

FOTÓMŰVÉSZET

FOTÓMŰVÉSZET



#REPORT FORTEPAN #IFJAK DOBOKAY, BALOGH #VÁROSKÉP SASAN ABRI #STÚDIÓ BURKINA
FASO #GYERMEKFOTÓ ESSZÉ #IKONOK KORNISS, BENKŐ #EMLÉKEZÉS LAJOS GYÖRGY #FÚZIÓ
SZÉMAN #KEZDETEK KERTÉSZ #KIÁLLÍTÁS ABSZTRAKT #TÖRTÉNET EGY ALBUM #SAJTÓ KÖLN

LXI évfolyam
2018. 2. szám

Ára:
920 Ft

Albertini Béla, Dr. (1940)

Fotótörténész, professor emeritus (Kaposvári Egyetem).
Apáczai Csere János-díjas (2009), Németh Lajos-díjas (2010).

Bacskai Sándor (1961)

Író, újságíró, a Fotóművészet munkatársa.
A kilencvenes években körülbelül száz életút-interjú
készített a Magyar Fotográfiai Múzeum archívuma számára.

Elek Orsolya

Fotográfus, PhD hallgató. Doktori tanulmányait Franciaországban,
az Aix-Marseille Egyetemen és
az ELTE Bölcsészettudományi Karán párhuzamosan végzi. Doktori
kutatásához kapcsolódóan rendszeresen részt
vesz magyarországi és nemzetközi konferenciákon.
Az ELTE Történetírás és vizualitás - a fotó és a film 20. századi
kontextusainak tükrében elnevezésű kutatócsoport tagja.
Miután évekig foglalkozott a Paris Photo Art Fair online felületeinek
szerkesztésével, ez év júniusától a *L'Œil de la Photographie* (*The Eye
of Photography*) nemzetközi
internetes magazin rovatvezetője és projektmenedzsere.

Fejér Zoltán (1951)

Szabadúszó fotós. 1968 óta foglalkozik a fényképezés különféle
alkotó módzataival. 1985 óta folytat fotótörténeti kutatásokat,
ezekből eddig kilenc könyvet publikált. Lapunk munkatársa.

Kiscsatári Marianna (1958)

Magyar-történelem, majd fotográfia szakot végzett az ELTE-n.
A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának muzeológusa.

Palotai János (1939)

Történelem-filozófia szakot végzett az ELTE-n, esztétikából
doktorált. A Műgyűjtemény-művészettudományi, az Iparművészeti
Egyetemen vizuális kommunikációt, az ELTE-n média ismeretet
tanított. A mozgókép-kultúra oktatásához Pásztor Erikával közösen
készített tananyaga az interneten olvasható.
A Balkonban, a Filmkultúrában, a Filmvilágban,
a fotografus.hu-n és az Új művészetben publikál.

Mészáros Márton (1995)

Újságíró. 1995-ben született, Budapesten. 2009-től 2014-ig
rendszeresen publikált a világhálón: a *Mészáros Márton blogja*
elnevezésű egyszemélyi virtuális kulturális-életmód magazinja
alapvetően művészekkel, politikusokkal, manókenekkel készített
interjúkat, film-, színház- és albumkritikákat, ismeretterjesztő
történelmi cikkeket tartalmaz. 2014-től 2018-ig a *Népszava* kultúra
rovatának szerzője, jelenleg szabadúszó. Rendszeresen publikál az
Új Szó szlovákiai magyar napilapban, a *Filmvilág*,
a *Premier*, az *Édes Anyanyelvünk* című nyomtatott havilapokban,
valamint a *Kultúrpárt* online kritikai magazinban. 2013-ban az év
diákújságírója elismeréssel, 2017-ben Ifjúsági Sajtódíjjal tüntette
ki a Diákújságíró Egyesület. Rövidfilmeket rendez, több fotója
a Magyar Távirati Iroda (MTI) tulajdonában áll, a hírugynökségi
bizományos munkák mellett felvételei jelentek meg a *Népszava* és a
Múlt-kor című lapokban. Az általa alapított kulturális közönségdíjat,
az Arany Medál-díjat ötvennél több művész vehette át az évek
során.

Sajjadi, Leila (1979)

Leila Sajjadi iráni/brit kurátor, művészeti író és
fordító, aki jelenleg Teheránban él. Elkötelezetten
dolgozik különböző művészeti és kulturális
projekteken kiemelve és bemutatva az iráni
művészet legjobbjait együttműködve számos
múzeummal és intézménnyel világszerte. Lelkes
kutatóként és íróként rendszeresen dolgozik együtt
számos kiadóval és magazinnal, olyanokkal mint
az *Ocila*, az *Asia Art Newspaper*, *Asia Art Archive*,
L'Œil de la photographie és az *Art Monthly*.

Somogyi-Rohonczy Zsófia (1985)

A Pázmány Péter Katolikus Egyetemen,
művészettörténetet, kommunikációt és pedagógiát
tanult. 2011-ben egy szemesztert töltött
Lisszabonban, 2013-ban részt vett a The Peggy
Guggenheim Collection internship programjában.
Az évek alatt dolgozott kommunikációs
munkatársként több kulturális intézményben,
tapasztalatot szerzett tárlatvezetőként és
múzeumpedagógusként, vezetett városi sétákat
a legkülönbözőbb témákban. Jelenleg a Ludwig
Múzeumban dolgozik múzeumpedagógusként.

Somosi Rita (1980)

Művészettörténetet és kulturális menedzsmentet
tanult. Kurátorként dolgozik és kortárs művészetről
publikál, különös tekintettel a fotóművészetre és
kortárs ékszerre. A VILTIN Galéria munkatársa,
a Budapest FotóFesztivál kurátora.

Standovár Júlia (1987)

2013-ban a MOME fotográfia szakán szerzett BA
diplomát, majd az amerikai School of Visual Arts
mesterképzését végezte el, azóta is New Yorkban él
és alkot. Kiállított többek között
a Ludwig Múzeumban és a Budapest Art Marketen,
illetve New Yorkban a Radiátor Galériában, MOMA
PS1 Book Fair-en és a Brooklyn Knockdown
Center-ben. Tagja a Fiatal Fotóművészek
Stúdiójának és a 2018-as Pécsi József ösztöndíj
egyik nyertese. Munkái sokrétűek és vizuálisan
diverzek, viszont sorozatainak témái döntő
többségben társadalmi és politikai kérdéseket
vetnek fel, személyes motívumokkal keverve.
2016-ban angol nyelven jelent meg az első könyve,
a *Hungry Hungarians*, és jelenleg a következő kötet
előkészítésén dolgozik, amely 2018 végén várható.

Surányi Mihály (1959)

A BME Vegyészmérnöki karán diplomázott
1982-ben. 2005 és 2008 között a MOME
művészeti menedzser képzésére járt. A magyar
fotográfiai életben a Nessim Galéria vezetőjeként
vált ismertté: 2006 óta több, mint negyven
budapesti és külföldi kiállítást rendezett. 2017-től a
FOTÓMŰVÉSZET magazin főszerkesztője.

TARTALOM

BACSKAI SÁNDOR A 6x6-os negatívoktól a telefonappig Beszélgetés Tamási Miklóssal, a Fortepan szerkesztőjével	4
SOMOSI RITA Objektív nélkül Médiumelméleti kísérletek Balogh Viktória és Dobokay Máté fotósorozataiban	14
LEILA SAJJADI Csendesen szemlélni a várost Sasan Abri iráni művész munkái	26
STANDOVÁR JÚLIA Volta Photo	38
SOMOGYI-ROHONCZY ZSÓFIA Gyermek(ded)fotó	46
PALOTAI JÁNOS Ikonok Benkő Imre, Korniss Péter és a harmadik rend	58
MÉSZÁROS MÁRTON Kiszabadítani az árnyékból	72
KISCSATÁRI MARIANN Kép(át)írás - Széman Richárd fotó-játékai	76
ELEK ORSOLYA André Kertész 1912-es naplója és fotografiai pályafutásának kezdetei	92
SURÁNYI MIHÁLY A fotográfia és az absztrakt művészet 100 éve - Tate Modern – Kiállítás ismertető	102
ALBERTINI BÉLA Egy elvetélt albumterv 2. rész - A teljes kudarc Magyar fotótörténet sorozat	116
FEJÉR ZOLTÁN Sajtótájékoztató Kölnben - photokina	124
Kiállításajánló	128



Kiss Ádám László: *Vörösmarty tér a Deák Ferenc utca felől nézve*, 1938 @ Fortepan

BACSKAI SÁNDOR

A 6x6-os negatívoktól a telefonappig

Beszélgetés Tamási Miklóssal, a Fortepan online fotóarchívum szerkesztőjével

Az első dolog, ami a Fortepanról legelőször eszembe jutott, Kardos Sándor Hórusz Archívuma volt. Az ő papája fényképészként dolgozott – neked is volt fotós felmenőd?

Nem volt, és annak ellenére, hogy kamaszként egy rövid ideig fotóztgattam, már gimnazista koromban is jobban érdekelt a gyűjtés és a talált fotó, mint a szerzői fotográfia. Tárgyakat és mindenféle kacatokat is gyűjtöttem, Szepessy Ákos barátommal 1986-ban kezdtünk lomtanításokra járni, ez a mai napig megmaradt. De mindenképpen motivációt vagy értelmet adott a gyűjtő

szenvedélyünknek az, hogy a gimnáziumi fotólaborban lehetett nagyítani, és nagyon érdekesnek találtuk a talált negatívokról való képnagyítást. Az unokatestvérem a Kisképzőbe járt fotó szakra, és ő adott gyakorlati tanácsokat, hogy hány másodpercig kell előhívni a képet, meg ehhez hasonlókat.

Mi volt a célotok a nagyításokkal?

Egyszerűen kíváncsiak voltunk rá, hogy mi van a negatívon. Abban, hogy a nyolcvanas években az ócskapiacra jártunk, az is benne volt, hogy találhattunk valamilyen nyomot, emléket a két háború közötti Magyar-

országról, mert annak a korszaknak a hangulata addigra teljesen eltűnt, semmilyen képi tudásunk nem volt róla. A másik, ugyanígy eltűnt korszak, ami engem nagyon motivált, 1956 volt. Apám ötvenhatos volt, és ha nem is naponta, de elég gyakran mesélt róla. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy a tankönyveink és a kiadványok milyen szemlélettel vagy aspektusból foglalkoztak a forradalommal. És képileg is nagyon szegényes publikációk jelentek meg róla, a repró reprójának a reprójával illusztrálva őket. Nem tudom, hogy a képek hiánya miatt volt-e, de a nyolcvanas évekből visszanezve, ötvenhat nagyon távolinak, szinte már mesebelinek tűnt, pedig csak harminc éve telt el azóta. A Kádár-korszak hallgatása beért, és a nyolcvanas évek végére meg nem történné tudták tenni a forradalmat. Mintha soha nem is lett volna.

Pedig 1986-ban a Szabad Európa Rádió nagyon bő terjedelemben foglalkozott vele, nem tudom, hallgattad-e a műsoraikat.

Abszolút, és a harmincadik évforduló jelentős lökést adott. De képek továbbra sem voltak. Úgy emlékszem, hogy Berecz Jánoséknak volt egy néhány részes tévésorozatuk, és abban lehetett látni először rövid filmrészleteket. Megrázó volt archív képeket látni, hogy ötvenhat tényleg megtörtént, és magával ragadott az a lehetőség, hogy én is találhatok valahol kidobott fényképeket, úgy éreztem, hogy már egy-két papírképnek is óriási értéke lenne. Ma már tudom, hogy a magyar fotótörténetnek nem 1956 a hiátusa, hiszen sokan fényképeztek azok-

ban a napokban, elsősorban Budapesten, és relatíve sok kép meg is maradt, persze rengeteget meg is semmisítettek november 4. után. De nincsenek képeink a pesti lakosoknak arról a részéről, amelyik a pincékben élte át a harcokat, nagyon hiányoznak a vidéki ötvenhat képi dokumentumai, nem tudunk a Moszkvába menekültekről, nem kerültek elő parlamenti anyagok, alig van kép a Nagy Imre-kormány működéséről, ahogyan a későbbi perről sincs csak pár filmsnitt. Jórészt amatőr fotósok képei maradtak meg, ők pedig nem tudósítani akartak, hanem lelkes megfigyelőkként, bémészködőkként fotóztak a pesti utcán.

A korai képgyűjtés hogyan és mitől vált a számotokra egyre komolyabbá?

1999-ben a CEU-ra kerültem, 2000-től az OSA Archívumhoz tartozó Centrális Galériában dolgoztam. A kiállításokhoz kapcsolódóan évente legalább két-három alkalommal kutatni kellett, például a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fotótárában, és egyre inkább tudatosodott bennem, hogy engem leginkább ez a fajta tevékenység érdekel a világból. Az is világossá vált számomra, hogy a múzeumi szakmának nagy adóssága van ezen a téren, és érdemes ezzel foglalkozni. Tudtam, hogy a mi gyűjteményünkben is vannak olyan anyagok, amilyenek a múzeumokban találhatóak, de ők nehezen és csak fizetségért adják át publikálásra, és ebből következett, hogy érdemes az addiginál is komolyabban venni a gyűjtést, hiszen rengetegen fényképeztek, sok minden

Ismeretlen: *Deák Ferenc tér*, szemben a Deák Ferenc utca, 1945 @ Fortepan





megmaradt, és még ma is lehet értékes darabokat találni. Emellett egyfajta fricskának gondoltam azt, hogy a nagy állami múzeumi rendszeren kívül fel lehet építeni egy alternatív fotógyűjteményt. Ákossal közösen építettük, amíg 2010-ben el nem indult a honlap. Előtte egy évvel, 2009-ben találtuk ki, hogy az összegyűlt negatívokat el kellene kezdeni szkennelni, hogy láthatóbbá tegyük, mi mindenünk van.

A Fortepan történetében fontos szerepet játszik az UVATERV fényképtára. Engem a rendszerváltás után is nagyon érdekelt 1956 fotótörténete, például, hogy milyen szerzőket lehetne találni, amatőröket, fényképészeket, bárkit. A kilencvenes évek közepe táján elkezdtem átlapozni az 1956- os és 57-es sajtót, az országos és a vidéki lapokat is, és összeírni, hogy hol, milyen képek jelentek meg, és esetleg oda van-e írva a szerző neve. Így bukkantam rá egy 57 tavaszán, az *Esti Hírlapban* megjelent képre, *Rohammunkában folyik a Nagykörút épülethomlokzatainak a felújítása. Az állványon az UVATERV mérnökei.* Megnéztem a telefonkönyvben, mi az az UVATERV, kerestem hozzájuk valamilyen kapcsolatot. Nagy megbízásaik voltak, éppen Ferihegy 2-t építették, a múlt egyáltalán nem volt fontos a számukra. Az archív dokumentumok keresése általában nem a vezérigazgatók, hanem a raktárosok jóindulatán múlik, ők a kulcsfigurák, akik tudják, hogy mi van a pincében. De itt a raktáros sem tudta, hogy vannak-e ötvenhatos képek, és pont akkor szűnt meg a vállalat fotólaborja is, külsősöket alkal-

maztak az építkezések dokumentálására. Nagy archívum volt, 1949-ben jött létre a cég, ők kezdték el építeni a metrót. A raktáros néni segítőkész volt. Be volt dobozva körülbelül 150 ezer kockányi felvétel, és lehetőséget kaptam arra, hogy hetente bejárjak és átnézhessem a negatívokat, amelyeket egyébként egy garázsban tároltak, szörnyű körülmények között. Számomra kivételes, meghatározó élményt jelentett, hogy egy óriásvállalat fotóhagyatékát kutathattam, amelyben negyvenes évek- és Rákosi-korszakbeli képek is voltak. Tulajdonképpen három nap alatt meg lehetett volna állapítani, hogy vannak-e közöttük ötvenhatos vagy a helyreállítást dokumentáló képek; de sikerült elintéznem, hogy hónapokon át visszajárhassak. Minden héten elvittem magammal negatívokat, az MTI laborban kontaktokat készítettem, a következő héten visszavittem, és újakat hoztam el. Lassanként összegyűlt otthon körülbelül háromezer, bomba jó kép.

Az UVATERV-nek nem voltak kontaktjaik vagy papírképeik?

Később kiderült, hogy voltak papírképeik, csak nem ott, a garázsban, és rendezetlenebb anyag volt, mint a negatívok, ráadásul nem voltak közöttük hetvenes évek előtti képek. Amikor 2015-ben a raktár leégett, mi is megpróbáltunk segíteni, menteni a menthetőt, és kapcsolatba kerültem Ritók Pállal, az Építészeti Múzeum igazgatójával, náluk van az ötvenes évekbeli kontaktok egy része, körülbelül két-háromezer darab.

Krasznai Gyula: *Jelzés nélkül*, 1954. @ Fortepan

Hármori Gyula: *Szent István tér*, a felvétel a Szent István-bazilika előtt készült. Jobbra a Hercegrímás (Wekerle Sándor) utca, távolban a Deák Ferenc tér épületei, 1950 @ Fortepan

Kotnyek Antal: *Barcsay Jenő festőművész*, 1960 @ Fortepan



Volt-e elképzelésed, hogy mit kellene a rengeteg negatívval csinálni?

Arra gondoltam, hogy össze lehetne állítani egy könyvet – ez még az internet előtti világ volt, mindenki albumokban gondolkodott. Nagyon vonzott a Budapestre vonatkozó, ötvenes és hatvanas évekbeli anyag, élményt jelentett számomra Budapest változását nyomon követni, még az átmeneti, foghíjas állapotában is. Az UVATERV mindenfélét épített, föld alatt, föld fölött, hidakat, családi házakat, sőt templomokat is felújítottak, és mindig dokumentálták a munka előtti, alatti és utáni állapotokat is. Háztaltam a könyv témájával néhány kiadónál, de senki nem látott benne fantáziát. Azt mondták, az építkezések nem érdekesek, akkor már a retró volt a fő téma, a presszók, a neonok, ezekhez képest az építkezések sokkal komorabb képet mutattak, a szocialista nagyipart, ugyanakkor csákányos, gumicsizmás, sárban taposó embereket. És a kilencvenes években nem volt menő arról beszélni, hogy a Rákosi-korszakban is terveztek jó épületeket, sőt lakótelepet is. Talán most már a szakma és a közvélemény is jobban értékeli a szocializmus építészetének a vállalható részét.

Az UVATERV belement abba, hogy könyv készüljön a fényképeikből?

Nem érdekelt őket. Lényegében az volt a megállapodás, hogy csinálhatok a raktárban bármit, cserébe tervezek egy falinaptárat. Ki kellett választanom tizenkét képet, a végén a kiválogatott tizenkét archív képet kicseréltek tizenkét vadonatúj fényképre, például az M0-ás egy

frissen átadott szakasza volt közöttük, meg légi fotók. Semmi nem érdekelt őket. Ez fölveti a kérdést, hogy vajon hány hasonló gyűjtemény lehet még az országban, persze nem UVATERV-méretűek, de a legtöbb megyében működtek hasonló tervezővállalatok, BARANYATERV, HAJDÚTERV stb., amelyek szintén foglalkoztattak fényképészeket – kallódó gyűjteményekről lehet szó, és könnyen elképzelhető, hogy nagy fogás lenne, ha előkerülnének. Van egy nem lappangó nagy fogás, körülbelül húsz évvel ezelőtt a Budapesti Történeti Múzeumhoz került az 1952-ben létrejött Budapesti Városépítési Tervező Iroda (BUVÁTI) fotóhagyatéka, úgy tudom, 30-40 ezer negatívokból áll. Folyamatos levelezésben állunk a Kiscelli Múzeummal, szeretnénk átnézni és feldolgozni az anyagot, és nem értem, miért pattanunk vissza mindig; mi lehet az oka annak, hogy egy közgyűjtemény autonóm intézményvezetője évek óta nem támogatja egy hozzájuk került fotóhagyaték kutatását. A Fortepan indulását követő évben kaptunk egy levelet Kotnyek Antal özvegyének a testvérétől, hogy van nála vagy ezerötyszáz kockányi negatív, Kotnyek egy költözéskor megkérte, hogy hadd tegye le a pincéjükben, és valahogy ott maradt, nem vették-e meg. Ezeket a „negákat” leszámítva, az özvegy mindent a fotómúzeumnak adott. Találkoztunk, nagyon rokonszenves volt, és felajánlottam, hogy összeszedek kétszázezer forintot. Megkerestem a Színház- és Történeti Múzeumot, és elmondtam, hogy én megvenném a negatívokat, feldolgoznám, és utána ugyanannyiért odaadnám nekik az egyébként



Ismeretlen: *Millenniumi földalatti az Állatkert felől tart a Hősök tere alá* (bal oldali közlekedés), 1954 @ Fortepan

abszolút a gyűjtőkörükbe tartozó eredetiket, nagyon sok színészfotó volt benne. A probléma az volt, hogy szűk határidőt szabtak, nem tudtam a teljes hagyatékot beszkennelni, csak egy részét, de így is átadtam a Múzeumnak a negatívokat. Ez körülbelül 2011-ben történt, azóta háromszor is nekifutottam, hogy egy hétvégére hadd menjek már be hozzájuk, hogy azt is beszkennelhessem, amivel nem lettem készen, szép anyag, népszerű, sokakat érdekelne. Szó sem lehet róla.

Amikor 2009-ben elkezdtek beszkennelni az addig összegyűlt negatívjaitokat, megvolt még a CEU-s állásod?

Igen, tizenhat évig dolgoztam ott, és az utóbbi három éve foglalkozom kizárólag a Fortepannal.

Vettünk egy szkennert, az én archivista szemléletű elképzelésem az volt, hogy minden egyes filmkockát le kell világítanunk, tart ameddig tart. Körülbelül egy hónap után világossá lett, hogy ez nem megy, nincs értelme éjszakákon át a számítógép előtt ülni, mert igazából már a negatívról is meg lehet állapítani, hogy van-e valamilyen poén a képen vagy nincs. El kell mondani, hogy a kisfilmes negatívokon hervasztóan több volt az unalmas kép, mint az érdekes, egy hónap alatt elment a kedvünk a folyamatos szkenneléstől. A hagyományos közgyűteményi megközelítés szerint mindent digitalizálni kell, ezért is megy olyan lassan...

Ott állagmegóvási szempontok is vannak.

Igen, de szerintem a digitális fájl sérülékenyebb, mint egy megfelelő körülmények között tárolt tárgy. Az egy hónap alatt az is kiderült, hogy a negatívok nagyon érdekes képeket is rejtene, teljesen lázba hoztak, és abba az irányba indultunk, hogy legyen egy pár ezer felvételtől álló válogatásunk. Legyenek politikatörténetileg is érdekes fotók, mert az emelni fogja az ázsioját, és legyenek képileg is jók. 2010 nyár végén elindult a Fortepan, ötezer képpel. Nagy ugrás volt az ismeretlenbe, és azt gondolom, hogy ma már nem sikerülne ilyen gyorsan népszerűvé válni. Egy olyan pillanatban indultunk el, amikor a digitalizált gyűjtemények még kevésbé voltak jelen, a Twitter és a Facebook sem volt ennyire elterjedt, és a mi ismeretlen nézőinket meg tudta rázni, hogy ekkora mennyiségű ismeretlen fénykép válik hozzáférhetővé – pedig csak ötezer képről volt szó. Egy viszonylag kis gyűjteményről is el lehetett hinni, hogy jelentős. A népszerűsége pedig szükségünk volt amiatt, hogy bővülni tudjunk, legyenek felajánlások. Még ma is lehetne lomtalanításokra vagy ócskapiacra járva gyarapítani a gyűjteményt, de akkor nem jutna idő másra. Engem a gyűjtés nem olyan szempontból vonzott, hogy konkrétan birtokoljam a képet, és itt álljon az eredeti analóg fénykép bedobozolva, hanem az is elég, ha valaki kölcsönadja egy hétre, amíg beszkennelem.

Érdekelte benneteket az, hogy más országokban vannak-e hasonló online fényképgyűjtemények?

Az érdekelt és érdekel ma is, hogy vannak-e szabad felhasználású, nagy felbontású archívumok. Az Egyesült Államokban a Kongresszusi Könyvtár és más közgyűjtemények nagyüzemi mennyiségben tesznek fel képeket, egyre többet. A miénkhöz hasonló, szabad felhasználású magángyűjteménnyel még nem találkoztam, ez nem jó, mert ahhoz, hogy EU-s pályázatokon indulhassunk, szükségünk lenne partnerekre. Az utóbbi pár évben több ilyen próbálkozásunk is volt, és mindig emiatt pattantunk vissza, nincs, akivel összefoghatnánk. Eddig egyetlen fillér pályázaton nem nyertünk, sem itthon, sem mássutt.

Két forrásunk van, egyik az, hogy az index.hu Fortepan rovata hetente megjelentet egy válogatást, ezért havi 125 ezer forintot kapunk; általában én szoktam megadni egy-egy témát, hozzá egy bővebb képanyagot, és Barakonyi Szabolcs képszerkesztő kiválogatja közülük a tizenhárom képet, amennyi nekik kell.

A másik támogatási forrás négy mecénást, magánembert jelent. Ez fedezi a havi fizetésemet és az eszközigényt, a szerveret, a szkennereket, a bérleti díjat.

Fontos elmondani, hogy kik vagyunk: nem vagyunk sem vállalkozás, sem alapítvány; a Fortepan lényegében egy URL, az internetre feltöltött képgyűjtemény webcíme. Három évvel ezelőtt jött az az ötlet, hogy a nagyobb pályázatok érdekében kellene találni egy intézményi háttérrel. Kapcsolatba kerültünk Török Andrással, a Summa Artium nevű, művészetpártoló cége elvállalta a menedzselésünket, nagyon jó a viszonyunk. András rengeteg energiát fektet a munkába. Az, hogy mennyire vagyunk sikeresek, nem rajta múlik, ez egy nehezen mozduló ország.

A gyűjtemény gyarodásának nagy lendületet adott, hogy egy ideje szerzői életművek vagy azok egyes darabjai is kerültek hozzánk, Kotnyek, Urbán Tamás, legutóbb Szalay Zoltán. Most éppen Balla Demeter hagyatékát próbáljuk feltérképezni. Egyébként emiatt konkurenciát jelenthetünk a Magyar Fotográfiai Múzeum számára, azt gondolom, hogy a családi és amatőr képek gyűjtése valójában az ő feladatuk is lehetne, például egy kisebb projektként.

UVATERV: *Deák Ferenc tér*, az Anker ház, 1950 @ Fortepan

Budapest Főváros Levéltára /BRFK Hivatala Bűnügyi Technikai Osztály felvétele : *Deák Ferenc tér, a metróépítés területe 1959* @ Fortepan / Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.c.10

Magyar Rendőr: *Deák Ferenc tér a Király (Majakovszkij) utca sarkától az Erzsébet (Engels) tér felé nézve*, 1965 @ Fortepan





Hogyan fogtok hozzá egy hagyaték feldolgozásához?

Az alapkérdés mindig az, hogy az adott fotóstól mik találhatók meg otthon, hiszen például egy riporter képeinek a legnagyobb része valószínűleg a szerkesztőségben maradt. Szalay Zoltán esetében az özvegye próbált tájékozódni, hogy mi lenne a legjobb megoldás. Úgy látom, hogy sok hetven-nyolcvan éves fényképészt foglalkoztató kérdés az életművének a majdani sorsa. Szerencsésebb országokban ezen nem kellene túl sokáig gondolkodni, a fotómúzeumok jelentik a megoldást. Általában az szokott történni, hogy az özvegyek, családtagok megkeresnek minket, esetleg közvetítőn keresztül jutnak el hozzánk, Szalay Zoltán özvegyének például Kincses Károly javasolta azt, hogy lépjen velünk kapcsolatba. A Fortepan azért jó alternatíva, mert semmit nem kell örökre ideadni, mi átmeneti hely vagyunk, nem is kérek mást, csak hogy néhány hónapig itt lehessen az anyag, amíg válogatunk belőle és digitalizáljuk. Cserébe azt tudjuk ígérni, hogy sok ember megismeri a műveket, sokkal több, mint ha valamelyik múzeumba kerülnének. Természetesen fontos döntés a hozzátartozó részéről, hogy szabad felhasználásúvá teszi-e a képeket. Vannak hozzátartozók, akik pénzt remélnek a hagyatékából, ami teljesen normális dolog, hiszen egy élet munkája fekszik benne. De amíg a képek nem válnak láthatókká, bármilyen jók is, nem lehet belőlük pénzt „kitermelni”. Az amatőrök hagyatékára is áll, hiszen azokban is lehetnek

tízezerszámmra készült negatívok, hogy az örökös azért zárja ki a Fortepant, mert hogy majd pénzzé fogjuk tenni – ez olyan, mint azt feltételezni, hogy könyveladásból meg lehet gazdagodni. Apránként, nem mindig könnyen, de a legtöbb rokont sikerül meggyőzni az előnyeikről. Nemrég láttam egy második világháborús képanyagot, a készítője kórházvonaton szolgált, harminchétszer tette meg a Budapest és a Don közötti utat egy vöröskeresztes vagonban, és közben fényképezett, extra miliőben, technikailag is jó színvonalon. Két nyugdíjas korú lánya van, elhívtak megmutatni a képeket, le voltam döbbenve, az általam eddig látott haditudósítós képek a közelébe sem érnek. De képtelen voltam meggyőzni a hölgyeket, ők úgy vélik, hogy minden, az internetre fölkerült kép családokra ad alkalmat.

Mondjuk, ez tényleg nincs kizárva.

De nem Fortepan-specifikus probléma. Semminek nem tudjuk követni a sorsát, bármelyik sajtófotóval megtörténhet, hogy valaki egyetlen kattintással elmenti, és valami marhaságot csinál vele, babrál vele vagy ostoba kommentet ír hozzá. Próbáltam győzködni a hölgyeket, de kiderült, hogy szerintük a papa minden egyes képének van valamilyen olvasata, ők tudják is, hogy mi az, és annak ott kell szerepelnie a kép alá írva. Szerintük a kép és a hozzá írt magyarázó szöveg, narratíva, csak együtt jelenhet meg, és nem értették meg, hogy ez biztosan nem fog működni internetes környezetben. Amikor elindult a

site, semmilyen szöveg nem volt a képek alatt. Ma már van, leginkább a készítés helye, ezek a beazonosítások többnyire az önkénteseinknek köszönhetők. Ezek a „fortapanozók” jellemzően férfiak és értelmiségiek, akik a nagyon pontos, konkrét helyszín-meghatározásokra töreksenek, mint például „Salgótarján, Vasmű utca 2.” De a bővebb magyarázat, a körülmények leírása, még ha magától az alkotótól származik is, távol áll tőlünk. Vannak olyanok, akiknek elképesztően jó a memóriájuk, és minden helyszínre, időpontra emlékeznek, vannak jegyzetelő típusok, és vannak, akiket gyakran cserben hagy az emlékezetük, és pontatlan adatokat adnak meg, akár évtizedeket is tévedve. Vannak, akik nem örülnek, ha ragaszkodunk az általunk kiderített és leellenőrzött tényekhez, és vannak, akik örömmel vesznek minden korrekciót.

Láttam a honlapotokon az egykori Magyar Fotó Állami Vállalatnál dolgozó Bauer Sándor zsidó tárgyú riportképeit. Ezek hogyan kerültek hozzátok?

Az özvegye és a lánya keresett meg minket. Az özvegy úgy mesélte, hogy Bauert egy ötvenhatos ügy miatt elküldték az MTI-ből, 1957 elejére munkanélküli lett, a Belkereskedelmi Vállalat lapjánál kapott kisebb munkákat, később a Zsidó Múzeumban vállalt műtárgyfotózást. De csak kisfilmes gépe volt, nem igazán lettek jók a képei, mégis, valahogyan sikerült ott ragadnia a hitközségnél mint riporter vagy eseményfotós, közgyűléseket, temetéseket, sírköavatásokat fényképezett. Nem túl mozgalmas anyag, de a Kádár-korszak zsidó hitközségi életének nagyon fontos dokumentumai. Már önmagában az is meglepetés lehet, hogy a szocializmus

éveiben készült képeken vallásos zsidókat lehet látni. Hozzá kell tenni, hogy a Bauer-anyag óriási nagy, nem tudnám megmondani, hogy hány negatívból áll, három ládányi tekercs van, amihez még hozzá sem nyúltam, részben azért, mert engem a nyolcvanas évek képei nem különösebben érdekelnek.

Azért nem, mert átéltem, és nincs bennük felfedezni való?

A „disznóvágás a kertben, háttérben egy Trabant” vagy „Megyünk nyaralni!” típusú dokumentumok nem annyira érdekelnek. De például a Kádár-korszak végének időtlen, Mátyás Iván-os szétesettsége, lepusztultsága igen, meg az underground kultúra is. És érdekelnének az IKV-fotók vagy a városképi anyagok. Azt hiszem, az Ingatlankezelőnél nem készültek képek, próbáltam találni ilyeneket, és nem sikerült. Most éppen Nagy Piroskát próbálom győzködni, hogy válogathassunk a rendszerváltás körül készült, nagyon szépen feldolgozott, több ezer riportképből álló képanyagából. Jelenleg Jávori István standfotós képeit szkenneljük, többek között Makk Károly, Sándor Pál, Gothár Péter filmjeiben dolgozott, de emellett házi bulikat, repülőegyetemeket is megörökített.

És Urbán Tamással hogyan kezdődött a kapcsolatotok?

2001 körül még a CEU-n dolgoztam, és amellett közreműködtem Papp Gábor Zsigmond dokumentumfilm-rendező *Magyar Retró* sorozatában, filmeket válogattam és az összekötő szövegeket is én írtam. Gábor kapott valakitől egy VHS-kazettát, megmutatta nekem, egy rendőrségi oktatófilmet lehetett rajta látni. Nagyon érdekelt, hogy milyen célból készíthetett a BM oktatófilmet, és körülbelül másfél évet áldoztam erre, különösen



Urbán Tamás: *Teréz (Lenin) körút a Podmaniczky (Rudas László) utca és a Szobi utca között*, 1972 @ Fortepan
Nagy Gyula: *II. János Pál pápa (Köztársaság) tér*, holttest a pártházból kihordott holmikkal takarva, 1956 @ Fortepan



Rádió és televízió újság / Szalay Zoltán felvétele: *Ferenciek tere* (Felszabadulás tér), a Magyar Rádió *Napközben* című műsora a Modellház kirakatából, 1987-1989 @ Fortepan

az állambiztonsági részre, amiből aztán *Az ügynök élete* című dokumentumfilmünk született. Nagyon bonyolult és szövevényes volt az eredeti felvételekhez hozzájutni, végül kiderítettük, hogy a BM dunakeszi kutyaképző-telepének a hátsó raktárában, illetve az eredeti helyszínen, az Izabella utcai filmstúdióban őrizték őket. Minősített anyag volt, de sikerült meggyőzni Lampérth Mónika belügyminisztert, hogy engedje át feldolgozásra. Kezdtünk kifutni az időből, emiatt talán nem is tudtunk rendes munkát végezni, elmaradt az interjúzás, hogy kik voltak a szereplők, kikből állt a stáb, pedig nagyon szerettem volna, azzal együtt lett volna igazán ütős anyag, élő képekkel az archívok mellett. Ezt azért meséltem el, mert ennek kapcsán kerestem meg a Rendőrségtörténeti Múzeumot, hátha maradt valamijük, ami segíthet, így találkoztam Tamással. Akkoriban parkolópályán volt, túl a bünygyi tudósító korszakán, a *Stern* magazinon, a *Napkelten*, a BM sajtóosztályon, elképesztő fotós életművel a háta mögött. Beszélgettünk, egymásra hangolódtunk. Elmesélte, hogy amikor 92 körül a *Magyar Rendőr* című újság archívumát kidobták a szemétkbe, azt ő kocsiba pakolta, és levitte Kecskemétre a fotómúzeumba. Én meg kapacitáltam, hogy nagyon érdekes az anyag, kezdünk vele valamit, tárjuk fel. Lementünk Kecskemétre,

egyébként tizenöt éve ugyanabban a szekrényben álltak a negatívok, felhoztuk Pestre, és az OSA Archívumon lett belőle egy külön *site*. Amikor létrejött a Fortepan, Tamás a saját anyagaiból is adott át nekünk, eleinte csak néhányat, aztán egyre több képet, végül oda jutottunk, hogy együtt átnézzük a teljes életművet, azóta havi rendszerességgel találkozunk. Nagyon jó képei vannak, szerintem a Pillangóról, a balesetekről, öngyilkosokról készült sorozatai hihetetlenül komoly, alaposan körüljárt munkák. Láthatatlan távolságtartással tud jelen lenni az élet vége helyzetekben.

Később a *Magyar Rendőr*ből is kiválogattam három-ezer képet, hogy az emberek láthassák, mert nagyon jó felvételek is vannak köztük. Azután lett még egy rendőrszámunk, a Fővárosi Levéltár megörökölte a BRFK negatív-hagyatékát, dolgoznánk-e együtt. Iszonyatosan nehéz ezzel az anyaggal dolgozni, mert a helyszínelők elmentek lefényképezni például egy öngyilkossági helyszínt, ellőttek mondjuk három kockát, utána továbbmentek egy trafikrabláshoz, azután egy másik bünygyi helyszínre, és előhívás után riportonként fölvtették a filmet, ha egy riport két kockából állt, akkor arra a két kockára ráragasztottak valamilyen enyves szalagot, arra írták rá az esetszámot.

Szöveg is van a képekhez?

Nincs, egyetlen szó sem, ugyanis a BRFK elfelejtette átadni a vonatkozó iratanyagot. A szalagon van egy ügyszám, de az ügyszámnak nincs aktája, nem lehet megfejteni, hogy mikor és hol történt, amit látunk. 1956-tól 61-ig végignéztem a negatívokat, nagyon megterhelő volt, körülbelül harminc százalékán öngyilkosokat lehet látni. Tizenhárom képet ezekből is kiválogattam, hogy föltenném a Fortepanra, elképesztőek. Az egyik kép akkor készült, amikor egy asszony kiugrott egy bérházból, és ráesett egy anyára és két kisgyerekre. Meghúlt bennem a vér, hogy ilyen megtörténhet. Nagyszámú fotózták, innen, onnan, fentről, a szomszéd házból, az emberek körbeállnak egy újságpapírral letakart családot. Világvége hangulatú kép, de valahogy azt éreztem, hogy a szörnyűsége ellenére is meg kellene mutatni, ne maradjon rejtve, biztosan van olyan publikáció vagy környezet, ahol egy ilyen kép fontos lehetne. De aztán meggyőztek arról, hogy a Fortepan alkalmatlan lenne erre.

A személyiségi jogok védelme miatt?

Nem lehet felismerni az embereket, eleve csak olyan képeket válogattam ki, ahol letakart testeket látni. Az ablakon kiugró öngyilkosokról készült képek a legmegrázóbbak. Pokróccal, újságpapírral, sztanióllal vannak letakarva, volt, hogy egy bőrdöngőt tettek a fejére, nagyon szívbemarkoló az utcán fekvő áldozatok látványa. Akkor is, senkinek az arcát nem lehetett látni, de a kezük, cipőjük, elgurult kalapjuk is megrázó.

Mi a helyzet akkor, ha valaki felismeri magát vagy egy ismerőst, és nem akarja, hogy látható legyen az interneten?

A működésünk kilenc éve alatt három esetben fordult elő, hogy a szerző vagy maga a kép miatt le kellett vennünk valamit. Ez nagyon alacsony szám, ezen kívül kizárólag pozitív visszajelzéseket szoktunk kapni. Egyetlen esetre sem emlékszem, hogy valaki fölfedezte volna egy rokonát, és felhördülne, hogy mit keres nálunk az a kép. Inkább az a jellemző, hogy de jó, hogy hozzáférhető. Relatív kevés olyan levelet kapunk, amiben valaki azt írná, hogy fölfedezte valamelyik családtagját. Ez egyébként probléma, mert ha van százezer fotónk, azt lehetne gondolni, hogy rengeteg embert be lehetne azonosítani. Ehhez képest évente csak pár ilyen jelzést kapunk. Szerintem inkább azokat az arcokat vagy eseményeket szoktuk a képeken felismerni, amiket már láttunk. Egy ismeretlen képen sokkal nehezebben történhet az azonosítás.

Milyennek képzeled el a Fortepant néhány év múlva, ugyanolyannak, mint amilyen most?

Körülbelül igen. De mindig vannak terveink, most például egy új iPhone-applikációt indítottunk el, ForteGo néven. Ha a városban sétálsz, akkor GPS-koordinátákkal felkínálja a környékről fellelhető archív fotókat, a hozzád legközelebbiről a távolabbik felé haladva. Térkép segítségével odanavigál téged, megmutatja az archív fotót, majd felkínálja, hogy a telefonoddal harminc vagy száz év távlatából lefényképezhesd ugyanabból a nézőpontból. Az app készít egy képpárt, amiben az a trükk, hogy az új kép ugyanolyan arányú lesz, mint az archív, ha a régi 6x6-os filmre készült, akkor a tiéd is négyzetes lesz. Ez az első ilyen applikáció a világon. Kicsit komoly, kicsit játék, a kettő keveréke, egy kis csavarral. Az ötlet onnan jött, hogy egyszer a Szél Kálmán téren vártam valakire, és eszembe jutott, hogy megnézném, milyen képek hozzáférhetők ott, helyben a régi Moszkva térről, és nem tudtam, hol keressem őket. Ha mi pontosan tudjuk, hogy egy adott fotó hol készült, és a GPS segítségével azt is tudni lehet, hogy éppen hol állsz, akkor mindenféle keresgélés nélkül láthatod, hogy hogyan nézett ki régen ugyanaz a környék.

Mi magyar vonatkozású fotókat gyűjtünk, egy lengyel kísérletet leszámítva, ami végül nem jött össze, pedig nagy publicitást kapott, nem tudunk hasonló próbálkozásról. Jellemzően Budapest-központú képekkel dolgozunk, és úgy látjuk, hogy a kisebb települések láthatatlanok maradnak, pedig rengeteg embert érdekelnének. Hátha egyszer a ForteGo-nak köszönhetően valamelyik polgármester azt mondja, hogy szeretne a településén is egy ilyen, és elkezdene régi fényképeket gyűjteni.

Urbán Tamás: *Szent István körút*. Fiat 500-as személygépkocsi a Vígyszínház előtt, 1975 @ Fortepan



OBJEKTÍV NÉLKÜL

**Médiumelméleti
kísérletek
Balogh Viktória
és Dobokay Máté
fotósorozataiban**



LASSAN TERMÉSZETESSÉ VÁLIK, HOGY A FIATAL
FOTÓSGENERÁCIÓ MÁR A DIPLOMA MEGSZERZÉSE ELŐTT
VAGY PÁLYÁJA LEGELEJÉN A HAZAI ÉS NEMZETKÖZI
MŰVÉSZETI SZCÉNA AKTÍV RÉSZTVEVŐJÉVÉ VÁLIK.
SZAKMAI ELISMERÉSEK, PORTFOLIÓ REVIEW-K,
REZIDENCIA-PROGRAMOK, FOTÓFESZTIVÁLOK, SEGÍTIK
EZT A KORAI KANONIZÁCIÓT, EGYÉNI ÉS CSOPORTOS
KIÁLLÍTÁSOK AZ ISMERTTÉ VÁLÁST A SZAKMAI ÉS A
SZÉLESEBB KÖZÖNSÉG KÖRÉBEN. A KAPOSVÁRI EGYETEM
FOTOGRAFIA BA KÉPZÉSÉN VÉGZETT KÉT FIATAL,
KÍSÉRLETEZŐ FOTÓS, BALOGH VIKTÓRIA ÉS DOBOKAY
MÁTÉ PORTRÉJA KÖVETKEZIK.

Balogh Viktória: *Complete*, 2016, vegyes technika (giclée print, színes nagyítás, varrás, fa keret), 38x32
cm



Balogh Viktória: *Complete*, 2016, vegyes technika (giclée print, színes nagyítás, varrás, fa keret), 32x38 cm

Idén tavasszal két egyéni kiállításon is találkozhattunk **Balogh Viktória** (1992) munkáival: a Budapest FotóFesztivál programjaként a Hybridartban, a Küszöb Fesztivál részeként pedig az ISBN Galériában. Jelenleg Kaposváron tanul, jövőre diplomázik a Fotográfia szak mesterképzésén. A gimnáziumi évek alatt inkább az előadó-művészeti pálya vonzotta, majd egy pécsi fotóképzés hatására váltott a fotográfia irányába. Alkalmazott fotósként és színházi asszisztensként egyaránt foglalkozott vizuális effektezéssel, sorozatai helyszínként vagy kompozíciói teatralitásában a közeg még vissza-visszaköszön. Korai munkái egyike az *Aspect* (2016), ahol az alkotó és befogadó közötti fizikai határt, a színházi vasfüggönyöket állította középpontba. Változatos, jelekkel ellátott, többnyire homogén fekete felületük a nézőtér közepéről és a színpad közepéről frontális képek során tárul elénk. Egyik oldaluk funkcionális, csak a bennfentesek számára ismert, másik a színház ünnepi vizualitásába simul vagy az illúziókeltés része. Határként szolgálnak két világ, a valóság és a fikció között, amelyet csak az egyik fél léphet át, ugyanakkor a sorozathoz kapcsolódó videó-

installáció nézőpontváltásai éppen ennek a határnak az elmosásával játszanak és így zavarják össze a nézőt.

A színházi vasfüggönyök vizualitását idéző, leharcolt felületek a *Tudások* (2017) sorozat képein újra előkerülnek, azonban iskolai táblák és színházi padlók formájában, a rajtuk megjelenő jelekkel, „tudásnyomokkal” rengeteg információt és időbeli réteget sűrítve magukba. A jelek szándékosan kerültek mind a két fekete felületre, de míg az egyikről le akarták törölni azokat, a másikon tájékozási pontként szolgáltak. A tábla a bemutatás, a tanítás és a közvetítés eszköze, egyszersmind a lexikális tudás szimbóluma, a rajta lévő információ megkérdőjelezhetetlen. Balogh Viktória képein funkcióvesztett táblák és üres padlók jelennek meg a tudás eltüntethetetlen nyomaival: egymásrarakódott időbeli rétegek, rendezetlen egymás alatt-feletett örvénylő vonalak, jelek kavalkádja és lágy gesztusokkal letörölt felületek váltják egymást. A színpadokat felülnézetből látjuk, rajtuk pici jelölések mutatják a rendet, a kapaszkodópontokat a térben, mint a bútorok helyét, mégis a táblákkal együtt inkább absztrakt képeknek hatnak halvány gesztusokkal,

amelyek nyomokban tartalmazzák a tudást. Balogh sorozatához egy videómunka is kapcsolódik (*Untitled process*, 2017) ahol az idő és a sok táblamosás próbáját túlélő rétegeket az alkotó egy meditatív videóban rajzolja vissza: a jeleket betűkké, számokká, szófoszlányokká alakítja. Vajon min múlik, hogy mi tűnik el és mi írja felül az eltörlés szándékát?

