

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 mestereül”.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 megőrkítése 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, megőrkítsék 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 háttérben 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. Ezek 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 gemmisült. 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 katasztrófa-képet 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 ellentéte, 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 alávetett szerepet töltött be.²⁸ A fénykép csak az „alapanyagot” 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-tér Budán. (Magyar utca.)

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 aranysugaraival 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.

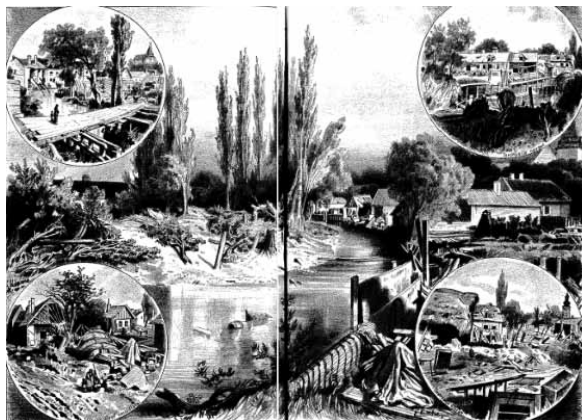
A fényképek feladata már nem az érzelmek felkorbácsolása, a természeti élmény átélését lehetővé tevő hangulat közvetítése; a drámai érzelmek (félelem, kétségbeesés, borzongás, gyönyör) helyett csendes beletörődés uralkodik a képeken. A megjelenő emberek sem tesznek hozzá semmit sem érzelmileg a fényképekhez, 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



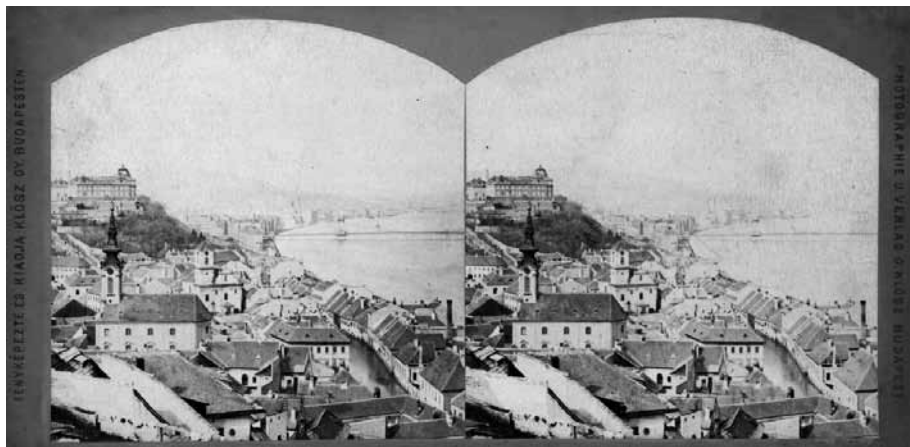
5. kép. *Miskolci árvízképek*
(*Magyarország és a Nagyvilág,*
1878. szept. 22. 596–597.)

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 közléről felvett helyszíneket 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. Távolsági tájképeknel és üres terekenél 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 dől

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, összevethetjük, 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 képaláírás 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 fejlettségével 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. Ezekben 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 élőt, 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 rendkívüliségetől. Az árvíz többé nem katasztrófa, rendkívüliségétől megfosztva mindennapi jelenséggé, pusztá 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.
- Eckström, 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 múlt 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 képekönyve. 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.