

A 30-AS ÉVEK MISKOLCI FOTOGRÁFIÁJA (Kletz Károly emlékére)

TARCAI BÉLA

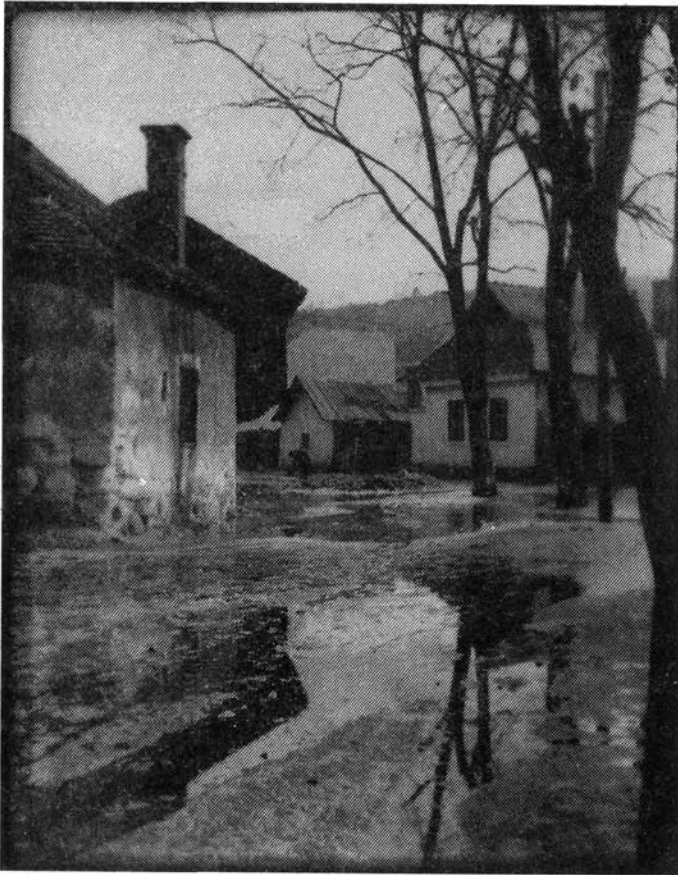
1989-ben ünnepelte a világ a fényképezés feltalálásának 150. évfordulóját. Ez a jubileum alkalmat és ösztönzést nyújtott arra, hogy az egyetemes és a magyar fotográfia történetének fontos korszakaival, nagy eseményeivel és a korszakokat meghatározó egyéniségeivel megismerkedhessünk, s róluk illő módon megemlékezzünk. Az évforduló kapcsán rendezett sárospataki országos konferencia¹ és a Magyar Fotóművészek Szövetségének csaknem ezzel egy időben kiadott reprezentatív albuma – „A fénykép varázsa”² – többek között ismét ráirányította a figyelmet az 1930-as évek fotográfiájának „magyaros stílus” néven elkönyvelt vonulatára.

Itt lényegében arról a bő két évtizednyi időszakról van szó, amelyben a magyar művészfotográfia világhírré tett szert. Ennek az irányzatnak a leszálló ágára végeredményben a második világháború és az ezt követő társadalmi-ideológiai változások tetek pontot. A magyaros stílus objektív értékelésében máig jószerével csak a merev elutasításig jutottunk el. Az azóta eltelt fél évszázad nem volt elég a szellemtörténetben egyedülálló jelenség lényegének feltárására, értékeinek és salakjának szétválasztására. Kétségtelenül él a szakmában a szándék ennek a történelmi mulasztásnak a pótlására, s ezt tükrözi a sárospataki konferencia és Tóry Klárának A fénykép varázsában tett kísérlete. Bár Tóry a stílus létezésével és magyar sajátosságaival kapcsolatos kételyekből indul ki és azt állítja, hogy nem elég érv e stílus mellett a témaválasztás és néhány technikai sajátosság kiemelése, miközben a korszak művészei elfeledkeztek a művészet társadalmi hivatásáról, a kísérlet mégis figyelemre méltó és alkalmas arra is, hogy a nézetek tisztázását ebből a szempontból kezdjük el.

Ilyen megfontolás alapján szeretnék a magyaros stílus és tágabb értelemben a két világháború közötti időszak magyar fotográfiájának teljes képéhez néhány adalékot szolgáltatni e korszak tipikus egyéniségeinek, a miskolci Kletz Károlynak és munkásságának bemutatásával. Ez azért is érdekes lehet, mert abban az időben a fotóvilág Magyarországot Budapesttel, a magyar fotóművészetet a fővárosiak meglehetősen zárt körével azonosította. Ebben nem kis mértékben volt ludas a MAOSz³ szelleme, amelynek árnyékában a vidékieknek igen kemény harcot kellett vívni az érvényesülésért.

Mielőtt azonban Kletz Károly életével és munkásságával részleteiben foglalkoznék, úgy vélem, érdemes közelebbről megismerni azt a kort, amelyben ez a szimpatikus művész élt és alkotott.

