

FOTOGRAFIA ÉS TÁRSADALOM

Fényképezési és fényképhasználati szokások 1900 körül

TARCAI BÉLA

Talán véletlen egybeesés, hogy a fotográfia demokratizálódása és a társadalom polgáriasodása a múlt század utolsó évtizedeiben zajlott le. A fotográfia és a társadalom kölcsönhatásainak vizsgálata ebből a szempontból is sok érdekes tanulsággal szolgál. Érdeemes tehát figyelmet szentelni azoknak a folyamatoknak, amelyek a századforduló környékén sajátos dinamikát kölcsönöztek a társadalmi mozgásoknak. De érdemes ezeket a megfigyeléseket egy nagyobb összefüggés rendszerébe is beépíteni és európai méretekben is értékelni. Néhány év múlva búcsúztatjuk a 20. századot és vele a második évezredet. Az ilyesfajta korfordulók különleges alkalmat szolgáltatnak a visszaemlékezésekre, a „honnan indultunk és hová érkeztünk?” jellegű kérdések feltevésére. A címben megjelölt témakörben végzett megfigyeléseim közreadásában hasonló szándékok vezetnek.

Előljáróban szeretnék néhány általános jellegű megjegyzést tenni, mondandóm érthetőbbé tétele érdekében.

1. Megállapításaim és következtetéseim azokra a kutatásokra épülnek, amelyeket a Herman Ottó Múzeum Vizuális Kultúrakutató Osztálya kebelében, a vizuális antropológia vonzókörében végeztem. Meggyőződésem, hogy a kép, a képpel kapcsolatos szokások, a képi hagyomány és a vizuális kultúra összefüggéseiben a fotográfiának jelentős szerep jutott. Ezért is indokolt ennek a folyamatnak a részletkérdéseivel foglalkozni.

Napjainkban, amikor a Gutenberg galaxis alkonyáról¹ egyre többet beszélünk, amikor az információk több mint 75%-át már nem a nyomtatott betű, hanem képek útján nyerjük, a tudomány nem lebecsülendő feladata a képeknek az ember életében betöltött szerepét tisztázni. A kép az emberiséggel együtt született, vele élt és él, visszatükrözi az emberi létet a képkötésben éppúgy mint a képfogyasztásban. Kép – képhasználat –, képhagyomány azok a fogalmak, amelyek kutatásaink irányát meghatározzák. Mivel pedig a fotografált kép, illetve a fotográfiai gyökerekre visszavezethető információhordozók szerepe egyre nő, okunk van arra, hogy a fotográfia szerepét a társadalomban, illetve a vizuális kultúrában folyamatosan vizsgáljuk. Ebben a folyamatban jutunk el annak felismeréséhez, hogy a Gutenberg galaxist a vizuális, pontosabban audióvizuális galaxis váltja fel. (Elég itt a filmre, a televízióra, a videóra és a képlemezre gondolnunk.) Ezzel a munkámmal szeretnék a felejthetetlen emlékü dr. Kunt Ernő előtt is tisztelegni, akitől azokban az években, amikor együtt dolgoztunk a múzeumban, nagyon sok ösztönzést és segítséget kaptam.

2. A címben a vizsgálat tárgyává tett időszakot „1900 körül” jelöltem meg. Ez az, amit szívesen nevezünk századfordulónak. Az időszak kezdetét és végét nem lehet évszámokhoz, de még történelmi eseményekhez sem kötni, ezt ki-ki céljának megfelelően,

1 *Marshall McLuhan: The Gutenberg Galaxy Toronto/London 1962.*

önkéntesen határozza meg. Ilyen értelemben én a 19. század hatvanas-hetvenes éveivel kezdődött és az első világháborúval lezárható időszakot vettem alapul. Tőlünk nyugatra ez idő tájt zárul le a „Gründerzeit”², nálunk pedig, a nyugatnál egy ütemmel később, felgyorsul a polgáriásodás és mutatkoznak a kapitalizálódás kezdeti jelei. Társadalmi oldalról nézve ezek a „ferencjózsefi boldog békeidők”. Erre az időszakra esik az 1867-es kiegyezés, ami tulajdonképpen nem tekinthető történelmi határkönek, mert a nemzeti ellenállás és az európai politikai helyzet által az előző években kikényszerített engedményeket csupán kodifikálta. Társadalomformáló hatása a vármegyei autonómia helyreállításában, a birtokviszonyok megváltozása és az iparosodás következtében előállott átstrukturálódásban nyilvánult meg.

Másik jelentős esemény volt a millennium, amely minden termelő ágazatra, így a sokszorosítóipar körébe sorolt fotográfiára is ösztönző hatást váltott ki.

Ezek az évtizedek más szempontból is meghatározók voltak a fényképezés történetében, mert a technikai fejlődés ebben az időben tette lehetővé, hogy a fénykép tömegcikké és így mindenki számára elérhetővé váljék. Ebben a helyzetben alakulhattak ki a fényképezésben és a képhasználatban a jórészt még ma is élő szokások, és ekkor váltak kitapinthatóvá a fotográfia és a társadalom kölcsönhatásának első jelei.

