette kutatásomat.)

¹⁵ Gál 2002: 569. Fejős 2012: 31 éles kritikát fogalmaz meg Gál tárgyismertetéseivel kapcsolatban. Igaz, hogy Gál Vilmos beleszövi ironizáló véleményét a tárgyleírásaiba, de az, hogy fél oldalt és két tárgyfotót szentelt egy összefoglaló, 766 oldalas, 47 gyűjteményt bemutató kiadványban az általa kezelt „Rákosi-anyagnak”, semmiképpen nem annak a bizonyítéka, hogy Gál „sugallja”, hogy a tárgyak „muzeológiaiilag érdektelenek”. Fejős egyébként a 63. lábjegyzetéhez kapcsolódóan pontatlanul idézi Gált, és tévesen adja meg a hibásan idézett szöveg oldalszámát.

¹⁶ Bokor 1953: 24. és 25. oldal közötti színes melléklet.

¹⁷ Fejős 2012: 19. 44. lábjegyzet.

a 2012-es kiállítás készítői nem tudhatták, hogy tartalma alapján milyen gyűjteménybe kerülhetett a tárgy.

Tisztázásra, pontosításra szorul az is, hogy a Rákosi születésnapjára összeállított albumok mikor készülhettek. Pütkösti Árpád Rákosi Mátyásról írt könyvében az 1951 novemberéig beérkezett és a Munkásmozgalmi Intézetnek átadott tárgyak listáját hozza szemléltető példaként, hogy miket kapott Rákosi.¹⁸ A 2012-es *Rakosi60@neprajz.hu* kiállítás internetes felületén ugyanez a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában őrzött lista első és utolsó oldala jelenik meg.¹⁹ A lista utolsó oldalán 1951. november 23-a szerepel dátumként. Az MDP Titkársága 1951. augusztus 29-én hozott határozatot a születésnap országos megünnepléséről,²⁰ de a születésnap tiszteletére hirdetett munkaversenyek csak 1952 januárjában indultak.²¹ Az általam vizsgált 56 album közül 35 szól a Rákosi születésnapjára tett munkafelajánlásokról (is), sokszor dátum is szerepel bennük, így ezekről bizonyosan tudható, hogy 1951. november 29-e után állították össze. Az 1951. novemberi listában szereplő tárgyak meghatározása a legtöbb esetben túl általános ahhoz, hogy az ajándékok egyértelműen azonosíthatóak legyenek. Lehetnek közöttük olyan dísz- és használati tárgyak, amelyek 1952 előtt (akár sokkal előbb) készültek, hiszen Rákosi megajándékozása már korábban szokássá vált.²² A listát a személyi kultusz tárgyi megnyilvánulási formáinak jegyzékékként kell értelmeznünk, és lehetnek benne olyan tételek, amelyeket kifejezetten a vezető 60. születésnapjára küldtek, de nem fedik le teljes egészében a március 9-e alkalmából adott ajándékokat. Ezt a (talán szintén részletkérdésnek tűnő) különbségtételt szem előtt kell tartanunk, hiszen evidens, hogy a nem a születésnapra készült ajándékok nem lehetnek bizonyítékai annak, hogy mennyi és milyen fajta ajándékokat kapott Rákosi a 60. születésnapjára.²³ Amellett, hogy a személyi kultusz tárgyainak összességében való komplex vizsgálata tanulságok-

¹⁸ Pütkösti 2004: 306.

¹⁹ <http://rakosi60.blogspot.hu/search/label/Aj%C3%A1nd%C3%A9kok%20jegyz%C3%A9k> utolsó letöltés: 2018. június 25. A lista lelőhelye: MNL OL M–KS 276. f. 65. cs. 79. ó. e. 33–44.

²⁰ Apor 2017: 73.

²¹ Kocsis 2006.

²² Fejős 2012: 8–13.

²³ Könnyen lehet, hogy már az 1952-es kiállításon is mutattak be korábbi alkalmakra készített és Rákosinak ajándékozott tárgyakat, de sajnos nem maradt fenn a kiállított tárgyak listája. A kategóriák összemosása figyelhető meg ma is: A Magyar Nemzeti Múzeum állandó történelmi kiállításának 10. termében a Rákosi születésnapjával kapcsolatos tárgyi anyagot bemutató vitrinbe bekerült egy olyan (fényképeket is tartalmazó) album, amelyet bár Rákosi Mátyásnak adtak ajándékba a Kaposvári Textilművek dolgozói, nem Rákosi születésnapja, hanem november 7-e tiszteletére tett „versenyfelajánlásokat” tartalmaz. (MNM ETGY, 82.27.1.) A *Múlt-kor* című történelmi magazin 2011. téli száma összeállítást közölt a 20. századi vezérkultuszok témakörben. Murányi Gábor írásában (*Túltelejtési napló. Rákosi Mátyás 60. születésnapja*) három olyan fényképalbum címlapja szerepel illusztrációként, amelyeket az MNM TF őriz. Ezek közül egy azonban nem illik a cikkbe: a 66. oldalon szereplő Budapesti Villamosgép- és Kábelgyár albuma, bár Rákosinak tett fogadalmakat tartalmaz, nem Rákosi születésnapjára készült. Az album címlapján szerepel az 1951. december 21-i dátum, és egy Sztálin-portré, az

kal szolgálhat a kultúrtörténet és a muzeológia számára, érdemes különválasztani a kifejezetten a 60. születésnapra készült ajándékok csoportját, és választ keresni arra, hogy van-e megfigyelhető jellegzetessége ezeknek a tárgyaknak a Rákosinak adott korábbi és későbbi ajándékokhoz képest.²⁴

A FÉNYKÉPALBUMOK KÉSZÍTÉSE

Olga Sosina és Nikolai Ssorin-Chaikov a szovjet vezetőknek adott ajándékok komplex elemzéséhez négy kontextus figyelembevételét javasolja: ezek a készítés, az átadás, a fogadtatás és az átadás utáni életút kontextusai.²⁵ A vizsgált fényképalbumok esetében is alkalmazható ez a szempontrendszer, azzal a fontos kiegészítéssel, hogy a készítés kontextusában elsőként az albumok tartalmát kell elemezni.

A fényképalbumokat lapozgatva a kutatónak az az alapvető élménye, hogy olyan összeállításokat lát, amelyekben az ajándékot küldők munkájukról, teljesítményeiről idealizált képet akartak mutatni az ország első számú vezetőjének. A fényképek témája, a képfeliratok, az albumok dedikációja, szöveges és grafikus elemei azt sugallják, hogy az albumok ajándékozói eltérő mértékben és formában, de alkalmazták a kommunista propaganda eszközeit, vagy a digitális korszak kifejezésével élve, egy virtuális Magyarország képét közvetítették Rákosi felé. Ezen nem alaptalan, ám mégis általánosító megítélést egy részletes elemzés erősítheti meg, árnyalhatja, vagy esetenként cáfolhatja.

Az albumok tartalmának vizsgálata arra nem adhat választ, hogy készítőik, készítettőik és a fényképeken szereplők hogyan éreztek valójában Rákosi Mátyás iránt, mennyire önkéntesen vagy kötelező feladatként vettek részt az albumok összeállításában. Egy album elemzésénél a művészeti, esztétikai szempontok nem relevánsak: az összeállítás történeti értékét nem az adja meg, hogy mennyire művészi megkomponált képeket tartalmaz, mennyire igényes a papírnagyítások kivitelezése, vagy hogy mennyire „ízléses” a képek elrendezése a lapon. Ugyanígy, az egyes fényképek valóságtartalmának kérdése sem befolyásolja a szerző azon vélekedését, hogy a Magyar Nemzeti Múzeumban fennmaradt összes fényképalbumot értékes történeti forrásként kell kezelni, mert egyrészt a magyarországi kommunista személyi kultusz társadalmi leképeződésének tárgyi emlékei, másrészt rajtuk keresztül tanulmányozható a fényképpropaganda társadalmi hatása.

album pedig arról számol be, hogy a gyár dolgozói november 7-e és Sztálin születésnapja tiszteletére milyen munkákat vállaltak és teljesítettek.

²⁴ Egy további kutatási irány lehet annak nyomon követése, hogyan változott a fényképalbumok vezetőknek történt ajándékozása az 1860-as évektől napjainkig. A Kádár Jánosnak adott fényképalbumokkal kapcsolatban lásd Kiscsatári 2015, Majtényi 2011.

²⁵ Sosina–Ssorin-Chaikov 2006: 14. Fejős Zoltán is a „tárgyak életrajzi módszertanát” használja elemzésében (Fejős 2012: 17.).

A magyarországi kommunista egypárti diktatúra politikai propagandájában kiemelt szerepet tartott fenn a fényképeknek. A fotográfiákat használó propaganda – ahogy a szocialista diktatúrák nyelve általában – egy elképzelt társadalom leírására szolgált; elsősorban nem információt hordozott, hanem értékeket fogalmazott meg.²⁶ Az 1949–1956 között készült propagandafényképeken keresztül „a társadalom hamis és torz képe bontakozik ki előttünk”²⁷, a fotográfiák képi tartalmának elemzése nem az egykori valóság megismeréséhez visz közelebb, hanem azt teszi lehetővé, hogy a kommunista propaganda képi eszközeit, témáit vizsgáljuk.²⁸ A propagandának mint kommunikációs folyamatnak ugyanakkor nemcsak kibocsátó oldala és eszközei, hanem befogadói oldala is van. Szerencsés forrásadottságok esetén vizsgálható tehát az, hogy a „felülről jövő” indoktrinációt hogyan adaptálták a címzettek a saját körülményeikhez.²⁹ A propaganda céljára készült fényképeket és a kommunista uralom helyi képviselői által jóváhagyott egyedi készítésű szöveges és vizuális dokumentumokat az ötvenes években felhasználhatták párhelyiségek, üzletek kirakatainak dekorálására, munkahelyi falújságok és vörös sarkok készítésére.³⁰ Ezen felhasználások rekonstruálása időszakos jellegük miatt elsősorban másodlagos forrásokból lehetséges.³¹ A Rákosi Mátyásnak küldött fényképalbumok azonban a fényképhasználat időtállóbb tárgyi emlékei.

Az albumok összetett ajándékok, a készítés kontextusában vizsgálni kell az ajándékozó közösséget, az albumban szereplő fényképeket, a grafikus és szöveges elemeket, az album külső megjelenését, valamint az album összeállítási folyamatát. Sajnos egyelőre egyetlen olyan szöveges forrást (megrendelést, számlát, levelezést a fényképeket szolgáltató, albumot gyártó és azt tartalommal megtöltő személlyel vagy szervezettel) sem találtam, amely a fennmaradt fényképalbumok készítési folyamatáról tanúskodna, de a készítéshez kapcsolódó egyes információkat magukból az albumokból megismerhetjük, hiszen ezek saját készítésük dokumentumai is egyben.

Mindezen megfontolásokat alapként kezelve az albumokat egységes szempontrendszer szerint vizsgáltam. Az albumokat leíró táblázat közzélése meghaladja jelen publikáció kereteit, így a következőkben a leírás során megfigyelt jellemzők közötti összefüggésekre, az albumok hasonlóságaira és a különleges esetekre hívom fel a figyelmet.

Az albumok jellegük alapján három csoportba sorolhatók. Az első csoportba azok az albumok tartoznak, amelyek a Rákosi születésnapjára tett munkafelajánlásokról szólnak (12 db); a második csoport olyan összeállításokat tartalmaz, amelyek általánosságban mutatják be az 1945 és 1952 között végzett munkát és

²⁶ Apor 2008: 15–16.

²⁷ Stemlerné 2009: 193.

²⁸ A témáról és eszközökről ad összefoglalást Stemlerné 2009: 193–199.

²⁹ Vowinckel–Wildt 2015.

³⁰ A falújságokról lásd Huhák 2015: 8.

³¹ Huhák 2015: 11.

az adott közösség életét, vagyis nem tartalmazznak a születésnap alkalmából tett munkafelajánlásokat (21 db); a harmadik csoportba pedig azokat az albumokat soroltam, amelyek tartalmazznak aktuális munkafelajánlásról beszámolót és átfogó ismertetést is (23 db).

Minden album címlapja vagy első oldalai tartalmazzák azt az információt, hogy kik küldték az összeállítást Rákosinak. Mind az 56 esetben közösségekről van szó, egyetlen fényképalbum sem egyéni ajándék. 17 albumban az ajándékozó közösség egy szervezet dolgozóiként definiálja magát.³² Nem termelőmunkát végző szervezetektől is maradtak fenn albumok, például a Budapesti Rendőrkapitányság dolgozóitól³³ vagy Nógrád megye pedagógusaitól.³⁴ Az MDP kezdeményező szerepére utal, hogy négy albumban a helyi közigazgatási szerv, a tanács szerepel ajándékozóként,³⁵ három albumot pedig a helyi pártbizottság nevében készítettek.³⁶ Fontos megjegyezni ennek kapcsán, hogy a „dolgozó” szó nem minden esetben jelöl olyan kommunikációt, amelyben az „egyszerű nép” üzen a legfelső vezetőnek, hiszen maradtak fenn olyan albumok, amelyeket egyetemek és a Népművelési Minisztérium állított össze.

A legtöbb albumban olvasható a küldő közösség köszöntő üzenete. Ezekben sorra megjelennek a vezérkultusz nyelvi fordulatai. Rákosi nevének gyakori kísérői a „drága”, „szeretett”, „forrón szeretett”, „vezérünk” kifejezés. A dedikációkat, üdvözlő szövegeket számos esetben (de nem mindig) aláírások követik. A hagyományos vezetők (igazgató, dékán, telepvezető) mellett mindig ott látjuk az MDP valamelyik helyi képviselőjének, az alapszervi titkárnak vagy az üzemi párttitkárnak a nevét. Az aláírások egyrészt arról tanúskodnak, hogy kik számítottak a közösséget képviselni hivatott személyeknek, másrészt pedig bizonyítéka annak, hogy az ajándékozást a MDP irányította.

A dedikációkban és bevezető üdvözlő szövegekben olykor azzal kapcsolatban is találunk információt, hogy hogyan tekintett az ajándékozó közösség az albumra. A diósgyőri vasgyári kórház dolgozóinak albumában nincsenek munkafelajánlások, az csak általánosságban mutatja be az intézmény életét, s a kísérő levél magát a tárgyat tekinti ajándéknak.³⁷ Az albumok szövegeiben gyakran találkozhatunk azzal a gondolattal, hogy azért adnak a dolgozók ajándékot, mert Rákosi és az MDP már eddig számos ajándékot adott a népnek, s az ajándékot ajándékkal hálálják meg.³⁸ „Városunk minden dolgozója tudja, hogy mit köszönhet Rákosi elvtársnak: szabad, boldog életünket, egyre növekvő jólétünket s az

³² Például: „Mohács dolgozóitól” (MNM TF, 88. album), „Esztergom Városi Tanács dolgozóitól” (MNM TF, 137. album), „Hűtőipar dolgozóitól” (MNM ETGY, 82.30.1.), „Mezőgépszerelő Iroda Vállalat dolgozóitól” (MMgMK, 11034).

³³ MNM TF, 95. album.

³⁴ MNM ETGY, 82.32.1.

³⁵ MNM TF, 84., 107., 136., 137. album.

³⁶ MNM TF, 20., 39. 97. album.

³⁷ MNM TF, 123. album. „A diósgyőrvasgyári kórház dolgozóitól 60-ik születésnapja alkalmából szeretettel küldik a munkahelyükről készített fényképsorozatot.”

³⁸ Erről az „ajándék–vizont–ajándék” jelenségről ír Sosnina–Ssorin 2006: 19.

ötéves tervről alkotott törvény alapján Nyíregyháza iparosodását, melyet ajándékunk lapjain mutatunk be.”³⁹

A vizsgált 56 fényképalbum között csak kettőben szerepel a tényleges összeállító neve. A Mezőberényi Állami Gazdaság 14 lapon 13 fényképet tartalmazó albumában⁴⁰ az utolsó lap hátoldalán egy portréfényképet láthatunk, alatta a „Kivitelezte Pócsik István agronómus” feliratot. A Szakszervezetek Társadalombiztosítási Központja (SZTK) egri alközpontjának dolgozói által küldött albumban⁴¹ a hátsó borító belső oldalának jobb alsó sarkában ez olvasható: „terv és kivitelezés: Jávorfai Imre”. Előbbi személyről egyelőre nem áll rendelkezésre további információ, Jávorfai Imre neve azonban felbukkan egy 1960-ban Egerben rendezett fényképképzés katalógusában.⁴² Továbbit róla sem tudunk, ám a fényképképzésen való részvétele miatt nem kizárt, hogy nemcsak tervezte és kivitelezte az egri SZTK albumát, hanem ő maga készítette a fényképeket, vagy a fényképek egy részét. (A kivitelezés szó a mezőberényi album esetében is jelentheti a fényképek készítését is.) Teljes bizonyossággal nem tudjuk megállapítani, hogy az említett két eset kivételével miért nem jelenik meg a kivitelezők neve az albumokban, ám a lehetséges magyarázatok között fontos megemlíteni az önreprezentációnak a marxista ideológiából fakadó azon (elvárt vagy interiorizált) módját, amely az egyén fölé helyezi a közösséget. Fakadhat azok indirekt jellegéből, vagyis hogy nem maga az album a valódi ajándék, hanem azon munkaeredmények, amiket megörökít. Így nem a készítője a fontos, hanem a munkát végző dolgozók. Szempont lehetett a művészeti alkotás fogalmának sajátos értelmezése, ami egy grafikát vagy festményt egyedi művészi produktumnak tekint, de egy album összeállítását, a fényképezést és a papírkép elkészítését nem. A Népművelési Minisztérium által összeállított album⁴³ borítója mint különleges népművészeti alkotás jelent meg a *Népünk szeretete* című 1953-as kiadványban.⁴⁴ A hímezés kimagasló színvonalát a könyv azzal hangsúlyozza, hogy színes képmellékletként tárja a nyilvánosság elé, s érdemesnek tartották az alkotó megnevezését is, de a Rákosinak szánt albumban nem szerepel a hímező neve.

Az albumokba illesztett (ragasztott vagy fotósarkokkal rögzített vagy kivághatba bújtatott) fényképek készítőinek neve egyetlen esetben sem szerepel a lapokon. Ez az információhiány tudatos döntésre, szerkesztési elvre utal, illeszkedik abba a publikációkra (sajnos még ma is sokszor) jellemző képszerkesztési gyakorlatba, amely nem tartotta (tartja) lényeges adatnak a fotográfus nevét. A fényképezés személyével kapcsolatban is érdemes további lehetséges magyarázatként észben tartani az albumok kivitelezőjéről írottakat. A fényképek képes

³⁹ MNM TF, 97. album.

⁴⁰ MNM TF, 27. album.

⁴¹ MNM TF, 28. album.

⁴² Bródy Sándor Megyei és Városi Könyvtár: Heves Megyei Fotoklub I. megyei művészi fényképképzés kiállítása. Eger, 1960.

⁴³ MNM TF, 132. album.

⁴⁴ Bokor 1953: 24. és 25. oldal közötti színes melléklet.

oldalán, vagyis az album befogadója számára látható helyen összesen két esetben olvasható a fotográfus cégjelzése. A 20 lapon 46 fényképet tartalmazó „gödöllői Rákosi vándorzászlós úttörőrcsapat” albumában egy 1950-ben készült eseményképen látható a „Czangár Gödöllő” felirat,⁴⁵ és az 56 lapon 51 fényképet tartalmazó Veszprém megyei Dolgozó Ifjúság Szövetsége (DISZ) albumában egy portré jobb alsó sarkában olvasható a „Foto Mészáros Veszprém” jelzet.⁴⁶ Mindkét fényképész 1945 előtt működtetett forgalmas saját műtermet. A Mészáros műterem 1949–1950 körül szűnt meg,⁴⁷ Czangár Gyula (1911–1988) 1951-ben adta fel önállóságát és lépett be a helyi szövetkezetbe⁴⁸.

Van a fényképek tárgyi mivoltának egy triviális vetülete: az analóg technikával készült papír fényképek vizsgálata esetében sosem szabad figyelmen kívül hagyni a tárgy hátoldalát. Egy kép hátoldala hordozhatja készítőjének pecsétjét, lehet rajta nyomtatott vagy kézírásos információ a készítő személyére, a készítés helyére, idejére, a felhasználás helyeire vonatkozóan. Az albumok elrejtették a befogadó elől a fényképek hátoldalát, ám néhány esetben a fotográfiák beragasztásának módja⁴⁹ lehetővé tette a képek hátoldalának óvatos tanulmányozását. A fotósarkokkal rögzített vagy kivágatba bújtatott fényképek könnyen kivehetőek, néhány esetben pedig a készítés óta eltelt évtizedek alatt a beragasztott fénykép részben vagy teljesen levált az albumlapról. Ezen lehetőségek kihasználásával 12 albumban 12 különböző fényképészt (személyt vagy szervezetet) sikerült azonosítani. Közülük a továbbiakban egy szervezet képeivel foglalkozik a tanulmány.

A „Dolgozó parasztok küldöttsége” 48 fényképet tartalmazó albumában egy kép hátoldalán,⁵⁰ a Népművelési Minisztérium 54 fényképet tartalmazó albumában egy kép hátoldalán,⁵¹ és a „Rákosi Mátyás Úttörőrcsapat” 24 fényképes albumában⁵² 21 kép hátoldalán látható a Magyar Fotó Állami Vállalat pecsétje és nyilvántartási száma. További kutatások a Magyar Fotó jogutódja, a Magyar Távirati Iroda (MTI) archívumában, 1951–1952-es sajtótermékekben és egyéb kiadványokban újabb eredményeket hoztak és hozhatnak majd nemcsak a fotográfus személyével, a készítés helyével, idejével, hanem a felvétel készítésének eredeti céljával kapcsolatban is. A „Dolgozó parasztok küldöttsége” albumában szereplő képek közül kettőről derült ki az MTI interneten elérhető képkeresője⁵³

⁴⁵ MNM ETGY, 82.29.1., 13. lap.

⁴⁶ MNM TF, 53. album, 45. lap.

⁴⁷ Vitéz Mészáros István fényképészmester 1947-ben meghalt, műtermét özvegye vitte tovább, az 1949–1950 körül lezajlott államosításig. (Köszönöm Rainer Pálnak, a Laczkó Dezső Múzeum történészének az információkat.) Így az albumba ragasztott portré, amely egy egyetemi kiváló tanulót, DISZ-titkárt örökít meg ünnepi ruhában, valószínűleg 1948–1950 között készülhetett. Az is elképzelhető, hogy az egyetemi tanulmányok elkezdése kapcsán készült műtermi portré a magánszférából (családi fényképalbum) lépett át a Rákosinak szánt albumba.

⁴⁸ Kincses 1988: 43.

⁴⁹ Amikor a fényképnek csak a négy vagy csak a szemközti két sarkát ragasztották le.

⁵⁰ MNM TF, 133. album, 15. lap.

⁵¹ MNM TF, 132. album, 19. lap, 2. kép.

⁵² MNM TF, 157. album.

⁵³ <https://archivum.mtv.hu/> – utolsó letöltés: 2018. július 8.

segítségével, hogy Magyar Fotó kép. A Budapesti VII. Kerületi Tanács dolgozóinak 36 fényképet tartalmazó albumában négy felvételtől, a Budapesti Városi Tanács 142 képet tartalmazó albumában két képről, a szabadkígyósi Mezőgazdasági Technikum 13 fényképet tartalmazó albumában egy képről, a címlapján „DISZ” feliratot hordozó album 88 képe közül 2 képről, a Melléktermék- és Hulladékgyűjtő Vállalat albumának 16 képe közül három képről, a Népművelési Minisztérium albumában pedig négy további képről derült ki, hogy a Magyar Fotó riporterei készítették.⁵⁴

A „korszak első számú fényképtermelő forrása”,⁵⁵ a Magyar Fotó Állami Vállalat a Magyar Filmgyártó Vállalat Kép- és Fotófőosztályából alakult 1950 októberében.⁵⁶ Egy 1951-ben készült feljegyzés a vállalat munkájának rövid ismertetésében így ír az I. osztályról: „A riportosztály feladata az egész ország területére kiterjedően fényképekkel dokumentálni népi demokráciánk fejlődését, öt éves tervünk eredményeit, a dolgozóknak munkához való viszonyát, vagyis röviden népi demokráciánk propagandájának fotó útján való ellátását.”⁵⁷ A vállalat tehát a vizuális tartalmakat biztosította ahhoz a kommunikációs folyamathoz, amelyben a hatalom akarta befolyásolni az ország lakosságát.

Jelenleg nem áll rendelkezésre olyan forrás, amely a képek kiválasztásának, beszerzésének folyamatáról tanúskodna, mégis kijelenthető, hogy az eredetileg propagandacéllal létrehozott Magyar Fotó-képek legalább nyolc, Rákosinak ajándékozott albumba kerültek be, hogy ezek segítségével mutassák be a vezetőnek egy adott közösség életét, munkáját. A felsorolt esetekben bizonyossággal állítható, hogy megfordult a fényképpropaganda iránya. Az „újrahasznosított” fényképek feladata megváltozott: az állampolgárok befolyásolása és meggyőzése helyett a vezető befolyásolása és meggyőzése lett a cél. Az ajándékozó közösségek önreprezentációjukhoz biztonsággal használhatták a Magyar Fotó jóváhagyott keretek között rögzített és ellenőrzött képi üzenetét.

Ugyanez igaz azokra a fényképekre, amelyek 1952 márciusa előtt már megjelentek nyomtatásban. A „Dolgozó parasztok küldöttsége” albumában szereplő képek közül például négy, a fényképész megnevezése nélkül megjelent a *Magyar Mezőgazdaság* című, Erdei Ferenc földművelésügyi miniszter mint főszerkesztő neve alatt havonta kétszer megjelenő szaklapban 1951 október–decemberében.

Az albumokban felhasznált fényképek többségénél (egyelőre) nem tudjuk, ki készítette a felvételt, mert vagy nem tanulmányozható a kép hátoldala, vagy nincs információ a hátoldalon. Az előzetesen felállított szempontrendszer alapján azonban ezekben az esetekben is van lehetőség a fényképpropaganda hatásának vizsgá-

⁵⁴ Annak tükrében, hogy a Magyar Fotó a Népművelési Minisztérium felügyelete alá tartozott, nem kizárt, hogy az album összes képét a vállalat készítette.

⁵⁵ Stemlerné 2002: 318.

⁵⁶ MNL OL XIX–A–30–h Magyar Fotó ÁV. VIII/4–713–1951. (53. doboz). 2.: Jelentés a Magyar Fotó Állami Vállalatnál végzett általános vizsgálatról. 1951. április.

⁵⁷ MNL OL XIX–A–30–h Magyar Fotó ÁV. VIII/4–713–1951. (53. doboz). 1.: „Feljegyzés. A Magyar Fotó Állami Vállalat fotófőosztálya alá tartozó osztályok, csoportok és telepek munkaterületei a következők.”

latára. A fényképek képi tartalmában megnyilvánuló idealizáló elemek keresése, ezek megléte, gyakorisága vagy hiánya alapján tehetünk megállapításokat az egyes fényképekről. Az idealizálási szándék nem mindig ragadható meg a mai szemlélő számára teljes bizonyossággal, ugyanakkor bármilyen csoportkép esetében feltehetően a környezet alakításának és a megörökítendő elrendezésének gyakorlatát. A propagandafényképek hatását láthatjuk abban, hogy az albumokban gyakoriak a munkaábrázolások és a kimagasló teljesítményt elérő dolgozók névvel ellátott portréi. A fennmaradt albumok több mint kétharmadánál az összeállítók figyeltek arra, hogy kerüljön az albumba olyan felvétel is, amelyen látszik egy adott helyiség falán a Lenin-, Sztálin- és Rákosi-portré. A Hazai Pamutszövőgyár 59 fényképet bemutató albuma például tíz ilyen, a vezetők mindenütt jelenlétét vizualizáló képet tartalmaz,⁵⁸ de 17 albumban egyáltalán nincs ilyen kép. Rákosi és az adott közösség tényleges találkozója csak két albumban jelenik meg fényképen.⁵⁹ A vezetők megjelenítése kapcsán találkozhatunk egy olyan esettel, amely az összeállítók figyelmetlenségéről vagy ideológiai képzetlenségéről tanúskodik: a törökszentmiklósi járási pártbizottság albumában⁶⁰ az utolsó kép a fegyverneki termelőszövetkezet üléstermének dekorációját örökíti meg, ahol a vezetők között még szerepel a Magyar Népköztársaság Elnöki Tanácsának egykori elnöke, Szakaits Árpád portréja, aki azonban 1950 óta fegyházban raboskodott (*1. kép*).

Egy fénykép önmagában egy narratíva. Fényképek egy csoportja bizonyos szempontok szerint albumba rendezve egy újabb narratívát, újabb réteget ad a fényképek értelmezéséhez. A tárgyiasultság egyik legfontosabb vetülete az albumok esetében tehát a képek sorrendje. Egy téma vagy személy fontosságára utalhat, ha elsőként szerepel egy összeállításban. Hét albumban szerepel a vizuális narratíva első elemeként egy Rákosi-portré, s egyben jelenik meg elsőként Sztálin.⁶¹ A szolnoki Gyapottermeltetési Vállalat albuma⁶² első oldalán a Rákosit köszöntő, munkaeredményeket felsoroló és munkát felajánló szöveg mellett egy gyapottermés fényképe látható. A második lapra A. A. Szkoblyikov szovjet gyapottermelési szakértő portréfényképét ragasztották, majd a következő oldalak fényképein és szűkszavú képmagyarázatain végigkísérhetők a gyapottermelés munkafolyamatai a vetéstől a gyapotbálák összeállításáig. A Mezőberényi Állami Gazdaságból küldött albumban⁶³ a fényképek sorrendje a gazdaságban dolgozók hierarchiáját követi. Az album a Rákosi születésnapjára tett munkafelajánlásokat dokumentálja, és a dolgozókat megörökítő képek mellett az album lapjain olvashatjuk a személyneveket, a felajánlott munkát és a teljesítés eredményeit.

⁵⁸ MNM TF, 139. album.

⁵⁹ MNM TF, 136. és 149. album. A személyes találkozás mint téma az egy-egy látogatás emlékére készült albumok jellegzetes eszköze.

⁶⁰ MNM TF, 20. album.

⁶¹ Rákosi-portré az első a 30., 37., 72., 133., 139. és 141. albumban, a 16-os albumban együtt szerepel Sztálin és Rákosi, a 149. albumban pedig Sztálint követi Rákosi.

⁶² MNM TF, 77. album.

⁶³ MNM TF, 27. album.



1. kép. A fegyverneki termelőszövetkezet üléstermének dekorációja, 1949–1950. Ismeretlen fényképező felvétele (Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, 2018.19.20. ME II A) ⁶⁴

Az első képen a gazdaság négy vezetője szerepel (az asztalon jól látható helyre helyezték a Lenin-, Sztálin-, Rákosi-portrékat), a második képen (ugyanannál az asztalnál) a szellemi alkalmazottak végeznek elmélyült munkát, őket követik (ugyanannál az asztalnál) a bérelszámolók, majd az állatorvos képe után következnek a fizikai dolgozók (traktorosok, kanászok, juhászok). Az ózdi Rákosi Mátyás Napközi Otthon ajándék albumában⁶⁵ az első lapon szerepel az „Ott-honunk életéből” felirat, majd a következő 29 lap 29 képét semmilyen szöveg nem kommentálja. A képek sorrendjéből egy ideális nap eseményei bontakoznak ki. A belső helyiségekben végzett tevékenységek (olvasás, tanulás, kézimunkázás, barkácsolás, játékos) kerültek előre (köztük az első két képen Sztálint, Rákosit és az ötéves tervet éltető fali dekorációkat készítenek a gyerekek), majd ezeket követik a szabadban végzett tevékenységek (repülőgépmodellek kipróbálása, éneklés, körjáték, torna), s az albumot ismét épületbelsőben készült felvételek zárják (kádban fürdő gyerekek, ételkészítés, étkezés).

A (virtuális) valóság megkomponálásának bizonyos jeleire a képek együttes vizsgálata során derülhet fény. A diósgyőri vasgyári kórház albumában például egy képen az egyébként üres kultúrterem részletét láthatjuk, majd a következő lapon

⁶⁴ A képen látható Szakasits Árpád-portré akkor válik igazán figyelemre méltóvá, ha a képaláírásban az is szerepel, hogy a 9 × 13,5 cm-es papírnagyítás a törökszentmiklói járási pártbizottság Rákosi Mátyás 60. születésnapjára ajándékozott albumában maradt fenn.

⁶⁵ MNM TF, 91. album.

a képalírás szerint a (szintén üres) párthelyiséget.⁶⁶ A képek összehasonlítása során azonban kiderül, hogy mindkét felvétel ugyanabban a helyiségben készült. A Mezőberényi Állami Gazdaság albumában három egymást követő felvételen ugyanannál az asztalnál ülnek a dolgozók.⁶⁷ Az egyes albumokban szereplő összes kép számbavétele után állapíthatjuk meg azt is, milyen téma, milyen típusú kép maradt ki az összeállításból. A szolnoki Gyapottermeltetési Vállalat albumában⁶⁸ például (a szovjet szakértő portréjától eltekintve) csak a munkafolyamatok és a terméseredmények vizualizálásán van a hangsúly. Egyéni teljesítmények, munkaversenyek, politikai gyűlések, ünnepek, a termelést irányító előljárók és a legfőbb vezetők portréi nem jelennek meg a képeken. Ha nem az ország vezetése által erőltetett és eleve kudarcra ítélt gyapottermelés lenne a téma, a fényképek döntő többségét semleges munkaábrázolásnak tekinthetnénk. A munka idealizálását a 43 kép közül három „mosolygós” képen érhetjük tetten.

Érdeemes figyelni arra, hogy az egyes képeken és a képek narratívájában megjelenő személyek milyen társas kapcsolatokat tükröznek. A Pápai Húsipari Vállalat által küldött albumban⁶⁹ a húsfeldolgozást ábrázoló 17 fénykép közül 12 felvételen a munkát közösen végzik a dolgozók. Öt kép örökít meg egyedül dolgozó férfit, ám ezeket a képeket a kivitelező kivágással és montázstechnikával hozzáillesztette az ugyanazon lapra ragasztott munkaábrázolásokhoz, így jelezve, hogy a szereplők összetartoznak, együtt dolgoznak. Hét felvételen olyan csoportképet láthatunk, amelyeken a férfiak nem dolgoznak, hanem egymás mellett ülve vagy állva a fényképezőgép, vagyis a kép befogadója felé néznek. Két csoportképen egy-egy dolgozó vállon karolja kollégáját, ami a jó munkatársi viszony jele lehet. Az album első fényképe a vállalat pártszervezetének vezetőit és a művezetőket örökíti meg egy megrendezettnek tűnő jelenetben, amelyben a képalírás szerint éppen egyeztetnek a „Rákosi elvtárs 60. születésnapjára beindult munkaverseny helyes irányításáról”. A csoportkép jellegű felvételen hangsúlyosan látszik az egyik elől álló férfi kötényén a húsfeldolgozásból eredő szennyezés. Koszos munkaruhákat és kötényeket viselő dolgozók további képeken is láthatók az albumban.⁷⁰ Az összeállítás utolsó előtti lapján, két képen szerepel az üzem vezetősége, vagyis a képek sorrendje azt sugallja, hogy a húsfeldolgozó munka fontosabb a vezetők munkájánál. A pápai albummal ellentétben az „SZTK egri alközpontja dol-

⁶⁶ MNM TF, 123. album, 9–10. lap.

⁶⁷ MNM TF, 27. album, 2–4. lap.

⁶⁸ MNM TF, 77. album.

⁶⁹ MNM TF, 47. album.

⁷⁰ Az albumokban nyomon követhető, fényképezkedéshez kapcsolódó öltözködési jellegzetességek egyik vonulata a tiszta, rendes, vagy éppen ünnepi ruhában való megjelenés. A fotografálás mint különleges alkalom azonban nem járt mindig együtt a modellek kinézetének rendezésével. Ezt figyelhetjük meg a DISZ Veszprém Megyei Bizottsága albumában (MNM TF, 53. album) is, amely négy olyan portrét tartalmaz, ahol a megörökített vajúrók arca koszos, egy termelőszövetkezeti DISZ-titkár pedig trikóban ült modellt a fényképezésnek. Úgy tűnik, hogy a fizikai dolgozók ábrázolásához, még akkor is, ha nem munka közben örökítette meg őket a fényképezőgép, e két album esetében elfogadhatónak tartották a koszos arcot és ruhát.

gozóitól” fennmaradt albumban⁷¹ a kollektív szellemnek nyoma sincs: minden oldalra csak egy képet ragasztott a kivitelező, és a 45 kép közül 41-en egy-egy hivatali dolgozót láthatunk, amint íróasztala mögött egyedül ül, és az előtte fekvő iratra tekintve dolgozik. Egyetlen személy, a szintén egyedül dolgozó takarítónő néz (mintha munkáját egy pillanatra szakítaná meg) a fényképező személy kamerájába, a többi dolgozó nem létesít szemkontaktust az album nézegetőjével. Bár a hivatali munka jellege magyarázhatja azt, hogy nincsenek a lapokon olyan képek, ahol az emberek közösen dolgoznak, de az összeállítás nem tartalmaz a közösségi összetartozást szimbolizáló, beállított csoportképet sem.

Az albumokba rendezett fényképek tárgyi jellegének másik fontos vetülete a képek szövegezése. A szövegezés kontextust ad egy kép értelmezéséhez. A Hazai Pamutszövőgyár albumában⁷² egy didaktikus történet bontakozik ki a fényképek sorrendjéből és a képmagyarázatokból. A háború utáni újrakezdés, a termelés beindulása, a szociális intézmények létrehozása, az államosítás, a munkaversenyek, a szovjet tapasztalatok átvétele mind megjelenik a fényképek témájában. Az album kitér arra is, hogy a munkaverseny lázában romlott a termékek minősége, de a „selejt elleni harc” és a technikai újítások segítettek a minőség javításában. A történet, amelynek elmeséléséhez a szövegezés elengedhetetlen volt, boldog befejezéssel zárul: az utolsó lapról az album nézegetője megtudhatja, hogy a gyár 1952. február 13-án újra elnyerte az élüzem kitüntetését. A Hazai Pamutszövőgyár albumán erőteljesen érződik az átgondolt szerkesztési munka. Az egy oldalon vagy oldalpáron elhelyezett, összehasonlításra lehetőséget adó „régén és most” típusú képpárok és a képi üzenetet hangsúlyosabbá és egyedivé tevő montázsok is részei a vizuális önreprezentációnak. A képeket kísérő szövegekben nagyobb szerepet kapott az ideológiai üzenet megjelenítése, mint a tények rögzítése.⁷³

Az albumok szövegezése abban is segített, hogy az ajándékozók felhívják a figyelmet az egyéni teljesítményekre. A munkaversenyekről tudósító albumok mindegyikében láthatunk kiváló dolgozókat megörökítő portrékat, ahol a képek mellett az album lapján rögzítették a nevet, a felajánlás mértékét és a teljesítés eredményét. Az „élmunkások” bemutatásával és nevük megadásával nemcsak emberek, hanem állatok vonatkozásában is találkozhatunk. A perjespusztai állami gazdaságból küldött albumban két tehén képénél is szerepel az állat neve („Napi 30 liter tejhozamu Mancsi II”, „Napi 25 liter tejhozam Rózsa”), ám a gazdaság vezetőjét egy csoportképen megörökítő fénykép mellett nem tüntették fel a vezető nevét.⁷⁴ Azokban az albumokban, ahol nincsenek aktuális munkafelajánlások és

⁷¹ MNM TF, 28. album.

⁷² MNM TF, 139. album.

⁷³ A 10–11. oldalpáron például 3 munkásnőt és egy férfit látunk munka közben, s a képeket ez a szöveg kíséri: „Megindultak a gépek! Megindulásukhoz a felszabadító Szovjetunio nyújtott gyors és hatalmas segítséget! Volt már nyersanyag!”

⁷⁴ MNM TF, 56. album, 8. és 14. lap. A vezetőök nevét a Pápai Húsipari Vállalat albumában sem rögzítették a képek mellett.



2. kép.

„Régi: rossz – most: jó” típusú képpár a Hazai Pamutszövőgyár albumának 24. oldalán. Budapest, ismeretlen felvétele. (Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, 139. album)

A „jelen” székekkel kapcsolatos fejlesztését érdekes módon nem egy nagyobb hitelességet biztosító fényképen ábrázolták.

csak átfogó képet ad az összeállítás a közösség munkájáról, sokszor akkor is elmarad a személynév megadása, ha portréről vagy csoportképről van szó.⁷⁵

A fényképek és szöveges részek mellett az egyéb vizuális elemek: rajzok, grafikonok, festmények is hozzájárulhatnak az albumok jelentéstartalmának formálásához. Számos igényesen festett, az egyes intézet vagy tanszék profiljára utaló motívumot találhatunk a „Szegedi Egyetemek és Főiskola” albumában,⁷⁶ amelyek között több szignált alkotás is van. Ezek a festett díszítőelemek erősítik a fényképek és szövegek idealizáló üzenetét. Az ideológiai igazodást jelzik több albumban a különböző formában megjelenő vörös csillagok, címerek, békegalambok.

A Siófoki Állami Általános Iskola ajándéka különleges példája annak, hogyan módosítja a fényképek virtuális világát az album kontextusa. Az összeállítás 7. oldalán három fényképet láthatunk,⁷⁷ mindhárom az idealizált önreprezentáció kissé esetlen példájának tűnik. Az első képen egy egyenruhás lány matematikafeladatokat old meg a táblánál, s a tábla mellett a falon Lenin, Sztálin és Rákosi portréi láthatóak. A második és harmadik képen a gyerekek fegyelmezet-

⁷⁵ Ennek az egyént a közösség javára háttérbe szorító szemléletnek kirívó példáját találhatjuk a „Szegedi egyetemek és a főiskola” albumában (MNM TF, 104. album), amelyben a 44. lapon egy mikroszkópba néző köpenyes férfi képe alá ezt írták: „Professzor kutat”.

⁷⁶ MNM TF, 104. album.

⁷⁷ MNM TF, 91.595–91.597 ME II A. A 6 × 9 cm-es papírképeket fotósarkok rögzítik az albumban, így a képek az albumból kivethetők, és hátoldaluk megvizsgálható. Sajnos a képek hátoldalán nincs semmilyen jelzet. A felvételeket valószínűleg egy helyi fényképész vagy egy amatőr fényképező készítette.

ten ülnek a padokban, a harmadik képen újra látszik a falon egy Lenin- és egy Rákosi-portré. Az albumlap felső részében azonban ez a felirat olvasható: „De azért szorgalmasan tanultunk”. Azt, hogy a „De” szó mire utal, az előző három, nem fényképet tartalmazó oldalról tudhatjuk meg. A 6. oldalra egy grafikon került, amelyen a diákok tanulmányi eredményeinek alakulását ábrázolták. Grafikonokat több másik albumban is találhatunk, ezek segítségével az ajándékozók érzékletesen tudták bemutatni például a termelés növekedését. A siófoki album grafikonján az tanulmányozható, hogy az 1951–1952-es tanév első negyedéve és féléve között hogyan változott a tanulók értékelése. Kevesebb lett az elégtelen és elégséges osztályzat, több a kitűnő és jeles osztályzat, ám a legtöbb gyerek közepes és jó értékelést kapott mindkét alkalommal. Ez a grafikon tehát azt mutatja, hogy van még mit javítani a diákok és a tanárok munkáján. Az album 4. lapján egy képzeletbeli iskola gyerekek által készített rajza szerepel, „Ilyen iskolát szeretnénk” felirattal, az 5. oldalon pedig egy térkép („Mert most ilyen és ez nehezíti a munkánkat” felirattal), amelyből kiderül, hogy az album készítésének idején a gyerekek nyolc helyszínen tizenegy épületben tanulnak. Az albumban fennmaradt egy levél is, amelyet az iskolaigazgató és három tanár írt alá. A megszokott üdvözlő, dicsőítő fordulatok mellett a levélírók Rákosi segítségét kérik abban, hogy az iskola új épületet kapjon. A fennmaradt albumok között ez az egyetlen olyan összeállítás, amelyben az ajándékozók a vezető közbenjárását kérik egy konkrét ügyben.