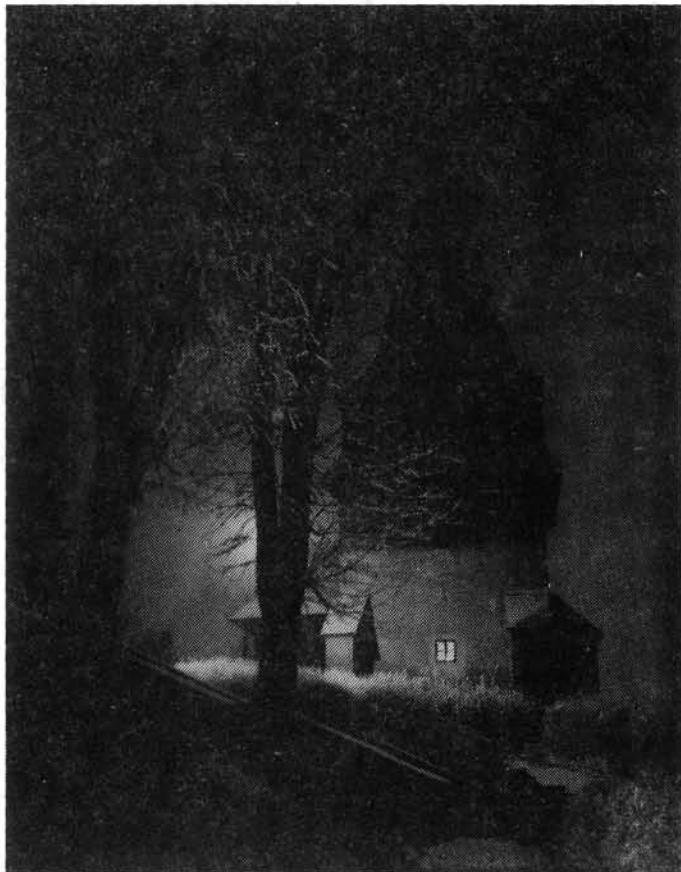
1. A Herman Ottó Múzeum által rendezett országos szakmai konferenciasorozat keretében, melynek főcíme „A fénykép mint műtárgy” 1989-ben a 30-as évek magyar fotográfiája volt műsoron.
2. A Fénykép varázsa – The Magic of Photography, a 150 éves évforduló alkalmából rendezett budapesti kiállítások gyűjteményes katalógusa.
3. A Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége 1905-ben alakult és 1947-ig – 1938-tól EMAOSz néven – működött.



1. kép. Olvadás, 1932. (A miskolci Sörház utca)
Az 1–12. képek Kletz Károly felvételei

A két világháború közötti időszak magyar szellemi életének jelenségeit, így a fotográfiát sem lehet a társadalmi-politikai viszonyok ismerete és megértése nélkül tárgyilagosan értékelni. Ha a viszonyokat a nemzeti stílus kialakítására irányuló törekvések szempontjából vizsgáljuk – márpedig ettől nem tekinthetünk el, mert ez világjelenség volt –, akkor mindenekelőtt ennek a tendenciának mögöttes mozgatója, a nacionalizmus ötlik szemünkbe. A magyarországi viszonyok között a nacionalizmust a háborúval együtt elvesztett illúziók, az ország területének erőszakos megcsonkításából eredő gazdasági és érzelmi problémák és nem utolsósorban a szomszédos államokkal való szembenállás táplálták. (Az utóbbi alól talán Ausztria jelentett kivételt.)

Nem véletlen, hogy a trianoni megalázottságból ébredve, a szellemi egyenjogúság (sőt a magasabbrendűség) felé mutató törekvések sodrásába a fotográfia is bekapcsolódott. Boróczy Rezső, a MAOSz főtájkára a Szövetség 1934. évi kongresszusán hangsúlyozta: „Akkor, amidőn szerte a világon mindenütt erős nacionalista áramlat uralkodik, önmagunk ellen vétenénk, ha mi erőnek erejével a fotointernacionalizmus



2. kép. Az avasi torony, 1933

útját keresnénk ahelyett, hogy minden igyekezetünket egyéninek ismert nemzeti stílusunk megerősítésére fordítanánk.”

Magáról a nemzeti stílusról a korszak egyik jelentős szakírója, Kerny István a Fotóművészeti Hírek 1935. évi 1. számában „Szilveszteri gondolatok” címen a következőket írta: „A magyar művészfényképezők új irányt kezdeményeztek. A fotósajtó ez irányt »magyar stíl«-nek nevezte el, ami nem más, mint a népies tárgyú képeknek újszerű feltalálása. A magyar tárgyú motívumokat fényképezőink nem az akadémikus irányzat szerint dolgozták fel, hanem képeiken a fény-árnyéknak egymásra gyakorolt ritmusát juttatták kifejezésre. Kialakult véleményünk szerint a fényképezés igazi hivatása nem is lehet az, hogy a festészet szabályainak figyelembe vétele mellett, hanem a fény és árnyék játékanak ritmusával szerkesszen képeket. A fénykép nevében benne foglaltatik a fény szó, a képen a fény uralkodjék, a fény adja meg a kép jellegét és ritmusát. Kívánatos volna, ha a fényjáték további művészi hangsúlyozásával kifejlődne a hamisítatlan fotóstílus. Forró óhajunk, hogy ennek a jövő fotóstílusnak a magyarok által kezdeményezett »magyar stílus« legyen a magva.”

