Fotó és néprajzi muzeológia

6

Tabula könyvek

A néprajzkutatók korán, már a fényképezés hőskorában felismerték a kamerák nyújtotta lehetőségeket. Kezdetben hivatásos fényképészek, illetve amatőrök munkáira támaszkodtak, majd többen is fényképezőgéppel fölszerelkezve mentek kutatóútjaikra.

Az 1860-as években már létezett az „etnográfiai fénykép" műfaja. A fotó a század végére a formálódó szakkutatás elengedhetetlen segédeszköze lett. A fényképezés azonban nemcsak kísérte a néprajz – s tágabban a nemzetközi etnológia – tevékenységét, hanem szervesen hozzá is járult a szakterület kialakulásához, illetve forrásbázisa létrejöttéhez.

A 20. századot évtizedeken át a kitartó, információk tömegét rögzítő és fölhalmozó néprajzi fényképezési gyakorlat jellemezte. Utolsó két-három évtizedében a fotó és a néprajzi kutatás korábban kialakult viszonyában többféle változás tapasztalható. Egyrészt a néprajzkutatók érdeklődését felkeltette, hogy az emberek – különösképpen a falvak, mezővárosok lakói – hogyan használják fel saját életükben a fényképeket, s milyen alkalomból vagy milyen céllal készíttetnek maguknak fotókat. Másrészt a magánélet, a közelmúlt, a történeti sorsfordulók eseményeit kísérő általános figyelem következtében a személyes dokumentumként kezelhető fényképek a néprajzban is újszerű forrássá váltak. Harmadrészt a fotótörténeti szempontok és a fotóelméleti változások közvetett hatásai kimondva-kimondatlanul befolyásolják a néprajz és az antropológia fényképekkel kapcsolatos gyakorlatát és általános fölfogását. Legújabban pedig a digitális képrögzítés következményeivel kell számolnunk.

Fotó és néprajzi muzeológia

Tabula könyvek 6.

Készült a néprajzi szakos muzeológusok 2003. szeptember 10–12-én,
Vácott és Királyréten rendezett országos konferenciája alapján.

Fotó és néprajzi muzeológia

TANULMÁNYOK

Néprajzi Múzeum • Budapest, 2004

Szerkesztette
FEJŐS ZOLTÁN

Angol fordítás
Nemeslaki Rachel

Kötetterv
Kapitány Ágnes

Korrektor
Krasznai Katalin

Tördelő
Fodor Gábor

Nyomdai munkálatok
ETO-Print Kft.

Felelős kiadó
Fejős Zoltán főigazgató

ISSN 1586–7986
ISBN 963 9540 08 0

Támogatta a NKÖM Múzeumi Főosztálya

© Néprajzi Múzeum, 2004

A Néprajzi Múzeum fenntartója a

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG
MINISZTÉRIUMA

Tartalom

FEJŐS ZOLTÁN	7	Miért a fotó?
SZUHAY PÉTER	39	„Így lövünk mi". A néprajzi fotó szerepe a társadalom megértése folyamatában. Értelmezési kísérlet a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye alapján
GRANASZTÓI PÉTER	63	A néprajzi fotográfia dokumentációs értéke
SELMECZI KOVÁCS ATTILA	73	Néprajzi fényképezésünk kezdetei. Reguly Antal palócföldi fotográfiái
KNÉZY JUDIT	83	Erdélyi Mór és a mezőgazdasági munkások házait bemutató fényképsorozat
BATA TÍMEA	103	Gunda Béla fotói a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében. Teherhordás emberi erővel
ILLÉS PÉTER	119	A látvány, az etnográfus és a fényképes dokumentáció. Csaba József néprajzi fotográfiáiról
KAPROS MÁRTA	135	Néprajzi fényképezés Nógrád megyében – múzeumtörténeti közelítésből
SZŰCS JUDIT	149	Fotók egy új állandó kiállításban
FRAZON ZSÓFIA	161	Kép-alá-írások. Fényképek narratív nagyításban
BÉRES ISTVÁN	183	Megjegyzések a családi fotográfiáról (úgy is, mint múzeumi tárgyról)
TÓTH G. PÉTER	197	Behatolás a térbe: egy velencei utazás képei (1937. augusztus 17–27.)

JUHÁSZ KATALIN **205** Iparosok, kézművesek a mai Budapesten. Egy kismúzeum jelenkori dokumentációs kísérlete

FOGARASI KLÁRA **221** A jelen és a jövő. Az alkalmazott fotográfus és a muzeológus változó lehetőségei a digitális képalkotás korában

CS. PLANK IBOLYA – PÁLINKÓ GÁBOR **229** Műemléki fotográfiák digitális feldolgozásának néhány állományvédelmi kérdése egy pályázat tükrében

FEJŐS ZOLTÁN

Miért a fotó?

A fényképezés és a néprajzi muzeológia néhány összefüggése

A néprajz és a fényképezés kapcsolata alapvetően két összefüggésben szokott felmerülni. A néprajzi jellegű és szemléletű megismerő folyamatban a fényképezés lehet *módszertani eszköz*, ugyanakkor a néprajzi kutatás a fényképekre mint fontos *forrás*okra szokott támaszkodni. A néprajzkutatók korán, már a fényképezés hőskorában felismerték a kamerák nyújtotta lehetőségeket, sőt úgy is fogalmazhatunk, hogy a két tevékenység egymással kölcsönös kapcsolatban vált egyre szakszerűbbé. A technikai eljárások egyszerűsödése, majd a könnyű kézikamerák elterjedése korában aztán egyre inkább igyekeztek a néprajzi vizsgálatokban a fényképezés dokumentációs lehetőségét kihasználni. Közismert tény, hogy nálunk Orbán Balázs már az 1860-as években élt a képrögzítés akkor még újszerű, bár igen körülményes eszközével – ez a technikailag nehézkes kollódiumos nedves eljárás korszaka volt –, noha megjelent munkájában nem fényképek, hanem az ezek nyomán készített rajzok, fametszetek szerepelnek, összesen 356 darab. Eredeti Orbán-felvételek csak 1971-ben láttak először napvilágot, amikor Erdélyi Lajosnak köszönhetően a Kriterion Könyvkiadó közzétette az addig fellelt 164 felvételét. Ezek nem mindegyikét használták fel a *Székelyföld leírásá*ban. Utóbb újabb képek kerültek elő, így tizenhárom képet közölt Zepeczaner Jenő a székelyudvarhelyi Haáz Rezső Városi Múzeum gyűjteményéből 2000-ben.[1] A néprajz- és fotótörténet egyre több előddöt tett ismertté, noha – mint erről a későbbiekben még lesz szó – a terület még szinte föltáratlan, s egész sor kutatási feladat áll előttünk e téren. Az előfutárok óta eltelt időszakban készült több százezer néprajzi felvétel jól bizonyítja, hogy a néprajzi kutatás tulajdonképpen nem lehet meg fényképek (és filmek) készítése s felhasználása nélkül. Módszertani szempontból néprajzi fényképezésünk meglehetősen vegyes, ami nem meglepő, mert nemzetközileg sem sokkal jobb a helyzet. A néprajzi fényképezés módszertana nem túl kidolgozott terület, hiába van a kamerahasználatnak jó évszázados múltja. A néprajzi fényképek minősége a fényképező etnográfusok gyakorlati tapasztalataitól, a készítendő kép felhasználásával kapcsolatos szándékuktól, vizuális érzéküktől – sajnos többnyire inkább csak ösztönösségüktől –, valamint technikai tudásuktól, adottságaiktól és a kutatás körülményeitől függ. Az utóbbi évtizedek fejleménye, hogy a néprajzi kutatásban a különböző vizuális technikák alkalmazása nem egyszerűen technikai és ezáltal végeredményben mellékes szempontként, hanem tudatos módszertani igényként fogalmazódik meg, bár még mindig viszonylag ritka az, amikor a kutatás jól kidolgozott önálló „fényképezési kutatási módszertanra" alapozott.[2]