A FÉNYKÉPALBUMOK ÁTADÁSA, FOGADTATÁSA ÉS KÉSŐBBI ÉLETÚTJA

Az ajándékok átadásáról és fogadtatásáról több alkalommal tudósított a sajtó 1952-ben. A propagandisztikus beszámolók nem beszélnek kifejezetten fényképalbumokról. Az albumok jellemzése általánosságokban mozog,⁷⁸ és a hangsúly mindig a bennük összegyűjtött munkafelajánlásokon, az ezek teljesítéséről és túlteljesítéséről szóló jelentéseken van. Rákosi az ajándékok közül néhányat személyesen, a sajtó képviselői jelenlétében vett át a küldöttségektől. A fennmaradt fényképalbumok közül a DISZ-album átadását említi meg a *Szabad Ifjúság* 1952. március 8-i száma.⁷⁹ A fényképalbum ajándékozása és annak befogadása, nézegetése alapvetően személyes aktus, amit ebben a különleges esetben már az átadás pillanatában felülírt a propagandaszempontra, az a szándék, hogy a külvilág is értesüljön az ajándékozásban megtestesülő, a vezető iránt érzett tisztelet és hála megnyilvánulásairól.

⁷⁸ Például: „Az akadémiautcai házba, ahol áldozatos munkáját végzi értünk, naponta tucatjával érkeznek a szebbnél szebb albumok. Ezernyi ötlet díszíti ezeket az albumokat, minden lapjukon látszik, hogy mennyi gondnal, odaadással készültek.” *Szabad Nép*, 1952. március 4. 1.

⁷⁹ 2. oldal. Az MNM TF-ben három különböző DISZ-szervezet által küldött album maradt fenn. A *Szabad Ifjúság* tudósításából kiderül, hogy ekkor a központi küldöttség adta át ajándékát Rákosinak.

Fontos felvetni a kérdést, hogy tényleg Rákosinak szóltak-e a munkafelajánlások és a fényképalbumok, vagy hogy csak Rákosinak szóltak-e. A helyi pártszervek által irányított munkaversenyben a kollektívák egymásra is figyeltek, egymást akarták felülmúlni vállalásaikkal és teljesítményeikkel. A szovjet mintát követve már a születésnap előkészületek kezdetén része volt a tervnek egy kiállítás, amelyben Rákosi élete mellett a neki küldött ajándékok egy részét is be kívánta mutatni az MDP Központi Vezetőségének Szervező Bizottsága.⁸⁰ Az ajándékok már életútjuk elején elvesztették személyes jellegüket (ha volt egyáltalán ilyen) azzal, hogy a nyilvánosságnak szánt tárgyakká váltak. Fogadtatásuknak szerves részét képezte a *Rákosi Mátyás élete* című kiállítás, amely 1952. március 9-én, a politikus születésnapján nyílt meg a Kúria épületét elfoglaló Munkásmozgalmi Intézetben (a továbbiakban MI).

Kiállítástechnikailag mindig fontos és nehezen eldönthető kérdés, hogyan mutassunk be egy albumot. Az 1952-es kiállítás során is felmerült a probléma: kinyitva szerepeljenek az albumok, hogy legalább egy oldalpáron látható legyen a tartalom, vagy becsukva, hogy a díszes címlap ragadja meg a látogatók érdeklődését. A kiállítás fennmaradt enteriőrképei közül két felvételen csak albumokat tartalmazó tárlók szerepelnek.⁸¹ Ezeken a képeken az albumok mind becsukva láthatóak, vagyis elhelyezésükkor a tárgyi jelleg és a tárgyítípus tömegességének hangsúlyozása volt a fontos, nem pedig az albumokban szereplő képek. Ezt a megoldást kérdőjelezte meg Rákosi titkárságának egy munkatársa, aki 1952. március 31-én kelt levelében közölte észrevételeit a megtekintett kiállítással kapcsolatban Réti Lászlóval, az MI igazgatójával: „Felvetődött az, hogy az uruguayi és a franciaországi albumokat nem lenne-e helyesebb kinyitni, hogy lássék, mi van benne. A német úttörő albumok külseje nem árul el semmit, ugyanakkor a belsejében szép képek és üdvözlő sorok vannak. [...] Általában az albumok közül néhányat szép illusztrációval fel lehetne nyitni.”⁸²

Az esztétikai szempontokon túl az ajándékokat „a szemléltető agitáció” (a vizuális elemeket tartalmazó meggyőzés) céljaira is fel lehetett (volna) használni, ami különösen igaz a fényképeket, rajzokat, grafikonokat tartalmazó albumokra. Réti László 1952. július 3-i keltezésű, az MDP Agitációs és Propaganda Bizottságának címzett levelében a Rákosinak küldött és a MI-ben összegyűjtött ajándékokból egy „Ajándékmúzeum” létrehozását javasolta, s indokai között szerepelt ez az érv is.⁸³

Az ajándékozások során Rákosi Mátyáshoz vagy az MDP Akadémia utcai titkárságára került dísz- és használati tárgyak közül sokról nem tudjuk, mi lett a sorsuk. Az MI-ben 1952-ben kiállított tárgyak közül is többnek ismeretlen a holléte.⁸⁴ A munkafelajánlásokat és fényképes beszámolókat tartalmazó albu-

⁸⁰ MNL OL M–KS 276. f. 54. cs. 158. ő. e. 13.

⁸¹ MNM Központi Adattár, AD–I–1717–80_001. és AD–I–1717–80_002. kép.

⁸² MNL OL M–KS 276. f. 65. cs. 79. ő. e. 57.

⁸³ MNL OL M–KS 276. f. 86. cs. 101. ő. e. 54.

⁸⁴ Fejős 2012: 30.

3. kép.

Rákosi Mátyás a „magyarországi délszlávok küldöttségétől” kapott albumot nézi.

A Szabad Nép számára készült felvétel, Budapest, 1952. március 9. (Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, 2017.192.16.

ME II A)

Sajnos az album tartalmát és őrzési helyét nem ismerjük.



mek azonban sem értékes vagyontárgyként, sem használati tárgyként nem lehetnek „kívánatos” dolgok, így nagyobb valószínűséggel maradtak az MI-ben. Már itt készítettek az albumokról valamilyen listát; erre utal, hogy egy-két kivételtől eltekintve az összes album első oldalának jobb felső sarkában egy ceruzával írt sorszám olvasható. Sajnos ma már nincs meg az a lista, amelyeken az albumokat rögzítették.⁸⁵ Néhány albumban bizonyos fényképek mellett egy ötjegyű szám olvasható, ezek egyértelműen az MI-ben készült reprodukciós negatívok nyilvántartási számát jelzik.⁸⁶ Ezeket a fényképeket valamilyen szempontból fontosnak tartották az intézetben, akár külső kutatói kérésre, akár saját kiállítás vagy nyomtatott publikáció céljára készítettek róluk reprodukciós negatívot, s aztán papírfénykép-másolatot. 1956 decemberében az MI-t megszüntették, átszervezték, s a Múzeumi Alosztályból 1957 elején létrejött a Legújabbkori Történeti Múzeum (a továbbiakban LTM), amely megörökölte a Rákosinak küldött ajándékokat is. Nem tudjuk, hogy az intézményi és politikai változások milyen következményekkel jártak az ajándékok egy-egy darabjára; könnyen lehet, hogy egyes tárgyak sorsa a továbbajándékozás vagy selejtezés lett.⁸⁷ A személyi kultusz jelen-

⁸⁵ Ez a lista bizonyosan nem csak a Rákosi 60. születésnapjára küldött albumokat tartalmazta, mert az MNM TF gyűjteményében olyan ceruzás számmal ellátott album is van, amelyet Rákosi korábban kapott.

⁸⁶ Stemlerné Balog Ilona szóbeli tájékoztatása.

⁸⁷ Múzeumi forrás bizonyítja, hogy az 1952-es kiállítás után a pártközpontba elvitt dísz tárgyak egy része 1958–1959-ben az LTM-be került, s hogy 1956 nyarán Rákosi Mátyásné az akkor még MI-ben lévő tárgyak közül „a művészileg értékesebbeket elvitte”. MNM Központi Adattár, AD-I–3696–84 adattári gyűjtőlap.

ségének 1956-os szovjet elítélését (Hruscsov titkos beszédét) követően azonban a gyűjteményben fennmaradt fényképalbumok sorsa nem a felejtés és mellőzés lett. A tárgyak jelentése természetesen megváltozott: az 1952-es kiállításban még egy az ország irányítása szempontjából hasznosnak ítélt politikai gyakorlat bizonyítékaiként szolgáltak, majd 1956 után a károsnak és hibásnak ítélt hatalomgyakorlás objektíválódott emlékeiként értelmezték őket.

Az 1952-es kiállítást követően, még a rendszerváltás előtt, két alkalommal, 1977-ben és 1982-ben találtak lehetőséget a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum⁸⁸ történész-muzeológusai, hogy a magyarországi személyi kultuszhoz kapcsolódó tárgyakat mutassanak be a nagyközönségnek. 1977-ben készült el az MMM *A magyarországi munkásmozgalmak története* című állandó kiállításának 1945 utáni része, amelyből nem maradhattak ki a Rákosi Mátyás névvel fémjelzett évek sem. A kiállítás forgatókönyvében a 296-os tételszám alatt „emlékalbumok” szerepelnek.⁸⁹ Bár pontosabb meghatározás vagy leltári számok a forgatókönyvben nem olvashatók, valószínű, hogy ezek között fényképes albumok is voltak.⁹⁰

1982-ben rendezték meg a *Papok, polgárok, katonák után...* című időszak kiállítást az MMM-ben, amely az intézmény gyűjteményeinek kiemelkedő, különleges darabjait vonultatta fel. A forgatókönyvben külön részt szenteltek a személyi kultusznak, amihez a forgatókönyv írója, Horn Emil a következő iránymutatást adta a tárgyak elhelyezéséhez: „[...] az anyag szorosan egy kupacban, de nem rendetlenül van kiállítva. Az egésznek a dolog torz mivoltából inkább szomorú, mint gúnyos hangulata legyen.”⁹¹ A kiállítás biztonsági fotóin⁹² öt fényképalbum ismerhető fel. Négy ezek közül becsukva, csak a címlapot láthatóvá téve szerepelt a kiállításban.⁹³ Az ötödik, a siófoki általános iskola által küldött album kinyitva feküdt a posztamensen, azonban nem egy fényképes, hanem egy szöveges oldalnál nyitották szét, mégpedig ott, ahol két matematikafeladvány olvasható. A szöveges feladatok (amelyeknek megoldása Rákosi Mátyás életkora volt) a személyi kultusz abszurd megnyilvánulási formáit voltak hivatottak illusztrálni.

A rendszerváltást követően az immár újra Legújabbkori Történeti Múzeumnak hívott intézményben 1990-ben rendezték meg a *Sztálin – Rákosi!* című időszak kiállítást. Rendezője ismét Horn Emil volt, akinek az ötlete alapján egy hatalmas, tortát utánzó installáció is készült a kiállításához. A torta egyes szintjein több ajándéktárgyat helyeztek el. A kiállítás forgatókönyvében nem rögzítették rételesen, mely tárgyakat választották ki, de a kiállítási enteriőr képek és a televíziós tudósítás⁹⁴ alapján három fényképalbum egyértelműen azonosítható.

⁸⁸ A Legújabbkori Történeti Múzeum 1966 és 1989 között viselte ezt a nevet. Rövidítése a továbbiakban MMM.

⁸⁹ MNM Központi Adattár, AD-I-1071-77/1. 32. A forgatókönyv írója Szikossy Ferenc volt.

⁹⁰ MNM Központi Adattár, AD-I-1071-77/1. 32. Az ajándéktárgyak bemutatására vonatkozó általános utasítás a forgatókönyvben, hogy „zsúfoltan” kell őket kiállítani.

⁹¹ MNM Központi Adattár, AD-I-2945-83. 40-41.

⁹² MNM Központi Adattár, AD-I-2817-82.

⁹³ MNM TF 61., 97., 150. és 77. albumok.

⁹⁴ https://nava.hu/id/01885_1990/ – utolsó letöltés: 2018. október 20.



4. kép. A Papok, polgárok, katonák után... című időszaki kiállítás személyi kultuszról szóló részében kiállított tárgyak. Budapest, 1982. Jaksity László – Farkas Árpád felvétele (Magyar Nemzeti Múzeum Központi Adattár, AD_1_2817_82_001.)

A „Hűtőipar dolgozóitól” érkezett album⁹⁵ becsukva, a „Szegedi Egyetemen és a Főiskola” által küldött album⁹⁶ pedig egy fényképes oldalnál kinyitva szerepelt a kiállításban. Látható volt a siófoki album is, amelyet újra a matematikafeladványoknál kinyitva mutattak be a nagyközönségnek (5. kép).

Az LTM 1995-ben beolvadt a Magyar Nemzeti Múzeumba, így a múzeum történészei felhasználhatták az 1996-ban átadott új állandó történelmi kiállításban a személyi kultuszhoz kapcsolódó tárgyakat.⁹⁷ A Néprajzi Múzeum 2012-es *Rakosi60@neprajz.hu* című kiállításához a rendezők egy fényképalbumot kölcsönöztek az MNM-ből. A győri baromfi-feldolgozó vállalat albumának faragott fa fedőlappján Rákosi arcképe is látható.⁹⁸ A tárgy bemutatásakor a faragáson volt a hangsúly, így az album becsukva szerepelt a kiállításban. A projekt interne-

⁹⁵ MNM ETGY, 82.30.1.

⁹⁶ MNM TF, 104. album.

⁹⁷ A tárgyak két vitrinben és fölöttük a falon láthatók még ma is. A kiállított fényképalbumhoz lásd a 24. lábjegyzetben írottakat. A tárgyak kiállításokon szerepeltetése egy olyan történelmi-muzeológusi gyakorlat, amelyek ismerete miatt sem tartja a szerző helytállónak Fejős Zoltán azon véleményét, miszerint a múzeumban „az anyag mindmáig a személyi kultusz egyik ma már érdektelen, abszurd, neveléses, s ezáltal joggal elfeledett – értsd: feledésre méltó – rekvizitumának számít.” (Fejős 2012: 30.)

⁹⁸ MNM ETGY, 63.122.1.

tes felületén azonban a címlap mellett már a beszkenelt oldalakat is láthatóvá tették.

Míg tehát a személyi kultusz témájának kiállításban történő feldolgozásához a fényképalbumokat alapvetően nem a képi tartalmuk miatt használták, egyes albumokból a képi tartalom szempontjából fontosnak ítélt fotográfiákat másolatok formájában, kartonokra ragasztva és albumokba fűzve tették kutathatóvá az LTM fényképgyűjteményében. Egy 1959-es ismertetéséből tudjuk, hogy az intézmény feladatának tekintette a másolati képek gyűjtését. A magánszemélyek, szervezetek, más közgyűjtemények által őrzött fényképeken kívül „reprózták” a saját gyűjteményben őrzött képeiket (utóbbit a kutatószolgálat megkönnyítése érdekében), másoltak képeket már megjelent kiadványokból, és vásároltak nagytásokat a Magyar Távirati Iroda fotósai által készített felvételekből.⁹⁹ Ebbe a gyakorlatba illeszkedett a Rákosinak ajándékozott albumok fényképeinek másolása. Az eredetileg az MI-ben készített reprodukciós negatívokat az LTM-ben 1957 és 1960 között átletározták, és az ezekről készült papírnagyítások téma és kor szerinti azonosítót kaptak. Később, már az MMM időszakban a másolati papírképek új leltári számot kaptak, például 1969-ben, 1977-ben és 1982-ben. Jelen tanulmány megírásáig 21 olyan papír fényképet sikerült az MNM Történeti Fényképtárában azonosítani, amelyet valamelyik Rákosinak ajándékozott album képeről készítettek. Ezek közül csak egy esetben jelzi felirat a karton hátoldalán, hogy egy albumból másolták a képet, a többi kép esetében már sem a leltárkönyvekben, sem a tárgyon nem utal semmi a származásra.

A másolati képek leltározása mellett a fényképgyűjteményben az albumok sorszámot kaptak, és katalóguscédula rögzítette legfontosabb jellemzőiket. A ma a Legújabbkori Egyedi Tárgyak Gyűjteményében őrzött fényképalbumokat 1963-ban és 1982-ben leltározták be.¹⁰⁰ 1984-ben az MMM fényképgyűjteménye három albumot átadott a Magyar Mezőgazdasági Múzeumnak. Az albumok képeit az MMgM új állandó kiállításában akarták felhasználni, s mivel maguk a tárgyak nem voltak az MMM-ben beletárolva, lehetőség nyílt a hivatalos átadásra.¹⁰¹ Bár 1957 után az LTM fényképgyűjteménye archívumjellegű (a fotográfiák képi tartalmára fókuszáló) gyűjteményből fokozatosan a fényképeket mint tárgyakat kezelő gyűjteménnyé vált, a Rákosinak ajándékozott albumokat későn érte el ez a szemléletváltozás. A síófoki általános iskola albuma volt az első 1991-ben, amelyet képenként beletárolt az akkori muzeológusa.

⁹⁹ Siklós 1959: 128.

¹⁰⁰ Az albumok 1982-es leltározására a *Papok, polgárok, katonák után...* című kiállításban való felhasználásuk miatt volt szükség. A leltározások során az albumok mint tárgyak kaptak egy nyilvántartási számot, nem pedig a fényképeket leltározták be egyenként.

¹⁰¹ MMgMK Eredeti Fényképek Gyűjteménye 11032, 11033, 11034 leltári tételek. (Köszönöm Vörös Éva muzeológus tájékoztatását.) Az intézmények közötti átadás hivatalos iratát a 159/F/84 iktatási számon őrzi az MNM TF.

5. kép.

A személyi kultusz tárgyi emlékei a születésnapjára emlékeztető tortát utánozó installáción a Sztálin – Rákosi! kiállításban. Budapest, 1990. Jaksity László – Farkas Árpád felvétele (Magyar Nemzeti Múzeum Központi Adattár, AD_6138_90_001.)



A vizsgált albumokat és a bennük szereplő egyes képeket közgyűjteményi létük során több alkalommal és módon felhasználták, ám az albumok mint tárgyak élettörténete általában elvált az albumokban szereplő fotográfiák képi tartalmának élettörténetétől. Jelen tanulmány és a hozzá kapcsolódó kutatás is része a fényképalbumok közgyűjteményi életének; egy újabb, a tárgyak komplex forrásértékét feltárni szándékozó, fotótörténeti irányú felhasználás.

FORRÁSOK

Bródy Sándor Megyei és Városi Könyvtár

Heves megyei aprónyomtatványok 17/G. https://library.hungaricana.hu/hu/view/HevesMegyeiAprony_17_G/?pg=59&layout=s&query=j%C3%A1vorfi – utolsó letöltés: 2018. június 1.

Magyar Mezőgazdasági Múzeum és Könyvtár (MMgMK)

Eredeti Fényképek Gyűjteménye

11032: Martonvásári Növénytermelési Kutató Intézet dolgozóinak albuma

11033: Szervestrágyagyűjtő- és Kereskedelmi Vállalat; Talajérőgazdálkodási Tröszt;

Műtrágya- és Növényvédőszerértékesítő Vállalat közös albuma

11034: Mezőgépszerkesztő Iroda Vállalat dolgozóinak albuma

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

M–KS 276. f. 65. cs. Magyar Dolgozók Pártja, Rákosi Mátyás titkári iratai, 1948–1956.

M–KS 276. f. 86. cs. Magyar Dolgozók Pártja, Agitációs és Propaganda Bizottságának iratai, 1948–1953.

XIX–A–30–h Állami Ellenőrző Központ, Kulturális és Egészségügyi Főosztály iratai, 1949–1956.

Magyar Nemzeti Múzeum (MNM)

Legújabbkori Egyedi Tárgyak Gyűjteménye (ETGY)

63.122.1. A győri Baromfifeldolgozó Vállalat dolgozóinak albuma

82.26.1. A veszprémi Nehézvegyipari Kutató Intézet albuma

82.29.1. A gödöllői Rákosi vándorzászlós úttörőcsapat albuma

82.30.1. A hűtőipar dolgozóinak albuma

82.31.1. A Rákosi Mátyás Vas- és Fémművek új csőgyárának albuma

82.32.1. Nógrád megyei iskolások albuma

Történeti Fényképtár (TF)

2. album: MÁV Pályaépítő és Felújító Vállalat

11. album: Budapesti Melléktermék- és Hulladékgyűjtő Vállalat

14. album: IBUSZ belföldi turizmus

16. album: Szolnok megyei Állami Gazdaságok Trösztje

20. album: Törökszentmiklósi járási pártbizottság

26. album: Magyar Repülő Szövetség „Előre” alapszervezete

27. album: Mezőberényi Állami Gazdaság

28. album: SZTK Eger

30. album: Józsa község MDP szervezete

37. album: DISZ Pest megyei bizottsága

39. album: Tatabányai városi pártbizottság

44. album: Postások szakszervezete Központi Kultúrotthona

47. album: Pápai Húsipari Vállalat

48. album: Kisipari szövetkezet, Tiszacsege

50. album: Vegyipari Műszaki Egyetem, Veszprém

52. album: Orion Rádiógyár

53. album: DISZ Veszprém megyei bizottsága

55. album: BELSPED dolgozói, Gyula

56. album: Perjépusztai Állami Gazdaság

61. album: Vörös Lobogó Sportegyesület

72. album: Percesi, diósgyőri, lyukói bányászok

77. album: Gyapottermeltetési Vállalat, Szolnok

79. album: Szabadkígyósi mezőgazdasági technikum

84. album: Budapest VII. kerületi tanács dolgozói

88. album: Mohács dolgozói

90. album: Jászberény dolgozói

91. album: Ózdi Rákosi Mátyás napközi otthon

95. album: Budapesti Rendőrkapitányság dolgozói
97. album: Nyíregyháza, városi pártbizottság
104. album: Szegedi egyetem és főiskola
107. album: Budapest III. kerületi tanács
117. album: Debreceni Tudományegyetem
119. album: Élelmiszeripari Minisztérium tejipari dolgozók
121. album: MÁV Hámán Kató Fűtőház
123. album: Diósgyőr-Vasgyár városi kórház
132. album: Eötvös Loránd Tudományegyetem Orosz Intézete
132. album: Népművelési Minisztérium
133. album: Dolgozó parasztnők küldöttsége
135. album: Pamuttextilművek, Budapest
136. album: Budapest Városi Tanács
137. album: Esztergom Városi Tanács
139. album: Hazai Pamutszövőgyár
141. album: RM Vas- és Fémművek Repülő Szervezete
149. album: DISZ
150. album: Agrártudományi Egyetem
157. album: Rákosi Mátyás úttörőcsapat
91.595–91.609: Siófoki Általános Iskola albuma

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Apor Balázs 2017: *The Invisible Shining: The Cult of Mátyás Rákosi in Stalinist Hungary, 1945–1956*. Budapest–New York.
- Apor Péter 2008: A mindennapi élet öröme. In: Horváth Sándor (szerk.): *Mindennapok Rákosi és Kádár korában*. Budapest, 13–49.
- Bokor Miklós (összeáll.) 1953: *Népünk szeretete: népművészeink ajándékai Rákosi Mátyás 60 éves születésnapjára*. Budapest. (A kiadványban szereplő képek megtekinthetők itt: <http://rakosi60.blogspot.hu/p/az-orszag-nepmuveszetenek-legjava.html> – utolsó letöltés: 2018. június 25.)
- Edwards, Elisabeth (ed.) 2004: *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. London–New York.
- Feitl Írisz 2018: *Múzeumpolitika, múzeumirányítás Magyarországon 1945–1963 között*. (PhD-disszertáció) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.
- Fejős Zoltán 2012: „Rákosi elvtárs élete” – egy hatvan évvel ezelőtti sztárkiállítás rétegei. *Ethnographia* (123.) 1. 1–47.
- Gál Vilmos 2002: A Legújabbkori Egyedi Tárgyak Gyűjteménye. In: Pintér János (szerk.): *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*. Budapest, 558–574.
- Huhák Heléna 2015: „Mutasd a faliújságod – megmondom, ki vagy!” Vizuális meggyőzés a Rákosi-korszakban. *Médiakutató* (16.) 3. 7–20.
- Kincses Károly 1988: „Aztán jött egy rendelet.” (Szemelvények a magyar fényképészet államosítása körüli időkből.) *Fotóművészet* (31.) 3. 41–53.

- Kiscsatári Marianna 2015: Tervetuloa! Kádár János. Kádár János Finnországban, 1983. szeptember 20–22. Jorma Komulainen képei. *Fotóművészet* (58.) 1. 92–97.
- Kocsis Piroska 2006: Rákosi Mátyás hatvanadik születésnapjának megünneplése. *Archivnet* (6.) 2. http://www.archivnet.hu/politika/rakosi_matyas_hatvanadik_szuletesnapjanak_megunneplese.html?oldal=1&page=4 – utolsó letöltés: 2018. június 25.
- Kocsis Piroska 2007: Sztálin 70. születésnapja Magyarországon. *Archivnet* (7.) 6. http://www.archivnet.hu/politika/sztalin_70._szuletesnapja_magyarorszagon.html – utolsó letöltés: 2018. június 25.
- Lengyel Beatrix 2018: Keleti Éva fotográfiái a Nemzeti Múzeum gyűjteményében. In: Lengyel Beatrix – Szarka Klára (szerk.): *Kontakt 85*. Budapest, 7–11.
- Majtényi György 2011: Elkészönt és maradt. Kádár kerek évfordulóí. *Múlt-kor* (2011. tél) 80–87.
- Michaelis, Andreas 1994: *DDR Souvenirs*. Berlin. <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/souvenirs/1.htm> – utolsó letöltés: 2018. június 20.
- Püskösti Árpád 2004: *Rákosi, Sztálin legjobb tanítványa*. Budapest.
- Radnóti Klára 2014: Az Állami Központi Jelenkori Orosz Történeti Múzeum és magyar anyaga – a magyar „munkásmozgalom” ünnepélyes pillanatai. In: *Folia Historica* (29.) 253–272.
- Siklós Jánosné 1959: A Legújabbkori Történeti Múzeum fényképtára. *Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve*. Budapest, 128–136.
- Sosnina, Olga – Ssorin-Chaikov, Nikolai 2006: Archaeology of Power: Anatomy of Love. In: Ssorin-Chaikov, Nikolai (ed.) 2006: *Dary Vozhdiam/Gifts to Soviet Leaders*. Moszkva, 12–37.
- Ssorin-Chaikov, Nikolai (ed.) 2006: *Dary Vozhdiam/Gifts to Soviet Leaders*. Moszkva.
- Stemlerné Balog Ilona 2002: A Történeti Fényképtár. In: Pintér János (szerk.): *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*. Budapest, 308–327.
- Stemlerné Balog Ilona 2009: *Történelem és fotográfia*. Budapest.
- Szalma Anna-Mária 2014: *A fénykép a mindennapi életben: fényképkorpuszok antropológiai elemzése*. Kolozsvár.
- Vowinckel, Annette – Wildt, Michael 2015: Fotografie in Diktaturen. Politik und Alltag der Bilder. *Zeithistorische Forschungen*. <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2015/id=5219> – utolsó letöltés: 2018. június 25.

Farkas Judit Antónia

A képek, amelyek bejárták és megosztották az egész világot

A Life magazin 1956-os fotói

Abban, hogy a nyugati világ ilyen intenzív figyelemmel és erős érzelmi azonosulással követte a magyarok szabadságért és függetlenségért vívott küzdelmét, majd a forradalom leverésének következményeit, és ilyen sikeres volt a mintegy 200 000 magyar menekült nyugati országokba történő befogadása, elvitathatatlan szerepe volt a tömegtájékoztatásnak. A hazai történeti kutatások eddig – néhány kivételtől eltekintve¹ – mégis zavarba ejtően kevés figyelmet fordítottak annak vizsgálatára, milyen jelentős szerepet játszott ebben a folyamatban a fotózszurnalizmus. A több százézes, sőt milliós példányszámban megjelenő nyugati képes hetilapoknak (például *Life*, *Picture Post*, *Paris Match*, *Epoca*, *Stern*), amelyek a televíziózás széles körű és tömeges elterjedéséig változatos vizuális tartalmukkal, nagyméretű, gyakran teljes oldalakat, oldalpárokat betöltő, kiváló minőségű fekete-fehér (és színes) fotóikkal, fotóesszéikkel, képriportjaikkal hódították meg az olvasóközönséget, amellet, hogy emberek millióinak mentalitását és ízlését befolyásolták, jelentős kulturális, közvélemény- és társadalomformáló szerepük is volt.

A nyugati képes magazinok 1956-os sajtófotói, képriportjai közül vitathatatlanul az amerikai *Life* magazinéi váltak a legismertebbekké, és fejtették ki a legszélesebb körű hatást szerte a világon. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogyan váltak a fotók² globálisan ismertté, milyen szerepet játszottak a forradalom elbeszélésének és emlékezetének alakításában, miként jelentek meg a kommunista és kommunistaellenes propagandában, és hogyan manipulálták őket különféle ideológiai, politikai megfontolásból. Bemutatom, hogy kik és milyen körülmények között készítették a felvételeket, milyen stratégia mentén történt a publikálásuk, hogyan fogadták, és milyen érzelmeket váltottak ki.

A MAGAZIN

Amikor Henry R. Luce (1898–1967), a *Time* (1923) hír- és a *Fortune* (1930) üzleti magazint, illetve a *The March of Time* című rádiós (1931) és filmes sor-

¹ Balázs–Casoar 2006; Casoar, Phil – Balázs, Eszter 2006: *Les héros de Budapest*. Párizs. A továbbiakban a magyar kiadásra hivatkozom: Casoar–Balázs 2016.

² A magazinnak csak azokkal a fotóival foglalkozom részletesen, amelyeket a forradalom napjaiban Magyarországon járt fotóriporterek készítettek a hetilap megbízásából. Ezúton köszönöm John Sadovy és Mario De Biasi jogörökösének, hogy hozzájárultak a fotók közléséhez.

zatot (1935) is magába foglaló Time Inc. kiadóvállalat tulajdonosa az 1930-as években elhatározta, hogy alapít egy új hetilapot, amelyben a fotókon lesz a hangsúly, arra alapozta elgondolását, hogy az olvasók mindennél jobban ki vannak éhezve a képekre és a képekkel elbeszélrt történetekre.³ A kisméretű kamerák megjelenésével a fotózás egyre elterjedtebb és népszerűbb tevékenység lett, ami nagyban hozzájárult ahhoz, hogy megnőtt a fotó és a fotóesszé műfaja iránti érdeklés. Ezt az európai képes orgánnumok példái is alátámasztották (például *Vu*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Weekly Illustrated*).

1936. november 23-án jelent meg a *Life* magazin első száma.⁴ A világ legjobb fotóriportereinek felvételeit közlő hetilap az évek folyamán Amerika legkedveltebb sajtóterméke és a fotózszurnalizmus egyik legbefolyásosabb nemzetközi fóruma lett. Itt jelentek meg Robert Capa normandiai partraszállás során készült döbbszetes felvételei (1944. június 19. 25–31.) és Alfred Eisenstaedt Times Square-en megörökített *Győzelmi csók* című ikonikussá vált fotója (1945. augusztus 27.) is, hogy a legismertebb példákat említsem. A második világháború lezárultát követően a Time Inc. sajtótermékei egy részével a nemzetközi sajtópiacon is megjelent.⁵ A *Time* nemzetközi kiadásai mellett 1946-ban elindította a több mint 100 országban terjesztett *Life Internationalt*, majd 1953-ban a tekintélyes számú spanyol ajkú olvasóközönség megszólítását célul tűzve ki életre hívta az első idegen nyelvű kiadványát, a *Life en Españolt*. A sajtóbirodalom tulajdonosát, Luce-t lapjai nemzetközi jelenlétével az üzleti bevételek mellett az amerikai értékek és a demokrácia terjesztésének missziója vezérelte, ami a hidegháborús szembenállás erősödésével különösen felértékelődött. A *Life* (és a *Time*) magazin antikommunista irányultsága és az olykor harcias hidegháborús hangvétele ellenére, amely az 1956-os forradalommal és annak utóéletével foglalkozó anyagok során is tetten érhető, objektíven és magas szakmai színvonalon művelte az újságírást.

A LIFE TUDÓSÍTÓI BUDAPESTEN

A magyar forradalom kitörése az egész világot váratlanul érte és meglepte. Az ország egyik napról a másikra a világsajtó figyelmének a középpontjába került. A magyar vonatkozású képriportok iránti érdeklődést fokozta, hogy az október utolsó napjaiban tömegesen a helyszínrre érkező tudósítóknak, köztük fotóriportereknek és operatőröknek – becslések szerint számuk 150 körül mozgott – évek óta első ízben nyílt arra lehetőségük, hogy a vasfüggöny mögött lévő, a hidegháború miatt hermetikusan elzárt országba bejussanak, és objektív tudósítást készítsenek.⁶ Budapest olyan volt a világ szemében, mint „egy rejtélyes és

³ Baughman 2001; Doss 2001; Brinkley 2010; Webb 2016.

⁴ 1972-ig heti, 1978–2000 között havi rendszerességgel, 2004–2007 között mellékletként látott napvilágot.

⁵ Ten Million Answers a Month to the Lie. *Life* 1949. február 21. 128.

⁶ Last Man In. *Time* 1956. december 3. 72; Molnár [2006] 1. jegyzet.

félelmetes zárt helyiség, amelyből tompa puffanások és nyögések szüremkednek ki”.⁷ De az is növelte a magyarországi események iránti érdeklődést – jöllehet a szuezi válság ezt némileg tompította –, hogy a második világháború óta ez volt az első komoly emberáldozattal és pusztítással járó fegyveres konfliktus Európában, a vasfüggöny mögött, amely a szovjet diktatúrán az első repedéseket okozta.

A Magyarországról tudósító külföldi újságíróknak, fotóriportereknek számos nem várt nehézséggel kellett szembenézniük. Nemegyszer életveszélyes körülmények között végeztek munkájukat, és még azokat is meglepte az utcai harcok súlyossága és a pusztítás mértéke, akik már a második világháborúról is tudósítottak. „Az a háború szervezett volt. Többnyire nagyobb hatótávolságból lőttek. Budapesten viszont sosem lehetett tudni, ki a barát. A szabadságharcosok elképesztően gondatlanul bántak az életükkel. Sokan haltak meg. Túl sok volt ezt látni” – fogalmazott a *Life* egyik munkatársa.⁸

A helyszíni tudósítók a forradalomnak maguk is szerves résztvevői voltak,⁹ de nemcsak fizikai és lelki értelemben, hanem funkciójuknál fogva is. Az újságírók az információk megszerzése, a felkelők pedig a hírek továbbítása miatt voltak egymásra utalva. Tisztában voltak vele, hogy csak akkor érik el céljukat, ha a nyugati sajtó minél részletesebben beszámol az eseményekről. Ahogy az egyik felkelő fogalmazott: „Ha elég embert ölnek meg közülünk, talán felfigyelnek ránk az emberek.”¹⁰

A *Life* a forradalom kitörését követő napokban egy hatfős csapatot, három tudósítót és három fotóriportert küldött a helyszínre.¹¹ A bonni és a párizsi iroda két tehetséges fiatal újságíróját bízták meg, akik egy-egy kiváló és rátermett fotográfussal vágtak neki a bonyolult feladatnak. John Mulliken a *Life* tapasztalt fotóriporterével, a koreai háború során több díjnyertes képet készítő Michael Rougier-val¹² Bonnból, Timothy Foote pedig a szabadúszó John Sadovyyal Párizsból indult útnak. A szerkesztőség erősítésként a helyszínre küldte a *Time*

⁷ Luce [1956]: 2. Az angol nyelvű szövegeket saját fordításomban közlöm.

⁸ Luce [1956]: 2.

⁹ Ezt a mozgó- és állóképek is alátámasztják. A *Life* fotóriportereit is több fotó és filmfelvétel örökítette meg munka közben. John Sadovy szerepel például Mario De Biasi néhány fényképén, amint a Köztársaság téren fotókat készít (1. kép). Morello 2006: 40, 50. Michael Rougier látható egy filmfelvételen, amint másokkal együtt a Kilián laktanya környékén sétál. A honlapon tévedésből Sadovy nevét tüntették fel. www.magyaroktober.hu/terkep (Külföldi tudósítók fegyveres felkelők kíséretében az Üllői úton, a Kilián laktanya előtt).

¹⁰ Luce [1956]: 2.

¹¹ A *Life* újságíróinak magyarországi útját és képriportjuk publikálásának történetét a következő források alapján foglalom össze: Sadovy, John: 'People were dropping like flies'. *Life* 1956. november 12. 40–41; Foote, Timothy: 'Their first taste of victory' In: MacLeish–Foote [1956]: 49; Foote, Timothy: The Road Back To Budapest. *The New York Times Magazine* 1966. november 20. 56–57, 144–153; Elson 1973: 399; Wainwright 1986: 226–250; Lessing 2006; Timothy Foote levele Yvonne Sadovynak (2002) és John Sadovynak (2005). In: Ford 2016: 9–11.

¹² Michael Rougier (1925–2012) 1947–1971 között volt a *Life* munkatársa. Számos ikonikusá vált kép fűződik a nevéhez, köztük található egy árva koreai kisfiúról készített fotográfia. A fotózás mellett szobrászattal is foglalkozott.

bécsi tudósítóját, Edgar Clarkot és a Magnum fotóügynökség munkatársát, Erich Lessinget is.¹³

Az újságírók egykorú és későbbi visszaemlékezései, a kontaktmásolatok és a nyomtatásban megjelent fotók alapján nemcsak az rekonstruálható, hogy merre járt és mit örökített meg a három fotóriporter a forradalom eseményeiből, hanem az is, hogy milyen körülmények között dolgoztak a tudósítók, és hogyan vélekedtek a látottakról.¹⁴ Foote és Sadovy Bécsben találkozott Mullikennel és Rougier-val. Mindannyian a Hotel Bristolban szálltak meg, és a tervek szerint együtt utaztak volna Budapestre Mullikének hivatali Fordjával. Október 28-án Mulliken és Rougier megnézte, mi a helyzet a határnál, de mivel az zárva volt, visszafordultak. Foote és Sadovy azonban a magyarországi történesek egyedülálló történelmi jelentőségét felismerve nem akarta tovább húzni az időt, és éjszaka titokban elhatározták, hogy gyalog próbálnak belépni az országba. Üzenetet hagytak társaiknak, taxiba ültek, és a határhoz vitették magukat. Noha csak a segélyszállítmányokat és az orvosokat engedték be, és csak másnap nyitották meg a határt az újságírók előtt, hajnalban Hegyeshalomnál engedélyt kaptak a továbbhaladásra. Egy Budapestre tartó, érvényes vízummal rendelkező osztrák orvos vette fel őket, aki a kihalt országúton vöröskeresztes jelzéssel ellátott, egészségügyi eszközökkel és gyógyszerekkel megpakolt bogárhátú Volkswagenjével csatlakozott egy külföldiekből álló konvojhoz.

Miután Foote és Sadovy különösebb fennakadás nélkül megérkezett a fővárosba, a Margit hídon átmenve, a rakpart felől gyalog közelítették meg a Parlamentet. Az amerikaiakat mellbe vágta a hídon és a rakparton sorakozó szovjet harcokocsik masszív és fenyegető jelenléte:

„Nehéz visszaadni a teljes sebezhetőségnek azt a húsba vágó és csontig hatoló intenzív és folyamatos érzését – fogalmazott Foote 10 évvel a forradalom után közreadott írásában –, amit az ellenséges tankok látványa keltett bennünk. Egy átlag magyar lakos számára – ellentétben a Szabadságharcosokkal – olyan lehetett ez az érzés, mint amikor a nyúl egy héten keresztül az óriáskígyó ketrecénél játszik.”¹⁵

¹³ Utóbbi kettő járt már Magyarországon. Edgar Clark, az amerikai Time és a Life című lap belgrádi tudósítója és felesége... *Szabad Nép* 1956. április 7. 4; Lessing 2006: 15–17. A magazin elsőként november 5-én a lengyel eseményekkel együtt adott hírt a magyar forradalomról. Lessing (1923–2018) hónapokkal korábban Magyarországon készült fotóit is közzölte. Mivel ekkor még nem álltak rendelkezésre jó minőségű fotók a forradalomról, a hetilap a nemzetközi hírügynökségektől átvett homályos és távolból fotózott, kevés konkrétumot tartalmazó képeket tudta csak lehozni. A felvételek többségén a Budapest utcáit ellepő, illetve a forradalmárok által elfoglalt szovjet tankok és tömegjelenetek láthatók. Farmer, Gene: Violence and rebellion shake the Soviet empire. A desperate fight for freedom in Red Europe. *Life* 1956. november 5. 37–48.

¹⁴ Lásd a 11. jegyzetet. Ezúton köszönöm Phil Casoarnak, hogy Sadovy fotóinak a jogörökösöktől származó kontaktmásolatait megtekinthettem.

¹⁵ *The New York Times Magazine* 1966. november 20. 146.

Foote a fotózás körülményeiről is érdekes részleteket árult el. Tőle tudjuk, hogy Sadovy a városban tett séta során több fotót is készített két régi Leica márkájú fényképezőgéppel,¹⁶ de a negatívak egy részét a szovjetek megsemmisítették, amikor a „szovjet hadsereg budapesti főhadiszállásánál”¹⁷ őrizetbe vették őket. A környék tele volt orosz katonákkal, a tudósító leírása szerint rengeteg „alacsony, fekete sapkás mongol tankvezetőt lehetett látni az utcán, akik úgy néztek ki, mintha a Marsról jöttek volna”.¹⁸ Miután észrevették, hogy Sadovy titokban, fényképezőgépét a derekánál tartva fotókat készít, az oroszok üvöltve körbefogták a két amerikait, és géppuskát szegeztek a gyomrukhoz.¹⁹ Egy pillanatig azt hitték, hogy lelövik őket. Mindent kidobáltak Foote táskájából, a fényképezőgépekből kitépték a filmet, majd beterelték őket az épületbe, ahol a következő párbeszéd hangzott el egy szovjet katona és az amerikaiak között:

„Egy magas tiszt, akinek az arca Alexander Nevskyre²⁰ emlékeztetett, megkérdezte tőlünk: »Mit csinálnak itt Magyarországon?« »Riportot« – feleltük. »De maga a tankokat fotózta« – mondta vádlóan. »Nem – válaszoltam – a barátom az utcákat fotózta. Nem tudtuk, hogy ez tilos.«”²¹

Miután kisebb szóváltásba keveredtek útlevelük érvényessége miatt, a szovjetek mindent visszaadtak, és elengedték őket.