Magyar stílusról első ízben az 1932-es zürichi nemzetközi kiállítás kapcsán írt a



3. kép. Tavasz, 1933

szaksajtó, kiemelve azt, hogy a magyarok egységes küllemű, nemzeti jellegű kollekcióval jelentek meg. Feltűnt a motívumok eredetisége (a külföld számára újszerűsége), a keresetlenség és az atmoszféra hű tükrözése. Ugyanebben az évben a Camera, a világ legtekintélyesebb svájci szaklapja a luzerni nemzetközi kiállításon bemutatott magyar kollekcióról szokatlanul bő és elismerő kritikát írt, s ebben a magyarokról mint „a fény mesterei”-ről emlékezett meg.

Néhány évvel később a berlini Herbert Starke a frankfurti nemzetközi kiállítás kapcsán már vállalkozott arra, hogy a magyar stílus sajátosságait meghatározza. Szerinte a kompozíciós készség, a fényjáték virtuozitása, a különleges fotografiai kifejezőmódok abszolút egységes felfogása, a fény által megmunkált jelenségek varázsának felfedezése, az életközelség azok a karakterisztikus jegyek, amelyek a magyarok munkáit félreérthetetlenül megkülönböztetik a többiekétől.⁴

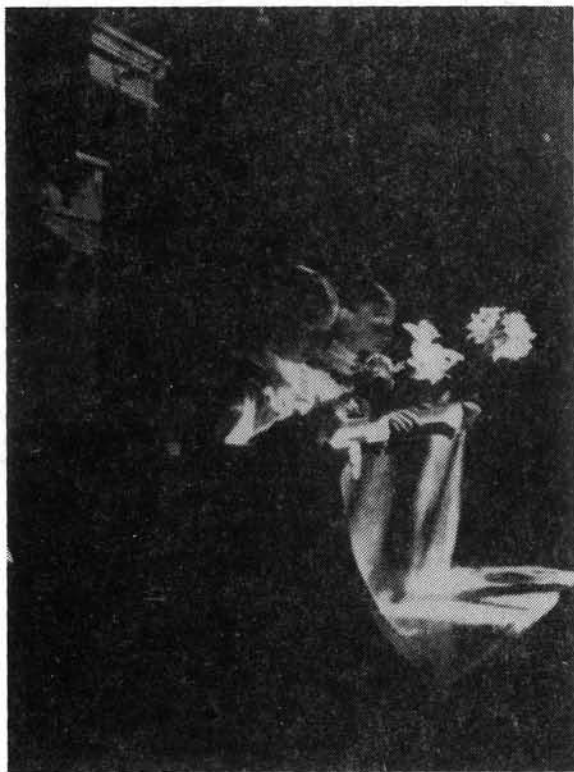
A teljesség kedvéért álljon itt még néhány számszerű adat a magyar fotók népszerűségi mutatójának emelkedéséről: 1932-ben Luzernben 14, Troppauben 32, Bécsben 76 magyar kép került a falra. 1936-ban, az imént említett frankfurti kiállításon már 121 képet állítottak ki, és korabeli tudósítások szerint a közönség állandóan dugig megtöltötte a magyar termet, mert mindenki csak ezeket a képeket akarta látni.



4. kép. Nyugdíjasok, 1934

Ezek után, úgy vélem, indokolatlan kétségbe vonni a magyar stílus korszakának létezését és hatását. Inkább azt kell megvizsgálnunk, hogy miért értek el ilyen hatást a magyar fotográfusok és miért alakult át az európai fényképezés viszonylag rövid időn belül a magyarok „képére és hasonlatosságára”. (Ez egyébként szintén a tagadás érvei közt szerepel, hiszen ha mindenütt így fotografálnak, nincs értelme egy bizonyos nemzeti stílusról beszélni.)

Úgy vélem, az igazságot abban az irányban kell keresni, hogy mikor és milyen környezetben jelent meg ez a magyar fotográfia. Németországban és a szellemi befolyása alatt álló területeken kifáradóban volt, de élt a *neue Sachlichkeit*, Angliában és a skandináv országokban még mindig a festészeti hagyományok követésére esküdtek a fotó mesterei. Mindkét irányzat azzal vélte bizonyíthatónak a fotográfia művészeti értékét, hogy az eszközt, a fényképezőgépet igyekezett elfeledtetni, elsősorban a nézővel. Ebbe az elunalmasodott világba robbantak be Balogh Rudolf, Pécsi József, Vadas Ernő, Dulovits Jenő – és még sokan mások, akik ismerték a fényképezőgép lehetőségeit és elsőként jelentkeztek fényképszerű fényképekkel, és nem csak szórványosan, hanem meggyőző tömegben. Rájöttek arra is, hogy az avult művészeti felfogásnak megfelelő rangsorolást a megőrkítésre méltó és nem méltó tárgyak között fel kell oldani. Ezért fordulnak témakereső hevületükben a folklór és a polgári élet hétköznapi motívumai felé. Észreveszik a nyomorúságot is, de ezt iparkodnak megszépíteni. Ezért jogos az a kifogás – bizonyos határok között –, hogy figyelmen kívül hagyják a művészet társadalmi hivatását.



5. kép. *Áhitat*, 1935

Érdeemes azt is áttekinteni, hogy milyen volt ennek a korszaknak az esztétikai kultúrája, milyen elveket hirdettek meg a szakma elméleti szakemberei, akik egyébként nem voltak mások, mint az átlagosnál magasabb képzettséggel és sajátos érdeklődéssel rendelkező aktív fotográfusok.