A fényképezés kutatási eszközként, pontosabban szólva tehát kutatási módszerként és interpretációként való alkalmazása a néprajzi-antropológiai megfigyelés, adatrögzítés, értelmezés, a kutatási folyamat különböző fázisainak szerves része, függetlenül attól, hogy a fényképezőgépet a kutató maga használja-e, vagy fotós szakemberrel működik együtt, vagy a kutatás maga elsődlegesen a vizuális megismerésre épül-e. A fényképezés módszertani felhasználása mellett a néprajzkutató a kutatási folyamattól függetlenül létrejött képeket is vizsgálja, hiszen a fényképeket jól használhatja cselekvésformák, közösségek, „ismeretlen kultúrák", sajátos életkörülmények megismerésének forrásául. Igen általánosan fogalmazva azt is mondhatjuk, hogy voltaképpen minden fénykép lehet „néprajzi fotó", függetlenül attól, hogy ki s milyen célból készítette, mert egy fénykép (vagy film) néprajzi jellege az elemzés módjától, az interpretációtól függ. Számunkra ismeretlen szokásokat, távoli népek életének jellegzetességeit, de akár saját társadalmunkban az egyes társadalmi rétegek életmódját, szociokulturális jegyeit, különböző kulturális színterek attribútumait viszonylag jól kiolvashatjuk a nem kifejezetten néprajzi céllal készült fényképekből is. A fénykép ugyanis eredendően (leszámítva az experimentális fotográfiai műalkotásokat) mindig hordoz – Roland Barthes szavaival élve – bizonyos „etnológiai ismeretanyagot" (Barthes 1985:36), mely olykor minimális információt jelent, olykor viszont szinte uralja a kép egészét. A fényképek azonban nem kizárólag képileg rögzített dokumentációként, azaz a tartalom szempontjából számítanak forrásnak, hanem bizonyos mértékig a látvány létrehozásának módjáról is vallanak. A képkészítés körülményei – s politikuma – kontextuális ismeretek alapján tárható fel és értelmezhető, de képileg, stilisztikailag is kifejeződik. A kontextust egyúttal a korszak fotóesztétikai elveire, eljárásaira, az általános vizuális imaginációra is ki kell terjeszteni, ami képi intertextualitásként befolyásolja a képkészítők munkáját az igazodás, illetve a normáktól való eltérés vonatkozásában egyaránt.[3] A fotográfiát elemző kultúrakutató a fénykép forrásszerepét tehát többféle módon értelmezheti, más szóval egy-egy képet többszörös dokumentumnak lehet tartani. A néprajzi-antropológiai vizsgálatokban a fényképeknek ezt a kulturálisforrás-jellegét különböző közösségek – például egy település, egy család, egy meghatározott tevékenységre társult közösség, alkalmi csoportosulás stb. – tagjai körében meghatározott időben használatos, a kutatástól függetlenül létrejött fényképek vonatkozásában lehet a legjobban hasznosítani. Egyedi példányok elemzésével pedig lehetővé válhat, hogy a képek tartalmán mint közvetlen információn túl létrejöttük körülményeit, felhasználásuk motivációit s olykor kalandos életpályájukat is föltárjuk, melyek mind társadalmi-kulturális és/vagy hatalmi viszonyokról vallanak.

Ha egy-egy ilyen fényképegyüttest eredetük, készítőjük alapján veszünk szemügyre, meglehetősen heterogén anyagot kapunk, kezdve a hivatásos fényképészek, fotóművészek által készített különböző jellegű alkotásoktól az amatőrök munkáin át a változatos családi fényképekig, privát fotókig. A vizsgálatokban többnyire a „Mit ábrázol?", „Mire és hogyan használják?", „Mi a képek jelentése?" s ezekhez hasonló kérdések merülnek fel, amelyek mind a fényképek tág értelemben felfogott forrásértékét írják körül.[4] A fényképek bármilyen szempontú feldolgozásának, forráselemzésének kulcsproblémája a kontextus; leginkább a készítés és a használat kontextusának felderítése. Ebből a szempontból óvatosságra int a néprajzi fényképezés módszertanának alakulása, miután egyre inkább azt hangsúlyozzuk, hogy a néprajzi fényképezés nem tekinthető semleges és magától értetődően „objektív", megfigyelésnek, vagyis a kutató képeinek forrás-

értéke, jelentése elszakíthatatlan a fényképen „keresztül" történő megfigyelés körülményeinek beható elemzésétől. Ily módon a néprajzi metodológia részeként alkalmazott fényképezés és a fényképek etnográfiai jellegű olvasata sem elméletileg, sem gyakorlatilag nem választható el élesen egymástól, s ez a tény indokolja egy egységes, mindkét nézőpontot magában foglaló vizuális antropológia kialakulását, illetve művelését. Az utóbbi jó két évtizedben sok minden történt ezen a téren Magyarországon is, amelynek számbavétele és a nemzetközi kutatásokat, elméleteket is figyelembe vevő kritikai áttekintése tanulságos lenne. Ezúttal jóval szűkebb perspektívát választva, a „néprajz-antropológia és fényképezés" kapcsolatának néhány múzeumi vonatkozását tárgyalom. Alapvetően három fő területről lesz szó, olyan kérdésekről, melyek ugyanakkor talán nem csak a néprajz szakos muzeológusokat foglalkoztatják. A felvetett problémák a Néprajzi Múzeumban többé-kevésbé konkrét munkákkal is kapcsolatban állnak, így meghatározott kutatási, kiállítási programokhoz, illetve gyűjteménykezelési kérdésekhez is illeszkednek. Mindezeket oly módon tárgyalom – nem azonos mélységben és terjedelemben –, hogy némi kitekintéssel az egyes problémák tágabb vonatkozásait is érzékelni lehessen. Hangsúlyozni kell, hogy egyik kérdéskört sem a probléma teljességében tárgyalom.