A tudással materializált formában foglalkozik *A világ-irodalom remekei* (2018) című sorozata. Itt a tematika helyett szín szerinti rendezésben jelennek meg a vászonkötéses könyvek, mementóként egy letűnt világról, eltűnő műveltségről vagy tevékenységről. A tudásszerzés megváltozásával képi elemekké, színmezőkké redukálódott könyvek csupán esztétikai minőséget hordozó, kézzel fogható tárgyakká válnak, installációs elemmé, ahol különböző egységük színmátrixa dominál a tartalmuk helyett.

Személyesebb nézőpontból közelít a *Complete* (2016) című sorozatában: régi családi képeket vagy gyerekkorában készült fotókat sajátít ki. Kiindulópontja édesanyja családi archívumból, dobozokból előkerült képei voltak – lenyűgözte a felvételek dekomponáltsága, természetes könnyedsége. Ezeknek a felhasználásával készült a sorozat: kiegészítette őket a műteremben, saját magát helyezve az összes felvételre, hol hangsúlyosan,

hol jelzésszerűen, de mindvégig inkognitóban maradt.

Balogh Viktória játékos kompozícióiban kisajátít, egyszersmind összekapcsol, felülír és folytatja az egykor megkezdett narratívát. Gesztusával párhuzamba állítható *Highlight* (2016) című sorozata, ahol saját készítésű és másoktól kapott képeket használt fel, azokat válogatta ki, amelyeken hangsúlyos volt a fénybeszűrődés miatti képhiba. Kihasználta az analóg fotózás gyengeségeit, inverzbe fordítva a részleteket. A kiégett részek jól exponálttá váltak, így írta felül újfent az eredeti képeket, és hozta helyre a hibákat.

A szerelem és a fotográfia analógiájára készült az *Elmélyülési keresztmetszet* (2017). Egy folyamat keresztmetszeteként tekint az alkotó a szerelemre, ezzel mutatja meg a romantikus rózsaszín ködtől a belénk égett mélységekig az érzelmek és intimitás intenzitását. A megismeréstől mélyül a szerelem, a megvilágítástól a fotópapír színe, s a folyamat egy lírai fotógramban materializálódik. *Untitled* (2017) sorozata a fekete-fehér fotópapírral, vagyis a nyersanyaggal való kísérletezés során formálódott. A művészt a fényérzékeny fotópapír viselkedése érdekelte, a lefixálásig folyamatosan változó kép, amely nem az állandóságot, nem a pillanatot rögzíti, hanem a konstans változást.



Balogh Viktória: *A Világirodalom Remekei*, Színskála, 2017, giclée print, 254,5x30 cm



A tudás generációkon átívelő, mégis gyakorlatias megjelenési formáival a *Kert* (2018) című sorozatában foglalkozik. A technicizált világból való kilépés és a természet felé fordulás a szülei dunaszekcsői és nagyszülei dunafalvai birtokán készült képeken jelenik meg. Egy éven keresztül fotózta a vidéki munkákat, és az évszakok változását, a képeket pedig fotókönyvbe rendezte. A képeken szülei generációkon átívelő elméleti és gyakorlati tudásának szintézisét rögzítette: a semmiből való értékteremtést, a kertet, amely egyszerre helyszín és életforma. Balogh Viktória nem idealizál, inkább dokumentálja a napi (hétvégi)

rutint, a feladatokat, de a személyes viszonyulás és a rousseau-i természetfelfogás, mégis tagadhatatlan. A temporalitás, a természet rendje vezeti a nézőt, ugyanakkor hangsúlyos marad a munka monotonitása is. Balogh naplószerű könyvbe rendezte, de mégis egyfajta távolsággal kezelte a képeket: ő maga egyáltalán nem, szülei is csak egy-egy kép erejéig tűnnek fel a fotókon. Az évszakok és vele együtt a munkák váltakozása a középkori óráskönyveket idézi. Balogh Viktória a sorozataiban a hétköznapi és művészi valóság kapcsolódási lehetőségeit és rétegeit vizsgálja a talált tárgyak, felületek fotózásával és kisajátításával.



Balogh Viktória: *Aspect*, 2016, installáció (2x3x7 m)

Balogh Viktória: *Untitled process*, 2017, performansz, videó, 27 perc





Balogh Viktória: **Tudások**, Színpadok, 2017, giclee print keretезve, 72X105 cm





Dobokay Máté: *hommage à Andreas Gursky*, 2014, kasírozott szigetelőszalag, 18x18cm

Dobokay Máté (1988) nem fotósként, sokkal inkább a fotó médiumával dolgozó-foglalkozó vizuális- vagy képzőművészként aposztrofálja magát. Neve jól cseng a hazai közegben: több egyéni és csoportos kiállítás van a háta mögött, a Leopold Bloom-díj egyik finalistája volt, idén a Budapest FotóFesztivál portfolio review-jának fődíjasa, beválogatták a Future's Talent programba, az FFS vezetőségi tagja 2014-17 között, jelölték a Lucien és Rodolf Hervé-díjra, valamint az Esterházy művészeti díjra. Főként a 20. század második felének geometrikus absztrakt vonala, a *colour field painting*, a monokróm festészet, valamint az foglalkoztatja, hogy

ezeket a médiumelméleti kísérleteket hogyan lehet átültetni a fotográfia területére. Dobokay a klasszikus képalkotástól hamar eltávolodott: nem reprodukálja a valóságot, hanem létrehozza azt. Nem egy látványt vagy pillanatot akar rögzíteni, hanem a fotográfiai nyersanyagok felhasználási lehetőségei foglalkoztatják. Fotósok közül Gursky hatott rá leginkább. Dobokay a geg határát súroló, *hommage à Andreas Gursky* (2014) című munkájában kasírozott szigetelőszalag darabbal utal Gursky *Rajna II.* című ikonikus alkotására, de a festészet ezen túl is megihlette.

A kortárs képzőművészetben megfigyelhetők az absztrakt művészet újradefiniálására tett kísérletek az elmúlt évtizedekben, mégsem a kortársak, hanem Hantai Simon volt igazán nagy hatással a fiatal fotóművészre. Elsősorban az a közvetlenség, ahogy az anyaggal bánt, ami Dobokaynál is az alkotási folyamat meghatározó része. A képalkotást Dobokay Máté esetében szó szerint kell érteni: laborban vegyszerekkel dolgozik, anyagkísérletei megkerülhetetlen állomásai gondolkodásmódjának, és alkotói folyamatának. Eltávolodik a természettől, a fotográfia reprezentáló jellegétől, tértől és időtől függetlenül alkot. A jelenségeket tanulmányozza, a folyamatokat megváltoztatja, bennük gondolkodik. Hantai munkásságában főleg a pliage technika fogta meg, az *hommage à Hantai Simon* (2013) című sorozatában ugyanez az anyaghasználat és a gyűrés technikája válik képalkotó elemmé. „Hantai metódusában a művész nem annyira alkotó, mint afféle kétkezi munkás, aki csak közreműködik a festészet folyamatában, aki munkáját aláveti az anyagnak, ahhoz igazodik.”¹



Dobokay Máté: *hommage à Hantai Simon III/2*, 2017, kemigram, 100x90 cm, fotó: Biró Dávid

Dobokay Máté: *hommage à Hantai Simon III/4*, 2017, kemigram, 60x50 cm, fotó: Biró Dávid



Dobokaynál ugyanez a szemlélet érvényesül: kontrasztos fekete-fehér kemigramjai esetében a fotó saját lenyomatának tekinthető – a manualitás, a fényképezőgép nélkülség itt sem egy valóság leképezése, hanem egy médiumelméleti kísérlet fotóba való átültetése, mely során a gyűrések absztrakt mintát hoznak létre, hol a Gunter Damischi-i mikro- és makrokozmosz formavilágát idézik, hol biomorfikus absztrakt előképeket.



Dobokay Máté: *Spots_20*, 2014, kemigram instant filmen, 9,5x7,3 cm

A *Spots* (2014) című sorozatával túllép a Hantai-féle hatáson, itt a hordozóanyag a polaroid lett. Olyannyira eltávolodik a természet realista megörökítésétől, hogy képein nem létező tájképeket látunk, amelyek a nyersanyag adottságainak és az alkotói beavatkozásnak köszönhetően jöttek létre. Dobokay Máté megszakítja a polaroid előhívási folyamatát és hajtogatással hoz létre táj jellegű képeket. Nincs expozíció, csak a két papír kapcsolata, bizonyítva, hogy a fotográfiában nem csak azt tudjuk megörökíteni, ami létezik, hanem a képalkotás a valóság bevonása nélkül is lehetséges. Az alkotó a nézőben élő festészeti hagyományokra épít a befogadás folyamata során: a klasszikus előképeket idéző, azokat reprezentáló formákból, elemekből építkezik.

A kreált tájak az előhívási folyamat irányításával és egységes világítás mellett születnek, így a nyersanyag és az alkotó közötti kapcsolatra kerül a hangsúlyt.

Dobokay Máté BA diplomamunkája volt a *Gray* (2015-16), egy 13 kemogrammból álló sorozat, egyforma szürke tónusra lenagyítva. Fotósorozat helyett talán fotómateriális képek sorozata a pontosabb elnevezés. A képek kizárólag önmagukat reprezentálják, a szín mint képkötő elem van jelen. Dobokay azt vizsgálja, hogy mennyire lehetséges a monokróm festészeti tradíciót a fotográfia területére áthelyezni.

A fotó és a festészet határainak elmosása itt az anyagszerűség és a tárgyszerűség előtérbe való helyezésével sikerült. Az alkotó jelentős mozzanatot adott át a papírnak: a polaroidok és a baryt papírok maguktól száradtak meg, ezáltal adtak formát önmaguknak, és idézték fel a *shaped canvas*-hez köthető

előképet. A fotók végleges megjelenési formája tehát az alkotótól függetlenül jött létre.

Az *R255G204B204.doc* (2017) címet viselő munkájában Dobokay Máté szintén eltávolodott a klasszikus képkötéstől: ez esetben szöveggel dolgozott. Egyszerű dokumentumot alakított képpé azáltal, hogy egyazon színnel jelölte ki a dokumentum háttérét és a szöveget. A *Field of Colours*-ban (2017) a monokróm lírai vonalat viszi tovább, a *colour field painting* hagyományaira reflektálva. Instax technikával dolgozott, a színes laborálásnál használt színszűrőkkel világította le a képeket, így alakítva a színskálát idéző képsort. A luminogramok nem reprezentálnak, így újra a tárgy saját mediális természete kerül előtérbe. A kép és a tárgy viszonyára való reflexióként a színes szűrők is a kiállítási installáció részét képezik, ugyanakkor ezek a tárgyak segítenek a képek értelmezésében is.

Dobokay Máté: *Spots_01*, 2014, kemigram instant filmen, 7,3x9,5 cm



A *TAIE* (2014) című sorozata a természet valós leképezésére irányul, ha reduktív módon is, de lírai hangvételrel. Dobokay Máté objektív nélkül fotózik, a létező táj látványától vonatkoztat el. A lyukon beszűrődő fény alakítja a képeket: a horizont végtelennek tűnő vonala és a fényhatások határozzák meg a kompozíciókat. A képeken elvész a környezet táj mivolta, és festői gesztusnak ható motívumok határozzák meg őket. A fotók meditatív végtelenségükkel inkább a táj ködös, misztikus hangulatát emelik ki. Dobokay végletesen absztrakt tájképeket alkot, az érdeklő, hogy a valós tájakat hogyan lehet minél egyszerűbb formákra redukálni. A mozgókép és állókép viszonyával foglalkozó, festészet közeli *Waves* (2017) című sorozatban még tovább megy: telefonnal rögzített hullámmozgásos videókat kontaktol le. A monokróm sorozat képein az álló és mozgókép kapcsolata, a digitális és analóg képalkotás konfrontálódnak egymással.

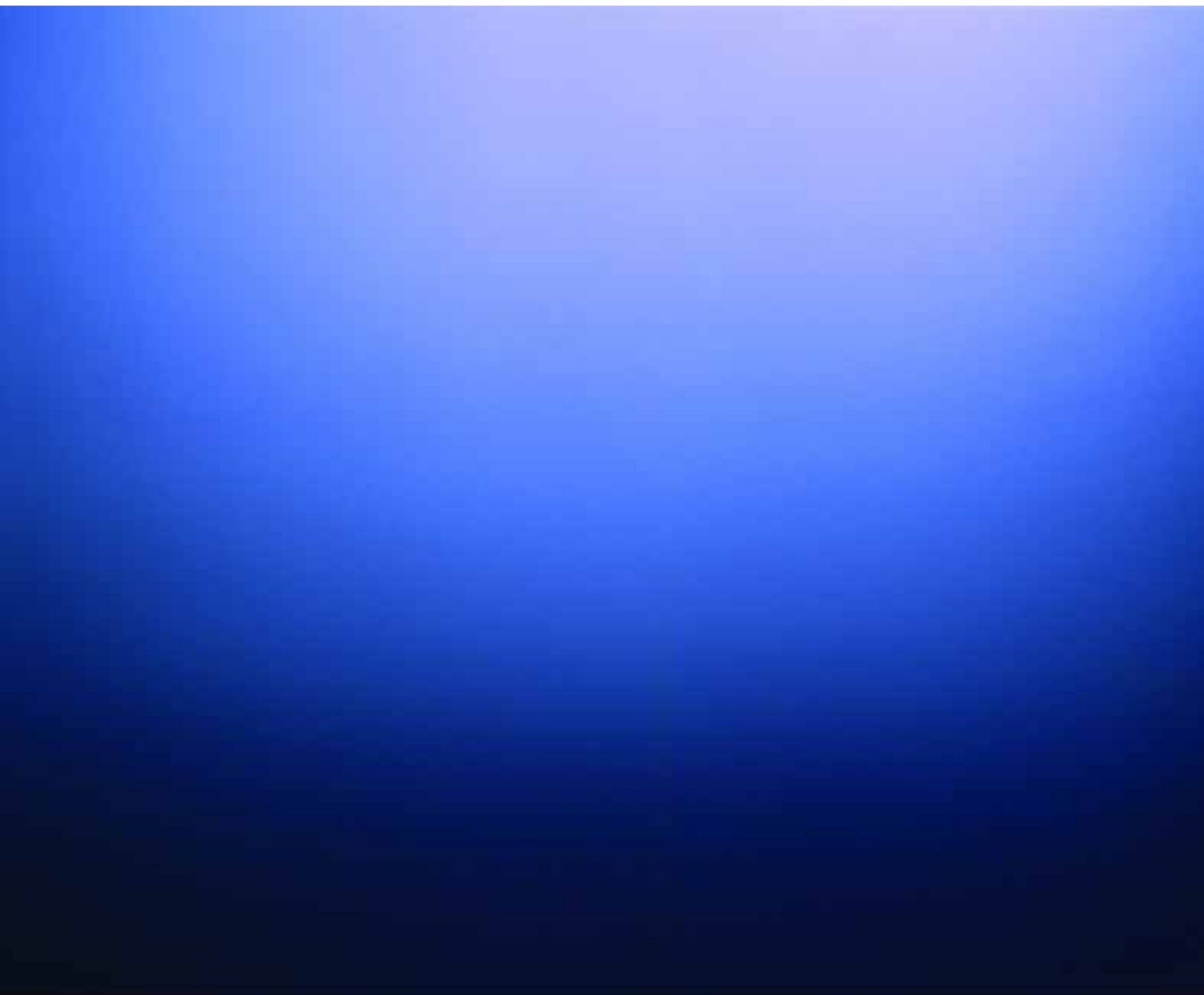
Dobokay Máté: *TAIE No. 4*, 2014, giclée print, 120x150 cm

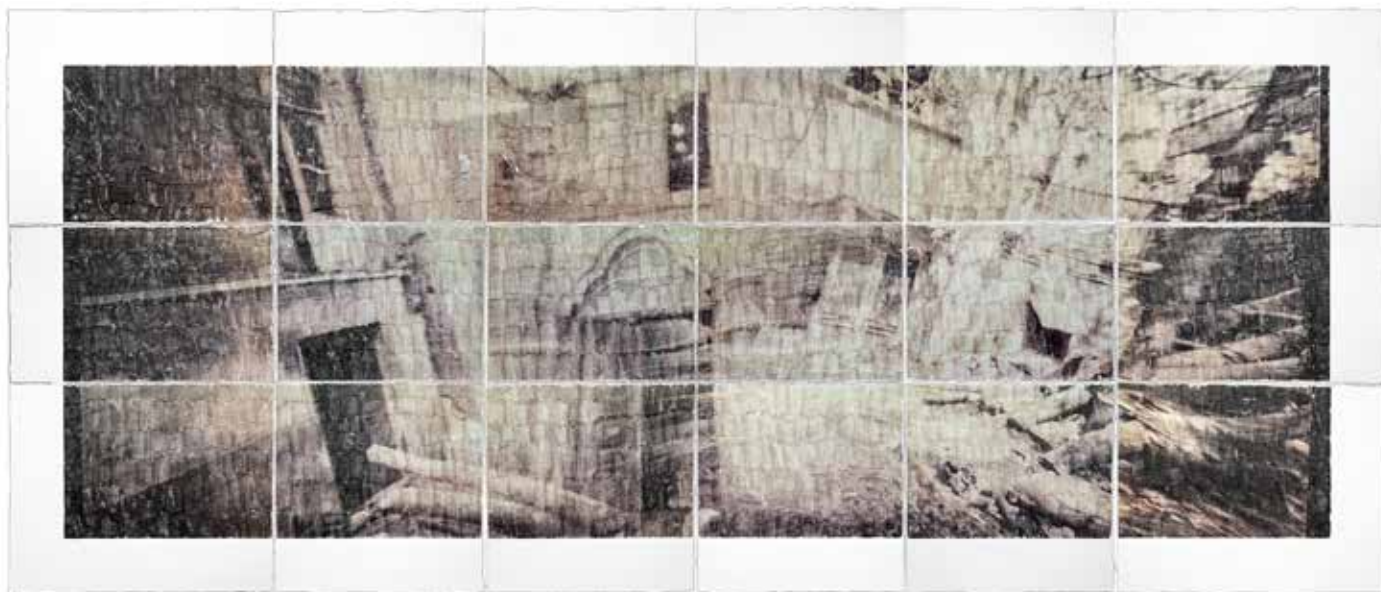


A fotográfia médiumával való kísérletezés Dobokay Máté minden sorozatánál tetten érhető. Szinte minden sorozata folyamatban van, párhuzamosan dolgozik egyszerre több anyagon és felkérésen. Minimalista eszköztárral, reduktív szemlélettel gazdagítja a fotografikus képről való gondolkodást.

¹ Berecz Ágnes: „Érintők Hantaihoz”, *Artmagazin*, 2008/4.

Dobokay Máté: *TAIE No. 9*, 2014, giclée print, 120x150 cm





Sasan Abri: *The Dormant Yellow series*, Analog photography, Image transferred on Paper, Unique Piece, 110 x 260 cm, 2013 © Sasan Abri

Csendesen szemlélni a várost

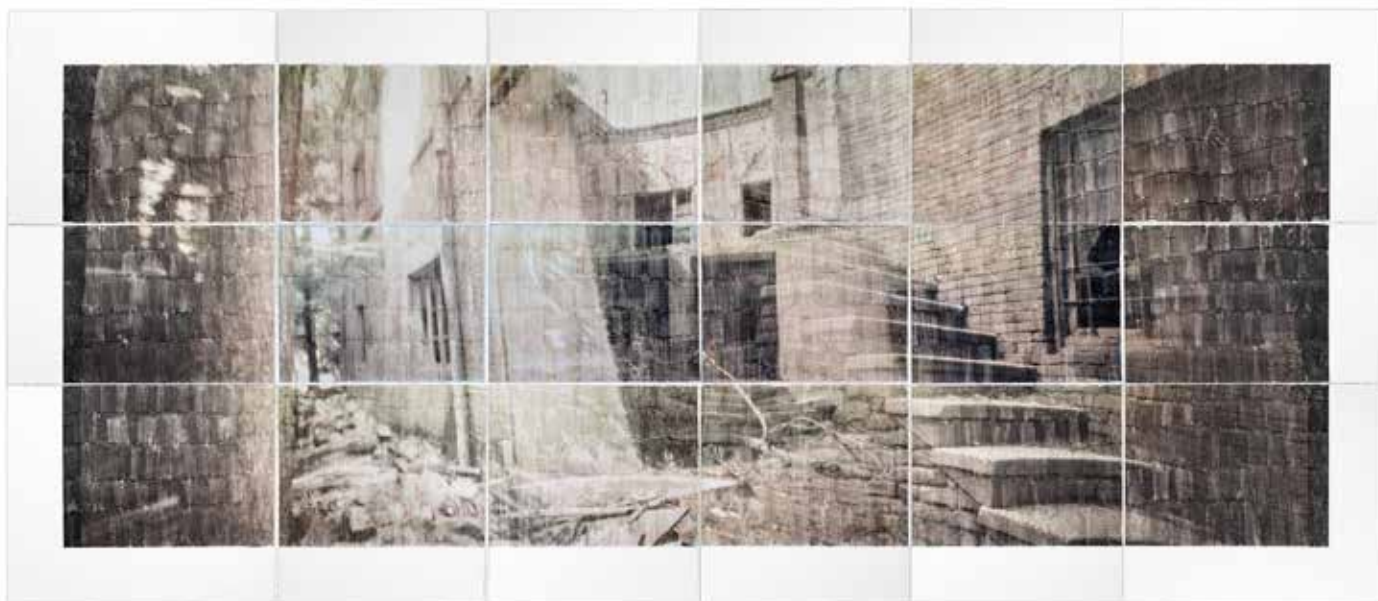
LEILA SAJJADI

Irán egyik legünnepeltebb fiatal fotográfusa ma Sasan Abri, aki 2012-ben vált szélesebb körben is ismertté a főváros művészeti életében a *Conjunctivitis* [Kötőhártya-gyulladás] című munkájával, amely városi részleteket megjelenítő, elmosódott és nyomasztó képek sora szülővárosáról, Teheránról. Az elmúlt tíz évben és azóta is szinte minden sorozatánál a város áll a mű középpontjában a részletek meghatározó fizikai jelenlétével az urbánus szövetben. Művészként az őt körülvevő világ hatott rá intellektuálisan a legerőteljesebben, mégis nehezen találja meg annak a módját, hogy megbékéljen ezzel a közeggel. A most 34 éves alkotó utolsó sorozata végre emberekről szól, akik mindeddig hiányoztak műveiből. Úgy tűnik, hogy az amúgy nagyon befelé forduló fotográfus végre kifelé tekint, hogy felfedezze magának a társadalmat is.

Egy szeles és hűvös tavaszi délutánon látogattam meg Abrit stúdiójában, Teherán belvárosában. Amikor kiszálltam az autóból, tisztán látszottak a távolban feltűnő Alborz hegység lágy körvonalai, amelyet általában hónapokon át elfed a városból felszálló vastag füstfelhő. Ez felvidített. A városnak ez a része, más negyedekhez hasonlóan, szintén gyors ütemben alakult át az elmúlt években, köszönhetően annak, hogy egyre több művész és lelkes városlakó költözik ide ezekbe a még megfizethető, sajátos karakterrel rendelkező régi városnegyedekbe a zaj, a kosz és a nehézkes közlekedés ellenére.

Sasan Abri lakása, amely egyúttal a műterme is, az egyik főutcáról nyíló kis mellékutcában található. Mindig félénk, de udvarias módján üdvözlő, és amikor belépek, kíváncsian nézek körbe. Tipikus lakás az 1970-es évekből, kőburkolattal a padlón, üvegezett ajtókkal és egy hosszú erkéllyel, amely egy hátsó udvarra néz. A lakást megőrizték eredeti állapotában, minden gondosan elrendezett. A stúdió egy nagy tér, innen nyílik az erkély a hátsó udvarra, nagy asztalokkal és munkaeszközökkel. Abri itt tölti a legtöbb időt, amikor Teheránban van és az újabb projektjein gondolkodik és dolgozik.

Sasan Abri nagyon visszafogott természetű, és jó megérzései vannak. 1984-ben született Teheránban. A családjában több művész is volt. Nagybátyjaival, akik mindketten jól ismert festők, rendszeresen látogatták a városi galériákat, és már rövid idő után jól kiismerte magát ebben a közegben. Egész fiatalon megismerkedett az idősebb művészekkel. „Nagyon jól tájékozódtam ebben a világban, és ez erősen befolyásolt, hogy magam is minden áron művész legyek. A kezeim azonban nem elég ügyesek ahhoz, hogy festő lehessek, mint a legtöbbben, akiket ismertem, de jól értettem a technikai eszközökhöz, jól bántam a kamerával, így egyértelmű volt, hogy számomra a fényképezés a járható út” – meséli.



Sasan Abri: *The Dormant Yellow series*, Analog photography, Image transferred on Paper, Unique Piece, 110 x 260 cm, 2013 © Sasan Abri

Sasan Abri iráni művész munkái

Bár sosem vett rész egyetemi szintű képzésben, nagy lelkesedéssel dolgozott a legnevesebb iráni fotográfusok, mint például Bahman Jalali¹ vagy Mehran Mohajer² tanfolyamain, akiknél elsajátította a fényképezés elméleti alapjait, és kísérletezett a különféle technikákkal. A kétezres évek elején számos csoportos kiállításon, pályázaton és biennálén vett részt, így fokozatosan megtalálta a városi művészeti színtér felé vezető utat, és közben eredményeinek köszönhetően elismerést nyert független fiatal fotográfusként. „Mivel sosem jártam egyetemre, ezért keményebben kellett dolgoznom, hogy bizonyíthassak. Ez kifejezetten előnyös volt számomra, mivel célt adott, és sokkal eltökéltebben és nagy összpontosítással dolgoztam. Tudtam, hogy magamra vagyok utalva, így minden adódó lehetőséget igyekeztem kihasználni. Nem voltam sem félénk, sem válogatós, amikor arról volt szó, hogy összekapcsoljam és használjam a rendelkezésre álló platformokat” – mondja elgondolkodva.

A 2009-es iráni felkelés és annak következményei, a társasági élet oly sok aspektusához hasonlóan, nagy hatást gyakoroltak a főváros művészeti életére és annak alakulására, és meg is változtatták azt. Az ország minden korábnál erőteljesebb elzárkózása drámai hatást gyakorolt az emberek közötti viszonyokra, az együttműködésekre, a műtárgyeladásokra, illetve egyéb szakmai kapcsolatokra a világ minden részén. Az elkeseredettség érzése és a minden irányból érkező nyomás erőteljes elvándorlást eredményezett, az ország számos jelentős gondolkodója, aktivistája, valamint írója és művésze elhagyta az országot. „Sok művészbarátom és sokan mások, akiket ismertem, elköltöztek Iránból ebben az időszakban. Ez egy kétségbeejtő időszak volt, és én is erősen elgondolkodtam azon, hogy maradjak, vagy menjek. Nekem azonban nehezemre esett volna elmennem az országból, így úgy döntöttem, inkább távol tartom magam Teherántól és mindentől, ami hozzá kapcsolódik” – meséli Abri. Ezt követően minden nap kocsiba szállt a kora reggeli órákban, és a hegyekbe utazott, ami csak néhány órányi autótú a várostól, hogy ott fényképezzen és élvezze a magányt. Ez az esemény végül hozzájárult ahhoz, hogy létrejöjjön az első önálló kiállítása, amelyet a teheráni Silk Road Gallery-ben rendeztek 2012-ben, és amely ráirányította a figyelmet arra az új művészi hangra, amelyet ő képviselt.

A *Conjunctivitis* című sorozatot eredetileg tíz nagy méretű (84x86 cm) fényképből álló műegyüttesnek tervezte, amely Teherán semmitmondó, mégis nagyon jellegzetes elemeit mutatja meg. Az inspirációt egyik jó barátjának a 2009-es felkelés idején őt kínzó állandó letartóztatástól való félelme jelentette, amelynek eredményeképp folyton álmatlanság gyötörte, amitől olyan lett a szeme, mintha kötőhártya gyulladása lenne. A betegnek ilyenkor nem csak ég a szeme, de elhomályosul a látása is. A sorozat készítése közben a Polaroid nyersanyagra rögzített képek hívásakor szándékosan beavatkozott a folyamatba, ennek köszönhetően minden felvétel elmosódott és vörös lett, és ezzel a rossz látásból fakadó rosszullet és az álomszerű tapasztalatok furcsa érzését keltette a nézőben. A sorozattal Abri közvetett módon utalt a társadalomban uralkodó csak rossz

döntések lehetőségét kínáló helyzetre és a nyomott közérzetre, valamint a torzultság és az elbizonytalanodás tapasztalatára, amit akár a leghétköznapiabb dolgok látványa is okozhatott. Ezzel a kiállítással megmutatta egyéni alkotói hangvételét, miközben közvetlen módon tapintott rá egy nagyon is érzékeny témára, nem rettenve vissza attól, hogy rámutasson honfitársainak abban a korszakban bizonytalan életére. Egyúttal pedig művészi tevékenységét szenvedélyesként, önmagát pedig sebzett megfigyelőként állította be. A kiállítást különleges lelkesedéssel fogadta a kritika, a sajtó és a közönség is, és rövid időn belül elkeltek a képek, amelyeket főként az iráni művészeti élet néhány közismert alakja és néhány nagyon jól ismert művész vásárolt meg. Ezért ez a sorozat fordulópontot jelentett az elkövetkező művészi tevékenységében, és kijelölte annak további irányát.

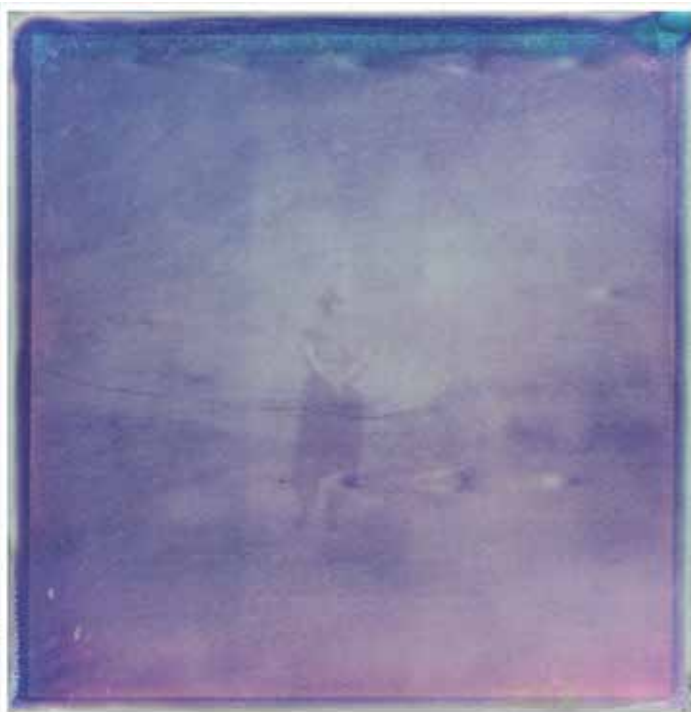


Sasan Abri: *From the „Conjunctivitis” series*, 84x86 cm, pigmented inkjet print, mounted on aluminum, 2012 © Sasan Abri

Sasan Abri: *From the „Conjunctivitis” series*, 84x86 cm, pigmented inkjet print, mounted on aluminum, 2012 © Sasan Abri

Sasan Abri: *From the „Conjunctivitis” series*, 84x86 cm, pigmented inkjet print, mounted on aluminum, 2012 © Sasan Abri

Sasan Abri: *From the „Conjunctivitis” series*, 84x86 cm, pigmented inkjet print, mounted on aluminum, 2012 © Sasan Abri



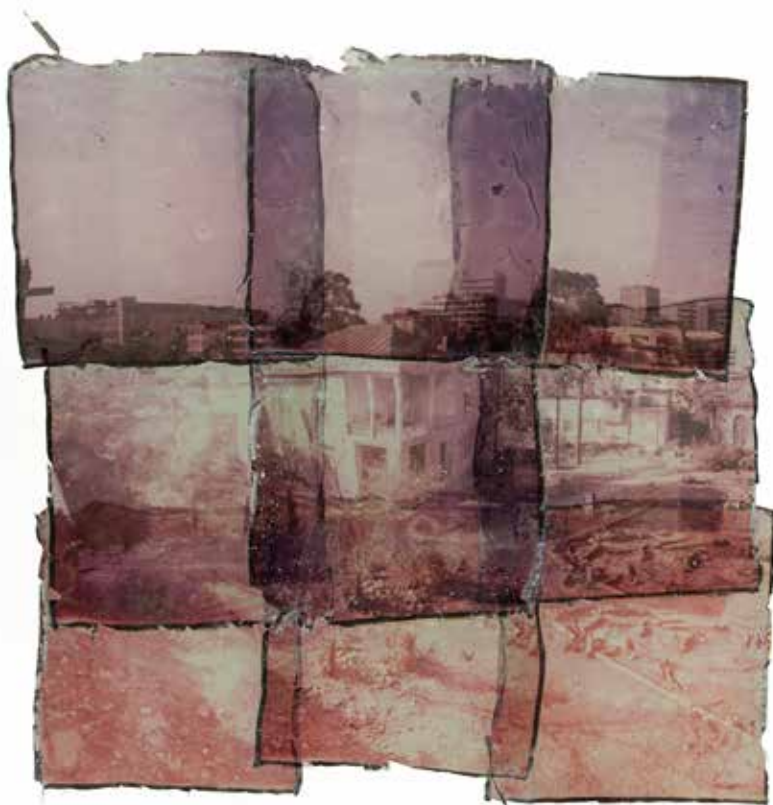


Még ezen a sorozaton dolgozott, miközben már formálódott egy másik mű is. A városban bolyongva és a megfelelő témát keresve belebotlott néhány romos és ijesztő öreg téglalapépületbe a megújuló városban. „Akkor találkoztam ezekkel a régi és elhagyatott épületekkel, miközben a másik sorozatomon dolgoztam. A maguk idejében talán nagyon vonzóknak és modernnek tartották őket, ez teljesen összezavart, de kíváncsívá is tett, miért váltak ilyen elhagyatottá” – mondja Abri.

Hétvégéken és napkelte előtt eljárt ezekre a helyszínekre, felmászott a falakon, belopódzott az udvarokba, nagy körültekintéssel fedezte fel és fényképezte le ezeket az otthonokat, de nem tudta rászárni magát, hogy belépjen. „Bár sok mindent elkerülhetetlenül felfedeztem, nem voltam felkészülve arra, hogy tudatosítsam magamban ezeknek a házaknak a személyes vonatkozásait. Sokkal inkább érdekelt a fizikai megjelenésük, a pusztá jelenlétük.”

Sasan Abri: *The Dormant Yellow series*, Polaroid-Photography, a collage of 9 images, all transferred to glass, 24x24 cm, 2013
© Sasan Abri

Sasan Abri: *The Dormant Yellow series*, Polaroid-Photography, a collage of 9 images, all transferred to glass, 24x24 cm, 2013
© Sasan Abri





Sasan Abri: *The Dormant Yellow series*,
Polaroid-Photography, a collage of 9 images,
all transferred to glass, 24x24 cm, 2013 © Sasan Abri

A felfedezés játékos öröméből született meg 2013-ban Abri nagy ívű sorozata, a *Yellow Dormant* [*Fakó sárga*]. Festményszerű fényképek nagy és egyedi sorozata néhány rejtett, álomszerű kincsről, amelyek elhagyatottan zárják magukba azoknak az életét, akik elmentek, és sosem tértek vissza, a hátrahagyott életet, egy figyelmen kívül hagyott múlt titkait, el nem beszélt történeteket egy város életéről egy erőszakos átmenet idején. Analóg fényképezőgéppel dolgozott, és a képeket kis kartonlapokra nyomtatta, és hígítót használva kezelte a felületet, majd az egyes darabokat kirakós játékra emlékeztető módon rendezte egymás mellé, hogy így állítsa össze az egész képet.

Bár az ebből rendezett kiállítását tartják mindeddig a legsikeresebbnek, ez a sorozat volt Abri állítása szerint az eddigi legnehezebb, leginkább kihívásokkal teli „Elmentem ezekre a helyekre, hogy belopózzak egyedül hajnalban, hogy meg ne lássanak, és le ne tartóztassanak. Félttem, hogy kirabolnak, és attól is, hogy váratlan helyzetekbe kerülhetek. Itt drogfüggőkkel, remetékkal, hajléktalanokkal is lehetett találkozni. Olyan érzésem volt, mintha egy csatatéren lennék, ahol életben kell maradnom, és közben rögzítenem kell mindazt, amit látok egy minden valószínűség szerint nagyon veszélyes közegben. Ez valójában szórakoztatott. Olyan érzés volt, mintha kincsvadász lennék” – hangsúlyozza. A teheráni

Aaran Gallery-ben kiállított műveket órák alatt eladták. Sokan, még olyanok is, akik nem Iránban élnek, vásároltak ebből a sorozatból, többen talán épp az egykori tulajdonosok közül. Harminc évesen, úgy tűnt, hogy minden kétséget kizáróan megmutatta művészi erejét.



Sasan Abri: *Untitled from Beyond Blue series*, Polaroid Photography, Cyanograph film, sx-70, scanned and printed, 62x64 cm, 2015 © Sasan Abri



A kiállítás sikere ellenére, a galeristájával folyó együttműködésből fakadó nézeteltérések és a kevésbé jó üzleti eredmények miatt, dacára a jó eladási mutatóknak, ismét a rezignáció időszakot kellett átélnie, és ismét felvetődött a kérdés, hogy helyes döntés volt-e Iránban maradni és itt dolgozni. Mindezek miatt inkább elköltözött Teheránból, és egy időre egy magányos, elzárt helyen települt le az ország északi részén. „Kimerítettek a legalapvetőbb dolgok,

amelyeket rendbe kellett tennem. Olyan dolgok, amelyek akadályt jelentenek, ha Iránban dolgozik valaki. Például eladtam ugyan minden művet a kiállításon, de amit kerestem, végül nem volt elég arra sem, hogy belekezdjek egy új munkába, hogy megvegyem a hozzá szükséges dolgokat. Munkát kellett vállalnom, hogy finanszírozhassam a következő projektet. Ez teljesen elkeserített, és felvetődött a kérdés bennem, hogy tényleg folytathatom-e ezt a pályát ebben az országban” – meséli.

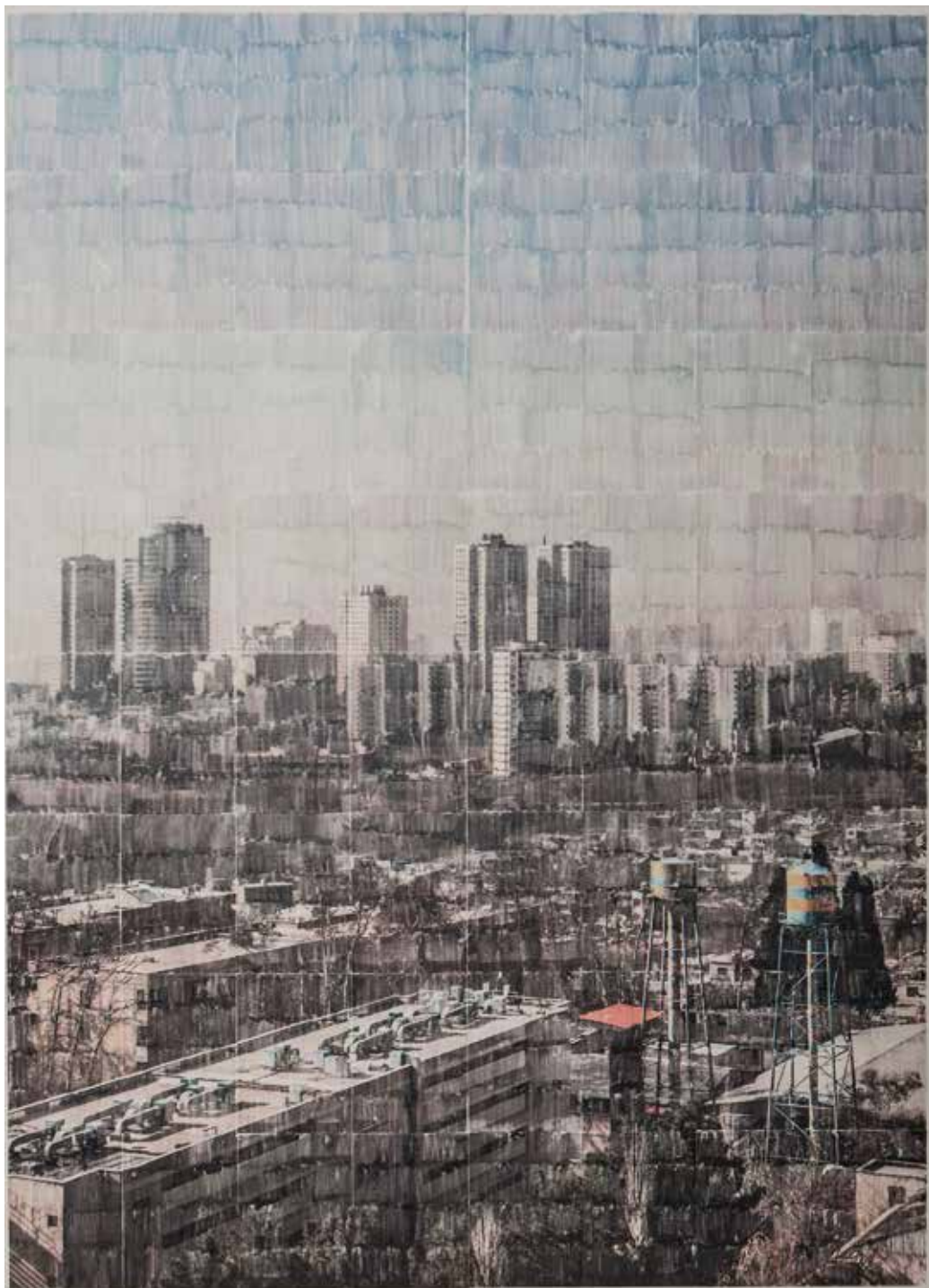
Az alatt az idő alatt, amelyet távol töltött a városi zűrzavartól, a természetet kezdte fényképezni. Különféle témákkal kísérletezett, és egy nagyon személyes sorozatot készített *Beyond Blue* [A kéken túl] címmel, amely megjelenésében nagyon hasonlított a *Conjunctivities* képeihez, de ezúttal portréfelvételeket készített. Új érzelmi kapcsolatba bonyolódott, és hosszú időt töltött távol a várostól, így ez lett eddigi legszemélyesebb műve.

Miután visszatért Teheránba, és különféle felhőkarcolók építését fényképezte a városban, az építkezések helyszínén megszületett a következő sorozat, az *Exposed* ötlete. A magaslati pontokról elé táruló látvány arra indította, hogy egy másik perspektívából ábrázolja a városi tájat, illetve a digitális technika segítségével mutassa meg a Teherán horizontját meghatározó magas épületek sorát.

A szerződéses munka során, illetve az egyéb feladatai közötti átmeneti időszakokban hosszú órákat töltött a felhőkarcolók tetején, hogy elkészítse a következő kiállítás anyagát. A kamera fókuszát a föld és az égbolt közé irányította, ahol kijelölte a rögzítendő témát. A kivitelezés során tükörfordított képeket nyomtatott, majd nagy kartonokra transzferálta őket, hogy megőrizve az egyes képek egységét, retusálja, majd megváltoztassa a színeket. Az állandó ismétlés okozta rendezett csíkok, a minden képen látható meditatív ritmikus beavatkozások, az alkotót a kézműves pozíciójába emelték.

Sasan Abri: *Exposed series*, Image transferred on paper, Unique edition, 100x70 cm, 2015–2018 © Sasan Abri





Sasan Abri: *Exposed series*, Image transferred on paper, Unique edition, 130x180 cm, 2015–2018 © Sasan Abri





A kiállítás a teheráni Mohsen Gallery-ben nyílt meg 2018-ban, ahol nem csak ezek a nagyméretű, lenyűgöző városi látképek kerültek bemutatásra, hanem üvegre transzferált polaroid felvételek egy sorozata is, amelyek Teherán olyan hétköznapi részleteit mutatják, amelyek bármely más nagyvárosban is megtalálhatók. Az *Exposed* így talán egy másik olyan sorozat, amely megmutatja, hogy Abri milyen megszállottan követi figyelemmel minden részletre kiterjedően a várost és az egész világot. A cselekmények kiszámíthatatlan, már nem abba-hagyható egymásutánja, amitől az élet és a művészet izgalmas és ösztönző lesz.

Visszatekintve utolsó, illetve legutóbb kiállított sorozatára, Abri ezt mondja: „Kezdetben az volt az elképzelésem, hogy egy fekete-fehér sorozatot készítek, de teljesen letaglózott az első előhívott kép látványa; túl sötét és túl lehangoló volt. Nem akartam érzelmű sorozatot, vagy szándékosan rájátszani az emberek érzelmeire. Nem ezt kerestem. Nem szeretném még inkább növelni a nyomorúság érzését, nem akarok jelképekben gondolkozni és dramatizálni a választott témát. Ezért úgy gondoltam, hogy a fekete-fehér nem lehet jó válasz a sorozatban felvetett kérdésre, és így előlről kezdtem az egészet.”

Úgy tűnik, hogy az iráni művészet egzotikus jellege, ahogy sokan szeretnek gondolni rá, és amit sokáig ünnepelt a világ, már nem érdek a fiatalabb iráni művészek számára. Hosszú éveken keresztül komoly elismerést kapott a kortárs iráni művészet ezért a különlegességért, a szimbolikus tartalmakért és a retorikai nyelvi közegért. A fényképezés pedig határozottan olyan médiumnak számított, amely a legerősebben képes a társadalmi és politikai kihívásokkal szembesíteni. Ez az irány és ez a megközelítés mára erőteljesen megváltozott. Egyre több művész igyekszik kerülni, hogy közvetlenül utaljanak kulturális jelképeikre, egy újfajta művészet van születőben. „A technológia fejlődésével már nem lehetséges, sőt nem is szükséges a különleges jelenlét kivetítése a világba. Az emberek pusztán egyetlen kattintással megkeresik és meg is találják mindazt, amire szükségük van. Mindannyian össze vagyunk kapcsolva, lényegtelen, hogy hol élünk és milyen nyelvet beszélünk. Úgy vélem, vége annak a korszaknak, amikor az volt a fontos, hogy valami különleges és egzotikus legyen” – mondja.