1931-ben a MAOSz országos kiállításának megnyitóján nem kisebb tekintély, mint Pekár Gyula, a Szövetség akkori elnöke jelentette ki, hogy 100 évvel az első fotografálási kísérletek után, nagyon időszerű a fényképezés esztétikájának problémája. Kifejtette, hogy a fotografálás (és a film) „az élet ábrázolásának olyan művészi dimenziójába lép, mely az eddigi esztétikai szempontok revideálására kötelezi a gondolkodó embert”. Ezzel Pekár Gyula nem egyéni véleményt, hanem társadalmi igényt fogalmazott meg. A fotóamatőrök mindenkor és mindenütt élénken érdeklődtek művészetelméleti kérdések iránt.

A két világháború közötti időszak tele volt ellentmondásokkal. A kor természetének ez az ellentmondásossága tükröződött az esztétikai kultúrában is. Az elmélettel foglalkozó szakemberek tudták és hirdették, hogy a fénykép más, mint minden eddigi hagyományos képalkotó módszer, és ebből következőleg a mechanikusan átvett képzőművészeti gondolkodás gátolja a fejlődést. Ennek ellenére a kritikusok még a 30-as

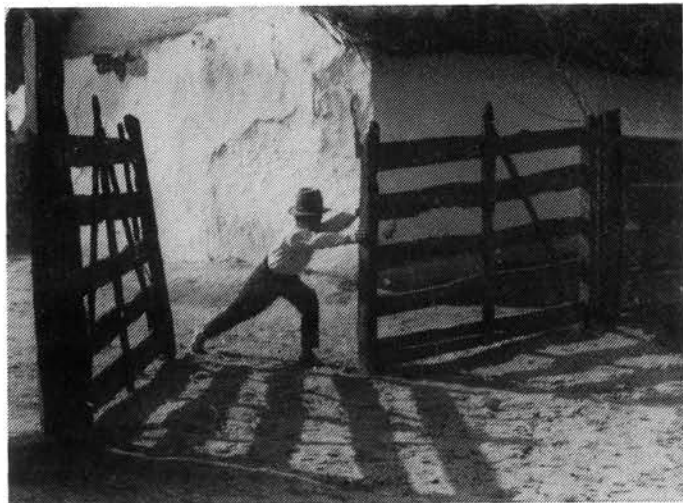


6. kép. Öreg pásztor, 1936

évek derekán is tudtak lelkesedni egy-egy ún. „nemes” eljárással⁵ készült fotó láttán. Elméletben tagadták a klasszikus képszerkesztési szabályok érvényességét, a képválogatásnál mégis előnyt kapott a hagyományosan komponált kép, sőt nem egy helyen azt is megkívták, hogy a szerzők képeiket ünnepélyesen bekeretezve küldjék kiállításra.

A korabeli fotografiai felfogás sommásan elítélte a neue Sachlichkeit minden törekvését és megjelenési formáját, ugyanakkor erénynek tekintette a dolgok konkrét, anyagszerű ábrázolását. Az természetes dolog, hogy egy technikai bázison alapuló művészetnek lételeme a fizikai lehetőségek kiaknázása. Ez azonban szinte a technika misztifikálásába csapott át, és éppen ezzel akadályozta a fotográfia önmagára találását. Jellemző, hogy a 30-as években technikai hibának minősített életlenség vagy szemcsézettség később tudatosan alkalmazott képalkotó elemmé lépett elő.

5. Nemes eljárások gyűjtőnév alatt foglalták össze a fotográfia ún. „festői” korszakában divatos pozitívtechnikai manipulációkat, amelyek révén a fénykép eredeti karaktere megváltozott és a festményekhez hasonlított.

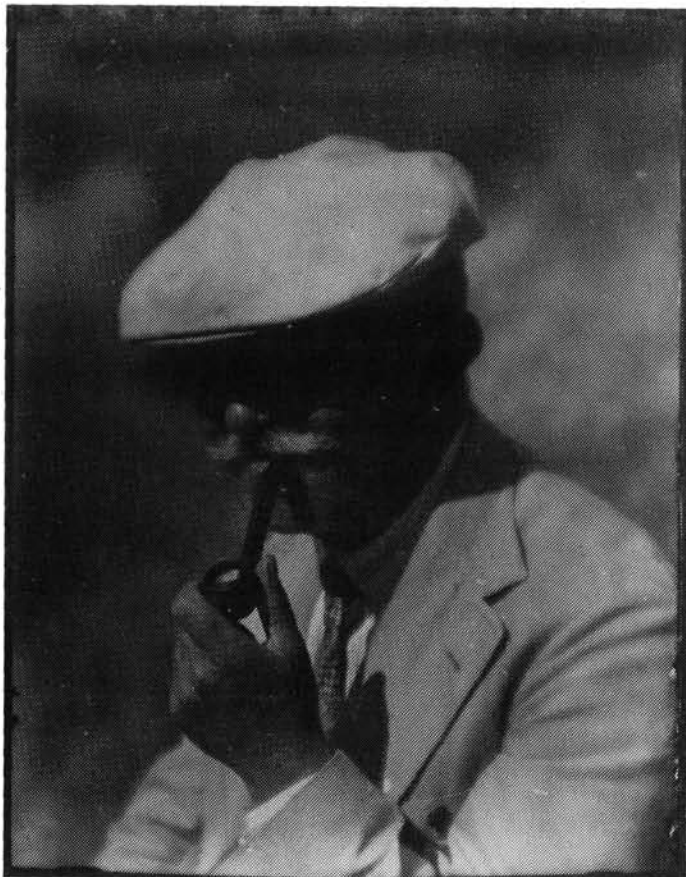


7. kép. Kapuzárás, 1935



8. kép. Gondban, 1936

Viták voltak a stílus egyik jellegzetes formai elemének számító tükörfényes bróm-ezüst papírok használata körül, függetlenül attól, hogy ez a magyarok felfedezése volt és külföldön is hamar népszerűvé vált. Kankowsky Ervin a Fotóművészeti Hírek 1932. évi 8. számában erről így ír: „Az 1927. évi budapesti nemzetközi kiállításon szerepeltek először a tükörfényes és bróm-ezüst képek, és bár tárgyuknál fogva kiváló teljesítmé-