Körülhatárolás, definíció

Kiindulhatunk abból a kérdésből, hogy Magyarországon kik voltak az első „néprajzi fotográfusok" – legyen ez a kifejezés bármilyen bizonytalan is. Melyik az első ismert néprajzi fotográfia? A választ leginkább az nehezíti meg, hogy a fennmaradt emlékanyag épp a kezdeteket illetően hiányos. Bár a fotótörténeti kutatások bőséggel feltártak már ilyen adatokat, az önálló feldolgozás és az irodalmi hivatkozások értékelése a néprajz(i tudománytörténet) alapján még sok feladatot jelent. A korai néprajzi értékű, jellegű képtípusok, fényképezési és képhasználati módok, illetve helyszínek jellemzésére négy olyan példát hozok fel, amelyekben a megörökítés és ábrázolás szándéka párhuzamos a korszak népélete iránt tanúsított kutatói érdeklődéssel.

Mai adataink szerint a legelső néprajzi fotográfiák egyike – mely sajnos nem maradt fenn – egy háromalakos pásztorcsalád képe volt. Ennek elkészíttetése Vahot Imrének, a *Magyar Föld és Népei* című évnegyedes lap szerkesztőjének nevéhez fűződik, aki – mivel az addig alkalmazott litográfiákkal elégedetlen volt – 1847-ben elhatározta, hogy „egy daguerreotipistával utazza be az országot és annak felvételei nyomán készült kőnyomatokat közöl lapjában". „Vahot – fogalmaz egy fotótörténész – demokratikus politikai felfogásának és a népélet iránti romantikus érdeklődésének köszönhetjük a híres betyár, Sobri Jóska családjának képét, első etnografiai, vagy ha úgy tetszik riportfelvételünket, – a fejlődés elején a dolgok differenciátlanok. Ezzel az ábrázolással és egy soproni öreg harangozó képmásával jelent meg először a nép arca az ezüstlemezen."[5] A „Sobricsalád Vasmegyében" aláírású színezett kőnyomatos litográfia – Vahot szavaival – „a világhírü haramia édesatyját", a „75 éves jámbor kanászt" és két testvérét ábrázolja. Dagerrotípiákat addig nem szegény pórfiakról készítettek, ám a közülük kivált – s szinte egy csapásra romantikus figurává lett – betyár rokonai alkalmasnak bizonyultak arra, hogy a társadalom alsóbb néprétegei fényképes ábrázolásának első képviselői legyenek. A témát elsősorban a mesés alak hírneve adta a valóság megörökítését szomjazó fotográfusnak és szer-

kesztőnek, de őszintén remélték, hogy a fölvett „pásztorcsaládban hű képe látható a' dunántúli, különösen a' vasmegyei nép egy osztálya életének, sajátosságainak". A példa a társadalmi és táji típusalkotás esete, ami a korai néprajzi látásmód jellegzetessége.

A viseleti bemutató az 1862-es londoni világkiállításon kapott először komolyabb szerepet. Jankó Vince – egykori halálra ítélt 48-as – Londonba menekült, egykori emigráns kormánymegbízással Magyarország néprajzáról és terményeiről bemutatót szervezett, amely népviseleti képsorozatot is tartalmazott. A szervező, az „országos központi bizottmány titoknoka" a Pesti Hölgy-divatlap hasábjain közzétett részletes felhívásában aprólékosan kitért a készítendő fényképekre, beleértve azok elkészítésének várható költségeit is. Elképzelését jogosan tarthatjuk kifejezetten néprajzi szempontúnak: „A fényképek kiállításának elrendezésénél arra ügyelnék – írta –, hogy azon helyen, hol a gabona fajok megyénként sorakozva lennének, egyszersmind az illető megye népviseletét, állatfajokat és gazdasági eszközöket ábrázoló fényképek is helyet nyerjenek. Hasonlókép tennék a határőrvidéki tájképekkel is."[6] A képek elkészítéséhez „hölgykörök" szervezését szorgalmazta, mert az ő feladatuk lehetne, hogy a helyszínen kiválasszák azokat, akik a képek felvételére Pestre utaznának. Ötven-hatvan színezett kép elkészítésére gondolt: minden vidékről meg kellene örökíteni „egy középkorbeli férfit és egy asszonyt, egy fiatal legényt és egy lányt tisztességes öltözetben". A kiállítás után a fényképek a hölgykörök tulajdonában maradtak volna. A terv túlzottan ambiciózusnak bizonyult, s a képeket végül két, az országot bejáró fényképész készítette el. Jankó a Magyar Sajtó hasábjain egy ízben így tudósított a munka menetéről: „Tiegde János és Sebes Emil urak körutjukat az alföldön már befejezték, s 21 igen érdekes képet állítottak ki, az ott divatozó népviseletekről. Jelenleg a dunántuli vidéket járják be, honnét szintén igen jeles példányokat reménylek kaphatni."[7] Mint látható, a fennmaradt sajtóanyag a programszerű néprajzi fényképezés első jelentős vállalkozásáról tudósít, de mára sajnos kérdéses, sikerül-e fellelni vagy azonosítani a képekből vagy azokhoz hasonlókból. Arról, hogy miből állt össze a kiállított anyag, szintén egy rövid hírlapi beszámoló nyújt valamelyest képet. A tudósítás a Londonba küldött kollekció rövid budapesti, köztelken való bemutatása kapcsán íródott: „Igen szépek s különösen dicsérendők a Jankó Vincze által kiállított magyar tájviseletek Tiedge által fényképezve. Minden megye és minden nemzetiség képviselve van e képeken s alkalmul szolgáland Magyarország lakóinak ismertetésére. Mind a fényképezés, mind a színezés jól sikerült. Öröm nézni azokat az eredeti szép alakokat, melyek értelmes, józan népünket hűn tükrözik vissza. Kiválólag sikerülteknek mondhatnók Vidacs gyármunkásait, a szegedi halászokat, a kis-zombori czigányokat és a mármarosi románokat."[8] Szemere Bertalan a helyszínen járva dicsérte a Londonban kiállított anyagot: „Szerencsés gondolat volt Magyarország lakóit Ethnographiai felfogással fényképekben felállítani. E képek nemcsak öltözetük különczsége, s a magyar, különösen a női viselet delisége által, de leginkább az életre való arcok jellemző kifejezése által minden látogató figyelmét lekötik, s a képek sorozatán végig vezetik."[9] A londoni Times ugyanezt emelte ki, megjegyezve, hogy a különféle népviseletek ábrázolása mellett „a mi a viseletnél is több érdeket költ bennünk, az arczuk kifejezése az, mert kevés ország van, hol alsóbb osztályukban, tartás, alak és kifejezés tekintetében annyi férfiasság és függetlenség megnyilatkoznék."[10]