¹ Bahman Jalali (1944–2010. január 15.) iráni fotográfus, aki jelentős szerepet játszott a fiatalabb fotográfusok képzésének megszervezésében. Több mint 30 évig maga is részt vett ebben a munkában. Legismertebb felvételeit az iráni forradalom idején, majd azt követően az iraki-iráni háború alatt készítette. (A ford.)

² Mehran Mohajer (1964), a teheráni képzőművészeti egyetem tanára, 1987 óta rendszeresen vesz részt csoportos kiállításokon szerte a világon, egyéni kiállításai főleg Teheránban voltak. (A ford.)

Sasan Abri nem számít forradalmárnak vagy lázadónak. Az ő világa személyes és kimondottan érzelmes. Nem akar panaszkodni vagy különleges üzeneteket megfogalmazni. A fényképezés, ahogy erről sorozatai tanúskodnak, nem csak az ő személyes kifejező eszköze. Csendes és visszafogott egyéniség, aki egy kaotikus közegben él, és ahogy mindig mondja, a fotográfia egyúttal eszköz ahhoz is, hogy megmentse a lelkét. A kétkedés és a határozatlanság időszakain mindig az segítette át, hogy újabb sorozatokon dolgozott. Nyughatatlan művész, aki hisz abban, hogy a fényképezés számára terápiás eszköz, és az egyetlen lehetőség arra, hogy irániként türelemmel fogadja a mindennapok kihívásait.

Ahogy egyre közeledett a beszélgetés vége, mutatott egy képet fiatalok csoportjáról, akik egy parkban ültek és beszélgettek. A felvételt ő készítette, mondta, majd hozzátette, hogy fogalma sincs, kik ezek az emberek, de csodálatra méltónak tartja elementáris jelenlétüket ebben a városi közegben. Abri más munkáihoz hasonlóan itt is homályosan és elmosódottan látszanak az emberek, nem tudjuk, hogy kik ők, és persze nem is szükséges ez a tudás.

A következő sorozata végre emberekről szól majd, mondja. Korábbi munkáiban sosem jelentek meg az emberek, és nem is foglalkoztatta a megfigyelésük. Amint elbúcsúzom tőle, megpróbálom elképzelni a következő sorozatát: emberek egy gondosan megválasztott városi közegben, pusztán esztétikai jelenlétük miatt, nem pedig személyazonosságuk okán. És bármi is legyen majd, egy dologban biztos vagyok, ez is egy érzelmekkel telített sorozat lesz, amelyet egy visszafogott, távolságtartó művész alkot, aki a művészet lehetőségét keresi ebben a városi összevisszaságban.

Silk Road Gallery enteriőr,
Sasan Abri: *Conjunctivitis*, 2012

Fordította Pfisztner Gábor





STANDOVÁR JÚLIA

Volta Photo



Yossi Milo interiőr, Sanlé Sory kiállítás, 2018

Sanlé Sory: *Fatoumata Nouvellement Tressée / Fatoumata frissen fonott hajjal*, 1978, Gelatin Silver Print, © Sanlé Sory, Courtesy Yossi Milo Gallery, New York



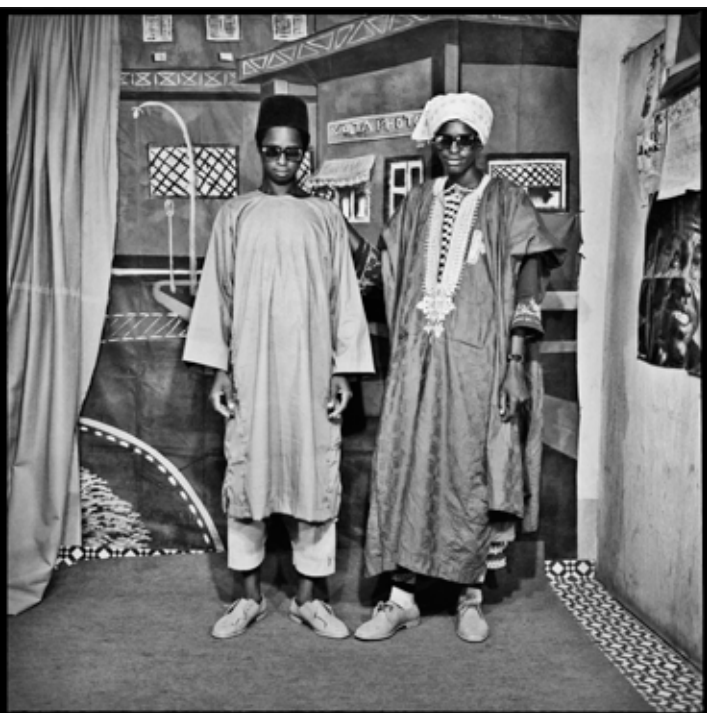
Sanlé Sory: *Belle de jour / A nap szépe*, 1975, Gelatin Silver Print, © Sanlé Sory, Courtesy Yossi Milo Gallery, New York

Belépve a Yossi Milo Galériába fekete-fehér stúdió portrékat látunk, a négyzet formátumú képek különböző méretben és elrendezésben szerepelnek a galéria falain, ezzel egy nagyon izgalmas és dinamikus teret alkotva. A kisebb méretű printek egymás mellett sorakoznak, a nagyok olykor egyedül jelennek meg a falon. De lépjünk vissza kettőt, a helyszín New York, azon belül is Chelsea, a galérianegyed, az egyik és talán legismertebb a városban. Rengeteg kiállítás van ezen a környéken, leginkább képzőművészeti, de fotográfiai is van bőven. A Yossi Milo művészei között számos fotós található a világ minden tájáról, például Pieter Hugo Dél-Afrikából, Kohei Yoshiyuki Japánból, Lise Sarfati Franciaországból vagy Alessandra Sanguinetti Amerikából. És Sanlé Sory, akiről szó lesz, Nyugat-Afrikából.

A Burkina Fasoban született Sanlé Sorynak két kiállítása is nyílt tavasszal az USA-ban, az egyik itt New Yorkban, ami azért különleges, mert ez az első alkalom, hogy egy amerikai galéria reprezentálja a munkáját, a másik pedig az Art Institute of Chicago-ban. A fotós 1943-ban született, évtizedek óta készíti a fotográfiáit, viszont csak 1998 óta jelentek meg munkái nyilvánosan, és az első önálló kiállítására csak 2016-ban került sor. Ki is Sanlé Sory, és hogyan került New Yorkba? A kulcs Florent Mazzoleni, egy negyvenes éveiben járó francia újságíró, zenekutató és producer, akit 2011-ben beszippantott Burkina Faso 60-as 70-es évek afro-punk zenéje. Kutatásai közben szemet szűrt neki egy albumborító, ami elvezette őt Sanléhoz. A *The New York Times*-nak arról mesél Mazzoleni, hogy első találkozásukkor a fotográfus éppen a stúdiója udvarán tüzet rakva arra készült, hogy elégessen pár régi negatívot, arra hivatkozva, hogy „az embereket nem érdeklik a régi dolgok”.¹ Aznap este Mazzoleni egy zseblámpával elkezdte átnézni a több tízezer nagyságrendű archívumot, amiből párat megkapott a fotóstól nyomtatásra. A két férfi együttműködésének eredménye több önálló kiállítás Burkinában, Marokkóban, Angliában és most az Egyesült Államokban.



Sanlé nem akart híres vagy elismert művész lenni. Bobo-Dioulassoban kezdte a szakmát, ami Burkina egyik kulturális központja és nagyvárosa. Pár hónapot tanoncként dolgozott egy ghánai fotós mellett, ahol kitanulta a fényképezés technikai oldalát, majd magazinoknak tudósított autóbalesetekről. 1960-ban pedig családi segítséggel megalapította a Volta Photo stúdiót. Esküvőket, zenei eseményeket dokumentált, illetve portrékat készített fekete-fehér 6x6-os formátumú negatívra. Abban az időszakban kezdte el a karrierjét, vagy inkább hívjuk szolgálatnak, amikor az ország elnyerte függetlenségét. Mazzoleni szerint Sanlé demokratikus fotográfus, bárki megfordulhatott a képein, zenészek, párok, gyerekek, tehetősebbek vagy csak barátok. „Ha egy koncert, keresztelés vagy esküvő van, akkor arról képeket kell készíteni, különben az emberek elfelejtik. A fotók szükségesek ahhoz, hogy a fiatal generációnak átadjuk az emlékeket, hiszen, ha mi már nem is vagyunk, a képek ott lesznek. Ha nincs kép, akkor meg sem történt.” mondja Sanlé Sory.¹ Ismerős gondolat.



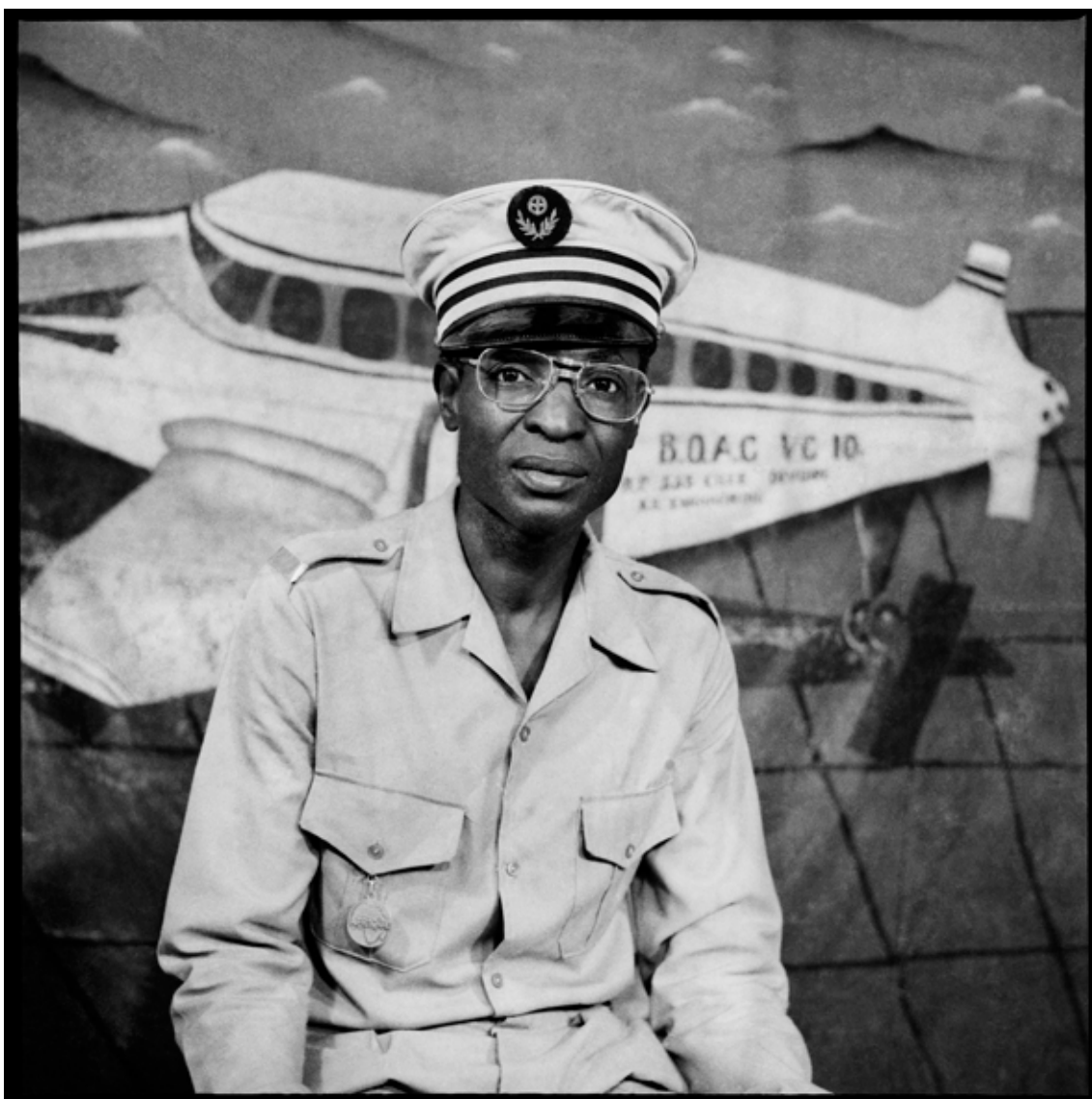
Sanlé Sory: *Les Deux Fermiers Peuls / Két peul földműves*, 1977, Gelatin Silver Print, © Sanlé Sory, Courtesy Yossi Milo Gallery, New York

Sanlé Sory: *Les Gentlemen de Cocody / Les Gentlemen de Cocody*, 1978, Gelatin Silver Print, © Sanlé Sory, Courtesy Yossi Milo Gallery, New York

Sanlé Sory: *Le pistolero / A fegyveres*, 1975, Gelatin Silver Print, © Sanlé Sory, Courtesy Yossi Milo Gallery, New York

Sanlé Sory: *Allo, On Arrive! / Halló, megérkeztünk!* 1978, Gelatin Silver Print © Sanlé Sory, Courtesy Yossi Milo Gallery, New York





Sanlé Sory: *Le Commandant / A parancsnok*, 1976, Gelatin Silver Print, © Sanlé Sory, Courtesy Yossi Milo Gallery, New York

A Volta Photo nem csak egy műterem, hanem egy hely, ahova az emberek azért járnak, mert ki akarnak szakadni a mindennapi életükből. Sanlé stúdiója egy kapu a fantázia világába, egy játszótér, ahol az emberek újraképzelt magukat, átalakulhatnak valaki mássá. A fotós bármit megtesz, hogy segítsen az embereknek megalkotni a saját képüket. A stúdió nem csak stúdió, hanem jelmez és díszletraktár is. Sanlé összegyűjtött ruhákat, kellékeket, festett háttereket, amelyek a modellek rendelkezésére álltak szabadon. Így nem meglepő, hogy a műtermi portréin rengeteg visszatérő motívum található, például a repülőgépet ábrázoló

hátter, ami az utazásra, kalandra, elvágódásra enged asszociálni, vagy az utcakép a Volta Photo táblával a sarkon. Megfigyelhető, hogy a „Volta Photo” mint felirat többször és többféleképpen is feltűnik a képeken, ami azt az érzést erősíti fel ismét bennem, hogy ez a hely nem csak egy stúdió volt, hanem egy kíváncsi hely, egy közösségi tér, ahova szívesen mentek az emberek. Olyannyira, hogy sem a fotóst, sem a modelleket, sem a megrendelőket nem zavarta, hogy belógtak, vagy éppen tudatosan bele voltak komponálva a lámpák, állványok a képekbe. A fantáziának keretet adó stúdió jelenléte fontos, a neve pedig utal a nemzeti büszkeségre, Burkina



Fasót 1958–1984 között Republique De Haute-Voltának, azaz Felső-Voltának hívták. Ez az időszak fontos az ország történelmében, hiszen francia gyarmatból független állam lett. Városiasodás, a tömeg kultúra beszívargása és kezdeti instabilitás jellemezte Burkinát ebben az időben. Visszaugorva a képekhez, az szűrődik át rajtuk, hogy Sanlé nem tartotta fotós szerepét fontosnak olyan értelemben, hogy nem nyomta el személyiségével az alanyait. Megengedte modelljeinek, hogy kitalálják a saját képüket, ezáltal a szórakozás fontos eleme volt az alkotói folyamatnak. Ettől még a jelenléte erősen érezhető. Képkalkotása nagyon karakteres, a kiállításon szereplő

fotográfiáit nézve észrevehetőek sémák, amiket követett: egyéni vagy csoportos portrék, kompozíció közép-re rendezve, túlnyomó részt a kamerába néző modellek frontálisan megvilágítva. Tulajdonképpen az utcán vagy más helyszíneken készült képei is követik ezt a módszert. Műterme mintás mozaikcsempe padlója szintén sokszor feltűnik a drapériaháttér előtt, napszemüvegek és mintás, illetve csíkos ruhák társaságában. Yossi Milo, kihasználva ezt a motívumot, pár falat fekete-fehér csíkosra, illetve a két terem padlóját fekete-fehér négyzetmintásra festett a kiállítás kedvéért. Nagyon látványos és dinamikus a prezentáció.

Mindig más nemzetiségű fotográfusok tűnnek fel a porondon, a 90-es években a szocialista országokból, majd Kínából, Dél-Amerikából és az elmúlt időben pedig az afrikai országokból „találnak” művészeket. Valószínűleg emögött részben az áll, hogy próbálnak mindig különböző kontinensek művészetére hangsúlyt fektetni, felkutatni és bemutatni. De az, hogy éppen mi a trend, annak is megvannak az okai. Ha nem csak a fotóművészetre, hanem más műfajokra is kitekintek, akkor az tűnik fel, hogy az elmúlt években az afrikai és fekete amerikai művészek nagyobb teret kaptak itt New Yorkban, illetve az USA-ban. Idei hatalmas siker volt a *Black Panther* (2018) Ryan Coogler rendezésében, ami nem csak az afrikai kultúrát, de a nőket is magasztaló Marvel szuperhős történet. Szintén fontos film tavalyról a Jordan Peele rendezte *Get Out* (2017) horror/thriller, ami nagyon leegyszerűsítve a fehérek kifacsart és félelmetes vágyódásáról szól a feketék iránt. Ha a zenére nézünk, akkor azt látjuk, hogy a pop zene a rap és az r&b, Kendrick Lamar Pulitzer-díja magáért beszél. Ugyanígy megjelenik az afrikai kultúrák iránti érdeklődés, és fekete identitással foglalkozó témák az irodalomban, a *stand up comedy*-ben stb.

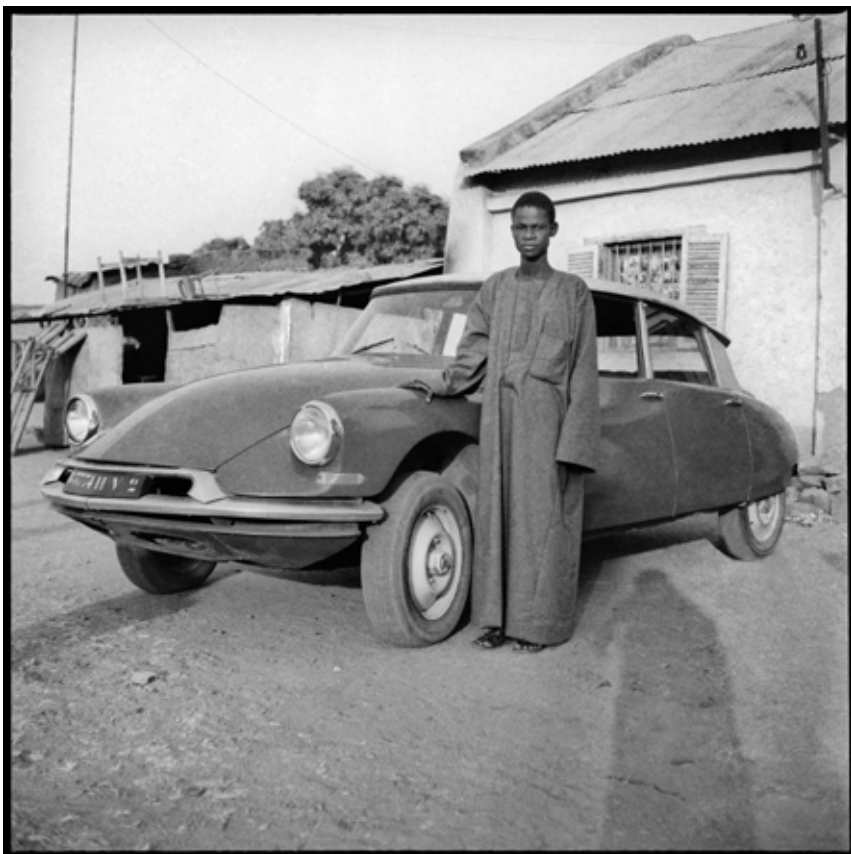
Visszakanyarodva a vizuális művészetre, pár hónapja hozták nyilvánosságra az Obama házaspárról készült festményeket, amelyeket Kehinde Wiley és Amy Sherald fekete amerikai festőművészek készítettek. A sort lehetne folytatni, és ez „csak” Amerika, de a hatása nagy, divatot teremt. Beszéd tárgya, érdekli az embereket és ebből a fotóművészet sem szeretne kimaradni.



A kiállításon szereplő fotók humorosak és szerethetőek. Sanlé Sory őszintén örököltette meg a Burkina Faso felszabadulása utáni korszakot, fotói antropológiai kordokumentumok. A kiállításhoz készült egy limitált példányszámú művészeti kiadvány, ami-ben válogatott stúdió portréi szerepelnek.

¹ Fayemi Shakur : *A Witness To Youth Culture In Burkina Faso*, New York Times, Jan. 9, 2017

² Fayemi Shakur : *A Witness To Youth Culture In Burkina Faso*, New York Times, Jan. 9, 2017



SOMOGYI-ROHONCZY ZSÓFIA

GYERMEK (DED) FOTÓ

A gyermekfotókról általában a családi albumok természetellenesen beállított pózában, megszeppenve kamerába pillantó gyerekek jutnak eszünkbe. A műfaj, ha nevezhetem így, persze nem csupán ennyi. Ahány fotó, annyi féle motiváció, ábrázolásmód és megközelítés. A fotótörténetben kezdetektől jelenlevő alanyok a gyerekek, akik néhol legszebb ünneplőikben feszengve, berendezett környezetben, játékok között bámulnak a kamerába, vagy „meztélábasan” ülnek a tanító úr mellett a múlt századi osztályképeken. Jól bejáratott klisék sorjáznak a fotóalbumokban és az archívumokban, de az egységesnek tűnő ábrázolásokban az éles szem beszédes mozdulatokat, egyéniségeket, történeteket fedezhet fel. A talált fotográfiák gyermekábrázolásait ma már kutatók is vizsgálják, a gyermekekről és fiatalokról teljes kiállításokat rendeznek.

A gyermekfotó első pillantásra könnyednek tűnő műfaj, ám ha közelebbről megvizsgáljuk, elbizonytalanodunk. Mert nagy a felelőssége a fotósnak, hogy milyen formában, milyen helyzetben és miért ábrázolja a gyermeket. Az idei Budapest Fotó Fesztivál bőségesen szolgált olyan kiállításokkal, melyek rációfoltak a gyermekfotográfiával kapcsolatos esetleges előítéletekre és ízelítőt nyújtottak sokféleségéből. A tudományos munka eredményeként keletkezett fotógyűjteménytől kezdve a történelmi jelentőségű felvételeken és fotómeséken át a család életébe bepillantást engedő lírai munkákig a művészi gyermekfotóra sok-sok példát találhattunk az elmúlt néhány hónapban.





Az Artphoto Galériában kapott helyet Reissmann Marian Pikler Emmi intézetében több évtizedig folytatott munkájából készített válogatás. A *Tekintetek*¹ című kiállítás felvételei a bölcsőde mindennapjainak kristálytisztá fekete-fehér lenyomatai. Az intézetben fejlődő gyerekeket örökítenek meg és dokumentálnak játék, a világ megismerése, tanulás, egyszóval növekedés közben. A bemutatott felvételek remek példák arra, hogy a fotó milyen sokféle módon állíthatja eszközeit a tudomány, sőt a pedagógiai kutatások szolgálatába. Persze közel sem lennének ilyen briliánsak és tudományos szempontból használhatók, ha mint fotók nem állják meg helyüket. A megszokott beállított képekkel össze sem hasonlítható felvételek ezek, de mégsem rögtönzött, szerencsésen elkapott pillanatok. Reissmann Marian tudatosan úgy szervezte a felvételek körülményeit, hogy a lehető legnyugodtabb környezetet tudja kialakítani kis alanyai számára. A kedves, csetlő-botló gyerekekről készített képek azonban csak bájos fotók maradnának, ha a kiállítás szervezőinek hála nem tekinthetnénk be a pedagógiai kulisszák mögé is. Egy-egy képhez példaként bemutatásra került a leíró karton is, amely nemcsak magyarázatot ad a képen történetekre, de bepillantást enged a fotós és a pedagógus együttműködésének mikéntjébe is.



A bemutatott kartonokat olvasva megerősítést kapunk arra, hogy a képek a helyes élethelyzeteket közvetítették felénk: képről képre, szavak nélkül is értjük a csodálatos felfedezéseket, a gyöngyöző kacajokkal teli örömet és átéljük azokat a csöppnyi diadalokat, amelyeket mi is éreztünk két, három vagy négy éves korunkban egy fiók kihúzása miatt. Mélyre eltemetett, vagy inkább régen elfeledett élmények ezek, amelyek makacsul a felszínre törnek a fényképeket szemlélve. De mégis mitől történik meg a csoda? Reissman Marian szerint ezért: „A képek megmutatják, hogy a gyerek a külvilágból napról napra kapott új benyomásait nemcsak az arcjátékával tükrözi vissza: a gyerek egész teste, minden mozdulata kifejezi az elcsodálkozást, az örömet az új élmény felett. [...]

az autó kerekét tanulmányozó, háttal álló kisgyerek elcsodálkozása, megismerni-akarása legalább annyira kifejezésre jut, mint a szemben levő gyereké, akinek az arcán, de kis kezeinek tartásán is látható az ismerekedés izgalma.”²

A gyermekek fotografálása éppoly speciális felkészültséget igényel, mint bármely más téma megörökítése, de a sikerhez nem különleges felszerelés kell, hanem különleges felkészültség és adottságok. „Azoknak a képein, akik helyesen fényképeznek, olyanok a gyerekek, mint a valóságban. Játszanak, ugrálnak, jókedvűek: élnek. Pedig ezek a képek ugyanolyan géppel készülnek,



Reissman Marian: *Cím nélkül*, 1965 © Magyarországi Pikler-Lóczy Társaság

mint a megmerevített, glédába állított gyerekek üres, kifejezéstelen képei. Pedig nincs boszorkányság sem a dologban. Csak két tényező kell ahhoz, hogy jó képek születhessenek: őszinteségre kell törekedni és türelemmel kell megoldani a feladatot.”³ És vajon mi kell még. Az sem titkos összetevő: „Az igazán jó képhez a művészi meglátáson és a technikai tudáson kívül szoros kapcsolatban kell lenni a felvétel tárgyával, ez esetben a gyerekekkel. Ismerni kell életmegnyilvánulásait, szokásait, azt, hogy mit szeret, mit nem; csak akkor, ha mindezt ismerjük, tudjuk a gyerek valódi lényét a képre hozni.”⁴

A gyermekfotók pedagógiai vonatkozásán és felhasználhatóságán túlmutat Ata Kandó sokszínű életműve. Az 1956-os menekültekről készített felvételei történelmi dokumentumok, a legnagyobb divatházaknak készített fotóit nemzetközi szinten is elismerték, az amazonasi indiánok között készített felvételeit pedig akkor készítette, amikor fehér nő még ritkaság volt a dzsungelben, de legbüszkébb mégis saját gyermekeivel készített sorozataira volt (*Álom az erdőben*, *Calypso&Nausicaa*), ahol fia és ikerlányai egyenrangú alkotótársként szerepeltek a munkafolyamatokban. Ezekből az izgalmas felvételekből, családi felvételekből mutat be egy válogatást a Deák17 Gyermek és Ifjúsági Művészeti

Galéria az *Ata meséi* című tárlaton, ahol merőben más képet kaphatunk a gyermekekről, mint ahogy megszoktuk. Nem gyámoltalan, még formálódó kisemberek, hanem öntudatos, bátor, nyíltszívű, érző és gondolkodó emberi lények. Ez a fajta megközelítés talán Ata Kandó neveltetéséből adódik, édesanyja G. Beke Margit is a kor reformpedagógiai irányzataihoz hűen nevelte leányát. Ez a szemlélet visszatükröződik az 1915-ös kiadású *Ata könyvében* is. A gyermeket minden előítélet és felsőbbrendűség nélkül megfigyelő, a gyermektől tanulni vágyó felnőtt hozzáállása erőteljesen

éreződik valamennyi felvételén. A családi nyaralások alkalmával készített *Álom az erdőben* című fotómese és a *Calypso és Nausicaa* című fotósorozat megalkotásában egyenrangú alkotópartnerként vehettek részt gyermekei. Az *Álom az erdőben* meséjét a fia írta, mindkét esetben a gyerekek tervezték és készítették a jelmezeket. Nem a felnőtt instrukcióinak végrehajtói voltak, hanem önálló döntéseket hozó társalkotók. Nehéz feladatot vállalt magára Ata Kandó, amikor fejébe vette, hogy egy fotókönyv kiadásával segíti az 1956-os forradalom után menekülő családokat. Az akkor már Hollandiában élő





fotóművész minden követ megmozgatott és két heti megfeszített munkával – Violetta Cornelius fotóművésszel együtt – még karácsony előtt kiadhatták a könyvet, bevételével a családokat segítve. Kényes téma ez. Felzaklatott helyzetben, sokszor szüleiket elvesztett gyermekeket, vagy a bizonytalanságba menekülő családokat kellett Ata Kandónak lencsevégre kapni. A képeken azonban soha nem látunk szánalmat keltő, megtört tekintetű alakokat, ami a fotós mélyről fakadó emberszeretetének, sőt embertiszteletének köszönhető. Ugyanez az érdeklődő figyelem és tisztelet sugárzik az amazonasi indiánok között készített fotóin is. Nem elsősorban az egzotikum köszön vissza a felvételeken, hanem a felismerés, hogy ugyanazok az emberi kapcsolatok, a táplálás, az ölelés gesztusa ismétlődik az őserdő lakóiról és az osztrák-magyar határon megörökített menekült családokról készített fotókon is.

A kiállítás egészének csak egy pillérét adják a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum anyagából kölcsönzött felvételek. Egyenlő súllyal – nem egyszerűen kiegészítő és mellékes elemként – szerepelnek mindazok a könyvek és fotóalbumok, amelyeket vagy Ata Kandó írt és állított össze vagy róla írták. Ahogy *A Hold véréből* című könyv esetében is érzékelhető: az írásos feljegyzések és a fotók kiegészítik egymást, nem sorolható egyik sem előrébb. Harmadik pillérként ki kell emelni a Molnár József rendezte *Ata filmje* című interjúfilmet, amelyben maga Ata Kandó mesél életéről és fotóiról.

Az őszinte gyermekfotó egyik fontos kritériuma, hogy a fotós ismerje a gyermeket, akit lencsevégre kap, de ugyanilyen lényeges az is, hogy a fotografálás aktusa, a fényképezőgép jelenléte megszokott legyen a gyermek számára. Mindezen feltételeknek tökéletesen megfelelnek Alain Laboile saját családjának mindennapjait megörökítő fotói, a *La famille* sorozat felvételei.





Ata Kandó: *Kilátás az Erebató folyóra*, Yecuana, 1961/62 © Magyar Fotográfiai Múzeum



A francia festő és szobrász, szinte véletlenül kezdett fényképezni. Az eredeti hivatására nézve szobrász családjában a saját munkáit szerette volna lefotózni, így vásárolta meg első fényképezőgépét. Nem tudatosan megkezdett fotós karrieréről van szó ebben az esetben. Nincsenek előképek és mesterek Alain Laboile munkásságában, nem határozták meg képi világát ikonikussá vált alkotások.

A nem mindennapi „hippi” család hétköznapijait megörökítő felvételek sokszor mesterkéltnek, beállítottnak és megrendezettnek tűnnek. A mosogatóban pancsoló kisgyerek kompozícióját még csak-csak hitelesnek véljük, talán a tálalószekrényben elbújó aprócska kis test is előfordulhat egy-egy kisgyerek esetében, de az özikével bújócskázó kisgyerekről készült felvételnél már tényleg megbukik minden hitünk abban, hogy egy igazi modern család szabadságtól és a független felfedezés örömétől sugárzó fotóit nézegetjük. Vajon igazunk van-e, ha kétségbe vonjuk az idilli világot, amelyet a fotós fekete-fehér színvilágú időtlenné és egyben univerzálissá tett felvételei idéznek meg?





Alain Laboile: *Vaisselle / Edények*, 2010 © Alain Laboile

A *La famille* sorozat fotói alapvetően kis területen, egy zárt világban készültek, egy konkrét intim környezetben, a család otthonában. Az oldott, kamerára fittyet hányó hangulat sem meglepő, hiszen a gyermekek számára megszokott szereplő – az apa – készítette a képeket. Az újdonság varázsa valószínűleg már szertefoszlott, a hétköznapiak részévé vált a kamera. Hasonló ez ahhoz a folyamathoz, sőt aranyszabályhoz, amelyről Ata Kandó *A Hold vérbője* című beszámolójában is olvashatunk: az indián törzshöz érkező fotós nő napokig nem vehette elő a „machina”-t. Elsőként az ő személyét kellett megszokni a közösségnek, és csak amikor már annak részévé vált, akkor kezdődhetett az igazi munka. A fotográfusnak fáj a szíve a sok-sok elhalasztott felvételért, de a türelmének eredménye így valóban hiteles jelenetek lesznek.

Alain Laboile számára fontos volt, hogy egy olyan világot teremthessen gyermekeinek, amit a világ szabad felfedezése, a merev szabályok nélküli fejlődés jellemez. A néző számára sokszor elképzelhetetlen, hogy a természettel összhangban, saját tempójában fejlődhetnek ezek a gyermekek, a képek nem hatásvadász módon beállított felvételek, hanem egy valós élet jelenetei. Talán ebből adódik szkepticizmusunk, amikor az őzikével bújócskát játszó kisgyermekről készült fotót látjuk. Pedig a fotó egyáltalán nem megrendezett: a család tíz napig gondozott egy talált őzgidát. A művész-apa felvétele készítésekor nem zavarja meg az események alakulását instrukciókkal, végképp nem azzal, hogy visszaparancsolja a gyermeket ugyanabba a tevékenységbe, melynek megörökítéséről véletlenül lemaradt.



Alain Laboile: *La Chasse / Vadászat*, 2012 © Alain Laboile

A gyermekfotográfiák tehát messze túlmutatnak azon, hogy megörökítenek egy kedves, bájos gyermeket. A három alkotó kiállítása is remekül példázza, hogy hány és hányféle ábrázolása lehetséges a gyermekeknek. Felhasználhatók a tudomány és a pedagógia számára. Reismann Marian fotói mellett a nemzetközi fotográfiában jó példa Suzan Szász munkássága, akinek felvételei évtizedekig meghatározóak voltak két kontinensen – a Vasfüggöny két oldalán – a gyermekekről kialakított vizuális kánon számára. Ebben az esetben érzékeny, a kölcsönös tiszteleten alapuló együttműködésről van szó a tudós és a fotográfus között: „[...] Suzanne Szász korántsem csupán rátermett gyerekfényképész, hanem értő tanulmányozója a gyermeki érzelmeknek. Sokat dolgozott együtt a gyerekek fejlődésével és irányításával foglalkozó szakemberekkel, de okos megfigyelései arról, miként fejezik ki a gyerekek arcuk és testük mozgásával érzelmeiket, teljesen önállóak és eredetiek. Felismeréseit sok ezer saját felvételének tanulmányozásával dolgoztak ki. [...]”⁶ A gyermekek tanulmányozásának, értő megfigyelésének minden típusú ábrázolásában fontos szerepe van. Nincs ez másként Alain Laboile egy család intim mindennapjaiba bepillantást engedő fotósorozatában sem. A fotókon azonban nem csak szereplő lehet a gyermek, hanem tudatos döntései által, akár egy játékos együttműködésben a fotó készítésének teljes jogú résztvevőjeként is megjelenhet, ahogy Ata Kandó fotómeséin látható.

¹ Reisman Mariann: *Tekintetek*, ArtPhoto Galéria, Budapest, 2018. április 3 – 21., Artphoto Galéria, kurátorok: Puskás Bea, Tomas Opitz

² Reismann Marian: *Gyerekfényképezés*, Műszaki Könyvkiadó, 1956. 45.

³ Reismann Marian: *Gyerekfényképezés*, Műszaki Könyvkiadó, 1956. 6.

⁴ Reismann Marian: *Gyerekfényképezés*, Műszaki Könyvkiadó, 1956. 6.

⁵ Ata Kandó: *A Hold véréből*, Gondolat kiadó, Budapest, 1970. 175.

⁶ részlet Suzanne Szász: *The Body Language of Children* című könyvének Dr. Benjamin Spock által írt előszavából. Megjelent A gyermek testnyelve, Gödöllői Galéria



Alain Laboile: *Lili*, 2013 © Alain Laboile

Kapcsolódó kiállítások:

Reismann Marian: *Tekintetek*, Artphoto Galéria, 2018. április 8. – 21., kurátor: Puskás Bea, Tomas Opitz
Ata meséi, Deák17 Gyermek és Ifjúsági Művészeti Galéria, 2018. március 30. – június 2.,
kurátor: Kaposi Dorka, Somogyi-Rohonczy Zsófia

Alain Laboile: *La Famille*, Széphárom Közösségi Tér, 2018. március 24. – április 14., kurátor: Somosi Rita





Benkő Imre és Korniss Péter a Nők Lapja szerkesztőségében. Budapest, 1987

PALOTAI JÁNOS

Ikonok

„Voltak ilyen ikonok, mint Korniss Péter, és Benkő Imre.” – mondta Rákosi Péter, aki a kilencvenes években járt az Iparművészeti Főiskola fotó szakára Benkő Imréhez. Másik tanítványát, Kiszely Krisztiánt, saját bevallása szerint spirituálisan motiválta „mágikus képeivel, amilyenek Korniss Péternek, vagy Henri Cartier-Bressonnak vannak.”¹

Benkő Imre: **Balettnővendék.** Operaház, Budapest, 1974, © Benkő Imre

Benkő Imre: **Ezüstlakodalom, Boldog,** 2004, © Benkő Imre



ÍRÁSUNKBAN A TÖRTÉNELEM, A LÉT,
A NYELV, ÉS AZ ERKÖLCS SZINTJEIN
AZT VIZSGÁLJUK, HOGY BENKŐ
ÉS KORNISS MITŐL LETTEK
A KORTÁRS MAGYAR FOTOGRAFIA
KIEMELKEDŐ ALAKJAI, IKONJAI.
ARRA A KÉRDÉSRE, HOGY MIÉRT
VÁLHATOTT MÁGIKUSSÁ BÁLINT
ANNA A KISFIÁVAL, VAGY CSIRMAZ
MIKLÓS, A SZUBJEKTUM,
AZ IDEOLÓGIA ÉS A KÉPEK
KAPCSOLATA ÉS A KRITIKAI
IKONOLÓGIA MEGKÜLÖNBÖZTETÉSE
ADHAT VÁLASZT. A TÉMA TOVÁBBI
AKTUALITÁSÁT A 80 ÉVES KORNISS
PÉTER NEMRÉG RENDEZETT
KIÁLLÍTÁSA ÉS BENKŐ IMRE ÚJABB
ALBUMÁNAK MEGJELENÉSE ADJA.²

Korniss Péter a háború után induló nagy generáció tagja, olyan társakkal, mint Féner Tamás, Friedmann Endre, Keleti Éva, Molnár Edit. Benkő Imre hat évvel fiatalabb, a második hullámmal érkezett, eltérő szociokulturális környezetből, más gyermeki élményekkel. De vannak közös élményeik néhány társadalmi és technikai rendszerváltozás szintjén, mint a digitalizálás, a képi fordulat, a jelentésváltozás. A történelem erős hatással volt mindkét család sorsára – 1944, 1945, 1949, 1956 – utóbbi teljesen átírta Korniss egyéni narratíváját... Azonos életkorban kezdenek el foglalkozni a fotóval, amely korán a hivatásukká válik. Korniss 1961-ben, 24 évesen lesz a *Nők Lapja* fotósa, és ott marad harminc évig. Benkő 25 évesen kezd az állami hír- és képügynökségnél (MTI) dolgozni, és 1968-tól 1986-ig folytatja ezt a munkát. Párhuzamosaik nem a végtelenben, találkoznak. Korai munkáik a baletthoz – Benkőnél a pantomimhez is –, illetve a színházhoz kötődnek. Korniss a Pécsi Balett, a Déryné és a 25. Színház életét fotózza. Így vall erről a korszakról: „Először Cartier-Bresson volt rám nagy hatással: a forma, a fény és a mozgó alak, anyag. Még színházi képeimen is ott van a nyoma. Később André Kertészt éreztem és érzem ma is közelebb magamhoz. André Kertész az a fotós, akinek pólusaiból is árad a fotográfia, és itt, [Kertésznél] több az érzélem.”³

A Korniss emlékezésében megjelenő forma, fény, alak, és érzélem, Benkő fejlődésében is fontos. Ő a Körszínháznál, a Domino Pantomim Együttesnél és Markó Iván fiatal társulatánál, a Győri Balettnél dolgozik. Ezek jó „iskolát” jelentenek a pillanatba sűrítéshez, a gyors komponáláshoz.





Korniss Péter: *Lányok a táncházban*, 1967, © Korniss Péter

Benkő a balettről, a táncról szóló fotóival szerez nemzetközi elismerést: World Press Photo díjakat (1975, 1978), Korniss ugyanitt ekkor már zsűritag (1977–79), majd tanácsadó. Utóbbi tisztséget a W. Eugene Smith Alapítványnál is betölti. Később a Sony World Photography Academy tagja lesz (2007). Kötődése a tánchoz és a zenéhez máig tart. A színház után a népi műfaj autentikus együtteseit fotózza itthon, ezzel párhuzamosan a Nemzetközi Táncszínházat Amszterdamban. Novák Ferenc koreográfus-gyűjtővel 1967-ben eljut Erdélybe, Székre, ahol a tánc az élet szerves része. Amit lát, meghatározó élményévé válik: „azt hittem visszaröpültem a múltba.”⁴ – írja.

Kamerájával felfedező útra indul, és az archaikus világ kultúráján, szokásain keresztül eljut az egyszerű emberekig. Az „elhallgatott” téma, vagyis erdélyi fotóinak Műcsarnok-beli kiállítása 1974-ben, nagy visszhangot kelt. Képein átjön az etikai és az etnikai norma: adj emberséget az embernek, magyarságot a magyarnak, ami későbbi műveiben is megjelenik. Ekkor már külföldön is felfigyelnek Kornissra. Albuma címét idézve „Elindult a világ útján”.⁵ Könyvei etnográfiai értékének köszönhetően meghívják Amerikába, több egyetem antropológia tanszékén is előad, majd ösztöndíjasként

fotózza az indiánokat. (*Vörös felhő földjén / Land of Red Cloud*) A könyv előszavát Robert D. Miewald, a nebraskai egyetem professzora írta.⁶

Jean Baudrillard szerint a legszebb képek vademberekről készülnek, mert úgy néznek szembe az objektívvel, mint a halállal.⁷ Korniss képeivel átlép a manipuláción, a borszínen mint határvonalon, azaz nem tekinti az indiánokat vadaknak, de érezteti kultúrájuk „halálát”. Elmegy Wounded Kneebe, a 19. századi indián szabadságharc szent helyére, ahol a hetvenes években felizzottak az egyenlőségi mozgalmak. Fotókat készít a *National Geographic*-nak, a *GEO* Magazin-nak, a *Fortune*-nak és a *Forbes*-nak. Eljut Jemenbe is, az „Ósi karavánutak földjére”. Az archaikus és modern világ ellentmondásos kapcsolata fontos eleme lesz munkáinak. „Meg kellene örökíteni azt, ami hamarosan eltűnik! Fotográfusként ennél szebb feladatot nem is találhattam volna magamnak.”⁸ Nemcsak Erdélyben, hanem a hazai falvakban is fotózza a megőrzött hagyományokat: Rimócon a fiatal „halott lakodalmát”, akinek nem volt esküvője, „menyasszonyok” kísérik utolsó útjára 1970-ben. (Akkortájt „költözik” be a régi tárgykultúra a városba, majd a néptánc mozgalommá fejlődik.)



Korniss Péter: *Kettesben karácsonyeste*, 1982, © Korniss Péter

A két fotós pályájának jelentős szakasza a szocializmus idejére esik. A képalkotás ideológia szabta „keretét” az elhallgatott, kényes témákhoz nyúlva feszegették. Benkő ekkor már nemcsak hivatalos képeket készít, figyelme a kisemberek felé fordul, az egyszerű, „banális” témák érdeklik. Az emberközpontúság Korniss és Benkő munkásságában belülről fakad, azt a humanizmus, az erkölcsi érzék táplálja, nem a „legfőbb érték az ember”, vagy az „uralkodó osztályként” deklarált munkásság hirdetésményei. Ők dokumentáltak, a jelszavak üressége helyett az igazi tartalmat keresték.

Az ideologikus művi reprezentációs szerkezetet a hetvenes években Féner Tamás kezdi feszegetni. Nem a munka hőseit, hanem áldozatait mutatja a tabunak tartott „vörös” Csepel gyárban készült fotóin, a feketeüvölgyi bányászokról készült sorozatán, az utolsó gőzmozdonyt búcsúztató vasutasokról készült képeken: *Archív jelen* 1, 3, 4, (1972–75); *Síhtán* című dokumentumfilm (1974).⁹ Nemcsak a hivatalos társadalomképet, hanem a politikai vezetést is kritizálja, mert nem becsülik meg az értéket teremtő embert. Fotói zavart keltettek nemcsak a kulturális bürokráciában, amely az „Igazság, Szépség, Kiválóság” kánonját szerette láttatni az ideológia szolgáltatójaként, hanem a nézők egy részében is.¹⁰

Korniss Pétert az eltűnő paraszti világról szóló munkája folytatásaként a faluból a városba, a mezőgazdaságból az iparba kényszerült ingázók sorsa foglalkoztatja. 1976-ban kezd fotózni egy, a társadalmi munkamegosztás alján lévő csoportot. Ezt érzékelteti az ország „közepén”, a Clark Ádám téren készült fotó: fent a budai Vár, a palota, lent a „kubikosok túrják a földet” egy gödörben. A kép párján ugyanezek az emberek állnak a Dunánál és nézik a túlparton ködbevesző Parlamentet. A fotók dokumentumértéke és asszociációs tere ellentétes a kor hivatalos ikonográfiájával, ideológiájával. Korniss csak optikailag nézi „felülről” a csoportot, megadja nekik a tiszteletet. Mindig arra törekszik, hogy az emberek elfogadják őt, hogy érezzék a tapintatot, amivel fotózza őket. Capa tanácsát követi, némileg módosítva: a jó képhez elég közel kell lenni az emberhez. Velük együtt dolgozik, együtt utazik a „fekete vonaton”, ő is megismeri a kétlakiséget. Ekkor több százezren ingáznak a munkahelyük és a lakóhelyük között. A fotókon látható, hogy az otthon ízeit ósdi farekeszekben tárolják a munkásszállásokon a „frizider szocializmus” idején. Ekkortájt a nyugat-európai kapitalizmusban piszkos munkát végző vendégmunkásoknak már emberibb körülmények jutottak. Korniss évekig szemlél, kutat egy munkahelyi közösséget: Skarbit András életét nyugdíjas koráig.