9. kép. Édesapám, 1936

nyek voltak, a bírálóbizottság esztétikusai súlyosan megsértődtek a fotografus parancsok e vakmerő provokálásán. A képeket ugyan kiállították, sőt – hallatlan! – legelső kitüntetésben is részesültek, de az esztétikusok mégsem bocsátották meg a kifényezett képek forradalmi betörését.” Vadas Ernő viszont az 1932. évi országos kiállítással foglalkozó kritikájában (Fotóművészeti Hírek 1932. 8. sz.) már azt írhatta: „Érdekes volt látni, hogy a képanyag több mint 50 fényes (hochglanz) papíron készült, ezüstkartonozással. Dicsőségére válik Balogh Rudolfnak és Pécsi Józsefnek e kezdeményezésüket, mellyel külföldön is méltán feltűnést keltve, iskolát csináltunk.”

A technikai kérdéseknél maradva, meg kell említeni a dilemmát, hogy a lemez vagy a filmnegatív, a kisfilm vagy a nagy méret az igazán használható segédeszköze a művészi alkotásnak. Ezekben a vitákban az élet teremtett rendet, de nem ez történt az ún. „soft-nem soft” vitában, vagyis a lágyító eszközök alkalmazásának kérdésében. Ez is magyar találmány volt. Lágy felületi hatásokat a Dulovits Jenő és Tóth Imre által konstruált „dutó” elnevezésű előtétekkel vagy a Bárány-féle lágyan rajzoló objektívekkel lehetett elérni. A lágyításnak voltak lelkes apostolai és ugyanakkor lelkes ellenzői. Ma, amikor úgy tűnik, hogy visszatér a lágyító technikák divatja, érdemes erre is



10. kép. Vasárnap délelőtt, 1937

emlékezni. Ugyanezért kell azt is felidézni, hogy a kor szigorú felfogása elutasított minden utólagos kézi beavatkozást, különösen a színezést. A kiállítási feltételek az ilyen képek beküldését eleve kizárták és ezt a létező, ismert és gyakorolt eljárást a fényképészipar kelléktárába utalták. Szigorúan kötöttek voltak a képméretnek is. A gyári papírméretnek megváltoztatását egyetlen zsűri sem tudta volna elviselni.

A képzőművészeti hagyományok továbbélése nyilvánult meg a műfajok rendjének meghatározását szolgáló törekvésekben. A szakírók – jobb híján – kénytelenek voltak átvenni a festészet terminológiáját, de azért megkísérelték a fotografikus sajátosságok feltárását és tudatosítását. A tájfényképező amatőröket például arra buzdították, hogy ne utánozzák a festészeti példákat, keressék a humanizált, dinamikus motívumokat a természetben és mintegy új felfedezésként ajánlják a várostájat. Felléptek a sznobizmus akkoriban divatos megnyilvánulása ellen, amely csak a külföldön készült táj- vagy városképet tudta értékelni. Divatja és becsülete volt a fotózsánernek, de még nem fedezték fel – egy-két kivételtől eltekintve –, amire az eszközök már akkor is képessé tették a fényképészt: az aktuális, mégis maradandó jelentést hordozó riportot. A csend-élet-fotográfiában új vonás volt az olyan hétköznapi tárgyak felkutatása és ábrázolása, amelyeket a festők nem vehettek észre. Az emberábrázolásban azt követelték, hogy a



11. kép. Hólapátolás, 1940

modellt nem idealizáltak, de nem is csak a külső hasonlatosságra törekvő módon fényképezzék. Keveset tudtak azonban elmondani az élő, tevékeny ember fotografálásának módszereiről. Ezért maradt változatlanul uralkodó a nagy műtermi portréfényképészekről, Székely Aladártól, Pécsi Józseftől, Rónai Dénestől eltanult sablonrendszer, és ebből sarjadt ki a túlrendezett, hamis, idilli hangulatot árasztó, kosztümös emberábrázolás.

A teljesség és a történelmi hűség kedvéért meg kell említeni, hogy a magyar nemzeti stílus megítélése az évtized második felére itthon is megváltozott. Nem is lehetett másként, hiszen a tematikai beszűkülés és formai jegyek bármilyen bravúros hangsúlyozása csak zsákutcába vezethetett. A már idézett Kerny István 1936-ban maga is határozottan elítélte, hogy a magyar amatőrök, akik ennél sokkal többre képesek, teljesen belemerültek a folklór divatos és sablonos ábrázolásába, és mivel – hitük szerint – a külföld ezt kedveli, a magyar valóságból mást nem is hajlandók észrevenni. Valójában pedig az volt a helyzet, hogy a külföld is megunta az ismétléseket. Jogosan vetődött fel tehát az igény, hogy a stílus értékeinek megőrzése mellett a tematikát kell változtatni és gazdagítani. A lejárásban közrejátszott az is, hogy a külföldi fotósok elég hamar elkezdtek utánozni, sőt másolni a magyarokat. Ennek egy érdekes példája, hogy az AGFA-Berlin kiadásában megjelenő Photoblätter 1935. júliusi számában Vadas Ernő méltán világhíres libás képe „Photo Scherl” név alatt jelent meg.