A fotográfia az 1867-es világkiállításon megkülönböztetett szerepet játszott. Részletes tájékoztató olvasható addigi történetéről, technikai-műszaki feltételeiről, helyze-

téről a világtárlatot bemutató nagyszabású, Párizsban megjelent magyar nyelvű könyvben is, melyben a szerző egyébként a londoni kiállítás imént ismertetett népviseleti képeit szerencsétlen kiállítási megoldásnak tartotta. A szöveg írója, Teleki Emma (De Gerando gróf felesége) persze főként azt fájlalta, hogy „gazdag hazánk csak szüken mérte a' világtárlatnak kincseit". Ennek alapján írja, hogy a „népviseletek is mily szépen illettek volna a' kövek és terményekmellé és ezek nem rút fényképekben mint az 1862-*beli* londoni világtárlatkor, de magok valóságában".[11] Talán emiatt az ellenérzés miatt nem is említi meg, hogy Párizsban is voltak népviseletet mutató fényképek. A magyar anyagot feltüntető katalógus szerint ugyanis nyolc magyarországi fotográfus állított ki, közülük ötük képeit tarthatjuk „néprajzi" jellegűnek. A nagyszebeni Glatz Theodor erdélyi táj-, város- és népviseleti képeivel díjat nyert, hasonlóan viseleti képekkel szerepelt a besztercei Koller Károly, a kolozsvári Veress Ferenc – ő portrékat és látképeket is kiállított –, valamint Schrecker Ignác Pestről. Feltehető, hogy a debreceni Gondy- és Egey-műterem képei között is voltak néprajzi jellegűek.[12] Valószínűleg a világkiállítás hatására 1869-ben a Champs Élysées-n lévő iparpalotában újabb fényképészeti kiállítást rendeztek, amelyen a Gondy- és Egey-műterem négy pásztorviseleti fényképpel, Veress Ferenc pedig kétalbumnyi viseleti és városképpel szerepelt. Ez utóbbi megoldás szokatlan volt. Egy hírlapi tudósítás szerint „Veres nem is tartá meg az előirott szabályt, hogy a kiállítandó fényképek keretben küldessenek; ő albumokban küldé; ez pedig éppen nem gyakorlati, mivel sok látogatónak nincs kedve forgatni a nagy album lapjait [...] az a rossz eredménye is van, hogy az album elszakad, összepiszkolódik, a mint itt is történt; s most már 3 napja, hogy a két album javításra van küldve"[13]. A beszámoló szerint a kiállított képek nem voltak feliratozva, adatolva, s a közönség nem tudhatta, hogy a felvételek honnét származnak, mit ábrázolnak, így a cikkíró szerint egyesek „a bundás juhászt indusnak is találgatták". Eszerint a „Kelet" képileg már megszokottabbnak tűnt, mint a közelebbről való „népi".

A negyedik példa ismét egy világkiállítással és a betyárfigurák népszerűségével kapcsolatos. Az 1878-as párizsi világkiállítás magyar részében betyárok fényképeinek sorozatát mutatták be. Ezeket Török Aurél, a később neves antropológus is látta, s fel is háborodott miattuk. A Magyarországra sajátosan utaló képeket 1872–1873-ban Letzer Lázár szegedi fényképész készítette, összesen negyvenötöt, s ő juttatta ki a kiállításra őket. Szerencsés módon ez a sorozat szinte teljesen fennmaradt, a világkiállításon egykor bemutatott képek közül negyvenkettő a Magyar Természettudományi Múzeum Embertani Tárában, egy barna bőrbe kötött albumban megtalálható. Egy kevésbé teljes sorozatot a Móra Ferenc Múzeum gyűjteményében őriznek, néhány további másolat a Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárába és a kiskunfélegyházi Kiskun Múzeumba került.[14] Ez a példa is jelzi, hogy az első időben a nép fotográfiai képe elsősorban a különlegesség iránti vonzalomnak köszönhetően jelent meg.[15] Így a törvényen kívüli, titokzatos betyár romantikus figurája kiváltotta a megörökítés szándékát, ahogy a tájilag jellegzetes viseleteket és a különböző foglalkozásokat szemléltető alakok is a fotográfiai látás- és bemutatásmód korai példái a kulturális különbségek észlelésében.

A felvillantott adatok is jelzik, hogy milyen sokféle előzménye van, illetve lehet a néprajzi fotografálásnak. Tudománytörténetileg az is figyelmet érdemel, hogy milyen azonosságok mutatkoznak a fotó elterjedésének és a néprajz kialakulásának folyamatában. Ebben különösen a nagy nemzetközi bemutatók s azon belül a viseleti típusok iránti érdeklő-

dés szerepe számottevő. A korabeli feljegyzések, a fotótörténeti kutatások hivatkozásainak ismerete elengedhetetlen a néprajzi képhasználat történetének megismeréséhez, azonban a legfontosabb tennivaló a fennmaradt s ilyen szempontból érdemleges korai képanyag felmérése és számbavétele lenne. Ennek érdekében a Néprajzi Múzeum egy nemzetközi projektet kezdeményezett, amely *A korai néprajzi fotográfiák Közép-Európából, az 1840–1870-es évek* címmel feltárná a még ismeretlen dokumentumokat, illetve a néprajzi szemlélet és gyakorlat kibontakozása sajátos szempontjából értékelné az archívumokban őrzött emlékanyagot.[16]