3. Azt hiszem, természetesnek tűnik, hogy a vizsgálódások a volt Osztrák-Magyar Monarchia földrajzi határai között mozognak. Ez azonban nem zárja ki azt a következtetést, hogy a századforduló környékén a politikai határoktól függetlenül, eléggé egységes európai kép alakult ki, amiről külön is érdemes beszélni.

4. Ismert tény, hogy a fotográfiával foglalkozók körében a kezdetektől fogva érdekes polarizációs folyamat indult meg. Voltak, akik hamar felfedezték a megélhetés lehetőségét és foglalkozásszerűen kezdtek fotografálni. Mások viszont új és izgalmas kedvtelést kerestek és találtak a természet valóságú leképezésének módszerében. Így alakult ki a hivatásos-amatőr ellentétpár annak ellenére, hogy az eljárást mindkettő azonos forrásból és azonos módon, autodidaktaként tanulhatta meg, hiszen szervezett szakmai képzés és jogi szabályozás a kezdeti időkben nem volt.³ Tanulmányomban csak az ún. ipari fotográfiával, vagyis a mindennapi közönségigényt kielégíteni akaró formával kívánok foglalkozni. Az amatőrfotográfia társadalmi kapcsolat- és hatásrendszere külön tanulmányt érdemelne.

A fotográfia megjelenésének első társadalmi reakciója a meglepetés volt. Nem is csoda, hiszen az ember először vehette kezébe saját természetű képmását, ami más volt mint a rajzolt vagy festett képmás, és amit eddig csak a tükörben szemlélhetett. A következő lépés már érzelmi töltést is hordozott, mert sokan kételkedtek értékében, sőt mereven elutasították, sőt egyes egyházi vélemények istenkáromlásnak minősítették. Szerencsére többen voltak azok, akik megsejtették jövőjét és hívévé szegődtek, ami nemcsak az elismerést, hanem az eljárások elsajátítását és gyakorlását is jelentette. A fényképezés feltalálásával egy új technika lendült mozgásba. Nem véletlen, hogy ez a technika elsőként a festőket, a réz- és fametszőket hódította meg, mert az új masina segítségével hihetetlen gyorsasággal lehetett a világról és az emberekről feljegyzéseket készíteni és ezt a lehetőséget gazdaságilag is ki akarták használni. Jacques Mandé-Daguerre 1839-ben szabadalmi védettség nélkül az emberiség közkincsévé tette találmányát. Mindenekelőtt ez tette lehetővé gyors elterjedését és népszerűségét mind a fényképezők, mind a felhasználók körében.

2 A gazdasági fellendülés időszaka a német és osztrák államokban.

3 A fényképezést 1920-ban vették fel a képesítéshez kötött iparok jegyzékébe.

Másrésről a technika gyors fejlődése segítette a népszerűsödést. Az 1860-as évekre a fénykép a fényképezők részére gazdaságilag kifizetődő, a közönség részére pedig pénzben is elérhető tömegjelenséggé vált. A polgárok ezután gyorsan és olcsón hozzájuthattak képmásaikhoz. Ezzel a nagypolgárság és az arisztokrácia privilégiuma – ami a festett arcmások falra akasztásában nyilvánul meg – megszűnt és a kispolgár is kezdte magát jobban érezni. Ilyen körülmények között formálódtak azok a fényképezési és képfelhasználási szokások, amelyekről a következőkben részletesebben is szólni kívánok.

Ha a szokásrendszer társadalmi gyökereit keressük, elsőként a migrációs jelenségeket kell szemügyre vennünk. A vándorfotográfusok már a kezdeti időkben, az őket követő gyorsfényképészek szinte a mai napig elmaradhatatlan szereplői a vásári és egyéb sokadalmaknak. A céhes hagyományokat követve, a szakképzettséget szerzett fényképészek is országról országra vándoroltak, hogy ismereteiket bővítsék. Az állandó műtermek tulajdonosai – akik inkább kistőkészek mint fényképészek voltak – szívesen alkalmaztak világlátott üzletvezetőket, felvételezőket, hogy üzletkörüket bővíthessék. Ezek a járatos alkalmazottak Párizsban ismerték meg a képformátumokat – mignon, visite, cabinet, boudoir, imperial stb. –, Bécsből hozták a képek díszes hátlapjának, a verzónak divatját, más nagyvárosokban megtanulták a modell beállításának alapformáit, a világlátási trükköket és nem utolsósorban a közönséggel való bánásmód fogásait. Példaként említem meg, hogy Európa minden valamirevaló műtermében a megrendelőnek mintaalbumot mutattak be, amelyben a beállítási típusok sorszámmal voltak ellátva. A fogadó kisaszony a megrendelőlapra felírta a kiválasztott beállítási sorszámát s ezzel küldte a modellt a műterembe. A felvételezőnek már nem kellett a fejét törnie a legkedvezőbb beállításon, hiszen azt a megrendelő már előre meghatározta.