Ebben a társadalmi és művészeti légkörben a MAOSz budapesti központjának kétségtelen egyeduralma mellett és ellenére, nem csekély küzdelem árán alakultak ki a vidéki bázisok a fontosabb városokban, így Miskolcon is. A vidéki csoportok egy-egy kiemelkedő művészegyéniség szellemi irányítása mellett dolgoztak, aki nem csupán jó



12. kép. Rakodás, 1941

fotografus, hanem menedzszerszemű ember is volt. Ilyen egyéniség volt például Debrecenben Aszmann Ferenc, Sopronban Diebold Károly és Miskolcon Kletz Károly.

Kletz Károly ősei valamikor a 18. században vándoroltak Németországból Magyarországra. Mezőkeresztesen telepedtek le és az apáról fiúra szálló képfestő mesterséget folytatták. Ez a folyamat a 19. század utolsó harmadában megszakadt, mert az akkortájt született Kletz fiúk már más, elsősorban szellemi foglalkozásokat kerestek. Az 1871-ben született Kletz Gábor a Pázmány Péter Tudományegyetemen földrajz–történelem szakon szerzett tanári oklevelet, majd Sopronban, Bártfán és Eperjesen tanított. 1920-ban a csehek mint megbízhatatlan, magyar érzelmű értelmiségit családjával együtt kiutasították. Így került Andor és Károly fiával együtt Miskolcra. Itt a Fráter György Gimnáziumban tanított és igazgatóhelyettesi beosztásából 1936-ban, címzetes igazgató ranggal ment nyugdíjba.

Kletz Károly Bártfán született 1904. június 19-én. Iskoláit részben itt, részben Eperjesen végezte és Miskolcon érettségizett 1923-ban. Az előző két város szellemisége és a családi légkör már kora ifjúsága idején a természet és a művészet felé terelte érdeklődését. Tízéves korában már tájképeket festgetett, majd Miskolcra kerülve a



13. kép. Vámos László: Kletz Károly képei előtt 1958-ban

Fráter György Gimnáziumban tűnt fel színjátszó képességével, melodramákat írt, szavalt, de mint jó képességű atlétát is számon tartották. 1922/23-ban a Vörösmarty Önképzőkör ifjúsági elnöke volt.

A Kárpátok tövében eltöltött tanulóévek és a családi hagyományként élő természetszeretet vonzotta az erdészet mint élethivatás felé. Sopronban szerzett erdőmérnöki oklevelet 1928-ban. A fényképezés már ekkor sem volt idegen számára, hiszen 2 évvel idősebb Andor bátyja már a 20-as években elismert amatőr volt a természetjárók köreiben. Az igazi ösztönzést mégis Sopronban kapta, ahol a művészi fényképezésnek már jeles hagyományai és művelői voltak. A város történelmi levegője, alkotásra ihlető környezete és a Soproni Fotóklub baráti légköre erősítette meg abban az elhatározásában, hogy a festészet helyett inkább a fényképezéssel foglalkozzék. A Sopronban szerzett élmények és tapasztalatok tovább érlelődtek egyévi budapesti tartózkodása alatt – a földművelési minisztériumban kapott beosztást –, amikor is kapcsolatba került a MAOSZ-szal és annak szellemi vezetőivel, Balogh Rudolf-fal, Vadas Ernő-vel, Dulovits Jenő-vel, Szöllösy Kálmán-nal, Vidarény Iván-nal és másokkal. A kapcsolat, sőt az ennél

is többet jelentő barátság a miskolci évek alatt is fennmaradt. Visszatérve a városba a MAOSZ helyi csoportjának munkájába kapcsolódott be és 1932-től már rendszeresen részt vett a nemzeti és nemzetközi kiállításokon. Neve és munkássága rövidesen ismertté vált úgyannyira, hogy a Bécsben megjelenő Die Galerie⁶ c. kulturális folyóirat felkérte a magyarországi levelezői poszt betöltésére. Ez azt jelentette, hogy a felvidéki amatőr fotósok az ő közvetítésével juthattak nyilvánossághoz a lap hasábjain.