Az évek során közel kerülnek egymáshoz, a „nehéz beszédű” ember megnyílik Korniss kamerája előtt. Az ő sorsán át láthatjuk, hogyan képes a társadalom tagja többé válni, mint amire determinált. Aki otthon, a tiszaezlári faluközösségben kapja meg azt a megbecsülést, ami hiányzik: emberséget adni az embernek. Heideggerrel szólva: az otthon üdve jelenti a „lakozó ember” szabadságát, sorsát, szemben az üdvöt nélkülöző otthontalannal. Az album hivatalos igazolványképei csak adatok. Hogy az ember több azoknál, azt Korniss fotói igazolják; ahogy hőse gazdálkodik, ahogy részt vesz a falu életében, a gyülekezetben, a kocsmai beszélgetésben, míg a fővárosi talponállóban az ilyen emberek csak a korsó sörig vendégek.

Korniss Péter: *Otthon kenyérrel*, 1982, © Korniss Péter



Korniss Péter: *Zuhany alatt*, 1982, © Korniss Péter





A társadalmi és a magánszféra egyesítése nem valósult meg a szocializmusban. Képei ezt az igazságot mondják ki, ettől lesz katartikus, ikonikus mű a *Vendégmunkás* című albuma, benne Losonczy Ágnes szociológus tanulmányával. Korniss azután sem hagyja el Skarbitékat. Nem a fotós és modellje egyszerű és egyszeri kapcsolata ez, barátként tér vissza hozzájuk, és a témához. Albuma, mint Benkő Imre *Acélvárosa* Ózdról, a „népi demokrácia” kulturkritikája, az apológiával szemben: a munkásábrázolások etikailag felelős reprezentációk. A *Vendégmunkás* című sorozata díjat nyer a World Press Photo pályázatán 1986-ban.



Benkő Imre: **PEKÓ Acélipari Művek.** Ózd, 1993, © Benkő Imre

Benkő Imre a nagyipari szervezett munkásságot fotózza. Hír- és szociális érzékenysége viszi Ózdra 1987-ben. A Kohászati Művekben már kezdődnek az elbocsátások, de még képeznek ipari tanulókat. A gyár üzemi lapjában az MTI fotósa, Mizerák István dokumentálja a történeteket. Képeit a Nemzeti Múzeumban is bemutatták,¹¹ állandó kiállítása van az ózdi művelődési házban. Ő kíséri el a különböző helyszínekre Benkőt, aki már a *Képes* 7 munkatársaként is készített riportot a gyárról: borongós szürke alkonyatban, a poros kohászkolóniában emberek botorkáltak, – igazi Benkős kép. Félelmetesnek, titokzatosnak képzelte a füstölgő vas szörnyet. Nyugtalanította, felzaklatta a látvány. Tudta, hogy visszajön még ide. Nem épülethomlokzatokat fotóz, mint a düsseldorfi Becherék, és nem is steril munkásportrékat készít, mint Richard Avedon, hanem saját környezetükben mutatja meg az embereket. Végigjárja a Kohászati Művek összes részlegét. Évekig visszajár Ózdra, amelyről szociológiai pontosságú láttelepet készít. A gyár életébe sűríti egy iparág és a rendszer pusztulását, a poszt-szocializmus ellentmondásos folyamatát, a privatizációk sorozatán át a kohóbontásig. Képein minden szürke: a gyár, a város, az élet. Nem a füsttől, a lerakódástól, és nemcsak Benkő fénykezelésétől, hanem a rendszer jellegétől. Fotói megjelennek külföldi kiállításokon és szaklapokban.¹² Elnyeri a W. Eugene Smith Alapítvány ösztöndíját. New Yorkból megkeresi Anthony Suau,

hogy együtt menjenek Ózdra fotózni. Benkővel egy időben kezdi forgatni a gyárról szóló filmsorozatát Almási Tamás hasonló kitartással, 20 éven át. A rendező „néma dokumentum-filmesnek” nevezte Benkőt. Mindketten a rendszerváltás megörökítői, pótolva a korszak művészetének és társadalomtudományának hiányosságait. Benkő munkások között töltötte a gyermekkorát, szemléletét ez is befolyásolta a látottakon kívül. Ózdon megalázó munkahelyi és életkörülményeket talál, amelyek hasonlóak Korniss „vendégmunkásához”. A munkások nem hősei, hanem áldozatai a munkának, az ideológiának. Benkő „a nyolcvanas évek végétől az elavult ózdi acélgyárat dokumentálta William Eugene Smith Pittsburgh-ról készített riportjait idéző stílusban. Benkő vádbeszéde szakszerűtlenségről, hibás tervezésről szól. A hatvanas években ezekkel a képekkel Benkő az ellenzék soraiban találta volna magát, de a nyolcvanas évek végén sokkal elfogadottabbnak tűntek.”¹³ Portréin a megtört arcok nem a rendszer „emberarcúságát” mutatják. A hősi eposz szenvedéstörténeté, modern passióvá válik. Benkő empátiás készsége révén mindenhova bejut, a romtelepre, az autodidakta festő Váradi Gáborhoz, a szakmunkás Csirmazékhoz, ahol – a szolidaritás jeleként – közös fotót készít az idős munkással. Benkő rendkívül kritikus önmagával szemben is: tudatában van saját nyelve esetlegességének és törékenységének, de az emberi egyenlőség iránti elkötelezettsége töretlen.



A rendszerváltás kataklizmája idején, amikor összeomlottak a hagyományos intézmények, cselekvési minták, a szolidaritás, az emberség, a sorsközösség vállalása lehet az, ami felette áll a történelemnek, – ez Benkő humanizmusának alapja. „Üzenete van annak, ahogy a különleges arc az ég felé néz.” – mondta a Csirmaz Miklósról készített képről, amit maga is emblematicusnak, jól olvashatónak tart, a helyszínt, és a történetet jelképszerűnek.¹⁴ Ózdi albuma címlapján egy munkás fejét látni, testét elfedi, életét „magába foglalja” a vas tárgy. A szimbolikus kép párja: *A 40 éves kohász temetése*. A kötet előszavában Colin Jacobson, a londoni *Reportage Magazine* főszerkesztője azt írja: „Benkőnek küldetése van. Tudta, hogy mit csinál, s azt is, miért. Munkája »főhajtás« egy embercsoport előtt, amely bár tudatában volt annak: több jót érdemelt volna az élettől, mégis, megpróbálta a lehető legjobbat kihozni abból, ami adatott...”¹⁵ Gulyás Miklósa az *Acélvárost* a *Vendégmunkáshoz* hasonlítja, Korniss Péter legjobb művéhez.¹⁶ Alapja a téma azonosága: az emberség hiánya. Ezt kéri számon Korniss és Benkő is a társadalomtól, amely azt hirdette, hogy a legfőbb érték az ember. Nemcsak annak ideológiája, hanem a saját morális kötelességük alapján. Felismerik, hogy a politikai, erkölcsi gondolkodásban használt nyelvezet ütközik a gyakorlattal, így képeikkel „újraírják” még regnálása idején a szocializmus történetét. Richard Rorty amerikai filozófus gondolatát adaptálva azt írhatjuk,

hogy érzékeny értelmiségiként felismerik a közös megalázhatóságot, mint társadalmi köteléket.¹⁷ (Nem sokkal később Benkő is osztozott a munkanélküliek sorsában). Hasonló következtetésre jut, más fogalmazásban Simonyi Balázs filmrendező, aki azt írja Benkőről utóbbi kiállítása megnyitójában: „Egyike az utolsó humanistának egy antihumánus korban”.¹⁸ Korniss Péter a „másik” humanista, akit a közös veszély tudatán alapuló emberi szolidaritás inspirált „mások” megalázásának – akik „mi” is (lehetünk) vagyunk –, leírására, hogy ezzel elkerülhetővé váljon annak megismétlődése.

Benkő az *Acélváros* [Steel Town], az első hét év után sem hagy fel a téma kutatásával, harminc év összefoglalása az *Acél-Mű* [Steel-Art].¹⁹ Ha az előző könyve passió, ez már a gyászének, rekviem. A kötetben végighúzódnak fekete szalagként a kontaktképek, jelölve az albumba kerülő képeket, így a művész beavat a műhelytitkába és a gondolkodásába. Látni a végjátszmát, a kohóbontást, a kéménydöntést, az emlékgyárat, az „ipari parkot”, a „kulturgyárat”. Az előszóban azt írja Howard Bossen, hogy a fotósok közül sokan foglalkoztak az acéliparral, – többek között Jindřich Štreit –, de egyik életműben sincs olyan szerepe, mint Benkő Imréében. Ózdi képei 2019-ben a pennsylvaniai Greensburgban szerepelnek az acélipart bemutató *Molten Light: Photography, Steel and the Modern World* nemzetközi kiállításon.





Benkő Imre: **Szabadság út.** Ózd, 1990, © Benkő Imre

Benkő Imre: **Csirmaz Miklós villanyszerelő.** Ózd, 1989, © Benkő Imre

Benkő Imre: **Karbantartók.** Kohógázüzem. Ózd, 1989, © Benkő Imre





Korniss Péter: *A miskolci pályaudvaron*, 1984, © Korniss Péter

Az egyenlőség eszméje Benkő és Korniss tanári munkájában is érvényesül. Diákjaikat egyenrangú partnernek tartották, a tanítványok pedig tisztában voltak tanáraik nagyságával. Voltak, akiknek a pályaválasztását is befolyásolta az „ikonok” munkássága. Benkő az Iparművészeti Főiskolán, Korniss Péter a Filmművészeti Egyetemen és a Metropolitan Főiskolán tanít.

Benkő egyenlőséggel kapcsolatos elköteleződése más a „politikamentes” műveiben, így a szintén évtizedekig (1982–2008) készített *Ikrek* [*Twins*]²⁰ sorozatában is megjelenik. A téma választása magában hordozza a testvériséget, és a szabadságot is. Az újkori társadalom eszményeit a mindennapok szintjén, alanyai megjelenésében és szavaiban képezi le Benkő a dualitással: a szimmetria / aszimmetria, s az azonosság / nem azonosság dichotómiájával. A „tükörképpel” és a „másolattal” pedig pszichológiai elemeket visz a munkájába. A Tajti fivérek majdnégyven évig fotózza, a széria új tartalmat kap az emberi lét időbe való ágyazottságának ábrázolásával. Az intragenerációs sorozatokkal egy időben az intergenerációs munkái mutatják a változásokat. A hajógyári Sziget Fesztiválokat 25 éven át fotózza: dokumentálja, hogyan lesz a marginális szubkultúrából szórakoztatóipari termék;

hogyan változik a résztvevők nemzedéke, társadalmi összetétele: *Arcok* [*Faces*].²¹ A főváros életét, változásait is 30 éven át követi: *Szürke fények* [*Grey lights*],²² *BLUES Budapest*.²³ Hűséges az emberekhez, témákhoz, terekhez. Korniss Péter munkásságában is fontos dramaturgiai elem az emberi létidő. Az 1967-ben készült ikonikus képe a fiatal Bálint Annáról és „bubájáról” a függő bölcsős fotókkal kiegészülve sorozattá vált. 2008-ban újra őket fotózza, kezükben a régi képpel. Külön fényképezi a harmadik nemzedéket, Bálint Anna unokahúgát a dísz szobában, farmerban, lábán görkorcsolyával, ami jelzi, hogy el szeretne menni. A képek nemcsak az időt, hanem Korniss alanyaihoz fűződő viszonyát is jelzik, akiket általában szemből fényképez. Ha profilból tenné, jelezve, hogy „ő ott van”, a távolságot mutatná. A szemből készített felvétel: „én vagyok itt”, emberközelbe hozza, jobban mutatja a személyt, a tartását, legyen gazdag, díszes szobában, az istállóban, vagy a szegényes olajlámpás lakásban, mint amilyen Simon Pali bácsié, akinél Korniss megszállt.

Másik sorozata is negyven évet ível át, az egyéni és társadalmi-történelmi idő összefonódását a kultúra változásában mutatja. Az 1971-ben Széken fotózott *Lakodalmas pár* című képen, Boldizsár Mari és Balogh



Benkő Imre: *Kohásztemetés*, Bükkmogyorosd, 1990, © Benkő Imre

Márton egybekelésének rítusát látni: az esküvői menetet, ahogyan a menyecske férje poharába tölt, a csoportképen a két családot, a bőség jeleként a gazdagon terített asztal mellett. Az ünnepet hétköznapiak követik, de akkor is népviseletben van az ifjú asszony, aki a konyhában, és a földeken is dolgozik. Három év múlva megszületik a lányuk, akinek Korniss lesz a keresztaja. Számukra sem csak a kép fontos, hanem a fotós is. Később, a háromgenerációs családi fotón Márton öltönyben, csak a szalmakalap maradt meg a régiből. Újabb képen hagyományos öltözetben ül Mari és férje a régi házuk előtt, a falon tányérantenna. Folytatásként Marit látni, felnőtt lányával a szamosújvári új lakásukban, új bútorok között. Pár év múlva Marit már Budapesten fotózza Korniss stilizált „karácsonyfák” között a Műcsarnok mellett. Minden arról szól, hogy a diktatúra szétesése után a régi kultúra erodálódik. A képeken mindez a kelet-európai változásokat és a globalizálódást, az információ áramlást, az anyagi gyarapodást, a szabad mozgást, és a munkához való jutás mozgáskényszerét jelzi. Korniss megmutatja, hogy a változások nyomán mi történt a hagyománnyal és a tárgykultúrával. A tárgyak felértékelődnek, majd devalválódnak a másolatok szériájában, és tömegáruvá válnak. Az erdélyi asszonyok

előbb ezeket, majd munkaerejüket árusítják ápolóként vagy takarítóként. Legújabb, róluk szóló sorozata, a *Vendégmunkás* egyfajta folytatása, így ennek és a korábbi erdélyi fotóinak a szintézise.

Különleges a betlehemes játék felújításáról az új évezredben készült sorozata, amelyben a szereplők a régi pásztorgúnyát jelmezként öltik fel. Így válnak a stilizált jelek jelentéshordozóivá, amit Korniss azzal emel ki, hogy városi környezetben fotózta őket. A népi barokkal szemben a mezőn készült betlehemes képe szürreális. Kontrasztos az is, ahogy a fővárosban mutatja az erdélyi asszonyokat a hagyományos viseletükben, amely nem jelmezként jelenik meg a képen. Már mindkét sorozatát digitális géppel készíti, giclée printben, és festmény méretben, színes képként nyomtatja őket, a kor szellemét követve. Itt is fontosak a technikai jelek és a szociális kódok. A bejárat út egyfajta szintézise mindkét sorozat, amikor Korniss Erdélyben románokat is fotózott, és a mezősi táncban a különbségek után a közös vonásokat is felfedezte. Így a táncban bejárta ugyanazt az utat, amit Bartók Béla gyűjtőmunkája során a zenében tett. Amikor idős széki asszonyokat – az utolsó népviseletben járó generációt, az „élő műemlékeket” – az otthoni „cifra” szoba helyett budapesti lakásokban,

vagy úton, aluljárókban látni, ahol a háttérben álló fiatal zenész erdélyi szokás szerint tartja hegedűjét, mindez felidézi a hazáját elhagyni kényszerülő zeneszerző művét, a *Concerto IV.* tételének a motívumát: „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország”. Ami egyszerre szentimentális, humoros és groteszk, kinek-kinek sorsa, múltja, jelene és elképzelt jövője szerint.

Korniss Péter fotói pillanatszerűségük mellett is tiszták, tónusosak, komponáltak, amihez a kultúra teremtette formák, a munka, az ünnep, a „koreográfiák” asszisztálnak. Alakjai gyakran a testtartásukban öröklik a pózt, ahogy elődjüket a fényképezésnél beállították, amihez az archaikus anya-gyerek kultusz képezi a mintát. Külön jelentése van a képben a képnek, a vizuális kultúrának. Ez is mutatja, hogy a képek egyértelműek, de nyitottak, nem lezárt az asszociációs mezőjük.

Benkő Imre képei is hasonlóak, szürke tónusúak, mégis „sokszínűek”. Ezt nem optikai értelemben értjük, mert Benkő, ha rajta áll máig következetesen analóg géppel fotóz, fekete- fehér filmre, és a régi Horizon panoráma gépét sem cseréli újabbra. De emellett színessel és digitálissal is tud dolgozni. Képein megtartja a filmkocka fekete keretét, ezzel adja meg hitelüket. Az ő képeiben is sok érzelem van, és sok kétség, azaz kapcsolatban, amit látunk. Jóllehet, világos, hogy miről „szólnak”, de sok irányba vezetik gondolatainkat. Kompozíciói evokatív hatásukkal emóciókat is előhívnak. Benkő ironikusabb, szemléldőbb alkotó. Klaus Honnef német fotóteoretikus írásában (1979) a fényképezőket két csoportra osztotta: vannak, akik a riporterekhez hasonlóak, – míg mások a természettudósokhoz hasonlóan járnak el. „Az első csoport tagjai hétköznapi, fontos vagy jelentéktelen események ábrázolásának szentelik magukat, és az a céljuk, hogy ily módon tipikus képeket hozzanak létre. A másik csoport tagjai a kamera optikájának segítségével a valóság rejtett összefüggéseit tárják fel, mintegy annak felszíne alá világítva, keresztülhatolva azon, hogy az alatta munkálkodó erőket legalább utalásokban tegyék láthatóvá. A valóság egyes jelenségeit összehasonlítják és elemzik, szembesítik, átengedve természetesen az ebből adódó következtetéseket a szemlélőnek. Ha azonban a fényképész egy témára rááll, és szisztematikusan felgöngyölíti, ha az érzékelés világának jelenségeit minden oldalukról megjeleníti, azok külső megjelenését és visszáját is, anélkül, hogy közben pontszerű jellegüket, átmenetiségüket, korhoz kötöttségüket eltusolná, ha ezen túlmenően a látható helyzetek és esetleges történések sokaságát egyetlen értelmes és plauzibilis szerkezetű csoportosítja, melyben a történelem, az emberiség története benne

van, és amelyben mindez közvetlenül szemléletessé válik – akkor bizonyos, hogy több pusztán riporternél, több természettudósnál, akkor igazi leleplező képességekkel rendelkezik és talán egy újabb fajta művésszé válik”.²⁴ Az utóbbi jellemzők érvényesek mind Korniss Péter, mind Benkő Imre munkáira. Az etnográfia, a kulturális antropológia számára Korniss fotói adnak sokat, míg Benkő képeit szociológiai és szociográfiai relevanciájuk alapján is értékelhetjük.

Egyikük sem művésznak tekinti magát, hanem fotográfusnak.

Önmeghatározásuk nem kizáráson, hanem belső tényezőn alapszik. Erről így vallanak: Korniss Péter: „Dokumentarista fotográfusként mindig tárgyilagos akartam lenni, de magamban tudtam, hogy ez lehetetlen. Ragaszkodni kívántam a valósághoz, de annak túl sokféle arcát ismertem meg. Szerettem volna felülemelkedni elfogultságaimon, de azok mélyen gyökereztek bennem. Megpróbáltam hűvösen közelíteni témáimhoz, de ez sohasem sikerült. Tudtam, hogy természetem, tudásom és élményeim meghatározzák, mit és hogyan látok, s miként fényképezek. A képek üzenete eldőlt, mielőtt megnyomtam volna az exponáló gombot.”²⁵ Korniss fotográfusnak nevezi magát, képeit a budapesti Szépművészeti Múzeumban állítják ki, majd Prágában, ősszel a pozsonyi Fotóhónapon, és a régió túl Brüsszelben is. Ide tartozik, hogy Korniss húsz évig a Czech Press Photo nemzetközi zsűrijének tagja, a szervezet a cseh és szlovák fotóért végzett munkáját életmű díjjal honorálta. Amellett, hogy a hazai fotó külföldi elismertetéséért is sokat tett.

Benkő Imre, mint dokumentarista fotós, megkülönbözteti magát a művésztől, aki várja az ihletet, megrendezi és megcsinálja a képet. „Miközben ott van az élet, egy csodálatos dolog, amiben minden váratlan és minden kreativitás benne lehet a fotósna, ha úgy akarja, és ha úgy szemléli a világot. A fotónak az a tér-idő jellege, amiben a fotós gondolkodik, annak nem mindegy, hogy mikor van ott, vagy mikor csinálja a képet. A fotográfia nemcsak egy öncélú vágázás, hanem aprómunka, folyamat, hogy kis, kiszakított metszetekből visszaadja annak az időszaknak a lényegét, amit lát, és bemutassa, hogy az hogyan fedi le a korézetet. Az ott lévő figurákon, a környezeten, tárgyi kapcsolódásokon keresztül, amelyek rajta vannak a képen, ezt lehet véletlennek mondani, de nem az, mert tudatosan látja a fotós, hogy itt most van valami, és milyen jó lenne, ha megtalálná azt az alakot is, ami bele illik a képbe, amit nem kapni meg mindig. Ha az ember fejében benne van, hogy mit szeretne, csak akkor lehet igazán szerencséje, ha abban a pillanatban valami megvilan.”²⁶

Mindkét fotográfusnak a fejében vannak az előképek, amelyek Kant valós tapasztalatot megelőző *apriori* kategóriájához hasonlóak. Igényességük – alkotóként, és tanárként – a kanti etika figyelmeztetésére emlékeztet. E szerint: cselekedj úgy, hogy akaratod maximája mindenkor egyszersmind általános törvényadás elveként működhesen.²⁷ Ők még a kanti morális köteleességet követik, indítékuk az ember-volt iránti tisztelet. Lehet, mára idejétmúlt, de hivatkozhatunk kortárs filozófusra is. Jacques Rancière²⁸ fontosnak tartja felidézni a művek erkölcsi alapú megközelítését: A képek etikai rendszerbe sorolhatók, aminek két kérdésre kell választ adni: az eredetére, vagyis igazságtartalmára, illetve rendeltetésére: hogy mire használják fel, és milyen hatást vált ki. Esetünkben az eredet a már vizsgált belső morális, szolidáris, humanista indíttatás. A hagyományos etnikai, faji megkülönböztetést elutasítva, a közöst keresi mindkét fotós.²⁹ Ez váltja ki a befogadó morális ítélkezését, ami összeköti a képek kommunikációs és esztétikai szintjét. Alkotóként és tanárként nem kényszerítenek ítéleteket a befogadókra. Azt az általuk tisztelt emberi méltóságra, a befogadó igényelte szabadságra bízzák. A néző ítélkezése emelhet hidat esztétika és etika között.³⁰ Példa értékű lehet a vendégmunkás és az ózdi sorozatuk, amelyek előbb morálisan ragadják meg a nézőt, aki csak ezután fedezi fel annak esztétikai értékeit. A szabadság igénye az alkotókat is jellemzi: az autonómiára törekvés, annak az elfogadtatása, amit csinálnak, hiszen munkáik nem sorolhatók be sem a riport, sem a művészfotó kategóriájába. „Másságukkal”, „norma-sértésükkel” átírják a korábbi műfajrendszert.

Cikkemben Benkő Imréről szólva utalok az *ÉLET-MŰ* című általam írt monográfiára, amelyet a Magyar Művészeti Akadémia felkérésére készítettem és a kiadója jelentetett meg 2018. májusban.

¹ PALOTAI János: *Benkő Imre ÉLET-MŰ*, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2018, 275.

² KORNISS Péter: *Folyamatos emlékezet*, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2017. 09. 29. – 2018. 01. 21.; Benkő Imre: *Acél-Mű*, Könyvbemutató, Capa Központ, Budapest, 2017. 10. 25.

³ Személyes közlés.

⁴ KORNISS Péter: *Kötődés. 1967–2008*, Budapest, Helikon, 2008, 36.

⁵ Az *Elindultam világ útján-t* (1975) négy nyelvre, a *Múlt idő-t* (1979) és a *Vörös felhő-t* három nyelvre fordították, A *Kötődés* (2008) *Attachment* címmel jelent meg az amerikai Fresco Fine Art kiadásában.

⁶ KORNISS Péter: *Vörös felhők földjén*, Budapest, Corvina, 1982, 6.

⁷ BAUDRILLARD, Jean: „A radikális egzotizmus”, *A rossz transzparenciája*, Budapest, Balassi-BAE Tartóshullám-intermédia, 1997, 129.

⁸ KORNISS Péter: *Kötődés, 1967–2008*, Budapest, Helikon, 2008, 6.

⁹ FÉNER Tamás: *Fények által homályosan*, Budapest, Scriptor, 1993, 47–61., 80–95.

¹⁰ MITCHELL, William John Thomas: *A képek politikája*, Ford. TÓTH Zsófia Anna, Szeged, JATE Press 2008, 124.

¹¹ MIZERÁK István: *Élet/Művészet*, Magyar Nemzeti Múzeum, 2011.

¹² Korniss első közt írója a holland *Professionale Fotografie* Nr. 4/1987-ben.

¹³ SIMON Mihály: *Összehasonlító magyar fotótörténet*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2000, 252. A témához tartozik: HARASZTI Miklós *Darabér* című munkásszociográfiájának kéziratát a rendőrség lefoglalta, íróját perbe fogta (1973). Az *Értelmiség a hatalom útján* rendszerkritikai tanulmány szerzői: Széleányi Iván külföldre távozott, Konrád György belső emigrációba kényszerült.

¹⁴ VARGA Attila: „Ózdot és a Szigetet is máshogy ismernénk nélküle”, *Magyar Nemzet*, 2016. 10. 16.; NEMÉNYI Márton: „A fotós, akinek egy képén sem süt a Nap”, *24.hu*, 2017. 01. 08.

¹⁵ BENKŐ Imre: *Acélváros/ Steeltown, Fotó esszé/Photoessay, Ózd 1987–1995*, Budapest, Pelikán, 1996, 9.

¹⁶ Gulyás Miklóssal készített interjú része, nem került a Benkő monográfiába: PALOTAI, I. m.

¹⁷ RORTY, Richard: „Esetlegesség, ironia, szolidaritás”, Ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, Pécs, *Jelenkor, dianoia* sor., 1994 (200), 212–13.

¹⁸ BENKŐ Imre: *Panoptikum, 1980–2016*, Budapest, Artphoto Galéria, 2017. Bár nem világos, hogy Simonyi Balázs filmrendező ezt hol nyilatkozta.

¹⁹ BENKŐ Imre: *Acél-Mű: fotóesszé [Steel-Art: photo essay] Ózd, 1986–2016*, Budapest, Benkő Imre Fotóarchív, 2017.

²⁰ BENKŐ Imre: *Ikrek [Twins]*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2008.

²¹ BENKŐ Imre: *Arcok: Sziget Fesztivál: Hajógyári Sziget, Budapest, 1993–2002*, Budapest, Alapítvány a Magyar Fotográfiáért, 2003.

²² BENKŐ Imre: *Szürke fények: Budapest, 1970–1999*, Budapest, 9s Műhely, 1999.

²³ BENKŐ Imre: *Blues: Budapest, 2000–2003*, Budapest, Városháza, 2003.

²⁴ HONNEF, Klaus: „A fényképezés a hitelesség és a fikció között”, *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, Ford. JÁVOR Anna et al., Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1997, 190.

²⁵ KORNISS Péter: *Kötődés. 1967–2008*, Budapest, Helikon, 2008, 256.

²⁶ személyes közlés.

²⁷ KANT, Immanuel: *A gyakorlati ész kritikája. Az erkölcsök metafizikája*, Ford. BERÉNYI Gábor, Budapest, Gondolat, 1991, 138.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques: *Esztétika és politika*, Ford. JANCsó Júlia, Budapest, Műcsarnok (Elmegyakorlati Könyvek sor. 3.) 2009, 16.

²⁹ KORNISS Péter, ZÁVADA Pál: *Egy sor cigány: huszonegy mai magyar*, Budapest, Corvina, 2011.

³⁰ JAUSS, Hans-Robert: *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat*, Ford. Bernáth Csilla et al., Budapest, Osiris, 1997, 450.



MÉSZÁROS MÁRTON

KISZABADÍTANI AZ ÁRNYÉKBÓL



Budapest, 1971. január 22., *Ének-zenei általános iskola.*
MTI Fotó: Lajos György



Budapest, 1965. július 7.
Budapesti pillanatkép – kiránduló iskolások a Vörösmarty téren. MTI Fotó: Lajos György

Megszámlálhatatlan emlékem van Lajos Györgyről. Csakhogy ezek egyikében sem szerepel teljes nevén: mindig csak Gyuri bácsiként. Mivel amolyan családi jó barát, egészen pontosan az édesanyám egyik leglojálisabb barátja és kollégája volt, végigkövette a gyermekkoromat. Rendszeresen jártunk le hozzá Balatongyörökre, ahol azután egy prэшázat vett és tett lakhatóvá, amikor nyugdíjba vonult a Magyar Távirati Iroda (MTI) kötelékéből. Valaha szenvedélyes vadász volt, de akkoriban, amikor visszanyúlnak az emlékeim, már csak nagy pecás volt, ladikjával többször kivitt a Balaton vízére (*Bántottalak?* – ez volt ráírva a csónakra, mert egyszer valaki indokolatlanul feltörte), néha elkísértük a hol magányos, hol barátaival közös horgászataira (egyik legszebb fogása, egy méretes harcsafej kint függött a gádor falán). Ha csak néhány napot voltunk nála, akkor is elmentünk kirándulni a Zsölleháti dűlőn lévő házával szemben található erdőbe, de néhány Balaton-felvidéki várromot is megjárt velünk. Tisztelte a természetet. Lelkiismeretesen gondozta a szőlőjét. Ugyanebben a bánásmódban részesültek a kutyái, akik közül a legélesebben az utolsóra, a befogadott keverékre, Blökre emlékszem, aki úgy tudott sétálni a hasig érő fűben, tapodtat sem tágítva mellőlem, mintha az a világ legtermészetesebb dolga lenne.

Gyuri bácsi, akinek az arcát a derű és a bölcsesség rajzolta férfiasan ráncossá, már egyáltalán nem fotózott, de amikor megnézte egy-egy kattintásomat, vagy amikor a külföldi nyaralásokon készült videókat mutattuk neki, mindig reális véleményt mondott. „Sok van ebből a fűből anyád lábánál” – közölte. „Ne rázd ennyire azt az átkozott kamerát” – pattant fel ültéből az ágyról, amikor a délszláv háborúban szétlőtt házak közötti bolyongásomról készült képeket, videókat tekintette meg. A saját fotós múltjáról viszont szinte egy árva szót sem szólt, legalábbis nem előttem. Amikor megmutattam neki egy Ferenc József-portrét, amelyet ő fényképezett le, titokzatos félmosollyal csak annyit kérdezett, tudom-e, hogy készült a kép. Az utolsó nyarán, amikor még a betegségnek jelét sem láttam, egy hetet nála töltöttem. Elvitt az egyik keszthelyi kifőzdébe, ahova szeretett járni, és az ottani téglaberakás egyik cirádás díszét lefotózta a kompakt géppemmel. Azt hittem, megsértődött a fotózásra, de a hálósobájában lógott néhány fekete-fehér képe. Az életműve azt súgja, valaha nagyon szerethetett fotózni, s minden embertársához szelíd tisztelettel fordult, pedig magának való, csendes és nyugodt volt.



Budapest, 1964. július 15. Helyére emelik az Erzsébet híd utolsó pályaszerkezeti elemét is. A híd – melyet Sávoly Pál (UVATERV) tervezett – Magyarország első kábelhídja és építése idején a világ legnagyobb nyílású (290 méter) lánchídja volt. MTI Fotó: Lajos György

Kamaszéveim legelején aztán kiújult a rákos megbetegedése, a hosszanti szenvedés helyett pedig inkább azt választotta, hogy hetvenhárom évesen, önkényesen lezárja életét: egy nagy adag altatót vett be, majd lesétált a Balaton-partra, ahol addig gyalogolt a fagyos vízbe, míg a mólóhoz nem tudta erősíteni a testét annak reményében, hogy biztosan megtalálják. Decemberben volt halálának a tizedik évfordulója, az évtizednyi idő pedig lehetőséget adott arra, hogy újraolvassam a *Fotóművészet*¹ című lapban tűnődéseit, köztük saját, előre megírt gyászbeszédét. Ugyanakkor az eltelt idő elvezetett fontos felismerésekhez is. Ahhoz, hogy Lajos György szeretettel, precízen alkotó fotóriporter volt. Meg ahhoz hogy, ahogy valamikor az új évezred csecsemőkorában tette Gera Mihály fotótörténész, úgy mostanában is aktuális lenne az újrafelfedezése. Ő írja egyébként, mind a 2002-ben megjelent, *Árnyékok* című album utószavában, mind a *Fotóriporterben* megjelent búcsúztatásban, hogy Gyuri bácsi Cartier-Bressonhoz hasonlóan életmódnak tekintette a fotózást, így 1990-ben, amikor letette a fényképezőgépet, tulajdonképpen nem visszavonult, hanem életpályát módosított. Mondhatnánk, hogy viszonylag rövid életművet zárt le ezzel a sokak számára megfejthetetlen lépéssel, amelyben nyilván szerepet játszhatott az is, hogy pályája során egyszer „sztereotipnak” ítélték a fotográfiáit, a könnyen kimondott ítélet egy életre elbizonytalanította a mindig kétkedőt. Csak hogy egy karrier években számolandó mértéke, az életút ké-

pekben mért száma az égvilágon semmit nem jelent, az elkészült művek minősége viszont annál fontosabb. (Egyébként harminchét évig állt az MTI Fotó Fotószerkesztőség alkalmazásában, 1953-ban a jogelőd, a Magyar Fotó Vállalatnál kezdte a szakmával való ismerkedést, amelyben nagybátyja, Seidner Zoltán, a kiváló fotóművész is támogatta.) Halála tizenegyedik évében hatezernél több képe van az MTI archívumában, ezek közül számtalan a saját válogatása, mert egyike volt azoknak, akik a digitális korban heti-kétheti rendszerességgel elkezdtek bejárni a Naphegy téri monstrum alagsorába, hogy ott esténként, szép csendben feldolgozzák életművüket. Műveinek digitális feldolgozása – ennek ellenére – még mindig zajlik. Czimbal Gyula, aki maga is fotografál, a képszerző ismerőjeként és egyik utolsó megörökítőjeként a döbbenet és elismerés hangján mesélt nekem arról a minap, hogy Gyuri bácsi hajlandó volt személyesen kisserkeszteni jó néhány képét, de azokon kívül, amelyeket maga érdemesnek látott, sok olyan van, amely hasonlóan jól sikerült kocka.



Budapest, 1964. július 15. Az Erzsébet híd utolsó pályaszerkezeti elemét is a helyére emelték, így a híd már összeköti Pestet és Budát. Ezzel egyidőben megkezdtek a hídfeljáró utak aszfaltozását. A képen: aszfaltozzák a budai feljáró utakat. MTI Fotó: Lajos György

A képei megosztóak, mint ahogyan azok voltak addig is, ameddig élt. Van, aki nem tartja művészetnek azt, amit a fotózással tett, de azt, hogy kiváló MTI-s fotós, érdekes kordokumentumok alkotója lett volna, senki nem vonja kétségbe. Én úgy látom, igenis volt stílusa, a rá jellemző látásmód pedig annak fényében vizsgálendő, ha figyelembe vesszük, hogy hírfotókat készített. A lehető legkülönbözőbb témákban dolgozott, fotózott mezőgazdasági munkákat, készített érsek- és művészportrékat, megörökítette a legvidámabb barakkba hazalátogató Gábor Zsazsát, járt a hatvanas években Egyiptomban és Mongóliában is. A legjellegzetesebb felvételei mégis emberábrázolások, pedig nem volt szociófotós. A képi ábrázolást tekintve koránt sem szakított mindennel, de mégis újszerű, másfajta a stílusa, mint sokaknak. Rengeteget dolgozott, de a munkáin nem érződik, hogy megbízásra készültek. Ha egy városi életképet készített, ahol kevés az ember, nagyobb látószöggel dolgozott, mert így az emberi vonatkozások előtérbe kerülhettek. Amikor a kalauzt munkában, vagy a szerelmespárt a megállóban való szakításukkor kapta lencsevégre, a személyesség jut eszünkbe. Nem csak azért, mert akarva-akaratlanul kötődött az alanyaihoz, hanem azért is, mert a képei szeretettel készültek. Sőt, szinte minden képe mögött ott bizsereg a finomság, a légység.

Számomra még azt juttatják eszembe a képei, hogy ha ugyanabból a szempontból fotózott, mint más, a képei mégis másfélék, másmilyenek voltak, mint a többieké. Elsősorban fekete-fehér képek készítőjeként nagyon ügyelt az árnyalatokra is, szeretett játszani az árnyékokkal, elég csak *A Margit-hídon* című korai képére gondolni. Mindez számomra azt mondja, hogy Lajos György olyan alkotó volt, akihez nem illene az a világ, amelyből kilépett. Fotóriporterként nem tudna és minden bizonnyal nem akarna örült módjára dolgozni, az egyik helyszínről a másikra szaladni, majd időben visszaérni vagy rohamtempóban megszerkeszteni és visszaküldeni a fotókat a munkahelyének. A jelszavai, mint a figyelem, a pontosság, a megbízhatóság, a racionalitás és a bensőségesség már nem feltétlenül illenek a hírügynökségi léthez. Mégis, ha rávetítjük mindezeket a tulajdonságokat a képeire – akármennyire is csodálkozna – nem pusztán néhány tucat értékes fotót kapunk. Egyetlen munkája, amely *A Fúria* néven fut, biztosan megmaradt örökérvényűnek. Keleti Éva fotóművész, akit az évforduló alkalmából kerestem meg, az emlékeiben szépként, különlegesként és tehetségesként élő Lajos György fotójáról úgy beszélt, mintha a lelki szemei előtt látná. A leeresztett sorompó mögött érezni lehet az elrobogó vonat mellett a zajt, a füstszagot, a félelmet – mondta. Ezzel a szerencsés adottsággal a többi képe is rendelkezik.



¹ Lajos György tűnődései „Egy naiv optimista riporter az MTI-ből”, *Fotóművészet*, 2003/5-6. Lajos György: „Gyászbeszéd”, *Fotóművészet*, 2008/1

Marina Vlady orosz származású francia filmszínésznő (született 1938-ban). MTI Fotó: Lajos György



Budapest, 1968. november 26. *Budapesti forgalomirányító rendőrnő.* MTI Fotó: Lajos György

Kép

Őnarckép – Vigyázz, ha jön a fotográfus (dómozaik sorozat) 2016.



(á t) í r á s

Széman Richárd fotó-játékai

„K É P E I M

K A V I C S O K

E G Y

T E N G E R P A R T O N

K A C S Á Z Ó

G Y E R E K

K E Z É B E N.”

Sok évvel ezelőtt Dunaújvárosban egy, a Hibaizmusról szóló beszélgető-esten ismerkedtem meg Széman Richárral és néhány alkotásával. Meghatározó találkozás volt. Az ott megmutatott fényképei először bosszantottak, nem tudtam velük mit kezdeni, azután meg nem hagytak szabadulni. Belém égtek. A néhány év, amikor folyamatosan sokat beszélgettünk, a helytörténeti kutatásai okán kollégaként is munkakapcsolatba kerültünk, egyre inkább arra ösztökölt, hogy jobban megismerjem és megértsem az engem is izgató kérdéseit a vizualitás-valóság-émlék-érzet-hangulat-szorongás és fény/látvány komplexitásáról. Majd olvasva írásait, remek költeményeit – egyre jobban érdekelt a látásmódja, a kifejezési technikája és a világról szóló akaró képei.

Először azokat a felvételeit-alkotásait ismertem meg, amelyek a 2000-es években készültek. Színezett, digitális fotográfiák voltak maskarásokról, temetői porcelánképek eltűnt arcairól, gyönyörű modellek állatfejbe bújó farsangi maszkjairól. Azután kezdtem kutakodni: mik is ezek? Széman Richárd elmesélt számos szép történetet a kezdetekről.

Amikor 1966-ban Cinkotára költöztek, a padlásra talált két faladát: üvegnegatívok, óraalkatrészek, mindenféle papírok, iratok, ismeretlen tárgyak tömkelege volt bennük – izgalmas kavalkád tárult elé. Amikor kérdeztem, így mesélt erről:

Minden ott kezdődött, hogy lusta voltam a zongoragyakorláshoz, nem bírtam a rendszeres, több órás felkészülést. Pedig állítólag volt érzékem a hangok egymáshoz illesztéséhez. Édesapámnak szigorú elvei voltak, ami leginkább a testi fenyítésben nyilvánult meg, egyébként szerintem maga sem tudta pontosan, mit vár tőlem és zongora ügyben magamra hagyott. Édesanyám csendes volt, visszahúzódozó, ő sem erőltette. Gyermekkori szertelenségemmel nem értem bele az ő eszménykép-világukba. A rendszeres büntetések mellett magamra hagytak a világra való ráeszmélésben is. A padlásra bújtam, ez lett a menedékem, szöszölni kezdtem a régi tárgyakkal. Tulajdonképp a kordában tartott csavargások mellett ez töltötte ki minden jó percem. A hangokról áttértem a képekre. Két utazóláda is ontotta az új (régi) világ információit, barnult fotók, a Tolnai Világglapja oldalai, rongyos papír- és penészes fémpénzek, érmek, jelvények, kibelezett zsebórák, titokzatos írások, levelek, tiltott könyvek heverték egymáson. Beleszerettem ebbe az elmúlt életek hangulatát lélegző káoszba. Megragadott a pusztulásra ítélt, de még a purgatóriumban tartózkodó tárgyak bája. (Bár valószínűleg akkor még ezt nem így mondtam volna.) Gyűjteni kezdtem, mindent, amin meglátszott az idő nyoma.



Csörgődobos (Sárkány égi tavon sorozat) 2009.

ÉJSÖTÉT

J Á T É K

B O L O N D

B O L Y G Ó K

B O L Y O N G A N A K

F A L Á D A M É L Y É N

Egy délután, amikor aludnia kellett volna, a nagymama redőnyös szobájában meglátta a falon az utca egyetlen szekeres forgatagát, meg a fordított bukszus bokrokat, meg a titkot, a varázst –, mindez elbűvölte. A „camera obscura” jelensége a képről örök lenyomatot hagyott benne.

És elkezdte rögzíteni mindazt, amit látott. (Később elmondja, hogy honnan is volt hozzá fényképezőgépe). Így kezdődött a fotózás varázsának megismerése, majd a régi tárgyak-negatívok „újraértelmezése”. A negatívokat (legtöbbje zselatinos-ezüst üvegnegatív) beszkenelte – ez már persze sokkal később volt –, hol halványan látható, hol nem látható képi tartalommal. Azután egy újabb, digitális fotó felhasználásával, átszínezve, újraértelmezve hozott (hoz) létre egy új tartalmú és üzenetű műalkotást. Úgy, ahogy az ókori szerzők palimpszeszt iratai készültek. Évezredekkel ezelőtt a pergamentekercseket újraírták, hogy frissebb történeteket meséljenek el rajtuk. Aztán

az idő, a fény, a nedvesség, vagy a szándékolt „tejben-úsztatás” (esetlegesen) előhívta a régi írás fölsejlő meséjét, a kor verbális és képi történeti lenyomatát, hogy újraírják a történeteket, újabb emlékmorzsákat meséljenek el. Palimpszeszt, ez a műfaj neve, jelen esetben nevezhetjük „fotó-palimpszesztnek” is, nem tudom máshoz hasonlítani Széman Richárd alkotásainak egy részét. Így vált számomra ez a fotográfiai megoldás a vizuális historiográfia szimbólumává. A palimpszeszt a megőrzés és a törlés-felejtés különös játékaként tűnik szemünk elé. (A kép-át-írás az ókor óta a képzőművészet számos területén túl nem egyedülálló a mai magyar kortárs fotográfiában sem, többek között említhetném Herendi Péter „elektrográfiáit”, vagy a Capa Központban 2016-ban bemutatott Esterházy Marcell - Forgács Péter - Gerhes Gábor projekt hasonló gondolati tartalommal bíró tárlatát is – sok más nemzetközi és hazai kiállítás példáját nem is említve!).



Szárnyas Sárkány Utcaszínházi Fesztivál Teatro due Mondi , Mozgófény-képek sorozat, Sajtófotó 2000. kiállításon szerepelt a sorozat Zselatinos ezüst 2000.

A mi fotográfusunk azonban abban alkotott eredetit és egyedülállóan újat, ahogy elmeséli a megvalósítás történetét. Nála a képek sora egymásra épül, de úgy, hogy akárhogy rendezed egymás mellé a képeket, mindig beszélnek valamiről. Nem vezet(meg) téged, mint befogadót, hanem „játszani is enged”...

Adódhat talán ez a témaválasztásaiból is. Bábosok, komédiások, tűznyelők-vetők, gólyalábasok, utcaszínházi fesztiválozó fiatalok az ő barátai, játszótársai. Több mint húsz éve fotózza őket, tudomásom szerint egyedülként. Miért a báb? – kérdeztem a fotográfust:

A bábosok a holt anyagot keltik életre, faragott fahasábokat harcoltatnak, rongycsomókat alakítanak lélegző formává. A hivatalos művészettől független a szabadságuk, ősi, atavisztikus hagyományokat visznek tovább. A jó bábelőadás egyszerre gyermekmese és görög tragédia. Bontjuk a hagyma rétegeit a mag felé, egyre édesebb (vagy csípősebb?), összetettebb az íz. Gyomorszorító ereje van

ennek az ívnek. Ezt az erőt gyűjtik össze a fesztiválok, ahol a csepűrágók ágálnak. Hozzám, amíg nem változtatták át „művházmajálissá”, a Nyírbátori Szárnyas Sárkány Utcaszínházi Fesztivál állt a legközelebb, hiszen ott a három templom, a sárkányos tó és az összerakható fa színház között olyan szakrális tér alakult ki (vagy már ott volt, csak megtaláltatott), ahová a játék, az ünnep évente visszatért, és vonzott, megkövetelte, hogy ott legyenek.