A kutatás célja nemzetközi anyagfeltárás, valamint ennek alapján közös kiállítás és katalógus megvalósítása. A részt vevő országok néprajzi és fotótörténeti gyűjteményeinek feldolgozása mellett szó van a firenzei Alinari Alapítvány muzeális anyagának áttekintéséről és az ott őrzött első néprajzinak tekinthető fotográfiák felkutatásáról. Megkerülhetetlen lenne, különösen a tervezett kiállítás szempontjából a Román Fejedelemség udvari fényképésze, Szathmári Pap Károly etnográfiai felvételeinek feldolgozása és bemutatása, melyek közül csak mutatóba található néhány Magyarországon (Kolta, szerk. 2001; Miklósi-Sikes 2001:32–43). A Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében megkezdett felmérés alapján jól látható, hogy milyen sokrétű az ilyen anyag tartalmi, műfaji szempontból s eredetét tekintve, bár a darabszámot illetően nagy bőségről nincs szó. Az időhatárt azonban talán még szűkíteni is kell, mert az 1870-es évektől viszont már megsokszorozódik a szóba jöhető fotók száma. További tanulság, hogy az ilyen anyagnak csak a kisebb része került a Néprajzi Múzeumba, illetve néprajzi gyűjteményekbe, ezért a kutatást ki kell terjeszteni az ország más intézményeire is. Kiindulásként a „néprajzi fotográfiát" tág értelemben fogjuk fel, így nem korlátozzuk a tudományos céllal készült felvételekre. Annál is kevésbé, mert a vizsgált korszakban még lazák a határok, ahogy ezt a Jankó Vince-féle vállalkozás esetében érzékelhettük. A szaktudomány kialakulása előtti korszakra vonatkozóan néprajzinak tekintünk minden olyan kültéri és műtermi felvételt, amely az adott időszakban társadalomtörténetileg a „nép" kategóriájába sorolható embereket – egyént vagy azok kisebb-nagyobb csoportjait – kulturálisan jellemző módon ábrázol. Idetartozhatnak az alakok nélküli, de ugyanilyen kontextusból származó építmények, tárgyak, eszközök felvételei. A „kulturálisan jellemző" szókapcsolat szintén tág jelentésű, magában foglalja a foglalkozás, a társadalmi állás, az anyagi/tárgyi javak vizuálisan kifejezhető, illetve kifejeződő jegyeit. Megkülönböztetett figyelemben részesülnek a műtermen kívül, akcióban megörökített alakok felvételei, függetlenül attól, hogy ez az „akció" mennyire a fotografálás miatt szervezett beállítás eredménye.

A „szaktudomány kialakulása" természetesen csakis folyamatnak tekinthető, nehéz lenne vagy talán nem is lehet egyetlen időpontra rámutatni, amitől világosan elhatárolhatnánk a már tudományosnak minősülő gyakorlatot. Xántus János és Rómer Flóris éppúgy vásárolt fényképeket az 1873-as bécsi világkiállításra, mint Jankó Vince tíz évvel korábban, miközben saját maguk még nem készítettek felvételeket.[17] A Bécsben bemutatott etnográfiai témájú fényképek annyiban lehettek „néprajzibbak", mint az 1862-es londoniak, hogy kimunkáltabb tudományos szempontok szerint válogatták őket, tehát alaposabb és szélesebb körű néprajzi kutatás alapján lettek egy reprezentációs rendszer alkotórészei. Annyi bizonyos, hogy a kontextus szakszerűbb lett, s hogy képileg mi változott, azt a dokumentumok hiányában ma már nem tudjuk megállapítani. A néprajz szakszerűsödésének folyamatában a kutatói fényképezés meghonosodása és elő-

térbe kerülése számít minőségi előrelépésnek, ami egyúttal a terepkutatás részeként való képrögzítést jelent. Reguly Antal, Orbán Balázs, Huszka József, Vikár Béla, Jankó János, Pápai Károly a magyarországi gyakorlat legismertebb és legnevesebb úttörői. A kamerahasználat és a rögzítésre érdemesnek tartott kulturális jegyek kiválasztása, tudományos elvek szerinti értelmezése kölcsönösen járultak hozzá a néprajz (és tágabban az etnológia) szaktudománnyá válásához. A valóságelemek néprajzi tényként való felismerése, azonosítása tehát fotográfiai eszközökkel is végbement – s azóta is folyamatosan végbemegy. Más szavakkal: a fényképezés néprajzi térhódítása a néprajz szaktudománnyá válásának konstitutív tényezője, s ennek fényében a néprajz és az antropológia, etnológia történetét akár újra is írhatnánk.[18] Ez ugyanakkor nem érvényteleníti azt a másik felismerést, hogy a tárgy és a szöveg elsőbbséget élvezett a képhez képest, miközben nélküle voltaképpen elképzelhetetlen az anyagi-tárgyi kultúra etnográfiája. A kép relatív másodlagossága, de egyben nélkülözhetetlensége egészen napjainkig érzékelhető belső diszciplináris feszültség, ami magyarázatul szolgálhat arra, hogy a vizualitás miért visszamaradottabb módszertanilag s elméletileg a szakmai gyakorlat egészéhez képest.

A 19. század végére már körvonalazódnak azok a kategóriák, melyek a néprajzi fényképek mint az alkalmazott fotográfia egyik jellegzetes területe fő tematikai csoportjait jelentik. Bécsben és Budapesten egyaránt 1894-től kezelik külön a fényképeket az etnográfiai gyűjteményen belül – lehetséges, hogy egymástól nem függetlenül –, s két évvel később a bécsi múzeum vezetője, Michael Haberlandt a bécsi amatőr fotográfusok klubjában tartott előadásában a néprajzi képek hat csoportját különböztette meg. Felosztását antropológiai kiindulásúnak tarthatjuk, melynek révén igazodott a nemzetközi gyakorlathoz. Kategóriái a következők: 1. antropológiai felvételek, 2. a házkutatáshoz *(Hauskunde)* készült felvételek, 3. viseletképek, 4. kultusztárgyak fényképei, 5. a népi játékok és szórakozások, a dramatikus bemutatók felvételei, 6. a mezőgazdasági munkák dokumentációja.[19] Ez a tagolás Bátky Zsigmond *Útmutató*jában is felismerhető, ahol a szerző egyébként a fényképek (és rajzok) hasznosságát abban látja, hogy lehetővé teszik a múzeumba nem begyűjthető tárgyak megörökítését (Bátky 1992:12–13). A néprajzi fényképezés ilyen eszköz vagy helyettesítő jellegű szerepének fölfogása a korszak általános gyakorlata volt (Beaugé 1995; Edwards 2001:56). Azóta a néprajzi fényképezés tematikailag jelentősen gazdagodott, többszörösen változtak a dokumentálással szemben támasztott követelmények, de a fenti hat témakör az embertani felvételeket leszámítva továbbra sem vesztett jelentőségéből. Mint ahogy abban sem tapasztalható lényegi változás, hogy a fotográfia néprajzon belüli szerepének fő motívuma a közvetlen, részletgazdag dokumentálás eszménye. A fényképezés a valóság közvetlen rögzítése, képileg történő begyűjthetősége miatt – pontosabban az ebben való megkérdőjelezhetetlen hit alapján – játszotta azt a konstitutív szerepet a néprajz (ki)alakulásában, amiről az előbb szó volt. A néprajzkutató persze elsősorban azt dokumentálta, amit néprajzilag témának tekintett – így az előzetes tudás/koncepció meghatározta, hogy mit lásson meg, kamerájával mit rögzítsen, bár az objektív olykor a szándékoktól eltérően mást is befogott. Mondhatnánk: szerencsére. A néprajzi tények megörökítésének pozitivista felfogása e tények milyenségéről vallott belátásaink módosulásával párhuzamosan lassanként szertefoszlott, s ma már szinte megfordult a képlet: a képekre nem annyira realista dokumentumokként tekintünk, mint inkább konstrukcióként, mert a fotó tekintet, ugyanakkor fikció (Beaugé–Pelen 1995:8). Mintha jobban is érdekelne bennünket