Hevesy Iván számításai szerint a jeles évtizedben Magyarországon 150 ezerre volt tehető a fotóamatőrök száma, és ebből a MAOSZ kb. 3 ezret tömörített. A miskolci csoport 1929-ben kezdett működni és nem minden előzmény nélkül, mert a Borsodi Bükk Egylet 1894 óta pártfogolta az amatőr fotósokat, és kb. 10 év múlva alakult mérnök egyesületnek is volt fotós csoportja. A világgal való kapcsolatteremtés lehetőségét mégis a MAOSZ teremtette meg, bármennyire vitatták is az érdekeltek annak idején a vezetés fővároscentrikus beállítottságát. A miskolci szervezetben már a kezdet kezdetétől kiforrott tehetségek alkottak, olyanok mint Málnásy Béla, dr. Kocsis Elemér, Petró Nándor, dr. Balás Miklós, Gárdonyi Frigyes és rajtuk kívül még jó néhányan, akik a nemzetközi kiállítások résztvevőinek listáján szerepeltek. Itt kell megemlíteni Ábrahám István nevét is, aki ugyan iparosnak számított, hiszen jól menő műterme volt a Széchenyi utcában, de a napi munkát rábízta kitűnő üzletvezetőjére, „Löffler úrra”, és ő amatőr lélekkel és lelkesedéssel fényképezett a saját örömeire. Az amatőrökkel együtt vett részt a kiállításokon, és tekintélyére mi sem jellemzőbb, mint az, hogy nem egyszer a zsűri tagjai között is olvashatjuk a nevét a korabeli kiállítási katalógusokban.

A miskolci csoporttal kapcsolatban még egy tényezőt kell megemlíteni, ami kétségtelenül hatással volt Kletz Károly emberi és művészi magatartásának alakulására. Ma úgy mondanánk, hogy ebben a szervezetben demokratikus szellem uralkodott. Míg ugyanebben az időben a Szövetség központja és más vidéki szervezetei arra törekedtek, hogy országos vagy legalább helyi nagyságokat nyerjenek meg az elnöki, díszelnöki tisztségekre, addig Miskolcon a középosztály s egyben a szellemi elit nem rangban, hanem tudásban kiemelkedő személyiségei voltak a vezetők. Az elnök Vucskits Jenő, a Fráter György Gimnázium igazgatója, filozófus és az esztétika szakértője, az alelnök Becht József, az evangélikus Tanítóképző igazgatója, kitűnő zenész és művészettörténész, a titkár Petró Nándor gépészmérnök volt, ez utóbbi agitálása és szervezőkészsége mellett alapos fotótechnikai felkészültségről tett tanúságot. Univerzális képzettséggel rendelkezett Harsányi István református esperes, aki állandóan figyelte és értékelte a világban végbemenő változásokat, tanulmányozta a szakirodalmat és ismereteit szívesen osztotta meg társaival.

Ilyen emberek között hamar és jól megtalálta helyét az alapvetően szerény, elmélkedésre hajlamos és mindenben nagyon pedáns Kletz Károly. Ő volt az, aki elsősorban saját alkotó példájával mutatott utat a bizonytalankodóknak. Ideálja volt a crocei értelemben vett „szép”, neki köszönhető, hogy a miskolci csoport tagjai rövid idő alatt felzárkózhattak az ország élvonalához.

Alkatának leginkább a természetfotográfia felelt meg. Erre predesztinálta foglalkozása is. Munkája közben nem csupán szakmai kötelességből figyelte a természetet, hanem az ott szerzett élményeket iparkodott képpé is formálni. Jól ismerte a Bükköt, hiszen munkahelye volt, tudta tehát, hogy hol és mikor nyílik az első hóvirág és gyöngyvirág. Az ilyen tavaszi találkozások élményeiből születtek azok a szinte költői finomságú virágcsendéletek, amelyek főként a külföldi lapokban – és nem csak szaklapokban – akkoriban igen kapósak voltak.

6. 1932-ben indult mint a nemzetközi fotóművészet havi folyóirata. Minden jelentősebb európai országban volt helyi szerkesztősége, így Magyarországon is.

A természet és az ember kapcsolatának problémája alkotó korszakának második felében kezdte intenzívebben foglalkoztatni. Az erdőmunkások életének egyes emberi mozzanatait már a Bükkben is kezdte figyelni, de ennek a témakörnek az igazi értékeit akkor fedezte fel, amikor – 1939-ben Kárpátaljára kerülve – új környezet, új emberek és új benyomások hatása alá került. Főként az foglalkoztatta, és ezt próbálta képen kifejezni, hogy milyen hallatlan erőfeszítést kíván az erdei munka embertől, állattól egyaránt. Már nem elégítette ki a merev állókép, filmkamerát is kezébe vett és több tegercs filmen örököltette meg Kőrösmező és vidéke emberi és természeti szépségeit.

Portréi egyszerűek, mesterkéletlenek, nincsenek fényvel agyoncomózva, amint ezt a kor ízlése megkívánta volna. Modelljeit szabadban, természetes fényviszonyok között fotografálta. Egyik-másik megoldása szinte már a szociofotó⁷ irányába mutat.

A Camera 1935. októberi száma a svájci nemzetközi kiállítás kapcsán így vélekedik Kletz Károlyról: „Kapuzárás Kletz Károlytól. Tipikusan magyar. Napfény, enyhe lágy-ság, mozgás, elegáns előadás, erőteljes, jól legyőzött kontrasztok, röviden: magyaros stílus. Utánzásra ajánlva.”

Egy évvel később ugyanez a lap vezető helyen közölte az „Áhítat” c. képet. A kritikus értékelése szerint „... csodálatos a két lány ájtatos tartása, szépek a hosszú-szárú liliomok a kézben. Körülöttük a templom félhomálya, minden, ami ezelőtt csak-nem elérhetetlen volt.” Pedig ezt a képet a hazai kritika nem fogadta egyértelmű lelkesedéssel. Ez az idézet is bizonyíték arra, hogy Kletz Károly korának gyermeke volt, és természetesen fel tudta dolgozni önmagában azokat a hatásokat, amelyek e kor fotográfiájából sugároztak.