Utcaszínházról készítettem az első riport-sorozatomat, 1975. május elsején az Ikarus Művelődési ház sporttelepén. Szerettem őket fotózni... A Fotó magazin Diákfotó rovatában jó kritikát kaptam érte. Majd hosszú csend, a nyolcvanas évek végén megismertem feleségem nagynénjének utcaszínházi csoportját és a szerelem felújult, és máig tart. Az Újságíró iskolán a MÉG (Misztika És Gravitáció) Színház próbái, előadásai voltak a vizsgatémám. 2008-ban kezdett, új sorozataimnak is legalább a felét a csepűrágó képek teszik ki.

V Ö R Ö S , Ó A R A N Y

A Z Ú R É G I S Z Í N J Á T É K

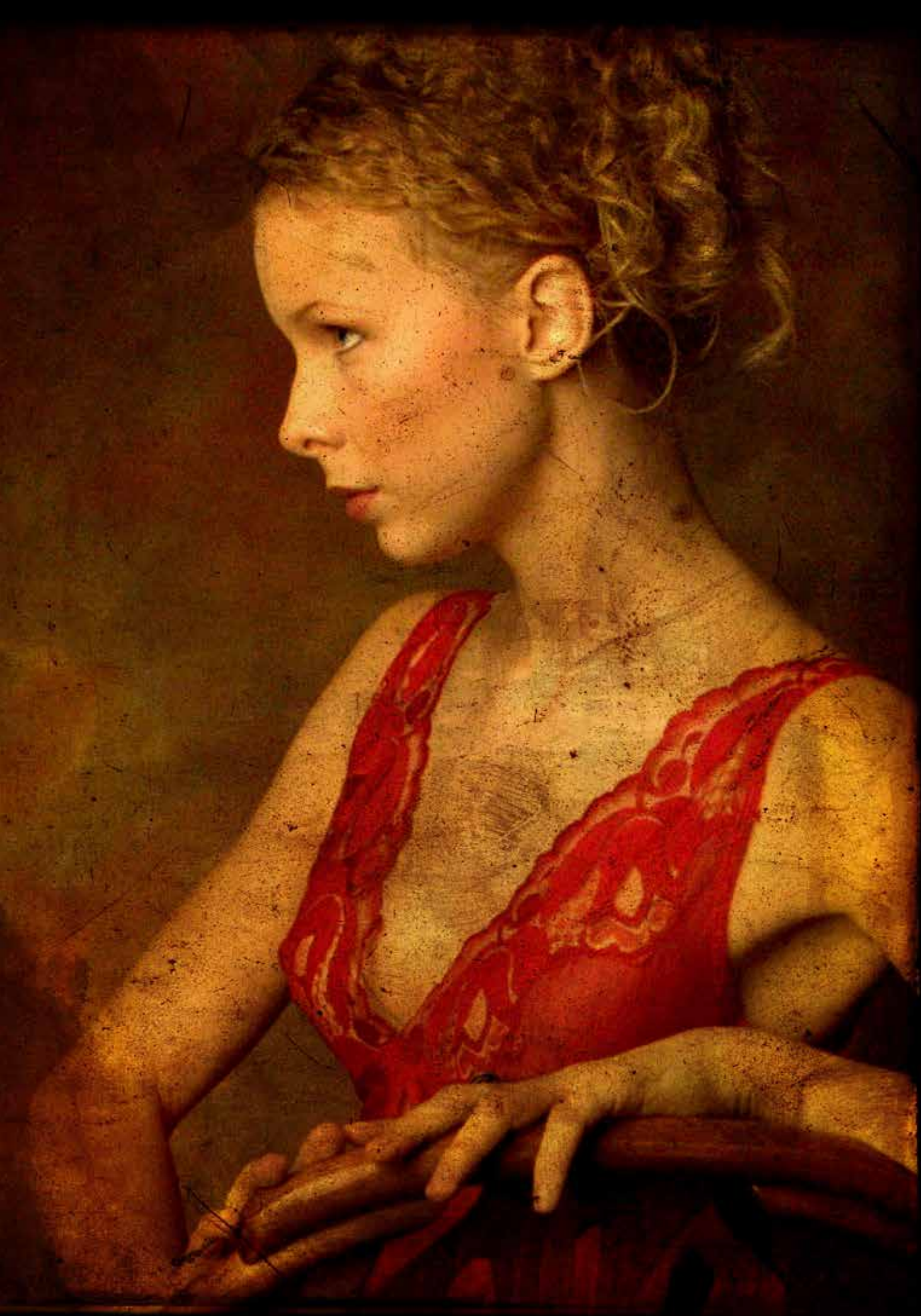
A F Ö L D T Ü Z E T S Í R



Székely Sándor: Sárkány égi tavon sorozat III. Richard Dakh Theatre (Sárkány égi tavon sorozat) 2009.

A „majdnem” régész, a „majdnem” operatőr, a „majdnem” fotóriporter Székely Sándor pályája többszöri kanyarokon keresztül járja a maga útját. Már gyerekként is kilógott a sorból: csendes, de öntörvényű, szószmötölös, el-elbóklászó, furcsa fiú volt. Kistarcsán laktak albérletben egy szép régi polgári házban, három „kisasszonyból”, meg egy sógornővel. Egyikük férjhez ment, de a másik kettő egyedül élt. Nagymamaként szerette Ricsi mindahányukat, különösen Vica kisasszonyt, aki szerelme első levelét szatírpapírba csomagolta, és az egész első világháború alatt csak burkolgatta, várva haza szerelmét a frontról, majd fél kilóig növesztette, aztán belefáradva a szerelembe, soha nem ment férjhez, a katona sem nősült meg... (erről szól Székely Sándor megemlékező albuma: *Vica kisasszony XX. százada – Fénnyel írt noteszlapok Cinkotáról* címmel jelent meg – megérne egy hosszabb fényképes írást a történet.) A rengeteg izgalmas csecsebecse, a titkokkal teli kert, a fényesre szidolozott rézág, a falon meg az eldugott helyeken látott fotók, a padlás utazóládái, a barnult fényképek özöne – mind-mind arra ösztökélték, hogy tovább kutasson. Itt látta meg először a fény megviccelős játékát a leeresztett redőny apró lyukain keresztül, tőlük kapta első Kodak box gépét, majd egy Praktikát, amelyekkel kezdetben a képeit készítette.

Cuhorka Emese táncművész 2003–2008.





Sporttelep (Jelenések sorozat) 2007.

A Szerb Antal Gimnázium angol tagozatán érettségizett. Régész szeretett volna lenni, hogy a múlt lenyomatait kutathassa, de zárkózott és a verbális megnyilvánulástól rettegő természete miatt ez nem valósult meg. Mint ahogy a hajszál híján sikeres operatőri felvételi sem. Nyolc évre segédoperatőr lett a Magyar Televíziónál. Faggatózásomra így vallott a nyolcvanas évekről:

A kezdeti nagy lendület után a nyolcvanas években a lelkesedést felváltotta az útkeresés. Nem voltam tudatos, de rengeteget olvastam, filozófiát, regényeket, verseket, tanulmányokat művészetről, fotóról, egy ideig nagyon sokat a filmről. Ott lebzseltem a kialakuló avantgárd rock körül. Millenniumi Földalatti Vasútvonal, Bizottság, URH, Európa Kiadó, Kontroll Csoport. A Millennium elénekelte a Keringő című versemet és egy másik dalukba egy refrént is beillesztettek egy versemből... Sokszor fotóztam is... Nem elégtett ki a dokumentumfotózás, (hiszen nem volt kialakult képem, mit is akarok), szendvics-diákat készítettem, utólag kénmájjal barnított, vagy tea- illetve dohánylevéllel színezett kópiákat nagyítottam. Faltam a filmeket. Bár nem voltam egyetemista, barátaim révén mégis a legtöbb egyetem filmklubjába bérletem volt. Forgatókönyveket írtam. Kicsit szürreális, történet nélküli kép-zuhatagokat. Megfigyelőként jártam a világot.

És verseket írt, naplót vezetett. Megtisztelt azzal, hogy néhány gondolatot megismerhettem a talán legintimebb magánvilágából. Amikor arról faggattam, hogy miért, mikor jött számára ilyen mély kifejezési vágy/lehetőségként a japán haiku versforma, a rég elő nem vett Naplóját hívta segítségül:

1981. április 24. Salinger – Seymour – Haiku [...] Azt hiszem, pillanatnyilag boldog vagyok. Megtaláltam az első fogódzót. A japán csend bölcsessége. A pillanaté. A japán versek igazolják a legjobb virágfotóimat. (A legjobban annak örülök, hogy a legszebbet elajándékoztam és valószínűleg többet nem is látom.) [...] Szeretnék haikut filmezni. Egy film, ami sok-sok haikuból állna...

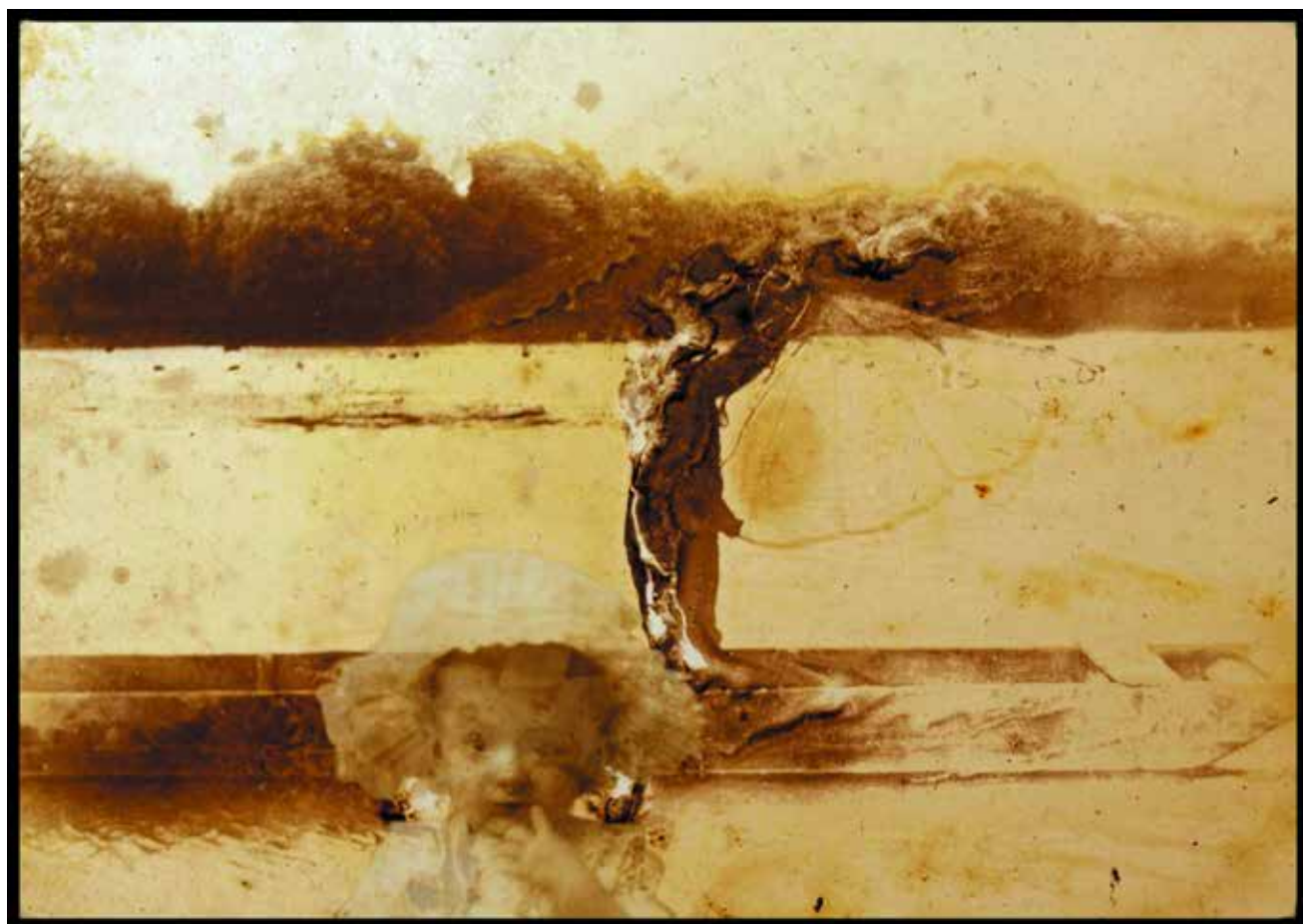
Ez a rímtelen, ritmustalan, 5-7-5 szótagból álló, a magyar nyelv számára talán idegen versforma, amelynek mindegyik darabja egy érzés-gyöngy, egy hangulat-golyó, egy felvillanó kép lett Széman Richárd számára a legjobb kifejezési forma a újraírt képei mellé. Ezek erősítik a nézőben az érzelmi hatás/lemlék intenzív befogadását. Legutóbbi, Mai Manó-beli kiállítása (*Haszontalan Univerzum* címmel) és az idei Mediawave kiállítása jól bizonyítják ezt. Mach András barátja készített diófából egy 30 cm átmérőjű egyedi kaleidoszkópot, ahol az üvegcserepeket a tárlat fotói helyettesítik. Mintha haikukat írta a szerkezet

M I N D E N L Á T H A T Ó

M I T A F É N Y K Ö R Ü L Ö L E L

F É N Y L E S Z M A G A I S.

A halász meséje (Dokumitológia sorozat) 2008.





J Á T É K A V I L Á G

S Z É T H U L L Ó

C S E R E P E K B Ő L

K A L E I D O S Z K Ó P



Szárnas Sárkány Utcasíniházi Fesztivál Paprika Jancsi csúzlizdája Barta Tónival (Sárkány II. sorozat) 2011.

1987-ben kezdődött – vallomása szerint – a tudatosodás az életében. Megnősült, gyermekei születtek, visszament a korábban már kipróbált és szeretett könyves szakmába (pedig előtte volt már aranyöntő is!). Antikváriumban dolgozott, nagyszerű tanárok remek képzésein vett részt. De a fényképezés továbbra is fontos maradt az életében. Amikor felszámolták az Állami Könyvterjesztő Vállalatot (ÁKV), munkanélküliként lehetősége lett elvégezni a MÚOSZ Bálint György Újságíró Iskola fotóriporter szakát. Hálával emlékezik Gera Mihályra, Pólya Zoltánra, Heffele József, Tóth József (Fülesre), Szebeni Andrásra, Molnár Istvánra és Tóry Klárára. A 168 Óra, Hócipő, Reform, Maláta – *Sőrirodalmi és kocsmakulturális folyóirat* fotóriportere lett. De hogy miért is nem lett igazi fotóriporter?

Egyrészt a politika sohasem érdekelt igazán. Munkám során kaptam ilyen feladatokat is, de csak tébláboltam az útvessztőben. Akkoriban szerényen azt mondtam: nem értem. Ma már büszkébb vagyok, azt mondom, mindig is túl voltam rajta, ami igazán érdekel, fölötte állt és áll a politika napi fordulatainak, érdekeinek. De ettől még sok minden mással foglalkozhattam volna, de a fizikumom is közbeszólt. Amíg bírtam, a fesztiválfotózás mellett kocsmá-, reklám-, modellfotókat készítettem. És természetesen portrékat, minden mennyiségben.

Ezekből a portrékból állt össze a *Padlásportrék* sorozata. A padlás felhúzott cserepei által megváltoztatható fényekkel világította meg legfőképp a barátai, kollégái, tisztelt segítői (például Kincses Károly, első fontos Mai Manó-beli kiállításának fő mentora) arcát. Azt mondja, hogy azóta is keresi azokat a fényeket. Volt, akit otthonában örökített meg és ezután írta át sajátos módon a felvételt (például Féner Tamás).

Másik, meghatározó sorozata a *Csendes portrék* az elmúlás elmúlását idézi. A temetői porcelánképek a technológiai leírás szerint a legidőtállóbbak, mégis számtalan módoszata van a pusztulásuknak. Az idő a főszereplő, segédei például a trehány fényképész, aki nemtörődomségből kihagy valamit a készítés vegyi folyamatából; „a hozzám hasonló, de nálam tiszteletlenebb gyűjtő” – mondta a fotográfus, aki kifeszeti a sírkőből a porcelánképet; a haragos, aki légpuskával lő a portréra (van ilyen kép is!), vagy a legkülönösebb, aki gondosan, követve az eredeti porcelán ívét, új réteget visz fel rá, hogy eltüntesse a rajta lévő arc emlékét is.

Közben fényképezi a város apró jeleit. Régóta nagy vándor Széman Richárd, sokat utazik, és mindenhol lenyomatokat, jeleket kutat. Legrégebben talán Prágában és a horvát tengerparton, Szicíliában, meg Budapesten, a Balatonnál – számtalan helyen. Nem a hol a fontos, hanem az ember nyoma. Legyen az víz, fa, kert, tárgy, árnyék... A városi feliratok disszonáns humora ugyanúgy érdekli, mint a kert virágainak lírai élete.

Folyamatosan kutatja az univerzum végtelenében az apró tárgyak helyét. Izgatja a múlt, a jelen, a jövő egymáshoz való viszonya – az emlékké vált kézzel fogható dolgok jelentése. Nem véletlenül talált rá Italo Calvino prózájára, ahol a szavakból épülő képekből válik valóssá a világmindenség. Egyik haikujában olvashatjuk:

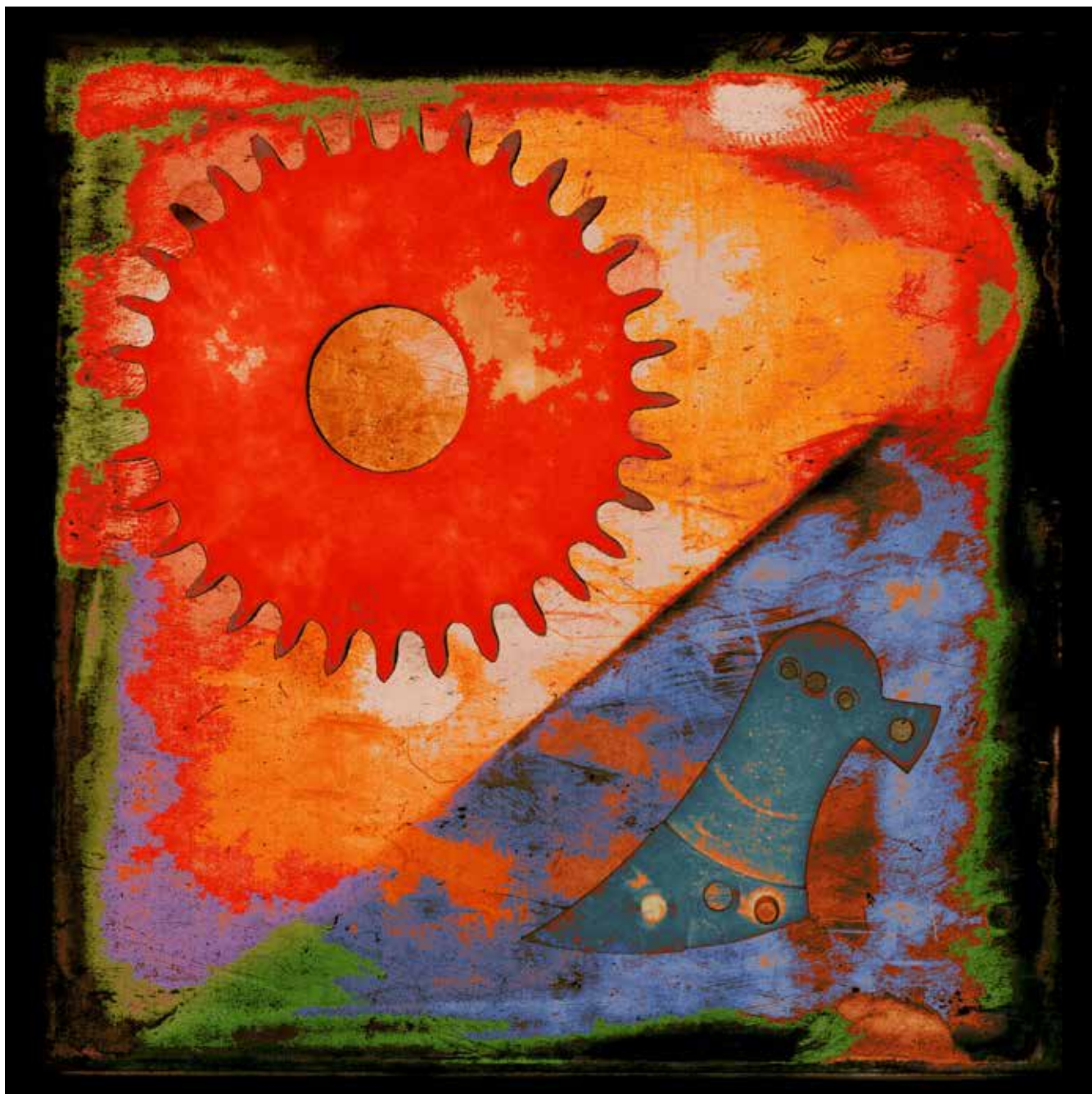
S E M M I T N E M T U D O K

A V I L Á G R Ó L, C S A K N É Z E M,

H O G Y A N N Ő A F A.

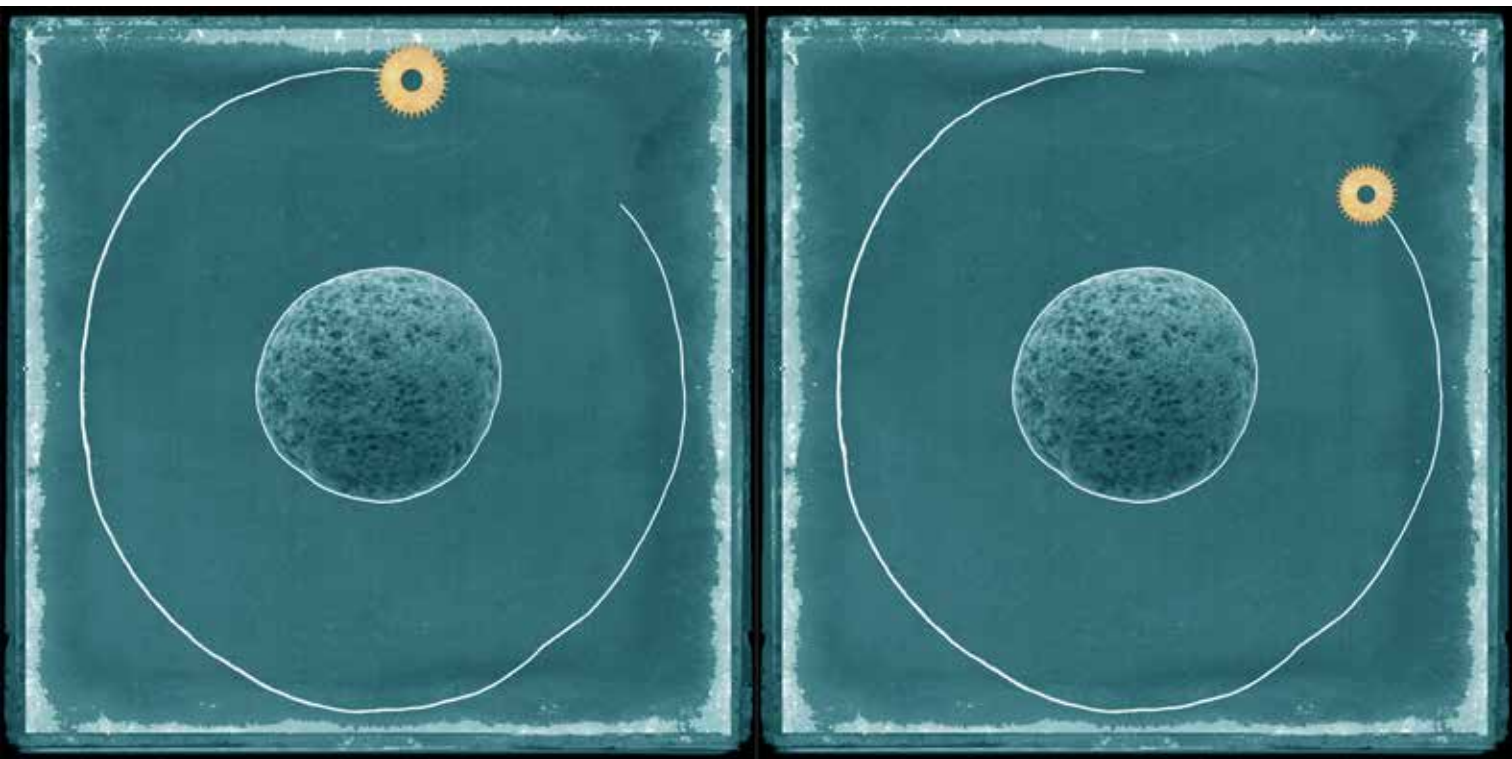


Látod a fényét
hogy ideért rég nincs már
Hosszú útja volt
(Haszontalan Univerzum sorozat) 2011.



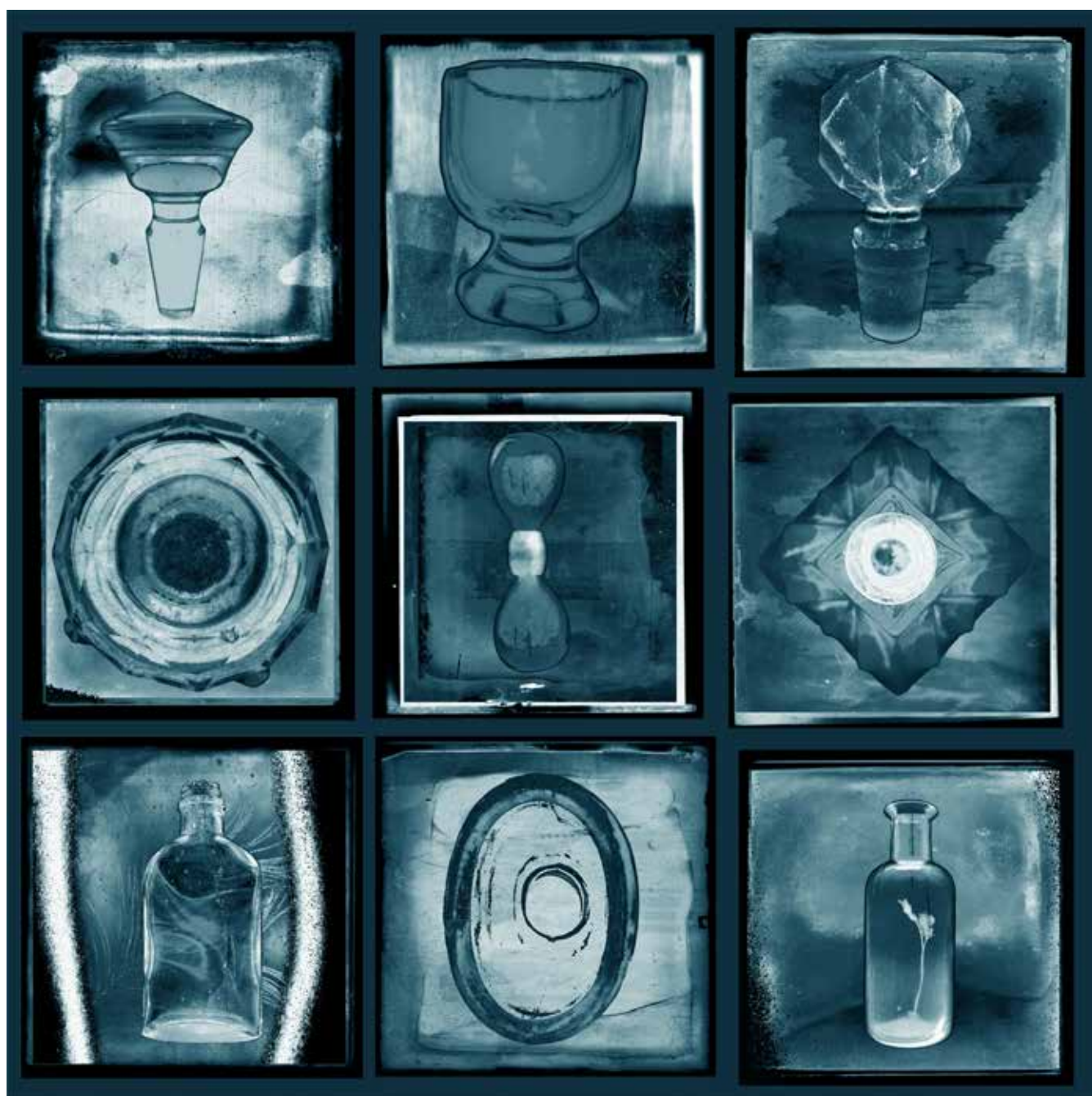
A csend köröttem
csillagok kocódása
nem földi pokol
(Haszontalan Univerzum sorozat) 2014.

A *Haszontalan Univerzum* képeit nevezhetem az én archeológiámnak is. Régi, romlásukban szép tárgyak leképezése, vizsgálata, némelyikről azt sem tudom, mi célt szolgált, de a formájuk, látszólag céltalan szépségük megragadott, régi-új teret, időt adtam nekik. A hozzáadott haikuk megerősítik a megfigyelői státuszomat.



Történet (Bolygómesék Italo Calvinak sorozat) 2017.

Csillagút – Idősztereo (Bolygómesék Italo Calvinak sorozat)



Több mint másfél évtizede fényképezi Cinkotát és környékét, a pusztuló, eltűnő épületeket, pillanatokat, érdeklik a nagyváros peremén élő emberek hétköznapijai és a múltból-családból merített kultúrájuk. 2010 óta végzi a Kertvárosi Helytörténeti Gyűjtemény dokumentációs, kutatási és archiválási munkáit. Közel félszáz kiadványszámot ért el jó tíz év alatt a részben általa fotografált és/vagy szerkesztett múltörzés-mentés. De nem csupán a tárgyi múlt védelmezője; egyik beszélgetésünkön mesélte, hogy egy „szakértő” hölgy szerint: „A [Caprera] patakot le kell betonozni! Márpedig azért, mert a törvény azt mondja.” De hát ezt nem tudják a rákok, a békalencse, sőt még a szúnyoglárvák sem... – háborgott fotósunk, és gépével a segítségükre sietett, aligha tudott többet tenni. Megőrző csatája sokszor szélmalomharc, de nyomot hagy, hogy tudjanak a veszteségről.

M É G

K É T E Z E R É V

É S H A A K É P

M E G M A R A D

B E C S Ü L N I

F O G J Á K.

S ha már titkokról, misztikus hangulatokról, elmosódott emlékképekről szólt ez a rendhagyó beszélgetés, játsszunk el a szavakkal és a nevekkal. Az apai ágon Szémann jelent tengerészt is, de a „látóember” jelentés is ismert; anyai ágon a „képes” nevet örökölte. Széman Richárd eddigi életműve méltatlanul ismeretlen a szakma és a nagyközönség körében. Az elmúlt évek kiállításai azonban erősítik azt az érzést bennem, hogy sok mindenkit érdekelhet a fotós játékosága, technikai precizitása, gondolkodásra ösztönző képi világa. A fotográfiáit a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, a Magyar Fotográfiai Múzeum és a XVI. kerületi Kertvárosi Helytörténeti Gyűjtemény őrzi.



KÖZÖTT CSUPÁN ELENYÉSZŐ SZÁMÚ NAPLÓT TALÁLHATUNK:

A HATÁRIDŐNAPLÓK MELLETT, AMELYEKBE EGY-EGY FONTOSABB ESEMÉNY, TALÁLKOZÓ, OLVASMÁNY- VAGY SZÍNHÁZÉLMÉNY RÖVID FELJEGYZÉSE ÉS KOMMENTÁRJA IS MEGTALÁLHATÓ, ÖSSZESEN KÉT DARAB OLYAN FÜZET MARADT CSAK FENN, AMELYET HŐSÜNK KIZÁRÓLAG NAPLÓÍRÁSNAK SZENTELT.

ANDRÉ KERTÉSZ

1912-es naplója

és fotográfiai

pályafutásának

kezdetei

Az első az 1909. szeptember 6. és 1910. március 24. közötti időszakot öleli fel, a második(egy részletesebb és rendszeresebb napló) 1912. január 1-jén kezdődik és december 31-éig tart.

Az 1912-es naplóra, erre a gyakorlatilag ismeretlen fotótörténeti forrásra Magyarországon Nóvó Béla történész hívta fel a figyelmet 2014-ben. A *Kritika* folyóiratban megjelent cikke² arról számolt be, hogy az Amerikai Magyar Alapítvány (AMA) New Brunswick-i levéltárában Kertész gyermek- és ifjúkori életrajzi dokumentumaira „bukkant”, melynek eredetijéről, mint írja, mit sem tudunk. „A gyűjtemény eredetije jó eséllyel ma is valamely Kertész-hagyatékban lappang, a művész fotói és talán más – például párizsi – iratai és levelei társaságában, ámbár az további nyomozást kíván még, hogy közelebbről hol is: New Yorkban, Párizsban, Buenos Airesben vagy idehaza.” Beszámolója szerint a 18 dossziéba sorolt 1200 oldalnyi gyűjtemény naplók, versek, levelek, rajzok, valamint fényképek és újságcikkek fénymásolatait tartalmazza.³

Doktori kutatásom⁴ keretében 2017 májusában lehetőségem nyílt a new brunswick-i gyűjtemény feltárására, melynek dokumentumait a párizsi archívum anyagaival egybevetve megállapíthatjuk: az eredeti dokumentumok valóban a párizsi gyűjteményben találhatók, amely – ahogy azt ez az eset is jól példázza – a mai napig feldolgozás alatt áll.

André Kertész – akkor még Kertész Andor – háború előtti naplója azonban nem a teljes ismeretlenségből bukkant elő. A new brunswick-i fénymásolatokat szisztematikusan készítették és rendezték el 1985–86-ban. Az AMA által őrzött két mappányi anyag között megtalálható a művészettörténész Julia Ballerini, az alapítvány akkori vezetőjének, Dr. August Molnarnak

címzett levele is, amelyben Ballerini arra utal, hogy Molnar angol nyelvű összefoglalóval látná el Kertész magyar nyelvű leveleit annak érdekében, hogy a személyes és hivatalos dokumentumokat szét lehessen választani. Az 1986. április 30-ai keltezésű angol nyelvű levél arról is tanúskodik, hogy a hagyaték szortírozása és feldolgozása a művész hét hónapja üresen álló lakásában zajlik. Ezek szerint Kertész lakását nem azért kellett napok alatt kiüríteni, mert „jött a következő lakó”, ahogy azt Kincses Károly *André Kertész ismeretlen fotográfiai. Képek és tárgyak a Washington Square-i lakásból* című kiadvány bevezetőjében írja. Véleményem szerint a hagyaték-rendezés nem a határidő szűkössége miatt volt problematikus, hanem a személyes és kultúrpolitikai érdek-ellentétek miatt, ami a szétszórt hagyaték sorsában is megmutatkozik. Ez azonban egy másik téma. Julia Ballerini megkeresésemre elmondta, hogy őt akkor arra kérték fel, hogy a művész hivatalos és személyes levelezését megkülönböztetve segítse a rendszerezést. Elmondása szerint a feladat lehetetlennek bizonyult, mivel Kertész baráti és munka-kapcsolatai elválaszthatatlanul egymásba fonódtak. Ballerini ugyanakkor azt is hangsúlyozta, hogy a hagyaték rendezésével főként Robert Gurbo, valamint Sandra Phillips foglalkoztak.

Az 1978-tól Kertész asszisztenseként dolgozó Robert Gurbo a művész halálát követően a hagyaték és a vintázs kópiák jogszerű kezelése céljából hozta létre az André and Elisabeth Kertész Foundation-t, melyet azóta is ő vezet. Sandra Phillips pedig éppen 1985-ben szerezte meg doktori címét a City University of New York művészettörténeti szakán. Disszertációját André Kertész párizsi éveiből írta.⁵

Robert Gurbo, valamint a washingtoni National Gallery of Art fotótörténészei, Sarah Greenough és Sarah Kennel közös munkája az a 2005-ben megvalósult André Kertész életmű kiállítás, valamint a hozzá kapcsolódó katalógus, amely (eddiggi ismereteim alapján) első ízben említi és használja fel az 1912-es naplót, mégpedig Veress Bulcsú⁶ fordításában. Tudomásom szerint sem a francia, sem a magyar szakirodalom nem ismerte és nem ismeri még ma sem ezt a fotótörténeti forrást. A Kertész halálát követő években megjelent jelentősebb biográfiák közül a 2005-ös katalógusban megjelent tanulmányokon kívül ugyanis eddig egyetlen egyéb utalást nem találtam a napló létezésre.⁷

DE MIT IS TARTALMAZNAK EZEK A NAPLÓK?

Az első (1909. szeptember 6-ai) bejegyzés arról tanúskodik, hogy a 15 éves Kertész Andor három hónap tervezgetés után és nem sok kedvvel kezdett bele a naplóírásba, valamint hogy ezen a napon indult el az

új tanév: „Ma voltam újból először iskolában.” – írja. A látszólag szokványos tanévkezdésnél azonban többről van itt szó: a napló későbbi bejegyzéseiből kiderül, hogy édesapjuk, Kertész Lipót 1909. február 22-én⁸ elhunyt, ő pedig hónapokra kimaradt az iskolából, és inasnak állt. Édesanyjuk egyik nőtlen bátyjának, Hoffmann Lipótnak (Poldi bácsinak) köszönhetően, aki a három Kertész-fiút⁹ a gyámsága alá vette, Andor szeptemberben visszaült az iskolapadba, majd 1912 nyarán felsőkereskedelmi iskolai érettségit tett. A pályaválasztás egyértelműen a gabonatözsdén dolgozó gyám hatására történt. A művészi hajlamú Andor minden erejével igyekezett megfelelni a családi elvárásnak: éppen hogy, de letette az érettségit, és állást vállalt a tőzsdén, ahol – eltérő adottságai és a pénzügyi karrier iránti érdektelensége ellenére – szintén igyekezett jól teljesíteni. Az 1912-es napló ezekről az útkeresésekről, kétségekről, vágyakról és természetesen az év meghatározó életrajzi eseményeiről (mint például első fényképeinek elkészültéről) tanúskodik.

Köztudott az a történet, mely szerint a 6 éves Kertész nagybátyja szigetbecsei házában padlásán felfedezett képes magazinok hatására fordult a fotográfia felé. 18 évesen, első önálló fizetéséből pedig valóra váltotta gyerekkori álmát: megvásárolta első saját fényképezőgépét, amellyel végre megvalósíthatta kisgyerekkora óta kiforralt képi elgondolásait. Ezt – a művész visszaemlékezései és a rájuk támaszkodó monográfiák által közvetített¹⁰ – narratívát azonban az 1912-es napló egyáltalán nem támasztja alá.

Az elsődleges források azt mutatják, hogy a 17-18 éves Kertész Andort legfőképpen szerelmi történetei, baráti viszáljai, a tanulás és az irodai munka iránti érdektelensége, valamint az ezekből fakadó belső vívódások kötik le. Balog Jolánt, a vele egykorú szomszéd lányt, akihez 1905 óta gyengéd szálak fűzik, mindennapos napló-bejegyzéseiben egyszer sem mulasztja el megemlíteni. A fényképezést vagy a fényképeket az év során viszont összesen csak tizenkétszer említi, ebből hét alkalommal családtagok vagy barátok portréfelvételéről van csupán szó.

Ha csak a maradék öt bejegyzést vesszük alapul, ahogy azt a Sarah Greenough és Robert Gurbo 2005-ös katalógusa teszi, a fotográfia egészen kiemelt szerepet nyer a fiatal Kertész életében. Ha viszont megfigyeljük az egész éves naplót, vagy akár kizárólag azokat a feljegyzéseket, melyekben a fényképezés említésre kerül, láthatjuk, hogy Kertész fotográfiai pályafutásának kezdetéről ebből vajmi keveset tudunk meg; s ha valamiről igazán árulkodnak, az az, hogy a fotográfia ekkor csak marginális szerepet játszott az életében.

Januárban például a következőt írja (a helyesírási hibák az eredeti alapján szerepelnek):

JAN. 6. (SZOMBAT)

D.e. Kicsit elaludtam. Mire lementem, már kinézett [t. i. Jolán, akivel titokban a konyhaablakon keresztül köszöntik egymást reggelenként.]. Mindamellet még reggel köszöntöttük egymást, mikor az üzletükből a lakásba ment fel, az utcán találkoztam Vele. Szinte bántóan közömbösen köszönt.

D.u. A leveleim rendeztem. Úgy ½ 5 tájt, mikor ép a fényképét kerestem láttam, hogy a Moh[...]rékhoz¹¹ megy, honnan mint megtudtam a Terihez ment, a Mariskával. Sejtettem, szerettem volna utána menni, de meggondoltam.

Imre könyveit s leveleit rendbe hoztam.

Este újból láttuk egymást néhányszor. Mikor felment, vissza se fordult.

Most ¾ 1 van. ½ 1ig a Józsiával voltam, mert az öregei nincsenek itthon. Beszélgettünk. Ki másról mint Róla?

JAN. 20. (SZOMBAT)

Mikor reggelizés után ½ 8 néhány perckor bementem a szobába, félre volt húzva a konyhafüggönyük. Talán mutatni akarta, hogy kinézett, vagy jelezni, hogy korábban néz ki? Ez csak feltevés. Mikor iskolába mentem, már az üzletbe volt. Meglátom holnapután kinéz-e?

D.u. Voltam Feketénél, skiccelt össze-vissza.

Hazajövet olvastam, majd akaratom dacára előszedtem Jolánnak néhány levelét, s azt olvastam. Előkerült a fénykép is. [...] Éppen mikor eltenni készültem jött Jaksay, elmentem vele csavarogni. Lézengtünk erre is arra is.

Most este Ő volt az üzletbe. Többször benéztem, lehet hogy egyszer észrevett. Holnap alszom, úgy sem néz ki.

Februárban bátyja, Imre küld magáról fényképet Bécsből, ahol katonai szolgálatát tölti:

FEBR. 14. (SZERDA.)

Már ¼ 8kor kinézett. Mikor reggelizett direkt oda hozta a kávé az ablakhoz s nyújtogatta hogy kell-e? Persze hogy igent intettem.

Azóta csak ebéd után láttam viszont Ő engem nem.

D.u. A Jenő az iskolában kifecamította a kezét. (...) Szegény öcskös.

Imre megküldte a fényképét, a mamának kimondhatatlan örömet szerezve vele. Kár hogy az öcskös esete ellensúlyozta. Imre remekül néz ki. Az arca egész megtelt a császár kenyerétől. A 7 magyar gyerek között határozottan a legszebb gyerek. Amint kedvem lesz, írok, mert úgy is tartozom egy levéllel.

Február végén, minden előzmény nélkül, kifejezi azon vágyát, hogy a hegyekben fényképezhessen: „Szeretnék nyáron újra oda menni, de fényképezővel. Micsoda képeket tudnék készíteni. Mindegyik telve lenne poézissal.” Ezzel az idézettel nyitja meg Sarah Greenough „A Hungarian Diary 1894–1925” című fejezetét a már említett washingtoni kiállítás-katalógusban: „I would like to go back there during the summer, but with a camera. What great pictures could I take. All filled with poetry.”¹² Kertész szavai a kiemelés révén *ars poeticá*vá válnak Greenough tanulmányában: egy önkéntelen hitvallás kifejeződését sugallják, amely véleményem szerint nem csak anakronisztikus, de pontatlan is, hiszen – láthatjuk –, a fotográfia ekkor még egyáltalán nem kap szerepet az életében. A feljegyzés egészéből, valamint az előző napok történéseiből azt láthatjuk, hogy ezeken a télvégi napokon Kertész borús hangulatban az emlékeibe, az olvasmányaiiba és a verseibe merül: a költőiség kérdései, és nem a fotográfia képi lehetőségei foglalkoztatják.

FEBR. 8. (CSÜTÖRTÖK.)

[...] D.u. A tegnapi s egy régebbi kis versemet másoltam be a füzetbe.

Egy szót nem tanultam.

A fejem holmi eljövendő versek zavaros káoszával volt tele. [...]

Reggel és délben láttam, azóta sem. Túl sokat gondolkodtam Róla, Jaksaynak pedig majd mindig Róla beszéltem.

Érzem, hogy nagyon szeretem. Ki tudja meddig ha így megy? Az idő múlik, s a hatása rajtam is fog.

FEBR. 9. (PÉNTEK.)

[...] D.u. Előadás után tanulni akartam, de nem volt kedvem. Gondolkoztam. Boldogult Apám, Ő és sok minden verstémák jártak az eszemben. Kábult voltam. Egy kicsit elmentem csavarogni, hogy tisztuljon a fejem. [...] A mamával a Sommeréknél voltam. A Sanyi felkeltette bennem a vágyat, hogy Amerikába menjek¹³ egy évre érettségi után. Ha neki sikerül kimenni, én is mehetek, csak tőlem függ. Még meglátjuk mi lesz.

FEBR. 12. (HÉTFŐ.)

[...] Gyönyörű tavaszi nap volt. Rosszul esett a nap, a verőfény. Nagyon benne vagyok a boruba. Félttem Őt határozottan.

FEBR. 16. (PÉNTEK)

[...] ½ 10kor direkt elmentem előttük, már nem tudtam megállni. Akkor láttam először. Mikor visszajöttem, észrevettem. Az a közömbösség melyel viselkedett, túl bántó volt. A meglátásomra hogy úgy mondjam, a pilláját se rezzentette meg. Ez már határozottan nagyon rosszul esik. El fogom veszteni, bizonyítja az is hogy újból megkezdte a reggeli ki nem nézést.

FEBR. 25. (VASÁRNP.)

½ 10ig aludtam mint a bunda. [...]