mindaz, ami *nem* került elődeink objektíve elé, vagy ami csak *véletlenül* lett része a rögzített képnek, mint az, amire a kamera *tudatosan* irányult. Ez így talán igazságtalan túlzás, hiszen elfedi a klasszikus néprajzi fotó legfontosabb értékét, azt hogy ez a képtípus és az ezt megteremtő tevékenység mára eltűnt életformákat rögzített. Konstruált módon, szelektálva, olykor ma már joggal kritizálható elvek/ideológiák alapján, de hihetetlen gazdagságban, ezernyi pontos részlet megőrzésével és táji-földrajzi változatosságában. Ha a dokumentálás, a megörökítés fő vezérelve az elmúlás, a megszűnés elleni védekezés volt – az egyetemes néprajz híres-hírhedt „eltűnéssel" (vanishing) szembeni mentés- (salvage-) paradigmája (vö. Clifford 1999:165–177) –, az utókor csak hálás lehet az eredményért. *Létezik* ugyanis egy óriási korpusz arról, ami javarészt ma már az emberiség vagy egy-egy nép múltjához tartozik. Mindezek ellenére a jelzett szemléletváltás kikerülhetetlen, s ez a létező képállomány értékelésére, értelmezésére éppúgy kényszerítőleg hat, mint a bevett rutinok felülvizsgálatára.

A néprajzi fotó meghatározásához szorosan hozzátartozik egy paradoxon: az esztétikumhoz fűződő viszonyról van szó. Elisabeth Edwards szerint az antropológiai fényképezést a pozitivista realizmus és az olykor szándékos esztétikusság együtt is jellemezheti, de többnyire nem erről van szó, mert a tudományos realizmusnak ezt a műfaját rendszerint az esztétikai hatáskeltés tudatosan megfogalmazott tagadása kíséri (Edwards 1992:9–10). Szövegszerűen ezt az álláspontot – legalábbis a roppant szegényes magyar nyelvű módszertani szakirodalomban – nehéz lenne kimutatni, ám mint sugalmazott követelmény és ideál vélhetően mindenki előtt régtől fogva köztudomású. A norma ismert: a néprajzkutatónak fényképeivel a tudományos munkát kell elősegítenie, hatásfokát növelnie, s nem esztétikai hatáskeltésre kell törekednie. A kezdetektől örök dilemma a megrendezettség és a spontaneitás kérdése, a lefényképezettek tudatos beállításának vagy „meglesésének" ellentmondása. Nincs mód arra, hogy e kérdésre bővebben kitérjünk,[20] mindenesetre a néprajzi fotóssal szemben az a klasszikus követelmény, hogy ne befolyásolja a megfigyelt tényeket, a szeme előtt végbemenő eseményeket. A kamera és a fotográfus jelenlétéből származó kikerülhetetlen hatások tudatos számontartása és értékelése újabban épült be a vizuális módszertanba, az elméleti irodalomba. Az alapokat Roland Barthes (1985:57) szavaival is kifejezhetjük: „A Fényképész nem attól lát, hogy »lát«, hanem attól, hogy jelen van." Ugyanakkor az sem tagadható, hogy a jól formált kép iránti igény – főként kiállítási szükségletként – szintén gyakran megfogalmazódik (lásd például Manga 1952). A jól formáltság pedig nem csupán a tudományos pontosságra, hanem burkoltan az esztétikai kvalitásra is vonatkozik. Ez a kettősség, az „episztemológiai és esztétikai jelleg" együttese (Born 1998:233) jellemzi tehát az antropológiai-néprajzi fotót, így inkább az a pontos megfogalmazás, hogy „az antropológiai fotográfia mint műfaj akaratlanul is saját esztétikai minőségeket fejleszt ki (olyanokat, melyeket [az esztétikai hatáskeltés elutasítása miatt] paradox módon *nem nem-esztétikai*nak nevezhetünk)" (Born 1998:251). Más megfogalmazásban: a néprajzi fénykép a nem esztétikai igények vezérelte kép, melynek mégis vannak esztétikai vonásai; „stílus nélküli" stílus (Edwards 2002b:44). A „jól formáltság" kifejezés viszont arra figyelmeztet, hogy az ilyen fotografálásnak is vannak természetesen minőségi fokozatai.

Ha a kezdeteket illetően még bőven van mit kutatni, a mai dilemma, hogy valójában mi is tekinthető néprajzi fotónak, az imént előadottakból is láthatóan különösen fogas

kérdésnek bizonyul. Más összefüggésekben lesz még erről szó, mindenesetre úgy tűnik, múzeumi, pontosabban gyűjteményi szempontból nemcsak nehéz, de kifejezetten lehetetlen is követni a fényképek néprajzi-antropológiai természetű interpretációjának mai irányát, hiszen a „minden néprajzi fotó" tétel alapján egy szakgyűjtemény nem teheti parttalanná tevékenységét. A szelekció elveinek és sarokköveinek rögzítése ma azért fontosabb, mint korábban, mert átalakult és folyamatosan változik a néprajz megannyi történetileg kiforrott kutatási iránya, meghatározó szemléletmódja, s ebben a helyzetben a gyűjtő- és feldolgozómunka szükségszerűen módosul. A kutatás keretébe vonható dokumentumok köre ma éppúgy kibővül, mint a néprajzi-antropológiai szempontból képileg tanulmányozható problémáké, miközben úgy érezzük, a hagyományosan jellegzetes néprajzi témák – mint például a Haberlandt-féle hat kategória – ma már korlátozzák magát a néprajzi-antropológiai kutatást.