A fényképezőiparosok mozgásában sajátos színfolt a zsidóság térfoglalása. Az iparosodó Magyarország vonzó terület volt az akár Cseh-Morvaországból, Lengyelországból vagy Galíciából nyugat felé törekvő és alkatuknál fogva egzisztenciateremtésre predesztinált vállalkozók számára. A vonzást erősítette az 1867-es emancipációs törvény, a mozgást pedig sokak számára szükségyszerűvé tette az oroszországi pogromhullám, II. Miklós cár halála után.⁴ A fotográfiában viszonylag kis tőkével, de annál nagyobb mozgékonyasággal, az új iránti fogékonysággal és megfelelő intelligenciával lehetett előnyökre szert tenni. Így érthető, hogy a zsidóságnak nagy befolyása volt a századforduló körül kialakult európai ízlés meghonosításában.

A fotográfiatörténet a technikai fejlődés eredményeinek értékelése során méltánytalanul mellőzi a retus és a reprodukció eljárások szerepét, pedig mindkettő legalább olyan jelentőségű a társadalmi hatások szempontjából, mint pl. a szárazlemez feltalálása. A retus és a reprodukció korlátlan lehetőségeket teremtett a fotonaturalizmus elleni törekvésekben.

A retus⁵ az eredeti felvétel átdolgozását, megjavítását, majd átfestését jelenti. A kor művészeti ízlése idealizált, megszépített ábrázolást kívánt az alkotásra vállalkozóktól, hogy a hétköznapi élet vigasztalanságáról és kilátástalanságáról az emberek figyelmét elterelje. Ezért mindenki mutatós formában és vonzó környezetben kívánta magát megörökíttetni. Ha az ilyen kívánságokat a műterem nem tudta kielégíteni, következett a retusőr, aki igény szerint képes volt a lefényképezett embert megszépíteni. Az ecsettel

4 II. Miklós cár 1881-ben bekövetkezett halála után a zsidók tömegesen menekültek Oroszország déli és nyugati területeiről Nyugat-Európa felé.

5 Franz Hanfstaengel 1855-ben egy párizsi kiállításon mutatta be első ízben retusált portréit, nagy felhajtást keltve.

és ceruzával végzett szépítő művelet kezdetben csak felajánlott lehetőség, később divatigény lett. Az úgynevezett „nyers”, vagyis retusálatlan képet a megrendelő nem vette át. A fényképezés jó üzletnek számított, tehát a mesterek a haszonban voltak érdekeltek, nem pedig az érzelmi és ízlésbeli megfontolásokban.

A reprodukciós technikák⁶ a retus édestestvérei, mivel ezek is alkalmasak arra, hogy az eredeti felvételtől valami egészen mást csináljanak. A mesterségből később művészet lett, és a retusőrök, valamint a nyomdatechnikai sokszorosítás szakembereinek együttműködéséből új kommunikációs forma, a reklámfotográfia született. Ez kétségtelen nyereség a fotográfia sokoldalúságának bővülése szempontjából, de ugyanakkor veszteség is, mert megingott a fénykép szavahihetőségébe vetett hit. Most már nemcsak a vájtszeműek számára vált kétségesse, hogy a fénykép mindig a valóságot, az igazat mutatja.

Az értelmes és munkájukból megélni akaró fotográfusok mindig törekedtek arra, hogy ügyfeleiket a fényképezőgépek elé csábítsák. Ezt a célt nem csupán technikai újdonosságokkal, a fényképek attraktív megjelenítésével, hanem egyéb üzleti fogásokkal, ötletekkel tudták elérni. Párizsban pl. a „Helios” nevű műterem külön árjegyzéket tett közzé a délelőtti és az ünnepnapok közönség, és egy másikat az úgynevezett „jobb társaság” számára.⁷ Ehhez tudni kell, hogy az akkori párizsi elegáns világ későn kelő volt s ezért csak délután volt alkalma fényképészhez menni, ünnepnapokon pedig más szórakozás után nézett. Az ebből eredő egyenetlenség kiküszöbölésére eszelte ki a „Helios” a kettős díjrendszert. Ugyancsak Párizsban vált szokássá, hogy ha valaki a „Susse” műtárgykereskedésben legalább 10 Fr értékben vásárolt, jogot nyert egy ingyenes vizitkártyafotóra. A „La vie Parisienne” előfizetői szintén ingyen kaptak egy-egy portrét. Minél hosszabb tartamú volt az előfizetés, annál nagyobb méretű volt az ajándékfotó.

Amióta III. Napóleon véletlenül betévedt egy párizsi fényképész műtermébe, hogy Lulu fiát kedvenc pónija hátán lefényképeztesse, és ugyancsak véletlenül ő maga is a fényképre került, az élelmes mesterek egyre gyakrabban törekedtek – nemegyszer anyagi áldozatvállalás árán is – az uralkodóházak tagjai „udvari fényképésze” címének elnyerésére. A korabeli folyóiratokban gyakran olvashatjuk, hogy ezek az előkelőségek érdeklődésükkel és látogatásukkal tisztelték meg az egyes műintézeteket. Az udvari fényképész titulus természetesen megjelenet a fényképész üzleti papírjain és verzóin azzal a nyilvánvaló céllal, hogy a cég hírnevét öregbítse. Ettől a szokástól egyedül Nadar⁸, a kor kétségtelenül legnagyobb portréfényképésze tért el, mert ő megelégedett azzal, hogy képeit Bonaparte Napóleon stílusára emlékeztető N betűvel szignálja. Az első udvari fényképészek között érdemes megemlítenünk a müncheni Joseph Albertnek, a reprodukciós fotográfia úttörőjének nevét, aki a címet a bajor királytól kapta 1857-ben.