A következő napokban az újságírók a szovjetek kivonulásának és a forradalom győzelmének is szemtanúi voltak, de a budapestiekkel ellentétben ők visszafogottabban ítélték meg a helyzetet. Foote szerint „Budapestről mindent el lehetett mondani, csak azt nem, hogy szabad lett volna”.²² Október 30-án reggel a város lakóihoz hasonlóan a két tudósító is az utcákat járta. A József körúton és az Üllői úton, ahol a leghevesebb harcok zajlottak, megdöbbenve szembesültek azzal, hogy mekkora pusztítás érte a várost: „Az utcán bóklászva a Kilián lakatnyája irányába akár egy hatalmas háború sújtotta várost is szemlélhettünk volna” – írta Foote.²³ A *Life* tudósítói a külföldi újságírók többségéhez hasonlóan felkelők (idegen nyelven beszélő kísérők) segítségével jutottak el több fontos helyszínre és

¹⁶ Portrait of Death. *Time* 1956. november 19. 72. A zsebben is kényelmesen hordható és nyakban lógatva is viselhető, kisméretű és könnyű fényképezőgép az 1930-as években a fényképezés minden formáját, de különösen a sajtófotózást forradalmasította. Észrevétlenül és gyors egymásutánban lehetett vele felvételeket készíteni, mozgalmas jeleneteket fotózni. A Leica és a többi kisméretű kamera a háborús fotózásban is áttörést hozott. *Photojournalism* 1971: 58; Davenport 2000: 152–153.

¹⁷ Foote feltehetőleg a Gorkij fasori szovjet városparancsnokság épületére gondolt.

¹⁸ *The New York Times Magazine* 1966. november 20. 147.

¹⁹ Némileg hasonló szituációnak voltak szemtanúi a brit *Picture Post* helyszíni tudósítói, Trevor Philpott és Jack Esten. Utóbbinak sikerült kamerájával rögzítenie, amint a szovjet katonák gyűrűjében egy tiszt a pisztolyához nyúl, és dühösen elindul feléjük. Vö. Gadney 1986: 166–167.

²⁰ A szerző vélhetően Eisenstein azonos című filmjének (1938) főszereplőjére gondolt.

²¹ *The New York Times Magazine* 1966. november 20. 148.

²² *The New York Times Magazine* 1966. november 20. 149.

²³ *The New York Times Magazine* 1966. november 20.

személyhez, többek között október 30-án a Kilián laktanyánál tárgyaló Maléter Pálhoz, majd másnap a börtönből frissen szabadult Mindszentyhez.

Október 30-án a rémhírek és a sorozatos félreértések miatt eldurvuló Köztársaság téri tragikus eseményeknek is szemtanúi lehettek. A városban futótűzként terjedt a hír, hogy a kommunista pártszékházban az ÁVH-sok foglyokat ejtettek, és elbarikádozták magukat.²⁴ Egy forradalmár segítségével Foote és Sadovy is a helyszínre sietett. Miután Foote bal kezét még a tűzharc elején megsebesítette egy eltévedt golyó és kórházba került, Sadovy egyedül folytatta a munkát. A többórás tűzharcot és az azt követő népitéletet a *Life* tudósítói közül egyedül Sadovy nézte végig és dokumentálta kamerájával.²⁵

A brit állampolgárságú, de ekkoriban Franciaországban élő Sadovy (1925–2011) még nem volt különösebben ismert Amerikában.²⁶ Timothy Foote akart mindenáron vele dolgozni, mert őt találta a legrátermettebbnek a komplikált feladatra. Több érv szólt mellette. Csehszlovákiában született, és a nácik miatt menekült el hazájából 1939-ben. Magyarországon keresztül Jugoszláviába szökött, majd egy halászhajón Kairóba utazott. A második világháború alatt komoly hadifotósi tapasztalatra tett szert a brit hadsereg kötelékében az olasz fronton. Ott tanulta meg, hogy csak a gyalogsággal együtt haladva, legelől lehet jó képet készíteni.²⁷ Leszerelését követően szabadúszó fotósként dolgozott: többek között a brit képes magazinban, a *Picture Post*ban és a *Life*-ban jelentek meg fotói. Az sem volt elhanyagolható szempont, hogy a *Life* fotósaival ellentétben több nyelven beszélt. A cseh, lengyel és angol mellett tudott németül, és egy kicsit értett oroszul is. Foote 1955-ben együtt dolgozott a fotográfussal Marokkóban, a *Life*-nak készítettek egy anyagot. Már ekkor bebizonyosodott, hogy az egyébként szelíd és szerény Sadovy a legveszélyesebb helyzetekben sem veszíti el hidegvérét, és kitűnő képeket készít. Nagy látószögű (35 mm) lencsét használt, és Foote szerint az volt az erőssége, hogy „[k]özel ment az eseményekhez, és óvatosan kihúzta a zsebéből a gépet”.²⁸ Sadovy Budapesten, a Köztársaság téren készült

²⁴ A Köztársaság téri eseményekhez lásd Eörsi 2006; Tulipán 2014. Az ÁVH-t Nagy Imre valójában előző nap oszlatta fel.

²⁵ Az ekkorra már nagy számban Budapesten tartózkodó külföldi tudósítók közül többen a térre mentek, és a legismertebb nyugati képes hetilapok fotóriporterei is megérkeztek a helyszínre. A *Paris Match*tól az ostrom közben megsebesült és néhány nap múlva sérüléseibe belehalt Jean-Pierre Pedrazzini, a *Picture Post*tól Jack Esten és az *Epocától* Mario De Biasi is készített képeket. A *Life* másik fotósa, Erich Lessing is a helyszínre érkezett, ő elsősorban a végeredményt, az ostrom és a lincselés utáni állapotokat, a földön fekvő halottakat, a téren és a közelben tartózkodó felkelőket és a tömeget fotózta. Lessing 2006: 18; Budapest 1956. 2006: 142–150, 152.

²⁶ Sadovyhoz lásd *Portrait of Death. Time* 1956. november 19. 72; Mydans–Mydans 1968: 187–188; Wainwright 1986: 227, 230–231; Tulipán 2014: 174, 178–180, 185; Poggi 2015: 197–200; Casoar–Balázs 2016: 224–234; Ford 2016.

²⁷ Sadovyra feltehetőleg Robert Capa háborús fotózást megújító képei is hatással voltak, és minden bizonnyal ismerte a *Life*-nak is dolgozó magyar származású fotóriporter híressé vált mondatait is: „Ha nem elég jók a képeid, nem mentél elég közel.” *Photojournalism* 1971: 66–67.

²⁸ Wainwright 1986: 227.

fotóival is bizonyította vakmerőségét és profizmusát, amelyek egy csapásra meghozták számára a szakmai elismerést és hírnevet. A fotóriporter azonban nemcsak képeivel, hanem azzal is beírta nevét a történelembe, hogy közvetlenül az eseményeket követően írásban is rögzítette azt, amit a téren látott és átélt. Foote balesete miatt az ő személyes élményein alapuló helyszíni beszámolóját közölte a *Life* magazin. Írása a Köztársaság téri események egyik legmeggrázóbb és leghitelesebb tanúvallomásának tekinthető.

Sadovy hátborzongatóan érzékletes leírást adott arról, milyen volt a sűrű golyózápokban a tér közepén fedezéket találni, miközben „az emberek úgy hullottak, mint a legyek”, hason a tank mellé kúszni, hogy minél közelebről lehessen a tűzharcot fotózni, és érezni a székházra célzó „ágyú torkolattüzének perzselő melegét”.²⁹ Ahogy az visszaemlékezéséből is kiderül, meglehetősen kaotikus volt a helyzet, nem lehetett tudni, honnan érkeznek a lövések, ki az ellenség és a barát. Sadovy az ostromot követően annak is szemtanúja volt, hogyan álltak bosszút a feldühödött felkelők az ÁVH-soknak vélt személyeken,³⁰ akik magukat megadva kijöttek a térre. Naturalista részletességgel és megrendültségét nem leplezve számolt be a sokkoló és felkavaró látványt nyújtó népiélet különféle megnyilvánulásairól, amelyeket kamerájával is dokumentált. Köztük volt az a csoportos kivégzés is, amelyről leghíresebb fotósorozatát készítette:

„Hat fiatal egyenruhás tiszt jött ki, az egyikük kifejezetten jóképű. Leszaggatták a váll-lapjaikat. Gyors vita. Nem vagyunk mi olyan rosszak, mint ahogy gondoljátok, adjatok még egy esélyt, hadarták. Úgy egyméternyre álltam a csoporttól. Hirtelen az egyikük összecsuklott. Egészen közléről lóhattak a bordái közé. Úgy hulltak a földre mindannyian, mint kasza nyomán a kukoricatövek. Szinte könnyedén. És amikor már ott feküdtek a földön, a felkelők még beléjük eresztettek egy sorozatot. [...] Egy másik kirohant. Amikor látta, hogy a társai meghaltak, fordult egyet, és bevette magát a tömegbe. A felkelők kivonszolták onnan. Épp csak csináltam róla egy felvételt, és már vége is volt. Akkor az idegeim felmondták a szolgálatot. Az arcomon peregni kezdtek a könnyek. Három évet szolgáltam háborúban, de amit ott láttam, semmi sem volt ehhez a borzalomhoz fogható. Egy férfi ruháján láttam a golyónyomokat. Minden egyes golyó látszott rajta. Nem csaptak nagy zajt. Olyan közléről lótték le, hogy a teste hangtompítóként működött. És ez ment negyven percig.”³¹

Sadovy az ostrom elejétől annak befejeződéséig minden idegszálával az életveszélyes körülmények között zajló, fizikailag és lelkileg egyaránt megterhelő feladatra koncentrált, megállás nélkül fotózott. Több ízben közvetlen közléről kapta lencsevégre a meggrázó jeleneteket. Amikor azonban befejezte a munkát és

²⁹ Sadovy, John: 'People were dropping like flies' *Life* 1956. november 12. 40.

³⁰ Az épületben karhatalmisták, sorkatonák, pártfunkcionáriusok, nők és gyermekek is tartózkodtak.

³¹ Sadovy, John: 'People were dropping like flies' *Life* 1956. november 12. 41.

letette gépét, kijöttek rajta a feszültség és stressz tünetei: „Leültem egy farönkre. A térdem rogyadozott, mintha valami hatalmas terhet cipeltem volna, amelynek már nem bírtam el a súlyát.”³²



1. kép. John Sadovy sálban közepén, kamerával a kezében fut a pártszékház előtt, a Köztársaság téren. Mario De Biasi felvétele (részlet)

A tudósítók, mielőtt visszaindultak Bécsbe, látták a Duna Hotelből, hogy döntik le a felkelők a szemközti Gellért-hegyen a Szabadság-szobor előtt álló szovjet katona szobrát, Sadovy készített is pár képkockát a távoli jelenetről. A szállodából annak is szemtanúi voltak, ahogy a rakparton végigdübörögtek a városból kivonuló szovjet harckocsik. A *Life* tudósító a látottak fényében bizakodva indultak haza, nem sejtették, hogy pár nap múlva visszatérnek a szovjetek, hogy leverjék a forradalmat. Sadovy rövid magyarországi tartózkodása során, majd Ausztriában a menekültekről 18 tekericsnyi fotót, több mint 600 felvételt készített.³³

Mulliken és Rougier szintén október 29-én, órákkal Foote és Sadovy után érkezett meg Budapestre. Lessing is kocsival jött, Clarkot pedig az International News Service-nek dolgozó tudósító felesége kísérte el. Az újságírók a külföldi sajtó főhadiszállásán, a Duna Hotelben szálltak meg, és ott találkoztak társaikkal.

³² Sadovy, John: 'People were dropping like flies' *Life* 1956. november 12. 41.

³³ Portrait of Death 1956. *Time* 1956. november 19. 72; Foote, Timothy: 'Their first taste of victory' In: Foote–MacLeish [1956]: 49, 68–69; MacLeish–Foote [1956]: 68–69; Foote, Timothy: The Road Back To Budapest. *The New York Times Magazine* 1966. november 20. 151.

Mulliken és Rougier a fotók tanúsága szerint többnyire más helyszíneken járt, mint Foote és Sadovy. Lessing azonban több olyan jelenetet (felkelőt, utcarészletet) is lencsevégre kapott, amit Rougier és Sadovy is megörökített.³⁴ Mulliken emlékei szerint a magyarok eufóriával üdvözölték az amerikai zászlóval letakart autójukat, a szovjetek azonban velük szemben is fenyegetően léptek fel, és több ízben fegyvert fogtak rájuk. Egyik alkalommal a felkelők és a szovjetek közti tűzharc kellős közepén találták magukat. Egy alacsony szovjet tankvezető észrevette autójukat, és egy pisztollyal a kezében elindult feléjük. Nem volt más lehetőségük, mint elmenni a helyszínről, és otthagyni kocsijukat Rougier teljes fotósfelszerelésével a csomagtartóban. Mullikének éjszaka a felkelők segítségével szerezték vissza a szovjetek által elvontatott Fordjukat.³⁵

Míg Foote-nak, Sadovynak, Mullikennek és Lessingnek sikerült minden gond nélkül elhagynia az országot, addig az utolsóként távozó Rougier-t és Clarkot a szovjetek közvetlenül az osztrák–magyar határ közelében kétszer is feltartóztatták és visszafordították. Más távozni szándékozó külföldi állampolgárral, köztük amerikai diplomatákkal és családtagjaikkal együtt két éjszakát töltöttek a szovjetek őrizetében egy mosonmagyaróvári iskolában. Végül november 5-én kaptak engedélyt a távozásra.³⁶ Ennek ellenére nemcsak Lessing, hanem Rougier és Clark is rövidesen visszatért Magyarországra.

„AZ EMBEREK VALÓBAN HIÁBA HALTAK MEG, HA AZ ÉLŐK NEM HAJLANDÓK MEGNÉZNI A RÓLUK KÉSZÜLT KÉPEKET”

Miután Timothy Foote és Sadovy visszautazott Párizsba, a laborban rögtön előhívták és kinagyították a fotókat.³⁷ Azonnal nyilvánvalóvá vált Foote számára, hogy kollégái kiváló munkát végeztek, és Sadovy képeinek köszönhetően egy egyedülálló, szenzációs anyagot küldhet a szerkesztőségnek, amit a következő szöveggel továbbított: „A képek arról szólnak, amiről minden forradalom: erőszakról, bátorságról és az elnyomókkal szembeni gyűlöletről. Egy olyan [...] anyagot kaptok, amiért a LIFE létrejött.”³⁸ A fotók az utolsó pillanatban érkeztek meg repülővel New Yorkba a külföldi hírek osztályának munkatársaihoz és

³⁴ Példaként említhető, hogy Rougier és Lessing is lekapta a Corvin köz környékén magányosan bókklászó Pruck Pált. Rajtuk kívül a brit szabadúszó riporter, David Hurn és egy német fotós is készített képeket a fiúról. *The Observer* 1956. november 11. 7; *Life* 1956. november 12. 36; *Budapest* 1956. 2006: 172; Casoar 2016.

³⁵ Wainwright 1986: 228–230.

³⁶ U. S. Staff Convoy in Vienna at last. *The New York Times* 1956. november 6. 27; A big story 'Life' is made for. *Life* 1956. november 12. 2; Elson 1973: 399; Wainwright 1986: 229–230.

³⁷ A képriport szerkesztéséről részletesen: Wainwright 1986: 226–227, 231–250.

³⁸ A big story 'Life' is made for. *Life* 1956. november 12. 2.

a képszerkesztőhöz. A Budapesten járt tudósítók tehát a szerkesztés folyamatában már nem vettek részt.³⁹

A *Life* szerkesztőségében a képek megérkezésétől fogva nyilvánvaló volt, hogy a magyar anyag lesz a november 12-i szám vezető híre, ez kerül a magazin elejére, maga mögé utasítva a szuezi válságról szóló riportot. Korántsem volt ugyanakkor egyszerű a feladat. Amerikában javában folyt az elnökválasztási kampány, és párhuzamosan több fontos esemény is zajlott a világban. A lap munkatársainak számos további nehézséggel is szembe kellett nézniük. Lapzártakor, november 3-án éjszaka érkezett a hír, hogy a szovjet csapatok megszállták Budapestet, hogy leverjék a forradalmat. A magyar képriporton ekkor már nemigen lehetett változtatni, de a szovjet támadás és a forradalom elfojtásának a tényét még be tudták illeszteni a szövegbe.

Komoly dilemmát okozott, hogy a közölni kívánt 27 – Sadovytól 16, Rougier-től és Lessingtől 3-3, a különféle hírügynökségektől és más fotóriportertől 5 – fotó többsége a nyílt erőszakot, halált és pusztítást mutatta be. Sadovy sokkoló jeleneteket is ábrázoló fotói – egy kivétellel mind a Köztársaság téren készültek – ráadásul nem a felkelők hősiességét, hanem az elnyomókkal, a (vélt) titkosrendőrség tagjaival szembeni agressziót és brutalitást, a halálos kimenetelű néptételek különböző formáit örökítették meg, aminek az okát, előzményeit mindenképpen meg kellett magyarázni a lap olvasóinak. A szerkesztők a cikk címével,⁴⁰ a képaláírással⁴¹ és a kíséző szöveggel⁴² tették egyértelművé a magyarok agressziójának kiváltó okát.

Mindenekelőtt azonban el kellett oszlatni a szenzációkeltés vádját. A lap elején, a tartalomjegyzék melletti bevezetőben mondták el, hogy miért mutatnak be felkavaró és megrázó képeket. A *Life* először Robert Capa (és Gerda Taro) spanyol polgárháborúban készült fotóinak publikálása kapcsán fogalmazta meg, hogy miért tartja morális kötelességének, hogy ne csak örömteli és szórakoztató, hanem drámai és felkavaró, halottakat és pusztítást ábrázoló háborús fotókat is közzétegyen. A lap több ízben, így az 1956-os forradalomról szóló képriport kapcsán is visszautalt erre a szerkesztői alapelvére:

³⁹ A szöveget és a képaláírásokat Enno Hobbing írta és Joe Kastner hagyta jóvá, a fotókat Peggy Sargent, a képszerkesztő válogatta ki, a szövegek és képek elrendezését, a grafikai tervezést a művészeti vezető, Charlie Tudor végezte. Edward Thompson, a felelős szerkesztő irányításával és jóváhagyásával állították össze a képriportot. Timothy Foote rövidesen New Yorkba utazott, és a különszám szerkesztésénél már jelen volt. Timothy Foote levele Yvonne Sadovynak (2002). In: Ford 2016: 8.

⁴⁰ Patriots strike ferocious blows at a tyranny. *Life* 1956. november 12. 34–43.

⁴¹ „4. Dead, the riddled enemies of freedom lie huddled in the street.” *Life* 1956. november 12. 35.

⁴² „Rebel patriots stormed recklessly toward freedom, Communist henchmen reaped the frightful wrath they had sowed. The most hotly hated of the rebels' targets were the Soviet-controlled Hungarian secret police. These were cut down as ruthlessly as they themselves had murdered countless anti-Communists.” *Life* 1956. november 12. 34.

„A *Life* közel 20 éve tudósít háborúról és békéről, gazdasági válságról és fellendülésről. Sose mutattuk meg a borzalmat pusztán önmagáért, de a spanyol polgárháborúról szóló anyagunkban, 1938-ban kijelentettük: »Az emberek valóban hiába haltak meg, ha az élők nem hajlandók megnézni a róluk készült képeket.« Ezen a héten megint halottakat láthatunk – hősokeket és gazembereket.”⁴³



2. kép. A *Life* 1956. november 12-i száma John Sadovy felvételeivel a 34–35. oldalon. (Blinken OSA Archívum, Gary L. Filerman Gyűjtemény)

Sadovy legmeggrázóbb és többszöri publikálása⁴⁴ miatt a legismertebbé vált, ikonikus fotósorozatának négy darabja került a magyar forradalomról szóló tízoldalas képriport nyitó oldalpárjára.⁴⁵ A képek a pártszékházból kijövő fiatal védők megadásának és csoportos kivégzésének a másodperc tört része alatt bekövetkezett fázisait rögzítik egy mozgókép kimerevített képkockáihoz hasonlóan. A képsorozat több szempontból is bravúros. Sadovy az épület fala előtt csoportosuló katonák reakcióit, a rájuk leadott sorozatlövéseket közvetlen közélről, majdhogynem karnyújtásnyira, a tüzelő fegyverek csövei mellé furakodva kapta le. Ezt

⁴³ A big story 'Life' is made for. *Life* 1956. november 12. 2. Vö. The world's two wars: Teruel falls and Tsingtao burns. *Life* 1938. január 24. 9.

⁴⁴ Ahogy arra Isotta Poggi a képek verzóján, azaz hátoldalán található képszerkesztői bejegyzések alapján rámutatott, a leghíresebb kockákat csak a *Time* és *Life* kiadványaiban tíznel is több alkalommal reprodukálták. Poggi 2015: 200.

⁴⁵ *Life* 1956. november 12. 34–35. Oldalméret: 26 × 36 cm. Fotók mérete: 13,5 × 8,3 cm / 35,6 × 26,2 cm / 13 × 11 cm / 13 × 11 cm.

nemcsak a fotóriporter visszaemlékezése támasztja alá, hanem a kompozícióba belógó puskacsövek és testrészek is bizonyítják.⁴⁶ A felvételeken az áldozatok láthatók. Akik előttük állva tüzeltek vagy csak nézelődtek, az említett részleteket leszámítva nem látszanak. Az első képkocka kompozíciója láttán akár az az érzése is lehetett volna a lap olvasóinak, hogy egy művészien megkomponált és gondosan beállított csoportjelenetet szemlélnék. A statikus és dinamikus, éles és életlen képkockák egymás után következő, feszültséggel teli látványa azonban nem hagyott kétséget afelől, hogy a fotós egy valódi kivégzést örökített meg. A lapban közölt négy fotó mérete nem azonos (az első és az utolsó két képet jóval kisebb méretben reprodukálták), ráadásul az ideális kompozíció kedvéért és a rendelkezésre álló hely miatt mindegyiket körülvágták (2. kép).

Az első, legélesebb képkockán, amelyen az épületből kijövő védők egymás előtt állnak a fal előtt, és kezüket felemelve megadják magukat, az eredeti verzióhoz képest nem hat, hanem csupán öt katona látható, egy részük ráadásul takarásban van. Két katona szemből látszódik, a legelől álló harmadik oldalra fordul. A kép közepén arra a bekötött kezű és világos hajú fiúra helyeződik a hangsúly, aki látszólagos nyugalommal farkas szemet néz Sadovy kamerájával. Majd a tekintet a kép bal szélén álló férfi arcára irányul, amely a tömeg reakcióit látva már ijedséget tükröz. A kisméretű kép a hetilap oldalpárjának bal felső sarkába került, a kép méretével azonos szélességben fut mindkét oldalon a főcím és a szöveg. A sorozat leghangsúlyosabb darabjának egyértelműen a második képet szánták a szerkesztők, amit azzal is hangsúlyoztak, hogy azt reprodukálták a legnagyobb méretben. A baloldal csaknem kétharmadát kitöltő fotó az oldalpár jobb felére is átnyúlik. A meglehetősen elmosódott, bemozdult felvételen a katonának kétségbeesett, ösztönös védekezése pillanatának lehet szemtanúja a néző. A kép bal szélén álló magas és az első felvételen még csak profilból, de itt már szemből látható másik áldozat halálfélelmet tükröző arckifejezése vonja magára a tekintetet. A fotósnak sikerült a testét kezével reflexszerűen védő, balszerencsésére legelől, pontosan Sadovy kamerája előtt álló sötét hajú katona rettegéstől (vagy fájdalomtól) eltorzult tekintetét a másodpercnek abban a tört részében rögzítenie, amikor a sorozatlövések vélhetően eldördültek. A kivégzésről készített fotósorozat legdrámaibb képkockáján egyértelműen a két áldozat arckifejezésén van a hangsúly. Ez után a felvétel után következik a katonák összeesésének mozdulatait, majd a földön heverő, egy kivétellel mozdulatlan és élettelennek tűnő testek látványát rögzítő két utolsó, kisméretű és homályos képkocka. Az egymás alatt elhelyezett két képen jól látszik a gyilkos fegyverek, a kivégzésben aktívan és passzívan részt vevő személyek testrészeinek egy része. Sadovy kamerája egy lehajolva elhaladó férfi és egy kendőt viselő nő fejére, illetve az egyik, vélhetően tüzelő férfi karjára és puskájára fókuszált, ezért a mögöttük lévő, földre zuhant, és egymáson fekvő katonák teste élettelenek (3. kép).

⁴⁶ Eredetileg mind a négy képkockán láthatók belógó részletek, a képkivágás miatt azonban ezek nem mind látszanak.



3. kép. John Sadovy Köztársaság téren készült felvételei egy részének kontaktmásolata. A 7–10. képkockát közölték a *Life* 1956. november 12-i számában (magántulajdon)

Sadovy maga is úgy gondolta, hogy önmagában egyik képpel sem lehet elbeszélni azt a történetet, amit dokumentált, csak a sorozat publikálásával. Ekkor válik hihetővé, hogy a katonákat valóban meglőtték.⁴⁷ Csak 8-10 másodperc állhatott rendelkezésére, hogy rögzítse kamerájával a történéseket.⁴⁸ Teljes mértékben a fotózásra összpontosított, szinte ösztönösen kattintgatott, és érzelmileg függetlenítette magát a látottaktól. Ilyen körülmények között az észlelt eseményeknek csak egy töredéke juthatott el a tudatáig. Ez a magyarázata annak, hogy utólag jóval kevesebb részletre emlékezett, mint amit látott és Leicája rögzített:

„Emlékszem, hogy dőltek el [a katonák], még azt is láttam, hogy szakítják szét ruhájukat a golyók, és azt gondoltam 'Úgy hullnak a földre, mint a levágott kukoricaszár. Lassú mozdulattal csuklanak össze.' De amikor később megnéztem a fotókat, meglepődtem, hogy mennyivel többet mutatnak abból, mint amit akkor láttam. A kivégzés közben valójában alig láttam a részleteket, a meglőtt férfiak rémült arckifejezését» – mesélte később Sadovy a *Life* legendás fotóriporterének, Carl Mydansnek.⁴⁹

⁴⁷ A kontaktmásolatokon (3. kép) jól látható, hogy Sadovy tíz képkockát készített a katonák épületből való távozásától a lelövésük utáni pillanatokig, amikor már csak a földön heverő, élettelennek tűnő testeik látszanak különböző szögből. Sadovy feltehetőleg akkor lett volna maradéktalanul elégedett, ha a sorozatból több felvételt publikáltak volna. A *Life* kiadványaiban általában három vagy négy képkockát közöltek, de más kiadványban gyakran csak egy vagy két felvételt. Foote, Timothy: *The Road Back To Budapest. The New York Times Magazine* 1966. november 20. 56–57; Mydans–Mydans 1968: 42–43; Gadney 1986: 84–86; Evans 1997: 113–114.

⁴⁸ „Kamerája előre be volt állítva 4–15 láb távolságra, 1/250 másodpercnyi expozíciós időre, f11-es blende mellett.” Evans 1997: 113.

⁴⁹ Mydans, Carl: *With Mind and Heart and a Magic Box. Life* 1966. december 23. 70.

SEQUEL



"LIFE" SHOWED SOMOGYI (LEFT, BOTH PICTURES) AND FARKAS (FAR RIGHT, BOTH PICTURES) IN RAIN OF BULLETS

TWO 'DEAD' REDS LIVE TO TELL IT

Shot down by patriots, security police are found convalescing in Hungary

At the height of the Budapest uprisings, patriots pulled members of the hated Hungarian security police from a Communist building and, as shown in the memorable *Life* pictures above, riddled them point-blank with bullets. Then 45 security police were left for dead.



JÓZSEF K. FARKAS

But some of the security policemen have miraculously lived. Pictures of two of them, Lajos Somogyi and József Farkas, have appeared in both the Soviet and satellite press. Somogyi (right), hit by nine bullets, had a leg amputated. And from a Budapest hospital Farkas (left), who was also badly wounded in the leg, gave Communists a vivid account of what happened to him on the bloody day.

The rebels ushered his group out of the Communist party building, Farkas said, and he heard clicking gun bolts. "Someone shouted, 'Don't shoot, these are our prisoners.' But my companions were dropping like flies. . . . Someone fired point-blank from about half a yard away. I fell to my face and felt the hot spurt of blood. Around me I heard a lot of shooting, shouting, moaning and crying. I played dead. About 15 minutes later some hands reached for me." They were the hands of first-aid workers (below) who started both Farkas and Somogyi on an incredible recovery.



EXAMINING BODIES after shooting, a first-aid worker touches Somogyi. Farkas' face shows at right.



ALIVE BUT CRIPPLED, Somogyi, the former security policeman, hobbles down a street on crutches and in civilian clothes.

4. kép. A *Life* 1957. március 18-i száma John Sadovy és az MTI feltételeivel a 120. oldalon. (Blinken OSA Archivum, Gary L. Filerman Gyűjtemény)

Sadovy fotósorozatának többségén jól kivehetően látszódik, egy egész alakos képet közöltek. A felvételen mankóval látható, a baleset követően ugyanis mindkét lába súlyosan megsérült, az egyik lábfejét amputálni kellett. K. Farkas visszaemlékezéséből, amelyből a *Life* is idézett, kiderült, hogy milyen borzalmas élmény volt az áldozatok számára a kivégzés, és milyen súlyos sérüléseket szenvedtek. Az egyik

A történetek után és a fotók láttán sem Sadovyban, sem a *Life* munkatársaiban nem merült fel, hogy a földön fekvő áldozatok közül valaki túlélhette a sortüzet. Meg voltak győződve arról, hogy mindannyian meghaltak, ezért a képalírásban is ezt tüntették fel.⁵⁰ Ez is fokozta a kép drámaiságát és igazolta hitelességét. Miután hónapok múlva Magyarországon megjelent a hír az újságokban, hogy csodával határos módon két fiatal ember életben maradt, és erről a szovjet és a szatellit országok sajtója is beszámolt, a *Life* is közzétett egy rövid, fotókkal kísért írást *Két „halott” vörös élőben meséli el. A hazafiak által lelőtt titkosrendőröket gyógyulófélben találták meg Magyarországon* címmel.⁵¹ (4. kép)

Sadovy emlékezetes fotósorozatának első két képkockáját újra lehozták, ezúttal eredeti változatban. Mindkét csoportkép bal és jobb szélén a két életben maradt áldozat, [Berta] Somogyi [Lajos] és K. Farkas József is látszódik. A túlélőkről két Magyarországon készült friss fotót is bemutatnak. K. Farkasról egy kisméretű portrét, Berta Somogyiról pedig, aki

⁵⁰ Lásd a 41. jegyzetet.

⁵¹ Sequel. Two 'dead' reds live to tell it. Shot down by patriots, security police are found convalescing in Hungary. *Life* 1957. március 18. 120. A hat katona közül valójában csak egy halt meg. Ekkor azonban még csak két túlélőről cikkeztek.

halottnak tette magát, és körülbelül negyedóra elteltével ment oda valaki hozzánk, hogy megbizonyosodjon, hogy élnek-e. A lap ezt Sadovy egyik korábban nem publikált fotójával alátámasztva illusztrálta. A körbevágott képen két elsősegélynyújtásban részt vevő ápolónő látható a földön fekvő áldozatok körül, az egyik éppen lehajol, és megérinti Berta Somogyit. Fontos hangsúlyozni, hogy a *Life* továbbra is titkosrendőrként utalt a két túlélőre, annak ellenére, hogy a cikkekben egyértelműen kiderült, hogy az érintettek sorkatonai szolgálatukat teljesítették az államvédelemnél.

A *Life* november 12-i képriportjának következő négy oldalán közölt fotókon a forradalom szimbolikus jelenetei, a felkelők, egy kis kép erejéig Nagy Imre miniszterelnök, továbbá a zarnokság megtestesítői, vagyis a „szovjetek és a magyar titkosrendőrség” által elkövetett atrocitások, az ellenük folytatott küzdelem, az utcai harcok, a pusztítás, a magyar áldozatok és a gyászolók képei voltak láthatók.⁵² A *Life* fotóriportereinek a felvételei mellett mások fotóit is lehozták. A képriport utolsó négy oldalán azonban ismét Sadovynak jutott a főszerep: a Köztársaság téri események szöveges és képekkel történő részletes bemutatása következett. Leközltek a fotóriporter beszámolóját és az ostrom alatt, illetve után készült felvételeinek egy részét is. A fotók többsége a pártszékházból kijövő személyek elleni erőszakos cselekményeket, további kivégzéseket és egy pártalkalmazott nő (Kelemen Anna) bántalmazásának részleteit dokumentálták.⁵³

A képriport Sadovy egyik borzalmas látványt nyújtó, egész oldalas felvételével zárult.⁵⁴ A képen egy nő látható, aki dühében leköpi a lábánál fogva egy fára felakasztott, csupasz és véres mellkasú áldozat holttestét. A háttérben kisebb tömeg gyűlt össze, az emberek döbbenettel és egykedvűséggel vegyes kíváncsisággal nézik a jelenetet, amit egy kalapos férfi Sadovyval szemben fényképezőgéppel éppen megörökít. A szerkesztők a képaláírás utolsó mondatával tették egyértelművé a nő reakcióinak mozgatórugóit: „A korábbi kínzóik holttesteit láttán a magyarok azt mondták: »Lelőtték a gyerekeinket«.”⁵⁵ Többek között a forradalom két tragikus epizódjára, a Parlament előtti és a mosonmagyaróvári fegyvertelen tömegre leadott sortűzekre gondoltak, amelyeknek következtében száznál is több civil vesztette életét és sebesült meg. A tömeggyilkosságban az államvédelem kötelékébe tartozó személyek is részt vettek. Hogy ezt a tényt az amerikai hetilap olvasói számára világossá tegye, a képriport közepén, hangsúlyos helyen a német *Stern* magazin fotóriporterének, Rolf Gillhausennek a mosonmagyaróvári tragédia után készült megrázó fotóját is reprodukálta, a képaláírásban foglalva össze a történeteket. A felvétel felső harmadában a gyászoló családtagok láthatók, amint a temetés előtt körbeállják a padlón sorokban fekvő áldozatokat. A néző tekintete a gyászolókéval

⁵² *Life* 1956. november 12. 36–39.

⁵³ *Life* 1956. november 12. 40–43.

⁵⁴ *Life* 1956. november 12. 43.

⁵⁵ *Life* 1956. november 12. 43.

együtt a felvétel jelentős részét kitöltő és alulról fotózott, hiányos öltözetű fiatal testek élettelen tömegére irányul.⁵⁶

Sadovy felvételén a halottat leköpi nő arca igaz, kissé homályos, de azért fel lehet ismerni. Nemcsak ennél, hanem más képeknél is komoly dilemmát okozott a szerkesztőknek, hogy a képek közlésével nem sodorják-e veszélybe azokat a személyeket, akik felismerhetők és Magyarországon maradtak.⁵⁷ Ez volt a helyzet Lessing és Rougier egy-egy fotójának közlésével is. Lessing Köztársaság téren készült fotóján egy falábú, kalapot viselő felkelőt (Mesz János) kapott lencsevégre. Az „egylábú hős”-ként aposztrófált férfi fotója alatti képaláírásban ráadásul az is szerepel, hogy részt vett a pártszékház ostromában.⁵⁸ Bonyolultabb volt a helyzet Rougier-nak azzal a fotográfiájával, amelyiken egy árthatlan arcú, kimerültnek és elveszettnek tűnő gyerek látható közléről fotózva, hiszen neki nemcsak az életkorát, hanem a nevét („Pal Pruck”) is feltüntették a képaláírásban,⁵⁹ ami nagyban megkönnyíthette a fiú későbbi azonosítását.⁶⁰ De a népharagot dokumentáló fotókon is felismerhető volt több személy. Annak ellenére, hogy a szerkesztőségben többen amellett érveltek, hogy a képeken szereplők védelme érdekében ne közöljenek bizonyos képeket, homályosítsák el vagy takarják ki az arcukat, Edward Thompson nem engedett a rá nehezedő nyomásnak, és nem járult hozzá a fotók manipulálásához.⁶¹

A szóban forgó szám kéziratát november 4-én továbbították a nyomdába, a fotókat néhány nappal később. Az átlagosan közel 200 fotót tartalmazó lapszámok kiváló minőségben történő előállításához (az anyag elkészítése, szerkesztés, tervezés, nyomtatás, kötés) és terjesztéséhez, különösen akkor, ha külföldi képriportot is tartalmaztak, ekkoriban tehát legalább tíz-tizenkét napra volt szükség.⁶²

⁵⁶ *Life* 1956. november 12. 38–39. Képaláírás: „Massacred Hungarians receive funeral at cemetery in provincial town of Magyarovar. Eighty people were shot down without any warning by local security police when they assembled before police headquarters and demanded removal of offensive Soviet flags, stars and statues throughout the town.” A *Life* december 10-én napvilágot látott nemzetközi kiadásában a szerkesztők, hogy még inkább egyértelművé tegyék a halottat meggyalázó nő és a védők ellen erőszakosan fellépő felkelők viselkedésének mozgatórugóit, közvetlenül Sadovy képe mellé helyezték Gillhausen Mosonmagyaróváron készült fotóját. A decemberi különszámban további képeket közöltek a német fotóstól.

⁵⁷ Erről bővebben: Wainwright 1986: 245–246.

⁵⁸ *Life* 1956. november 12. 37. Képaláírás: „One-legged hero, rebel in a felt hat and army dress, joined the charge against police headquarters.”

⁵⁹ A fotóriporterekkel tartó újságírók, ha módjuk volt rá és az érintettek beleegyeztek, a meginterjúvolt és lefotózott személyeknek lejegyezték a legfontosabb adatait. A külföldi sajtóban több példa is található a névvel, foglalkozással, életkorral vagy lakhellyel ellátott képaláírásra, ami szintén erősíti a képriport, illetve a közölt információk hitelességét. Vö. Casoar 2016.

⁶⁰ *Life* 1956. november 12. 36. Képaláírás: „On a man’s mission, Pal Pruck, 15, was one of the many brave teen-agers who fought in the rebellion. He is standing in a rubble-strewn Budapest street.”

⁶¹ Voltak, akik a megtorlástól tartva elővigyázatosabbak voltak. A *Paris Match* szerkesztői a november 10-i szám összeállításakor vélhetően még nem tudták, hogy rövidesen leverik a forradalmat, de a november 17-i szám címlapján szereplő „budapesti Marianne” arcát már óvatosságból egy vastag vonallal kitakarták. Casoar–Balázs 2006: 27.

⁶² Wainwright 1986: 247–248.

Nem fért kétség ahhoz, hogy a magyar forradalomról készült fotók egyedülálló történelmi és fotótörténeti jelentőséggel bírnak, és a fotózsurnalizmus legemlékezetesebb alkotásai között fogják őket számontartani. A lap mindent el is követett, hogy a képek minél szélesebb körben váljanak ismertté. Sadovy és Rougier néhány felvételét még azt megelőzően nyilvánosságra hozták, hogy azok a november 12-i számban megjelentek volna. A fotókat átadták az Associated Press amerikai hírügynökségnek. A képtávíron továbbított felvételeket számos amerikai napilap leköszölte november 8-án és 9-én, így azokat – igaz, kis méretben és nem túl jó minőségben – több millió ember látta.⁶³ A fotók egy része Európában is megjelent. A népszerű francia magazin, a *Paris Match* november 10-i számának magyar forradalomról szóló 18 oldalas képriportjában többek között Jean-Pierre Pedrazzini, Franz Goëss, Russ Melcher és Dominique Beretty felvételeivel együtt Sadovy fotósorozatának azt a négy képkockáját is közölte egy teljes oldalpáron, amelyek két nappal később a *Life*-ban voltak láthatók. Ráadásul a franciák a fotókat eredeti változatban (képkivágásban) és mind a négyet azonos méretben hozták le, csak a két utolsó képkocka aljából vágtak le néhány millimétert. A *Paris Match*nak, mint azt később látni fogjuk, komoly közvetítő szerepe volt a fotók ismertté válásában.⁶⁴

A LIFE 1956-OS FOTÓINAK ÚJRAKÖZLÉSE, FOGADTATÁSA ÉS HATÁSA A SZABAD VILÁGBAN

A szovjet intervenció elleni világméretű tiltakozási hullám, a magyarkérdés ENSZ előtti rendezése és a menekültválság miatt Magyarország a következő hónapokban is élénken foglalkoztatta a közvéleményt és a világsajtót. Ez a *Life* és *Time* magazinra is hatványozottan érvényes volt. A két magazint is magában foglaló sajtóvállalat, a Time Inc. vezetője, aki a *Life*-nak és a *Time*-nak egyúttal főszerkesztője is volt, a közismerten antikommunista érzelmű és republikánus Henry R. Luce⁶⁵ maga is aktívan részt vett azokban a tiltakozási és jótékonyági akciókban, amelyek elítélték a szovjet agressziót és az országban maradt, illetve onnan tömegesen elmenekülő magyarok megsegítését szorgalmazták.⁶⁶

⁶³ Sadovy négy kockából álló ikonikus sorozata tudomásom szerint nem tartozott közéjük. Portrait of Death. *Time* 1956. november 19. 72. Az egyik legjelentősebb amerikai napilap is közölte a két fotós egy-egy felvételét: National Uprising in Budapest: Violent Justice, Feeble Weapons. *The New York Times* 1956. november. 9. 12.

⁶⁴ Les héros de Budapest. *Paris Match* 1956. november 10. 40–41. A rendelkezésre álló forrásokból arra lehet következtetni, hogy az amerikai hetilap Sadovy fotóit a *Paris Match* egy vagy több fotójának közléséért cserébe engedte át. Vö. Perucchi, Sergio: Az utolsó felvétel. Emlékezés Pedrara, a *Paris Match* fotóriporterére, aki a világ összes forró pontján megfordult. Ford. Sárközy Júlia. *Népszabadság* 1998. október 22. 13.

⁶⁵ Vö. Sonnevend 2013: 167–170.

⁶⁶ Vö. 10,000 at Garden Back up Hungary. *The New York Times* 1956. november 9. 15; 2,600 Hungarians Due Here in Week. *The New York Times* 1956. december 6. 4.

Ezt Luce azzal is kinyilvánította, hogy a *Life* szerkesztősége Timothy Foote és Kenneth MacLeish szerkesztők közreműködésével, Luce előszavával és Archibald MacLeish ajánló sorával megjelentetett egy közel 100 oldalas fotókkal gazdagon illusztrált különszámot *Hungary's fight for freedom* címmel az elhunyt forradalmárok emlékére. Mint azt Luce az előszóban is hangsúlyozta, a kiadvánnyal – amely az 1956-os események vizuális emlékezetének a mai napig az egyik legfontosabb forrása – az volt a céljuk, hogy a magyarok szabadságért vívott küzdelmének elbeszélése ne menjen feledésbe; a képek segítségével újra és újra el lehessen mesélni a történetet.⁶⁷

Sadovynak, Rougier-nak és Lessingnek a korábban közltekkel együtt több olyan képe is bekerült a kötetbe, amelyek először voltak láthatók nyomtatásban. A puha kötésű és a *Life* magazinnál némileg kisebb méretű (21 × 29,5 cm) kiadványban a szerkesztők számos más ismert fotóriporter, hír- és fotóügynökségek fotográfiáját is átvették.⁶⁸ A képaláírásokkal ellátott, nem ritkán teljes oldalpárokat betöltő fekete-fehér fotókat az olvasók tájékoztatását segítő összefoglaló szövegrészek és a szemtanúk, köztük a *Stern* fotósa, Gillhausen, illetve Sadovy és Foote visszaemlékezései egészítik ki.⁶⁹ Sadovy fotósorozatát egy-egy teljes oldalpáron, illetve oldalon, tehát a korábbinál nagyobb méretben reprodukálták, ami fokozta a képek drámai hatását.⁷⁰ Az újságárosoknál kapható és postai úton is megrendelhető 50 centes különszám teljes bevételét a magyar menekültek megsegítésére fordították.⁷¹

A *Life*-nak ez volt az első, a lapszámoktól függetlenül megjelent tematikus különszáma. A sikeres fogadtatást jelzi, hogy 35 000 dollárnyi bevétel gyűlt össze, és közel 1 millió példány fogyott el belőle szerte a világon, ráadásul a kiadványt spanyol és olasz nyelvre is lefordították, ami tovább növelte a képek ismertségét és a közvéleményre gyakorolt hatását.⁷² A különszámnak és az ott közölt fotóknak további publicitást jelentett, hogy a kiadvánnyal egy időben

⁶⁷ Luce 1956: 2.