Intézményi keret: archívum, a fotó mint tárgy, kutatás

Mielőtt rátérnék a kutatási (és az ezzel kapcsolatos gyűjteményi) problémákra, szólni kell a keretről, vagyis arról, hogy a múzeum a fénykép speciális kontextusát jelenti, s ennek éppúgy vannak elméleti vonatkozásai, mint gyakorlati következményei. A múzeum mint a fotó intézményi kerete tágabb és részben más jellegű kérdés, mint az, hogy a fénykép akár kutatási forrásként, akár metodikai eszközként a néprajz, az etnológia szolgálatába szegődött. Egyrészt – a részletes kifejtés nélkül s a másutt írtakra utalva[21] – azt kell kiemelni, hogy a múzeumban az egyedi kép különféle sorozatok, korpuszok részeként, az *archívum* alkotóelemeként létezik. Úgy is mondhatjuk, hogy a fénykép még egyedi jellegét és értékét is elsősorban más példányok viszonylatából nyeri, s minden egyed az ismeretek, az osztályozások és a kiforrott értelmezési sémák rendszereként szerveződő archívum rendjébe illeszkedik. Ha a lefényképezni valamit vagy valakit a birtoklással kapcsolatos, az archívumképzés lehetősége és cselekménye még inkább a hatalommal való rendelkezést jelenti. Az archívum a tudás elemi szintű szervezésének és közvetítésének hatalmi bázisa/eszköze. Minden, ami ebbe „belép" vagy onnét „kiemelésre kerül", a hatalom aspektusával rendelkezik, s ezáltal változtatja meg a jelentését. Azt is figyelembe kell venni, hogy a „belépés" oldaláról az archívum homogenizálja az eredete, technikája, funkciója stb. szerint sokféle képi anyagot, s behatárolja a „kilépés" módozatait is, noha az archívum esetlegességei miatt, valamint az egyes képek feltárható egyedi története alapján alternatív elrendeződések és „megszólaltatások" is lehetségesek. Világos, hogy ez a kapcsolódás nem korlátozódik a szorosan vett néprajzi-antropológiai múzeumokra, gyűjteményekre, mert itt általánosabb jellegű problematikáról van szó. A társadalmi (léttel foglalkozó) múzeumok azonban jobban „érintettek", mert emberek – embertársaink – képeivel rendelkeznek, s manipulálnak. Másrészt a fénykép a múzeum gyakorlatában nem egynemű, s különösen nem ilyen az etnográfiai múzeumok esetében. A néprajzi fotóról eddig mondottak csak a fényképállomány – pontosabban: az alkalmazott fotográfia – egyfajta típusát, a szorosan vett gyűjteményi anyagot képviselik,[22] pedig ugyanazon múzeumban továbbiak is használatosak: nyilvántartási fotók, biztonsági felvételek, kutatási segédanyagok, az intézmény tevékenységének dokumentumai, kiállítási nagyítások és így tovább teszik teljessé egy múzeum fotóállomá-

nyát. Úgy is mondhatjuk, hogy ezek az alkalmazott fotográfia másodlagosan alkalmazott altípusai. A különféle múzeumi fényképek önálló, majd egységes nyilvántartása, továbbá a fényképhasználatok valamennyire egységgé szervezése a fotó helyi, intézményen belüli „emancipációját" jelenti, s csak késői fejlemény – ha végbemegy egyáltalán. A múzeumok belső életéről készült fényképek feltűnően másodlagosak, a *műtárgy*ként kezelt fotókkal szemben sorsuk mostoha, általában leltározatlanok és állagvédelmi szempontból is elhanyagoltak. Néhány évvel ezelőtt Londonban ezekből a „mellékes" múzeumi felvételekből rendeztek egy, a múzeumok tevékenységét kritikailag értelmező kiállítást. Ezek a képek épp speciális helyzetük, háttérbe szorítottságuk alapján tették lehetővé, hogy a klasszikus modernista múzeumok belső életét, deklarált céljait s egész eszményét mintegy „alulról" vagy a „másik oldalról" láttassák. A kiállítást elemző Georgina Born úgy véli, a múzeumi fényképek alacsony státusa jól kifejezi, hogy a múzeum csak korlátozott módon tud önmaga tevékenységéhez reflexív módon közelíteni, mely attitűd pedig a posztmodern múzeumideál és gyakorlat alapkövetelményének számít.[23]

Mindezek fényében tanulságos lenne feltárni azt a folyamatot, ahogyan a fotó – a múzeumi szakágak különbségeire is tekintettel – változott a múzeumi munkában. Erre itt nincs mód, csupán néhány aránylag korai momentumot emelek ki. Mint említettem, a Néprajzi Múzeumban 1894-től kezdték külön egységként kezelni az etnográfiai információkat hordozó fotográfiákat, mégpedig külön fényképleltárkönyv nyitásával. A tárgyak azonosítását segítő, biztosító tárgyfotók készítésének kezdetét egyelőre nem ismerjük pontosan. Kezdetben ez alkalmi jellegű lehetett, semmi esetre sem jelentkezett módszeres, netán kötelező követelményként. Rendszerességről s egyben a múzeumi fényképek funkcióbővüléséről először Semayer Vilibáldnak az 1914. év második negyedévéről írt jelentésében olvashatunk: „a tárgyak azonosságát az eddig is köteles leírásokon kívül a leltári czédulára ragasztott fényképmásolatokkal is igazoljuk" (Semayer 1914:310). Itt egy új funkció: az azonosítás, hitelesítés kerül előtérbe, de tárgyfotók halmaza önálló gyűjteményként még nem különül el, mint később a máig – negatívok és a tárgyak leírókartonjai révén – részlegesen külön kezelt nyilvántartási fényképgyűjtemény. (Ez a múzeumi egység mai állapotában és minőségében nem egységes, műtárgyak azonosításán kívül másra kevéssé használható, a felvételek közlésre, kiállításra például általában nem alkalmasak.) Tárgyakról készült felvételek ugyanakkor természetesen nem csak a nyilvántartás céljával s nem is csak házon belüli használatra készültek. Nem folytatom ezt a tekervényes, részleteiben kellően fel nem tárt és nem értékelt intézménytörténeti adatokból kibogozható szálat, mely ugyan bővítené a fénykép változó múzeumi státusáról kialakuló képet, de esetleg azt a benyomást keltené, hogy itt csupán a Néprajzi Múzeum érdektelen belső problémáiról van szó. Idézzünk inkább egy másik körből származó példát!

Gerevich Tibor a Múzeumi és Könyvtári Értesítő egyik 1908-as számában cikket tett közzé *A fényképezés a múzeum szolgálatában* címmel. Itt főleg a képzőművészeti anyag tudományos és közművelődési hasznosításáról ír – amire Pulszky Ferenc főként az angol, de más európai múzeumok kapcsán már 1875-ben felhívta a figyelmet (Pulszky 1902:167–168) –, de egyúttal a fotó muzeológiai „életének" korai szakaszáról is hiteles beszámolót ad. „A fénykép – kezdődik a fejtegetés – a múzeumok igen hasznos segítőtársa kulturális és tudományos munkájában. Anyagát olyanoknak is hozzáférhetővé teszi, a kik a közvetlen szemlélettől meg vannak fosztva. Másoknak a már látott tárgyak emlé-