A századforduló táján a hivatásos portréfényképészek egyre növekvő táborában különböző csoportok alakultak ki, attól függően, hogy ki hol és milyen körülmények között tudta a kenyerét ebben a szakmában megkeresni. Megjelent a vándorfényképészek második generációja, amely – elődeivel ellentétben – már könnyen mozgatható, kis terjedelmű felszereléssel közlekedett és gyorsfényképeket készített a vásárok és búcsúk, vagy a vasárnap délutáni korzó közönsége részére, vaslemeze vagy fordítós papírra.

6 A müncheni Joseph Albert (1825–1886) találta fel a fénynyomást, az első fényképsokszorosító eljárást s ezt 1868-ban Hamburgban mutatta be.

7 Photographische Correspondenz 1864. 1–6.

8 Gaspar Felix Tournachon (1820–1910), akit a fényképezés Tizianójának is neveztek.

A külvárosi fotográfusok rendszerint a laktanyák környékén telepedtek meg és a szerényebb igényű közönség szükségleteit elégítették ki. Műtermük nem volt, a felvételeket a szabadban, kezdetleges háttérparavánok előtt, természetes fénynél készítették. A szalonfotográfusok a városok forgalmas központjaiban, az igényesebb közönség részére rendezték be műtermeiket, szalonjaikat. A szakmában kialakult verseny arra kényszerítette őket, hogy állandóan újítsanak, a fogadó, váró és felvételező környezetet minél vonzóbbá tegyék. Az évszázad végére ezek a műhelyek nem termelő üzemre, hanem sokkal inkább társasági találkozóhelyre emlékeztettek. Megtalálhatók voltak itt az elegáns kulisszák, a hangulatos télikertek, itt lehetett kosztümöket, jelmezeket kölcsönözni, frizurát, toalettet igazítani, kávézgatni, ismeretségeket kötni, fotóalbumokat, képeslapokat nézegetni. És mindehhez még egy adat: Miskolc város legtöbb adót fizető polgárainak listáján, vezető helyen szerepel egyik ismert fényképészünk.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt sem, hogy ebben az időben jelennek meg a nők a fotográfia zezgugos pályáján. Az emancipációs mozgalmak fellendülőben vannak, de a társadalom mégis nehezen barátkozik meg ezzel a jelenséggel. Szakmai körökben élénk viták folynak arról, hogy a nők egyáltalán rendelkeznek-e a szakma műveléséhez szükséges készségekkel és képességekkel. A kétségek annak ellenére is megmaradtak, hogy a millenniumi országos kiállítás egyik nagydíját egy fiatal miskolci lány, Vánca Emma kapta.⁹

Visszatérve a vándormozgalmakhoz, szólnom kell azokról a jelenségekről és hatásokról, amelyek a fénykép használóinak köreiből is ismerhetők fel. A fényképezészetet szakmai ambíciók késztetik mozgásra, a közönség viszont vagy külső kényszer vagy belső, egyéni késztetés hatására változtatják helyüket. A kényszerű mozgások elsőrendű mozgatója a közigazgatás és a hadsereg. A Monarchia hatalmas állami apparátusa tömegméretekben mobilizálta az embereket. A más-más állomáshelyekre áthelyezett tisztviselők és katonák magukkal vitték igényeiket és tapasztalataikat, természetes, hogy az új lakóhelyen is lefényképeztették magukat és képeiket hazaküldték az itthonmaradottnak. Ezen az úton nem csupán emlékképek, hanem fotográfiai információk is cserélődtek, s ezek a fényképezési praktikumot befolyásolni tudták. Ugyanakkor a családi kapcsolattartás funkcióit is ezek a fényképek látták el. Erről még más összefüggésben is szó lesz. A kényszerű helyváltoztatás másik, ugyancsak tömeges formája volt a kelet-európai kivándorlás Amerikába, ahol az itthon reményt és talajt vesztett, főként paraszt származású emberek új egzisztencia megteremtésének lehetőségét hitték. A 19. század első harmadában az írek hagyták el tömegesen szülőföldjüket az angolok gazdasági intézkedéseinek hatására. A második nagy kivándorlási hullám az általunk vizsgált időszakban esik. Ennek gazdasági okai ismertek, a számok azonban mintha feledésbe mentek volna.¹⁰ Az ekkortájt 20 milliós lélekszámú Magyarországról 1870-ben 400, 1898-ban pedig már több mint 270 000 polgár vándorolt ki. Csupán összehasonlításképpen említem meg, hogy ebben az évben az iparosodó Magyarországon 131 600 volt a gyári munkások száma.