D.u. E néhány napi késő fekvéstől már délelőtt is kábult voltam. Egész délután gondolkodtam. Most oly kedvesnek láttam Strázsát, Szepesszombatot. Minden olyan szép hangulatkeltő ódáság ott. **Szeretnék nyáron újra oda menni, de fényképezővel. Micsoda képeket tudnék készíteni. Mindegyik telve lenne poézissal.**

Eszembe járt, hogy milyennek képzeltem valaha a Jolánt. Azt hittem az első csókom után sírva fakad. Milyen szép is lett volna. De nem úgy történt. Aztán még sok más elmúlt lelkiélményeket nyitottam fel. Borongtam. Utána nem tudom mért, moziba mentem. 2 hónapja nem voltam, de újabb 2 hónapig nem megyek. Iszonyatos kevert tömeg volt együtt. Bűz, durva arcok. Nem nekem való. [Kiemelés tőlem.]

Jolán közömbös viselkedése miatt attól tart, hogy a titokban tartott szerelmi kapcsolatuk a titkolózás és a ritka találkozási alkalmak okán véget érhet. Érzékenységeinek kifejezésére elsősorban az irodalom lehetőségei (versírás, regényolvasás és színházba járás) valamint a városi csavargások szolgálnak; a fényképezés gondolata nyár elejéig feledésbe merül.

Júniusban, kipróbálás céljából, egy fényképezőgépre tesz szert a család, amelyet június 20-án ki is fizetnek: „[...] néztem hogy kopíroz a Jenő a tegnapi próbafelvételekről. Délben a mama megvette a tegnap ajánlott fényképezőt.”¹⁴ Olybá tűnik, hogy a műszaki érdeklődésű Jenőt (akiből később mérnök lesz) sokkal jobban foglalkoztatja a szerkezet, mint a művészi érzékenységű Andort, aki éppen ekkor, 1912 júniusában érettségizik. Naplóbejegyzései – Jolán mellett – a tanuláshoz fűződő viszonyáról szólnak:

JÚN. 10. (HÉTFŐ.)

Magyar írásbeli volt. A céhrendszer és a szabad iparzsoldot írtam. A magyar elég kedélyesen folyt. Puskázni nagyon jól lehetett. A dolgozatom most utólag veszem észre, nagyon egyoldalú. Minden kombinálás nélkül, világosan, élénken írtam, a lehető legkisebb kedv nélkül.

[...] Most idefent vagyok Jenővel. Délelőtt megtudtam a holnapi német írásbeli felterjesztett 3 tételét. Már ebéd után óta dolgozik rajta. Páratlan egy gyerek. Oly igyekezettel végzi, mintha nem tudom mi volna. Ő talán jobban meg tudja érezni az érettségim jelentőségét, mint én. Én egész közömbösen vagyok iránta. [...]

JÚNI. 11. (KEDD.)

Német írásbeli. Kár volt tegnap annyit dolgozni, mert egész más tételt kaptunk, mint a fiúk állítólag biztosan tudtak. A közraktárak, fordítás magyarról németre. Egy betűt nem tudtam megcsinálni, puskból írtam össze, kb. a feléig. [...]

Úgy félek, hogy nem sikerült. Borzasztó lenne.

Hazaértve nagyon kimerült voltam. Nem a gondolkodás, hanem az egész délelőtti bent ülés okozta. [...]

JÚNI. 12. (CSÜTÖRTÖK.)

[...] A puskázás még eddig mindig nagyon jól ment. Ma kiváltképp. [...]

JÚNI. 17. (HÉTFŐ.)

Esőre ébredtem. Amúgy sem volt kedvem tanulni, de így még jobban elment. Feljöttem s olvastam a Pesti Hírlap húsvéti számát.

JÚNI. 20. (CSÜTÖRTÖK.)

[...] A tanulásból ma is semmi sem lett. Ujságot olvastam, néztem hogy kopíroz a Jenő a tegnapi próbafelvételekről. Délben a mama megvette a tegnap ajánlott fényképezőt. (23.k.)

D.u. Az öreg telefonice elhívott az Uporba¹⁵. Állás miatt akart velem beszélni. 4 közül választhatok. A szerencsi cukorgyár, valamilyen gőzmalom, Grögl testvérek (faszakma), vagy az ujpesti jutagyár¹⁶ közt. Természetes, az öreg a Grögl testvéreket ajánlotta nagyon, de annál fűrészhöz kellene elutaznom néhány évre Galíciába, Erdélybe vagy Romániába. Választ persze nem adtam a Jolán miatt. Szombat estig kértem határidőt.

[...] Hazajövet mamának említettem a dolgot, de ellenezte az elutazás miatt. Az öregnek most este hasonlókép nyilatkozott és semmiképpen nem enged. Látva ezt úgy nyilatkoztam, hogy el akarok menni. A mama a világot el nem engedne, hát mért ne mondjam? Azt a látszatot keltem, mintha Jolánnal sem törődnék. Egy csepp kedvem sincs elmenni. Abban az esetben igen, ha senkihez semmi közöm nem lenne, mert akkor **egyik avagy másik vágyam teljesülne, világot láthatnék a szakmámból kifolyólag**. De így inkább itthon maradok, sokkal jobban szeretem Őt. [Kiemelés tőlem.]

Kertész elhelyezkezdésére és munkavállalására alább még visszatérünk.

Az első fényképek elkészültének körülményeiből, Kertész júniusi naplóbejegyzéseiből nyilvánvalóan az látszik, hogy a fotográfia iránt elsősorban Jenő öccse érdeklődik; Andor a kényszerű iskolai elfoglaltságok mellett továbbra is szerelmére fordítja minden figyelmét.

JÚNI. 22. (SZOMBAT.)

A Jenő levett, ez volt az első felvétele, ami sikerült. Feljöttem, hogy tanulni fogok. Belekezdtem, de elment a kedvem. Hosszasan bámultam Bihari: Mézeshetek¹⁷ című képét, mit tegnap vettem meg lev. lap alakban. Ezentúl többet is veszek, mert már régen szándékszom.

[...] Ma semmit nem tanultam. Biztosra veszem a bukást s már Neki is említettem. Szeptemberre kerülök. Mi lesz velem? Nem bírok tanulni, egy csepp kedvem sincs az egy kis akarat ellenére. [Kiemelés tőlem.]

JÚNI. 23. (VASÁRNAP.)

Lemenet után le akartam fényképezni Jolánt az ajtójukban, de nem engedte magát. Egész felizgatott vele. Kissé izgatott hangulatban mentem be a temetőbe tanulni. Töriztem egy keveset, de csak egy keveset, aztán jöttem ki. Kevéssel utána sikerült Jolánt egy észrevétlen pillanatban lekapnunk. **Jenő délután kidolgozta**, de nem sikerült valami nagyszerűen, mert nem elég soká hívta elő. Szárításnál pedig összetört a lemez. [...]

Úgy 6 óra tájt **Jenő levette** az ablakból a Jolán, Ilus és Ellát, az anyjuk tudtával. Ők a konyhaajtóban álltak, az anyjuk pedig a konyhából nézte őket. A kép idáig a legsikerültebb, most este **dolgozta ki a Jenő**. Úgy örülök neki, kimondhatatlanul.

A felvétel után kiültem Jenővel az üzlet elé. [...]

Jolánt ma nagyon sokszor láttam. Igaz ugyan, hogy mindig jól esett, de nem szabad annyit mutatnom magam. Mikor ment fel, nem tudom, kinézett-e, szintén nem tudom, mert **bementem a szobába a kép kidolgozását nézni**. Jenőnek azt mondtam, hogy magának a Balognénak vigye oda holnap a képet. Már most kell egy kicsit barátkozni. [Kiemelés tőlem.]

JÚNI. 24. (HÉTFŐ.)

Be az iskolába. Az írásbeli sikerült, még csak azt se mondta a diri, hogy gyenge. ...

Hazajövet nagyon nagy kellemetlenség várt rám. A felvételt mit tegnap Róluk csináltam¹⁸, egész önkéntelenül elrontottam. Reggel a mosdóra tettem száradni, de rosszul helyeztem el s majdnem egészen összefolyott. Ott hol Ők állnak tisztán maradt.

D.u. **Kopíroztunk** a lemeztől és sikerült. Kitünően el vannak találva. Apró kép, de elég éles. **Úgy el tudom nézni s oly boldog vagyok.** Egy képet adtunk nekik is. [...]

A Molnárok és Sütők malmába kerülök sikeres érettségi esetén több mint valószínű. Az öreg azt mondta, hogy a Gizellába bejutnom nagyon alkalmatlan, mert üzleti összeköttetésbe van vele, s így azt hinnék, hogy csak a hivatal miatt kellene. Azért forduljak a Móric bácsihoz s ő bejuttat hozzájuk sőt azt hiszem a fizetési feltételek is kedvezőek lesznek. Nem tudom igazán hova menjek? 24 éves koromra¹⁹ mindenütt kevés lesz még arra a fizetésem, akárhova megyek. Nem tudok megfelelő helyet. Számolok, de kevés itt is, ott is a fizetésem. Mi lesz velünk? Istenem, csak minden tervünk sikerüljön. [Kiemelés tőlem.]

JÚNI. 25. (KEDD.)

[...] A lányokról készült képet még jobban összetörtem véletlen.

Jenőt nem akarja visszavenni az osztályfőnöke, mert a vizsgán nem buktathatta el. A nyomorult bosszúból nem akarja felvenni, azt mondja, a beszéde²⁰ miat. Tönkre akarta tenni az öcskös pályáját, hisz akkor nyílt utcán korbácsolom el. Nyomorult piszok.

D.u. 5 tájt el Móric bácsihoz érdeklődni. Kedvezőtlen hírek. Kevés fizetés, semmi haladás. Ami van, igen lassú. Rosszul esett hallanom. Mi lesz már most velem? Tudok-e 24 éves koromra megfelelő pozíciót elérni? Úgy félek, hogy elvesztem Jolánt. ...

Egyetlen alkalommal, július végén tesz arról említést, hogy Jenő nélkül fényképet készített:

JÚLI. 27. (SZOMBAT.)

D.e. Feketével ki Népligetbe, hol 3 felvételt csináltam. Nem a „mi” helyeinkről²¹, mert arra alkalmatlan volt az idő. [...]

A Jolánnal folytatott szerelmi történet, az iskola és a munkavállalás kérdése mellett a fotográfia hamar háttérbe szorul. Június 27-én leteszi az utolsó érettségi vizsgát is, július 1-jén átveszi bizonyítványát, majd minden késlekedés és lelkesedés nélkül benyújtja jelentkezését a Magyar Cukoriparhoz:

JÚLIUS 1. (HÉTFŐ.)

Elvoltam a bízíért. Három kettes, a többi csak éppen hogy érettségi.

Még a délelőtt folyamán írtam ajánlatot a Magyar Cukoripar r.z.hez.

JÚLI. 2. (KEDD.)

A Cukoriparnál voltam jelentkezni. Únom már az egész dolgot, azaz kedvem se volt hozzá. [...] Beszéltem Breuer igazgatóval. Ő is rosszalotta a bízit. [...] Kezet adott, aztán eljöttem. Most várom a kedvezőtlen választ.

De utálatos valami azaz iroda. Úgy undorodom már előre tőle. [...]

Ma volt a 18ik születésnapom. Nem egész jól ütött ki. Délelőtt is mérgelődtem a miatt a buta iroda miatt, s délután is miatta.

A Magyar Cukoripar elutasítása után Andor a Magyar Kőszénbányánál próbálkozik (július 7.), majd a Giró és Pénztáregyletnél, a Magyar Banknál és a KBT-nél jár el érdekében a család (július 15.). Július 18-án pozitív választ kap az Ulrich²² áruháztól, az egyetlen olyan jelentkezésére, melyet újságban megjelent álláshirdetésre küldött el. Július 22-én hétfőn – első munkanapján – német nyelvtudásának hiányában azonban el is tanácsolják; délután pedig már a Girónál interjúzik.

JÚL. 22. (HÉTFŐ.)

7.50. Feljövök, már bent látom őket az irodában. [...]

8.17. Már le is jöttem. Néhány pillanattal előbb odajön hozzám [t. i. az egyik főnök] s „megérti ha önhöz németül beszélnek?” „Csak nagyon keveset értek.” Majd megkérdi a ma hazaérkező főnököt felvesz-e, lehet hogy eltekinti a német nemtudásomat. Majd értesít róla. Eddig volt. Keresztet vetek rá.

Indulok Poldi bácsihoz jelenten.

(Egy papírosra jegyeztem ezt a helyszínen)

[...] D.u. $\frac{3}{4}$ 4kor vizsgáztam [t. i. a Girónál]. Sikerült, meg voltak velem elégedve. Nagyon könnyű volt. Diktálás, majd a 4 alpművelet. Az előbb értem haza s elmondtam mamának a dolgot. Fizetés 50 korona 6 hónapig, akkor kineveznek. Irodai idő 9- $\frac{1}{2}$ 1, 3- $\frac{1}{2}$ 5-ig. Nagyon örülök neki.

A Giró és Pénztáregyletnél²³ végül augusztus elsején áll munkába.

AUG. 1. (CSÜTÖRTÖK.)

Első irodai nap. $\frac{3}{4}$ 9re mentem be. 4en vagyunk ujonczok. Kötelezvényeket írtak alá velünk, meg ide adták a szabályokat elolvasni, aztán ültünk és vártuk hogy haza küldjenek bennünket. A kollégák sehogyse tetszenek. Az idősebbek éreztetik az irodai fölényüket. Mielőtt eljöttem váltóösszegeket diktálam be egy kollégának, anyi volt az egész munkám. $\frac{3}{4}$ 12 elengedett a főnök.

Úgy hallok a szombat délután szabad, csak ha sok dolog van nem. Legalább találkozhatom a Jolánnal. [...]

Most délután egy keveset már dolgoztam, s legnagyobb meglepetésemre ma adták ki a fizetésem. Vagy $\frac{1}{4}$ órája atam át a mamának, hogy hazaérkeztem. Volt öröm: „csak hogy ezt is megértem”. Egy nagy kívánsága teljesült. [...]

Ettől kezdve ritkulnak a naplóbejegyzések, melyek elsősorban az irodai élethez való alkalmazkodásról és a Jolánnal való titkos éjjeli találkozókról szólnak. A városi kikapcsolódási lehetőségek (Rudas és Lukács fürdő,²⁴ sportesemények látogatása²⁵, színház²⁶, ahol nyíltan jelenhet meg Jolán társaságában) és a vidéki kirándulások (Nagymaros, Zebegény stb.) mellett a fényképezés az év további részében teljesen feledésbe merül.

AUG. 6. (KEDD.)

[...] Ma délelőtt voltam először inkasszálni. Most már rendszeresen fogok. Csavargás. Mégis csak többet ér nekem, mint bent ülni. Egyelőre a kiadóba vagyok, de úgy mondják, áttesznek a leszámítolóba. Itt ugyan nem sokat tanulok. [...] Muszáj belekezdenem a német és gyorsírásba. Még egy írógépünk sincs. Külön asztal, tisztességes toll és tollszár lehetetlen fogalom. Talán a leszámolóba kapok. (6 óra.)

12kor találkoztunk 2ig voltunk együtt. Valami történt a már szokásos dolgokon kívül. [...] Most már csak az van hátra, hogy teljesen szabadon nyúlhatok hozzá, amitől még hosszú ideig lsten mentsen meg, mert aztán már csak a teljes megúnás jön. [...]

AUG. 22. (CSÜT.)

Az este megint együtt voltunk. $\frac{1}{2}$ 12től $\frac{1}{4}$ 3ig. Úgy gondoltam, hogy nem teszem meg azt, amit az utóbbi napokban engedett. Nem nyúlok hozzá egész szabadon, hanem mint eddig, szolidan viselkedem. Csak terv maradt. Engedett magához ma is mindenképpen nyúlni. Pedig ha nagyon ellenkezett volna, nem teszem. Azért terveztem úgy mert korlátozni akartam a túljólétünket, mert ha így tart a mi időnk, rövid idő alatt lejár, meg aztán visszahatásal van a lellemre a túl engedékenysége, amiből kifolyólag pillanatokra az undor is elkap.

[...] Az este említette, hogy éppen tegnap nézte meg a fényképem s ott még milyen jó néztem ki, míg most fordítva van. Az arcom egész beesett. Pedig hát annak csak rövid ideje van. Ha jól tudom, májusban készült a kép.

Az év végéig további két alkalommal említi a fotográfiát, a későbbi kertészi életút-történet szempontjából teljesen irreleváns módon:

NOV. 3. (VAS.)

D.u. Színház. Amál is velünk volt. [...] Erős lánczok. Vígsház.

Mikor hazajöttem, itt volt Boriska, küldött névjegyem és fényképem erszényében találtam. Elvettem.

NOV. 4. (HÉTFŐ.)

Jolánnak megmutattam névjegy s fényképet. Azt mondja lopjam vissza.

Kincses Károly szerint Kertész, „(t)anulmányai befejeztével [...] egy leszámítoló irodában levelezőként dolgozott”, és „összes szabadidejében fényképeket csinált. Az első mindjárt anyja Teleki téri kávézójában”,²⁷ írja az *Alvó fiú*-ra keresztelt felvétel kapcsán, mely, kutatásai alapján, május 25-én készült. A felvétel készültének idejét Kincses egy *Hazai anyag* címet viselő, „Kertész egy kézírásos listája”²⁸ alapján állapította meg, mely a „kézirat leadása előtti héten” került a kezébe, de nem tudjuk, honnan.²⁹ A párizsi Médiathèque de l’architecture et du patrimoine digitalizált képállományában³⁰ napra pontosan ugyanez a dátum szerepel. A 2005-ös washingtoni és a 2010-es párizsi kiállítás-katalógusok ugyanakkor kizárólag évszámmal, pontos dátum-megjelölés nélkül publikálják az első Kertésznek tulajdonított fényképet.³¹

A most ismeretett napló alapján azonban azt láthatjuk, hogy a felvétel időpontja valószínűleg nem lehetett május 25-e, hiszen fényképezőgépet csak június végén vett a család (és nem Andor), és mert munkába is csak augusztus elsejével állt. A naplóból ugyanakkor az is egyértelműen kiderül, hogy azon a bizonyos májusi napon Andor baráti viszálykodással és szerelmi bánattal volt elfoglalva, a fotográfiára pedig egyetlen utalást sem tett. Az édesanyja kávézójában készült (az ekkor még meglehetősen számító témát feldolgozó) felvételt nem csak május 25-én, de az év többi részében sem említi bejegyzéseiben.

Talán Kertész öregkori jegyzetei pontatlanok, vagy a korabeli naplóbejegyzések hiányosak, esetleg az *Alvó fiút* nem is Andor, hanem Jenő készítette; az azonban mindenképpen látszik, hogy az első, Kertésznek tulajdonított felvételekről igen keveset tudunk, és hogy a feldolgozott Kertész-hagyaték és a kiadott életút-értelmezések is sok félreértésre és félreértelmezésre adhatnak okot.

Mindeközben Kertész egy másik visszaemlékezésében arról olvashatunk, hogy a kiterjedt Kertész és Hoffmann családban igenis volt fényképezőgép, mellyel szabadon játszhattak a gyerekek:

„Kisgyerek voltam még, 6 vagy 7 éves lehettem. A szüleimmel ellátogattunk az egyik nagybátyámhoz, aki egy Budapest melletti faluban lakott. A ház padlásán régi magazinokra bukkantam az 1850-es évekből.

Romantikus, képes történetek voltak benne, rajzokkal és metszetekkel. Nagyon tetszettek, arról álmodoztam, hogy majd hasonlókat készítek én is egy nap, de arra gondoltam, hogy majd rajzolni fogok. **Nagy család voltunk, sok gyerekkel, és néhányunknak volt fényképezőgépe. Készítettünk pár felvételt, és azonnal arra gondoltam, hogy a fényképekkel fogok majd történeteket mesélni.**” [Kiemelés tőlem. Saját fordítás.]³²

Az utólagos értelmezés igen szembetűnő ebben a visszaemlékezésben, mely arra is következtetni enged, hogy legelső felvételét talán nem is 1912-ben, hanem már sokkal korábban, minden fotográfusi öntudat nélkül, játékból készítette családja körében. Ez a feltevés arra is magyarázatot adhat, hogy miképpen írhatta 1912. február 25-én ilyen határozottsággal és látszólagos előzmények nélkül azt, hogy fényképezni szeretne a Szepességben: 1912 előtt a fotográfia talán nem is volt annyira elérhetetlen számára, csak ekkor még nem különösebben érdeklődött iránta.

Kertész korai fényképi kísérletezései, úgy vélem, csupán azok közé a kulturális elfoglaltságok közé tartoztak, amelyekkel szabadidejében foglalatlanodott. A napló szerint ugyanis az irodalom mellett elsősorban a színház és a képzőművészet iránt érdeklődött. Verset írt³³, színházi és olvasmányélményei között pedig modern és kortárs alkotók szerepeltek, úgy mint Szász Károly, Princz Gyula, Bródy Sándor, Abonyi Árpád, Herczeg Ferenc, Porzolt Kálmán, Gárdonyi Géza, Mikszáth Kálmán, Hebbel Frigyes, Pierre Weber és Henri de Gorsse. A kor népszerű kulturális és politikai hírlapjait is ismerte és olvasta, mint például az *Új Időket* vagy a *Pesti Hírlapot*, aktuálpolitikai eseményekről azonban egyetlen utalást sem tett bejegyzéseiben: sem az általános választójogért való küzdelem, sem az első Balkán-háború és az ellene megmozduló polgári erők, de Ferenc József november 4-ei budapesti látogatása sem volt említésre méltó a szerelmes Kertész számára.

Irodalmi élményeihez képest, noha kevesebbszer ír képzőművészeti tapasztalatairól,³⁴ mégis úgy tűnik, a képek között otthonosabban érzi magát, mint a szavak uralta kifejezési formákban:

ÁPR. 15. (HÉTFŐ.)

Szindarabról kritikát mondani még nem bírok, de műtárgyakról és egyéb szilárd művészeti alkotásokról a legnagyobb örömmre az újabb időben némileg már igen, de csak nagy vonásokban, míg mélyebben belehatolni nem tudok. Nincsenek arra szavaim, ha bennem meg is van. [Kiemelés az eredetiben.]

Noha érzékenysége és kritikai szemléletmódjának jelentőségét igencsak alábecsüli:

JAN. 28. (VASÁRNAP.)

[...] Nagyon az egyéniségem szerint ítélem meg a képeket, amit tán nem szabadna tennem, mert az ember egyéniségét ha az nem valami rendkívüli, tekintetbe nem veszik. A tömeg szája ize szerint ítélni nem vagyok képes. Mindenben a poétikusát keresem. A kritizálásra óriási tudás s bátorság kell. Bennem egyik sincs meg. Ezek jártak az eszembe a képek szemlélése közben – látva a tehetetlenségem, – s utána.

Érzékenysége és egyéni látásmódjának jelentőségét és lehetőségeit majd az 1920-as években, Párizs kozmopolita légkörében érti és éli majd meg egészen.

„André Kertész minden nyilatkozatában elmondta legalább egyszer, hogy ő fényképes naplót készít egész életében. [...] Sőt. »A fotográfia nem befolyásolta az életemet, az életem befolyásolta a fotográfiámat.« Mondta és nem túlzott.” – írja a művész szavait idézve Kincses Károly³⁵ könyvének bevezetőjében. Robert Gurbo szintén a Kertész-képek önéletrajzi ihletését emeli ki: „Művészetének témája, hangsúlyozta folyton, »én magam vagyok!«”³⁶ „The subject of his art, he often insisted, »is me!«” Jóllehet, minden alkotó elsősorban saját benyomásaiból és észleléseiből merít ihletet, Kertész esetében ez az autobiografikus jelleg alapvetően meghatározta művészi pályafutásának alakulását, képeinek formanyelvét valamint az életpálya percepcióját és interpretálását. Művészetének értelmezése és jelentősége tehát elválaszthatatlan életút-értelmezéseitől. Ennek okán kiemelkedően fontos még ma is a Kertészről szóló narratíva újragondolása, amelyre a társadalomtudományok és a (vizuális) történetírás legújabb eredményei adnak lehetőséget.

Kertész pályakezdését, ahogy az életút egyéb eseményeinek számos részletét is, a mai napig egy többé-kevésbé áthatolhatatlan homály fedi el. A hézagokat és ellentmondásokat idővel elfedte az egységessé kristályosodott a kertészi narratíva, valamint az azt alapul vevő fotótörténetírás, ami szintén a homogén, lineáris és egységes történetek felmutatását helyezi előtérbe.

Meglátásom szerint Kertész, a történelmi és kulturális kontextus iránti érzékenysége és köszönhetően, apránként vált fotográfussá. Ahogy arra Gurbo is rámutat: „Már legelső fényképei elkészültekor felismerhette – akár csak ösztönszerűen –, hogy a fényképezőgépet az őt körülvevő világ megértésére is használhatja.”³⁷ Az eleve elrendeltség víziója csak később alakult ki, amikor, többek

között, az 1960-as évektől alakuló fotóművészeti piac és -historiográfia igényeinek hatására megformálódtak azok a történetek, amelyek a mai napig meghatározóak a szakma és a nagyközönség számára.

Kertész eleve elrendelt fotográfiai tehetségének egy ilyen retrospektív magyarázatát olvashatjuk például Annie-Laure Wanaverbecq szövegében, mikor ezt írja: „már első fényképeiből az látszik, hogy a fiatal Kertész a fény harmóniáját és az árnyékok játékát kutatta, mely az bizonyítja, hogy igen korán ráértett a fotográfia lényegére, és egyúttal arra is magyarázatot ad, miért távolodott el ösztönszerűen és végérvényesen a domináns piktoralista fotográfia esztétikájától”³⁸. Kertész Andor azonban a háború előtti években még egyáltalán nem tudatosan fényképezett.

Megfelelőbbnek és konstruktívabbnak tűnik Robert Gurbo meglátása, mely szerint a kor elvárásaitól és konvencióitól mentes korai Kertész-képek leginkább arról a személyes élményről vallanak, hogy Kertész nem találta a helyét született környezetében. A benne lévő érzékenység, melyet tinédzserkorában nem tudott másképp kifejezni, megfelelő formára lelt az autodidakta módon, a fotográfiai normáktól mentes környezetben tanult fényképezésben.³⁹

Céлом itt természetesen nem az idézett és említett szakirodalmi források tudományos eredményeinek kétségbevonása, hiszen a több száz oldalas munkák mögött megalapozott kutatás, forrásanyag-feltárás és összetett kulturális és történelmi kontextusok felmutatása áll. A szakirodalom kritikai olvasatával, valamint a ki nem aknázott elsődleges forrásanyag felhasználásával azt szeretném felmutatni, hogy a nem-homogén életút következtelenségeinek figyelembe vételével a kertészi pályafutás és életmű újraértelmezhető⁴⁰, hogy a biográfia-írás szabályai talán újragondolhatók (és újragondolandók), s esetleg tudásunk is, a kor kihívásainak megfelelően,⁴¹ bővíthető lehet.⁴²

¹ A hagyatékot a művész ajánlotta fel a francia állam számára 1984-ben. A francia Kulturális Minisztérium közgyűjteményében elhelyezett archívumot ma a Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine Fényképtára kezeli, mely több száz magán- és szakmai levélből, naplójegyzetből, újságcikkekből, kiállítás-katalógusokból, és egyéb személyes dokumentumokon túl kb. 100 ezer negatívból, 15 ezer diapositívából és számos kontakt printből áll. Egyes dokumentumok fénymásolat formájában megtalálhatók New Yorkban, az Amerikai Magyar Alapítvány valamint az André és Elisabeth Kertész Foundation gyűjteményében. Személyes tárgyainak egy része Argentínába került Jenő öccse családjához, a többi pedig Magyarországon található: közel 200 fotó és kb. száz személyes tárgy a szigetbecsei önkormányzat tulajdonában áll, őrzője a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum.

² Nővé Béla: „A „nagy háború” – egy önkéntes optikáján át. André Kertész, 1914–1918”, *Kritika* 43. (2014/9–10), 13–16.

³ Az 1912-es napló fénymásolata az Amerikai Magyar Alapítvány levéltárában található, az ARCH 192 Box 1 Folder 7 jelzettszámú dossziében. Eredetije a franciaországi Archives des Monuments historiques & Patrimoine Photographique de l'État gyűjteményének 2005/032/101 – 102 – 103 jelzetű dobozában található.

⁴ Cotutelle doktori program az ELTE BTK, „Atelier” – Európai Társadalomtudományi és Historiográfiai Tanszék és az Aix-Marseille Egyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének együttműködésében (2015-től). A kutatás munkacíme: *A (nemzeti) identitás problémái André Kertész életútjában / Sentiments d'appartenance et parcours exilique chez André Kertész*.

⁵ PHILIPPS, Sandra (1985): *The Photographic Work of André Kertész in France, 1925–1936: A Critical Essay and Catalogue*, Doktori disszertáció, City University of New York.

⁶ Valószínűleg Dr. Veress Bulcsú amerikai-magyar politológusról van szó.

⁷ A budapesti Vintage Galéria, amely a New York-i Kertész Alapítvánnyal szoros együttműködésben dolgozik, 2007-ben megjelentetett a washingtoni életműkiállításához kapcsolódóan egy kis kiadványt André Kertészről. A kiadványban publikált rövid biográfia, melynek szerzője Robert Gurbo és Sarah Morthland, említett tesz „Kertész korai naplói”-ra forrásmegjelölés és -feldolgozás nélkül. Lásd: *André Kertész. Budapest, Paris, New York*, Vintage Galéria, Budapest, 2007, 7.

⁸ A magyar és francia szakirodalom pontos dátummegjelölés nélkül egyszerűen 1909-et említ. Egyedül a Sarah Greenough – Robert Gurbo kiállítás-katalógus publikálja, végjegyzetben (!), az 1909-es naplóban olvasható február 22-iki dátumot. Lásd: Sarah GREENOUGH, Robert GURBO, Sarah KENNEL: *André Kertész*, National Gallery of Art, Washington D.C., 2005, 246.

⁹ Imrét (szül. 1890), Andort (szül. 1894) és Jenőt (szül. 1897).

¹⁰ Lásd például: Passuth Krisztina I. o., idézi: KINCSES Károly – KOLTA Magdolna: *Hazai anyag, Fotónapló, André Kertész és a magyarok*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2005, 20.; BODNÁR János (szerk.): *André Kertész Magyarországon*, Főfoto, Budapest, 1984, 7.; FRIZOT, Michel – WANAUVERBECQ, Annie-Laure: *Kertész* (katalógus), Jeu de Paume, Párizs, 2010, 21.

¹¹ A kézírás itt nehezen olvasható.

¹² S. GREENOUGH – R. GURBO (2005), 2.

¹³ Láthatjuk, hogy már a háború előtti években felmerül annak lehetősége és vágya, hogy Andor külföldre menjen („világot láthatnék a szakmából kifolyólag”, lásd: június 20-ai naplóbejegyzést, teljesebb formában idézem alább). Ezt figyelmen kívül hagyva a szakirodalom általában azt állapítja meg, hogy Kertész az 1920-as évek történelmi és a társadalmi körülményeinek kényszere miatt hagyta el Magyarországot. A Kertész-kutatás eddig azzal a kérdéssel sem foglalkozott behatóbban, hogy a franciát egyáltalán nem ismerő művész miért éppen Párizst választotta 1925-ben, noha Amerikában rokonai is élnek.

¹⁴ 1918. június 20-ai bejegyzés, teljesebb formában idézem alább.

¹⁵ A kézírás itt nehezen olvasható.

¹⁶ Az Újpesti Jutagár.

¹⁷ Bihari Sándor: *Mézesetek*, 1905. Olajfestmény, Magyar Nemzeti Galéria.

¹⁸ Az előző nap még arról ír, hogy „Jenő (vette le) az ablakból a Jolán, Ilus és Elát”. Ebből is az látszik, hogy a szerzőség kérdése és a fotográfusi öntudat ekkor még egyáltalán nem foglalkoztatja. Ahogy Greenough írja, Jenő és Andor „olyannira közösen fényképeztek, hogy Andor számos alkalommal sajátjának tulajdonítja azokat a képeket is, melyeket valójában öccse készített”. Lásd: S. GREENOUGH – R. GURBO (2005), 5. Később Kertész így vall a szerzőség kérdéséről: „The experience is mine and therefore every pictures belongs to me even is I made it through someone else.” Tarcai Béla 1964-es Kertész-interjúját idézi S.

GREENOUGH – R. GURBO (2005), 270.

¹⁹ A nagykorúság korhatára, eddig kell várniuk Jolánnal arra, hogy szabadon, akár szülői hozzájárulás nélkül is összeházasodhassanak.

²⁰ Jenő élete végéig dadog. Andor pedig, Robert Gurbo visszaemlékezése szerint, selypített gyerekkorában.

²¹ Szerelmével, Jolánnal sokszor mennek ki a Népligetbe, ahol feltűnés nélkül lehetnek kettesben.

²² Ulrich B. J. (Baptist Johannes) osztrák gyáros, nagykereskedő, a magyarországi épületgépészet egyik megteremtője. 1884-ben indított budapesti lerakata után 1912-ben a Váci körút (később Vilmos császár út, jelenleg Bajcsy-Zsilinszky út) 31. szám alatt hozta létre áruházát. Forrás: <http://egykor.hu/>

²³ A mai GIRO Zrt. és KELER Zrt. jogelődjeként működő Budapesti Giro és Pénztáregylet Rt. szolgálta ki a pénzüzetek igényeit a dualizmus korától egészen a II. világháborút követő államosításig. Lásd: Ferber Katalin – Nagy Krisztina: *A Budapesti Giro és Pénztáregylet Rt. 1893–1948*, GIRO, Budapest, 1990.

²⁴ Február 18., július 28., augusztus 20.

²⁵ Április 10-én például Magyarország első rugby mérkőzésére megy ki, melyről naplójában véleményt is formál. A június 5-én Budapestről rajtolt első hazai autóversenyéről, vagy az augusztus 20-ai első nemzeti repülőversenyéről azonban nem tesz említést.

²⁶ Például: február 7., április 4., április 15., november 3., nov. 24.

²⁷ KINCSES K. – KOLTA M. (2005) 24.

²⁸ *Ibid.* 7.

²⁹ A fényképek forrása a Magyar Fotográfiai Múzeum, a szigetbecsei André Kertész Emlékmúzeum, a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, a Petőfi Irodalmi Múzeum és az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet volt, talán a kapcsolódó dokumentumok is ezen archívumok egyikéből kerültek elő.

³⁰ Hozzáférhető a http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn_fr url címen.

³¹ S. GREENOUGH – R. GURBO (2005), p. 22., FRIZOT – WANAUVERBECQ (2010) 30–31.

³² AGATHE GAILLARD: *André Kertész*, „Les grands photographes”, éditions Pierre Belford, Paris, 1980, 11–12. Az idézet fordította: ELEK Orsolya.

³³ 1911–12-ben írt versei egy héber imakönyv borítója közt maradtak fent.

³⁴ Lásd például 1912. január 28.: Múcsarnok, 1912. február 2.: Iparművészeti Múzeum, 1912. március 30.: Lakásművészeti kiállítás, Technológiai Iparmúzeum, 1912. december 15.: Vadász Miklós kiállítása, Ernst Múzeum.

³⁵ Kertész forrásmegjelölés nélkül idézi KINCSES K. – KOLTA M. (2005) 7. A kijelentés először 1979-ben (a művész 85-dik életévében) jelenhetett meg egy aktfotó-albumban a következő formában: „Photography has not influenced my life; my life has influenced my photography”. Lásd: JAIN KELLY (ed.): *Nude: Theory*, Lustrum Press, New York, 1979. Idézi: S. GREENOUGH – R. GURBO (2005) 269.

³⁶ „The subject of his art, he often insisted, »is me!« Lásd: „André Kertész to Robert Gurbo, conversations from 1978 to 1985”. In.: S. GREENOUGH – R. GURBO (2005) XIV. Az idézet fordította: ELEK Orsolya.

³⁷ „Almost as soon as he began to photograph he seems to have recognized, perhaps intuitively, that he could use his camera to question, explore, and ultimately understand his relationship to the people and things around him.” S. GREENOUGH – R. GURBO (2005) XIV. Az idézet fordította: ELEK Orsolya.

³⁸ „[c]ette recherche d'harmonie avec la lumière, cette maîtrise de l'ombre et de ses incidences, sa facilité à comprendre la nature même de la photographie, entraînent très tôt et définitivement Andor Kertész hors du champ de la photographie d'art et du pictorialisme dominants à l'époque.” Forrás: FRIZOT – WANAUVERBECQ (2010) 22. Az idézet fordította: ELEK Orsolya.

³⁹ S. GREENOUGH – R. GURBO (2005) XII–XIII.

⁴⁰ Ahogy arra a 2005-ös washingtoni életműkiállítás is rámutat, Kertész „lenyűgöző fényképeinek forrása gyakran az a feszültség, mely az életút valósága és a művész arról alkotott percepciója között húzódik” („[...] the tension between the facts of his life and his perception of it is often at the root of his most compelling photographs.”). Lásd: S. GREENOUGH – R. GURBO (2005), XIV. Az idézet fordította: ELEK Orsolya.

⁴¹ A korunkat megragadni igyekvő kifejezések, mint például a posztmodern (Jean-François LYOTARD), a prezentizmus (François HARTOG), a bolyhos jelen (SONKOLY Gábor) vagy az off-modern (Svetlana BOYIN) mind olyan elgondolások, melyek a lineáris magyarázatok lehetőségét kérdőjelezik meg, és a komplex, ellenmodásokkal teli folyamatok leírására törekcsenek.

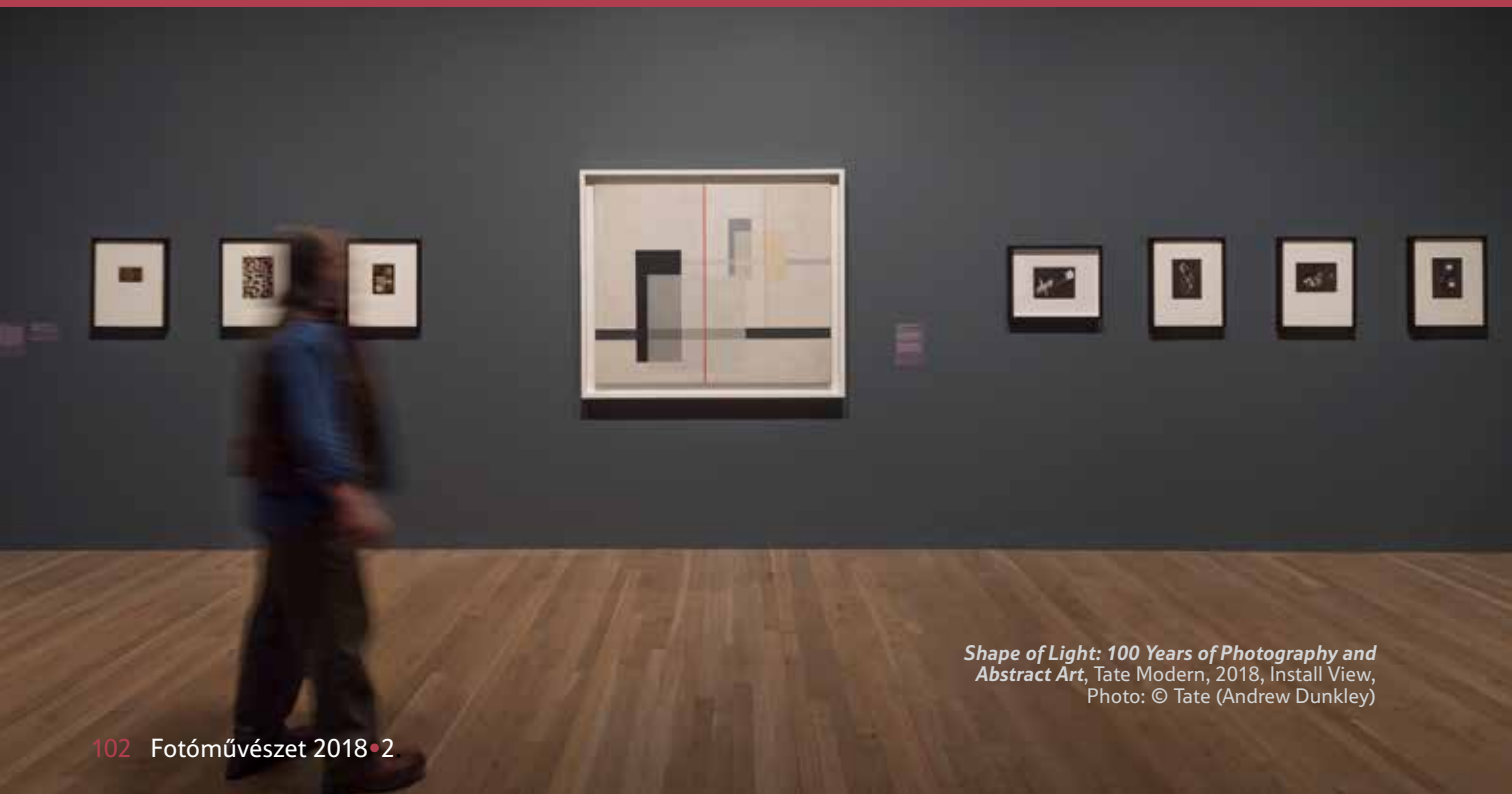
Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art, Tate Modern, 2018, Install View,
Photo: © Tate (Andrew Dunkley)



SURÁNYI MIHÁLY

A FOTOGRAFIA ÉS AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET 100 ÉVE¹

TATE MODERN – KIÁLLÍTÁS ISMERTETŐ



Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art, Tate Modern, 2018, Install View,
Photo: © Tate (Andrew Dunkley)



Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art, Tate Modern, 2018, Install View,
Photo: © Tate (Seraphina Neville)

Az absztrakt művészetben belül az absztrakt fotográfia több mint száz éves történetét tekinti át a Tate Modern által rendezett kiváló kiállítás.

A kiállítás kurátora Simon Baker volt, aki azok után, hogy 8 évet töltött a Tate csapatában, éppen ez év elején váltotta Jean-Luc Monterosso-t a Maison Européenne de la Photographie igazgatói székében.

A koncepció megvalósítása során a rendezők az absztrakt fotográfia és az absztrakt művészet egyéb ágai közötti kapcsolat bemutatására azt a megoldást választották, hogy az egyes témákat taglaló kiállítási egységeken belül az absztrakt festészet különböző korszakaiból származó műveket a fotókkal együtt állítottak ki. Ezek többsége kifejezetten jól rímelt a kiállított fotókra, a párhuzamok egyszerűen felfedezhetők voltak. Kellemes jegyzetként szakították meg az alapvetően fekete-fehér képekből álló kiállítási képet.





A rendezők a választott műveket nem szigorúan kronologikus sorrendben, hanem helyenként az időrendet felülírva, az inspirációs forrásokat és az adott kor tendenciáit előtérbe helyező módon csoportosították.

A kiállítás főleg a fotótörténészek számára érdekes felütéssel kezdődik: Egy 1911-es Pierre Dubreuil képről van szó, az eddig ismert legkorábbi műről, amelyet az absztrakt fotó kategóriájába sorolhatunk, megelőzve ezzel számos egyéb elsőnek tekintett művet. Dubreuil műve címében is Picassót idézi és nem meglepő, hogy mellette Georges Braque 1910-es *Mandora* című képe látható, ráirányítva a figyelmet a Dubreuil képen látható kubista hatásra.

Pierre Dubreuil 1872–1944: *Interpretation Picasso: The Railway*, 1911, Photograph, gelatin silver print on paper 238 x 194 mm © Centre Pompidou, Paris Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle

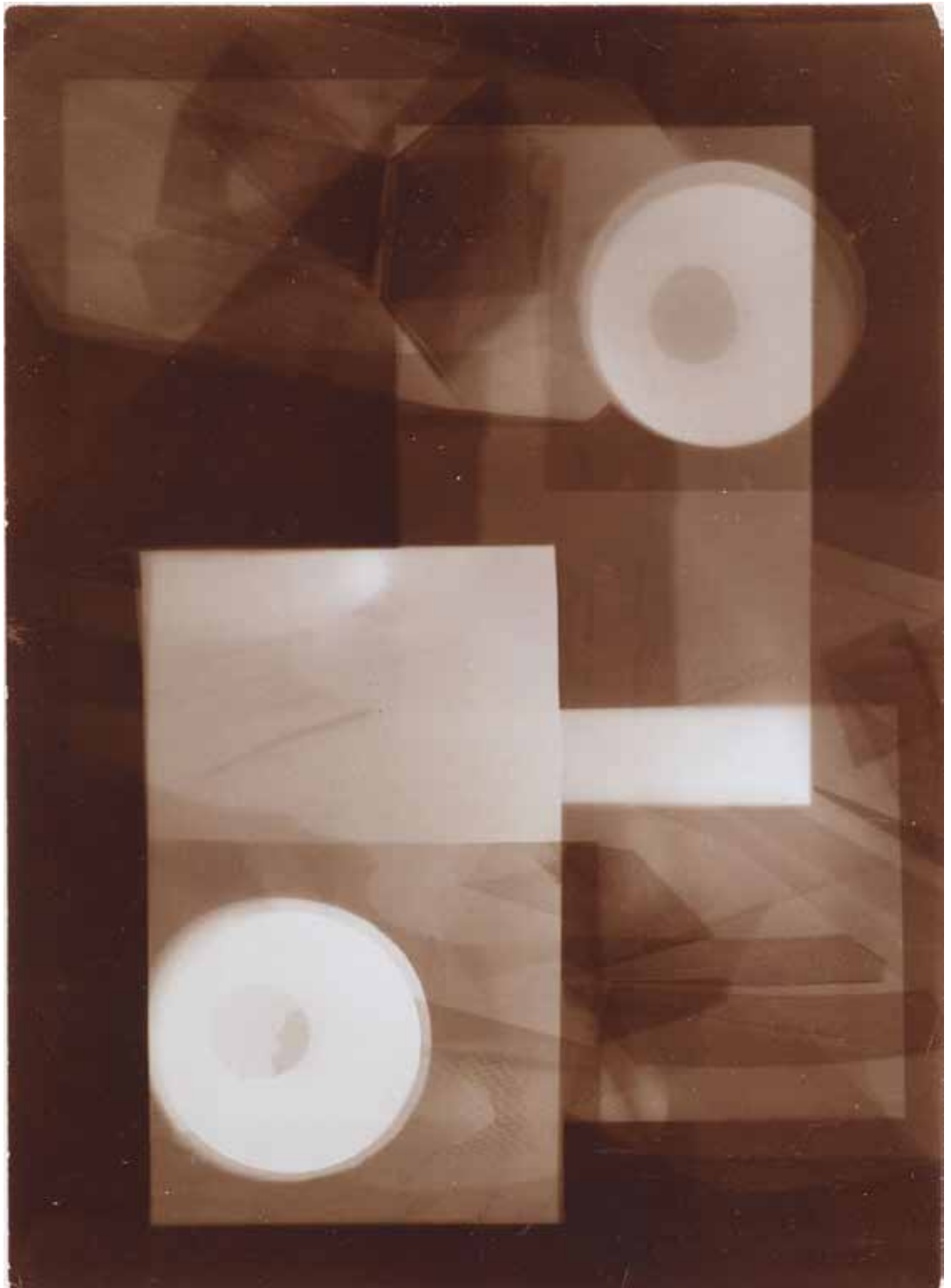
Egy Constantin Brâncuși szobor és azon keresztül egy Steichen kép vezet minket át a második terembe, így a történet elbeszélése azon a ponton kezdődik, ahol azt hagyományosan is elkezdenénk: a *Camera Work* utolsó, 1916-os számánál, amelyet Alfred Stieglitz teljes egészében Paul Strand munkáinak szentelt. Paul Strand *Abstractions* és *Connecticut* című fotóit Steichen és Coburn munkái kísérik. Azé a Coburné, aki a Linked Ring Brotherhood egyik amerikai tagja volt, de 1917-ben már tükrökkel manipulált fénnnyel alkotta meg *Vortography* című munkáját. Alfred Stieglitz *Equivalence* című, felhőket ábrázoló sorozata egy kicsit idegenül hatott ebben a környezetben.