⁶⁸ A publikáció elején – a hetilap bevett gyakorlatához hasonlóan – tételesen és oldalszámmal ellátva feltüntették a fotóriporterek, hír- és fotóügynökségek neveit. A szerzőség kérdését az európai hetilapok, így például a *Paris Match* vagy az *Epoca* sokkal pontatlanabban és felületesebben kezelte.

⁶⁹ Fontos megjegyezni, hogy Sadovy visszaemlékezése itt egy olyan mondattal zárul, amely sem a hetilap amerikai, sem a nemzetközi kiadásában nem szerepelt: „A térdem rogyadozott, mintha valami hatalmas terhet cipeltem volna, amelynek már nem bírtam el a súlyát. *Bizonyos szempontból az ember azért is felelős, amit mások követnek el.*” MacLeish–Foote [1956] 30. (Kiemelés tőlem – F. J. A.)

⁷⁰ MacLeish–Foote [1956] 36–41.

⁷¹ On sale now "Hungary's Fight for Freedom" *Life* 1956. december 10. 183. A bevételek a politikai elnyomás áldozatainak megsegítésére létrehozott, New York-i székhelyű amerikai alapítványhoz, az International Rescue Committeehez folytak be. A civil szervezet elévülhetetlen érdemeket szerzett a magyar menekültek Amerikában történő letelepedésének megsegítésében. MacLeish–Foote [1956]: hátsó borító.

⁷² A *Life* olasz és spanyol különszáma [1956]; Sequel: a Surprising Best-seller for Mideast. *Life* 1959. június 29. 43; *Life* 1961. március 17. S4.

jelent meg a *Life* nemzetközi kiadása (*Life International*),⁷³ amely szintén lehozta a forradalomról szóló képriportot.⁷⁴ A címlapon és a bevezetőben itt már a fotók történelmi jelentőségét hangsúlyozták, a szalagcímben pedig azt a két ellentétes ideológiai viszonyulást, amellyel a „szabadság” és a „szarnokság”, vagyis a kommunizmus hívei⁷⁵ a képeket értelmezték.⁷⁶ Gillhausennek a mosonmagyaróvári temetésről készült fotója kivételével ebben a kiadásban már kizárólag Sadovy tíz Köztársaság téri felvételét közölték. A fotóriporter visszaemlékezését leszámítva a kísérő szöveg és a képaláírások sem voltak teljesen azonosak, más elrendezésben, méretben és kivágásban szerepeltek a képek is.

A *Life* csapatának Magyarországon készült fotóiból a testvérnap, a *Time* is közreadott felvételeket, köztük olyanokat is, amelyeket a *Life* kiadványaiban nem közölték. Példaként említhető Sadovy egyik, a csoportos kivégzés után készült fotója, amelyen az a bizonyos hetedik katona is szerepel, aki a fotósorozat harmadik képkockájának jobb szélén tűnik fel. A *Time* november 12-i számában közölt képen jól látszik, hogy a tér sarkán (nem messze meglőtt társaitól) a feldühödött emberek a falhoz szorítva útját állták a Kenyérmező utca irányába menekülni próbáló férfinak és egy másik katonának (3. kép). Ő azonban társával ellentétben újra szökni próbált az előtte álló Sadovy irányába.⁷⁷ A hírmagazin egy héttel később a szenzációs felvételeket készítő Sadovynak is szentelt egy külön cikket. Újra leközltek döbbenetes fotósorozatának legdrámaibb képkockáját és egy felvételt a fotóriporterről.⁷⁸

⁷³ A kéthetente megjelenő angol nyelvű nemzetközi kiadás lapszámainak a nemzetközi olvasóközön-ség igényeihez és a későbbi megjelenéshez igazodva külön szerkesztőség állította össze többnyire az előző két amerikai szám legérdekesebb képriportjai alapján. Born this week. *Life International*. *Life* 1946. július 22. 95.; Letters to the editors. *Life International*. *Life* 1946. június 3. 8, 11.; *Life International* edition. *Life* 1956. november 10. 11.

⁷⁴ Hillman, Serrell: The case of Hungary: pictures which devided the world between supporters of freedom and tyranny. *Life International* 1956. december 10. 18–22.

⁷⁵ A nyugati kommunista lapok közül például a francia *Regards* Sadovy felvételeinél azt írta, hogy „fasiszta csoportok” hajtották végre a kivégzéseket, és sok civilt öltek meg hasonló kegyetlenséggel. Az orgánum a Sadovy képsorozatát elsőként leközlő *Paris Match*ot a „magyar forradalmárok” melletti kiállással vádolta, azért mert titkosrendőrökként tüntették fel az áldozatokat. *Regards* (Special Hongrie) 1957. január 22. A lap magyar vonatkozású különszámában Sadovy fotósorozatának 1. és 3. képkockáját, illetve egy másik kivégzésről készült sorozatának két felvételét közölték.

⁷⁶ Hard Work at Both Fronts. *Life International* 1956. december 10. 11. A sérült egyiptomi katonát ábrázoló címlapon a magyar cikket a következő címmel harangozták be: Hungary's Blood Bath. 'Life's' Own Historic Pictures. Uo. 1. Valószínűleg a spanyol nyelvű kiadásban is leközltek a magyar anyagot. 1953. januárban jelent meg a *Life* első idegen nyelvű kiadása, a *Life en Español* című kétheti rendszerességgel jelentkező magazin első száma. A nemzetközi kiadáshoz hasonlóan a belföldi lapszámokból válogatva állították össze. A new Spanish edition of LIFE to link two continents. *Life* 1952. május 12. 154.

⁷⁷ *Time* 1956. november 12. 37. Sadovy következő képkockáján, amely viszont a különszámban jelent meg, látható, hogy a férfi és egy a fotón háttal látszó civil ruhás személy egymásnak int. A tömegben az egyik személy közben a puskatussal ütést mér a férfi fejére. MacLeish–Foote [1956]: 42–43.

⁷⁸ Portrait of Death. *Time* 1956. november 19. 72.

A fotók ugyanakkor más formában is kifejtették hatásukat. Boris Chaliapin, aki több száz címlapgrafikát készített a *Time* részére, többek között Rougier Budapesten készült felvételeiből is inspirációt merített, amikor megalkotta az 1956-os év emberének megválasztott „Magyar szabadságharcos” szimbolikus alakját ábrázoló képét, amely az 1957. évi első szám címlapjára került.⁷⁹ A magyar ügyvel foglalkozó hírek mellett tehát a Time Inc. sajtóbirodalom maga is gondoskodott arról, hogy napirenden tartsa a témát, és a munkatársai által készített fotók minél többször szerepeljenek.

A *Life* magyar vonatkozású képeinek szakmai elismerése sem váratott magára sokáig. Az igazi visszaigazolást az jelentette Sadovynak, hogy a fotóriporter magyar képriportjáért 1957 tavaszán megkapta az egyik legrangosabb, Robert Capa emlékére alapított szakmai díjat. A Robert Capa Award aranyérmét minden évben egy olyan fotóriporternek ítélte oda az amerikai Overseas Press Club, aki „nagyszerű fotókat készít kivételes bátorságot igénylő külföldi munkája során”.⁸⁰

A képek által kifejtett hatás szempontjából az volt ugyanakkor a leglényesebb, hogy hány ember látta a fotókat. A *Life* számaiból ekkoriban 6 millió példányt nyomtak. A lap tényleges olvasóinak a száma azonban ennek többszöröse (legalább ötszöröse) volt.⁸¹ Ehhez adódtak hozzá a nemzetközi és spanyol nyelvű lapszámok, a több nyelvre lefordított különszámok és a *Paris Match* olvasói. Az olvasók, mint mindig, most is kinyilvánították véleményüket a *Life* aktuális lapszámaival kapcsolatban. A november 12-i számhoz kevesebb mint 500 levél érkezett a szerkesztőségbe, ami a magazin esetében nem számított kiugróan magasnak, ráadásul nem is a magyar képriportra reagáltak a legtöbben. A magyar vonatkozású leveleknek a többségét a nemzetközi kiadás is lehozta.⁸² Egyik levélíró sem tudta magát függetleníteni Sadovy képeinek hatásától. Egy egykori harcedzett és sokat látott tengerésztiszt, James M. Perry például arról írt, hogy megérti a fotóriportert, hogy elsírta magát a fotózás közben. Sadovy fotósorozata, amely szerinte az év összes szakmai díját megérdemelné, olyan hatást tett rá, hogy maga is megborzadt a látványtól. Míg Allison Murdach erkölcsileg elfogadhatatlannak nevezte a magyar felkelők elnyomóikkal szembeni erőszakos fellépését, B. Bokhout pedig etikátlansággal és szenzációhajhászással vádolta a lapot a halottakat ábrázoló fotók közléséért, addig Erich M. Weisinger a szovjet katonák kegyetlenségével kapcsolatos sajtát, 1945-ös tapasztalataira hivatkozva érthetőnek és jogosnak tartotta a magyarok reakcióit: „Az, amit a lázadók tet-

⁷⁹ *Time* 1957. január 7. 1. Vö. Casoar–Balázs 2016: 242–244.

⁸⁰ Speaking about pictures: Prize-winning Press Photographers of the Year. *Life* 1957. április 1. 16–17; Hunt, George P.: Editor's note: 'For exceptional courage and enterprise'. *Life* 1969. április 11. 3.

⁸¹ Az újságárusoknál közel 1 millió 20 ezer példány fogyott a november 12-i számból. Az ára 20 cent volt. Wainwright 1986: 248. Vö. Baughman 2001: 42–43.

⁸² Wainwright 1986: 248.

tek a Kommunistákkal, csak válasz volt az ellenük elkövetett bűnökre.”⁸³ A hetilap leközölte Gregor H. Riesser levelét is, amelyben a szerző egykori barátjáról, a sérüléseibe belehalt Jean-Pierre Pedrazziniról kívánt megemlékezni. Riesser azt kérte, hogy a *Life* közöljön egy képet a *Paris Match* fotóriportere „emlékére, a világ tudósítóinak és fotósainak bátorsága előtt tisztelegve”.⁸⁴ Kérését teljesítették. A különszámmal kapcsolatos olvasói levelekből is közöltek néhányat. Egy Hollandiában élő amerikai olvasónak, aki elismerését fejezte ki a tudósítók és fotóriporterek bátorságáért, az volt a véleménye, hogy a képes kiadványból egymagában többet meg lehet tudni a magyar forradalomról, mint az összes addig napvilágot látott újságcikkből.⁸⁵ A *Life* szerkesztői a szörnyű képek közlésével kapcsolatos kritikákra reflektálva kitartottak eredeti álláspontjuk mellett: ezekkel lehet a legjobban érzékelteni a magyarok elnyomóikkal szembeni gyűlöletét.⁸⁶

A különszám olasz nyelvű kiadásának fogadtatása minden jel szerint Olaszországban is kedvező volt. 1957. május 2-án Rómában, a Palazzo delle Esposizioni-ban megnyílt „Magyar munkások, parasztok és diákok felkelése a kommunizmus ellen” című képzőművészeti kiállítás bejáratánál például ingyen osztogatták a kiadványt. A tárlatot a római magyar nagykövet szerint két hét alatt legalább 25 000-en látták.⁸⁷ Az olaszokat mélyen megrázta a magyarok szabadság- és függetlenségi törekvésének eltiprása, és hatalmas tiltakozást váltott ki Nyugat-Európa egyik legerősebb kommunista pártjának forradalommal szembeni állásfoglalása, az a rágalomhadjárat, amely az olasz kommunista sajtó hasábjain a magyar eseményekkel kapcsolatban napvilágot látott. Az olasz politikai pártok közül egyedül az Olasz Kommunista Párt minősítette az antisztálinista népfelkelést ellenforradalomnak, szükségesnek és jogosnak tartva vérbe fojtását.⁸⁸

Az elkövetkező években nemcsak a *Life* legjobb képeiből válogató, a magazin alapításának vagy a forradalom évfordulója alkalmából kiadott lapszámokban, kötetekben szerepeltek Sadovy, Rougier és Lessing képei, hanem a fényképezés, fotózurnalizmus és háborús fotózás történetével foglalkozó kiadványokból sem hiányoztak.⁸⁹ A fotók ugyanakkor a filmművészetben is

⁸³ Letters to the Editors: Hungarian Patriots. *Life* 1956. december 3. 30; Letters to the Editors: Hungarian Patriots. *Life International* 1957. február 4. 4; Wainwright 1986: 248.

⁸⁴ Letters to the Editors: Hungary. *Life* 1956. december 3. 30; Letters to the editors: Hungarian Patriots. *Life International* 1957. február 4. 4.

⁸⁵ Letters to the editors: Hungary. *Life International* 1957. február 18. 6.

⁸⁶ Letters to the editors: Hungarian Patriots. *Life International* 1957. február 4. 4.

⁸⁷ Szabó Imre levele a Magyar Külügyminisztériumnak. 1957. május 20; Tóth Anna levele a római követségnek. 1957. június 1. MNL OL XIX-J-1-j 7. d. 4/j. 002590/1–2. Olasz képzőművészek és a magyar ellenforradalom.

⁸⁸ Vö. Farkas 2017; Farkas 2018. Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy Henry R. Luce felesége, Clare Boothe Luce 1953-tól 1956-ig amerikai nagykövet volt Rómában, és több ízben hangot adott az olasz kommunistákkal szembeni kritikájának. Henry R. Luce ideje felét az olasz fővárosban töltötte, és amellet, hogy fenntartott egy irodát, ahol cége ügyeivel foglalkozott, felesége diplomáciai munkáját is segítette. Brinkley 2010: 384–388.

⁸⁹ Például: Moments remembered. The camera, producing masterpieces on the spot. *Life* 1960. december 26. 98–99; Mydans–Mydans 1968: 42–43, 236; *The best of Life* 1981: 36; Gadney

utat találtak maguknak. Peter Gattwick brit filmrendezőre például olyan elementáris hatást tettek a *Life* és a *Paris Match* magyar vonatkozású riportképei, hogy egyik korai, *Forgotten faces* című (1961) 17 perces, a magyar forradalomról készült dramatizált dokumentumfilmjének jeleneteit azok alapján rekonstruálta és játszatta el az amatőr színészekből, civilekből álló szereplőkkel. Őket úgy válogatta ki, hogy külsejükben is hasonlítsanak a fotókon szereplő személyekre.⁹⁰

A MAGYAR FORRADALOM KÉPEI A KÖZEL-KELETEN

A *Life* nemzetközi lapszámában megjelent magyar képriportra reagálva egy Bejrútban élő olvasó, bizonyos Tony N. Manner a hetilap szerkesztőségének írt levelében, amit az orgánium meg is jelentetett 1957 elején, a forradalom Közel-Keletre gyakorolt hatására hívta fel a figyelmet: „A magyar vérfürdő fontos leckét fog jelenteni azoknak a közel-keleti országoknak, amelyek elhiszik, hogy Moszkva számára a béke a legfontosabb.”⁹¹ A levélíró jóslata 1959-ben be is igazolódott, olyannyira, hogy a magyar forradalomnak szentelt különszám arab nyelven is megjelent. Erről az amerikai napilapok mellett természetesen a *Life* is hírt adott.⁹² Egy meglepő könyvsiker a *Közel-keleten* című cikkében a hetilap beszámolt arról, hogy az Egyesült Arab Köztársaság új kommunista-ellenes kampányához a *Life* különszámának arab változatát használta fel, amely a borítót, a címet (magyarul: *Amikor a kommunizmus megjelenik egy országban*) és az előszót leszámítva mindenben megegyezett az eredeti angol kiadvánnyal. Mint azt az előszó is nyomatékosította, a magyar forradalom és a szovjet agresszió képeivel kívánták tudatosítani az olvasókban, hogy hasonló helyzet fog megisméltódni a térség országaiban, ha a kommunista erők veszik át a hatalmat Irakban. A fotókat itt tehát az antikommunista arab propaganda használta fel saját politikai céljaira. A *Life* cikke szerint a kiadvány fogadtatása – különösen Kairóban és Bejrútban – a helyi viszonyokhoz mérten példa nélküli volt: 300 000 példány fogyott el belőle. A hetilap az angol és arab nyelvű különszám borítójának képei alatt James Burke remek, nagy méretben reprodukált fotóját is közölte, amelyet a *Life* fotóriportere Kairóban egy Nílus melletti parkban kapott lencsevége (5. kép). A felvétel középpontjában egy közvetlen közléről lefotózott férfi látható profilból cigarettával a szájában és a különszámmal a kezében. Éppen Michael Rougier egy teljes oldal-

1986: 84–88; Evans 1997: 113–114.

⁹⁰ Cook 2013; Köves 2016; Pál 2016.

⁹¹ Letters to the Editors: Hungary. *Life International* 1957. február 18. 6.

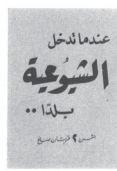
⁹² A *Life* arab nyelvű különszáma 1959; Sequel: a surprising best-seller for Mideast. LIFE's *Hungary's Fight for Freedom* in Arabic. *Life* 1959. június 29. 43; *Life International* 1959. augusztus 17. 74; Nasser's three faces of the world. *Life* 1959. július 20. 98. Itt köszönöm meg Abdallah Al-Naggar egyiptomi történésznek, hogy önzetlenül lefordította és megküldte részemre az egyoldalú, számozás és aláírás nélküli előszót, illetve további oldalakat a kiadványból.

párt betöltő fotóját nézegeti, amelyen négy forradalmár látható, amint az utcán megbeszélést tartanak. Rougier lehangsúlyosabb karaktere, a keménykalapos fiatal férfi (Fejes József Tibor) tekintete éppen az arab férfira irányul. Függetlenül attól, hogy nem tudjuk, hogy Burke beállította-e a jelenetet, a fotó jól érzékelteti azt a többszörös áttételű hatást, amelyet a *Life* 1956-os fotói kiváltottak. A cikk ugyanakkor azt is jól mutatja, hogy a magazin milyen módon csatolt vissza fotósai és szerkesztői korábbi munkájára, ami újabb lehetőséget teremtett, hogy ismét nyomatékosítsák együttérzésüket a kommunista zsarnokság ellen fellázadó magyarokkal.

A SURPRISING BEST-SELLER FOR MIDEAST

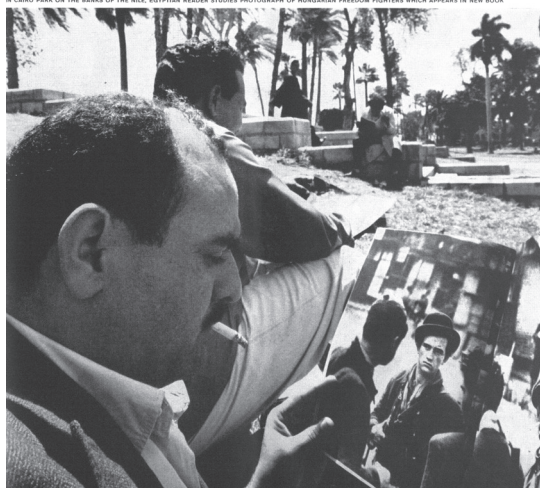


In Cairo (below), Beirut and throughout the Middle East, a dramatic picture book (right) is one of the hottest propaganda items in the United Arab Republic's new campaign against Communism. Apart from its Arabic title, and a preface warning that the book tells what will happen in Iraq if Communism gain control there, the new volume is an exact copy of *Life's* special account (left) of the bloody, ill-fated rebellion in Hungary. The Arab version has sold 300,000 copies, phenomenal in the Middle East where literacy and such are both low. The book was put out by Mustafa and Ali Amin, two prominent Cairo newspaper publishers, and its astounding success is witness of Gamal Abdel Nasser's growing fear of international Communism. For years Nasser believed the Russians could be safely bargained with. Now, mainly because of the open Communist influence in Iraq, he is alert to the danger, and is turning much of the inventive once reserved for "Western imperialists" against the sinister missions of Moscow.



"LIFE" BOOK, printed in 1956, sold nearly a million copies around world. ARAB VERSION, called *When Communism Enters a Country*, sells for \$6.

IN CAIRO PARK ON THE BANKS OF THE NILE, SEVETIAN BEADER STUDIES PHOTOGRAPH OF HUNGARIAN FREEDOM FIGHTERS WHICH APPEARS IN NEW BOOK



5. kép. A *Life International* 1959. július 20-i száma James Burke felvételével a 43. oldalon. (Országgyűlési Könyvtár)

A LIFE FOTÓI A VASFÜGGÖNY MÖGÖTT

A forradalom leverését követően rövidesen beigazolódott, hogy a *Life* szerkesztőségében azoknak lett igazuk, akik aggódtak a fotókon felismerhető személyek felelősségre vonása miatt. Kádárék, hogy hatalmukat legitimálják, a forradalom lejáratására, a forradalmárok hiteltelenné tételére és kriminalizálására törekedtek. Az 1956-os eseményeket az 1919-es fehérterror rémtetteivel állították párhuzamba, amihez a Köztársaság téri atrocitások szolgáltatták a kiindulási pontot. A legmeggyőzőbb és széles körben használható, az új kommunista hatalom saját politikai céljait szolgáló bizonyítékok azok az amatőr és professzionális, hazai és külföldi mozgó- és állóképek voltak, amelyekkel alá lehetett támasztani a felkelők brutalitását és az „ellenforradalmi rémtetteket”.⁹³ Ezeket a felvételeket, közülük is kiváltképp a nyugati képes hetilapokban közölt kiváló minőségű

⁹³ A forradalom napjaiban készült fényképek, filmek megtorlásban és propagandában való felhasználásáról lásd Rév 2005: 240–249; Jalsovszky 2007; Müller 2012; Apor 2014: 61–96; Müller [2014]; Tulipán 2014: 26–28, 174–199; Murai 2016; Bognár 2017: 80, 82–83; Tulipán 2017. A sajtó megtorlásban játszott szerepéről lásd Sonnevend 2013: 201–217.

sajtófotókat, a nyomozások során a forradalomban tevékenyen részt vett személyek felkutatására, azonosításra, a felkelők elleni perek tárgyi bizonyítékaiként, érzelmi nyomásgyakorlásra, a különféle propagandaanyagokban (sajtó, könyv, kiállítás, film), történelemkönyvekben, köztük iskolai tankönyvekben, az ellenforradalmi narratíva alátámasztására is felhasználták.

Mint a legtöbb fegyveres konfliktusnak, a magyar forradalomnak is voltak olyan tragikus epizódjai, amikor az indulatok elszabadultak, és az önbíráskodást nem lehetett megfékezni. A népítéletek közül súlyosságát és dokumentáltságát tekintve kétségtelenül kiemelkedtek a Köztársaság téren történt erőszakos cselekmények. A rendőri szervek tudták, hogy sok felvétel készült a téren, hiszen azokban a napokban tartózkodott a legtöbb nyugati tudósító Budapesten. Az egyik fő feladat az volt, hogy minél több, a téren történetekkel és más eseményekkel kapcsolatos, a felkelők erőszakosságát dokumentáló sajtóanyagot, köztük fotóreprodukciókat gyűjtsenek be. A Külügyminisztérium illetékesei a külföldi magyar követségekhez fordultak segítségért külön hangsúlyozva az erőszakos cselekményeket alátámasztó sajtóanyagok kiválasztását.⁹⁴ Ezzel párhuzamosan a hatóságok nagy erőket mozgósítottak a Magyarországon fellelhető bizonyítékok, köztük a mozgó- és állóképek elkobzására is. A politikai rendőrség a beszerzett filmeket, negatívokat, papírképeket és újságkivágaton szereplő felvételeket különböző méretben reprodukálta, sokszorosította, és fotóalbumokat állított belőlük össze, amelyeket azután a felkelők elfogása és azonosítása során használt. A *Life* fotóriporterei által készített fotók is több albumban, azoknak is a Köztársaság téri atrocitásokat dokumentáló részeiben szerepelnek.⁹⁵

A *Life* fotóit, akárcsak a többi felvételt, a rendszer ideológiai legitimációját alátámasztó propagandában is felhasználták. A hazai nyilvánosság elsőként a sajtó hasábjain ismerhette meg az amerikai magazin részére készült fotók egy töredékes részét. A fényképfelvételek közül Sadovy képei, különösen nehezen felejthető fotósorozata szerepelt a legtöbbet az újságokban. Még mielőtt azonban azok megjelentek volna, a Honvédelmi Minisztérium lapja, a *Honvéd Újság* 1957. január 12-i szombati számában a fotóriporter személyes beszámolójának szó szerinti fordítását is lehozta. A szöveget Sadovy két kis méretben és meglehetősen rossz minőségben reprodukált (képalírás nélküli) fotójával illusztrálták: az egyik a fán lógó katona holttestét leköpő nőt, a másik egy magát megadó államvédelmis katonát ábrázolt a hátulról történő lelövését megelőző másodpercekben.⁹⁶ Az anyagot a *Life* nemzetközi kiadásából vették át, amit azzal is nyomtatékosítottak, hogy a lapnak a fejlécét is reprodukálták. A felvezetésben a lap

⁹⁴ Mint az a római magyar követséghez írt levélből is kitűnik, igaz, a sajtófotókra nem történt külön utalás, a minisztériumot elsősorban azok a magyar vonatkozású cikkek érdekelték 1956. október 20-ig visszamenőleg, amelyek „az ellenforradalmi elemek által elkövetett önkényes atrocitásokkal foglalkoznak”. Kállai József osztályvezető levele a római magyar követségnek. 1956. november 23. MNL OL XIX-J-1-j. 7. d. 4/j. 007750/1. Magyarországi események hatása az olasz belpolitikára. Tájékoztató jelentés kérése.

⁹⁵ ÁBTL 4.1. A–236 1. sz., A–237 2. sz., A–238. 5. sz. fotóalbum 1956-ról.

⁹⁶ Budapest: „Úgy hullottak az emberek, mint a legyek”. *Honvéd Újság* 1957. január 12. 1. 3.

szerkesztői nem győzték kifejezni „hálájukat” Sadovynak, hogy elkészítette „drámai írását és a borzalmakat feltáró bátor felvételeit”, és az amerikai magazinnak, hogy azokat megjelentette és széles körben propagálta: „A »Life« jóvoltából öt világérsz olvasói tudták meg, milyen szörnyű cselekedetektől, milyen förtelmes gyilkosságoktól kellett megszabadítani hazánkat.”⁹⁷ A „kommunistaellenes propaganda fellegvárának” minősített Time Inc. legnépszerűbb orgánumát üzleti érdekektől vezérelt szenzációkeltéssel vádolták.

A magyar sajtó rövidesen nyilvánosságra hozta Sadovy legismertebb fotósorozatának képkockáit is. A képeket tudomásom szerint a *Népszabadság* közölte először. A hatalom legfőbb propagandaeszközéül szolgáló központi pártlap, amely a *Life* fotóriportereinek felvételein is látható személyek (például a holttestet leköpő prostituáltként feltüntetett „Mocsok Mária” és az alvilág vezérének titulált, november 4-e körül elhunyt „Tuskólábú Jankó”) lejárataiban is élen járt, a „Fehér Könyv” 2. kötetének megjelenése kapcsán illusztrációként publikálta Sadovy képsorozatának első és második képkockáját, azt is megjelölve a képaláírásban, hogy a *Life* különszámából származnak a képek.⁹⁸ Nem sokkal ezután jelent meg a *Magyar Ifjúságban* Sólyom József riportja a két áldozatról (Berta Somogyi Lajos és K. Farkas József), akik túléltek a sortüzet.⁹⁹ A lap egy-egy friss képet közölt az egykori sorkatonákról, és Sadovy sorozatának első két, illetve negyedik képkockáját is publikálták. Az első felvételen nyilakkal jelölték meg a szereplőket. A szerkesztők nemcsak a szövegben utaltak rá, hanem a *Paris Match* logójával is – ezt utólag montírozták a két alsó fotóra – egyértelművé tették, hogy a francia magazin képriportja alapján reprodukálták a fotókat. Sólyom József cikkét pár nap múlva teljes egészében átvette a *Népszabadság* is, igaz, Sadovy fotósorozatának ekkor már csak az első és a negyedik felvételét hozták le, és a *Paris Match*-logót is elhagyták.¹⁰⁰ Sólyom József cikkét az elkövetkező hónapokban és évtizedekben számos, a „nemzeti hősnék” tekintett túlélők sorsával, magánéletével foglalkozó, nemegyszer Sadovy és/vagy magyar fotóriporterek riportképeivel illusztrált cikk követte.¹⁰¹ 1957. áprilisban a *Szabad Föld* például egy olyan riportképet publikált Sadovy legerősebb hatású felvétele alatt, amelyen

⁹⁷ *Honvéd Újság* 1957. január 12. 1.

⁹⁸ Emlékeztető az ellenforradalom napjaira. Megjelent a Fehér Könyv második füzetében. *Népszabadság* 1957. február 3. 12. A *Népszabadság* 1957-es riportképeire lásd Bognár 2017.

⁹⁹ Sólyom József: Vádolnak a sírból visszajöttek. *Magyar Ifjúság* 1957. február 16. 3.

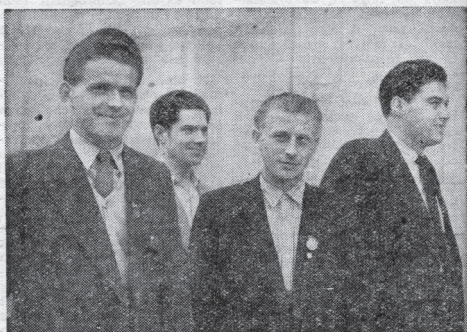
¹⁰⁰ Vádolnak a sírból visszajöttek. Sólyom József riportja a *Magyar Ifjúság* 1957. február 19. 9.

¹⁰¹ Például: A „sírból visszajött” harmadik is vádol. *Népszabadság* 1957. február 26. 9; A „sírból visszajöttek” üzenik: Köszönet az emberségért. *Magyar Ifjúság* 1957. február 23. 3; Szabó László: Hősökről szólunk. *Népszabadság* 1957. április 14. 5; Utólagos felszólalás. Egy jelöltreől. *Népszabadság* 1963. február 3. 2; Sólyom József: Élj, boldogulj, gyermekem! I. *Népszabadság* 1985. április 12. 6; Kádár Péter: A védő III. *Dolgozók Lapja* 1986. november 1. 3. Vö. Bognár 2017: 78, 83.

Újra a Köztársaság téren



Köztársaság tér, 1956. október 30. A gyilkos sortűz pillanatában... Baloldalt Berta Somogyi Lajos.



Köztársaság tér, 1957. április 19. Akik hőiesen helytállva túlélték az ellenforradalmi vérengzéseket.

6. kép. A Szabad Föld 1957. április 28-i száma John Sadovy és egy ismeretlen magyar fotóriporter felvételével a 6. oldalon

a négy mosolygó túlélő látható megsebesülésük eredeti helyszínén, a pártszékház fala előtt (6. kép).¹⁰²

A védők túlélésével nemcsak a magyar sajtó (és a hír megjelenését követően a *Life* magazin) foglalkozott, hanem az egyik angol nyelvű szovjet propagandakiadvány is említést tett róla. Sadovy két fotója mellett egy későbbi felvételt is publikáltak a két túlélőről, amint kitüntetésüket követően egy megtérített asztalnál mulatnak.¹⁰³

A hatalom a sajtótermékek mellett a kiállításoknak is fontos szerepet szentelt az ellenforradalom elbeszélésének a szélesebb nyilvánosság előtt történő bemutatásában.¹⁰⁴ 1957-ben az ország több pontján tárlatokat, vándorkiállításokat szerveztek, amelyekben több száz fotót is szerepeltettek. A túlnyomórészt külföldi lapokból származó fotókópiákkal illusztrált tablókát, plakátokat is bemutattak az ellenforradalmi propaganda legfontosabb üzeneteivel. Ilyen volt az *Így történt... Az ellenforradalom gazzettei* című tabló is, amelyről Sadovy (4)

és Lessing (1) legismertebb felvételei sem hiányoztak.¹⁰⁵

Az ellenforradalmi ideológia legrészletesebb és szisztematikusan kidolgozott összefoglalását célzó, „Fehér könyv” néven ismertté vált ötkötetes kiadványban is fontos szerep jutott a fotóknak, így a *Life* fotóriporterei által készített riportképeknek is. Sadovynak 11 (néhányat több alkalommal), Lessingnek pedig 3 fotóját

¹⁰² R. L.: Újra a Köztársaság téren. *Szabad Föld* 1957. április 28. 6. A fotó alatt a következő kommentár szerepel: „Ez a négy munkás- és parasztfiatal azok közül való, akik 1956. október 30-án a budapesti párházát védtek a nekivadult, gyilkos ellenforradalmárok és közönséges bűnözők támadásától, és akiket az ellenforradalmárok ki akartak végezni. Mindannyian súlyosan megsebesültek, de csodával határos módon felgyógyultak sebeikből. Most meglátogatták megkínzásuk színhelyét, és képzünk azon a helyen mutatja őket, ahol a gyilkos golyók életükre törtek.”

¹⁰³ Belokon–Tolskilov 1957: 64–65. oldal között. Közli: Poggi 2015: 201.

¹⁰⁴ Erről részletesen: Müller 2012: 326–327.

¹⁰⁵ ÁBTL 3.1.9. V-143709. Közli: Müller 2012: 333–334. Vö. Casoar–Balázs 2016: 83–85.

közölték.¹⁰⁶ A cél itt is az volt, akárcsak a kiállításoknál, hogy 1919, a Horthy-korszak és 1956 között folytonosságot teremtve mindenki számára érthető módon bemutassák az „ellenforradalmárok büntetteit” és „állatias fasiszta vérengzését”. A kiállítását tekintve (tipográfia, papír, nyomdatechnika, kötés) meglehetősen silány minőségű és kisméretű füzetekben közölt felvételek többsége az „ellenforradalmi” erőszak, a „fehérterror rémtetteinek” öncélú bemutatására törekedett. Az utolsó kötetből érdemes kiemelni egy példát, amely a nyugati, azon belül is az emigráns magyar sajtó propagandatevékenységét volt hivatott leleplezni. Sadovy híres fotósorozatával arra kívántak rávilágítani, hogyan hamisították meg a tényeket a kommunistaellenes orgánmok. Illusztrációként közölték a *Délamerikai Magyar Hírlap* lapkivágatát, amelyen Sadovy négy fotója volt látható a következő címmel: *Így gyilkolnak az oroszok*. A cím és a képaláírás segítségével úgy állította be a magyar nyelvű emigráns lap – nem tudni, hogy szándékosan vagy tévedésből –, mintha a szovjetek lőttek volna, és a felkelők lettek volna az áldozatok.¹⁰⁷ Az eset jól példázza, hogy az eredeti kontextus átértelmezésével, a képaláírással és a szöveggel – a kommunista propagandához hasonlóan, csak ellenkező ideológiai töltettel – miként lehet a sajtófotókat a hírek manipulálására felhasználni.

Sadovy egyik fotója a gimnáziumi történelemtankönyvbe is bekerült „A budapesti pártbizottság székháza védőinek legyilkolása (1956)” címmel. A kép közepén egy feltett kezű katona látható, háttal a székház előtt álló tömegnek. Bár a reprodukált kép nem a legjobb minőségű, jól látszik, hogy két személyt már lelőttek. Azért eshetett a választás erre a fotóra, amely szintén egy sorozat része, mert a lövéseket leadók és a holttestek egyaránt láthatók, ráadásul a magát megadó áldozatot háttal állva készülnek kivégezni.¹⁰⁸

Arra is találunk ugyanakkor példát, amikor nem kimondottan propagandacéllal láthatók a magazin fotói. Herskó János 1963-ban bemutatott *Párbeszéd* című játékfilmjének egyik jelenetében az egyik női szereplőt alakító Töröcsik Mari a *Life*-ot lapozgatja, és elborzadva nézi, illetve mutatja meg egy másik szereplőnek Sadovy Köztársaság téren készült fotóit, amelyekre a kamera is ráközelelt. Az erőszakos képek a filmben bejátszott október 23-i archív felvételek egyértelmű ellenpontosítására szolgálnak, ami a forradalom korabeli értelmezésének alátámasztását szolgálja. A rövid jelenet abból a szempontból érdekes, hogy az 1956-tal foglalkozó kiadványokat, hetilapokat, így a *Life* különféle kiadásait is a hatalom gondosan elzárta a nyilvánosság elől. A filmben viszont a propagandacélú cikkekből, kiadványokból már ismerős képek, ha csak egy villanásnyira is, eredeti kontextusukban szerepeltek.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Fehér könyv II.: 72, 76–78, 84; III.: 11, 45, 36, 87; IV.: [142]; V.: [98, 101, 108, 172].

¹⁰⁷ Fehér könyv V.: [108]. Vö. *Így hazudnak ők. Népszabadság* 1957. március 15. 5; Rév 2012: 243.

¹⁰⁸ Balogh 1977: 320. Képaláírás: „Az utcákon véres fehérterror bontakozott ki. Ellenforradalmi bandák támadást intéztek a fővárosi pártbizottság Köztársaság téri épülete ellen is, és védőinek többségét kegyetlenül legyilkolták.” Köszönöm Lajtai L. Lászlónak az adatot.

¹⁰⁹ Murai 2016: 85.

KÖZELMŰLT

A *Life* képeinek a rendszerváltozást követően napjainkig tapasztalható hazai jelenléte és használata – ez a legtöbb híres 1956-os nyugati sajtófotóról is elmondható – meglehetősen ellentmondásos. Ugyan a képek a kollektív emlékezet részei, és illusztrációként jelen vannak számos kiadványban, könyvborítón, felbukkannak plakátokon és kiállításokon, gyakran nem tüntetik fel sem a fotográfus nevét, sem az eredeti megjelenés helyét, és legkevésbé sem a fotóriporter szellemi termékeként, műalkotásként tekintenek rájuk. A nyilvános közlések döntő hányadában vagy teljesen hiányzik a képaláírás, képjegyzék, vagy a reprodukciók és papírképek hazai lelőhelye, például a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára szerepel a fotós neve helyett.¹¹⁰ Elgondolkodtató az is, hogy kevés nagyszabású hazai kiállítást rendeztek és színvonalas magyar nyelvű kiadványt jelentettek meg az 1956-os nyugati sajtófotókból. Míg a *Life* három fotóriporterének alkotásait több nagy sikerű külföldi tárlaton is bemutatták, addig Sadovy és Rougier képeinek többsége a leghíresebb felvételeket leszámítva a mai napig ismeretlen a hazai közönség előtt.¹¹¹ John Sadovy fotóiból 2016-ban nyílt nagy sikerű kiállítás Londonban Colin Ford kurátor rendezésében.¹¹² Csak remélni lehet, hogy a cseh származású angol fotográfus eredeti fényképeit Rougier, Lessing és mások riportképeivel együtt Magyarországon is kiállítják egyszer méltó körülmények között.

FORRÁSOK

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTTL)

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

XIX-J-1-j (Külügyminisztérium, TÜK-iratok), 4/j. (Olaszország, 1945–1965), d. (doboz)

Honvéd Újság, 1957

Life (1936–1972, <https://books.google.hu/books?id=R1cEAAAAMBAJ>)

Life International edition, 1956–1957

Magyar Ifjúság, 1957

¹¹⁰ Bár a források hozzáférhetőségének nehézségéből kifolyólag (a külföldi sajtótermékek jelentős része nem található meg a hazai közgyűjteményekben, illetve azokban nem minden esetben van tételesen feltüntetve a felvétel készítőjének neve) a fotók kutatása körülményes és időigényes, a *Life* fotóinak esetében szerencsések lehetünk, hiszen a magazin amerikai kiadásának 1936 és 1972 közötti számai 2008 óta mindenki számára online is hozzáférhetőek a Google Books felületén, ráadásul a *Life* esetében pontosan beazonosíthatók a fotóriporterek.

¹¹¹ Lessing fotóit kiállították, és kötet is megjelent róluk. Magyarország 1956-ban Erich Lessing képein. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban. 2006. szeptember 23. – december 31. Lessing 2006.

¹¹² Ford 2016.

Népszabadság, 1956–1957, 1998
Paris Match, 1956
Regards, 1957
Szabad Nép, 1954
The New York Times, 1956
The New York Times Magazine, 1966
The Observer, 195
Time, 1956–1957

A *Life* arab nyelvű különszáma 1959: ادلب عي عوي شلا ل خدت امدن ع. Kairó.

A *Life* olasz nyelvű különszáma [1956]: *La battaglia per la libertà in Ungheria. Servizio speciale fotografico di 96 pagine*. (A cura della redazione di Life). "Time". The weekly Newsmagazine Suppl. al n. 24. Paris.

A *Life* spanyol nyelvű különszáma [1956]: *La lucha de Hungría por la libertad. Reportaje gráfico especial de 96 páginas*.

<https://www.magyaroktober.hu> – utolsó letöltés: 2018. január 10.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Apor Péter 2014: *Az elképzelt köztársaság. A Magyarországi Tanácsköztársaság utóélete, 1945–1989*. (Magyar történelmi emlékek értekezések.) Budapest.
- Balázs, Eszter – Casoar, Phil 2006: An Emblematic Picture of the Hungarian 1956 Revolution: Photojournalism during the Hungarian Revolution. *Europe-Asia Studies* (58.) 8. 1241–1260.
- Balogh Endre 1977: *Történelem a gimnázium IV. osztálya számára*. 10. kiadás. Budapest.
- Baughman, James L. 2001: Who read *Life*? The Circulation of America's Favourite Magazine. In: Doss, Erika (ed.): *Looking at Life Magazine*. Washington–London, 41–51.
- Belokon, Alexei – Tolskilov, Vladimir 1957: *The truth about Hungary. Facts and Eyewitness Account*. Moscow.
- Bognár Katalin 2017: Köztársaság tér, 1957. Az 1956-os forradalom nyomai a Népszabadság fénykép-archívumában. In: Ihász István – Pintér János (szerk.): *Történelmi Muzeológiai Szemle. A Magyar Történész Társulat Évkönyve 15*. Budapest, 73–86.
- Brinkley, Alan 2010: *The Publisher. Henry Luce and His American Century*. New York.
- Budapest 1956. 2006: Sárközy Réka et al. (szerk.): *Budapest 1956, a forradalom. Erich Lessing fotográfái: írások és visszaemlékezések*. Ford. Ábrahám Zoltán, Fejér Tamara. Budapest.
- Casoar, Phil 2016: Még egyszer a Pruck Pál fényképe körüli állítólagos bizonytalanságokról. http://hvg.hu/itthon/20161123_meg_egyszer_a_pruck_pal_fenykepe_koruli_allitolagos_bizonytalansagokrol_phil_casoar – utolsó letöltés: 2017. december 10.
- Casoar, Phil – Balázs Eszter 2016: *Budapest hősei*. Budapest.