Mint minden társadalmi tragédiának, úgy a kivándorlásnak is megvoltak a haszonélvezői, többek között az élelmes fotográfusok, akik könnyen rá tudták beszélni a behajózásra váró és az idegenségben megilletődve mozgó kisembereket a fényképezés-

9 A hámosi völgyet ábrázoló, nagyméretű, kézzel színezett fénykép a Herman Ottó Múzeum gyűjteményében található.

10 A kivándorlási adatokat a különböző források eltérően adják meg. Ennek oka, hogy az elbocsátó és a fogadó országok más-más rendszerű adatgyűjtést végeztek, és Magyarországon az első törvényi szabályozás 1903-ban történt.

désre. Így születtek a rakparti raktárak leeresztett redőnyei vagy a kezdetleges óceánjáró-kulisszák elé csoportosított kivándorlók istenhozzád-fotográfiái. Készültek ilyen fotók a „Kivándorló Magyarhoz” címzett fiumei korcsma előtt, majd a hajók fedélzetén is. Ezeket a képeket azonnal el lehetett küldeni az eltávozottakért aggódó családnak, természetesen néhány soros üdvözléssel. A fotótörténet kutatója számára aligha lehet megrázóbb élmény, mint ezeknek a hazától és családtól elszakadó üzeneteknek a megismerése, még akkor is, ha itt-ott a keserű humor sziporkái is felvillannak. A bihariószege F. Gábor pl. így búcsúzott: „A fene egye meg ezt a Hajót. Isten veled Magyarország, nem gyüvök többet vissza.”

A kivándorlás tragikus élményvilágához tapadt az illúziók kergetése, a kiábrándító valóság tudatos megszépítése. Az Újvilágban partot ért merész vállalkozók ismét lefényképeztették magukat az otthoniak számára, ügyelve arra, hogy a háttér egy előkelő utca, egy szép park vagy felhőkarcoló legyen s talán még autó is. Ezek a fotók megnyugtatóan üzenték a hazaiaknak, hogy ebben a világban minden olyan szép és jó, ahogy azt az ügynökök lefestették. A valóság azonban legtöbbször az ellenkező volt, a remények nem mindig teljesültek, de a sorsdöntő elhatározásban megmutatkozott keménységnek meg kellett maradni. Ezek az emberek még hittek a fénykép bizonyító erejében.

A vándormozgalmak körében szólni kell a tehetősebb polgárok utazásairól is. Ez az az időszak, amikor rohamléptekkel épülnek a vasútvonalak, fejlődik a hajózás, megjelenik és forradalmasítja a közlekedést a gépkocsi, divatba jönnek a fürdőhelyek és divat lesz általában az utazás. Az emberek kirándulnak, rokonokat, ismerősöket látogatnak, üdülnek, gyógyulnak, szórakoznak, de üzleteket is kötnek. Ezek az utazások kiváló alkalmat nyújtanak a fényképezkedésre. Most már nemcsak portrék, hanem úgynevezett társasági fényképek is készülnek, megörökítendő a szolid polgári szórakozás érdekes pillanatait. A fényképek a személyes élményeken felül általános érvényű, fotográfiai információkat is közvetíteni tudtak, hatottak a közönség ízlésére, és természetesen bővítették a fényképészek ismereteit is.

És mozogtak természetesen maguk a fényképek is. A társadalmi tagozódás minden szintjén divattá vált a fényképezett portrék ajándékozása, legtöbbször a hozzá tartozó, személyhez szóló ajánlással. Így az egyes családok őrizetében képgyűjtemények keletkeztek, amelyek nem csupán az ábrázolt személyek arcvonásait konzerválták, hanem a kiterjedt családi kapcsolatokat is reprezentálni tudták. Ismerünk olyan családi fényképalbumokat, amelyek a kor meghatározó személyiségeinek portréit és kezevonásait megőrizték. Az ilyen gyűjtemények a társadalomtörténeti kutatások felbecsülhetetlen értékű forrásaivá váltak.

Az elmondottakból szinte törvényszerűen kell következtetnünk arra, hogy a világ-méretű mozgások és kölcsönhatások következtében a hétköznapi szükségleteket kielégítő fotográfiában bizonyos uniformizálódás következett be. Ha az ebben az időszakban készült portréfényképeket egymás mellé rakjuk, mindeniken azonos, konvencionális vonásokat fedezhetünk fel, függetlenül attól, hogy azok Budapesten, Bécsben, Berlinben, Abbáziában vagy Lembergben készültek. Ezzel együtt megfigyelhető az ízlés hanyatlása, a felvételezők alkotó egyéniségének elszürkülése.

A fénykép felhasználói magatartásának vizsgálatánál a kis- és nagypolgári attitűd szembeállása figyelhető meg a még annyira konvencionális keretek között is. A fénykép a kispolgár számára nemcsak a saját, hiteles arcmásával való találkozás élményét jelenti, hanem bizonyos társadalmi értéknövekedés illúzióját is. A kispolgárt a fénykép a korabeli szóhasználat szerint „megörökítette”, megmutatta számára a kitörés lehetőségét az ismeretlenségből és a jelentéktelenségből. A fényképezkedés számára mindig ünnepi

alkalom, ezért ünneplőbe öltözik, sokszor előveszi a féltett népviseleti ruhadarabokat és öntudatos pózban áll a kamera elé. A kimenős baka lelkesen bedugja a fejét a huszárkapitányi díszben pompázó vásári figura „Guckloch”-jába,¹¹ a faluról városba felkerült cselédlány egy rövid időre grófnőnek képzelheti magát a kölcsönképpen ráakasztott kosztümben, a kereskedőseged frakkban és cilinderben feszít a giccses kastélykulissza előtt. A korabeli, városképeket ábrázoló levelezőlapokon mindig találunk néhány járókelőt és egy rendőrt, akik nem véletlenül eltalált pózban néznek szembe a fényképezőgéppel.