Alvin Langdon Coburn 1882–1966: *Vortograph* 1917, Photograph, gelatin silver print on paper, 283 x 214 mm © Courtesy of the George Eastman Museum NY © The Universal Order.

A következő terem anyagához választott Moholy-Nagy festmény (Moholy-Nagy László: *K VII*, olaj, 1922) nagyon határozottan húzza alá azokat a tiszta szerkezetű képek megalkotására való törekvéseket, melyek a Bauhaus körül tevékenykedő művészek munkáit jellemzik.

Itt találkozhatunk Rodcsenko néhány perspektívával játszó klasszikus képével és Germaine Krull *Metal* sorozatának egyik darabjával is, de ezek inkább a konstruktivista irányzathoz kapcsolódnak, sőt talán ez mondható el, a két Moholy-Nagy műről is a húszas évek végéről. A csoportosítás azt sugallja, hogy Moholy-Nagy is egyszerre többféle megközelítéssel foglalkozott és az 1922-ben készült ténylegesen absztrakt képe, valamint a Theo van Doesburg által alkotott *Counter Composition* az absztrakt fotográfia sűrűjébe vezeti a látogatót.



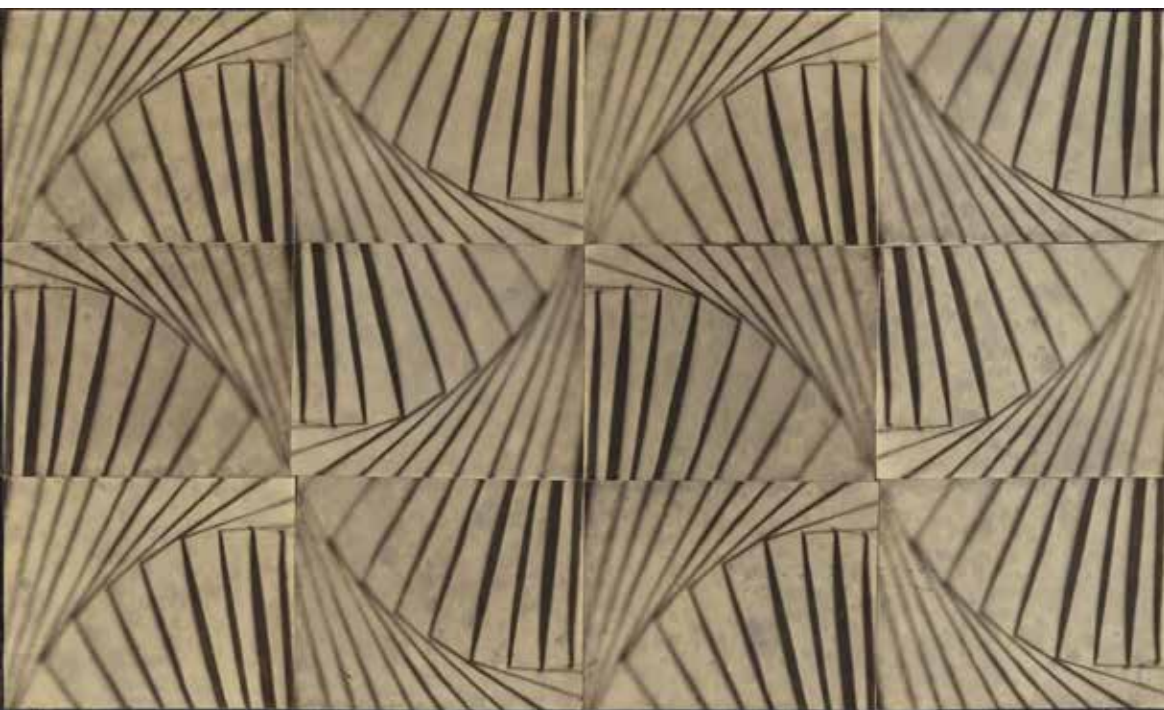
László Moholy-Nagy, 1895-1946: *Untitled*, 1922 © Courtesy Museum Folkwang, Essen

Ezek után szinte észrevétlen az átmenet azok közé a műalkotások közé, amelyeket a kiállítás a képek szigorú konstruálásának példájaként kíván felhozni. A nagyon tiszta szerkesztésű képek között, ott láthatjuk Luigi Veronesi, El Lissitzkij, Funke, Rössler és meglepő módon Josef Sudek munkáit is. Már itt feltűnik néhány távol keleti alkotó, a japán Iwao Yamawaki és a kínai Luo Bonian. Míg az előző teremben Moholy-Nagy, itt Kandinszkij művészete a referencia, amire szépen rímel Marta Hoepffner *Hommage à Kandinsky* című, 1937-ben készült képe.

Ebből a teremből mindenképpen érdemes megemlíteni Francis Brougière munkáit, aki jóval Man Ray előtt kezdett el fotogrammal, multiexpoziációs technikákkal és a szolarizáció alkalmazásával kísérletezni. Francia-norvég ősoktól származott, elsősorban San Franciscóban és New Yorkban dolgozott, feltehetőleg ezért nem került eddig a figyelem középpontjába Európában.

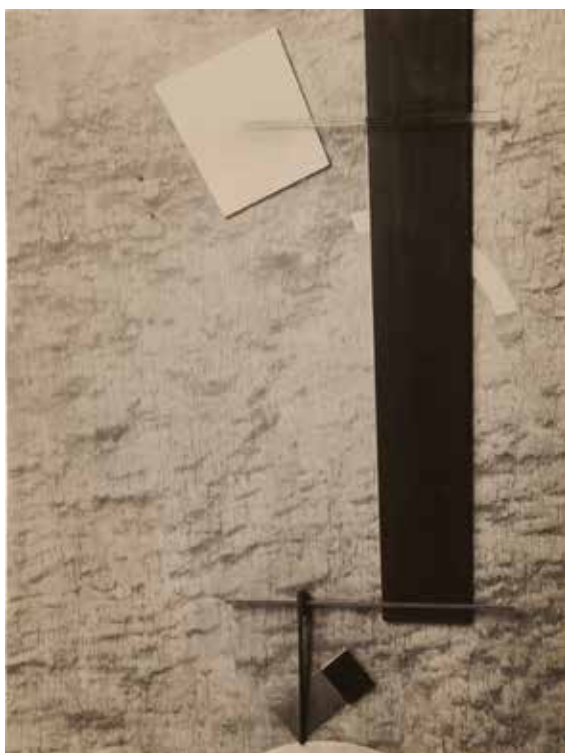


Marta Hoepffner 1912–2000: *Homage to Kandinsky*, 1937, Photograph, gelatin silver print on paper, 387 x 278 mm, Stadtmuseum Hofheim am Taunus, © Estate Marta Hoepffner



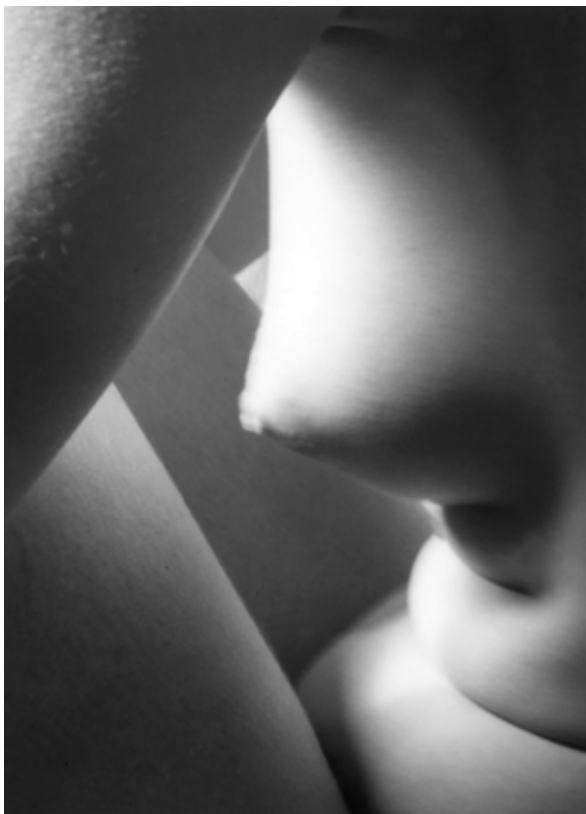
Luo Bonian 1911–2002: *Untitled*, 1930s, Courtesy The Three Shadows Photography Art Centre, Beijing © Luo Bonian

Luigi Veronesi 1908–1998: *Untitled (Spiral)*, 1938, Photograph, gelatin silver print on paper, 298 x 230 mm, Tate: Accepted under the Cultural Gifts Scheme by HM Government from Massimo Prez Oltromonti and allocated to Tate 2015 © Archivio Luigi Veronesi, Milano



El Lissitzky 1890-1941: *Proun in Material* (Proun 83), 1924, Photograph, gelatin silver print on paper, 140 x 102 mm © Jack Kirkland Collection, Nottingham





Imogen Cunningham, 1883-1976: *Triangles*, 1928, printed 1947-60, Photograph, gelatin silver print on paper, 119 x 93 mm, Pierre Brahm, © Imogen Cunningham Trust. All rights reserved



Man Ray 1890-1976: *Anatomies*, 1930, Photograph, gelatin silver print on paper, 289 x 225 mm, The Sir Elton John Photography collection © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London, 2016

A radikálisan absztrakt irányt némileg megtöri a következő terem anyaga, de ezt a kitérőt mindenképpen meg kellett tenni. Itt szerepelnek a szürrealizmus hatására alkotó, művészek. Brassai az *Involuntary sculptures* sorozatban abszurdnak tűnő, de létező tárgyak alapján készít képeket. Bill Brandt *Perspective of Nudes* sorozatának néhány képe jó példa arra, hogyan válhat az emberi test is elvont alkotássá. Imogen Cunningham *Triangles* című képe nem a természetre koncentrál, hanem síkidomokat épít a test képéből. A párhuzamok miatt érdekes itt együtt látni Man Ray *Anatomies* és André Kertész *Distorsion* című sorozatának képeit.

Tovább haladva, azoknak az alkotónak a munkáival találkozhatunk, akik már nem is a tárgyi világból merítettek, hanem a fotónyersanyag elemi tulajdonságait használták fel a képek megalkotására. Man Ray mellett Rössler munkáit érdemes kiemelni, mert ezek tényleg ritkán láthatók. Itt találkozhatunk Andreas Walser néhány figyelemreméltó munkájával, valamint a magyar Emeric Fehér egy 1935-ben készült kompozíciójával. Ez a fajta radikalizmus, a tárgyi világtól való elszabadulás igénye a hetvenes, nyolcvanas években fog visszaköszönni, amikor a digitális nyersanyagok médiumspecifikus tulajdonságait tárják fel az alkotók.

A kiállítás hetedik termében összeállított válogatás elsősorban az Otto Steinert nevével fémjelzett Subjektive Fotografie mozgalom tagjaival foglalkozik, illetve a Steinert által rendezett kiállítások szereplőit állítja a középpontba. A háború utáni Németországban feltűnt Steinert és köre számára az elkészített kép hitelességét a személyessége adja.

Steinert munkáival párhuzamosan Peter Keetman néhány munkájaisittkapotthelyet. Keetman életműve igen szerteágazó és figyelemreméltó, azért is jelenik meg több teremben is kiállításon belül. Steinert egyik fontos tette volt, hogy az absztrakt fotográfia számára még az ötvenes években felfedezte a japán

kortársakat, többekkel rendezett együtt kiállítást is. Yasuhiro Ichimoto, Kansuke Yamamoto és Kauri Ohto munkái a késő negyvenes, korai hatvanas évekből azért fontosak, mert kitérítik az absztrakt fotóról alkotott világot egy olyan szegmensre, aminek a létezéséről hajlamosak vagyunk megfeledkezni.

Steinert 1951-ben, 1954-ben és 1958-ban is megrendezte a *Subjektive Fotografie* kiállítást és már a második alkalommal számos japán művész is kiállított. Érdemes itt megjegyezni, hogy az elmúlt években (2012, 2014) a Kicken galéria Berlinben rendezett hasonló címmel és alkotógárdával kiállítást.

Az inspirációs források és a nemzetiség köti össze

azokat az alkotókat, akiket a továbbiakban láthatunk. A kurátorok olyan francia és amerikai fotográfusok munkáit gyűjtötték egy terembe, akik számára a mindennapi világ tárgyainak a felületei szolgáltak inspirációs forrásként. Harry Callahan és Jacques Mahé de la Villeglé kiállított művei esetében ez városi reklámfelületeket jelent, Brassai esetében graffitiket. A terem azért fontos egy kelet-európai néző számára, mert kifejezetten sok mű található itt Aaron Siskind, Minor White, és Brett Weston műveiből. Guy Bourdin-t ugyan elsősorban a divatfotó kapcsán szokta ismerni a közönség, de az itt kiállított ötvenes évekből származó művek kiválóan illeszkednek a terem koncepciójába.

A kiállításon belül a rendezők egy termet arra szántak, hogy felidézzék az 1960-ban, a MOMA-ban rendezett *The Sense of Abstraction* című kiállítást. A kiállítási enteriőrök, a tárlókban bemutatott dokumentációk és a valamikori kiállítás egyes darabjai lehetőséget adnak a látogatóknak arra, hogy képet alkossanak arról, hogyan látták az absztrakt fotográfia helyzetét bő ötven évvel ezelőtt. Annak idején a kiállított 300 mű döntő többsége amerikai művésztől származott. A korabeli

dokumentáció szerint a 75 kiállító művész közül 15 volt japán, 17 született Európában a többiek mind amerikaiak voltak. Ha valaki felkapná a fejét a japán művészek nagy számán, gondoljon arra, hogy a MOMA-beli kiállítás éve egyben az igen viharos körülmények között megkötött *Amerikai–Japán Kölcsönös Együttműködési és Biztonsági Egyezmény* megkötésének éve is volt.

Ahogy a *Subjektive Fotografie* az alkotó személyével hitelesített alkotást tekintette mérvadónak, a hatvanas évekre egy új nemzedék tűnt fel, aki éppen azt tartotta fontosnak, hogy a képei mentesek legyenek az alkotó személyiségétől és az alkotó szubjektum minél kevésbé nyomja rá a bélyegét a művekre. Olyan módszereket dolgoztak ki, melyek a lehető legkevesebb személyes motívumot viszik a képbe. A generáció számára az *op-art* és a konceptualizmus fotográfiától teljesen független megjelenése is megtermékenyítőleg hatott. Előtérbe került a módszer, a képalkotás generatív módja. Az alkotás pontos és reprodukálható módszere vált fontossá, ezzel együtt azok az információk is, ahogy a képek elkészíthetők.

Otto Steinert, 1915–1978: *Luminogram II*, 1952, Photograph, gelatin silver bromide print on paper, 294 x 399 mm, Jack Kirkland Collection Nottingham, © Estate Otto Steinert, Museum Folkwang, Essen



A generatív fotográfiának szentelt teremben Martin Jäger ikonikus *camera obscura* munkája mellett, Floris Neusüss 1966-ban készült két munkájával is találkozhatunk, valamint a változatos életművel rendelkező Alexandre Vitkine mérnöki alaposággal konstruált műveivel a korai hatvanas évekből. Itt kapott helyet Běla Kolářová néhány kísérleti munkája is a disszidálása utáni évekből, melyek líraisága éles ellentétben áll Vitkine szikár, inkább a tudományos fotóhoz közel álló képeivel.

A hetvenes évek absztrakt fotográfiai alkotásait elsősorban amerikai alkotóktól válogatták a rendezők. Baltz számára a külvilág realitása csak egy lehetőség arra, hogy annak részleteiből értelemmel bíró elemeket emeljen ki.

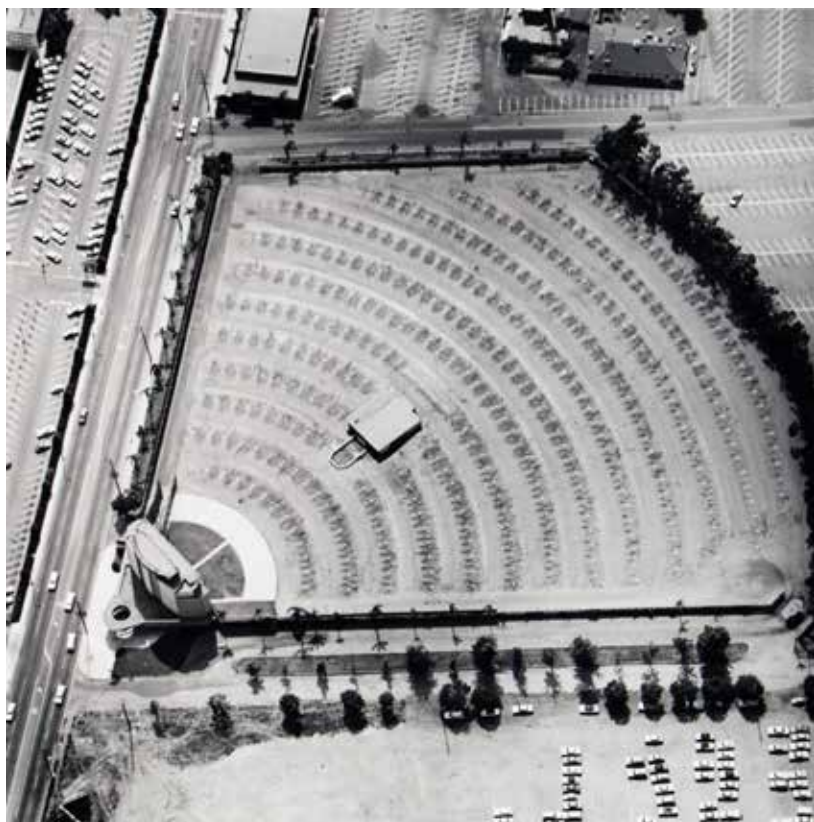
Furcsa módon ebbe terembe kerültek Edward Ruscha *34 Parking lots* sorozatának képei is, melyek inkább rokoníthatók a húszas évek Rodcsenko és Moholy-Nagy munkáival. A termet Jared Bark letisztult, gondosan kivitelezett, a szerialitás logikáját és a kép esztétikáját ötvöző művei uralják, de mindenképpen meg kell említenünk Ellsworth Kelly fotóit is, melyek a művész hagyatékának feldolgozása során kerültek elő. Ezen a kiállításon mutatták be őket először.

Ugyanitt kaptak helyet John Hilliard *Black Depths* és *White Depths* című diptichonjai is.

Lewis Baltz kapcsán érdemes egy kis kitérőt is tenni, hisz az ő munkái ott voltak a William Jenkins által rendezett *New Topographics* kiállításon is 1975-ben. Akkor ugyanezeket a fotókat az amerikai társadalom éles kritikájaként értelmezték.

A rendezők úgy döntöttek, hogy az első digitális kamara megjelenése (1975) utáni korszakot egyetlen egységként fogják kezelni és az utolsó teremben ennek megfelelően csak olyan alkotások kerültek, amelyek ezután készültek.

Ahogy azt Moholy-Nagy a *Festészet, Fényképészet, Film* című könyvében² is aláhúzza, a fotográfiai folyamat legfőbb eszköze nem a kamera, hanem a fényérzékeny réteg. Ebben a teremben pontosan ennek a gondolatnak a jegyében született alkotásokat találhatunk; a fotoszenzitív réteg hol a papír, hol a fényérzékeny szenzor. Míg Inge Dick Polaroidra készített *Black* sorozata, vagy Alison Rositter még 1927-ben készített képei, amelyek szintén a nyersanyaggal, de az analóg nyersanyag tulajdonságaival kísérleteznek, az ebben a teremben szereplő Paul Graham, vagy Thomas Ruff *phg* és



Edward Ruscha b.1937: *Gilmore Drive-In Theater - 6201 W. Third St.*, 1967, printed 2013, Photograph, gelatin silver prints on paper, 356 x 279 mm, Courtesy Ed Ruscha and Gagosian Gallery, © Ed Ruscha

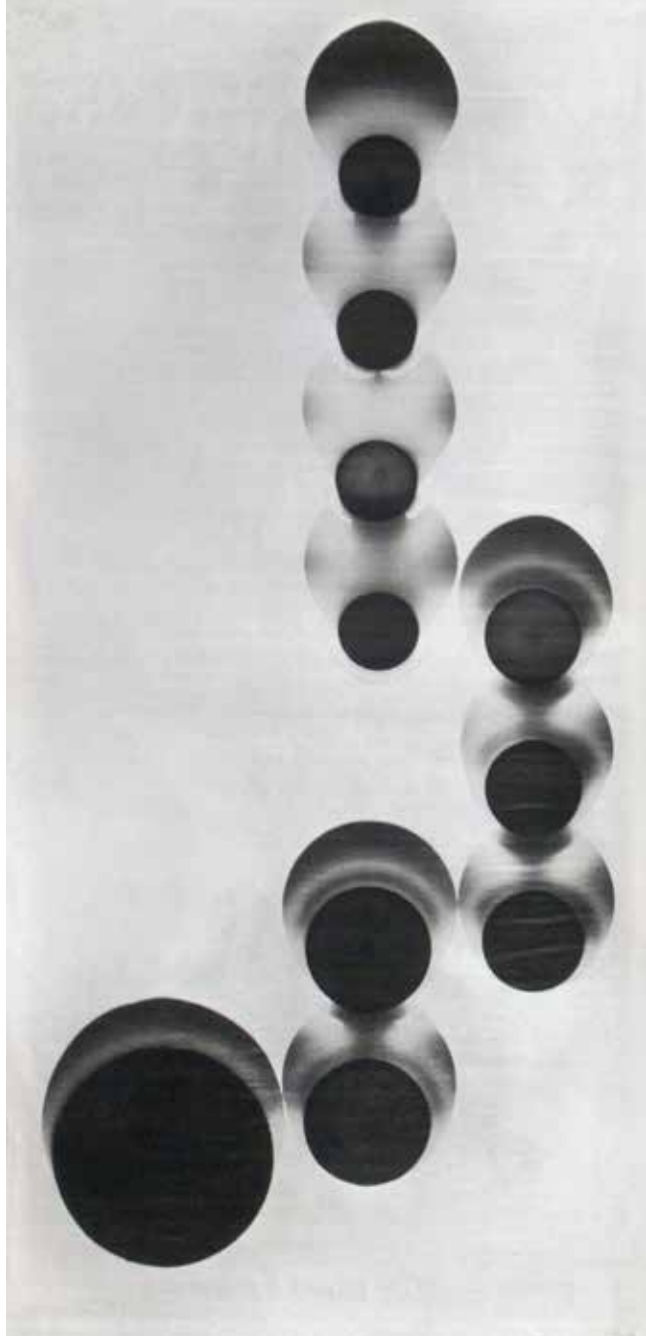


Alexandre Vitkine 1910–2014: *Untitled*, c.1960, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, © Estate of Alexandre Vitkine

Ellsworth Kelly (1923–2015): *Sidewalk, New York City*, 1970, Photograph, gelatin silver print on paper, 220 x 330mm © Estate of Ellsworth Kelly, Courtesy of Matthew Marks Gallery

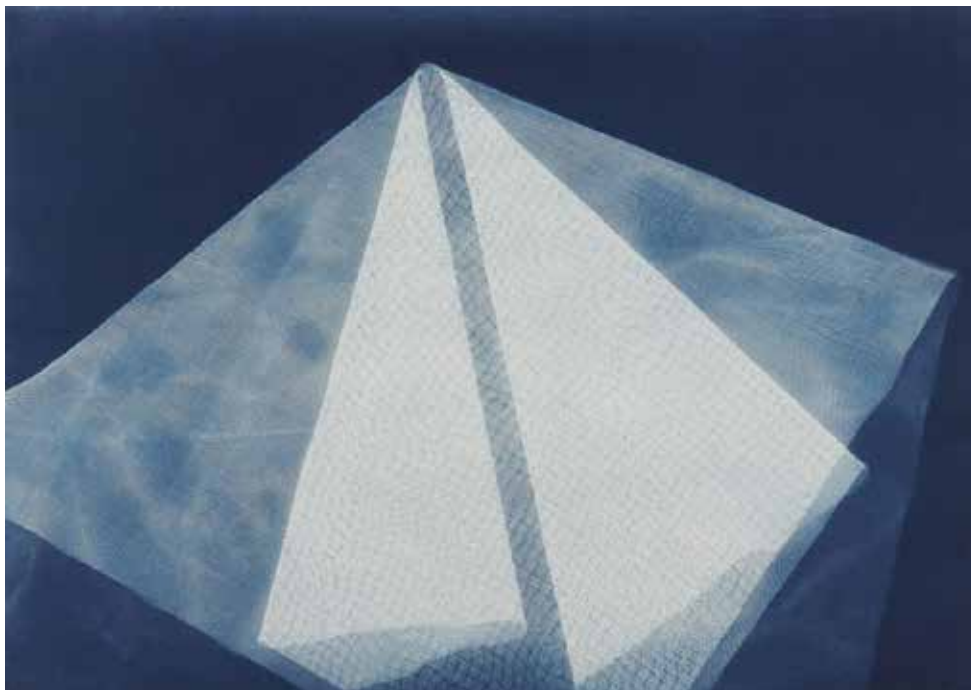


Floris M. Neussüss b.1937: *Untitled*, from the series *Plates*, 1968 © Floris M. Neussüss / Courtesy Kicken Berlin



r.phg sorozatai a digitális nyersanyaggal teszik ugyanezt. Daysukea Yokota *Abstractions* című sorozatának a képeihez a felhasználható eljárások egész tárházát vonultatja fel, a multiexpozíciótól kezdve, a digitális színkeverésig. Az ő munkássága jó példa arra, hogy a kortárs fotográfusok számára a digitális eszközök használata egy teljesen más univerzumot nyitott meg. Találkozhatunk itt vetített képes művekkel, fotóplasztikákkal és installációkkal. Az anyag jól mutatja azt is, hogy a terület folyamatos mozgásban van és nagyon nehéz vele kapcsolatban érvényes megállapításokat tenni. Az utolsó termet is látva, a látogató bizonyosan kíváncsisággal telve fogja várni a következő ilyen témájú kiállítást.

Barbara Kasten, b.1936: *Photogenic Painting, Untitled 74/13* (ID187), 1974, Photograph, salted paper print, 558 x 762 mm, Courtesy the artist, Thomas Dane Gallery and Bortolami Gallery, New York © Barbara Kasten



James Welling, born 1951: *Untitled*, 1986, Photograph, C-print on paper, 254 x 203 mm, Jack Kirkland Collection, Nottingham, © James Welling. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London/Hong Kong and Maureen Paley, London



Maya Rochat, b.1985: *A Rock is a River (META RIVER)*, 2017, Courtesy Lily Robert © Maya Rochat



VÉGEZETÜL

Az absztrakt fotográfia teljes történetének áttekintésére kevés intézmény vállalkozhat, ezt a kiállítást is évekig készítették elő, ráadásul egy olyan kurátor által, akinek döntő szerepe volt a Tate fotográfiai gyűjteményének a fejlesztésében. A kiállítás egyharmada a Kirkland gyűjteményből származik és a Tate nevének köszönhetően számos nagynevű európai intézmény is kölcsönadott hozzá műveket, amelyeket hasonló kontextusban megint sokáig nem fogunk látni, vagy nem Európában.

A kiállítás mindenképpen egyedülálló, hiszen az absztrakt fotográfia európai percepciójába is megkerülhetetlenné tette a japán fotográfusok munkáit. Ugyanígy elkerülték azt is, hogy közhelyesnek számító alkotásokat állítsanak ki, és arra törekedtek, hogy a koncepció megvalósításán belül olyan műveket kutassanak fel, amelyek jellemzőek, de valamilyen okból ritkán találkozhat velük a közönség. Így rávilágítottak néhány alkotóra, akinek a munkásságát nem elsősorban az absztrakt fotográfia területéről ismerjük.

Nincs olyan kuratori koncepció, amelyben ne lehetne következetlenséget vagy hibát találni, ha akarjuk. Ez a kiállítás is szélsőséges véleményeket generált a sajtóban. Annak érdemes megnézni, aki legalább három órát rá tud szólni arra, hogy a közel 350 művet áttekintse.

A kelet-európai látogató számára a kiállítás egyik nagyon fontos vonása, hogy az anyagban ott szerepelnek a második világháború utáni amerikaiak, Baltz, Cunningham, Callahan, Siskind, Minor White. Az ő munkáikat is ritkán lehet látni. Emellett természetesen érezhetjük úgy is, hogy a saját régióink fotográfiája, az orosz avant-garde-dal együtt egy kicsit alul reprezentált.

A termekben megtalálható információs anyagok kicsit felületesek, nem szakembereknek készültek, pedig a kiállítás megérdemelt volna egy erre a célra fejlesztett alkalmazást, ami az érdeklődés mélységétől függően tájékoztathatná a látogatókat.

A kiállításához kiadott 225 oldalas katalógusban, 4 valóban lényegre törő tanulmány jelent meg a kuratori csapat – Simon Baker, Emanuelle de l'Ecotais, Shoair Mavlain, Emma Lewis – tollából.

¹Shape of Light, 100 Years of Photography and Abstract Art, Tate Modern, 2018. május 2. – október 14.

²MOHOLY-NAGY László: Festészet, Fényképezés, Film, Ford. Mándy Stefána, Budapest, Corvina Kiadó, 1978.



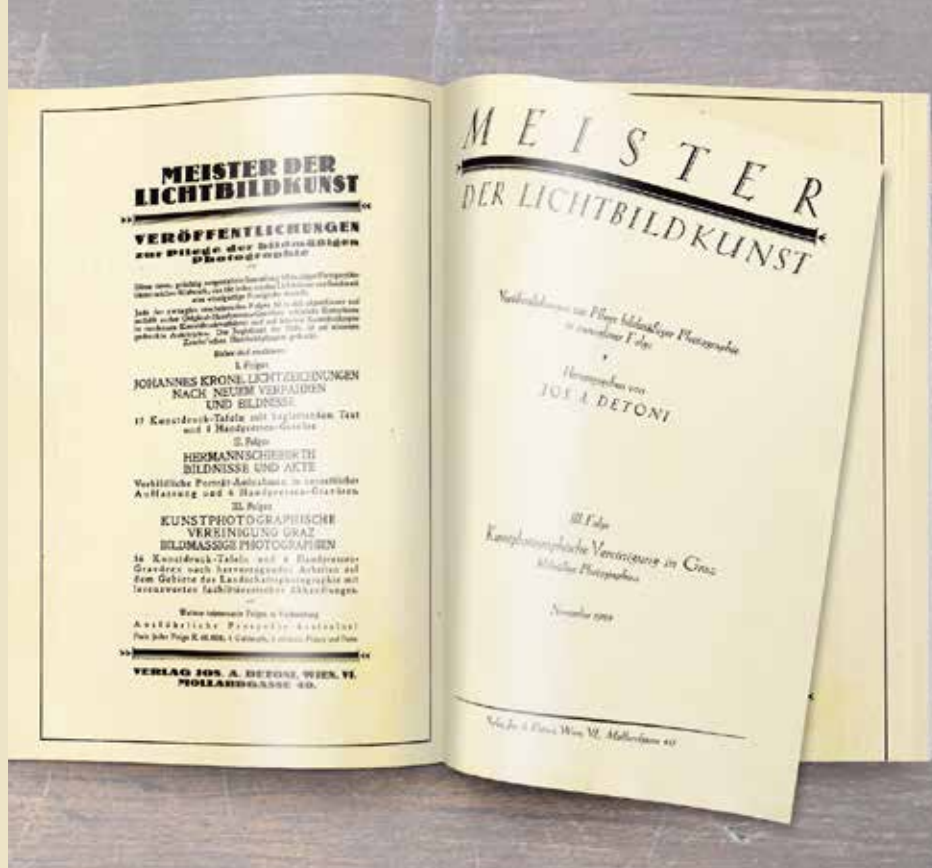
Sigmar Polke 1941-2010: **Untitled (Uranium Green)** 1992, Tate Modern
install view, Hans Georg Näder © The Estate of Sigmar Polke / VG Bild-
Kunst Bonn and DACS London, 2018, Photo: © Tate (Seraphina Neville)



Egy elvetélt albumterv

2. rész

A teljes kudarc



A *Meister der Lichtbildkunst* sorozat bemutatása és a 3. kiadvány címlapja

Fejérváry Sándor 1887. május 29-én született Budapesten. Apja a székesfehérvári születésű Fejérváry Frigyes százados, honvéd hadnagy, publicista, szerkesztő; Győrben született édesanyja Friedrich Laura volt (a római katolikus születési anyakönyvi kivonatban az anya vallása rovatban az „izr.” bejegyzés áthúzza szerepel). A szülők akkori lakóhelye: Budapest, Aréna (ma: Dózsa György) út 7.

„Fejérváry Frigyes v. m. kir. honvéd százados hadnagy, a Magy. táv. Értesítő és az Ungarische Correspondenz szerkesztő-tulajdonosa folyó évi december hó 11-én d. u. 1/2 órakor hosszas szenvedés és a halotti szentségek feladása után életének 63-ik, boldog házasságának 38-ik évében csendesesen elhunyt” – mondta 1910-ben a gyászjelentés.¹ Az 1848-ban született Fejérváry Frigyes jogot végzett. A *Magyar Távirati Értesítő*t a honvédségtől történt nyugdíjaztatása után 1891-ben hozta létre; ezt megelőzően szerkesztette az *Országgyűlési Értesítő* és az *Ungarische Post* című nyomtatott lapokat, 1870-ben a *Budapesti Közlöny* szerkesztője volt, 1868-ban pedig a *Századunk* munkatársa. A *Zsidó Lexikon* az izraelita felekezethez tartozóként írt róla szócikket.² Külön figyelmet érdemel, hogy a születési anyakönyv szerint Fejérváry Sándor 1887. június 6-án történt keresztelésekor az egyik keresztszülő Wekerle Sándor „m. k. államtitkár” volt.³ Jól ismert, hogy Wekerle, aki Fejérváry Frigyeshez hasonlóan szintén 1848-ban született – a jelen téma szempontjából fontos megjegyezni, hogy a Fejér vármegyei Mórón –, a későbbiekben háromszor lett Magyarország miniszterelnöke. (Ő volt az első polgári származású magyar miniszterelnök.) Fejérváry Sándor keresztelésének évében vált frissen kinevezett államtitkárrá.

1. kép: Ismeretlen fotográfus: **Dr. Fejérváry Sándor** (a Fejérváry család tulajdonában)



Fejérváry Sándor apjához hasonlóan jogi képzettséget szerzett. „Pályáját mint számgyakornok 1908: kezdette a Pénzügymin. számvevőségén, később a legfőbb áll. számvevőséghez került” – mondja a *Magyar írók élete és munkái* című nevezetes adatbázis.⁴ Ez Wekerle második miniszterelnökségének (1906. április 8. – 1910. január 17.) korszakában történt. Az állami számvevőszéket 1870-ben hozták létre „[...] az állam bevételeinek és kiadásainak, az államvagyonnak és az államadósság kezelésének s általában az állam számvitelének ellenőrzése végett [...]”.⁵ Személyzetéről a hivatkozott törvényt 1914-ben módosító törvénycikk ad tájékoztatást. Az egyes kategóriákban előírták a személyzet létszámát: „[...] a rangban a miniszterekkel egyenlősített elnökön kívül áll [...] tizenkilenc legfőbb állami számvevőügyi segédtitkárból, miniszteri segédtitkári ranggal és jelleggel [...]”.⁶ – mint egy későbbi, itt majd részletezendő dokumentumból látható, ez utóbbi segédtitkárok egyike volt dr. Fejérváry Sándor. A módosító törvénycikk bizonyága szerint a meghatározott létszámú személyzeti kategóriák között ez volt a legalsó szint.

Van hivatalos dokumentum arról, hogy Fejérváry doktor részt vett a világháborúban; 1917. február 4-én az ojtózi szorosban súlyos lábsérülést szenvedett, több kórházban kezelték, kitüntették, előléptették (1916: II. oszt. ezüst vitézségi érem, soron kívüli zászlóssá kinevezés; 1917: bronz vitézségi érem, Károly-csapatkereszt). Egy 1918. február 12-i kimutatás szerint rendfokozata: „t. hadnagy”.⁷ (1. kép) A háborús sérülés hosszabb távon végzetessé vált számára: 1925-ben sérült jobb lábát amputálni kellett, emiatt 1927 végén, életének 41. évében elhunyt.⁸

Az államapparátusban történt munkálkodása 1921. április közepén ért véget. Ennek oka részletesen ismert. Április 14-én tartotta utolsó, búcsúzó minisztertanácsi ülését az első Teleki kormány. A jegyzőkönyv szerint a 3. pontot a miniszterelnök, Teleki Pál (aki 1920. július 19-től töltötte be ezt a funkciót) terjesztette elő. „A miniszterelnök úr előadja, hogy a népjóléti és munkaügyi ministeriumba szolgálattételre beosztva volt dr. Fejérváry Sándor Legfőbb Állami Számvevőszéki segédtitkár ellen ezen minisztérium igazoló bizottsága által lefolytatott igazolási eljárás, valamint az annak alapján a legfőbb állami számvevőszék által megindított fegyelmi eljárás során beigazolást nyert, hogy nevezett a tanácsköztársaság ideje alatt oly magatartást tanúsított, mely a »hazafiatlanság« ismérveit magában foglalja, miért is a reá kirótt fegyelmi büntetés mellett az 1920. évi

XI. t. cz. 4. &-a alapján a tényleges szolgálat kötelékéből való eltávolítása válik szükségessé. A legfőbb Állami Számvevőszék elnöki teendőinek ellátásával megbízott állami számvevőszéki alelnök javaslata alapján [a miniszterelnök] kéri a minisztertanácsot, méltóztassék hozzájárulni ahhoz, hogy dr. Fejérváry Sándor legfőbb állami számvevőszéki segédtitkár az 1920. évi XI. t. cz. említett szakaszának rendelkezése értelmében az állami szolgálatból eltávolíttassék. [Megjegyzés:] A minisztertanács hozzájárul.”⁹ [Írásmód, helyesírás az eredeti szerint.]

A jelen időpontig nem sikerült olyan levéltári, vagy más egyéb dokumentumot fellelni, amiből tételesen kiderülne, hogy a fentebb megfogalmazott „hazafiatlanság” konkrétan miben nyilvánult meg. Dr. Fejérváry Sándor neve nem bukkan fel a tanácsköztársaság sajtójának bibliográfiájában, cikkíróként nem szerepel a tanácsköztársasági sajtórepertóriumban.¹⁰ Hogy ő – ironikusan fogalmazva – nem volt egy második Kun Béla, az a minisztertanácsi ülésen idézett törvénycikkből, illetőleg annak következményéből is kiderül. A hivatkozott 4. §. ugyanis így kezdődik: „Felhatalmaztatik a m. kir. minisztérium, hogy a tényleges szolgálat kötelékéből eltávolíthassa azokat az állami, államvasuti és vármegyei tisztviselőket és egyéb alkalmazottakat, akik az 1918. évi október hó 31.-étől a jelen törvény hatálybalépéséig terjedő időben beigazoltan hazafiatlan, társadalomellenes vagy a közerkölcsbe ütköző magatartást tanúsítottak, akiknek ez a magatartása azonban nem esett olyan súlyos megítélés alá, amely az illetőnek a szolgálatból való elbocsátását vonta volna maga után.”¹¹ [Írásmód, helyesírás az eredeti szerint.] Fejérváry közvetlenül a kommün után az állásában maradhatott. „Bűnösségének” mértékét az is érzékelteti, hogy az idézett jogszabály folytatása szerint bírósági elmarasztalás esetén az elbocsátás nyugdíjvesztéssel is járt, az idézett *Magyar írók élete és munkái* azonban azt közli, hogy Fejérváry doktort 1921-ben nyugdíjazták.¹² Joggal tehető fel tehát a kérdés: mi adhatott okot a távozó Teleki Pál miniszterelnöknek, hogy vegye a fáradságot, és 1921-ben (!), a számára utolsó minisztertanácsi ülésen személyesen rugattasson ki egy kishivatalnokot 1919-es (!) „hazafiatlansága” miatt?

Itt kell felidézni, hogy a számvevői területen „a kommün alatt tanúsított magatartás” miatt az utolsó (publicitást is nyert) elbocsátásról jelenleg 1920 októberéből van forrásunk. Ekkor „fegyelmi ítélettel” három főt távolítottak el állásukból.¹³

Megemlítenéd, hogy 1927-ben élete utolsó – ráadásul nemzetközi olvasótáborhoz, négy nyelven szóló – publikációjában Fejérváry a klebelsbergi értelemben vett magyar kultúrfölény hirdetőjeként lépett fel.¹⁴ Ezt olvasva „damaszkuszi úthoz” hasonló jelenség tanúi vagyunk, vagy az 1919-es „hazafiatlanság” eleve nem volt olyan meghatározó Fejérváry gondolkodásában? – erre a kérdésre valószínűleg nem lehet érdemi választ adni. A „kultúrfölény” eszméje melletti kiállása viszont valóság volt.

Lehet, hogy Teleki lépése személyes indíttatású volt? A fentiek nyomán ez a kérdés valóban felmerülhet. Ugyanis nem felejtendő, hogy Wekerle Sándor és az eltávolított hivatalnok apja, Fejérváry Frigyes iskolatársak voltak a székesfehérvári gimnáziumban.¹⁵ – Wekerle 1921-ben már élete vége felé járt: augusztus 26-án hunyt el Budapesten.

Az államiszolgálatból az 1921. április 14-i döntés nyomán kirúgott dr. Fejérváry Sándor – figyeljünk a dátumra! – 1921. április 15-től a Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetségének választott főtitkára lett.¹⁶ 1921 májusától pedig ő a fentebb már érintett, frissen induló *Fotóművészeti Hírek* felelős szerkesztője és kiadója.¹⁷ Bár a MAOSZ – úgy is, mint a lap gazdája – polgári egyesület volt, mégis joggal tehető fel a kérdés: milyen súlyú politikai, eszmei vétket követhetett el a kommün alatt valaki, aki az állami szolgálatból történt „eltávolítása” után azonnal egy országos szervezet főtitkárává és egy ugyancsak országos hatókörű folyóirat felelős szerkesztőjévé és kiadójává válhatott? Kishivatalnoknak elfogadhatatlan volt, főtitkárnak, lapkiadónak és felelős szerkesztőnek viszont igen? Funkciója a lap élén haláláig (1927) változatlan maradt. Emellett 1923. március 16-tól a Herlango Magyar Fotóipar Rt. helyettes igazgatója lett.¹⁸ (Az már modelljelenségnek tekinthető, hogy valaki az államigazgatásban szerzett szakmai, közéleti tapasztalatait, rutinját a gazdasági életben tudja konvertálni.) Megemlítenéd, hogy 1923-ban szerzőként közösen jegyzett egy szakkönyvet Vydarány Ivánnal – *Az átnyomás: az olaj és brómolaj eljárás és a kombinált nyomat* címmel.¹⁹ Az valószínűsíthető, hogy Fejérváry ezúttal „csendestárs” volt; ő adhatta a pénzügyi, a nyomdai (kiadási) ismereteket, talán még a nyelvi megformálásba is besegített (lévén, hogy kettőjük közül ő volt magyar anyanyelvű), Vydarány pedig erősen Heinrich Kühn nevezetes könyvére – *Technik der Lichtbildnerei*, Halle, Knapp, 1921. – támaszkodva nyújtotta a szakmai nyersanyagot.²⁰

A Fejérváry doktor által szerkesztett 1925. évi áprilisi *Fotóművészeti Hírek* szignálatlan vezércikkben foglalkozott *A művészi fényképezés mesterei* magyar változatának perspektívájával. Az alaphang panaszt és reménykedést fejezett ki. „Minden kísérletünk eddigelé meddő maradt, mely nemzetközi viszonylatban igyekezett felvenni a kapcsolatot fotografikus téren” – indult a szerkesztőségi, valószínűleg dr. Fejérváry Sándor tollából származó írás. „Egy csomó külföldi kiállításról maradtunk le, mindig csak anyagi okokból, s így kétszeresen fájó volt látni, hallani és olvasni, hogy mily olcsó sikereket értek el egyes nemzetek, mi pedig itthon keserűen állapítottuk meg, hogy fényképezőink tudásban, ízlésben, technikában, témában klasszisokkal haladják meg azokat, kik ünneplésben és babérokban aratták le kisebb értékű munkáikkal a sikereket.”²¹ Ez a panaszkodás nem konkrét; csak valószínűsíteni lehet, hogy az 1919 utáni állapotokra vonatkozik, feltűnő továbbá, hogy sem a magyar „meghaladókat”, sem a „kisebb értékű munkáikkal” nagyobb sikereket megért külföldieket nem nevesíti, így az utólagos tényalapú értékelésre nincs mód.²²

A vezércikk a továbbiakban ezt mondja: a „*Meister der Lichtbildkunst* kiadója érdeklődött a magyar munkák iránt, meglepetéssel szemlélte képeinket és elhatározta, hogy egyik *legközelebbi kiadmányát a magyar fényképezők képeiből állítja össze*. [...] A könyv német nyelven kívül külön magyar kiadásban is megjelenik [...] A könyvhöz tartozó mintegy 30 illusztrációs képen kívül a szövegrész is tisztán a magyarokkal fog foglalkozni, munkásságunkat, elért eredményeinket fogja tárgyalni.”²³ [Kiemelések az eredeti szövegben.]