- Cook, John R. 2013: 'This is not Hollywood!': Peter Watkins and the Challenge of Amateurism to the Professional. In: Shand, Ryan – Craven, Ian. (eds.): *Small-gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*. Edinburgh, 183–200.
- Davenport, Alma 2000: *The History of Photography. An Overview*. Albuquerque.
- Doss, Erika 2001: Introduction: Looking at Life: Rethinking America's Favourite Magazine, 1936–1972. In: Doss, Erika (ed.): *Looking at Life Magazine*. Washington–London, 1–21.
- Elson, Robert T. 1973: *The World of Time Inc. The Intimate History of a Publishing Enterprise*. Volume Two: 1941–1960. New York.
- Eörsi László 2006: *Köztársaság tér, 1956*. Budapest.
- Evans, Harold 1997: *Pictures on a Page. Photo-journalism. Graphics and Picture Editing*. London.
- Farkas Judit Antónia 2017: „Elmondták cikkeikben, amit elmondhattak, a többit elhallgatták.” Az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc a Budapestről tudósító olasz kommunista újságírók szemével. I. In: Ujváry Gábor (szerk.): *Veritas Évkönyv 2016*. Budapest, 291–308.
- Farkas Judit Antónia 2018: „Elmondták cikkeikben, amit elmondhattak, a többit elhallgatták.” Az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc a Budapestről tudósító olasz kommunista újságírók szemével. II. In: Ujváry Gábor (szerk.): *Veritas Évkönyv 2017*. Budapest, 367–381.
- Fehér könyv I–IV.: *Ellenforradalmi erők a magyar októberi eseményekben*. [Budapest, é. n.]
- Fehér könyv V.: *Nagy Imre és büntérsai ellenforradalmi összeesküvése*. [Budapest, é. n.]
- Foote, Timothy 1956: 'Their first taste of victory' In: MacLeish, Kenneth – Foote, Timothy (eds): *Hungary's Fight for Freedom. A Special Report in Pictures*. New York, 2.
- Ford, Colin 2016: *Freedom first – The 1956 Hungarian Revolution in Pictures. Photographs by John Sadovy*. [Az azonos című kiállítás kísérő füzet, amelyet a Londoni Magyar Kulturális Központ munkatársai állítottak össze.] London.
- Gadney, Reg 1986: *Cry Hungary. Uprising 1956*. Intr. Mikes, George. London.
- Jaloszky Katalin 2007: Az 1956-os forradalom fotográfiái a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában. In: Ihász István – Pintér János (szerk.): *Történeti Muzeológiai Szemle. A Magyar Múzeumi Történész Társulat Évkönyve 7*. [Budapest] 135–156.
- Köves Gábor 2016: *Forradalom 100 fontból – Peter Watkins filmrendező*. <http://magyarnarancs.hu/film2/forradalom-100-fontbol-101846> – utolsó letöltés: 2018. március 15.
- Lessing, Erich 2006: Visszaemlékezés 1956-ra. Ford. Ábrahám Zoltán. In: *Budapest 1956*. 2006. Budapest, 14–21.
- Luce, Henry R. 1956: Forward. In: MacLeish, Kenneth – Foote, Timothy (eds): *Hungary's Fight for Freedom. A Special Report in Pictures*. New York.
- MacLeish, Kenneth – Foote, Timothy (eds) [1956]: *Hungary's Fight for Freedom. A Special Report in Pictures*. New York.
- Molnár János [2006]: Külföldi tudósítók az 1956-os forradalomban. http://server2001.rev.hu/msite/display_item.asp?id=2&act=tu – utolsó letöltés: 2018. október 23.
- Morello, Paolo 2006: *Mario De Biasi. Budapest 1956*. Palermo.
- Murai András 2016: Újrahasznosított felvételek. 56-os filmdokumentumok a kora Kádár-rendszer nyilvánosságában. *Korall* (17.) 65. 78–89.

- Müller Rolf 2012: A megtorlás fényképei. In: Gyarmati György – Palasik Mária (szerk.): *A Nagy Testvér szatócsboltja. Tanulmányok a magyar titkosszolgálatok 1945 utáni történetéből*. Budapest, 305–334.
- Müller Rolf [2014]: A helyszíntől az emlékhelyig. A politikai rendőrség képeinek jelentésrétegei és használata. In: Horváth Sándor (szerk.): *Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés*. Budapest, 271–293.
- Mydans, Carl – Mydans, Shelley 1968: *The Violent Peace. A Report on Wars in the Post-war World*. New York.
- Pál Zsombor Szabolcs 2016: *Egy elfeledett angol dokumentumfilm 1956-ról*. http://napitortenelmiforras.blog.hu/2016/06/27/egy_elfeledett_angol_dokumentumfilm_1956-rol – utolsó letöltés: 2018. február 28.
- Photojournalism* 1971: *Photojournalism. By the Editors of Time-Life Books*. New York.
- Poggi, Isotta 2015: The Photographic Memory and Impact of the Hungarian 1956 Uprising during the Cold War Era. *Getty Research Journal* 2015. No. 7. 197–206.
- Rév, István 2005: *Retroactive Justice. Prehistory of Post-Communism*. (Cultural Memory in the Present.) California.
- Sonnevend, Julia 2013: *Global Iconic Events: How News Stories Travel Through Time, Space and Media*. (PhD dissertation.) New York.
- The Best of Life* 1981: *The Best of Life* (Introduction Ralph, Graves). H. n.
- Tulipán Éva 2014: *Ostrom 1956-ban. A Köztársaság tér emlékezete*. Budapest.
- Tulipán Éva 2017: Az erőszak arcai. Atrocitások és mártírok 1956 „ellenforradalmi” értékelésében. In: Müller Rolf – Takács Tibor – Tulipán Éva (szerk.): *1956: Erőszak és emlékezet. Tanulmányok*. [Budapest,] 25–45.
- Wainwright, Loudon 1986: *The Great American Magazine. An Inside History of Life*. New York.
- Webb, Sheila M. 2016: Creating Life: ”America’s Most Potent Editorial Force”. *Journalism & Communication Monographs*. (18.) 2 55–108.

Bolgár Dániel

Páriák és próféták

Válasz Halmos Károlynak

Nagy megtiszteltetés, hogy Halmos Károly a *Korall* előző számában megjelent tanulmányában¹ az én *Kíméletlen uzsorásokból kaftános puritánok. A zsidó páriakapitalizmus elméletének története* című,² állítólag szenvedélyes írással szemben fogalmazta meg mondanivalóját. Mégsem hullatok örömkönnyekeket, mert – úgy látszik – nem figyelt rá oda.

A zsidó páriakapitalizmus elméletének különböző verziói vannak, de közös bennük, hogy – amint Halmos is idézi (182) – „a zsidó siker titkát a zsidó kívülállásban találják meg”. Azt mesélik el változó érveléssel, hogy a zsidók outsider-ségük miatt másoknál korábban kapitalista szelleművé vagy legalább agilisabb üzletemberré váltak, ami előnybe hozta őket a nem zsidókkal szemben.

Halmos Károly arra vállalkozott, „hogy megmutassa, annak a »mesterelbeszülésnek«, »mélystruktúrának«, amelyikről Bolgár Dánielnél a »páriakapitalizmusként« esik szó, van másik lehetséges származtatása”, mint amit bemutattam. (181) Az alternatív magyarországi eredettörténet a következőképpen fest: „a páriakapitalizmus elméletétörténetének egyik fontos lépcsőfoka, Szekfű Gyula *Három nemzedéke*” (185). De a gyökerek mélyebbre nyúlnak: „A páriakapitalizmus toposz nagyon is képszerű formában – miként arra maga Szekfű is hivatkozik – legalább Keleti Károlyig [ti. 1871-es *Hazánk és népe* című munkájáig] megy vissza. Szekfű Gyula Keleti Károly fejlődésképét, mondhatni, csak áramvonalasította.” (184) A páriakapitalizmus-tétel fejlődéstörténetének legalábbis a szekfűi fejezetét Halmos szerint „sokkal nagyobb figyelemben kellett volna részesítenem”, és akkor kiderült volna, hogy a páriakapitalizmus-tézise egy „másik gondolati rendszer, a prófécia mélyebb törvényszerűségeinek engedelmeskedik” (185), akármit is jelentsen ez.

Mit írt Keleti Károly a tárgyról? Ez Halmos cikkéből nem derül ki, mert őt többé szóba sem hozza. Annál bővebben szól Szekfű szövegéről. Azt a felfedezését ismerteti, hogy „Szekfű Gyula *Három nemzedék* című műve mélyén egy ősi szövegszerkezet, a prófécia húzódik meg” (200), vagyis a szövegben megmutatkozó szerzőnek prófétai vonásai vannak. De hogy a prófécia törvényszerűségeinek mennyiben engedelmeskedik Szekfű páriakapitalizmus-tézise, arról egy betűt sem olvashatunk. Még az sem derül ki a tanulmányból, egyáltalán léteznek-e erről szóló szövegrészek Szekfű könyvében. Teljes egészében az olvasóra marad tehát az a feladat, hogy kitalálja, mi köze lehet a műből kirajzolódó szerző

¹ Halmos 2018.

² Bolgár 2016.

prófétai jellemzőinek a páriakapitalizmusról vallott felfogásához, és úgy tűnik, nincs több, mint a pónilótenyésztés időszerű kérdéseihöz.

Mivel Halmos fejtegetésében nem találtam olyan elemet, amit kötni lehetne a páriakapitalizmus elméletéhez, olyat viszont viszonylag sokat, ami azzal foglalkozik, hogy Szekfű, illetve Hajnal István csúnya dolgokat gondolt-e a zsidókról, és ha igen, akkor mennyire csúnyákat és miért (182–183, 192, 195–196, 199–200), megfogalmazódott bennem az a pusztá sejtés, hogy a tanulmányunk esetleg erre vonatkozhat a tulajdonképpeni mondanivalója. Mintha abban állna ez a mondanivaló, hogy ha egy szöveg szerzője prófétai ambíciókat dédelgetett és az olvasóközönség zsidóellenes hangulatban volt, akkor a szöveg jó eséllyel rossz színben tüntette fel a zsidókat. Ha tényleg ez a voltaképpeni tárgy, akkor az érvelésnek nincs tanulsága a páriakapitalizmus elméletére vonatkozóan több okból. Egyrészt Halmostól nem tudjuk meg, hogy a próféciára hajazó mű, a *Három nemzedék* tartalmaz-e páriakapitalizmus-elméletet. Másrészt nem tudjuk meg, hogy a páriakapitalizmus-elmélet többi híve prófétaszerűen nyilvánult-e meg. Harmadrészt és legfőképp a zsidó sikernek a „páriakapitalista” magyarázata önmagában nem feltételezi, hogy a zsidókat a 'mi'-re veszélyesnek kell felfogni. Az egyik páriakapitalizmusban utazó szerző barátságosan, a másik barátságtalanul gondolt rájuk.

Végül felütöttem Keleti és Szekfű munkáját, hátha én majd megtalálom, mely mondataik szólnak a zsidók páriakapitalizmusáról. Nos, mindkét könyv tartalmaz nyomokban páriakapitalizmus-elméletet, de nem mondanám, hogy fontos lépcsőfoknak látszanak a tézis alakulásának történetében.

Keleti Károly *Hazánk és népe* című munkája a zsidók érvényesülését sajátos népjellemükkel, az őket a magyaroktól élesen megkülönböztető leleményességükkel, szorgalmukkal és mozgékonyaságukkal magyarázta, amiket a szerző – minden jel szerint – örökletes faji vonásoknak gondolt. Keleti ebből a zsidó karakterből vezette le üzleti modoruk árnyoldalát, a „színarany kereskedői tisztesség” ritkaságát is. Ahogyan ezt elvégezte, az nagyon hasonlított ahhoz, ahogy Sombart és Weber később, már a kettős morál koncepciója segítségével elbeszélte a kíméletlen profithajászatként felfogott zsidó páriakapitalizmus születését:³ adva van a zsidók „természeti mozgékonyasága”, emiatt kisebb bennük a ragaszkodás a hazához, vagyis a honfitársaik iránt érzett felelősségérzetük csökevényes, ami hozzájárul ahhoz, hogy sokuknál a haszonra törekvés gátlatlan, „inkább a pillanatnyi nagyobb hasznot, mint az állandó kisebb nyeresémet nézik”.⁴

Szekfűnél is rábukkanhatunk néhány elszórt mondatra, ami a páriakapitalizmus-tézisre emlékeztet, de nem áll össze ezekből a megállapításokból a zsidó siker kerek magyarázata. Az egyik helyen azt meséli el Szekfű, hogy lett a zsidó kereskedőkből és pénzügyéreiből nagy a kínálat a zsidó kitaláltóság következtében: a zsidó „tiszán üzletre utalt népfaj”, mert „jogtalan állapotá-

³ Bolgár 2016: 168–176.

⁴ Keleti 1873: 399–405.

ban üzerkedésen kívül úgysem foglalkozhatott egyébbel”. Ez a gondolat fontos építőköve bizonyos páriakapitalizmus-elméleteknek, ám nem Szekfű leleménye, hanem közhelynek számított.⁵ A másik helyen arról olvashatunk, hogy a zsidók kívülállósága növelte a zsidó biznisszférfiak iránti keresletet is: a nagybirtokosok, amikor kiválasztották, kire bízzák üzleti ügyeiket, az idegeneket, például a zsidókat előnyben részesítették. Hogy miért volt így, arra a szövegben nem találunk kielégítő magyarázatot. Szekfű azt is megfogalmazza, hogy a zsidók másoknál jobb, „hajlékony, minden bajt könnyen eligazító” üzletemberek voltak.⁶ Ám azt, hogy miért váltak ilyené, Szekfű sem a pária mivoltukkal, sem mással nem indokolja meg.⁷

⁵ Bolgár 2016: 184.

⁶ Szekfű 1934: 153–156.

⁷ Halmos Károly több apróbb kritikai megjegyzést is tett az írásomra. Hogy ezek helytállóak-e, azt az olvasó könnyen eldöntheti, ha összeveti tanulmányának szövegét az enyémmel. Csak egy általánosabb, majd egy válaszom értelmezése szempontjából fontosabb, végül egy érdekesebb észrevételére térek ki:

- a) Halmos szerint a tanulmányom a páriakapitalizmus-elmélet érvényességének megvizsgálását tűzi ki célul, mégis nagyrészt az elmélet kialakulásának történetét tárgyalja (181). Csakhogy már a cikkem címéből kiderül, és az első oldalán még egyszer le van írva, hogy „megkísérlem kidolgozni [...] a tézis keletkezésének [...] történetét”.
- b) Halmos úgy olvassa a cikkem, hogy szerintem Szekfű *Három nemzedéke* befolyásolta a páriakapitalizmus-elmélet Hanák Péter-féle verzióját (184). Valójában nem gondolom és nem is írtam ezt. Tanulmányomban az áll, hogy Hanák Szekfűtől vehette át a dízleteket, vagyis azt, hogy elbeszélésében „egy rurális világba csöppenünk” (Bolgár 2016: 184).
- c) Halmos cáfolni véli azt az állítást, hogy Hajnal István egyik recenziója szerint „a zsidókkal [...] el kell bánni” (Bolgár 2016: 179), mert szerinte Hajnal (1942: 456) nem a zsidók bajának ellátásáról, hanem valamilyen elbánásban részesítéséről beszél (182–183). Hajnal ezt írta: „[A zsidók] legfőbb képviselői a modern fejlődés racionális eltévelyedésének, amely az élet totalitása helyett kíméletlen okszerű mehanizmust [sic!] tesz úrrá a társadalomban. Nem mint gyűlölt faji közösséggel kell elbánnunk velük, hanem évezredek szervezetüket kell szétrombolnunk, velünk, parasztjainkkal, munkásainkkal egyenlő totális versenyre kell kényszerítenünk őket, megvonnunk tőlük az egyoldalú, felületes racionális érvényesülés lehetőségeit. Végbe lehet ezt vinni emberi méltóságuk sérelme nélkül is, ha nem is szenvedésük nélkül. A magyar paraszt mindennap szenved, de ezt megszoktuk. Nemcsak a zsidóság szervezetét, hanem a modern intellektualista-kapitalista szervezet minden más egyoldalúságát is ki kell küszöbölnie az új korszaknak, [...]” Halmosnak nincs érve amellet, hogy a „kell elbánnunk” kifejezés biztosan „elbánásban kell részesítenünk” értelemben szerepel. Amellett viszont van, hogy ez a valószínűbb: „Hajnal István az igenevet el nem váló alakjában használta”. Csakhogy elváló alakjában nem is használhatta volna a szóban forgó mondatban. Mindenesetre köszönöm Halmos Károlynak, hogy bemutatta Hajnal szavainak egy az enyémtől eltérő értelmezési lehetőségét, de nem zárja ki semmi az én interpretációm sem.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bolgár Dániel 2016: Kíméletlen uzsorásokból kaftános puritánok. A zsidó páriakapitalizmus elméletének története. *Korall* (17.) 66. 164–195.
- Hajnal István 1942: Baráth Tibor: Az új Magyarország történetírása. (Recenzió.) *Századok* (76.) 9–10. 453–459.
- Halmos Károly 2018: Prófétálások: kettős beszéd Szekfű Gyula *Három nemzedékében*. *Korall* (19.) 72. 181–204.
- Keleti Károly 1873 [1871]: *Hazánk és népe a közgazdaság és a társadalmi statistika szempontjából*. Budapest.
- Szekfű Gyula 1934: *Három nemzedék és ami utána következik*. Budapest.

Ószerbia feltérképezése

Atanasovski, Srđan: Mapiranje Stare Srbije.

Biblioteka XX. vek – SANU Musicological Institute, Beograd, 2017. 216 oldal.

A kelet-közép-európai régióban időről időre a politikai nyilvánosság középpontjába kerülnek a nemzeti identitás egyes elemei, valamint a nemzeti narratívák kritikai értelmezésének (és újragondolásának) vagy azok erősítésének igénye. Ez talán fokozottan igaz déli szomszédunkra, Szerbiára, ahol a magyar–szerb történelmi megbékélésre irányuló állami és civil aktusokkal párhuzamosan, illetve azokat követően megkezdődtek a szerb–koszovói normalizációt célzó tárgyalások is. 2017-ben a szerb köztársasági elnök meghirdette az alkotmány szerint továbbra is Szerbiához tartozó, azonban *de facto* független Koszovó helyzetéről szóló társadalmi párbeszédet,¹ ami azonban mind Pristinában, mind Belgrádban számos politikai akadályba, ellenérdekeltbe, provokációba, sőt erőszakba ütközik. Ezzel párhuzamosan hosszú holtpon után újra megindultak a Macedónia státuszával és a „jószomszédi viszonytal” kapcsolatos kétoldalú tárgyalások Szkopje és Szófia, illetve Athén között. A recenzió megjelenésének idejére már eldőlt, hogy a 2018 januárjában még tárgyalás alá vett Felső-Macedónia, Új-Macedónia vagy Észak-Macedónia² nevekből végül az utóbbit fogadják el. A nemrégiben terítékre került konfliktusok kapcsán fokozott figyelem irányul a történettudományra is, melynek szerbiai áramlatai igen különböző módon viszonyulnak a fenti kérdésekhez. Ismét középpontban van a 19. századi történelem és Koszovó kérdése, amire egyes történészek, társadalomtudósok mint mítoszra,³ mások mint a nemzetet összetartó identitásképző elemre, úgynevezett fogadalomra (*kosovski zavet*) reflektálnak.⁴

Srđan Atanasovskinak, a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia Zene-tudományi Intézete kutatójának műve az antropológiai és társadalomtudományi fókuszú, Ivan Čolović antropológus által szerkesztett neves belgrádi *Biblioteka XX. vek* (Huszadik Századi Könyvtár) sorozatban jelent meg 2017-ben. Atanasovski könyve számos ponton kapcsolható a fenti kontextushoz, hiszen a mai Koszovó és Macedónia területére irányuló szerb nacionalizmus, nemzeti mozgalom aspektusait vizsgálja a „hosszú 19. század” második felében. A szerző a szerb népdalok gyűjtésén, irodalmi, zenei gondozásán, illetve recepcióján keresztül

¹ Vučić, Aleksandar 2017: Zašto nam je potreban unutrašnji dialog o Kosovu? *Blic* 2017. 07. 24. <https://www.blic.rs/vesti/politika/ekskluzivno-autorski-tekst-predsednika-aleksandra-vucica-za-blic-zasto-nam-je/v7xgl6q> – utolsó letöltés: 2018. augusztus 10.

² Harun, Cero 2018: Spor Atine i Skoplja o imenu Makedonije nikad bliži rješenju. *Al Jazeera Balkans* 2018. 01. 16. <http://balkans.aljazeera.net/vijesti/spor-atine-i-skoplja-o-imenu-makedonije-nikad-bliži-rjesenju> – utolsó letöltés: 2018. augusztus 10.

³ Lásd például: Čolović, Ivan 2016: *Smrt na Kosovo Polju*. Biblioteka XX. vek, Beograd.

⁴ Ković, Miloš 2017: Косовски завет је субверзивна идеја. *Политика* 2017. 10. 09.

kívánja bemutatni a Szerb Fejedelemségtől, illetve 1882-től Királyságtól délre eső területek, azaz Ószerbia (*Stara Srbija*) és Macedónia (*Macedonija*) szerbiai és osztrák–magyar monarchiabeli reprezentációját. Elsődleges forrásanyagát a 19. század végén és a 20. század elején gyűjtött szerb népdalok, azok átdolgozásai, a hozzá kötődő kulturális gyakorlatok dokumentumai képezik. A mű ötvözi a nacionalizmus kutatás és a zenetudomány módszereit, a kötet elején a nemzeti identitásról felállított, a túlnyomórészt a konstruktivista nemzetelméleteken alapuló téziseit a forrásul szolgáló zeneművek elemzésével támasztja alá.

Az elemzés központjában Szerbia és az Osztrák–Magyar Monarchia szerb nyilvánosságában ószerbiaiként és macedóniaiként elismert népdalok állnak. E két eredetmegjelölés elsősorban nem egy földrajzilag egyértelműen körülhatárolható helyre, hanem a szerb nacionalizmus által megkonstruált magterületre (*core territory*, George W. White nyomán) vonatkozik. Ószerbia és Macedónia a 19. század eleje óta a szerbség értékeit leginkább kifejező helyekként jelentek meg, melyek megteremtették, illetve megjelenítették a középkori szerb államiság (Dusán cár birodalma, a nemzet bölcsője) és a kortárs nemzeti mozgalom közti kapcsolatot, folytonosságot (6–7). A koszovói, ószerbiai és macedóniai magterület azonban nemcsak kulturális szimbólumként, hanem a nemzeti expanzió tárgyaként is értelmezendő. A Šumadija régiótól délre fekvő területek feletti nemzetállami szuverenitás kérdése végigvonult a 19. századon, a függetlenné váló Szerbia, illetve a szerb szervezetek a század második felétől tudtak a meggyengülő Oszmán Birodalom e régióiban kulturális, oktatási, illetve politikai tevékenységet kifejteni, párhuzamosan egyéb rivális (elsősorban bolgár) nemzeti törekvésekkel (44).

A „szerb magterületek” túlnyomó része a keleti válság; a szerb–török háború (1876–1878; Niš, Pirot, Vranje környéke), majd a balkáni háborúk (1912–1913; Vardar–Macedónia, Koszovó) után került Szerbiához. A terület feletti fizikai uralom megteremtését megelőzte a feltérképezés, kijelölés és birtokbavétel aktusa, melynek mozzanataként értelmezhetők az útleírások, a demográfiai és a néprajzi munkák is. Atanasovski az útleírásokat olyan, széles értelemben vett kulturális alkotásokként definiálja, melyek hitelesen tanúskodnak az utazásról, a szerző benyomásairól, és képesek affektív reakciókat, érzelmi azonosulást kiváltani az olvasókból. A szerbiai és az osztrák–magyar monarchiabeli szerb közönség identitásának fontos részét képezték a fent említett magterületek, anélkül, hogy jártak volna ott, vagy akár csak találkoztak volna valakivel, aki hitelt érdemlően be tudta volna mutatni e tájakat és népességüket. Ezt a hiányt pótolják a 19. század közepétől mind gyakrabban megjelenő útleírások, melyek szerzői többnyire közvetetten vagy közvetlenül kötődtek a szerb állam expanziós tevékenységeihez – találunk köztük diplomátákat és tanárokat, a szerb szellemű oktatást zászlajára tűző belgrádi Szent Száva Társaság tagjait. Atanasovski kiemeli Miloš S. Milojević író, történész és politikus 1871–1881 között megjelent háromkötetes művét, ami lefektette a műfaj alapjait, illetve Branimir Nušić író és konzult, aki „Koszovó földjéről és népéről” szóló művében immár népdalokat is közölt.

Az Ószerbiáról szóló útleírások fontos célja, hogy a szerb haza (*domovina*) integráns részeként mutassák be e régiókat, és igen heterogén, modern nemzeti identitással nem, vagy akár több önazonossággal is rendelkező népségüket. Az úti-rajzokban egyaránt megtalálhatók a történelmi folytonosságra és a szerb haza organikus egységére vonatkozó utalások. Jellemző e műfajra a tér dimenziójának primátusa az idő felett, a történelmi és mitikus idő összerosása, valamint a gyakori hivatkozások a középkori szerb mitológiára. Emellett fontos a szerb nemzet fizikai, demográfiai és kulturális fenyegetettségének hangsúlyozása (9, 11, 46).

Atanasovski az útleírás egy formájaként jellemzi a(z ószerbiai) szerb népdalt, kialakulásának önálló fejezetet szentel. Hivatkozik az európai irodalmi hagyományra, amely az egyes nemzetek géniuszának, az önálló nemzeti kultúrának (Herder) a kifejeződése. Kulcsfontosságú a hitelesség kérdése, a szóbeli hagyomány azonnali lejegyzése (Grimm). Már a 19. század elején megjelenik a szerb népdal műfaja a sok központú, szerbiai, magyarországi, illetve horvátországi szerb nyilvánosságban Vuk Stefanović Karadžić irodalmár és nyelvújító műveiben. Fontos megemlíteni Kornelije Stanković budai származású, jórészt Bécsben alkotó zeneszerzőt, akinek három dalgyűjteménye egybeesik a városi szerb daloskörök alapításával a 1850-es évek végén és az 1860-as évek elején. Az elsősorban a Habsburg Birodalom és Szerbia városi központjaiban kialakuló szerb zenei, irodalmi, kulturális életet egyre inkább uralta a „tisza”, vagyis urbánus, idegen elemektől mentes falusi kultúra diskurzusa (72–77). Míg Stanković jórészt šumadijai és dél-magyarországi szerb dalokat gyűjtött, addig az 1870–1880-as években megjelentek az első dalgyűjtemények, melyekben az immár földrajzi eredetmegjelöléssel ellátott énekek között szerepeltek az Ószerbiában gyűjtött dallamok is. A zágrábi Franjo Kuhač délszláv ihletettséggű gyűjteményeiben megjelentetett macedóniai dalokat, ezek azonban nem arattak nagy sikert a szerb nyilvánosságban (82–85). Vele nagyjából egy időben gyűjtött Milojko Veselinović, aki tanárként, majd konzulként tevékenyen részt vett a szerb identitás terjesztésében és megerősítésében az Oszmán Birodalom területein. Népdalgyűjtésének eredményeit saját szerkesztésű, belgrádi kormánytámogatással megjelenő, néprajzi tematikájú lapjában adta közre (87–88). Az összesen huszonnyolc dal kottája részben zenei előjegyzés, harmonizálás nélkül, ugyanakkor immár az adatközlők megjelölésével látott napvilágot. A népdalok szerkesztésénél Veselinović fontosnak tartotta, hogy a szöveg és a dallam mentes legyen a szerb kultúrát veszélyeztető görög, török és albán elemektől, ezért a szerb nemzeti ideológiába illeszkedő elemekkel módosította a szövegeket. Emellett hangsúlyozta az Ószerbiában és más helyeken élő szerbek közti egységet a közös motívumkincs és a különböző területeken énekelt hasonló dalok kiemelésével (97–100).

A műfaj korai képviselőinek áttekintése után a szerző a monográfia leghosszabb elemzését az ószerbiai – és általában a szerb – népdalokat az egyetemes zeneirodalomba emelő Stevan Mokranjac zeneszerző és karnagy munkásságának szenteli. Az elemzés központjában Mokranjac *magnum opusa*, tizenöt dalcokra (*rukovet*), különböző vidékekről szóló népdalokat felhasználó kórusműve

áll. Atanasovski e korpusz hat dalcsokrát értelmezi az ószerbiai útleírások kontextusában. A szerző részletesen beszámol a dalcsokek keletkezéséről, leírja az ünnepezt zeneszerző két dalgyűjtő útját. Az elsőre 1894-ben, a Belgrádi Daloskör turnéja közben került sor, míg a második két évvel később, jóval szervezettebb körülmények között zajlott, a pristinai szerb konzul, Branislav Nušić jóváhagyásával. Mivel Mokranjac iránt nem voltak a felkeresett falvakban bizalommal, ezért jobbára Nušić bizalmasainak segítségével, a konzulátuson dokumentálta a dalokat (112–115). A zeneszerző jelentős mennyiségű népdalt jegyzett fel, ezeket azonban nem adta közre (habár feltehetőleg szándékában állt), hanem beemelte a már említett dalcsokekba. Atanasovski a zenei változtatásokat elemelve három típust különböztet meg: a komponált, a lényegesen és a kevésbé megváltoztatott melódiákat. E beavatkozásokkal Mokranjac célja az volt, hogy a polgári, „nyugati” zenekultúrába illesztve egyéni, ugyanakkor reprezentatív nemzeti harmóniarendszert, zenei nyelvet hozzon létre (128).

Mokranjac dalgyűjtő útjait figyelemmel kísérte a korabeli sajtó, a Belgrádban, Ljubljanában és Zomborban kiadott dalcsokei nagy sikert arattak. A kortársak tehát hitelesnek ismerték el Ószerbia e reprezentációit, a zeneszerzőnek a népi zenei nyelv megismertetésében játszott szerepét Vuk Karadžić nyelvújítóéhoz hasonlították (140). Ugyanakkor nemcsak „autenticitásuk” miatt hasonlítja Atanasovski Mokranjac dalcsokei az útleírásokhoz, a műfaj egyéb toposzait – a dokumentumjelleg és a művészi reflexió elegyét, a politikai határok és az idő eltörlését, a fenyegetettség kifejeződését és a tisztátalan „Másiktól” való elhatárolódást – is kimutatja bennük (134). A gyűjtés és a feldolgozás mozzanata a zeneszerzőnél elválaszthatatlan volt, némely dal esetében már azok feljegyzésekor változtatásokat eszközölt. A kulturális transferek célja olyan zenei nyelv létrehozása volt, melyben megjelennek a regionális zenei és nyelvi karakterjegyek, azonban a polgári közönség is azonosulni tud vele, kifejezi a nemzet egységes és oszthatatlan voltát. A „Másik” által jelentett fenyegetés a Manojlović által „sötéteknek” nevezett harmóniákban jelenik meg (150), illetve néhány helyen a szövegben is, így a *Što Morava mutno teče* (*Trübe fließt die Morava*) dal egyik, németül megjelent változatában, a fenyegetően örvénylő folyó túlsó partján Fachir aga mögött felsorakozó „arnauták, djakovicaiak és meglénicaiak” „isszák a [szerb] rájanép vérét” (148).

A következő fejezetben Atanasovski a Mokranjac által bemutatott és népszerűsített ószerbiai népdal műfajának (és a dalok egy részének) továbbélését mutatja be az öt követő zeneszerzők – Raja Pavlović, Vladimir Đorđević és Isidor Bajić – munkásságán keresztül. Az 1893 és 1905 között kiadott négy, Mokranjacra támaszkodó albummal a századfordulón az ószerbiai népdal megjelent a polgári otthonok szalonjaiban, a zongorával kísért házimuzika részeként (155). E műveket szintén a népdalgyűjtés aktusa „hitelesítette”, ugyanakkor Pavlović esetében Atanasovski rámutat, hogy nincs adat a színész-zeneszerző oszmán útjára, ahogy a háború előtti időszakban Đorđević sem járt Ószerbiában (157, 163). Külön figyelmet érdemel a budapesti Zeneakadémián végzett, később

Újvidéken alkotó Bajić munkássága, aki a magyarországi nyilvánosságban is hasonló szerb nemzeti diskurzushoz kapcsolódva jelenítette meg Ószerbiát, sőt abba beemelte a *komitska pesma* műfaját, az egyre véresebbé váló macedóniai szerb–bolgár–görög rivalizálás szerbpárti fegyveres egységeinek reprezentációját (181–182).

Srđan Atanasovski kis terjedelmű, ám igen tartalmas művében a zenetörténet és a kritikai nacionalizmuskutatás módszereit felhasználva, a 19. század végi szerb kulturális és politikai expanzió kontextusában mutatja be a modern szerb nyilvánosságban az ószerbiai és macedóniai szerb népdal (*narodna pesma*) jelenségét, a műfaj szerepét a nemzeti magterületek elképzelésében, feltérképezésében és végső soron e terület nemzeti-etnikai homogenizációjában. Az ószerbiai népdal csak a nyomtatás, a tömegkommunikáció segítségével, a modern európai zeneirodalom keretei közt jöhetett létre, fontos funkciója volt az egységesként elképzelt szerbség, az időtlen nemzeti táj bemutatása, átélhetővé tétele. Atanasovski elsősorban a népdalgyűjtő-zeneszerző (*melográf*) szerepe felől kiindulva, a zenetudós eszköztárát használva elemzi a szöveget és a dallamot, rámutatva a tartalmi és formai beavatkozásokra, melyek az eredeti énekeket sokszor jelentősen megváltoztatva azokat a nemzeti önreprezentáció részévé tették. A szerző természetesen utal a régió nacionalizmusai közt fennálló hasonlóságokra, érdekes lenne ugyanakkor összevetni az esetet a területek kortárs bolgár, görög vagy albán reprezentációival.

Az ismertetés elején röviden felvázoltuk, hogyan kerülhet a 19. századi szerb nemzeti mozgalom diskurzusa a jelen közéleti vitáinak középpontjába. Erre Atanasovski is utal, amennyiben az ószerbiai szerb népdal mindmáig alkalmas „alternatív nemzeti térképek” felrajzolására (191). Magyarországon olvasva a könyvet a téma iránt érdeklődő kutató fontos adalékokat talál arra, hogy milyen, határokon átnyúló kulturális cserefolyamatok során és hogyan jelentek meg a szerb nemzet egységét hangsúlyozó, a nemzet mitikus magterületeit reprezentáló művek az Osztrák–Magyar Monarchia szerb és nem szerb nyilvánosságában. Különösen értékes a szerző azon gondolatmenete, melyben a különböző reprezentatív eseményeken és magánterekben megjelenő népdalokat útleírásokként definiálja és problematizálja.

Tömöry Miklós

A megtalált Budapest

Tomsics Emőke: Budapest Atlantisza. A pesti Belváros átalakulása a 19. század végén.

Városháza Kiadó, Budapest, 2015. 294 oldal.

„A pavilonsoron
átborzong saját hiánya. A tér
romlik és újul, de nem változik:
a visszatekert filmen megmarad
és megmutatkozik.”

(Szabó T. Anna: 7. Szimultán látás: egymásrafotózás
/ Népstadion metrómegálló – részlet)

A fénykép a honi történeti irodalomban a „leggyakrabban mint a szöveghez lazán kapcsolódó illusztráció jelenik meg, főleg a tudományos ismeretterjesztő, népszerűsítő munkákban. Ilyenkor a képeket nem is a szerző, hanem a szerkesztő, képszerkesztő válogatja egy előre eldöntött koncepció alapján. Jóval ritkábban fordul elő, hogy a szerző történeti forrásként használja a fényképből kihámozható ismeretanyagot, általában a történések mikéntjére, külsőségeire, tárgyi környezetére, eszközeire vonatkozóan, esetleg úgy, hogy nem is közli a hivatkozott fényképeket” – írta *Történelem és fotográfia* című könyvének bevezetésében Stemlerné Balog Ilona.¹ Azonban – folytatta a volt Munkásmozgalmi Múzeum osztályaként gyarapodó, majd a kilencvenes évek közepén a Magyar Nemzeti Múzeumba olvadó Történeti Fényképtár egykori vezetője 2009-ben – a képfelhasználás új módjai révén minden területen felértékelődött a képi információ. S amint „a történészek figyelme a társadalom mikroközösségeinek élete felé fordult, a mikrotörténeti, történeti és vizuális antropológiai kutatásoknál a fényképek jól felhasználhatók”.² A *hasznosítás* egy különösen izgalmas módjára példa az a kötet, amely a várostörténet és a fotó mint történeti forrás sokrétű vizsgálatának találkozásából született, s amit a továbbiakban ismertetni fogok.

Tomsics Emőke a városkép- és az 1919 előtti „magyar eseménytörténeti” gyűjtemény kezelője a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában; az elmúlt közel harminc évben közölt munkái így egy általa is formált (gyarapított és feldolgozott) fényképgyűjteményre, több évtizedes muzeológusi gyakorlatra és más archívumokban végzett kutatásokra támaszkodtak. 2015-ben *Budapest Atlantisza* címen megjelent kötetének közvetlen előzménye a szerző öt évvel korábban megvédett, *A pesti belváros átalakulása az 1860-as és 1900-as évek között. Tervek, képek, megvalósulások* című doktori értekezése, melynek

¹ Stemlerné Balog 2009: 7.

² Stemlerné Balog 2009: 8.

magvát már a *Budapesti Negyed* 1993/2. számában közölte *Az elsüllyedt Belváros* című tanulmányában fellelhetjük. „Tíz tér, ötvenkét utca. Mindössze ennyi volt a régi pesti Belváros, a valamikori város” – kezdte Tomsics a *Koncepció és vízió* című tematikus számban publikált írását.³ E szöveg alap gondolatata, hogy a modern nagyváros igényeinek megfelelni nem tudó belvárosi utcák – a német polgárság „utolsó erődítménye” és „komfortnélküli szobái, macskaköves, intim terei” – a 19. század utolsó évtizedében végleg áldozatul estek az ambiciózus városrendezésnek, s az új épületekkel, utcákkal a benne lakók lelkülete is átváltozott. Ez a gondolat tér vissza Tomsics későbbi munkáiban is; az évek múlásával azonban újabb szempontok, elmélyült forrásismeret és további kérdések épülnek köré.

A kötet voltaképpen maga is olyan, mint egy folytonosan épülő negyed, amelynek világos szerkezete és masszív alapjai vannak. Az egyes fejezetek ugyanis újabb és újabb részleteke világítanak meg a pesti belváros átforgalmazásáról; összeolvasva őket bontakozik ki előttünk egy több léptékben is vizsgálható folyamat.

A felhasznált források három nagy csoportba oszthatók: „az 1872-es városrendezési tervet megelőző pályázattal és az Erzsébet híd pesti hídfőjének kialakításával kapcsolatos *levéltári források*; az 1860-as, 70-es évek *publicisztikája*, különös tekintettel a napi sajtóban és a családi és irodalmi hetilapokban megjelent apró hírekre, melyek gazdag információval szolgáltak a hétköznapi utcahasználatra vonatkozóan; végül egy ritkán használt forráscsoport, a *vizuális források*”, elsősorban a fotográfia (13, kiemelések tőlem, F. É.).

Ez utóbbit Tomsics többféleképpen aknázza ki; részben „egyes képek elemzésével, a képeken látható, néha mellékesnek tűnő részletek megvilágításával, másodsorban tömegükben, a különböző korszakokban keletkezett fotográfiák sajátosságainak összevetésével, közös és eltérő vonásaik okának felderítésével, végül a fényképeket szövegekkel, valamint – érintőlegesen – a képzőművészeti alkotásokkal szembesítve” a kortársaknak a városról alkotott képét, a városi élettel szembeni elvárásait, Budapest-vízióját igyekezett felderíteni. A vizsgálat ideje az 1860-as évekkel kezdődik, „egyrészt, mert az utcán tartózkodással kapcsolatos reflexiók ekkor szaporodtak meg az évtized második felében sűrűsödő építkezések és a lakosság számának növekedése miatt, másrészt mert a fotográfiától is ebből az időszakból várhatók az első, értékelhető válaszok” (13–14).

A szerző így fogalmazza meg munkája alapkérdéseit:

„Mivel magyarázható, hogy egy olyan társadalomban, amelyben a politikai kultúra lényegi alkotórésze a történelmi kontinuitáshoz való ragaszkodás, nem mutatkozott ellenállás a város és az ország múltjának jelentős emlékeit őrző terület elpusztítása láttán? Hogyan történhetett, hogy a valamikori Pestet jelentő városrész kellős közepe a bontócsákány áldozata lett, míg a tőle északra és délre fekvő középkorias utcaszerkezet lényegileg érintetlen maradt? És vajon segítenek-e a Belvárosról fennmaradt

³ Tomsics 1993: 31.

fényképek az előző kérdés megválaszolásában? Mennyiben egyezik a fotográfiákról leolvasható Belváros-kép azzal, amit a róla írt fikciós és publicisztikai szövegek megrajzolnak? Segít-e az egyezések és különbségek feltérképezése a válaszadásban? Közelebb visz-e ez a válaszkérés ahhoz, hogy jobban megértsük a 19. század utolsó harmadáról őrzött, és a mai Budapest-imáznak is meghatározó elemét alkotó Budapest-képünket?” (12)

Miközben a szerző tetemes mennyiségű fotót használ fel munkája során, a könyv végéhez érve azt kell látnunk, hogy a *Budapest Atlantisza* leginkább azokhoz a városlakókhöz visz közelebb, akikről nem vagy csak alig maradtak fenn fényképeink.

Az első, egyben leghosszabb fejezet egy, a címe szerint is *szubjektív séta* újszólván kiált a multimediális átfordítás után; a történész-flâneur nem egyszerűen végigjárja, de fel is támasztja az eltűnt Belvárost, hiszen nem pusztán leírja, hanem érzékelteti a teret és használóit; a mindennapi sürgés-forgást, a ruhák suhogását, a pocsolyáktól szenvedő járókelőket, a vásárosok piszkos bódéit, az előregedő városrészt, ahonnet az 1880-as évektől fogva lassan a Nagykörútra költözik át az irodalom, azaz a kávéházak, szerkesztőségek mindennapos nyüzsgése, s ahol az „ismerősökből álló, tradíciókhoz ragaszkodó világ helyét az idegenség, a gyorsaság, a mindenre kiterjedő fejlődés hite foglalta el” (71). Séta közben, képzeletben a mai Deák Ferenc térre érve a szerző azt sem mulasztja el, hogy felhívja a vele tartó olvasó figyelmét az 1870-ben az evangélikus templom előtt felállított első angol típusú, vasból készült illemhelyre, mely „az urbanizáció egyik fontos rekvizítuma” volt.⁴ Színek, szagok, hangok elevenednek meg a lapokon; a látszólag könnyedén felrajzolt rekonstrukció bármilyen számítógépes szimulációban megállná a helyét, miközben szemérmetlenül megalapozott.

A *Káosz és rend* című második fejezet a Belváros tapasztalati és ideális képét vizsgálja az 1860-as években; többek közt a gyalogos forgalom körülményeit a közlekedő ember szemén keresztül. Ezt a részt a szerző Vahot Imre 1862-es Berlinről írt soraival vezeti be a pesti valóság és a megtervezett város kontrasztjának érzékeltetésére.⁵ A magyar fővárosnak az európai metropoliszokkal való összehasonlításával amúgy is többször találkozunk a műben. Tomsicsnak már a kilencvenes évek közepén közzölt írásaiban is felmerült Budapest és Bécs összehasonlításának az igénye, ennek lenyomata a Jalsovszky Katalinnal közösen szerkesztett *Kuk. Császári Bécs, királyi Budapest. Fotográfiák a századforduló idejéből* című album, amelyben „a képfolyamat korabeli szövegválogatások kísérik”.⁶ Nyilván nem lényegtelen apróság, hogy az 1996-ban németül is megjelent kötet előszavát Hanák Péter írta, aki a két város történelmi fejlődését elemezve mutatott rá a Bécs és Budapest közti „tér- és időbeli asszimetriára”, arra a kérdésre

⁴ Tomsics 2015: 64

⁵ Tomsics 2015: 75.