Azt hihetnénk, hogy a nagypolgárság és az arisztokrácia számára a fénykép nem jelentett különösebb élményt. Ellenkezőleg: ők is hiúk voltak és az új képalkotó találmány előnyeit ki akarták használni. Nem volt azonban szükségük arra, hogy természetüktől idegen magatartást vegyenek fel. A köreikben kialakult fényképezési és fényképhasználati szokások rangbéli színvonalon jelentek meg. A fényképeket elegáns, nemes anyagokból készült keretekben akasztották a falra, a fényképalbumok a bőrkötés, a rézveretek és a családi címer segítségével kaptak impozáns külsőt. A fotografikus élmény különbözősége abban is érzékelhető, hogy a nagypolgár vagy az arisztokrata könnyed játékokat is megengedhetett magának a kamera előtt. Gyakran öltöztek jelmezekbe, sőt népviseletbe, groteszk situációkat rendeztek meg a kamera kedvéért és a társas összejövetelekről a zenészek mellől nem hiányozhatott a fényképész sem.

Az eddigiekben főként a kommersziális portréfényképezés társadalmi vonatkozása-it vettük szemügyre. Érdekes azonban áttekinteni a produktum egyéb változatait is, mert ezek egyrészt a kínálat bőségét, másrészt a közönség ízlésének megnyilvánulása-it reprezentálják. Az élelmes fotográfusok tudták a módját annak, hogyan lehet a közönség figyelmét és pénztárcáját más eszközökkel is igénybe venni. Fox Talbot¹² már 1845–46-ban eredeti fényképekkel illusztrált természetfotó- és tájképalbumokat adott ki. Nadar 1853-ban a Galerie des Contemporains-ben rajzok helyett fotókon mutatta be a kor nagyjait, egy kölni gépgyár 1861-ben reklámfüzetet állított össze termékeinek fényképeiből. 1869-ben Ausztriában, majd rövidesen az egész világon népszerű lett a képes levelezőlap. Jelentős lépés volt a müncheni Georg Meisenbach találmánya, az autotípia, mert ennek segítségével most már nyomdai úton is, nemcsak fénynyomással, lehetett fényképeket reprodukálni. A Jahrbuch für Fotografie und Reproduktionstechnik 1889-es évfolyamában olvasható a sokoldalú müncheni vállalkozó, Franz Hanfstaengel,¹³ a negatívetus feltalálója ajánlata, amelyben klasszikus és modern mesterek festményreprodukción, és híres kortársak fotóportréit kínálta „minden mennyiségben”.

Ezek után érdemes áttekinteni, hogy a fénykép milyen formákban ágyazódott be a társadalom mindennapjaiba:

– Forgalomba kerültek fénynyomott, majd nyomdai úton sokszorosított táj- és városképek, amelyek azonban a polgári lakásokban legfeljebb az előszoba falán kaphattak helyet.

– A vizitkártya, vagyis a névjegy nagyságú fénykép, amely kezdetben valóságos névjegy szerepét töltötte be, majd később mint emlék- vagy ajándékfénykép vált népszerűvé.

– A családi fényképalbum, amely lassan átvette a biblia szerepét. A fényképek segítségével egyszerűbben és meggyőzőbben lehet a családban előfordult örömteli vagy gyászos eseményeket dokumentálni. A családi fotók egyúttal képes üzeneteket is hor-

11 A vásári figurákon az arc számára szabadon hagyott nyílás.

12 William Henry Fox Talbot (1800–1877) *The Pencil of Nature*

13 Franz Hanfstaengel (1804–1877) több mint 100 főt foglalkoztató kiadóvállalat tulajdonosa.



*1. kép. Adelina Patti olasz énekesnő
vizitkártyája, 1860 körül
egy miskolci család albumából*

dok, a foglalkozási vagy társadalmi kapcsolatok révén tartósan vagy időlegesen kialakult közösségek gyakran és szívesen fényképeztették magukat. Eközben egy máig is élő szertartásrend alakult ki, amely tükrözi a rang és a tisztelet által szentesített viszonyokat. A középpontban foglaltak helyet a legfontosabb személyek, körülöttük helyezkedtek el ülve, állva vagy az első sorban fekvve a csoport egyéb tagjai. A munkahelyi, iskolai, egyesületi vagy családi, zártabb közösségek és az alkalmi társas összejövetelek lazább csoportosulását megőrkítő, a szó szoros értelmében emlékképek a legszebben tükrözik a kor szellemét.