Kétségtelen, hogy ez a közlemény a magyar fotográfia addigi történetének legjelentősebb átfogó reprezentációját helyezte kilátásba. Ugyanezen lapszámban a *Hírek* rovatban az albumra vonatkozólag újabb biztató információk jelentek meg. Ezek révén tudomást szerezhetünk arról, hogy a fentebb jelzett 30 képből 5 heliogravűr formájában fog testet ölteni. Ha a heliogravűrök tervezett száma eggyel kevesebb is a korábbi, III. kötetben megjelentnél, az összesen 30 kép ígérete meghaladta az eddigi egyes kötetek képmennyiségét. Ebben a közleményben az is olvasható, hogy a magyar fotográfusok több mint száz képet küldtek Bécsbe az album céljaira, a szerkesztők ezekből válogathatták ki a nekik tetsző harmincat. A magyar fotókultúra örök vesztesége, hogy az elküldött száz kép mai ismereteink szerint együtt nem maradt fenn,



2. kép: Pécsi József, *Akt*, műfény-nyomat, 17x12 cm, uo., negyedik műmelléklet



3. kép: Rónai Dénes, *Arckép*, műfény-nyomat, 24x18 cm, u.o., második műmelléklet



4. kép: Székely Aladár, *Akt*, műfény-nyomat, 24x18 cm, uo., ötödik műmelléklet



5. kép: Székely Aladár, *Otthoni jelenet*, műfény-nyomat, 17x20 cm, uo. hetedik műmelléklet





6. kép: Gerő László, *Sansoucci*, felvétel Wessely objektívvel, átnyomás, 22x31 cm, uo. hatodik műmelléklet

7. kép: Vydareny Iván, *Alpesi táj*, átnyomás, 24x17cm, Allgemeine photographische Zeitung, 1925/4. (ápr.) 46. oldal utáni első műmelléklet

hiszen nyilvánvaló, hogy a bécsi válogatás perspektíváját ismerve minden fotográfus a legjobb munkáit igyekezett adni. Így a Bécsbe érkezett művek a Magyarországon 1925-ben legkiemelkedőbbnek vélt fotográfiákból adhattak keresztmetszetet, ez – most eltekintve a képekre vonatkozó lehetséges konkrét értékítélettől – hiteles, alapvetően fontos fotótörténeti forrást képezhetett.

Valamelyes gyógyír, hogy a szóban forgó képekről mégis lehetnek legalább töredékes ismereteink. Az történt ugyanis, hogy ízelítő gyanánt Dentoni 1925 áprilisában – tehát az idevágó magyarországi közleményekkel párhuzamosan – hat magyar munkát közreadott lapjában, az *Allgemeine photographische Zeitung*-ban. (2–7. kép) E lapszámban Dentoni világhírűnek nevezte a hivatásos fotográfus Pécsi Józsefet, Rónai Dénest és Székely Aladárt, és kilátásba helyezte, hogy a magyar művészfotográfiáknak szánt album az ő kiadójuknál kora nyáron megjelenik.²⁴ Megemlítette továbbá, hogy „Prof. Pecsí” és Gerő László felvétele a Wessely-féle félachromáttal készült. – Erről korábban ebben a lapban a grazi gyakorló fotográfus és szakíró dr. Hugo Haluschka már cikkezett.²⁵ (Ami Gerő kinti szereplését illeti: akkor még nem lehetett tudni, hogy az ekkor már folyó nevezetes frankhamisítási akcióban az Állami Térképészeti Intézet munkatársaként ő is részt vett, ezért az 1925 végén történt lebukás után őt „parkolópályára” állították, a későbbiekben pedig többek között fotográfusi munkássága tette lehetővé a közéletbe történő visszatérését.)

Az *Allgemeine photographische Zeitung* 1925. évi márciusi számában a Haluschka-cikket kísérő magyar fotográfiák is a Bécsbe kiküldött anyag részét képezték.²⁶ (8–9. kép) Az összesen nyolc kép alapján el lehet dönteni, hogy a magyar fotográfiák alapvetően a *Fotóművészet* előző számában vázolt Herczeg Ferenc- vagy Fülep Lajos-féle világlátással, értékrenddel harmonizáltak-e. Ez a kérdésfeltevés szándékosan kiélezett; a mindennapos gyakorlat színesebb palettát nyújtott, több volt benne az átmeneti jelenség, semhogy csak a vagy-vagy kérdésre kellene kategorikus választ adni. A fő jellegzetesség megragadásához azonban a szembeállítás reálisan nyújt támpontot.

A *Fotóművészeti Hírek* tudósított a tervezett magyar fotóalbum áráról, megrendelési lehetőségeiről is. „A könyv ára azok részére, kik azt most megrendelik, nettó 60 000 magyar korona, amennyiben ezen megrendeléssel együtt 15 000 korona előleget küldenek lapunk címére” – mondta a közlemény, hozzátéve, hogy ez a magyar kiadás példányszámának tervezése miatt kívánatos.²⁷ (1924 decemberében egy budapesti középiskolai tanár illetménye az I. fizetési fokozatban 4 340 610.-, a VIII., vagyis a legalacsonyabb fokozatban 2 283 610 – inflációs – korona volt).²⁸

1925 júniusában szintén vezércikk formájában esett szó az albumtervről a *Fotóművészeti Hírekben*. A *Felhívás olvasóinkhoz* júliusi megjelenést ígérve népszerűsítette a kötetet, és kérte az olvasóktól megrendelőik toborzását.²⁹



8. kép: Stolz Róbert, [Cím nélkül], felvétel Wessely objektívvel, 15 cm-es gyújtótávolsággal, 9,5x9 cm-es negatívra, Allgemeine photographische Zeitung, 1925/3. (márc.) 34. oldal utáni első mű melléklet

9. kép: Wessely János, [Cím nélkül], felvétel Wessely objektívvel, 22 cm-es gyújtótávolsággal, uo. második mű melléklet

A *Fotóművészeti Hírek* a hirdetési rovatban közölte, hogy „lapunk szerkesztője” [akiről ismert, hogy dr. Fejérváry volt – A. B.] személyesen járt Bécsben a kiadónál „... ki a legnagyobb elismerés és elragadtatás hangján nyilatkozott a magyar kollekcióról”. A kiadásra tervezett képek száma ezúttal 28 darab volt, plusz 5 heliogravür – a teljes képszám tehát a korábbi 30-hoz képest kissé növekedett.

Ebből a forrásból kiderül, hogy az albumban közreadandó képeknek kik a szerzői. Itt ábécérendben felidézve: Angelo, Balogh Rudolf, Gerő László, dr. Fejérváry Sándor, Kankovszky Ervin, Kerny István, Pécsi József, Rónai Dénes, Schermann József, Schmidt Nándor, Stolz Róbert, Szakál Géza, Székely Aladár, Tomcsányi Béla, Tomcsányi István, Vydarány Iván, Wessely János. (Nyilvánvaló, hogy Fejérváry az albummal kapcsolatos „menedzseri” szerepe folytán küldhetett képet; alkotó fotográfusként őt itthon nem jegyezték.)

„A könyvben a következő cikkek fognak megjelenni: – folytatódott a közlemény. – Pécsi József *Az aktról*, Wessely János *A modern optikáról*, dr. Fejérváry Sándor *A magyar művészi fényképezésről*, Vydarány Iván *A negatív kép jelentőségéről*, Stolz Róbert *Az átnyomásról*.”³⁰

Csaknem egy évszázad távlatából visszatekintve azt lehet mondani, hogy mind a képek, mind a szövegek szerzőit tekintve a névsor hazai relációban reprezentatív volt. Valószínű, hogy a magyar fotográfusok minden tekintetben akkor elérhető csúcsteljesítményüket nyújtották.

A kiadandó albumra vonatkozó hírek is ekkor (1925 júniusában) voltak a tetőponton. A szeptember-október havi *Fotóművészeti Hírek* ugyanis már késésről tudósított: az album megjelenése október végére várható. A késedelem okaként az öt „eredeti heliogravür” előkészítése szerepelt, mintha ezt a mennyiséget korábban nem tudták volna, és a kiadónak nem lett volna tapasztalata heliogravüroket is tartalmazó album kiadásában. A közlemény további részében az áll, hogy lapunk szerkesztője – természetesen dr. Fejérváry – személyesen korrigálta a szövegrészt. „A munka kiadója, Jos A. Dentoni rendkívüli gondossággal készítette elő a magyarok munkáit és mindent elkövet, hogy az album tartalmához és illusztrációihoz mértén grafikai is tökéletes legyen” – olvasható 1925 őszén.³¹

Az ígéretesnek tűnő október vége is elmúlt, és a magyar decemberi lapszám híryanagának megfogalmazója (megfogalmazói?) már elnézést kér(nek) az előzetesen befizetőktől a késedelmes megjelenésért. „Lapunk szerkesztője az elmúlt napokban Wienben volt és személyesen győződött meg a késés okairól.” (Nyomdatechnikai akadályok.) A könyv karácsonyra kerül ki a sajtó alól – mondta ezúttal a közlemény.³² A folytatásban azzal vigasztalta az előfizetőket, hogy „az eredeti képek minden finomságát visszaadják a reprodukciók, míg az 5 átnyomás első nyomásai feltűnést keltően sikerültek.” Megtudható volt az is, hogy a magyar és a német [nyelvű] kiadás összesen 10 000 példányt tesz majd ki.



A decemberi *Fotóművészeti Hírek* hátsó borítójának külső felét teljes terjedelemben a kötet reklámja töltötte meg – szintén a karácsonyi megjelenéssel bízva az olvasókat, itt már 70 000 koronás árért – azoknak, akik a kötetet a lap útján még most előjegyeztetik. (10. kép)

1926-ban februárban jelent meg az első magyar lapszám. Ez újra elismerte a késést. A közlemény szerint a kiadó Jos. A. Dentoni értesítette a Szövetséget, hogy „[...] az utolsó képek most készülnek, így a munka a legutolsó stádiumba került.” A híradás írója úgy vélte, hogy a könyv mindenkit kárpótolni fog a késedelemért, és egyben jó beharangozója lesz az előkészületben lévő budapesti nemzetközi kiállításnak.³³ (Ez volt a valóban már hosszabb ideje tervezett II. nemzetközi művészi fényképkiállítás – az I. még 1910-ben volt látható –, a II. némi késéssel 1927 őszén meg is valósult.) Figyelmet érdemel, hogy ez a februári közlés is azzal zárult, hogy a könyvre előjegyzéseket még elfogadnak. Némi zavarról tanúskodik, hogy a hátsó borító külsején szó szerint megismétlődött az 1925. évi decemberi hirdetés, így az – februárban! – karácsonyi megjelenéssel bízott.

1926 májusában aztán bekövetkezett az utolsó felvonás. A vonatkozó híradást célszerű szó szerint felidézni, mert

az a maga módján kommunikációs mestermű volt. „A Magyar művészi fényképezés mesterei Jos. A. Dentoni, Wien kiadásában készül album megjelenési időpontja egyelőre [sic!] még bizonytalan, ezért azok, akik már előfizettek az albumra és arra várni nem akarnak, tudassák levelezőlapon a kiadóhivatallal [mármint a *Fotóművészeti Hírek* kiadóhivatallal], hogy a már befizetett pénzüket küldjük vissza, mely esetben a pénzt a reklamálóknak visszaszármaztatjuk.”³⁴ [Kiemelés és helyesírás az eredeti szerint.]

Sapienti sat... Bár a közlemény megfogalmazója, valószínűleg Fejérváry dr., ténylegesen le nem írta, de a szövegből nem volt nehéz megérteni, hogy ez az album már sohasem jelenik meg. Fel kell figyelni arra, hogy a kialakult helyzet valódi okáról, okozójáról itt semmit sem lehetett megtudni. Kié, kiké volt ténylegesen a felelősség? Járt-e, jár-e valamilyen következménnyel – bárki számára is – az albumterv bukása? Egyáltalán: milyen stádiumig jutott el valóságosan a kiadás előkészítése? Ezekre a reálisan felvethető kérdésekre az 1926. májusi közleményben nem olvashatunk feleletet. Mivel az előlegek befizetéséből nagy valószínűséggel elég jelentős összeg gyűlhetett össze, a pénzügyi botrányt elkerülendő a magyar szervezők vállalták a visszafizetést. Célszerű itt újra felidézni azt a tényt, hogy Fejérváry Sándornak jogi végzettsége volt, s a Legfőbb Állami Számvevőszéknél annak idején sokoldalú pénzügyi jártasságot is szerezhetett. A Szövetségnek – és személy szerint Fejérváry doktornak – különösen a küszöbön álló nemzetközi kiállítás előkészületi folyamatában nyilvánvalóan nem hiányzott egy esetleges bírósági kártérítési eljárás. Így egy gáláns ajánlattal kihátráltak az albumkiadás elmaradásának ügyéből.

Sem a *Fotóművészeti Hírek*ben, sem az *Allgemeine photographische Zeitung*ban többé nem esett szó a magyar album dolgáról, a kiadás elmaradásáról. Dentoni lapja – feltehetőleg némi kárpótlás gyanánt – 1926 további részében és valamelyest 1927-ben is közölt még néhány magyar fényképet. Konkrét források híján nem lehet megállapítani, hogy ezek a Bécsbe egykor megküldött több mint 100 képet tartalmazó csomagból, vagy esetleg a konkrétan az albumba tervezett 30–35 kép közül kerültek-e ki. Találgatni nem célszerű.

Anagyterv tehát 1924–26-ban elvetélt. Albumkiadás több mint egy évtizedig nem valósult meg nálunk. Majd 1938 végén *Magyar fényképezés 1939* cím alatt négy nyelven megírt szöveg (Rosner Károly, 1938.) kíséretében 80 kép jelent meg magyar fotográfusoktól a B. T. Batsford LTD, London kiadásában, a budapesti Officina Nyomda által kivitelezve. Ez azonban már nem az egykori Dentoni-

kötetek, hanem a korábbi német, csehszlovák, osztrák és szlovén évkönyvek példáit követte (*Das deutsche Lichtbild* 1927-től; *Československá fotografie* 1931-től; *Das österreichische Lichtbild. Jahrbuch* 1933, *Slovenska fotografija*, 1935-ben).

A húszas évek közepén történt kudarc egyértelműen a magyar fotótörténet vesztesége, hiszen így – mint az fentebb látható volt – csak megközelítő benyomásunk lehet arról, hogy milyen teljesítményre volt képes a magyar fotókultúra 1925-ben. Természetesen ismerünk egy sor folyóiratbeli megjelenést itthon és külföldön, maradt számos kép abból az időszakból köz- és magángyűjteményekben is, de ez nyilvánvalóan más, mintha – bár a kiadó ízlése által befolyásolt –, célzott, eredeti összeállítású kép- és szövegegyüttest láthatnánk. Egyfelől... Másfelől azonban a világ általában mégis tudott valamit a korabeli magyar fotográfiáról, mert tény, hogy a fentebb érintett, 1927 őszén bekövetke-

zett II. budapesti nemzetközi művészi fényképképzésről (amikor Magyarország külpolitikai szempontból már visszanyerte „szalonképességét”) a nemzetközi mezőny progresszív alkotói döntő többségükben távolmaradtak. (A kivételek, például a cseh František Drtíkol – aki pár évvel Pécsi József előtt végzett az itt megidézett müncheni fotográfusképzésben³⁵ –, vagy Albert Renger-Patzsch, aki Németországban ekkor már nyújtogatta „új tárgyias” oroszlánkarmait, munkáik által csak részben jelentettek modernizációs vigaszt Budapesten.) Természetesen a teljes valóság itt sem csak a fekete-fehér, igen-nem ellentétpárokkal írható le. Egy a közelmúltban megszűnt folyóiratban éppen arról kezdtem közreadni egy cikksorozatot, hogy a korabeli Magyarország fotóéletében szakmailag, a fotográfiai formanyelv tekintetében voltak európai mércével mérhetően előremutató mozzanatok is – bár sajnos alapvetően csak „búvópatak” jelleggel.³⁶

¹ Özv. Fejérváry Frigyesné, szül. Friedrich Laura [...] Gyászjelentés. Egyik eredeti példányát az OSZK gyűjteményében őrzik; Gyászrovat: Fejérváry Frigyes [...], *Budapesti Hírlap*, 1910/295. december 13. 12.

² Zsidó Lexikon, Szerk. ÚJVÁRY Péter, Budapest, a Zsidó Lexikon kiadása, 1929. 266.

³ Keresztlevél – kivonat, Budapest, Szent József Plébánia, 262/2011.

⁴ Magyar írók élete és munkái, megindította id. SZINYEI József: új sorozat, írta és összeáll. GULYÁS Pál, Budapest, Magyar Könyvtárosok és Levéltárosok Egyesülete, 1939. VIII. köt. 571.

⁵ 1870: XVIII. törvények az állami számvéviszék felállításáról s hatásköréről: Magyarország hatályos törvényei: Kiegészítve a törvényeket módosító jogszabályokkal, Budapest, Grill Lajos Könyvkiadó V., 1942. 187.

⁶ U. o.

⁷ Előjegyzési lap a minőségügyi leíráshoz, Hadtörténelmi Levéltár, AKVI, 21706.

⁸ „Dr. Fejérváry Sándor†”, *Fotóművészeti Hírek*, 1928/1., április [1], 4–5.

⁹ Minisztertanács jegyzőkönyvek 1921. április 14., Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, OL K 24, 12. folio.

¹⁰ Sem a kiadók, a lap tulajdonosok, a nyomdajelöltek, a szerkesztők, a felelős szerkesztők, a szerkesztők, a helyettes szerkesztők, a társ-szerkesztők, a segéd-szerkesztők, a művészeti vezetők, a szerkesztőségi tagok, a főmunkatársak, és a munkatársak között sem szerepel a neve. – *A Magyar Tanácsköztársaság sajtójának bibliográfiája*, Budapest, MSZMP KB Párttörténeti Intézete, 1960.; *A Magyar Tanácsköztársaság sajtójának repertórium*, összeáll. KÁLMÁN Lászlóné, Budapest, MSZMP KB Párttörténeti Intézete, 1968.

¹¹ XI. törvények az állami, államvasúti és vármegyei tisztviselőkre és egyéb alkalmazottakra vonatkozó egyes intézkedésekről: Magyar Törvénytár 1920. évi törvények, jegyz. ell. TERFY Gyula, Budapest, Franklin Társulat, 1941, 41.

¹² Magyar írók élete és munkái, I. m., 571.

¹³ „Vegyesek: A pénzügyminiszter [...]”, *Számvéviszék Szemle*, 1920/10., október, 146.

¹⁴ FEJÉRVÁRY Sándor, *A magyar művészi fényképezés története. II. nemzetközi művészi fényképképzés Budapesten a Múcsarnok termeiben: 1927. szeptember*

14. – október 2., Budapest, MAOSz, 1927, 7.

¹⁵ *Budapesti Hírlap*, 1910/295. december 13., 12. I. m.

¹⁶ „Egyesületi hírek”, *Fotóművészeti Hírek*, 1921/1., május 11.

¹⁷ *Fotóművészeti Hírek*, 1921/1. május 11., impresszum.

¹⁸ *Fotóművészeti Hírek*, 1923/4. április, 43.

¹⁹ *Fotóművészeti Hírek*, Budapest, Breuer Ny.

²⁰ A Magyar Fotográfiai Múzeumban őrzött eredeti Kühn könyv a Vydareny-hagyatékából származik, a csomagolópapír borítón Vydareny kézírásával olvasható: „Photobibel”.

²¹ „A művészi fényképezés mesterei: »Meister der Lichtbildkunst«”, *Fotóművészeti Hírek*, 1925/2. április [13.]

²² A festői fényképezés magyar és nemzetközi eredményeinek – például Fülep Lajos mércéjével és módján – történet alapos összevetése még nem történt meg. Tény, hogy a festői fényképezés elsajátítási folyamatában a magyar fotográfusok a tanítványok szerepét töltötték be – mint például fényképezést úri passzióként művelő gróf Esterházy Mihály, a halk szavú, szerény hivatásos fényképész Székely Aladár, az erős érdekérvényesítő készséggel rendelkező profi Rónai Dénes, a finom lelkű fényképész Máté Olga, a világhíri Angelo, és a szakmát a müncheni fotográfusképzésben ifjúként elsajátító Pécsi József. A főként fotóriporterként nevéssé vált Balogh Rudolf egyelőre nem ismert mestereknél tanult Ausztriában, esetleg Németországban a 19. és 20. század fordulóján – pillanatnyilag az bizonyos, hogy nem volt hallgató a bécsi K. K. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren 1888-ban alapított intézményében.

Fotótörténeti tény, hogy a magyar tanítványok egyike sem haladta meg külföldi mesterét. Bizonyára ennek következtében nem szerepelnek magyar fotográfusok az *Art in Photography: With selected examples of European and American work*, ed. Charles HOLME, London, Paris, New York, The Studio, 1905. kötetben – s ez nem ország-méret következmény, mert például belga fotográfusok helyet kaptak; nem jelentek meg képeik az amerikai *Camera Work* című emblemikus, a festői fotográfiának szentelt folyóiratban (1903–1917), ahol az európai legjobbak is jelen voltak. Nem szerepelnek továbbá a festői fotográfia magyar képviselői a nagy egyetemes fotótörténeti feldolgozásokban – Josef Maria Eder,

Beamont Newhall, Naomi Rosenblum, Michel Frizot (szerk.), Mary Warner Marien – és mások könyveiben sem.

²³ „A művészi fényképezés mesterei: »Meister der Lichtbildkunst«”, *Uo.*

²⁴ [Josef A.] D[EN]T[ONI]: „Zu unserem Bildern”, *Allgemeine photographische Zeitung*, 1925/4., április, 48.

²⁵ Ezt a cikket más összefüggésben, az előbbieken már idéztem. Említést érdemel, hogy korábban magától Wesselytől is közölték egy cikket a lapban – „Über den Gebrauch weichzeichnender Objektive”, *Allgemeine photographische Zeitung*, 1925/2., február 17–19.

²⁶ „Hírek: A »Magyar művészi fotográfia mesterei«”, *Fotóművészeti Hírek*, 1925/3., június 30.

²⁷ „A művészi fényképezés mesterei: »Meister der Lichtbildkunst«”, *Uo.*

²⁸ *Budapest székesfőváros statisztikai évkönyve*, I. m. 520.

²⁹ „Felhívás olvasóinkhoz”, *Fotóművészeti Hírek*, 1925/3., június [25.]

³⁰ „Hírek: A »Magyar művészi fotográfia mesterei«”, I. m., 29–30.

³¹ „A »Magyar művészi fotográfia mesterei« [...]”, *Fotóművészeti Hírek*, 1925/4., szeptember, 44–46.

³² „A »Magyar művészi fotográfia mesterei« [...]”, *Fotóművészeti Hírek*, 1925/5., december, 56.

³³ „A magyar művészi fényképezés mesterei [...]”, *Fotóművészeti Hírek*, 1926/1., február, 7.

³⁴ „A magyar művészi fényképezés mesterei [...]”, *Fotóművészeti Hírek*, 1926/2., május, 21.

³⁵ Bárregényes, de szakmailag helytállóan nevezhető életrajz jelent meg magyarul is a közelmúltban a jeles cseh fotográfusról – Jan N MEC, *A fény története: Egy fotográfus életregénye*, Budapest, Noran Libro, 2017. A fordító, J. Hahn Zsuzsanna Fejér Zoltánnak, a neves magyar fotótörténésznek is köszönetet mondott a fényképezési szakmai segítségért (457.).

³⁶ ALBERTINI Béla: „A búvópatak jelenség a magyar fotókultúrában”, *Új Egyenlítő*, 2015/4., április, 56–59.; „A búvópatak jelenség, 2. Edward Steichen inkognitóban Budapesten”, *Új Egyenlítő*, 2015/8–9., augusztus–szeptember, 72–77. – képcsere miatt javított változat: 2016/1.; „A búvópatak jelenség a magyar fotókultúrában 3.: Károlyi Árpád: Sorakozó”, *Új Egyenlítő*, 2016/7–8., július–augusztus, 73–[77.]

SEE YOU NEXT TIME!

photokina

IMAGING UNLIMITED

25 - 30 SEPTEMBER 2018

FEJÉR ZOLTÁN

SAJTÓTÁJÉKOZTATÓ KÖLNBEN

2018. május 8-án nemzetközi sajtókonferencia keretében ismertette a photokina fotográfiai vásárt rendező Koelnmesse GmbH a jövőbeli terveit.

Az újságírókat ezúttal nem a vásár területén lévő irodaházba, hanem a Köln MediaPark nevű városrészében található KOMED épületbe invitálták. Ez az új, modern toronyház ad otthont egyébként az SK Stiftung Kultur fotógyűjteményének is, ahol a könyvesboltban a német fotográfiai egyesület, a Deutsche Gesellschaft für Fotografie e.V. bemutatkozó anyagait is megtalálhatjuk. A rendezvény végén mód nyílt az SK Stiftung Kultur kiállító-helyiségeiben megrendezett három tárlat megtekintésére is. (Michael Collins és Paola De Pietri nagyméretű, fekete-fehér tájkép-részleteket; Laurens Berges színes épületek külső, és belső részleteit fényképezte, amit jól ellenpontosztak Paul Dobe XIX. századi virágcsendélet tanulmányképei.)

A sajtótájékoztató három pódiumbeszélgetésből állt, amelyeket felváltva Judith Mader és Julia Bauer vezetett. Velük beszélgetett Katharina C. Hanna a Koelnmesse GmbH egyik vezetője és Rainer Führes, a Photoindustrie-Verband igazgatósági tagja.

Michael Schulz arról számolt be, hogy milyen tapasztalatokat szerzett 2010 óta az Instagramról. Neki Julia Baueron kívül Christoph Menke igazgató is tett fel kérdéseket.

A képfelhasználásnak és készítésnek a XXI. században demokratizálódott módszereiről cserélt véleményt Dr. Christian Geiger a Düsseldorfi Egyetem professzora, Jan-Raphael Spitzhorn a Digility igazgatója és Christoph Menke.

photokina
IMAGING UNLIMITED

FONTOS VÁLTOZÁS

A sajtótájékoztatón elhangzott pódium-beszélgetések résztvevői természetesen óvatosan nyilatkoztak a várható műszaki újdonságokról, hiszen azok egyelőre a kiállítók féltve őrzött kincsei és éppen a **photokina** teszi lehetővé, hogy a közönség is megismerhesse őket. Egy lényeges és érdemi különbség azonban egyértelműen körvonalazódott a jelenlévő újságírók számára a rendezés időpontjainak változása kapcsán. A kiállítók, az érdeklődők és a tudósítók egyaránt megszokták, hogy a korábbi évtizedekben a **photokinát** két évente, ősszel rendezték meg. Jómagam harminc éve jártam először Kölnben, tudósításaimat pedig a *Fotóművészet* olvasói 1996-tól olvashatták a lapban. A legemlékezetesebbnek az 1990-es **photokina** bizonyult, amelyet jó előre meghirdettek október 3-9. közötti időpontra, nem tudták, hogy a történelem és a nagypolitika számára milyen fontos lesz ez a dátum. A kiállítás nyitónapja nemzeti ünnepé vált, mivel 1990. október 3-án jelentették be Németország újraegyesítését. Akkor még Bonn volt a főváros, így este a hosszú és látványos ünnepi tűzijáték fényeit is megcsodálhattam.

2018-ban még ősszel kerül sor a **photokinára**, szeptember 26-a és 29-e között. A korábbiakban keddtől vasárnapig tartó kiállítás ezúttal tehát szerdától szombatig lesz látogatható. Az esetleges utazás megtervezésében fontos tehát, hogy a hétvégi nyitva tartás egy nappal rövidebb lesz. Míg korábban alaposan hozzászoktunk a biennáléhoz, azaz két **photokina** között két év telt el, a jövő évtől ez jelentősen lerövidül. A világ meghatározó fotótechnikai kiállítását Kölnben rendezik 2019. május 8-a és 11-e között, szintén szerdától szombatig. Azaz a két **photokina** között nem egészen 8 hónap telik majd el. A sajtótájékoztatón elhangzott, hogy a kiállítók pozitívan fogadták ezt. A piaci résztvevők is úgy látják tehát, mint a kiállítás rendezői: a mai, felgyorsult világban túl hosszú idő két év, hiszen ennyi idő alatt fontos technikai újdonságok jelenhetnek meg, amelyek bemutatása méltó nemzetközi fórumot igényel.

Julia Bauer, Michael Schulz és Christoph Menke beszélgetnek
(Fejér Zoltán felvétele, 2018)



KAPCSOLÓDÓ PROGRAMOK

A **photokina** időtartama alatt a kezdettől fogva számos rendezvényre, így természetesen fotókiállításokra is sor került a városban. Ezek közül a legjelentősebb az 1984-ben létrejött Photoszene-Festival. Ennek az eseménynek a szervezői is részt vettek a sajtókonferencián, de a tőlük kapott tájékoztató anyagokban többféle időpont is szerepel. Ezek szerint 2018-ban az International Photoszene Köln Fesztivált szeptember 21. és 30. között láthatja a közönség. A nem kevesebb, mint 107 eseményt, tárlatot ismertető kiadványba viszont olyan események is bekerültek, amelyek a július 1. és szeptember 17. közötti, előrendezvény-időszakra esnek.

VISSZATEKINTÉS

2016-ban 119 000 látogatója volt a vásárnak, ahol az érdeklődők hat napon keresztül látogathatták a 983 kiállító standjait. Ahogy az elmúlt vásáron is, a **photokina** 2018-at szakmai előadások, és az újításokhoz kapcsolódó prezentációk kísérik.





PILLANTÁS A MÁBA

Hemző Károly-díj 2014–2018

07/16 – 09/30

kurátor: SZARKA Klára

társkurátor: SOMOSI Rita

Capa
Center



Capa
Központ

www.capacenter.hu



Hemző Károly: **Budapest** (1964)

HELYREIGAZÍTÁS

A FOTÓMŰVÉSZET 2018/1 számában Bíró Dávid két munkáját közöltük, sajnálatos módon, hibásan. Az alábbiakban láthatók a tényleges képek. A szerzőtől ezúton is elnézést kérünk.

Surányi Mihály, a FOTÓMŰVÉSZET főszerkesztője



Bíró Dávid: *Axiom 1*, 2017, printed digital photo, © Bíró Dávid

Bíró Dávid: *Axiom 2*, 2017, printed digital photo, © Bíró Dávid

WWW.FOTOFALU.hu

FOTÓS // FILMES ALKOTÓTÁBOR

INSPIRATÍV KÖRNYEZET // KREATÍV KÖZÖSSÉG // KIVÁLÓ SZAKMAI IRÁNYÍTÁS // PÁRATLAN TECHNIKAI HÁTTÉR



foró: Pfiiegel Bálint

DRÉGELYPALÁNK
2018. 07. 27.-08.05.



BPF2019

TÁJAK

02.28.-04.20.

**A BUDAPEST FOTÓFESZTIVÁL PÁLYÁZATI
FELHÍVÁSA KORTÁRS ALKOTÓK SZÁMÁRA**

Határidő: 2018. október 10.

Info: www.budapestphotofestival.hu/palyazat

FESZTIVÁLOK

	NYÍLIK	ZÁR	FESZTIVÁL	TÉMA	VÁROS
SZEPTEMBERI	04. 20.	09. 16.	TRANSPHOTOGRAPHIQUES 2018	Résistens, résilience, street photography	Lille, Roubaix, Loos /F/
	06. 08.	09. 30.	FESTIVAL LA GACILLY-BADEN PHOTO	I love Africa	Baden /A/
	07. 03.	09. 23.	LES RANCONTRES DE LA PHOTOGRAPHIE	America Great Again	Arles /F/
	10. 01.	09. 16.	VISA POUR L'IMAGE	International Festival of Photojournalism	Perpignan /F/
	06. 02.	09. 30.	FESTIVAL LA GACILLY	La Terre en questions	Gacilly /F/
	06. 09.	09. 09.	10TH BERLIN BIENNALE	We don't need another hero	Berlin /D/
	06. 23.	09. 23.	NOORDERLICHT	In Vivo	Groningen /NL/
	09. 08.	09. 30.	IMAGES VEVEY		Vevey /CH/
	06. 07.	09. 30.	TRIENNALE DER PHOTOGRAPHIE HAMBURG	Breaking Point	Hamburg /D/
	09. 21.	09. 30.	PHOTOSZENE-FESTIVAL KÖLN		Köln /D/
OKTÓBER	09. 28.	10. 31.	EUROPEAN MONTH OF PHOTOGRAPHY		Berlin /D/
	09. 21.	10. 28.	ENCONTROS DA IMAGEM	Beauty and Consolation	Braga /P/
	09. 05.	10. 21.	BREDAPHOTO FESTIVAL	To infinity and beyond	Breda /NL/

KIÁLLÍTÁSOK

	NYÍLIK	ZÁR	VÁROS	HELYSZÍN
	05. 30.	07. 29.	Párizs	Maison Européenne de la Photographie
	06. 28.	08. 16.	Budapest	Mai Manó Ház
	05. 25.	08. 16.	Budapest	Mai Manó Ház
	05. 17.	08. 17.	London	Hamiltons
	03. 14.	08. 19.	Bécs	Kunst Haus Wien
	06. 13.	08. 24.	Budapest	Deak 17 Galéria
	04. 17.	08. 26.	Párizs	Bibliothèque nationale De France
	05. 25.	08. 26.	Párizs	Le Bal
	03. 24.	09. 02.	Hamburg	Deichtorhallen
	03. 20.	09. 07.	Copenhagen	Faurschou Foundation
	07. 17.	09. 30.	Budapest	Capa Központ
	07. 17.	09. 30.	Budapest	Capa Központ
	07. 05.	10. 06.	Budapest	Molnár Ani Galéria
	06. 06.	10. 07.	Winterthur	Fotomuseum Winterthur
	06. 08.	11. 25.	Hamburg	Museum für Kunst und Gewerbe

AKTUÁLIS ÉS KÖZELGŐ ESEMÉNYEK

TEKINTETTEL A NYÁRRRA
A FOTÓMŰVÉSZET SZERKESZTŐSÉGE
EBBEN A SZÁMÁBAN ELSŐSORBAN
AZ EURÓPÁBAN MEGRENDEZETT,
ILLETVE MEGRENDEZÉSRE KERÜLŐ
FESZTIVÁLOKRA KONCENTRÁLT.

KIÁLLÍTÁS	ALKOTÓK / INFORMÁCIÓ
MEMORIA	James Nachtwey
BOI, EGY VÁNDOR ÉNEKE	Anne Marie Borsboom
IMPERIAL COURTS 1993 – 2015	Dana Lixenberg
SCENE	Daido Moriyama
IT'S NOT ME, IT'S A PHOTOGRAPH	Elina Brotherus
VÁROS VS. TERMÉSZET	Bartha Máté, Boros Mátyás, Gosztola Kitty, Hatházi László, Herbert Anikó, Énzsöly Kinga, Kállai Márton, Kerekes Gábor, Szabó Klára Petra, Tranker Kata.
ICÖNES DE MAI 68	
RADIAL GRAMMAR	Batia Suter
TRANSCENDENTAL HOMELESS CENTRALNERVOUS	Astrid Klein
LOOKING FOR OUM KULTHUM	Shirin Neshat
WOMEN ARE BEAUTIFUL	Garry Winogrand
PILLANTÁS A MÁBA – HEMZŐ-DÍJ 2014–2017	Hajdú D. András, Mohai Balázs, Móricz-Sabján Simon és Pályi Zsófia, Bielik István, Forgács Zsuzsa, Hirling Bálint, Kaszás Tamás, Kállai Márton, Németh Sz. Péter, Sivák Zsófia, Stiller Ákos és Végh László
KAMERÁK ÉS MÁS OPTIKAI ESZKÖZÖK	Waliczky Tamás
ENJOY YOUR LIFE!	Juergen Teller
DELETE	Selection and Censorship in Photojournalism



Fotókritikai, fotóelméleti és fotótörténeti folyóirat.

Alapították 1966-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége kezdeményezésére, az 1958-tól kiadott Fényképművészeti Tájékoztató utódaként. Megjelenik évente négyszer.

FŐSZERKESZTŐ Surányi Mihály

TISZTELETBELI FŐSZERKESZTŐ: Tímár Péter (1990-2016 között)

A SZERKESZTŐSÉG POSTACÍME 1088 Budapest, Szentkirályi utca 32/B.

TELEFON +36-30-593-60-91

E-MAIL info@fotomuveszet.net

KIADÓ Kortárs Művészetért Alapítvány. A kiadásért felel: Surányi Mihály

A folyóiratot a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, a Nemzeti Kulturális Alap és az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatja.

KIEMELT FORGALMAZÓK LAPKER Zrt. hálózata, INMEDIO és Relay szaküzletekrlök Boltja, Mai Manó Ház, Ludwig Múzeum, Múcsarnok, FUGA.

ÉVES ELŐFIZETÉSI DÍJ 3680 Ft

EGY SZÁM ÁRA 920 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, valamint megrendelhető:

e-mail-en hirlapelofizetes@posta.hu címen,

és telefonon a 06-1/767-8262 számon.

Előfizetés a postai eljárásn kívül a weblapunk erre a célra kialakított része kitöltésével, vagy a 1088 Budapest, Szentkirályi utca 32/B címre küldött levélben is kezdeményezhető.

OLVASÓSZERKESZTŐ Ádám Anikó

SZAKMAI TANÁCSADÓ Csizék Gabriella

GRAFIKAI TERVEZÉS Halász Gabi

NYOMÁS Prospektus Nyomda, Veszprém. Felelős vezető: Szentendrei Zoltán

HU ISSN 0532-30-10

A művészi fényképeket honorárium fizetése nélkül, a fotográfusok/jogtulajdonosok szíves hozzájárulásával közöljük. A képaláírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk, illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat. Ha képeket idegen nyelvű képcímmel-képaláírással kapunk, azt általában nem magyarítjuk, hogy ezzel ne nehezítsük a közölt képnek az eredetijével való későbbi azonosíthatóságát.

Sándor Bacskai: From 6x6 Negatives to Mobile Apps – Interview with Miklós Tamási, Editor of Fortepan Online Photo Archives

FORTEPAN is undoubtedly one of the most significant private photography collections in Hungary. This interview with Miklós Tamási reveals the spark behind the creation of the archives: what sort of personal affections and social aim inspired the archives containing more than 100,000 photographs at present. It also talks about the initial steps, the circumstances of online appearance, and the tasks and sources of the archives. The article unveils the working methods and discusses the issue of the rights involved. It also demonstrates the importance of the existence of such archives from the perspective of the collective remembrance of the society.

Rita Somosi: Without a Lens – Experiments in Medium Theory in the Photo Series of Viktória Balogh and Máté Dobokay

Máté Dobokay and Viktória Balogh belong to the youngest generation of photographers. Their works generated quite a stir upon their début. Their art projects bring a new type of conceptual approach. The subjects of Viktória Balogh's queries are personal; her attitude is passionate, and her manner of interrogation is highly intellectual. Each of her series presented was a surprise as well as proof of her being a prolific and versatile photographer. Máté Dobokay identifies himself not so much as a photographer, but rather as a visual or fine artist working with the medium of photography. He quickly diverged from classical photography: he does not reproduce reality but construes it. It is not a sight or a moment that he wants to capture; he is intrigued by the possible ways to use photographic raw materials. Imaging is a real creative action for him: he works with chemicals in the photo lab, and his experiments with materials are obligatory milestones of his way of thinking and his creative process.

Leila Sajjadi: Observing the City Softly

The article 'Observing the City Softly' explores the life and work of one of Iran's most active and celebrated young Iranian photographers Sasan Abri. Living and working in a challenging region and in a country which is under constant transformation, Sasan Abri has developed a unique language to communicate his emotional view of his world through portraying his home city, to express his hopes and fears for the future while observing his environment closely. This intimate article delves into the artist's outstanding series to date and the everyday life of an artist on the verge of becoming a significant artistic voice among his peers.

Júlia Standovar: Volta Photo

Yossi Milo Gallery recently opened a show called Volta Photo by Sanlé Sory, who is a 75 years old West African photographer whose work became known only recently. He documented Burkina Faso's cultural scene from the 60s by capturing photographs with a twin-lens Rolleiflex 6x6 camera. His pictures show how the country and the people formed a new identity after gaining their independence from France. "He is a democratic photographer, young, old, rich and poor ..." - said Florent Mazzoleni the French music producer, collector and journalist who discovered Sanlé Sory's work. But why did he become popular and successful now? Currently, he has two solo shows, one in Chicago at the Art Institute of Chicago and New York at Yossi Milo Gallery.

Zsófia Somogyi-Rohonczy: Infant(ile) Photography

In recent months there were quite a few exhibitions in Budapest where the central theme was the child or the family. In this article, Zsófia Somogyi-Rohonczy discusses the approaches of creators who presented their works at three exhibitions. Mariann Reisman's photos were displayed in ArtPhoto Gallery, the pictures of French photographer and sculptor Alain Leboile focusing on his own family were exhibited at Budapest Photo Festival while Ata Kandó's series taken in the company of her children were presented at one of the exhibitions of Deák 17 Gallery. Few theoretical pieces deal with the appearance of children in photos, and this article fills the void to some extent.

János Palotai: Icons

Péter Kornis and Imre Benkő are both iconic figures of Hungarian photography. In his article, János Palotai compares the Ózd series of Péter Benkő and the "The Guest Worker" series of Péter Kornis while analysing the two creative attitudes and approaches as well as the reflexions of the series on the age in which they saw the light. Besides examining the two series and presenting their artistic background, the article discusses at length the question of the creators' social responsibility.

Márton Mészáros: To Free from the Shadow

Photojournalist György Lajos was commemorated in December by his admirers, friends and acquaintances on the occasion of the 10th anniversary of his decease. I was lucky enough to have known the artist quite well, who passed away at the age of seventy-three: as family friend and a sort of (grand)father-figure, he taught me about the love of nature, empathy, the patience-intensive beauty of hunting and fishing as well as not to wobble the camcorder and the camera during recording or exposure. György Lajos, who lived a secluded life in Balatongyörök, began his professional career in 1953, at the age of nineteen at the Hungarian Photo Company. His career reached its peak during the thirty-seven years spent in the photo editorial staff of the legal successor, the Hungarian News Agency (MTI). Similarly to Cartier-Bresson, "Uncle Gyuri" regarded photography as a lifestyle, so when in 1990 he set down the camera once and for all, he did not retire but changed lifepaths. Although some labelled his oeuvre as "stereotypical", most of his works tingle with sophistication and softness. He was a sensitive soul, a passionate and meticulous artist: it would be high time for his long-overdue rediscovery.

Marianna Kiscsatári: "My Pictures are Pebbles in the Hands of a Child Skipping Stones on the Seashore" – Image(Trans)Script Photo-Plays by Richárd Széman

The photos of Richárd Széman give an insight into a personal and surreal universe. Marianna Kiscsatári's article lets the reader in on the particular aspects of the pictures and the artist's approach. Parallel to that, she discusses the most characteristic series of Richárd Széman as well as those sources of inspiration that led to their creation. The article written in a personal tone is complete with original haikus from the photographer himself, thus making the reader's impression of him more comprehensive.

Orsolya Elek: André Kertész's diary and the beginning his photographic oeuvre

This article presents an unknown and misinterpreted historical source, André Kertész's diary from 1912. It aims to reveal new aspects about the beginnings of the Hungarian-born photographer's career and explain that the conventional discourse on how Kertész started to take photographs should be reconsidered. Created by the artist himself and repeatedly told by art historians through the years, the story on how the young Kertész was inspired by photography since he was 6 years old - and was frustrated by waiting for his first salary to be able to buy himself his very first camera - is just not confirmed by primary sources. Therefore, argues the author, we should be more attentive to the ways how Kertész' life-narrative was constructed, and not to its questionable truth value.

Mihály Surányi: 100 Years of Photography and Abstract Art – Tate Modern

Tate Modern has organised an exhibition with the ambition to overview the more than century-long history of abstract photography. An essential feature of the show is that it wishes to present this story through the history of abstract art. Even though the concept itself is not revolutionary, the exhibition featuring more than 350 works has some novel aspects to offer. The article reports in detail about the works displayed, considerations for the arrangement, and the artists and oeuvres that the author found the most interesting.

Béla Albertini: A flawed plan of a photo book – part 2: total failure

The story that was started in the previous number takes the reader to 1925. One of the results of the post-World War I consolidation could have been the publication of a collective volume of the photographers of the age, a project initiated by an Austrian publisher. This article by Béla Albertini tells the end of the story: why and how this initiative fell through. Based on the rich source material, the report presents the role of Sándor Fejérváry, the editor of "Fotóművészeti Hírek" and his efforts toward the appearance of the album. As the album did not appear, the article also elaborates on the possible consequences of this fiasco on the international perception of Hungarian photography between the two World Wars.

Zoltán Fejér: photokina

Zoltán Fejér shares preliminary information about the photokina fair, summing up the essential changes by which the organisers of the trade fair wish to keep up with the accelerating digital evolution.

WORLD PRESS PHOTO

ÚJ HELYSZÍN Magyar Nemzeti Múzeum

1088 Budapest Múzeum krt. 14-16.

09/21-10/23

www.mnm.hu



Fotó: Anna Boyiazis

Ablak a világra

Az elmúlt év eseményeit bemutató kiállítás 134 felvételét a nemzetközi zsűri 73 044 fotóból válogatt ki. 125 országból 4 548 fotográfus pályázott riportfotóival.



Fausto Podavini



Thomas P. Peschak



Carla Kogelman



Konrado Schemidt



Ivor Prickett



Tatiana Vinogradova

Kísérő programok

Digital Storytelling: Magyarországon először mutatjuk be a World Press Photo Digital Storytelling verseny eredményét, amely a digitális média évek óta nélkülözhetetlen multimédiás műfaja. Folyamatos mozi élményt nyújtunk filmekkel, és interaktív érintőképernyőkkel. **25 év legszebb magyar természetfotói:** a NaturArt jubileumi kísérő kiállítása.