⁶ Albertini 1997: 74.

keresve a választ, hogy miből is adódnak a hasonlóságok és a különbségek a városképben.⁷

Bécs mellé idővel Párizs és Berlin (és London) is felsorakozik mint referencia, s az összehasonlítás miértjéről is kerül reflexió a *Budapest Atlantisza* lapjaira. Tomsics folyamatosan léptéket vált, nemzetközi összefüggésekbe ágyazza a magyar gyakorlatot, hiszen „az 1850-es évek végétől bekövetkezett gazdasági növekedés hatására Pesten az 1860-as években megjelentek azoknak a problémáknak a csírái, amelyekkel a legnagyobb európai városok küszködtek” – így például az arányaiban más, de kiváltó okaiban azonos probléma, a lakosságnövekedés és nyomában a lakásínség. Ugyanakkor alapvető kérdés – mutat rá a szerző –, „hogyan egy város a fejlődés mely stádiumában találkozott a 19. század nagy városmegújítási szándékával. Mérete, fejlettségi szintje és növekedésének üteme egyaránt befolyásolta a tervek vezérelveit, születésük és megvalósulásuk körülményeit” (8). Budapest „preindusztriális középvárosból nőtt ipari nagyvárossá”; s míg például Párizs rendezése évtizedekig zajlott az Haussmann által lefektetett elvek szerint, Budapest esetében ez egyáltalán nem volt így – egy kortársat idézve: „[...] csak időről időre lát egy-egy tervezet napvilágot, melyekből a hivatali körök néhányat, jót, esetleg rosszat kiválasztanak, és – amennyire a pénzügyi viszonyok és egyéb körülmények, legtöbbször érdekek meg nem hiúsítják – a szabályozás céljaira felhasználnak.”⁸ Ebből következően Budapesten nagyobb arányban bontottak el épületeket, mint a francia fővárosban.

A harmadik fejezet (*Közérdek és magánérdek kötélhúzása. A fővárosi építkezések az építésügyi szabályok tükrében*) azt mutatja meg, hány ponton ütköznek a partikuláris érdekek a modernizálás igényével. A szerző itt nemcsak az építési utasításokat és rendeleteket veti össze, de ír az ábrándokról, a meg nem valósult elképzelésekről is. A jelen íráshoz választott, a szimultán látásról szóló mottó épp ezért is illik munkamódszeréhez; Tomsics egyszerre látja és láttatja az állóképeken megragadott pillanatokat és a keletkezésük idején is folyamatos, leállíthatatlan változást.

A városszépítéstől az általános városrendezésig. A Belváros helye az 1872. évi általános szabályozási tervben című fejezetben a városrendezésért felelős Fővárosi Közmunkák Tanácsának működésén keresztül azt vizsgálja meg, hogy a városrendezési terveket létrehozók fejében milyen vízió él a fővárosról. „A funkcionalitás elsődlegességéből fakadóan szépség és szabályosság szinte egymással felcserélhető szavak a korszak várostervezőinek fogalomtárában” – állapítja meg (158).

A Tabula rasa. Az Erzsébet híd és a vele kapcsolatos szabályozások a hidépítők eltérő koncepcióit és konfliktusait bontja ki. Míg a könyv előző részeiben a fotók a tér történetének különféle képpel vallott forrásai, *A láthatatlan Belváros* című utolsó fejezetben a szerző teljes egészében a fényképek felé fordul. A magyar-

⁷ Hanák 1996: 6.

⁸ Cziegler Győzőt idézi Tomsics 2015: 9.

országi kültéri fényképezés történetének áttekintése, s a többi ábrázolóművészetrel való összevetése egyúttal kiegészül a városlátás, az egyre népszerűbb turizmus képigényének és a nevezetességeket megörökítő városfotók használatának, a fotográfálás módjainak és alkalmainak elemzésével. Egyebek közt azt firtatja tehát a szerző, milyen jellegű városképek szület(het)nek, és a nézőik mit vár(hat)nak el a fényképésztől a 19. század második felében.

Tomsics a bontás előtt készült dokumentációt is átvizsgálva valójában a városi tér észlelésének problémája felé fordul, amikor a legnépszerűbb kameratechnikákat is áttekinti, sorra veszi a fennmaradt panorámaképek sajátosságait, rámutat egyebek közt a fénykép és a metszet nyújtotta városlátvány különbségeire. Mivel az 1880-as évekig zömmel ember nélküli fotók, épületportrék készültek, s csak az 1910-es évektől bukkannak fel más típusú felvételek Budapesten, az egykorú szövegek és képek között ellentét feszül. Ezt Tomsics azzal magyarázza, hogy a korabeli hivatásos fényképész fogva tartja „a város percepciójának hagyománya és a nagyvárosi építészet aurája” (227). Így talán nem véletlen, hogy az egykorú szövegekben „lefestett élenkséget leginkább amatőr felvételek ragadták meg”, s csak az 1900 körül készített fényképeken került át a hangsúly az épületekről az utcai életre. Ekkor már jóval több eseményfotó készült a város más részein is – teszi hozzá a vizuális korpusz ismeretében a történészben lakó muzeológus –, vagyis „a történelemhez hűtlen Belvárost elhagyta a történelem” (228).

Fontos mindehhez hozzátennünk, hogy a könyvben közölt régi fényképek döntő többsége *nem* a Nemzeti Múzeumból származik. Mint a képjegyzék pontos hivatkozásaiból kiderül, a kötet több mint másfél száz képének kétharmada (!) a Budapest Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumából való, harmada a Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárából, illetve néhány a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményéből és egykorú újságokból. Tomsics pedig nem fukarkodik a megvilágító erejű eszközökkel; ha ugyanis nincs fénykép, a szerző színezett litográfiát, fametszetet, grafikából és – az 1867-es koronázáskor – portrégrafikából összeállított kollázst, karikatúrát is felhasznál, hogy embereket, életképeket, foglalkozásokat, nézőpontokat mutasson meg – így elevenedik meg például a lámpagyújtogató vagy a Dunavíz-hordogató alakja, és lesznek kézzel foghatók a pesti séta nyomorúságai is.

A *Budapest Atlantisza* több évtizedes alapkutatást összegez, egyúttal 26 oldalas mellékletében az elsüllyedt városrész házairól, utcáiról összeállított topográfiai regisztert is kínál. A mindössze két év alatt elbontott 140 ház így csakugyan vizsgálható. Mint arra a könyv egyik első recenzense rámutat:

„A Budapest Atlantisza a végsőkig interdiszciplináris munka. Olyan, mintha a szerző egy sokszögű idomba fogta volna témáját. A lebontott egykori pesti óváros tárgyát vizsgálja városrendezési, város-, sajtó- és művelődéstörténeti, városszociológiai szempontból. De felhasználja a hivataltörténet, a művészet- és fotótörténet, az urbanisztika, a tömegléktan, a vendéglátás és a divat történetjének szempontjait és ada-

lékait. Hatalmas tudást vonultat fel: van olyan fejezet, amelyhez 167 lábjegyzetet csatol. Emellett a kötet nagyon kellemes, szinte letehetetlen olvasmány.”⁹

Ha azt keressük, honnan is jön ez a vibráló interdiszciplinaritás, akkor érdemes egy, Tomsics által írt bírálatból idézni:

„Rögzíthető-e egy kép társadalmi jelentése antropológiai értelemben más módon, mint ahogyan Darnton a szövegjelentések feltárását célravezetőnek látja, nevezetesen az »azt körbevevő források között ingázva?« Továbbá elválasztható-e a fénykép a konkrét tértől, időtől és társadalmi környezettől (Kunt Ernő megfogalmazásával élve a »társadalmi tértől«), amelyben keletkezett?»¹⁰

A *Budapest Atlantiszán*nak írója a képeket körbevevő források között ingázva folyamatosan léptéket vált; nem egyszerűen gyűjteményi tudására támaszkodik, hanem munkája során az „új kultúrtörténet” iránti fogékonysága és a történeti antropológiai szakirodalomban szerzett jártassága is kezére játszik. Mindehhez persze kell még a reflexív hajlamokon túl az is, hogy a szerző ne érje be a történeteket segítő, gondos képszerkesztő muzeológus státusával és fotóalbumok összeállításával, ellenben forrásismeretére alapozva, kellő módszertani érzékenységgel felvértezve egyedülálló módon legyen képes a fotókat értelmezni.

Mi tehát kutatásainak hozadéka? Az elmúlt két évtizedben közölt írásaiban Tomsicsot nem csupán a „városi táj” változása vagy a városrendezők víziói érdeklik, hanem a befogadók, a térhasználók és a változó befogadói szokások is. Nem csupán az írott szövegek, hanem a fényképek olvasásának módjai is, sőt szövegek és képek (hatásának, befogadásának) különbségei is. Vagyis ő sem „az esztétikai érték, hanem a közösségi reprezentatív jelleg alapján vizsgálja a jelenségeket [...]”¹¹ *Mutatio delectat* című tanulmányában például azt járja körül, hogy a karikatúra és a fénykép, a két „tömegeknek szánt képi kommunikációs forma” milyen viszonyban volt egymással az 1860-as, 70-es években Magyarországon, s végső soron milyen ütemben itatta át a fotográfia a 19. század emberének látásmódját.¹² *Kacagány és camera* című műtárgykatalógusában Tomsics az 1867-es koronázás képrögzítési módjait veti össze, a közönség elvárásait és a fényképezés technikai lehetőségeit, az eszményítésre alkalmas rajzok és a

„realisztikus” fényképek elegyítésével készült hibrid képeket is körüljárva, magának a ceremónia menetének a rekonstruálásával. Az amatőr és hivatásos haditudósítóknak szentelt könyvében pedig az érdekli, hogyan terjedt ki/mekkorát nőtt „a fotográfia territórium – beleértve propagandacélú alkalmazását –, mind társadalmi

⁹ Török 2016: 26–27.

¹⁰ Robert Darnton „Történelem és antropológia” című írását idézi Tomsics 2009: 337.

¹¹ Dobszay-Fónagy-Szívós 2006: 411.

¹² Tomsics 2011: 375.

bázisát” és mekkora változást hozott az első világháború „a háború látványként való megjelenítésében és a szenvedés megjelenítésében”.¹³

Tomsics Emőke történeti antropológiai fogékonysága mellett nagyon is fontos a médiumtudatossága. Számára – mint egy 2007-es tanulmányában írja –,

„Izgalmas és sok meglepetést tartogató feladat a fotográfia egyre terjedelmesebb és szerteágazóbb életrajzának szövegében nyomon követni azokat a szálakat, melyek azt mutatják, hogyan hatolt be az új médium az emberek tudatába, életébe, hogyan vett részt az emberi kapcsolatok alakulásában, befolyásolta a világról alkotott képet, formálta identitástudatukat, kötődéseiket vagy éppen morális meggyőződésüket.”¹⁴

Tomsics számára azért érdekes a „fotográfianak mint speciális árucikknek” a története, mert meglátása szerint a vizitkártya-formátumú fénykép a 19. század második felében „a családi múlt albumokká formált őrzője, identitásának egyik bástyája lett, de rövid időn belül nyilvános szerepet vállalt, közízlés és közvélemény-formáló tényezővé, a nemzeti jellem alakítójává vált”.¹⁵

Ha csak ezt a néhány kiragadott részletet vesszük, bepillantunk az *Atlantisz* történésének szerszámosládájába, feltárulnak előttünk érdeklődésének, figyelmének egyre mélyülő körei. Éppígy megmutatkozik említett munkáiban a fotó mint történeti forrás és a fotográfia mint társadalmi gyakorlat sokrétűsége, s ennek a modern történelemmel való szoros kapcsolata. Mit vonhatunk le mármost mindebből például a várostörténetírásra nézve? Catherine E. Clark szavait idézem, aki így zárta *Picturing Urban History* című esszéjét:

„Nem javaslom, hogy mostantól mindenki a vizualitást helyezze tanulmányai előterébe, sem azt, hogy eztán minden projekt digitális történeti projekt legyen. Inkább azt javaslom, hogy figyeljünk arra, hogy is működnek munkáinkban az illusztrációk, és fogadjuk el, hogy a képek nemcsak reprezentációk, hanem egyúttal társadalmi és fizikai akciók nyomai, és ha készek vagyunk kérdésekkel, és nem kész érvekkel fordulni feléjük, akkor az segíthet abban, hogy a városi múlt nyilvánvaló vizuális összetevőivel számolhassunk.”¹⁶

Fisli Éva

¹³ Tomsics 2016: 21.

¹⁴ Tomsics 2007: 120.

¹⁵ Tomsics 2007: 120.

¹⁶ Clark 2013. <http://hdl.handle.net/2027/spo.0642292.0041.005> – utolsó letöltés: 2018. július 4. Saját fordítás.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Albertini Béla 1997: Nostalgia mint jövőkép. Két fotóalbum. Előzmények és perspektíva. *Fotóművészet* (1–2.) 70–75.
- Catherine E. Clark 2013: Essay: Picturing Urban History. (Roundtable Reflection: The Past and Future of French Urban History). *Journal of the Western Society for French History* (41.) <http://hdl.handle.net/2027/spo.0642292.0041.005> – utolsó letöltés: 2018. július 4.
- Dobszay Tamás – Fónagy Zoltán – Szívós Erika 2006: Művelődéstörténet, kultúrtörténet. In: Bódy Zsombor – Ö. Kovács József. *Bevezetés a társadalomtörténetbe*. Budapest, 389–415.
- Hanák Péter: Kákánia két fővárosa: a császári Bécs és a királyi Budapest. In: Jalsovszky Katalin – Tomsics Emőke 1996: *Kuk. Császári Bécs – Királyi Budapest, Fotográfiaiak a századforduló idejéből*. Wien–Budapest, 5–15.
- Majtényi György 2005: Az „új kultúrtörténet”-ről. Nyelvi fordulat – kritikai fordulat – kulturális fordulat. *Aetas* (20.) 3. 162–169.
- Stemlerné Balog Iлона 2009: *Történelem és fotográfia*. Budapest.
- Tomsics Emőke 1993: Az elsüllyedt Budapest. *Budapesti Negyed* (2.) 31–48.
- Tomsics Emőke 2007: Fotográfiaiak a hon oltárán. Jótékonyság és fotográfia az 1860-as években. *Fotóművészet* (50.) 4. 120–131.
- Tomsics Emőke 2009: A történeti muzeológia felől. Bán András: A vizuális antropológia felé. Typotex, 2008. (Bírálat). *BUKSZ*. (21.) 4. 333–338.
- Tomsics Emőke 2011: Mutatio delectat. Karikatúra és fotográfia a Borsszem Jankóban az 1860–70-es években. In: Martin József – Széchenyi Ágnes (szerk.) 2011. *Klió és a médiagalaxis. Tanulmányok a 70 éves Buzinkay Géza tiszteletére*. Budapest–Eger, 346–360.
- Tomsics Emőke 2015: *Budapest Atlantisza. A pesti Belváros átalakulása a 19. század végén*. Budapest.
- Tomsics Emőke 2016: *Háborúképek. Amatőrök és haditudósítók harctéri felvételei az első világháborúból*. Budapest.
- Török András 2016: Alapmű a lebontott pesti óvárosról. *Budapest* (39.) 1. 26–27.

Szegedi Péter: Az első aranykor. A magyar foci 1945-ig.

(Kanári könyvek.) Akadémiai Kiadó, Budapest, 2016. 504 oldal.

Szegedi Péter két évtizede kutatja a magyar futball történetét. Írásai főszerepet játszanak abban, hogy a sport a magyar történetírásban immár nem másodrangú, pusztán kurióznak számító téma, amelynek művelése műkedvelőkre hárul, hanem komoly, legitim kutatási tárgy. 2014-ben jelent meg első, *Riválisok* című monográfiája Debrecen futballjának társadalomtörténetéről.¹ Mostani könyve a magyar futballnak a nemzeti emlékezetből kikopott első aranykorát vizsgálja, amely az első világbajnoki ezüstérmet (1938) hozta, tehát az 1945 előtti történetével foglalkozik.

A mű kiindulópontja az, hogy a 20. század első évtizedeire a világ három térségében alakult ki magas színvonalú futballkultúra: Nagy-Britanniában, illetve futballtudásban a britektől messze elmaradva, de másokat fölényesen előzve egyrészt a Rio de la Plata két partján (azaz Uruguayban és Argentínában), másrészt az Osztrák–Magyar Monarchiában és utódállamaiban (tehát Ausztriában, Csehszlovákiában és Magyarországon, még pontosabban Bécsben, Prágában és Budapesten). Szegedi könyve a Monarchia futballjának kontinentális hegemoniáját, azon belül is a magyar futball sikerességét törekszik megérteni. A magyar labdarúgás alapítómítoszainak elemzése után Szegedi végiggondolja, miért emelkedett ki a többi budapesti, illetve Budapest környéki klub közül az MTK, a Ferencváros, majd az Újpest. Bemutatja, hogyan kapcsolódott be lassanként a futballéletbe a vidéki Magyarország is. Gondosan elemzi a labdarúgás üzletiesedésének folyamatát és az ekörül folyó diskurzusokat. Kimerítően adatolja, miként rajzoltak szét a magyar labdarúgók és edzők a nagyvilágban, és milyen szerepet játszottak különösen a mediterrán futball felemelkedésében. De szól a futball és az államhatalom viszonyáról is.

Az előszóban a sporttörténetírás két paradigmája torlódik össze. A könyv ezekkel a mondatokkal kezdődik: „1945 nyarán közel kétéves kényszerpihenő után a magyar labdarúgó-válogatott a háborút követő első mérkőzésére készülődött. Régi riválisunkkal, az osztrák válogatottal találkoztunk, egymás után kétszer is. Augusztus 19-én 2-0-ra, másnap 5-2-re győztünk az Üllői úti Stadionban [kiemelés tőlem – B. D.]” A szerző tehát eleinte többes szám első személyben beszél. A hagyományos sporttörténetírásnak a régimódi nemzeti történetírástól és a helytörténettől kölcsönzött ismertetőjegye ez: a történész abból a feltevésből kiindulva beszél el a múltat, hogy ő, olvasói és műve hősei ugyanahhoz a 'mi'-hez tartoznak. A szerző egy közösség (például az egy klubot támogatók, a sportversenyeken egy nemzetért szorítók) tagjaként ered utána e közösség történetének, hogy elbeszélje azt ugyanennek a közösségnek. Ezt a történetírói gya-

¹ Szegedi Péter 2014: *Riválisok. Debrecen futballtársadalma a 20. század első felében*. Budapest.

korlatot némiképp pontatlanul szoktuk a sporttörténet egyik fajtájának tekinteni, ugyanis érdeklődése igazából nem a pályán folyó küzdelem megértésére irányul, mert valódi tárgya a 'mi' múltbeli nagyszerűsége. A test és testmozgás ebben a paradigmában nem történeti-társadalmi konstrukció, hanem történelmen kívüli jelenség, időtlen, természeti adottság, és a sportsikerek végeláthatatlan sorolása éppen ezáltal képes igazolni a 'mi' nagyszerűségét.

Ám hiába idézi fel a könyv lelegeje a hagyományos sporttörténetírás nyelvezetét, a mű valójában következetesen távol tartja magát ettől a szemléletmódtól. Ennek megfelelően nem is találunk benne többé olyan megfogalmazásokat, ahol a történész többes szám első személyben beszél. Legfeljebb ott válik Szegedi beszámolója talán egy kissé nosztalgikussá, mintha ott tartana kisebb távolságot vizsgálata tárgyától, ahol az olvasót a hőskorszak három excentrikus futballcsillagának életrajzán vezeti végig (Plattkó Ferenc, Schaffer Alfréd, Guttmann Béla). De örülhetünk, hogy Szegedi nem mondott le erről a betétről a szemléleti egységesség kedvéért. Az amúgy is olvasmányos kötetnek ugyanis az egyik legizgalmasabb szakasza ez, amely dokumentálja azt a korszakot, amikor a jelek szerint még nem szilárdultak meg a futballról a sajtóban folyó diskurzus szabályai, így még előfordulhatott, hogy egy focista nem azt válaszolta az újságírók kérdésére, amit illik, hanem amit gondol.

Az előszó második feléből már az derül ki, hogy Szegedi egyáltalán nem tekinti magát hagyományos sporttörténésznek, felfogása szerint „a futball sokkal több [...] mint csupán [...] játék”, számára a pályán történtek szorosan összefüggnek a pályán kívüli világ történéseivel. Abból indul ki, hogy az eredmény társadalmi-történelmi termék – ahogy ő fogalmaz –, „a versengő identitások kifejeződése”,² a mérkőzések ugyanis „a kollektív identitás átélésére” adnak módot, „azonosulási lehetőséget” nyújtanak. A stadionban tehát társadalmi küzdelem zajlik civilizált módon: minden futballvéré vértelen világháború, minden hazai bajnoki meccs polgárháború halottak nélkül. Úgy is mondhatjuk, az Szegedinek és a futball társadalomtörténészeinek az elmélete, hogy a futball a kollektív identitások beárazását végzi el hétről hétre a következőképpen: annál eredményesebbek a csapatok, minél erősebb és egymással minél élesebb konfliktusban álló társadalmi csoportokat (osztályokat, etnikumokat, felekezeteket, településeket stb.) képviselnek, a tabella végső soron a társadalmi csoportok erőviszonyainak kifejeződése.

Ez a szemléleti keret kétségkívül gyümölcsözőnek bizonyul a könyvben, ám mint magyarázómodell kidolgozatlanak tűnik, az 1945 előtti magyar futballsiker számos eleme nem érhető meg pusztán ennek segítségével. A kettős Monarchia nemzeti valóban éles konfliktusban álltak egymással, de ez önmagában nem lehet kielégítő magyarázata a színvonalas futballnak, hiszen akkor miért nem Francia- és Németország válogatottja volt ekkoriban a legkiválóbb

² Barotányi Zoltán 2016: „Ha nyer a csapat”: Szegedi Péter sporttörténész a régi idők magyar focijáról. *Magyar Narancs* (28.) 34. 20.

a kontinensen? Ugyanezt a logikát a Monarchián belül is alkalmazhatjuk: ha a felfűtött nemzeti érzelmek, kiélezett etnikai ellentétek álltak a minőségi futball háttérben, akkor miért Bécs, Budapest és Prága lettek a Monarchia futballjának központjai, miért nem inkább Lemberg, Krakkó vagy épp Szarajevó? Vagy: ha a zsidó/polgári – nem zsidó/plebejus versengés annyira nagyszerű táptalaját képezte az MTK és az FTC hegemoniájának a magyar klubfutballban, akkor miért nem fejezte ki emancipálódási törekvéseit a futballpályán a Magyarországon ekkor még messze legnagyobb számú réteg, a parasztság, miért nem volt egyetlen parasztszervező klub sem?

A modellnek ráadásul nemcsak a történelem nem engedelmeskedik maradtalanul, hanem *Az első aranykor* maga is következtetlenül alkalmazza. Amikor ugyanis Szegedi szembekerül azzal a kérdéssel, hogy nőhetett fel az 1920-as évek végére az Újpest az FTC és az MTK mellé, elhagyja a konfliktusközpontú megközelítést, a színvonalas futballt nem társadalmi ellentétekhez, hanem bizonyos társadalmi helyzetekhez köti. Úgy véli, azoknak a településeknek a csapatai válhattak sikeressé, amelyek (1) viszonylag népesek voltak, ahol (2) a keresők jelentős hányadát az ipar, különösen a gyáripar foglalkoztatta, és ahol (3) a lakosság jelentős hányadát képezték a zsidók. A vidéki városok közül ez a leírás legjobban talán a tárgyalt korszaknak csak egy részében Magyarországhoz tartozó Nagyváradra illik. És valóban, a magyar ligának az első nem budapesti és nem is Budapest környéki bajnoka a Nagyvárad AC volt 1943/1944-ben. Csakhogy ennek semmi köze nem volt a város nagyszámú zsidóságához, amint népességszámához és iparosodottságához sem sok, hanem kormányzati hátszéllel sikerült a Nagyváradnak szert tennie a bajnoki címre.³ A Ferencváros népszerűségének elemzése során Szegedi egy ponton azt fejtegeti, hogy az FTC, sőt a legtöbb közkedvelt csapat a támogatottságát kiemelkedő eredményeinek köszönheti. Itt tehát a szerző azt állítja, a siker a futballban független a pályán kívüli világtól, az nem a csapatok mögött álló társadalmi erők következménye, hanem eleinte véletlen, később önmagát termeli újra. A futbalsiker egységes, átfogó és működőképes társadalomtudományos magyarázata tehát egyelőre hiányzik. Nem azt tudjuk meg a könyvből, miért lett nívós az 1945 előtti magyar labdarúgás, hanem inkább azt, hogyan.

A kötet azonban így is nagyon fontos missziót teljesít: kritikai-empirikus felülvizsgálatát adja a futballtörténeti közhelyeknek, hiedelmeknek és sejtéseknek. A magyar futball társadalomtörténeti vizsgálata Hadas Miklós és Karády Viktor 1995-ben írt cikkével indult meg, akik így kezdték fejtegetésüket: „Ez az írás abból a közös tudáskincsből táplálkozik, amellyel a magyar férfiak nem kis hányada rendelkezik, és amelynek elemei gyakran olyannyira maguktól értetődőknek tűnnek”.⁴ Szegedi Péter voltaképpen ezeknek a közkeletű vélelmeknek

³ Barát Bence 2016: *Futball, társadalom és politika a két világháború közti Magyarországon: Az erdélyi labdarúgás és az államilag irányított futball*. (MA szakdolgozat.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

⁴ Hadas Miklós – Karády Viktor 1995: Futball és társadalmi identitás. *Replika* (6.) 17–18. 89.

nyomoz utána, ezeket ellenőrzi le, igazítja ki, írja felül. Lerombolja azt a mítoszt, hogy az erőszak a futballpályán csupán züllött korunk válságjelensége. Kiderül, hogy az a szokványos elképzelés is téves, miszerint a magyar stadionok lelátói régen tömve voltak, és csak újabban tűntek el a lelátókról a nézők. Kinyomozza, milyen közegből rekrutálódtak a játékosok, igazak-e a vélelmek arról, melyik csapatban milyen arányban játszottak zsidó labdarúgók. Utánajár, mi lehetett az eredeti jelentése a Ferencváros klubszíneinek. Rengeteg adatot feltár a klubok pénzügyeiről (bevételek, adózás, burkolt juttatások az álamatőr focistáknak). Szisztematikusan feldolgozza a válogatott meccsek és a klubok nemzetközi mérkőzéseinek eredményeit, a külföldön futballozó magyarok karrierjét.

Néhány ponton azonban Szegedi empirikus kutatásai kívánnivalókat hagynak maguk után vagy éppen hiányoznak. Többször említi, hogy a futballszurkolók jobbára a középosztály alsó rétegéből kerültek ki, de ennek alátámasztását nem találjuk meg a kötetben. Az Újpestről azt tudjuk meg, hogy a szurkolók nem gondolták zsidó klubnak. Ehhez képest egyetlen szöveget idéz a szerző, amely igenis zsidónak tekinti. Említi, hogy a jegyár magas volt, de hogy mennyi volt, arról legfeljebb a könyv végén közölt hirdetőplakátokról szerezhetünk benyomást. A magyar focisták kirajzását Európába az 1930-as években azzal magyarázza, hogy a nagy gazdasági világválság súlyosan érintette a magyar profi klubokat. Ám a világválság ott is hatott, ahová igazoltak a labdarúgók. A legfőbb hátránya azonban Szegedi vizsgálatainak egy kutató szemszögéből mindenképpen az, hogy a kötet formátumát tekintve nem tudományos. A műben ugyanis csak kötet végi bibliográfiát találunk, jegyzeteket nem, tehát a Szegedi által feldolgozott adatok csak nehézkesen visszakereshetőek.

Összességében a könyv nemcsak élvezetes olvasmány a nagyközönségnek, de a tudományos kutatás számára is hasznos, sőt alapvető munka. Ám Szegedi Péter a futballsiker és -kudarccal átfogó társadalomtudományos magyarázómodelljét nem dolgozza ki, holott arra nagy szükség volna. Magyarországon ugyanis igazából már rég nem a labdarúgás számít nemzeti sportágnak, hanem a törekvés a futball megjavítására, méghozzá anélkül, hogy ennek a sportágnak a szerelmesei előzetesen a legcsekélyebb intellektuális erőfeszítést tennék az eredményesség és eredménytelenség titkának racionális megfejtésére. Nem állítom, hogy a birtokában vagyok ennek az általános magyarázatnak, de igyekszem dióhéjban vázolni egy olyan modellt, amely valamelyest talán előrébb vihet minket a futballpályán zajló társadalmi küzdelem megértéséhez. Eszerint: hosszú távú sikerre azok a csapatok számíthatnak, amelyek (1) egymással kielezett konfliktusban álló társadalmi csoportokat képviselnek, (2) de ellentétük nem annyira éles, hogy azt a csoporttagok véres erőszakkal óhajtják megoldani, megelégszenek az ellenfél szimbolikus legyőzésével, amivel elismerik a másik fél létezésének legitimitását. A civilizált konfliktusok közül azonban csak azok alkalmasak a tartós futballsiker megalapozására, amelyekben (3) az összeütközésben állók jelentős összeget tudnak futballra költeni, azaz önmaguk megjelenítésére fordítani. Ehhez pedig az az előnyös, ha sokan vannak, egymáshoz térben közel helyezkednek el, és tetemes

a szabad rendelkezésű jövedelmük. Mindez azonban csak akkor vezet sikerre, ha (4) a futballozás szabadpiaci viszonyok között zajlik, nem pedig politikai döntésektől függ a csapatok játékereje. Ha a küzdelem már nem fair, vagyis a tabella már nem a társadalmi csoportok erőviszonyainak realitását fejezi ki, hanem csupán a hatalmon lévők akaratát vagy a kormányzó párton belüli erőviszonyokat, akkor a nézők hosszú távon elvesztik a futball iránti érdeklődésüket, aminek a következménye előbb-utóbb alacsony minőségű futball lesz.⁵

Bolgár Dániel

⁵ A recenzió angol nyelvű változata megjelent a *Hungarian Historical Review* 2017. évi 3. számában.

A hiányzó hős csapdája¹

(A meglelt hősök képregénye)²

Balázs Eszter – Phil Casoar: *Budapest hősei.* (Fordította: Molnár Zsófia.)

Scholar–Vince, Budapest, 2016. 260 oldal.

„S akkor a fiú hirtelen megáll
(a civil őrnagy) –: Hát szemből, Halál!”
Szilágyi Domokos: *Szemből, halál*

Hommage á Csongovai Per Olaf (1930, Ankara – 2005, Párizs.)

Az 1956-os forradalom emlékezete – mint azt legutóbb a teoretikusan 2016-os, a gyakorlatban 2017-re is átcúsúzott tematikus évforduló is megmutatta – akaratlanul *a hosszú évtizedek óta hiányzó történelmi hős csapdájával való küzdelem példájaként is érthető.* A forradalom pluralizmusa, az abban résztvevők olykor radikálisan eltérő politikai háttere, motivációja, az erőszak különböző formáihoz való viszonya, az ellenségképek közti különbségek máig érvényes világnézeti ellentéteknek tűnnek, melyek nem egyszerűen kibeszéletlenül terapeutikus feloldásra várnak, hanem sokszor *valóban* feloldhatatlanok. Azaz, a forradalom utóéletének fragmentáltsága kérlelhetetlen pontossággal jeleníti meg annak egykori világát, bonyolult politikai valóságát.³ Nem egy homogén ötvenhat volt, tehát nem tűnik magától értetődőnek, hogy annak *egy* kanonizált hagyománya legyen. Ugyanakkor a kormányváltásoknak megfelelően többször cserélődő aktuális politikai norma nevében átírt kánonváltás vezetett az 1989 utáni évtizedekben számos kölcsönös, vélt és igazi bántalomra, sérelemre. 1989 után az eltérő 56-os politikai hagyományok nem egyformán voltak képviselve az új parlamentben, s ez önmagában is feszültségekhez vezetett. 1990–1998 között vitathatatlan volt a Történelmi Igazságtételi Bizottság felülreprezentáltsága, azaz az egykori kommunista reformerek domináns jelenléte az ötvenhatos ügyek képviseletében.⁴ Közben a forradalmat éppúgy le lehet írni a sztálinizmus elleni, a demokrati-

¹ Vö. Hankiss Elemér: *Társadalmi csapdák.* Magvető, Budapest, 1978. 23. (Lásd Thomas C. Schelling: *The Strategy of Conflict.* Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts–London, 1960.)

² A könyv első kiadása franciául jelent meg: Phil Casoar – Eszter Balázs: *Les Héros de Budapest,* Les Arènes, Paris, 2006.

³ Vö. Standeisky Éva: *Népuralom ötvenhatban.* Pesti Kalligram, Budapest, 2010.

⁴ Litván György: *Politikai beszéd 1956-ról.* 1956-os Intézet Évkönyv, Budapest, 2002. 258–263. http://www.rev.hu/rev2/images/content/tanulmányok/1956/litvan_2002.pdf – utolsó letöltés: 2018. november 1.

kus szocializmus mellett elkötelezett értelmiségi mozgalomként, egyetemista és diáklázadásként, ahogyan antikommunista küzdelemként. Mindkét elbeszélés mögött élesen eltérő kulturális hagyományok, illetve értelmiségi és politikai elittek voltak, vagy utóbbiak éppen nem, amiből ugyancsak elég sok baj keletkezett.

A Nagy Imre-per vádlottainak a tárgyalás során tanúsított eltérő stratégiája – több szempontból is érthetően – óvatosan kezelt, még ma sem könnyen hozzáférhető dokumentumba zárva maradt,⁵ s ez önmagában is jól érzékelteti, hogy milyen bonyolultak, tehát ha ellenségesek, mégis elválaszthatatlanok is voltak a sztálinizmussal leszámoló kommunista elit normái és a nemzeti történelem fogalmába illeszthető pátoszminták. Nagy Imre szavait felidézve: „Az ügyész úr [sic!] reám a leg súlyosabb, tehát a halálbüntetés kiszabását javasolta. Többek között azzal indokolta, hogy a nemzet nem tud olyan ítéletet elfogadni, amely könyörületes lenne. Sorsomat tehát a nemzet kezébe teszem.”

Majd az ítélet elhangzása után kifejtette, hogy igazságtalannak tartja a halálos ítéletet, nem kért kegyelmet, s így folytatta: „Egyetlen vigaszom, hogy a magyar nép és a nemzetközi munkásosztály felment a súlyos vádak alól.”

Többben, az utolsó szó jogán, kegyelmet kértek. Vásárhelyi Miklós például elismerte, hogy bűncselekményeket követett el, bár mint mondta: „soha nem akartam ártani a szocializmus ügyének [...] mindent meg fogok tenni, hogy életem további során kiérdemeljem a párt és nép bizalmát.” Aztán persze minden másként történt.

Mind az ügyész, mind Nagy Imre, végül a többi vádlott retorikájában teljesen elválaszthatatlanok egymástól a kommunista meggyőződésükből következő érvek s a nemzeti történelemre való hivatkozások, illetve az annak való megfelelésre irányuló szándék. S az is nyilvánvaló, hogy nem volt magától értetődő a Vida Ferenc vezette bíróságot legitím joghatóságnak elismerni, ellenben a vádlottaknak minden okuk megvolt arra, hogy azt az illegitím, hazaáruló Kádár-rendszer politikai akara-

⁵ 2008-ban jelent meg *A per, Nagy Imre és társai 1958, 1989* című kötet. 1956-os Intézet – Nagy Imre Alapítvány, Budapest, 2008. Szerkesztette: Dornbach Alajos – Kende Péter – Rainer M. János – Somlai Katalin. A kötetben említést tesznek az Országos Levéltárban található egykorú magnetofonfelvételekről, de technikai és terjedelmi okoknál fogva elálltak az annak alapján készíthető, mintegy ezerötyszáz oldalra tehető jegyzőkönyvek közlésétől, amint korrekten megemlézték a közléssel kapcsolatos elvi kifogásokat is, a jogfosztottság állapotában kicsikart vallomásokat nem tartották hitelesnek. Kende Péter: Uo., Előszó, 11. Ugyanakkor a fentiekhez képest jóval szerényebb mennyiségű anyag, a MOL-XX-5 jelzetű dokumentumok megtalálhatók a Közép-európai Egyetem Nyílt Társadalom Archívumának (Open Society Archives – OSA) honlapján. A Nagy Imre-per tárgyalási jegyzőkönyve. http://w3.osaarchivum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2107&Itemid=2259&lang=hu – utolsó letöltés: 2018. november 1.

Az általam idézett mondatokhoz az OSA honlapját használtam. Az OSA eljárását az Országos Levéltár szakmailag és jogilag is kifogásolta. Gecsényi Lajos az összes dokumentum digitálizálása, kutathatóvá tétele mellett érvelt. https://mult-kor.hu/20080606_bemutattak_a_nagy_imreper_digitalizalt_dokumentumait?print=1. – utolsó letöltés: 2018. november 1. Illetve *Megrendült a világ, A Nagy Imre és társai elleni per hangfelvétele és szó szerinti leírata*. Szerkesztette: Hanák Gábor – Szabó Csaba, Magyar Országos Levéltár, ÁBTL, OSZK Történeti Intézmény Társaság, Kossuth Kiadó, Budapest, 2008.

tát végrehajtó gépezetnek tekintsék. Igen érthető, ha voltak vádlottak, akik kommunista meggyőződésüket követték, vagy annak egyszerűen mimikrijét mutatták be, minthogy a színjátéknak tekinthető pert túl akarták élni. Mindenesetre, ez a bonyolult identitás és az annak negfelelő (vitathatóan) nyilvános szereplés nem volt magától értetődően alkalmas arra, hogy évtizedekkel később a baloldali eszményektől radikális távolságot tartók számára a nemzeti történelemben magától értetődő hősi élet és halál példáiként szolgáljanak. Ugyanakkor az igen bonyolultan épülő fogalomhoz, a folyamatos jelentésváltozáson áteső virtuális csoporthoz, a „pesti srácok”-hoz tartozó megannyi vádlott még évtizedek múltán is ismeretlen volt, nagy részük máig az maradt, s pusztán ezért sem szolgálhattak ellenpéldaként, azaz a nem kommunista közlemlékezet megteremtéséhez szükséges hősként. A népszerű hősök nélküli 1956 nagy elbeszélés nélkül, konszenzuális narratíva nélkül maradt, ami meghatározta az 1989 utáni társadalmi fantáziában játszható szerepét is, kijelölte annak korlátait.

2016/2017 épp a fentiekkel összefüggésben tűnt fordulópontnak – pontosabban lehetett volna az – 1956 emlékeztörténetében. Amennyiben a kormány által az emlékév programjaival megbízott Terror Háza kutatói, munkatársai a „pesti srácok” *konszenzuális rehabilitációját* tűzik ki célul: az megállíthatatlan, kritizálhatatlan fordulat lett volna, s reményteljes választ kínálhatott volna az 1989 után újraírandó nemzeti történelem működőképes apparátusához oly fontos hiányzó hősök csapdáinak ma is megoldatlan kérdéseire.

De mindig minden másképp van, vagy másképp volt. A valóságban az történt, hogy a 2016-os év a kormánypártok számára egyszerűen az imaginárius – tehát folyamatosan létezőnek képzelt – antikommunista Magyarország retroaktív felépítésének kísérletét jelentette, és nem a történelmi interpretáció keretei között tartott, az addiginál szélesebb konszenzust kereső és teremtő rekanonizációt, amely elvben és önmagában is teljesen érthető és helyeseltető lett volna. 2016-ban huszonhárom, a forradalomban részt vevő, odáig a nagyközönség számára ismeretlen férfi és nő fényképe s neve jelent meg a köztereken különböző méretű plakátokon, falfestményeken. Közülük tizenkilencen harcoltak fegyverrel a szovjet csapatok ellen, ők minden további nélkül azonosíthatóak voltak. Viszont kínos tévedés volt, hogy a Terror Háza szakértői a halott Pruck Pál korabeli fényképét összekeverték Dózsa Lászlóéval, illetve több mint kínos volt a szakmai tévedésből utóbb aktuálpolitikai presztízskérdést csinálni, amely egyformán megalázó és leverő volt minden érintett vagy érintettségét vélő fél számára. Ugyanakkor a konszenzuális rekanonizáció sem volt teljes, mint az az OSZK 1956-os Intézet Oral History Archivum osztályának jelentésében is olvasható. A köztereken lévő képekből „[h]iányzik a képi/életörténeti utalás az egyetemi és más diákmozgalmakra, a forradalmi önszerveződésre, a munkástanácsokra, a tényleges harcot is vállaló honvédekre és katonatisztekre, a forradalmi kormányra és fejére.”⁶

⁶ http://www.rev.hu/rev2/images/content/kiadvanyok/jelentes_emlekevekpek.pdf – utolsó letöltés: 2018. november 1.

Ebben a kontextusban jelent meg Phil Casoar és Balázs Eszter – előrebocsátom – megítélésem szerint remek könyve, a francia kiadást követően végre magyarul is. Phil Casoar 1994-ben egy budapesti útján Varga László *Az elhagyott tömeg* című munkája címlapján látott meg két fiatalt, egy fegyveres fiút, s mellette egy, az arcán sebesült lányt. Casoarnak ismerős volt a kép Andy Anderson 1975-ös könyve francia kiadásának címlapjáról.⁷ Bill Lomax⁸ 1976-ban megjelent munkájához hasonlóan Anderson könyve is centrális problémának tartotta a munkástanácsok működését, s ugyan a képen látható fiataloknak semmi közük nem volt a november 4-e után kibontakozott sztrájkmozgalmakhoz, de az ikonikus képek lényegéhez tartozik, hogy azok metamorfózisuk során elveszítik elsődleges kontextusukat, s ennek megfelelően nem a hitelességük, hanem számos mozzanatból összeálló vizuális vonzásuk új, illetve az alkalomhoz illő jelentéssel való felruházása révén híresülnek el. Casoar és Balázs némi távolságtartással idézik Jean-Luc Godard *Le petit soldat* című 1960-as filmjének egy jelenetét, amelyben az 1956-ban Budapesten készült kép látható a hősök mögött a falon. Az algériai háború idején játszódó történet a szerelem és kiszolgáltatottság, az árulás és szolgálat kérdéseit tekinti át, s a két magyar fiatal képe *valóban* ikonként szolgál, teljesen függetlenül a történeti valóságtól, a szerelem, a fiatalság, és fegyvert viselő civil azonossága tűnik élénk. S persze, a másik oldalon, ott szerepelt ez a kép Hollós Ervin *Kik voltak, mit akartak* című 1967-ben megjelent – a szerzők által okkal „ellenforradalmi propagandakönyvnek” nevezett – könyvében, amint az általam eddig nem ismert, ugyancsak általuk közölt, *Kikből verbuválódtak az ellenforradalmi bandák?* című, 1957 júniusában megnyílt vándorkiállítás egyik tablóján (84–85).

Casoar és Balázs Eszter kötete a magyarországi viszonyok között több szempontból is egyedülálló nyomozásukat rögzíti. Hosszú éveken, földrészeken át zajló részben virtuális, részben valódi utazásaik története, ugyanakkor személyes hangot használó kiváló regény is egyben, a kutatás szenvedélyétől megszállott két ember győzelme a megsemmisülés, az idő, a történelem nagy történetéből való kizártság véglegessége felett. Az olvasó a könyv végére pontosan megismeri az 1990-ben meghalt Sponga Jutka életét, s megtudja, hogy a mellette álló, 1940-ben született fiút Berki Györgynek hívták, s október 30-án halt meg a Köztársaság téren, a pártszékház ostroma alatt, tizenhat évesen. A kettejüket aznap délelőtt a Nemzeti Múzeum kerítése mellett ábrázoló képet az amerikai Russ Melcher készítette, s nem sokkal később Mario de Biasi – mit sem sejtve – lefényképezte őket a Ferenciek terén, amint egyikük a közeli halála, másikuk a Svájcban, majd Ausztrália mélyén folytatódó és 1990-ben véget ért élete felé tartott.

⁷ Andy Anderson: *Hongrie 1956, la commune Budapest les conseils ouvriers*. Spartacus, Paris, 1975.

⁸ Bill Lomax: *Hungary, 1956*. Allison and Busby, London, 1976, illetve uő: *Magyarország, 1956*. (Fordította: Krassó György). Aura Kiadó, Budapest, 1989.