– A korántsem teljes felsorolásból nem hagyhatom ki a képzőművészek és a fotográfia személyes kapcsolatának dokumentumait. Itt elsősorban nem arra kell gondolunk, hogy a fénykép térhódításának kezdetén a gazdasági kényszer egyes portréfestőket, mint Borsos Józsefet, Barabás Miklóst, a fényképészethez térítette, vagy hogy Zichy Mihály a nehéz időkben dagerrotípiák színezésével kereste a kenyerét, hanem arra, hogy a fénykép egyes akadémikus festők alkotó módszerének szerves részévé vált. Ez azt jelenti, hogy a festők az általuk elképzelt jeleneteket kosztümös színészek közreműködésével a színpadon beállították, lefényképeztették és a végleges festményt a műteremben ennek alapján készítették el. De készültek szabadtéri felvételek is tájakról, emberekről, táborozó cigányokról vagy vásározókról. A magyar képzőművészet történetében a legismertebbek Munkácsy Mihály fényképes kapcsolatai. A Honfoglalás című

doznak a kortársak és az utódok számára. Ebben az időben kezd a nagycsalád intézménye felbomlani. A családi együvé tartozás kifejezői és hordozói ezután szinte kizárólag a fényképek lettek.

– A kor divatjelenségeinek kellemes színfoltja volt a nemesfém keretbe foglalt, fényképezett miniatűrök viselése a nyakban, óraláncon és egyéb módon. Innen kiindulva juthatunk el a másik véglethez: az egyre finomodó retustechnika lehetővé tette, hogy akár a miniatűrökről is életnagyságú képek készüljenek. Ezekben az évtizedekben csaknem minden családban megtalálhatók voltak ezek a tiszta, kivételes technikával készített nagyítások, megőrizve a tisztes családanyák és családapák arcvonásait. Később, amikor már kontárok is megsejtették az ebben rejlő üzletet, a kezdeti igényes törekvés giccsbe fulladt. Az így született képek már sem így, sem úgy nem voltak fényképnek nevezhetők.

– A fényképes levelezőlap a 19. század utolsó éveiben élte meg első virágkorát. Egy pillanatig sem vitatható, hogy ezek a lapok rengeteg értékes információt mentettek át az utókor számára.

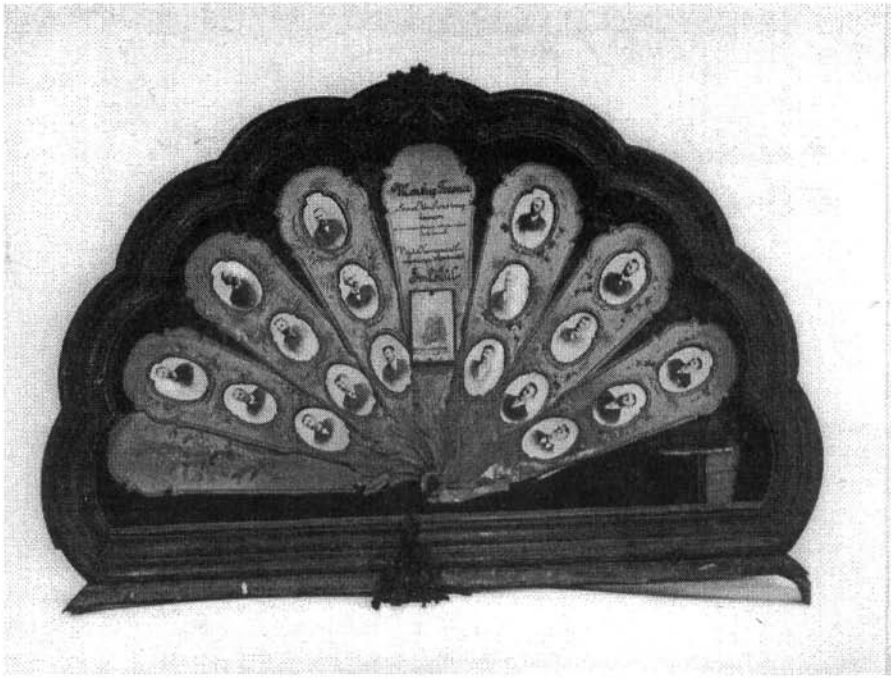
– Mind a fényképezési szokások, mind pedig a társadalmi élet mindennapi jelenségeinek dokumentálása szempontjából jellegzetes típust képviselnek a csoportképek. A családok,



2. kép. Egy k. u. k. tiszt fényképei Budapestről, Brodyból (Galícia) és Szarajevóból



3. kép. Nadar: Sina Simon bankár és Ypsilanti herceg portréja egy miskolci család albumából, 1870 körül