Legaktívabb korszakában, 1932 és 1943 között – az eddig feltárt adatok szerint – magyar és nemzetközi kiállításokon 4 arany-, 5 ezüst- és 11 bronzérmét, továbbá számtalan oklevelet kapott. Képeit a magyar szakmai és társadalmi folyóiratok mellett sok külföldi lap, a bécsi Die Galerie-től kezdve az amerikai Coronet-ig rendszeresen közölte.

A háború Kletz Károly életében éppúgy, mint másokéban helyrehozhatatlan törést okozott. Értékeit, felszerelését a nagy vihar elsodorta és ezt már soha többé nem tudta pótolni. Ennek ellenére 1945 után megpróbált ismét bekapcsolódni az ébredező fotómozgalomba. Szemléletét és alkotói módszerét azonban nem tudta megváltoztatni, de nem is akarta. Értetlenül szemlélte azoknak az ideáloknak az értelmezését, amelyekben hitt és amelyekben annak idején önmagát megtalálni vélte. Nem tudta elfogadni a háború utáni új és újabb irányzatokat, látnia kellett, hogy a régi értelemben vett szép képei már nem keltenek érdeklődést. Még megérte, hogy a Magyar Fotóművészek Szövetsége, Vámos László akkori főtárgyvezető javaslatára alapján, aktív fotós pályafutásának 25. évében, az alapító tagokat megillető megkülönböztetéssel meghívta tagjai sorába.⁸ Lassan-lassan kedvét veszítette és visszavonult a fotós közélettől. A fényképezéssel azonban 1977-ben bekövetkezett haláláig nem hagyott fel, de már csak a napi munkája körében adódó lehetőségekre figyelt. A lillafüredi Palota Szálló üdülővendégeinek szívesen bemutatgatta a Bükkről készített színes diáit, eljárógatott a Miskolci Fotóklubba, részt vett az ott folyó vitákban, de egyre fogyó érdeklődéssel. Rá kellett jönnie, hogy a fotótörténet egy ragyogó korszaka, amely neki is sok emberi örömet hozott, visszavonhatatlanul elmúlt. Kortársai is elmaradoztak mellőle vagy úgy, hogy abbahagyták a fényképezést, vagy pedig olyan munkaterületeket kerestek, ahol rutinjukat hasz-

7. A két világháború közötti időszak egyik irányzata, az ún. „szalonfotográfia”, amelybe a magyaros stílus is tartozott, ellenpólusa. Céljával a kor szociális igazságtalanságainak feltárását tűzte ki.
8. 1956-ban alakult meghívott tagok részvételével. Később tagsági jogot már csak pályázat útján lehetett elnyerni.

nosíthatták, de nem kerültek konfliktusba sem a múlttal, sem a jelennel, sem önmagukkal.

Végezetül engedtessek meg nekem, hogy egy szubjektív megjegyzést is tegyek. Mondanivalóm jórészt személyes élményekből táplálkozik, hiszen Kletz Károlyhoz és azokhoz, akikről említést tettem, közvetlen kapcsolatok fűztek. Fiatal diákként az ő köreikben kezdtem érdeklődni a fényképezés iránt, mestereimnek is tekintem őket. Ez a megemlékezés legyen a hála jele mindazért, amit láttam, hallottam és tanultam tőlük.

FOTOGRAFIE IM MISKOLC DER DREISSIGER JAHRE

Hommage Károly Kletz

Die 150. Jahresfeier zur Entdeckung der Fotografie machte erneut auf eine interessante Erscheinung der dreissiger Jahre aufmerksam, und zwar auf den sogenannten „ungarischen Stil“. Anhand persönlicher Erlebnisse möchte der Verfasser zu einer realen Bewertung dieser so umstrittenen Stilepoche beitragen. Gleichzeitig wird ein typischer Amateurfotograf aus jener Zeit mit dem Namen Károly Kletz vorgestellt. Kletz war von Berufs wegen Forstingenieur, doch in den Jahren zwischen 1932–43 machte er sich im Fotoleben einen international bedeutenden Ruf.

In der vorliegenden Studie wird die Vorgeschichte zur Herausbildung des ungarischen Stils beleuchtet und dann festgestellt, dass hier im Gegensatz zu dem in Europa damals noch vorherrschenden Malerischen und der bildlichen Welt der neuen Sachlichkeit durch neue Formenelemente, bis dahin unbekannte technische Lösungen sowie die menschlichen und sachlichen Motive der ungarischen Folklore tatsächlich ein neuer Stil geschaffen wurde. Dieser Stil machte sich dann bald populär und wurde nicht nur vielerseits anerkannt, sondern auch kopiert.

In jener Zeit lebte und wirkte der Forstingenieur Károly Kletz, der schon vom Elternhaus her die Liebe zu Mensch und Natur ererbt hatte, diese dann mit einem hohen Bedürfnis nach Ästhetik und Technik, das er von anderen Meistern seiner Zeit erlernt hatte, verguickte, war trotz seiner provinziellen Herkunft einer der erfolgreichsten Fotografen in Ungarn.

Seine Feststellungen untermauert der Verfasser in Bezug auf die ästhetische Kultur jener Epoche mit Zitaten aus in- und ausländischen Fachblättern der Zeit.

Béla Tarcai