Amint azt Casoar és Balázs többször is említik: ez a könyv nem 1956, nem a forradalom, hanem egy rövid ideig tartó szerelem pár pillanatát rögzíti, majd a túlélő lány bonyolult élettörténetét mondja el, rekonstruálja. És *ugyanakkor* ez a könyv egyike a forradalomról szóló legmegrázóbb és legfontosabb szövegeknek, amelyet valaha olvastam. Hiszen mindaddig a történeti emlékezetre érdekes kiváltságosok köre már a forradalom előtt, s ha túléltek azt, akkor utána is a nagy történelemben élőkől és holtakból állott. A későn születettek velük találkoztak a könyvekben, tanulmányokban, az egykorú, s utóbb újra és újra megjelent fényképeken, akár Mindszentyről, akár Nagy Imréről, Losonczy Gézárról vagy Maléter Pálról volt szó. Olyan – döntően – férfakkal, akik életüket a hatalom védte kivételezettség viszonyai között éltek, amíg azt tehették. 1956 után a Kádár-rendszer kommunista büntetőgépezete igencsak másként bánt a börtönbe zárt kommunistákkal, akiknek szabadulásuk után is – minden esetleges mellőzésük ellenére – más élet és más évek, más lakások és kertek jutottak, mint azoknak az addig „névteleneknek”, akiknek életét vagy halálát mindössze az igazságtalan perek kapcsán ismerhettük meg, arcukat pedig a bűnügyi nyilvántartókban készült képekről tanultuk meg.⁹ 2016-ra ama bizonyos pesti srácok történetét lassan már mindenki elfeledte néhány, ugyancsak a végtelenségig makacs történésztől, elsősorban Eörsi Lászlótól, Rainer M. Jánostól eltekintve, akik tudták, hogy a hűség semmi más, mint az idő tagadása, és évtizedeket töltöttek életükből azzal, hogy a munkásosztályhoz vagy az antikommunista világhoz tartozók élettörténetét is megörökítsék, mert az így volt igaz, tehát igazságos.

S ez lenne a könyv lényege is. A forradalom ugyanis nem a kizárólag az utólagos narratív sémák szerint elrendezett tudásokról ismerhető és érthető meg, hanem ugyanúgy az egykori fotográfiákkal összefüggésben, amelyek a kiismerhetetlenség, a káosz jeleneit rögzítik, amelyekből a történeti események egykorú dokumentumainak ikonográfiai értelmezése – egy eddig nem használt módszerrel – tárul elénk. Az egykori képek nem pusztán illusztrációk a könyvben, hanem megfejtésre váró források is egyben. Casoar és Balázs a különböző fotográfusok által készített képekből állítják elénk hőseik, Berki György és Sponga Jutka október 30-i útját a városon át, a Múzeum körüttől a Ferenciek terén át a Petőfi Sándor utcáig. S aztán mennek tovább, és közlik – az elbűvölő személyességgel keresztneven említett – Jutka meghökkenő élményekkel teli menekülésének képeit, azokat is, melyeken hősük immáron Eisenstadtban valóban véletlenül összetalálkozott az Epoca munkatársaival, akiknél ott volt a lap előző számában közölt, Gyurit s őt ábrázoló kép. S persze újabb képek készültek a drámai találkozásról. Követve a szerzők névhasználatát, a Gyurit és Jutkát ábrázoló képek készítőinek élettörténete ugyancsak fontos része könyvüknek. A részben már híres nyugati fotóriporterek, finoman öltözött, jól ápolt fiatal férfiak, akik munka közben – azaz a kortárs történelem eseményeinek nyugati szemmel látott

⁹ Makk Károly nagyszerű filmje, a több Déry-novellából összerakott *Szerelem* is megfelel ennek az értelmezési keretnek. S elég nyilvánvaló az is, hogy a Kádár-rendszer *csak* a kommunisták közti belügyként értett forradalom képeit tűrte meg – ha empatikus műalkotásról volt szó.

képpé változtatása, az aktuális poszthidegháborús képzeletbe illesztése során – egymásról is készítettek képeket. S valóban, egy másik világból érkeztek ide, s annak megfelelően is viselkedtek. A részben védett, s mégis egy fronton lévő újságírók, tehát a nyugatiak és köztünk, azaz magyarok közti drámai különbség különösen pontos leírásának vélem Kertész Imre *Az angol lobogó* című regényének vonatkozó részét, amely egyedülálló rögzítése annak a döbbenetnek, amelyet a saját városukban küzdő elődeink érezhettek a nyugatiak láttán, akik boldogan fényképezték a legkülönbözőbb alakokat, forradalmárokat, nézőket, fegyverekkel ellenállókat alakító civileket, akik utóbb aztán rettenetes árat fizettek a nyugati magazinokban való megjelenésükért.

„Ősziestre fordult az idő, néhány csendesebb nap következett, odalent is, persze, de kivált az ablakon kinézve láttam, mennyire megváltozott az utca: a leszakadt villamosvezetékek a sínek között kígyóztak, golyók lyuggatta cégtáblák lógtak, itt-ott betört ablakok, friss lyukak a hámló vakolatú házakon, a hosszú-hosszú út járdáin, egészen a távoli kanyarodóig sűrű tömegek, az úttest üres, egy-egy nagy ritkán, nagy sebességgel elhúzó jármű, személy- vagy teherautó, valamilyen erősen szembeötlő, lehetőleg minél rikítóbb megkülönböztető jelzéssel. Száguldva egy dzsipforma autó bukkan fel hirtelen, hűtőjét a kék-fehér-piros brit színek, egy angol lobogó borította be teljesen. Eszeveszett sebességgel iszkolt a járdákon kétoldalt feketéllő tömeg között, amikor előbb csak szórványosan, majd mind sűrűbben, nyilván rokonszenvük jeléül, tapsolni kezdtek az emberek. Én ezt az autót, miután elrohant előttem, most már csak hátulnézetből láttam: s ebben a pillanatban, amikor a taps megszűl, szinte megvastagodni tetszett, a bal oldali kocsiablakból tétován, először szinte vonakodva kinyúlt egy kézfej. Ez a kéz világos kesztyűbe volt bújtatva, nem közlelő láttam ugyan, de feltételezem, hogy szarvasbőr kesztyűbe, s valószínűleg a tapsot viszonzandó, néhányszor óvatosan, a kocsi menetirányával párhuzamosan meglendült. Integetés volt ez, baráti, üdvözlő, tán egy kissé részvételi mozdulat, mindenestre fenntartás nélküli helyeslést tartalmazott, és mellesleg szilárd tudatot is, amivel ez a kesztyűs kéz nemsokára a repülőgépről a betonra vezető lépcső korlátját tapintja majd, hazaérve a távoli szigetországba. Aztán kocsi, kéz és angol lobogó – minden eltűnt a kanyarban, és a tapsok lassan elhaltak.”¹⁰

Kertész ugyanazt az élményt írja meg, amelyet a *Budapest hőseinek* képei is rögzítenek. A Nyugat küldötteinek, s az őket gyanútlan örömmel, tagadhatatlan naivitással fogadó tömeg különös kapcsolatát, amelynek „hosszú tartamát” ma is éljük, s amelynek egy különös fejezetét rekonstruálja a könyv.

Russ Melcher és Domonique Berretty – mint 2002. április 25-én elmondták a szerzőknek – végül is véletlenül kerültek Budapestre, ahol aztán Melcher elkészítette a Gyurit és Jutkát, s végül őt magát is, eltérő módon, híressé tévő felvételét. A szerzők a fotográfusok „négy, fiókban maradt” felvételét is közlik

¹⁰ Kertész Imre: *Az angol lobogó*. Magvető Kiadó, Budapest, 1991. 56–57.

könyvükben. Az egyik felvételen (176, fent), mint a képaláírás igen tárgyilagos semlegességgel fogalmaz, „egy nő a feldúlt Kálvin téren”. A fénykép nagy részén kiégett autók, tönkrement villamosok, kosz és szemét, ám a kép közepén, egy fekete kabátban, sötét nadrágban, csillogó bőrcipőben, kezeit maga előtt összekulcsolva tartó, azaz *a felvételhez rendelkezésre álló* fiatal nő látható. Fegyver nélkül, azaz a történészek számára inkább érdektelenül, franciául ötven, magyarul hatvan évvel később megjelenve a nyomda által teremtett nyilvánosságban. Egykor talán a szomorúsága kelthette fel a fotográfusok figyelmét, vagy lehet, hogy tévedek, s az az asszony egyszerűen csak elgondolkozott azon, ami a városban történt, azon az élményen, amit Kertész is felidéz. Ugyan, honnan gondoljuk, hogy mindenki, aki a kamerák elé állt, tudta, hogy mi történik, másképp fogalmazva, tudta-e, hogy a felkelés vagy a forradalom résztvevője, s pár hónappal később az ellenforradalomban aktívan részt vevő köztörvényes bűnöző lehet belőle? S ott van egy – úgy olvasom, az Üllői úton álló –, immáron ablaküvegek nélküli villamoskocsiba benéző járókelőkről készült kép (177, fent). S alább a válasz, ugyanazon az oldalon, alant, egy 49-es járat fapadlóján fekvő holttest, rajta virágcsokor, körülötte lehullott levelek. Ha nem tévedek, akkor a 49-es villamosnak, amúgy, nem lett volna dolga az Üllői úton, ellenben a Tolbuchin (előtte Vámház, majd 1942-től Horthy István, 1989 után megint Vámház) körúton ment volna tovább a Múzeum körút felé.

Férfiak állnak lábujjhegyen a képen, hogy belássanak a villamos ablakain, mindössze egyetlen fejkendős, nagykabátos asszony néz a kamerába, tekintetében távolságtartás, ő viszont már épp kilép a képből.

Ami a fotográfiai normákat illeti, ezek úgymond professzionális képek, pontosan kimért mélységélesség, árnyékok finom átmenetekkel, nem gyorsan készíthető riportok, hanem a háborús események után érkezők felvételei: megdöbbenés és türelem, illetve a rémület és festőiség hatják át őket. A villamoskocsiban fekvő halott férfiről készült felvétel alkotója ugyanúgy figyelt a történelmi hitelességre, mint a halottnak járó méltóságra, ezt szolgálják a fények a falécekből készült üléseken, a fiatalnak tűnő arcon, a halált keretezi be a vetett árnyékok ritmusa.

A történelmi normák szerint elrendezhetetlen káosz valósága tűnik elénk. A forradalom különös perspektívából, egyszerre nyugati szemmel és alulnézetben. Tény, hogy *ezt a kettősséget ez a könyv jelenítette meg először ilyen módszeresen, épp az elfogulatlansága, illetve a mikrohistóriai szemlélete okán. Azt ismételte meg, illetve mutatta be, amit a nyugati fotográfusok tettek.* Ez lenne hát a történelmünk.

Berki Györgyről a kötet lezárása után derült ki, hogy ki ő, holott egy *In Memoriam 1956* című kötetben ott szerepelt 2006 óta. S azóta sem sokat tudunk róla.

Sponga Jutka immár egész életét ismerhetjük, családtörténetét, végül boldognak tűnő, vagy mindennapinak nevezhető, eseménytelen életét és korai halálát.

Attól tartok, hogy a forradalom politikatörténet által teremtett és kisajátított fogalmai közé zárt történetéről többet tudunk, mint arról, ami közben alant, kint az utcákon esett meg, többet tudunk a 'nagy történelemről', mint annak mindennapi valóságairól, azokról, akiknek egy része a Kerepesi úti temetőben, másik a 301-es parcellában lett eltemetve, s ha 1956 hatvanadik évfordulója némi politikai cirkusszá változott szakmai tévedés mellett, a teljes közöny közepette zajlott le, akkor okunk van végiggondolni, hogy mint és működik-e még a nemzeti történelem fogalma.

Szilágyi Domokos, mottóban szereplő, Petőfiről szóló versének utolsó két sora egyike azoknak a költészet által teremtett összefüggéseknek, amelyek alkalmasak arra, hogy 1848-at bárki saját örökségének tekintse. S bárcsak így állna a helyzet 1956 elveszőben lévő forradalmával is.

Végül vissza kell térnünk a 2016-os emlékévben használt, plakátokon látható fényképek politikai esztétikájának kérdéséhez, már csak azért is, mert az egyik – utólag színezett – képen Sponga Julianna szerepel, a Russ Melcher által, a Nemzeti Múzeum kerítésénél készített, eredetileg fekete-fehér felvétele. A 2016-os plakátról azonban egyszerűen hiányzik az eredeti háttér, s ami ennél fájdalmasabb, hiányzik Berki György, s így a Photoshop révén magányosan álló női alak mögött a távolban két tank látható, s egy azonosíthatatlan üres tér. A szándék, mint oly sok más esetben is, világos volt, a hősképzéshez szükséges ikon előállítás, amely mögül eltűnik a valóság. S megannyi kérdés van a helyén. Vajon alkalmas volt-e Sponga Julianna/Jutka élete a hősi példára? Adta-e utólag bármi jelét erre e szerepre való készítésnek? Csendes, családi konfliktusokkal teli, távoli világokban leélt élete amúgy alkalmas lett volna-e a pátozminta kitöltésére? Az én meggyőződésem szerint, igen. Csakhogy az az 1956, amelynek ő a hőse volt, s utólagosan megalkotott mitikus alakja lehetett volna, annak semmi köze nem volt a politikai konstrukciókhoz, a politikai elitek emlékezetéhez és ellenemlékezetéhez. Itt járt ezen a földön, itt élt ebben az országban, itt vesztette el a szerelmét, akit aztán menekülés közben egy idegen ember, egy olasz riporter vállán siratott el, s aztán ott élt a déli féltekén, s amennyire azt Casoar és Balázs kiderítették, nem beszélt sokat arról, ami egykor történt vele. Ha emlékezett, ha felejtett, magával vitte titkát az óceánba, ahova porait szórták, mint azt ő maga kérte.

S ha valóban elmondhatta volna az életét: hány és hány honfitársa ismerhette volna abban a saját magáéra, a történelem által eltiportak, az elnyomottak sorsára, akik mégis fellázadtak az ellen, amit diktatúrának hívtak, egyikük megsebesült az arcán, másikkal tizenhat évesen arclövés végzett.

Hát szemből, Halál.

György Péter

Edgar Gómez Cruz – Asko Lehmuskallio (eds): *Digital Photography and Everyday Life: Empirical Studies on Material Visual Practices.* [Digitális fotográfia és a mindennapi élet. Empirikus tanulmányok materiális vizuális gyakorlatokról.]

Routledge, London–New York, 2016. (Routledge Studies in European Communication Research and Education.) 296 oldal.

Várakozással vehet kézbe az olvasó egy új tanulmánykötetet; a cím alapján számíthat rá, hogy képet kap arról, hol tartanak a mai fotográfiához kapcsolódó tudományos megközelítések. A kötet egy szakmai csoport munkáját tükrözi, amelynek tagjai más-más helyen, országban, témakörökben, de a képi kultúra kutatásával foglalkoznak. Az analóg képek kora óta a témának van már néhány évtizedes története, így kutatói generációk közös munkájának dokumentuma is a kötet, egy olyan területen, ahol olyan sokfajta nézet, elmélet és gyakorlat találkozik, mint a vizualitás világa.

A fotográfia olyan szakmai terület, amely a kezdetektől magán hordozza a sokféleséget. A könyvben hivatkozási alap a fényképezés eredete és technikája, amely bár sokat változott napjainkig, a közös nevező a különböző korokban, hogy a fény nyomot hagy az érzékeny(ített) felületen. Sok lépés következményeként és a dolgok kedvező együttállása révén jelent meg a kép a készítő szeme előtt, és lehetett azt rögzíteni. Hatása pedig túlmutat a kép fizikai valóján: a fotográfia legalább annyira jelenti a technikát, amivel és ahogy a képet létrehozzák, mint a fény által létrejött képet magát.¹ Továbbá társadalmi gyakorlatot is jelent, mert része a képnek a létrehozója és a szemlélője is, valamint az a kor, amelyikben létrejött, és az, amelyikben nézik a képet. Ahogy a vizualitásra, úgy az itt tárgyalt tanulmánykötetre is jellemző ez a többféle nézőpont.

A címből kiindulva, amely a fotográfia és a mindennapi élet kapcsolatára utal, aligha lehet vitatni, hogy a fényképezés az élet szinte minden területén jelen van. A korai kísérletezők, riporterek, tudósok, művészek, társadalomkritikusok és újtók, majd szélesebb körben lelkes amatőrök eszköze, míg mára mindenki

¹ Lehmuskallio a szövegben a fotográfia *folymatként* történő leírását hangsúlyozza, ahol a digitális fotót valós idejű kommunikációra használják. A *photography* és a *photograph* fogalmak megkülönböztetésére hívja fel a figyelmet (245): az előbbi a technikákat jelöli, amelyek képeket hoznak létre vagy képekkel dolgoznak, amelyek fény által jönnek létre a fényérzékeny felületen. Az utóbbiak azok az egyes képek, amelyek láthatókká válnak a néző számára. A magyar szóhasználatban a fotográfia a technikát és a képet magát is jelölheti. Szilágyi Sándor fotóelméleti író szerint a fénykép a negatív/pozitív eljárások kópiája, angol megfelelője a print. A technika általános megnevezésére a fotográfia és a fotó szavakat használja, míg a fénykép és fényképkészítés megnevezéseket a negatívról történő nagyítás képeinél. Ebben a kontextusban említi a fotográfiai kép és a képlátvány (image) fogalmat is. Szerinte nem mindig egyértelmű, mire utal, ha valahol általában a *fotográfiáról* beszélnek, mert ilyen esetben a különböző *fényképhasználatokról* van szó. https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0052_2A_fotoelmélet1/02_fogalmak_1_1.html – utolsó letöltés: 2018. november 2.

számára hozzáférhető „népművészetté” vált.² A hétköznapi élet része, és ahogy a könyv érvel, hatással van a mindennapokra. Egy ismert fotográfusnak tulajdonított gondolat szerint „a fényképezés olyan eszköz, amely által látni tanuljuk a hétköznapit”.³

Az utóbbi két évtizedben alapvetően változtatta meg a fotográfiát a mai korra jellemző digitalizáció.⁴ Ez a kötet a szerkesztők által megfogalmazott szándék szerint arra tesz kísérletet, hogy keresztmetszetét adja annak, hogy milyen szerepet játszik a digitális fényképezés a mindennapi életben. Témája kijelölésében társadalomtudományos alapokra helyezkedik, perspektívája, ahogy kapcsolódásai is, többirányúak; hivatkozik korábbi szociológiai empirikus munkákra, kiindulásként Pierre Bourdieu megközelítéseire, továbbá a kommunikációkutatás, a kulturális antropológia és a néprajz (folklore) módszertani apparátusára, de megtalálhatók benne a geográfia és a műszaki tudományok terminusai is. Túlmegy azon, hogy kizárólagosan a képeket vegye figyelembe mint vizuális produktumokat, a hangsúlyt arra helyezi, hogyan alakulnak a fényképezés gyakorlatai (praxis) a mai, digitális korban. Érvelése szerint a fotográfia a látás és a reprezentáció mellett azokhoz a cselekvésekhez és interakciókhoz is kötődik, melyeknek keretében a képek jelentéstelivé válnak; ezért indokoltnak tartják a fotográfia elméletét kiegészíteni a gyakorlati szempontokat figyelembe vevő megközelítéssel. Az élet más területeihez hasonlóan a fotográfiában is kihívást jelent a digitális kor, hatása van a médium használatára ugyanúgy, mint arra, hogy milyen jellegű képeket állít elő, ennek hátterében pedig a szerzők szerint a képkészítési technológia fejlődése áll.

A könyv szerkesztői, Edgar Gómez Cruz és Asko Lehmuskallio a digitális vizuális kultúra nemzetközi szinten elismert kutatói. A kötet az ECREA európai kommunikációkutatási, oktatási szervezet Routledge kiadóval közös tanulmánykötet-sorozatában jelent meg, melynek célja, hogy teret adjon a kutatói együttműködésnek, és amint ez a kötetből kiderül, a változatos földrajzi és kulturális háttérből adódó perspektíváknak. A téma iránti szakmai érdeklődést mutatja, hogy a diszciplináris sokféleségben az eddig megjelent jó néhány különféle témakörben szerkesztett kötet között jött létre ez a fotográfiával foglalkozó tematikus kiadvány, amely 10 ország kutatója által készített esettanulmányokon keresztül szemlélteti a fotográfia és a mindennapi élet kapcsolatát a digitális korban. Összesen 19 szerző munkája jelent meg ebben a kötetben; fiatal kutatók, köztük

² A találó megnevezést Korniss Péter fotográfus használta egy interjúban. http://foter.ro/cikk/20140522_korniss_a_foto_az_uj_nepmuveszet – utolsó letöltés: 2018. október 27.

³ David Bailey fotográfus, aki portréképeivel vált ismertté. Róla mintázták Antonioni 1966-os *Blow-Up (Nagyítás)* című filmjében a fotográfus alakját.

⁴ A 2000-es évben 85 milliárd analóg fotó készült, ez volt addig a legtöbb. Ezután a digitális képek száma kezdett meredeken nőni, míg az analógoké drámaian csökkent. 2011-ben 360 milliárd képre becsülték a digitális képnyom nagyságát. Az Instagram fotómegosztó oldalra naponta 52 millió képet töltek fel, 2017-ig összesen 35 milliárd képet. Évről évre több kép található a Facebook oldalain is, 2013 és 2017 között már napi 200-350 millió képfeltöltéssel számoltak (Syi 2018).

egy-egy fokozatszerzés előtt álló, valamint évtizedes tapasztalatú szerzők elemzései – a bevezető témafelvetésektől kiindulva, a címben jelzett empirikus tanulmányokon át a róluk írt szakmai reflexiókig. Ezek közül néhányat említünk cím és szerző szerint ebben az írásban, nem törekedve a teljes felsorolásra, inkább érzékelte azokat az irányokat, hangsúlyokat, amelyeket a szerkesztők megjelöltek.

Mit jelentenek a fényképek? Vajon mire használja a hétköznapi ember a kameráját és a képeket a mindennapi élete részeként? – teszi fel a kérdéseket a könyv előszavához felkért Richard Chalfen, aki korábbi összefoglaló munkáival jelentősen hozzájárult a fenti kérdések kutatói szintű tematizálásához.⁵ A személyes tárgyú fényképezés mint téma iránti komolyabb kutatói érdeklődés az 1970-es évektől bontakozott ki, több tudományterület, így a szociológia, néprajz, kulturális antropológia felől érkező igény táplálta, de történészek, pszichológusok, családterapeuták is használni kezdték fényképeket a saját tudományterületükön.⁶ A történeti kutatások, azon belül is a fotótörténet kiterjesztette érdeklődési területét a fényképezés hétköznapi használatára, a képi kifejezési formák történetére és az otthoni képkészítés gyakorlatára. Azonban hosszú időbe telt, míg egyáltalán elfogadottá vált a hétköznapi/nem professzionális fényképezés mint önálló kutatási terület. Az amatőr és házi fotógyűjtemények forrást jelenthetnek arra vonatkozóan, hogy „mit közölhetnek a hétköznapi emberek önmagukról és saját egzisztenciájuk körülményeiről” – utal rá Chalfen egyik munkájában.⁷ A legutóbbi tendenciákat elemezve felteszi a kérdést, hogy a gyors műszaki változásokkal, mint például a kameratechnológia fejlődése, vajon hogyan tud lépést tartani a módszertani megközelítései által a tudomány, miközben aligha vitatható, hogy például milyen jelentős változást hozott a mindennapi fotográfia területén a mobilfényképezés.

A mindennapi életről szóló témák széles körű megjelenése a fotográfiai gyakorlatban történetileg a 19. század végére tehető, és ahhoz köthető, amikor a Kodak cég kifejlesztette és elkezdte piacra dobni az olcsón beszerezhető, elődei-nél lényegesen könnyebben kezelhető gépeket, a nyersanyagok kidolgozásához pedig kereskedelmi laborokat hozott létre. Ettől kezdve a gépek a háztartások részei lettek, másfél évtizeden belül már milliós nagyságrendű volt az amatőr fényképezésnek hódolók száma Európában is. A változás mértéke, volumene a szerzők szerint összevethető, párhuzamba állítható a kamerás mobiltelefonok ezredforduló utáni széles körű elterjedésével, melynek hatásairól hangsúlyosan szól ez a kötet. Az analóg korszakban jellegzetesek a képeken a személyes témák, családtagok, családi és baráti események, de az azóta eltelt időben jelentősen vál-

⁵ Chalfen 1987.

⁶ A korai empirikus munkák arra irányultak, hogy a kutatók megértsék a vizsgált képek tartalmát, és igyekeztek funkcionálisan magyarázni, hogy miért készítették az emberek az adott képeket. Chalfen az Előszóban (xviii) kifejti: abból kiindulva, hogy a családi témájú képek „hogyan néztek ki”, később a tudományos érdeklődés áttevődött arra, hogy a hétköznapi ember hogyan alakította, használta a családi fényképezést, és ennek milyen személyes kihatása volt a családtagok közötti kapcsolatokra, akár a generációk közötti kommunikációra.

⁷ Chalfen 1998: 191; áttekintés magyarul Sztompka 2009 [2006].

tozott a képi kommunikáció otthoni módja,⁸ példának okáért említi, hogy míg hagyományosan a családi fotóalbum volt az emlékek képeinek helye, a mobilfényképezés új fotográfiai gyakorlatot hozott, az emlékek pillanatainak egymás közti elektronikus cseréjét.

A könyv három fejezetre tagolódik, az első *A fényképezés mindennapi használatának sokfélesége*, amely kultúránként jelentős különbségeket mutat. Az esettanulmányok rávilágítanak, hogy kik, hol és milyen módon kerülnek kapcsolatba a digitális fotográfiával; az első tanulmányban egy kelet-afrikai (tanzániai) példán keresztül láthatja ezt az olvasó. Paula Uimonen ebben a részben (*Mobile photography in Tanzania*) kifejti, hogy a reprezentációk alapján egy közösségcentrikus társadalom képe bontakozik ki. Bár az emlékképek gyűjtése mobiltelefonon is jellemző, de már megfigyelhető a személyiség előtérbe kerülése az online térben. A mobilképeket kreatív eszközökkel módosítják, arra törekednek, hogy „tökéletes” képet mutassanak, a spontán képek helyett jellemzőbb a beállított (illetve családi képek esetében a műtermi) felvétel. Ezen a szintéren is érvényes Bourdieu megállapítása, hogy az amatőr fényképezésre és fényképekre is jelentős mértékben vonatkoznak a társadalmi szabályok és a korra jellemző közmegegyezés. A képi gyakorlatok *kulturális ideálokat* jelenítenek meg.⁹

Sara Pargana Mota tanulmánya (*Self-representation on Facebook*) az előző, tanzániaiától különbözően egy nyugati (portugál) kulturális kontextusban mutatja be az önarckép egy fajtája, a szelfi (*selfie*) merőben különböző képi gyakorlatát. Azt vizsgálja, hogy az internetes közösségi hálózaton általa követett, ilyen céllal alakult csoportokban miként adják-veszik a ruhákat a válság évei alatt a szűkösebb anyagi helyzetben levő fiatal felnőtt nők. A szelfik, divatképek, lakásbelsőkről készült fotók elemzésével megállapítja, hogy a képek online jelenlétet és láthatóságot biztosítanak ennek a széles fogyasztói piachoz korlátozottabb hozzáférésű rétegnek. A reprezentációk hasonlóvá válnak a celebritásokéhoz – mialatt az önreprezentációra és az „énmárka” építésre használják a képeket a fiatal felnőttek, és így a divat egy sajátos „piacterét” is létrehozták.

Maria Schreiber az analóg és a digitális képi kultúra közti változásokat egy osztrák szépkorúak számára tartott alapfokú képszerkesztési tanfolyam elemzésével szemlélteti (*Seniors and digital photographic practices*). Munkáját érdekessé, az egész kötet mondanivalójára vonatkozóan pedig szemléletessé teszi, hogy módszertani háttére ötvözi az angolszász etnográfiai megközelítést és a német klasszikus képtudományi (*Bildwissenschaft*),¹⁰ valamint a történeti, filozófiai tra-

⁸ „Home-mode of visual/pictorial communication” (Chalfen 1998: 191).

⁹ Bourdieu 1991: 129–133.

¹⁰ A diszciplína fő elemei 1900 körül jöttek létre német nyelvterületen (Ausztria, Németország), erős művészettörténeti kötődéssel, neves teoretikusokkal, és beletartozott minden olyan képi terület, amelyet az angolban az *image, picture, figure, illustration* kifejezések jelöltek. E tárgykörben az 1930-as években is születtek jelentős írások. Az 1970-es években a német művészettörténet nagyarányú megújításával a vizsgálódás körébe került a reklám, a fotó, a nem művészi fényképezés, a film, a videó és a politikai ikonográfia, később a digitális és hálózati művészet. Angol nyelvterületen nem jött létre a képtudomány egyezményes meghatározása, a *Visual*

díciókat. Kutatása a részt vevő megfigyelés, az interjúzás és a képek vizuális elemzésének hármására épül.

A továbbiakban a képi gyakorlatok történeti összevetését veszi alapul Rebeca Pardo és Montse Morcate, amikor a betegségek, a halál és a gyász vizuális elbeszélését vizsgálja (*Daily sharing of digital images*). Mint kifejtik, ezen témák fényképi megjelenítése a 19. századi Európában és Amerikában elterjedt volt, a gyász rítusának bevett része volt a dokumentatív fényképezés, de a 20. század második felére visszaszorult a szűkebb privát szférába. A szerzőpáros két esettanulmányon és számos példán keresztül mutatja be a blogok, kegyeleti oldalak, képmegosztók képi tartalmának elemzésével, hogy a közösségi média milyen hatással van a gyásszal vagy a korábban stigmatizált (például Alzheimer-kór és más mentális) betegségekkel kapcsolatos társadalmi percepciókra azáltal, hogy az okostelefonok elterjedésével az érintett személyek, családok és körülményeik fotótémává válhattak, és a napi képmegosztás folyamába belekerültek. A tapasztalatuk, hogy az otthoni és meghittebb képek azon túl, hogy emlékezeti szempontból fontosak, a gyászmunkával, felépüléssel összefüggő praxisokat is megmutatnak, és egyben a közösség érzésének, együttérzésnek a közvetítői is, segítik a „normalizálást”. Nem utolsósorban láthatóságot (*visibility*) biztosítanak a fent említett, figyelemre számot tartó, de korábban tabusított témáknak.

Anssi Männistö a hiperrealitás és a big data jelenségének egy gyakorlati alkalmazását szemlélteti a digitális képek hálózati megosztásának vizsgálatán keresztül (*The power of big data analytics*). A Boston Marathonon történt robbantások kapcsán amellet érvel, hogy a számtalan forrásból, helyszínről származó képfelvételek segítették a szakembereknek rekonstruálni az eseményeket, és így nagyban hozzájárultak a nyomozás eredményességéhez.

A kötet második része a hálózati kapcsolatokra fókuszál, amelyekben a kamera a lokalitás megosztásának eszköze (*Cameras, connectivity and transformed localities*). A könyvben említett „hálózati kamera” fogalma a képekkel való kommunikáció újabb módozataira utal, amely az egymástól akár térben nagy távolságra lévő emberek között is képes kapcsolatot létesíteni és fenntartani. Patricia Prieto-Blanco (*Transnational digital photography*) tanulmányában kifejti, hogy a fényképeket mindig is használták a családi kapcsolattartásra.¹¹ A szerző az egymástól távol lakó (Spanyolország, Írország, Nagy-Britannia) közeli hozzátartozó családtagok közötti viszonyokat vizsgálva rámutat, hogy a digitális képek megosztása egymás között segít fenntartani és erősíteni a családi összetartozás érzését. Igazolja, hogy a képek gyakori megosztása önmagában is legalább olyan

Studies tárgykörébe beletartoznak azok a vizuális területek, amelyeket a művészettörténet legszűkebb definíciója kizár (antropológia, szociológia, média-, kultúra-, kommunikációkutatás) (Bredenkamp 2003).

¹¹ Akár a melléljük tett tárgyakkal (szárított virág, hajtincs, textília) vagy mindennapi használati tárgyakon elhelyezett képekkel (bögre, kispárna, kulcstartó). Összeveti azzal, hogy ma a gyors, nem-állandó képekre társadalmi igény mutatkozik, a Snapchat közösségi alkalmazás mai használói nem tárolni akarják a képeket, hanem azonnal megosztják, élő közvetítést indítanak (123).

lényeges és fontos, mint az, hogy mi van a képen – a számunkra fontos személyekkel való törődés kifejezése. Ily módon *kommunikatív aktusok* hozzák létre a kapcsolatot fatikus cselekvésekkel (*phatic acts/ community*)¹² – mint a szövegben szereplő lány szalagavatóján készült mobilfotó vagy egy spontán érzelmet kifejező képi jel továbbküldésével – hozzájárul a családi együttlét érzésének megéléséhez nap mint nap.

Mikko Villi tanulmányában (*Location-aware photographic communication*) az említett, mobiltelefon által közvetített képi kapcsolatot a *mediális* (közvetített) *jelenlét* fogalmával írja le (111). Susan Sontag, valamint Roland Barthes jóval korábbi, az analóg fotográfiával kapcsolatban kifejtett gondolatmeneteit veszi kiindulási alapul a fénykép kommunikatív szerepének érzékeltetéséhez.¹³ Összehasonlítja a hagyományos és a digitális fotográfia képi mediációját, rávilágítva, hogy akár hétköznapi „vizuális kis semmiségek” is kapcsolatot létesíthetnek emberek között, társas jelenlétet tudnak kifejezni; a képeknek nem feltétlenül kell tükrözniük fotós gyakorlatot vagy fényképi minőséget ahhoz, hogy kommunikatív értékük legyen.

A kép és a szöveg közötti kapcsolat létrejöttét egy adott felületen szemlélteti Tristan Thielmann (*Rereading augmented reality navigation*), aki egy érdekes, korai 20. századi autós navigációs eszközt értelmez mai módszertannal. Az 1905 és 1909 között az USA-ban kiadott képes autós útikalauz tulajdonképpen a mai digitális navigáció korai elődje, amelyben fényképeken láthatja az autós az aktuális utcaképet, szövegesen, irányjelző nyilakkal adtak útbaigazítást, térképvázzal kiegészítve. Az eszközt csak néhány évig forgalmazták, mert egyre gyorsabb autók kerültek forgalomba, ami ezt a fajta fényképes, leíró jellegű tájékozódást hamar elavulttá tette, de a tapasztalatok később más reprezentációs formákban köszöntek vissza.

A harmadik fejezet *A kamera mint a fotográfus kiterjesztése* címet viseli. Ennek a címnek az értelmezéséhez Martin Lister tanulmánya Andreas Feininger *The Photojournalist* című, 1951-ben készült önarcképét hozza illusztrációként, amely a szerző számára a technológiáról való gondolkodás egyfajta elképzelését jeleníti meg egyetlen képbe sűrítve: az eszköz *antropológiai* koncepcióját. A fotón szemből látható, ahogy a kép alanya belenéz fényképezőgépe keresőjébe, és a gépet az arcára vetülő fényvel és árnyékkal együtt az arc szerkezetének részeként érzékeli a néző. A kép ilyen interpretációja szerint a hivatását művelő fotográfusnak a fényképezőgép olyan munkaeszköz, amelyik testének és érzékelésének meghosszabbításaként működik, „felerősíti, kifinomulttá teszi a testi képességeket,

¹² A fatikus (*phatic*) – mint a humán cselekvéseknek a közösségre irányuló módját jelölő – fogalomhoz a szerző bőséges magyarázó jegyzetet fűzött, itt csak arra térnénk ki, hogy a lábjegyzetben közvetlenül utal a J. L. Austin által 1975-ben leírt *beszédaktus-elméletre*. A fatikus fogalma eredetileg Roman Jakobson nyelvi kommunikációs modelljében jelent meg a hatékony kommunikáció egyik funkciójaként, amely a kontaktusra irányul, célja a kommunikáció létrehozása, fenntartása, a csatorna működésének ellenőrzése.

¹³ Vö. Barthes, Roland 1991 [1977]: 44. Az *akkor és ottból az itt és most* közvetítése a képek által.

és hozzásegíti az alanyt szándékaihoz és lehetőségeihez” (268–269). A harmadik fejezet fent említett címe (amit Lister kérdés formájában adott a tanulmányának) a máig gyakran idézett 20. századi kanadai szerző, Marshall McLuhan médiaelméleti alapvetését¹⁴ juttathatja eszünkbe. A Torontói Iskola egykori neves tanára egy korai művében azt az álláspontot képviseli, hogy a médiát magát és nem az általa hordozott tartalmat helyezné a vizsgálat fókuszába, mert szerinte nem a médium tartalmából, hanem annak jellegéből adódik a társadalmi hatása.¹⁵ Jelen kötet a képhasználatot vizsgálva viszont mindkettőre figyelmet fordít.

A könyv egyik alapkérdése, amely köré a mindennapi élet gyakorlatainak kifejtése szerveződik, hogy mi a fotográfia ma, miben áll a lényege. Lehmuskallio ezen kérdésfeltevése, újfent (248) lehetőséget ad a kötet alapmotívumának és a megközelítés újdonságának összefoglalására (*The camera as a sensor*). Hármastipológiájával szemléletessé teszi, hogy a digitális fotográfia annyiban hasonlít a filmalapú fényképezéshez, hogy ikonikus, hasonlósági leképezés, továbbá indexikus, tehát a kamera és a leképezettné a fény általi kölcsönhatása által (*szimulatív képeknek* nevezi). De tágabb értelemben vannak képek, amelyek nem fényképszerűen hasonlók ahhoz, amire rámutatnak (mint a vizualizációk, amiket *heurisztikus képeknek* nevez), továbbá lehetséges az előző kettő kombinációja (*rétégzett képek*).

Amint a fentiekben említettekre, úgy a kötet egészére is jellemző az értelmező szemlélet, a fogalmi pontosságra törekvés, amely segíti követni, illetve előzetes tudásokhoz kapcsolni az összetett, néhol elvontabb elméleti gondolatmeneteket. Másrészt reflektál arra a Chalfen által is említett kihívásra, hogy a vizsgálat tárgya a technológiával együtt változik; a vizsgálat tárgyának definíciói sok esetben hiányoznak, vagy egyszerűen megváltoztak időközben.

A kötet gondolati egységét támogatja a bőségesen fellelhető szakirodalmi hivatkozás, valamint az, hogy az egyes tanulmányok szerzői is hivatkoznak egymás gondolataira, érvelésére. Továbbá mindegyik fejezet végén egy-egy felkért korreferens (*discussant*), az adott kutatási területen elismert szakember összegzi a fejezetet, a saját nézőpontjából és tapasztalataival reagálva a fő gondolatokra.

A könyv használatát segíti az áttekinthető szerkesztés, a címrendszer, továbbá a témakörök, szerzők, fogalmak és ábrák oldalszám szerinti indexálása. A kiadó a kötetet ajánlja a fotográfia, kortárs művészetek, kulturális antropológia, kommunikáció szakembereinek, kutatóinak és egyetemi hallgatóknak, érdeklődőknek is. Hozzátehetjük, hogy a címlap grafikája is ezt a sokszínűséget jeleníti meg azzal, hogy a fotográfia múltjára, jelenére és jövőjére utaló asszociációkra épít, a fejezetekben pedig néhány megfontolásra szánt történeti utalással találkozhat az olvasó. Bár a tanulmányokban említett jelenségek inkább nyugat-európai, észak-amerikai kutatási tapasztalatokhoz köthetők, a kiadvány a vizualitás elmé-

¹⁴ McLuhan 1964.

¹⁵ Ismertté vált mondata: „Media is the message”, „a média maga az üzenet”. (További utalások erre az itt közölt tanulmányokban Prieto-Blanco, 124, 135).

leti kérdései és a gyakorlati módszertani szempontok iránt érdeklődők számára is informatív lehet, és bővítheti látókörüket.

Tasnádi Róbert

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Barthes, Roland [1977] 1991: *Image, Music, Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. Noonday Press, New York.
- Bourdieu, Pierre 1991: Towards Sociology of Photography. *Visual Anthropology Review* (7.), 1. 129–133.
- Bredekamp, Horst 2003: A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft. *Critical Inquiry*, Vol. (29.), no. 3. 418–428. [Magyarul: Mellőzött hagyomány? Művészettörténet mint képtudomány. Ford. Wessely Anna. *BUKSZ* (15.) 3. 253–258.
- Chalfen, Richard 1987: *Snapshot Versions of Life*. Popular Press, Bowling Green, OH.
- Chalfen, Richard 1998: Interpreting Family Photography as Pictorial Communication. In: Prosser, Jon (ed.) *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Routledge, London. 190–208.
- McLuhan, Marshall 1964: *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, New York.
- Syi 2018: Az adatkor hajnalán. *Jel-Kép*, 1. 20–33.
- Sztompka, Piotr 2009 [2006]: *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. Gondolat Kiadó–Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs.

Kujbusné Mecsei Éva (szerk.) – Nagy Pál (összeáll.): „Emberi hajlékot a putrik helyett!” Roma élet képekben az 1950-es években. (Fotóalbum)

(A Magyar Nemzeti Levéltár Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Levéltárának Kiadványai II. Közlemények, 50.) Magyar Nemzeti Levéltár Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Levéltár, Nyíregyháza, 2018. 78 oldal.

A történész, levéltár-igazgató Kujbusné Mecsei Éva szerkesztésében megjelent fotóalbum¹ százhuszonöt képen keresztül a Szabolcs-Szatmár megyei cigányság 1950-es évekbeli mindennapjaiba kalauzolja el az olvasót. Számottevő erénye a fotóalbumnak, hogy Nagy Pálnak a szabolcs-szatmári cigányság ezen évekbeli helyzetét feltáró, szinte egyedülálló kutatómunkájának eredményeként napvilágot látó forráskiadványaiban² közölt doku-

mentumok e kötet lapjain végre megjelenedhetnek, ugyan fekete-fehér, de mégis színes adalékokkal szolgálva. A kötetben látható felvételek és az elkészültüket körülölelő korszak megértését két tanulmány segíti. Az első Nagy Pál történész tollából származik, aki a Szabolcs-Szatmár megyei politikai vezetés szerepét és e téren kifejtett munkásságát mutatja be, valamint a fotók létrejöttének körülményeit és további sorsukat követi nyomon. A másik tanulmányban Szuhay Péter antropológus a képekre fókuszál, elemzi azokat, felhívva a figyelmet a mögöttük meghúzódó ideológiára, a hatalom önigazolására.

Nagy Pál tanulmányában ismerteti, hogy az 1950-es években Szabolcs-Szatmár megyében az úgynevezett cigánykérdés rendezése azonnali határozott lépéseket követelt. Egyrészt ezt a cigány lakosság országos átlaghoz viszonyítva szembeötlően magas száma indokolta (számuk meghaladta a huszonkétezer főt), másrészt közel kétszázötven cigánytelep terült el a megyében, amelyek a legelemibb szükségleteket sem biztosították nélkülöző lakosaiknak. A nagymérvű iparosítás egyáltalán nem tudta megvetni lábát Magyarország e szegletében, ebből kifolyólag a cigányság egy része végérvényesen elvándorolt a szomszédos megyékbe, vagy a „fekete vonatok” fülkéiben több időt töltöttek el, mint

¹ A fotóalbum online elérhető: http://www.szabarchiv.hu/drupal/sites/default/files/Emberi_hajlekok.pdf – utolsó letöltés: 2018. október 16.