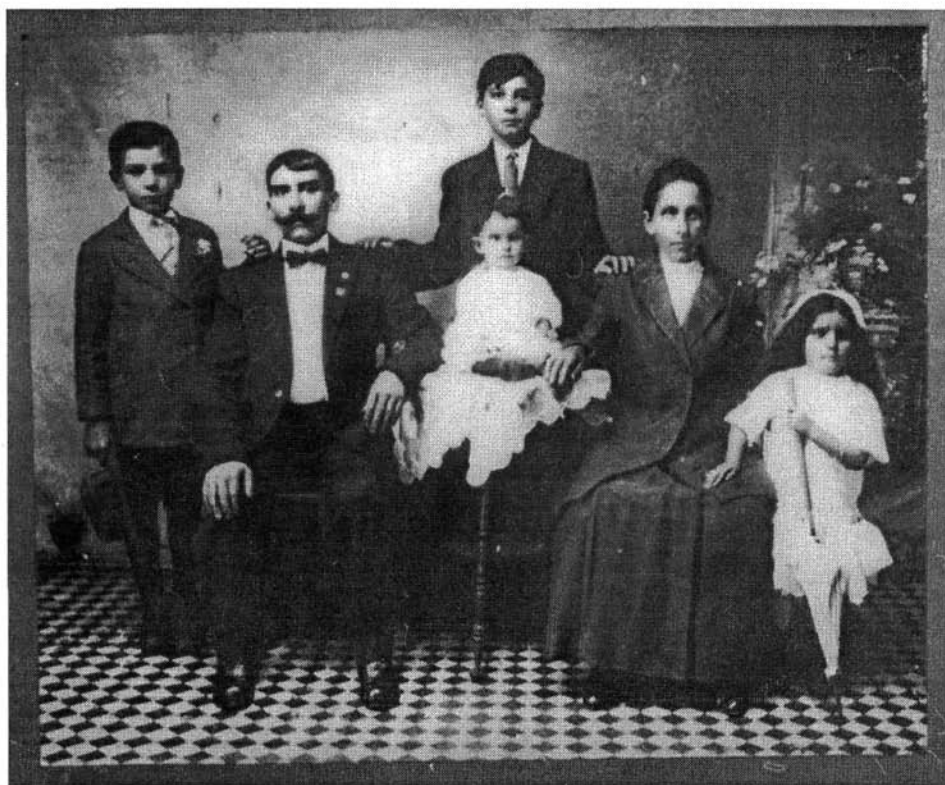
4. kép. A vajdahunyadi vasgyár mérnökeinek tablója 1900 körül



5. kép. Pilita Erzsébet fényképalbumának borítója 1870 körül



6. kép. Konvencionális műtermi fénykép 1900 körül



7. kép. Kivándorolt család hazaküldött fényképe 1910 körül

kompozíciójához pl. éppen egy miskolci fotográfus, Schabinszky László készített vázlatokat.¹⁴

A mindennapi szükségleteket kielégítő fotográfia uniformizálódásáról korábban már említést tettem. Befejezésül szólnom kell arról a szinte törvényszerűen bekövetkezett ellenhatásról, amely a '900-as évek elején egyes forradalmi szellemű fotográfusok munkája révén megjelent és a konvenciók, valamint a sablonok unalmas egyhangúságával szemben teremtett új irányzatot. Ennek legjelesebb képviselője a hamburgi Rudolf Dührkoop¹⁵ volt, aki az évtizedeken keresztül kánonná vált szokásrendet a feje tetejére állította: megrendelőit, modelljeit nem vitte be a műtermek izolált világába, hanem ő kereste fel őket otthonukban, természetes lakókörnyezetükben, hogy otthonhangulatú képeket készíthessen. Dührkoopnak lelkes követői akadtak szerte Európában s természetesen nálunk is. Ezek a fényképészek nemcsak új módszereket honosítottak meg, hanem új koncepcionális igényekkel is felléptek. A fényképezendő embert már nem mint

¹⁴ A Munkácsy megbízásából készült fotók negatívjainak egy része a Herman Ottó Múzeum gyűjteményében található.

¹⁵ Rudolf Dührkoop: *Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des XX. Jahrhunderts*, Hamburg 1905.



8. kép. Dührkoop: Férfiportré, a „Fény” c. szaklap 1912-es évfolyamából

tárgyat, hanem mint egyéniséget akarták megragadni. Ezeknek a törekvéseknek a világháború vetett véget.

Itt zárul történetünk.

FOTOGRAFIE UND GESELLSCHAFT Gewohnheiten beim Fotografieren und Bildgebrauch um 1900

Der Autor befasst sich in dieser Studie, unter dem Aspekt der visuellen Anthropologie, mit den Wechselwirkungen, welche sich in einer entscheidenden Periode der Geschichte – von etwa 1860 bis Ausbruch des ersten Weltkrieges – zwischen Fotografie und Gesellschaft zur Geltung brachten. In dieser Zeitspanne ist die Fotografie ein Beruf und eine Massenerscheinung auf technischen Gründen und ein alltägliches Bedürfnis auf wirtschaftlich-gesellschaftlichen Gründen geworden. In diesem Prozess entstanden gewisse Gewohnheiten beim Fotografieren und beim Bildgebrauch, die die Auswirkungen der gesellschaftlichen Mobilität widerspiegeln.

In diesem Sinne werden die Wanderbewegungen der Bevölkerung und die Beweglichkeit der Fotografen, dann der Polarisationsprozess in der Branche und im Gebrauch erörtert. So kommt der Autor zum Schluss, dass in diesen Jahrzehnten eine gewisse Uniformierung, demzufolge auch gleichschaltende und destruirende Tendenzen des fotografischen Geschmacks unvermeidlich eintreten mussten.

Zuletzt bekommt der Leser einen Überblick von dem Vielfalt der fotografischen Produkte, die die immer zunehmenden Bedürfnisse der Verbraucher befriedigen konnten, und von den entschlossenen Neuerern, die am Anfang des 20. Jahrhunderts gegen Konvention und Langweile des Uniformismus auftraten.

Béla Tarcai