² Nagy Pál (szerk.) 2010: *„Ugyanolyanok, mint mindenki más ember.” Válogatás a Szabolcs-Szatmár megyei cigányság történetének forrásaiból (1951–1961).* Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Levéltár – Szent István Egyetem Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar, Nyíregyháza–Gödöllő; uő 2015: *„Nem szabad őket lenézni.” A cigány népesség felmérései Szabolcs-Szatmár megyében az 1950-es években.* (Forrásválogatás.) Magyar Nemzeti Levéltár Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Levéltára, Nyíregyháza. Az 1950-es évek cigányságáról, a megyei kezdeményezésekről Szabolcs-Szatmár megyén kívül részletesebb forrásfeltárás egyedül Borsod-Abaúj-Zemplén megyei vonatkozásában készült: Hajnáczy Tamás 2016: *„A cigánykérdést a szocialista humanizmusnak megfelelően kell megoldani.” A szektorális cigánypolitika végrehajtása Borsod-Abaúj-Zemplén megyében. Valóság* (59.) 9. 1–10; uő 2017: *A Borsod-Abaúj-Zemplén megyei cigányság helyzete az 1950-es években a források tükrében. Fons* (24.) 2. 223–282.

családjuk kötelékében. Míg számos megyében csupán a minisztériumok által kötelezővé tett rendészeti és közegészségügyi intézkedésekre szorítottak, addig a Szabolcs-Szatmár Megyei Tanács Végrehajtó Bizottsága (VB) ezeken túlmenően az 1950-es évek elejétől rendszeresen napirendre tűzte a cigányság tarthatatlan viszonyának a megvitatását. Többek között segíteni kívánt a cigányság szociális gondjain, valamint a velük kapcsolatos kulturális kezdeményezéseket is felkarolta. Sőt olykor a cigány lakosság bevonását is szem előtt tartotta az ügyük tárgyalása során, amelyre kiváló példával szolgál egy 1956 januárjában szervezett ankét, ahol az érintett szervek képviselői mellett cigányokat is meghívtak.

A pártállami vezetés ugyan 1956 folyamán tett egy – hiábavaló – kísérletet átfogó „cigánypolitika” megalkotására, mely elsősorban a cigány lakosság foglalkoztatásának a növelését, közegészségügyi helyzetének az orvoslását, az iskolázottság emelését, valamint a rendészeti kérdések mihamarabbi kezelését tűzte ki célul. Rövidesen nem csak rendészeti és közegészségügyi kérdésként tekintettek a cigányságra, a Munkaügyi Minisztérium országos felmérésbe kezdett a cigányok körében tapasztalható nagymérvű munkanélküliség miatt, továbbá megalapították a kérészéletű Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségét.

Szabolcs-Szatmár megyében ez idő alatt sem tétlenkedtek, sorra fogtak bele újabb és újabb kezdeményezésekbe, amelyek mögött nagyrészt Fekszti István, a VB elnöke állt. A cigány lakosság érdekeinek védelméért nyíl-

tan is síkra szállt, amiről érzékletesen tett tanúbizonyságot egy elharapódzó sajtóvitában. A *Kelet-Magyarország* újságírója egyik cikkében henyeléssel, lopással, munkakerüléssel vádolta a cigányokat, amit nem hagyott szó nélkül a VB elnöke: „Alkotmányunk nem ismer társadalmon kívüli lényeket, másodrangú embereket. Valamennyi cigány éppen olyan polgára államunknak, mint bárki más. S ha közülük egyesek nem folytatnak becsületes életmódot, akkor ez nemcsak az ő bűnük, hanem elsősorban a múlt társadalmi renddé, mely a szellemi sötétség és a nyomor szörnyű eszközével ilyené taszította őket, és azoké, akik még ma is akadályozzák felemelkedésüket, ők sem eredendően »bűnös«, vagy esetleg »alsóbbrendű« lények. [...] Milyen felháborító általánosítás: a rablók elleni gyűlöletet kiterjeszteni az egész cigányságra! Mily nagy hiányáról tanúskodik ez az emberismeretnek és az írástudót illető humánus érzéseknek! Valahogy így nézhetik az ültetvényesek négereiket: mégcsak nem is »sejtik«, hogy nem az ösztön irányítja őket, hanem emberi gondolatok és érzések viharzanak bennük, van önérzetük, fájdalomuk, vágyaik, s vannak álmaik.” (15.)

A VB-elnök „Emberi hajlékot a putrik helyett!” felkiáltással a megyei vezetés által is támogatott mozgalmat kívánt indítani a cigányok körében. Sorra jelentek meg a *Tanácsok Lapjában* és a *Kelet-Magyarország* hasábjain a szabolcs-szatmári cigány népesség helyzetéről részvétellel beszámoló cikkek. Fekszti István 1957 novembere és 1958 januárja között a cigány lakosság teljes felmérésére törekedett, a Zala

megyei és a Munkaügyi Minisztérium összeírásához képest sokkalta mélyrehatóbb vizsgálatot ösztönözve. A vizsgálat háttérében az állt, hogy a cigányság érdekében tett intézkedések korántsem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket, és elengedhetetlennek tartották a helyzetük minél mélyrehatóbb feltárását. A felmérés során *Család lap* névvel többoldalas kérdőívet töltettek ki a cigány lakosokkal a megyében, valamint az összes cigánytelepről leírásokat és adatot gyűjtöttek. A nem cigány lakosság között elszórtan élő cigányokkal pedig külön kérdőívet töltettek ki. A beérkező hatalmas mennyiségű kérdőívet és a számtalan jelentést végül nem vetették alá alaposabb elemzésnek, egy átfogó kép kinyerésével is megelégedtek, amit felhasználtak a további intézkedések meghozatalánál.

A felmérés idején, 1957 decemberében a VB egy olyan ülést hívott össze, amelyre rendhagyó módon meghívták a központi szervek illetékes munkatársait; László Máriát a Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségének az éléről, Pogány Györgyöt a Munkaügyi, Gere Györgyöt a Művelődésügyi, Bajácsi Pétert az Egészségügyi Minisztérium képviselőjében. Továbbá nem feledkeztek meg a *Tanácsok Lapjának* meghatározó munkatársairól, Gallé Tiborról és Solymár Tamásról sem, akik több ízben cikkeztek a szabolcsi cigányság életkörülményeiről. Fontos megemlíteni, hogy a VB elnökének azon meggyőződése, hogy a cigányokat be kell vonni a helyzetükről szóló egyeztetésekbe, korántsem illant el, az említett ülésre cigány származású sze-

mélyeket is meghívtak; a mátészalkai cigány együttes vezetőjét, valamint a kántorjánosi cigánybíró. A jegyzőkönyvből kiderül, hogy a *Tanácsok Lapjának* küldöttei szerint is elengedhetetlen a cigányság bevonása a róluk szóló döntésekbe. Az ülésen a felsőbb szervek és a sajtó képviselői között parázs vita alakult ki többek között arról, hogy a cigányság nemzetiségnek tekinthető-e, vagy sem.

A fentebb ismertetett viszonyok között, javarészt Hammel József munkásságának köszönhetően maradt ránk a kötetben közölt fotók, aki feltételezhetően Fekszti István és beosztottjai felhívására az 1950-es évek második felében, a *Kelet-Magyarország* fotóriportereként készítette azokat. 1958. december 1-jén az említett lap hasábjain a *Falu szélén* címmel cikket írt a nyírbátori és a csengeri cigánytelepekről, amelyeket saját fotóival illusztrált. Két héttel később a VB köszönetet is mondott a fotóriporternek a Szabolcs-Szatmár megyei cigányság tarthatatlan helyzetét érzékeltesen szemléltető fotósorozatáért, amelyet mellékeltek az ülésen előterjesztett beszámolóhoz. Hammel József fotósorozata döntően két albumban maradt fenn, amelyek között némi eltérést is fel lehetett fedezni; a címolddal, a fényképek és a köszöntő tekintetében. Az egyik példányt 1958-ban a Megyei Tanács VB Egészségügyi Osztálya ajándékozta Simonovits István egészségügyi miniszterhelyettesnek, míg a másik példány az említett osztály egyik vezetőjéhez, Gaál Ibo-lyához került. További képeire leltek a Jósza András Múzeum Adattárában, valamint a Magyar Nemzeti Levél-

tár Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Levéltárában, amelyek szintén közlésre kerültek a kötetben. Végezetül helyet kaptak a kiadványban a nemzetközileg is elismert Lussa Vince fotói, amelyek eredetileg 1958 áprilisában jelentek meg az *Ország Világ* hasábjain Soly-már Tamásnak a szabolcs-szatmári cigányságról írt cikksorozatában.

A felvételeket Szuhaý Péter elemezte tanulmánya keretében. Meglátása szerint az új politikai és társadalmi berendezkedés határozottan tetten érhető a korabeli fotóalbumban közölt képeken, szintúgy az alájuk írt rövid szövegeken: „A cigányok ábrázolása azt demonstrálta, hogy nyomorúságos életkörülményük megváltoztatására elérkezett az idő, szegénységük az átkos múlt öröksége, melynek fennmaradása diszkreditálja a társadalmi egyenlőségre törekvő szocialista rendszert.” (24.) Az imént idézettek ellenére a kötetben szereplő fotók jelentős forrásértékkel

bírnak, ugyanis azon túl, hogy betekintést engednek egy adott korszak szemléletébe, számos információval szolgálnak a cigányság korabeli életkörülményeiről, főként a lakhatás vonatkozásában. Elsőként a Gaál Ibolya birtokába került fotóalbum képei kerültek közlésre a kiadványban, melyek az úgynevezett „cigánykérdés” terén elért eredményeket kívánták szemléltetni. A fotók első fele a cigánytelepek és az ott élők nyomorára, elesettségére fókuszál, majd ezután következnek a sorban azok a felvételek, melyek az újonnan épített házakat, az élhető lakásbelsőket, a munka és a tanulás elterjedését demonstrálják. Ezt követően tárulnak eléink az imént említett albumból kimaradt képek, amelyek a szabolcsi cigányság mindennapjaihoz szolgálnak adalékokkal. Zárásul Lussa Vince zömében arcképeket megörökítő felvételeit tekinthetjük meg.

Hajnáczky Tamás

SZERZŐINK

Balogh János Mátyás (1981) történész, főlevéltáros
(Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára)
jmbalogh@gmail.com

Bata Tímea (1976) etnográfus
(Néprajzi Múzeum)
btimi@neprajz.hu

Bodovics Éva (1985) történész, kulturális antropológus
(Magyar Nemzeti Levéltár Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltára,
ELTE BTK Történettudományi Doktori Iskola)
bodovics.eva@gmail.com

Bognár Katalin (1977) történész-muzeológus
(Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Fényképtár)
bognar.katalin@hnm.hu

Bolgár Dániel (1981) történész
(ELTE BTK)
bolgardaniel@gmail.com

Elek Orsolya (1986) fotográfus, PhD-hallgató
(ELTE BTK, Aix-Marseille Université)
elek.orsolya@yahoo.com

Farkas Judit Antónia (1969) irodalomtörténész
(Veritas Történetkutató Intézet)
lupusjudit@gmail.com

Fisli Éva (1974) történész-muzeológus
(Magyar Nemzeti Múzeum)
fisli.eva@hnm.hu

Gebauer Hanga (1977) etnográfus, muzeológus
(Néprajzi Múzeum)
gebauer@neprajz.hu

György Péter (1954) esztéta, médiakutató
(ELTE BTK)
gyorgy.peter@btk.elte.hu

Hajnáczky Tamás (1987) kisebbségpolitikai szakértő
(KRE)
hajnacskyt@gmail.com

Tasnádi Róbert (1972) fotográfus
rtasnadi@yahoo.com

Tömöry Miklós (1988) történész, PhD-hallgató
(ELTE BTK)
toemoery@gmail.com

CONTENTS

PHOTO AND SOCIETY

Orsolya Elek	About the Photograph as Historical Source	5
Éva Bodovics	Pictures of Destruction: Disaster Photography in Hungary in the Second Half of the Nineteenth Century	18
Hanga Gebauer	Proselytizing in Photographs – Far-off Cultures at Second Hand: Photography through the Eyes of the European Beholders	44
János Mátyás Balogh	Stickyback and Photomaton: Trends in Portrait Photography in the First Decades of the Twentieth Century	79
Tímea Bata	“Village Album”: Rural Photography in <i>Új Idők</i> Magazine	112
Katalin Bognár	Photograph Albums for Mátyás Rákosi’s Birthday. Visual Propaganda in the Hands of the Working People	145
Judit Antónia Farkas	The Images that Informed and Divided the World: The 1956 Photographs in <i>Life</i> Magazine	171

FORUM

- Dániel Bolgár Pariahs and Prophets. Reply to Károly Halmos 202

BOOKS

- Mapping Serbia
Atanasovski, Srđan: Mapiranje Stare Srbije. – Miklós Tömöry 206
- Budapest Found.
Tomsics Emőke: Budapest Atlantisza.
A pesti Belváros átalakulása a 19. század végén. – Éva Fisli 211
- Szegedi Péter: Az első aranykor. A magyar foci 1945-ig. – Dániel Bolgár 219
- The trap of the Missing Hero. (Comic book of Found Heroes)
Balázs Eszter – Phil Casoar: Budapest hősei. – Péter György 224
- Edgar Gómez Cruz – Asko Lehmuskallio (eds): Digital Photography
and Everyday Life: Empirical Studies on Material Visual Practices. – Róbert Tasnádi 232
- Kujbusné Mecsei Éva (ed.) – Nagy Pál (ed.): „Emberi hajlékot
a putrik helyett!” Roma élet képekben az 1950-es években. (Photobook) – Tamás Hajnáczy 240
- Authors 244
- Contents 246
- Abstracts 248

ABSTRACTS

János Mátyás Balogh: Stickyback and Photomaton: Trends in Portrait Photography in the First Decades of the Twentieth Century

The study, publishing the first findings of an international basic research project, describes the technology behind the so-called Stickyback Photography and the Photomaton photobooth, with special attention to their corporate background and social use. The paper is the first to point out that the Phenomenon of the Stickyback Photography, a term coined by the author to describe cheap, small identical portraits printed on strips of twelve, coexisted in several countries at the same time: besides a number of other countries, it was known as “Stickyback” in the UK, “enyveshát” (i.e. ‘sticky back’) in Hungary, “Leimrücken” (i.e. ‘sticky back’) in Austria, “American Automatic Photo” in Germany, Belgium, and the Netherlands (also known as “tip top” in the latter), and “photo mécanique” in France. This fact, however, is seemingly absent both from the history of photography in specific countries, and from international scholarship in the field. Besides the lack of international context, this also led some scholars to incorrectly identify these photos as direct positive photography or photobooth images. On the contrary, the 1911-1912 continental spread of Stickyback Photography, which existed in England as early as the first couple of years of the twentieth century, was in fact the adaptation of this technical and technological know-how in a number of countries. The founder of the first Stickyback shop in Budapest was the cousin of the owner of the Brighton office, the new business model was then taken to Vienna by Hungarian entrepreneurs, whence the phenomenon reached the German, Dutch, Belgian and French markets. This trend in portrait photos flourished in the continent in the 1910s, and its representatives included both individuals and regional or international enterprises. Certain varieties of Stickyback photographs had an adhesive coating on the back, in other countries the clients were given the illusion of automatism by pressing a button to snap the photo themselves.

Anatol Josepho’s invention, the Photomaton photobooth – patent applied in 1923/1925 in New York – was, however, genuinely automatic. The machine was capable to make a series of 6 or 8 different photos on a paper strip within a few minutes. The Photomaton was not simply an invention, but an international brand promoted by an expertly managed and widely disseminated media campaign. For the first time in scholarship, the paper tracks the development of this “world conqueror” business chain, even embroiled in stock market speculation, from the time when the first company was launched some time before achieving world fame, until its demise when the Photomaton-bubble burst in

September 1929. Josepho's Photomaton was, in many respects, similar to Sticky-back Photography, especially the format and the "nature" of the product and its whirlwind international spread, peppered with occasional cases of insolvency. In addition both were used by the widest possible layers of society and both became a source of entertainment besides their practical use to take ID photographs. The common denominator behind these two influential – yet unknown or wrongly identified – portrait photography trends was the very inventor of the Photomaton. Now identified for the first time by his original name, he was the same person who, from 1913 onwards, worked in his cousin's company, the first Hungarian Stickyback shop. This is where he submitted his first patent for a rather basic photo automaton. The initial backers and investors of the Photomaton included several members of his Russian-born American family, which is an overlooked detail in his story. Understanding his support network certainly nuances the inventor's heroic "self-made man" image created by contemporary media, which subsequently made its way into modern scholarship as well.

Tímea Bata: "Village Album": Rural Photography in *Új Idők* Magazine

The study analyses photographs of rural subjects taken by the so-called "Hungarian style" photographers for the conservative illustrated literary weekly *Új Idők* (1894–1949), and their use in the press. This entails the examination of 481 photographs, from 52 different locations, by 36 photographers, with special emphasis on photos taken in Csömör. From around 1925 onwards, almost from the moment of their birth, the photographs following this new trend inundated the contemporary press, and out of all media *Új Idők* was the most receptive for these images from the second half of the 1920s. The majority of the photos that can be classified as "Hungarian style" depict rural life, especially folklore attires. The number of these images peaks around World War II: nearly 40% of all the photographs taken in 25 years were published between 1938 and 1944.

With 46 images published, the most frequently featured settlement photographed for *Új Idők* was Csömör. Since the title of the photographs was a description of the scene or the atmosphere capture and did not include the name of the location, it is justifiable to assume that the selection of the photographs to be published was largely governed by aesthetic considerations and photo-technological novelty.

Éva Bodovics: Pictures of Destruction: Disaster Photography in Hungary in the Second Half of the Nineteenth Century

Natural disasters have always been in the crosshairs of attention, and with the increasing access to press they have become so-called media-born events. From the birth of photography onwards, people endeavoured to capture the impact of natural disasters. The present study examines the earliest examples of disaster photography from Hungary, images of major floods in the 1870s. The photos of two Budapest floods (1875, 1876), as well as of those which devastated Miskolc (1878) and Szeged (1879), allow a comparison of the images created by the new technology with graphic depictions of previous eras. In order to draw a general picture of the perception of floods, the study also focuses on the representation of nature, city and people in photography.

The photographs examined retain the previous era's Classicist or Romantic approach to content and stylistic character, while offering unique and novel ways of disaster representation using the language of photography. On one hand, due to technological limitations, the flood narrative created by photography lacks the traditional dramatic style of earlier graphic representations using depictions of motion and emotions. As opposed to these, photographs communicate the silent drama of floods: similarly to post-battle images, the tragedy is encapsulated in the tension between the subject (the destruction) and the extreme serenity of its depiction. On the other hand, due to the – unintentional – departure from the previous dramatic narrative, floods depicted in photographs lose the primary reason that made them a disaster: the extraordinary. Floods are no longer catastrophic – stripped of their extraordinariness, they become everyday phenomena, mere misfortune.

Katalin Bognár: Photograph Albums for Mátyás Rákosi's Birthday. Visual Propaganda in the Hands of the Working People

The paper examines the photographic albums presented to celebrate communist leader Mátyás Rákosi's sixtieth birthday (1952). The photographs in the "Rákosi-albums," now kept in public collections, reflect the methods and topics of communist visual propaganda; many albums even contain popular paper prints disseminated by the state-owned Magyar Fotó Company (Hungarian Photo). These recycled photographs, originally and primarily created to secure the loyalty of the "working people" for the regime and its aims, were used in the gift albums by the workers as a means of communication with the leader. In order to explore the complexity of the albums' contexts, both the contents of the images and the materiality of the sources must be taken into consideration. The order and the grouping of the photographs, the captions, the texts

and the graphic components were all important part of the communications in which the albums' senders presented the life and the achievements of a given working community. Although the compilations convey the image of a virtual Hungary, the study also cites examples where the idealised self-representation does include accounts of problems or shortcomings. Finally, the paper presents the changes which the evaluation of these complex sources underwent during their life in public collections. In the years of their production and gifting, the albums were seen as evidence how the current political practice benefitted the country. Following the condemnation of the personality cult phenomenon in 1956, museum experts interpreted them as tangible evidence of a harmful and wrong method of governance. The author points out that the social life of the albums as objects, and the social life of the image contents of the album's photographs went separate ways. Taking both materiality and image content into consideration equally, the paper is an attempt to examine the complex meanings of these sources.

Orsolya Elek: About the Photograph as Historical Source

Photography is a unique medium that can convey information about events and actors of the past for the present. This is where its primary value lies as a historical source; and this is what can be used in historical research in versatile ways. At the same time, a photographic image can go beyond its primary documentary character by also attesting to its past and present audience as well as cultural, ideological, and power relations.

The essay explores the statement that a photograph – as any narrative or visual representation – is both interpretation and selection at once. Further, Elek examines the ways in which a photograph can interpret and select, that is, the layers of meaning that the very characteristics of the medium has to offer for historical research. Following a brief overview of the theory of photography, the essay moves on to tackle questions of the visual turn, and the attributes of the technical image. The author then turns to the issue of memory in photography from the angle of memory studies, which have been the subject of increasing attention in historical research in general.

The study aims to demonstrate that using photography as a historical source necessitates uncovering a number of various meaningful layers. Raging from the motifs found in the image, the subject of the image, and the technological factors, through the institutional background conceiving and adopting it, to the paradigms of the history of science, many factors are involved in the ways we integrate visual sources into the study of past and present society.

Judit Antónia Farkas: The Images that Informed and Divided the World: The 1956 Photographs in *Life Magazine*

Out of all the western press photographs and illustrated reportage taken during the 1956 Revolution, the ones published in the leading forum of international photojournalism, *Life Magazine*, were the most influential at the time. The magazine delegated three reporters and three photographers during the first days of the revolution. Their reportage was published on November 12. Thanks to the conscious publishing policy of Time Inc., the photos of the Hungarian revolution became known around the world almost immediately. Besides the English issue, the Special Edition of *Life Magazine* was also published in Italian and Spanish, and the Arabic version issued in 1959 was to become a bestseller in the Middle East.

John Sadovy's photographs about the Köztársaság Square siege, the disturbing images of the subsequent mob rule, accompanied by his personal report, comprised the most divisive material of all. It is not a coincidence that the violent images were adopted for propagandistic purposes both by the anti-Communist and Communist media, as well as the Kádár regime. The study describes photographers' circumstances during work, the strategies of publishing their photographs, and the reception of the images. In addition, the essay also addresses how the photos became globally known, how they were used in anti-Communist and Communist propaganda, and how they were manipulated to fit the agenda of various ideologies and political considerations. The essay is concluded with a brief analysis of the afterlife and reception of the images in post-1989 Hungary.

Hanga Gebauer: Proselytizing in Photographs – Far-off Cultures at Second Hand: Photography through the Eyes of the European Beholders

The study presents and interprets two collections of Hungarian missionary photographs – photographs in the Ethnological Archives of the Hungarian Museum of Ethnography, and the photography bequest kept in the archives of the Hungarian Province of the Society of Jesus – in comparison with similar examples from other countries. The nearly six hundred photos in the Museum of Ethnography arrived in the country in 1896 from various missionaries operating across the world, responding to the call of Kispest vicar, Antal Ribényi. This is currently the oldest and largest known missionary photography collection in the country. The Jesuit collection was created 20-30 years later, between the two world wars. It is made up of photographs taken at the Hungarian Jesuit mission in Taming, and photographic materials created and used for the promotion of

the missions, primarily associated with the *Catholic Missions (Katolikus Missziók)* magazine published by the order. Regarding the format and use, this collection – similarly to missionary photography elsewhere – comprises three basic groups of images: missionaries' photo albums, projection slides for presentations, and images printed in various missionary publications. The study follows this tripartite division, focusing on the subject matter of the images, as well as their composition, their visually conveyed messages, and their changes across time. It concludes that the photography associated with missionary activities and use of images was consciously designed as a communication tool to be used in an intercultural space, and it served multiple aims for various target groups.

A KORALL szerzőinek!

A Korall Társadalomtörténeti Folyóirat közlési és hivatkozási szabályzata

A KÉZIRAT LEADÁSA

A szerkesztőség társadalomtörténeti, máshol nem publikált cikkeket, valamint recenziókat (*Könyvek rovat*), forrásközléseket (*Források és olvasatok rovat*), konferenciabeszámolókat és kurrens szakirodalmi áttekintéseket (*Körkép rovat*) fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy átdolgozás javaslatával visszaadja a kéziratot a szerzőnek. A közlés céljából való beküldéssel a szerző elfogadja a folyóirat közlési és hivatkozási szabályzatát. A benyújtott szövegeket fél éven belül bírálja el a szerkesztőség.

A kézirat megjelentetésével a szerzők elfogadják, hogy a megjelenést követő fél év múlva cikkük folyóiratunk honlapjára és az OSZK EPA rendszerébe is feltöltésre kerül. A *Korall*ban közölt tanulmányokat a szerzők azt követően tölthetik fel egyéni, munkahelyi vagy egyéb tudományos honlapokra, miután írásuk teljes terjedelmű változata megjelent a *Korall* honlapján. A feltöltésnél kérjük, utaljanak a *Korall* honlapjára is, így: „A Korall Társadalomtörténeti Folyóiratban megjelent cikkeket lásd a folyóirat honlapján: www.korall.org”.

Minden szerző tiszteletpéldányként díjmentesen három, recenzió esetén kettő, könyvismertetésnél pedig egy példány átvételére jogosult.

A kézirat szövegét e-mailen kérjük a szerkesztőséghez eljuttatni (elérhetőségeket lásd alább). Kérjük a táblázatokat és az ábrákat külön fájlban is leadni. Felhívjuk szerzőink figyelmét, hogy a szövegszerkesztők generált lábjegyzetfunkcióját használják. Minden szerzőtől kérünk egy 1000–1500 leütés terjedelmű rezümét angol vagy magyar nyelven, a cikk leadásával egy időben. Kéziratot nem őrzünk meg.

Kéziratot a szerkesztőség kizárólag az alábbi hivatkozási rendszerrel készítve fogad el. A közlésre elfogadott, de nem megfelelő hivatkozásokkal ellátott szöveget visszaküldjük a szerzőnek átdolgozásra.

Egy tanulmány kézírata egy-másfél ív, de legfeljebb két ív (80 000 leütés) terjedelmű lehet. Amennyiben a közlésre elfogadott írás hossza meghaladja ezt, a szerkesztőség visszaküldi a szöveget a szerzőnek átdolgozásra. A szerkesztőség fenntartja a jogot, hogy anonim külső szakértő véleményét is kikérje a leadott tanulmányról.

Recenziók esetén a recenzeált munká(k)ról az összes könyvészeti adatot (kiadó, oldalszám, mellékletek, térképek, illusztrációk, sorozat megnevezése) is kérjük feltüntetni. Hosszabb terjedelmű és számos lábjegyzetet tartalmazó recenzió esetén a tanulmányoknál ismertetett módon (lásd alább) kérjük az írás végén feltüntetni a hivatkozott irodalmat. Rövidebb recenzió esetén az adott irodalmi hivatkozás minden előfordulásánál kérjük a teljes bibliográfiái leírást feltüntetni, a hivatkozottirodalom-lista mintáját követve.

A kritikai recenziók mellett rövidebb, 2-3 oldalas tartalmi bemutatásra szorítkozó könyvismertetéseknek is helyet adunk. Ennek célja a figyelemkeltés, illetve az, hogy minél több fontos könyvről minél hamarabb beszámoljunk. A könyvismertetéseket két hasámban közöljük a *Korall*-ban. Természetesen, ha egy munkáról hosszabb kritika érkezik a szerkesztőségbe, annak közlését nem befolyásolja, hogy korábban esetleg az adott könyvről már közöltünk rövidebb ismertetést!

E-FÜGGELÉK

A *Korall* honlapjáról elérhető E-FÜGGELÉK olyan nagyobb adattárak, táblázatos kimutatások, képsorozatok stb. internetes közlését teszi lehetővé, amelyek fontos háttérinformációkkal egészítik ki az adott tanulmányt. Az itt közölt tartalmak folyamatosan hozzáférhetőek a honlapról.

HIVATKOZÁSOK

Mind az irodalmi, mind a forráshivatkozásokat, továbbá minden megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.

Az *irodalmi hivatkozások* a következő formátum szerint szerepeljenek: Szerző évszám: oldalszám. (Pl.: Nagy 1988: 23.) Több szerző által jegyzett mű esetén a hivatkozás formátuma: Szerző–Szerző évszám: oldalszám. (Pl.: Berger–Luckmann 1998: 104–105.) Szerkesztett kötet esetén: Szerkesztő (szerk./ed./Hg./dir.) évszám. Pl.: Szabó (szerk.) 2008; Lüdtke (Hg.) 2010.

A lábjegyzetekben a hivatkozás ()-ben szerepel, ha a lábjegyzet tartalmilag szöveges. Ha a lábjegyzet csak hivatkozásból áll, az zárójelek és „lásd” nélkül szerepel.

A lábjegyzetbeli rövid hivatkozásban a családnév mellett a keresztnév rövidítését csak akkor tüntessük fel, ha a hivatkozott irodalom tételei között több azonos családnévű is van. (Pl.: Benda K. 1972; Benda Gy. 1985.)

Ha egy szerző egy évben több munkájával is szerepel a hivatkozások között, az ábécé kisbetűivel teszünk köztük különbséget. Egy szerző több művének hivatkozásakor a nevet csak az első előfordulásnál adjuk meg. (Pl.: Tomka 2001a, 2001b; Valuch 2001, 2013.)

Többkötetes mű rövid lábjegyzetbeli hivatkozásában a kötetszám római számmal szerepel. (Pl.: Braudel 2003: II. 35.)

A *forráshivatkozások* a forrástípusnak (levéltári, kéziratári forrás, újságcikk, interjú stb.) megfelelő formát kövessék. Levéltári forrásokra kérjük, rövidített formában hivatkozzon a szerző. A levéltári hivatkozások esetében a lábjegyzetben először a levéltár hivatalos rövidítését kell megadni, illetve az iratanyag jelzetét (pl. MNL VaML IV.401.b.). Konkrét iratra történő hivatkozásnál ezeken kívül a hivatkozott irat címét és dátumát is meg kell adni (pl. MNL VaML IV.401.b. 12365/1940. Tanácsülési jegyzőkönyv, 1940. június 12.), s a rövidítést hátul, a források listájában kell feloldani. Kéziratári forrásoknál a levéltárihoz hasonló módon járjunk el.

A tanulmány után először a felhasznált levéltári forrásokat kell megadni. (Külföldi levéltárak mindig az eredeti nevükön szerepelnek, esetükben annak a városnak a nevét is meg kell adni, ahol a levéltár található. A levéltár neve alatti sorban pontosan fel kell oldani a hivatkozott levéltári fond vagy állag nevét és évkörét. Ezt követően – sorközzel elkülönítve – a közgyűjteményben őrzött kéziratok (kézirat-, térkép-, adat-, illetve dokumentumtárak), majd a „forrás típusú” nyomtatott kiadványok (forráskiadások, naplók, visszaemlékezések, emlékiratok, statisztikák, helységnévtárak, kiadott térképek), ezután a felhasznált (nem csak egy cikk miatt idézett) időszaki kiadványok, végül az interjúk kerülnek feloldásra. A forráshivatkozások formátuma tekintetében az alábbi példák irányadóak:

FORRÁSOK

Österreichisches Staatsarchiv Kriegsarchiv, Wien (ÖStA KA)

Alte Feldakten (AFA), 1650–1750.

Magyar Nemzeti Levéltár Vas Megyei Levéltára (MNL VaML)

IV.401.b. Vas Vármegye Alispánjának iratai, 1871–1950.

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (OSZK Kt)

551. Katádfay Tihamér: *Legnagyobb gondolataim*. Kézirat, é. n.

Franciscs Károly 2001: *Franciscs Károly visszaemlékezései*. (S. a. r. és szerk. Hudi József.) Pápai Református Gyűjtemény, Pápa.

Haan Lajos – Zsilinszky Mihály (szerk.) 1877: *Békésmegyei oklevéltár számos hazánk beltörténetére vonatkozó adatokkal*. Tettey, Budapest.

MHHD XXIV = Szilágyi Sándor (szerk.): *A két Rákóczy György családi levelezése*. (Monumenta Hungariae Historica Diplomataria 24.) Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1875.

Nemzeti Sport, 1925–1935.

Interjú Nagy Ferenc tájfutóval 1983. február 12-én, készítette Debreceni Rezső. (A szerző tulajdonában.)

A hivatkozott irodalom jegyzéke a felhasznált források után következik, a cikk legvégén, tételesen felsorolva, ábécésorrendben. Csak a ténylegesen lábjegyzetben hivatkozott munkák kerüljenek fel tüntetésre! Az irodalmi hivatkozások formátuma tekintetében az alábbi példák irányadók:

HIVATKOZOTT IRODALOM

[Kötetek:]

Botond Ágnes 1991: *Pszichohistória – avagy a lélek történetiségének tudománya*. Budapest.

Baross Károly, bellusi (szerk.) 1893: *Magyarország földbirtokosai*. Budapest.

[A kiadó feltüntetése nem kötelező, de lehetséges, ebben az esetben viszont kérjük, hogy az irodalomlista összes köteténél szerepeljen a kiadó, a kiadás helye előtt:

Heather, Peter – Matthews, John 1991: *The Goths in the Fourth Century*. Liverpool University Press, Liverpool.]

[Tanulmánykötetből:]

Hudi József 1997: Veszprém vármegye nemessége 1812-ben. In: Ódor Imre – Pálmány Béla – Takács Imre (szerk.): *Mágnások, birtokosok, címerlevelek*. (Rendi társadalom – polgári társadalom 9.) Debrecen, 219–227.

[Idegen nyelvű publikáció:]

Schlumbohm, Jürgen 1992: Sozialstruktur und Fortpflanzung bei der ländlichen Bevölkerung Deutschlands im 18. und 19. Jh. In: Voland, Eckart (Hg.): *Fortpflanzung: Natur und Kultur im Wechselspiegel*. Frankfurt am Main, 322–346.

[Idegen nyelvű publikációk hivatkozásánál eredeti nyelven szerepel a szerk., ford. stb. és a kiadási hely is. Pl. német szerkesztőnél Hg., több szerkesztőnél Hgg. az elvárt rövidítés.]

[Folyóiratból:]

Láng Panni 1986: Egy budapesti polgárcsalád mindennapjai. *Történelmi Szemle* (29.) 1. 80–94.

[Lexikonszócikk:]

'Korallok' szócikk. In: *Révai Új Lexikona*. 12. kötet. Budapest, 1915. 26.

[Újságcikk:]

Szőnyi Ottó 1926: A pécsi püspökség templomai. *Dunántúl* 1926. december 25. 18.

[Lehetőség szerint szerepeljen itt az oldalszám is, s az év kétszer legyen kiírva.]

[Disszertáció/szakdolgozat:]

Nagy Piroska 2000: *Településszerkezet az Alföldön*. (PhD-disszertáció.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

[Közlésre elfogadott, megjelenés alatt álló vagy kéziratossá publikáció:]

Kiss-Nagy Ágnes 2011: További érvek a kettős struktúra elmélete ellen. *Korall* (megjelenés előtt).

[Internetes hivatkozás:]

Bácskai Vera: A görög kereskedők szerepe a főváros polgárosodásában. *Budapesti Negyed* <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00038/bacsikai.html> – utolsó letöltés: 2009. március 9.

Egyéb:

- Nem használhatók a p., pp., o., old., i. m., ld., uo., uő rövidítések. Az „uo.” használata csak akkor megengedett, ha egyazon lábjegyzeten belül kerülne megismétlésre a hivatkozás.
- Ügyeljünk a kötőjel (-) és a nagykötőjel (–) helyes használatára. (Két népnév és önálló tulajdonnevek kapcsolatának kifejezésére, valamint két szélső határt, végpontokat jelölő, valamintól valameddig’ jelentésű szókapcsolatokban és kifejezésekben – így évszámok, oldalszámok közé – nagykötőjelet tegyünk.)
- A századokat arab számmal jelöljük.
- Idézeteket csak e jelek közé írjunk: „ ”. Idézetben belüli idézet »« jelek közé kerüljön.
- Zárójelen belüli zárójelezéshez a szögletes zárójelet használjuk.
- A forrásközlésbe tett kihagyásokat [...] közé tegyük. Pl.: „[A]z alperes [Tóth Béláné] elmondása szerint.”
- A szerző vagy a fordító által tett megjegyzések formátuma: (A Szerző.) (A Ford.) (Kiemelés – X. Y.)
- A % jel mindig tapad a számhoz.
- 10 000-tól nem törő szóközt (CTRL SHIFT SPACE) tegyünk az ezresek közé.
- Minden címet kurzíválunk a főszövegben, de a címhez tartozó toldalékokat már nem (pl. *Nyugatból*).

A KORALL SZERKESZTŐSÉGE ÉS SZERKESZTŐI

Korall Társadalomtörténeti Folyóirat Szerkesztősége, 1113 Budapest, Valkói u. 9.

E-mail: korall@korall.org

Megrendelés, terjesztés: terjesztes@korall.org

Honlap: www.korall.org

Czoch Gábor főszerkesztő, gczoch@gmail.com

Bódy Zsombor, bomazsor@hotmail.com

Granasztói Péter, pgranasztoi@gmail.com

Kármán Gábor, karmangabor@gmail.com

Klement Judit, eperfa@hotmail.com

Koltai Gábor, koltaigabor@gmail.com

Lengvári István, lengvari@gmail.com

Majorossy Judit, majorossyj@gmail.com

Ring Orsolya, ring.orsolya@gmail.com

Somorjai Szabolcs, szsomorjai@gmail.com

A KORALL az alábbi könyvesboltokban kapható:

BUDAPEST

Balassi Könyvesbolt
1137 Katona József utca 9–11.

ELTE BTK Jegyzetbolt
1088 Múzeum krt. 6–8.

Fókusz Könyváruház
1072 Rákóczi út 14.

Írók Boltja
1061 Andrássy út 45.

Művészetek Palotája
Vince Könyvesbolt
1095 Komor Marcell utca 1.

Penna Bölcsész Könyvesbolt
1053 Magyar utca 40.

Püski Könyvesház
1013 Krisztina körút 26.

PÉCS

PTE Student Service
Iskolaszövetkezet Könyvesbolt
7624 Ifjúság utca 6.

Virágmandula Kft.
7624 Nagy Jenő utca 12.



AETAS

TÖRTÉNETTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Görgei 200

KEDVES GYULA

*Tehetség és tapasztalat –
Görgei Artúr és Aulich Lajos
együttműködése 1848/1849-ben*

HAJAGOS JÓZSEF

*„Én nem tántorodhatom meg benne...” –
Görgei Artúr és
Leiningen-Westerburg Károly gróf
tábornokok kapcsolata
a szabadságharcban*

HERMANN RÓBERT

*A tábornok neje –
Görgei Artúr felesége, Adèle Aubouin*

CSORBA GYÖRGY

*Árulótól a nemzeti hősig.
Görgei Artúr megítélése
az országgyűléseken, 1861–1990*

**33. évf.
2018**

3. szám

Bemutatjuk Gergely András történészt

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

IBUDKISZA

Főszerkesztő: Wessely Anna
 Harsányi Tamás (tördelőszerkesztő), Sebes Katalin (szöveggondozó)
 A szerkesztőbizottság elnöke: Laki Mihály
 Szerkesztőbizottság: Bodnár M. István, Erős Ferenc, Gecser Ottó, Gyáni Gábor, Kálmán C. György, Klaniczay Gábor, Lakner Judit,
 Madarász Aladár, Majtényi László, Pajkossy Gábor

3 0 . é v f o l y a m 1 . s z á m 2 0 1 8 . t a v a s z

BÍRÁLAT

Laki Mihály: Kockázatok és mellékhatások	Kornai János: Látletet Tanulmányok a magyar állapotokról	3
Várhegyi Éva: A világ megmentője	Ben S. Bernanke: Volt merszünk cselekedni Emlékirat egy válságról és utóéletéről	9
Király Júlia: Miért olvassunk Ricardót (újra)?	David Ricardo: A politikai gazdaságtan és az adózás alapelvei Válogatás egyéb írásokból és parlamenti beszédekéből	17
Brunner Attila: Amatőrökre szükség van	Bolla Zoltán: A magyar art deco építészeti I-II.	26

PROBLÉMA

Rugási Gyula	Száműzött jelen Szolid töprengések Gábor György könyve nyomán	33
Forgács Éva	„Új tárgyilagosság” Irányváltás a modernizmus és antimodernizmus művészettörténeti historiográfiájában az 1990-es évek óta	47

SZEMLE

Filep Tamás Gusztáv	Ablonczy Balázs: Keletre, magyar! A magyar turanizmus története	54
Polyák Gábor	James Curran: Média és demokrácia	59
Erős Ferenc	Judith Dupont: Az idő fonalán... Analitikus útinapló	63
Salgó István	Borvendég Zsuzsanna: Az „impexek” kora Külkereskedelmi fedéssel folytatott pénzkivonás a „népgazdaságból” a Kádár-rendszer idején az állambiztonsági adatok tükrében	66
Szerb László	Karsai Judit: Furcsa pár Az állam szerepe a kockázati piacokon Kelet-Európában	71
Juhász Pál	Varga Zuzsa: Göröngyös út Dimény Imre életútja	75



A kötet szerzői:

BAGDI RÓBERT
CSÍKI TAMÁS
GIDÓ CSABA
GLÜCK LÁSZLÓ
HALÁSZ IMRE
HALMOS KÁROLY
INCZE JÁNOS
KOVÁCS KRISZTIÁN

KÖVÉR GYÖRGY
POGÁNY ÁGNES
PÓSÁN LÁSZLÓ
SOMORJAI SZABOLCS
SZÁNTAY ANTAL
SZILÁGYI ADRIENN
TÓZSA-RIGÓ ATTILA

MEGJELENT! MEGJELENT! MEGJELENT!

Társadalomtörténeti Monográfiák 8. kötete

Keszei András

A KÖZÉPFOKÚ OKTATÁS FELEKEZETI VÁLTOZATAI ÉS TÁRSADALMI HÁTTERE A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN PESTEN

A 19. század első felében Pest városában működő két gimnázium, a piarista és az evangélikus középiskola diákjairól részletes információkkal szolgálnak az iskolai anyakönyvek, amelyek alapján a monográfia a két iskola tanulóinak társadalmi összetételét vizsgálja meg és veti össze a 19. század első felében. A származás és az iskola által közvetített kultúrjavak találkozása a különböző csoportok esetében eltérő értelmezési lehetőségekre enged következtetni. Az oktatás integrációs szerepe a történelem folyamán a nyilvános, intézményes oktatás terjedésével egyre jelentősebbé vált. Ez persze területenként és foglalkozáscsoportonként különböző ütemben zajlott, de a folyamat iránya mindenütt hasonló volt. A rendi társadalom viszonyai között az előrelépés több lehetőséget is jelentett, a nem nemesek „tömegei” számára azonban a leginkább az a mai szemmel meglehetősen szűknek látszó mobilitási útvonal vezetett a felemelkedés, a foglalkozás- és státusváltás felé, amelyik az iskolarendszeren keresztül haladt a honoráciorlát felé. Az iskolában szerzett kulturális tőke azonban a fentihez hasonló, határozottabb szülői stratégiák híján is értékes „jóság”, amelyből a nyilvánosság előtt megcsillantva tekintélyt lehet kovácsolni. Ez, ha nem is járt együtt látványos emelkedéssel, mindenképpen javított az iskolázottabbak helyzetén, annak az egyszerű ténynek köszönhetően, hogy a gimnáziumban szerzett tudás, bármilyen haszontalan volt a később fizikai munkából élők számára, a hozzá fűződő jelentéseknek köszönhetően értéként jelent meg a társadalom szemében.



A 342 oldalas kötet bolti ára 3200 Ft, megrendelhető a terjesztes@korall.org e-mail címen vagy www.korall.org honlapon.

Személyes átvétellel (Budapesten) a kiadó 25% árengedményt (2400 Ft) biztosít, postai kézbesítés esetén 10% kedvezményt (2880 Ft) ad.

Várjuk megrendelését!

Korall Társadalomtörténeti Egyesület