kezeti fölfrissítését, azoknak kényelmes tanulmányozását teszi lehetővé. Nem kevésbé fontos szolgálatot teljesít a múzeum adminisztrációja és belső tudományos munkája körül. Minden múzeumnak lelkiismereti kérdése kellene hogy legyen, hogy legalább nevezetesebb tárgyairól fényképi másolatokat készíttessen, melyek baleset: tűz, rongálódás, vagy a manapság még gyakoribb múzeumi lopás esetében némi pótlásul szolgáljanak. Az új szerzeményeknek pedig mindegyikét fényképeztetni kellene, a legkevésbé jelentékenyt is, közvetlenül a megvétel után, azon porosan, s aztán másodszor a tisztítás, vagy az esetleges restaurálás után, hogy így a múzeumnak az illető műtárgy külső élettörténetéről hiteles adatai legyenek, legalább attól a momentumtól kezdve, a mint az a gyűjteménybe kerül." (Gerevich 1908:188–189.) Látható, a szerző a múzeumi fényképet a gyűjteményi tárgyak kettős aspektusának tekinti: egyrészt a műtárgyakat szolgálja – pontosabban: megerősíti a műtárgy státust –, másrészt a közönség számára biztosítja a hozzáférést. Bárki, akinek vannak muzeológiai tapasztalatai, meg tudja ítélni, hogy az idézett mondatok egyrészt a múzeumi tevékenység bővülését jelzik, másrészt ma sem vesztettek aktualitásukból. Úgy tűnik, az elmúlt közel száz év sem volt elegendő ahhoz, hogy a kívánalmak – melyek többségét azóta rendeletek, szabályzatok tették kötelezővé – egy-egy múzeumon belül teljesüljenek. Az új szerzemények „élettörténetének" fényképes nyomon követése pedig legfeljebb kivételes esetekben valósult meg.

De miről is van itt szó? Lelkiismeretlenségről, lustaságról, anyagi eszközök hiányáról? Sokkal inkább arról az ellentmondásról, ami abban áll, hogy a fénykép dokumentatív, eszköz jellegű használatának az igénye megsokszorozza a múzeumi tevékenységet. Ellentmondásba kerül a rögzítési/azonosítási szerep a fotó önállósuló termelésével. S ekkor e felvételek tárolásáról, feldolgozásáról, állagvédelméről még nincs is szó. Spirál, melyből csak akkor lenne kiút, ha a kapacitások sokszorosukra nőnének, amire nincs remény. A képi másolat, aminek elméleti következményeit a művészet kapcsán a műalkotások reprodukciójának tömegéből fölépülő képzeletbeli múzeum koncepciójában André Malraux vonta le (Malraux 1997), megnövelte a múzeumi feladatokat, átalakította a múzeumi normát, anélkül hogy ez a múzeumi aprómunkában, szervezeti felépítésében a maga teljességében tudatosult volna. A múzeum és a fotográfia kapcsolatát a mediáció fogalmával írhatjuk le (Porto 1999), ami azt jelenti, hogy a múzeum egész tevékenysége különböző fényképek előállításán, őrzésén, forgalmazásán és felhasználásán keresztül bonyolódik s válik láthatóvá, miközben rendkívül sokféle és különösen munkaigényes fotó*tárgy* keletkezik. Pillanatnyilag a digitalizáció vet fel részben hasonló, ám még erőteljesebb következményekkel járó gyakorlati és elméleti problémákat. A nagy különbség, hogy a fénykép tárgyiassága erodálódik, miközben most is mindenki tisztában van a praktikus előnyökkel, de a távlati hatásokkal és a múzeum lényegének esetleges átalakulásával ritkán számolnak – legalábbis a gyakorlati muzeológia szintjén (lásd bővebben Fejős Z. 2003:28–31).

De térjünk vissza Gerevich Tibor gondolataihoz! „A múzeumokhoz csatolt fényképgyűjtemények eredete – írja – a múzeumi tisztviselők asztalának lomjai között keresendő. A megvételre ajánlott tárgyak, a meghatározásoknál segítségül hívott rokon képek, szobrok fényképei és más hasonló »házi használatra« szánt fotográfiákból került ki a rendszeres múzeumi fényképgyűjtemények ősanyaga. A tudományos kutatás folytonos differenciálódása, a rengeteg részletkutatás mind nagyobb anyag szemmeltartását, legalább fényképi másolatban nyilvántartását tette a múzeumi tisztviselő kötelességévé.

A fényképezés munkai részének rohamos tökéletesbülése s párhuzamosan a reprodukciók mind olcsóbbá válása csak kezére játszott a muzeálisan kezelt fényképgyűjtemények létesülésének."[24] Ez a részlet közvetve jól megvilágítja az etnográfiai fényképgyűjtemények különlegességét más múzeumi fényképkollekciókhoz képest. Természetesen a néprajzi múzeumokban, illetve az ilyen gyűjtemények mellett is bőven fölhalmozódtak a már meglévő tárgyállománnyal és a szerzeményezéssel, az összehasonlító adatokkal kapcsolatos fotográfiák, ám ezek – mint utaltam rá – sokáig megmaradtak a Gerevich-féle „íróasztali lom", a segédanyag szintjén. Viszont az *igazi* néprajzi „muzeálisan kezelt fényképgyűjteményt" a képileg begyűjtött kulturális adatok tárházaként képzelték el, és ily módon alakították ki, építették föl. A fotográfiák az általuk hordozott, közvetített néprajzi adatok miatt váltak a gyűjteményekben fölhalmozott tárgyakhoz hasonló gyűjteményi objektumokká, azaz *műtárgy*akká. A tárgynak ugyan nagyobb tudományos értéket, magasabb presztízst tulajdonítottak, de az adathordozóként felfogott fényképek gyűjteménnyé alakítását az a felfogás alapozta meg, hogy a képeket a tárgy, a kulturálisan eltérő viselkedésformák stb., vagyis a valóság tényei fizikai másolatának, analógiájának tekintették. Ennyiben más tehát a néprajzi-antropológiai fényképgyűjtemény a művészeti múzeumok kollekcióihoz képest.

A fénykép a néprajz múzeumi gyakorlatában tehát műtárgy lett, ám paradox módon a klasszikus néprajzi fényképgyűjteményben eltekintenek a fénykép fizikai-tárgyi jellegétől. A „műtárgy" kifejezést ezért inkább metaforikus vagy értéktulajdonító szókapcsolatnak tarthatjuk, mely a fotó művészi-esztétikai rangját és önálló gyűjteményi értékét hangsúlyozza. A bevett gyakorlatban viszont a képek tárgyi mivolta nem számít, hiszen az ábrázolt néprajzi adat primátusa határozza meg a fényképek létét és felhasználását. Ezt a felfogást teljesíti be a Néprajzi Múzeum adattári rendszere és azon belül szakmutatója; az utóbbi néprajzi témák szerint osztályozza az anyagot, és nincs tekintettel az egyes fényképekre mint tárgyakra, valamint azok „társadalmi életrajzára".[25] Azért is történt ez így, mert ez az archiválási rendszer a kutatói terepfelvételekre alapozott, s a néprajz által befogadott másmilyen felvételek gyűjteményi jogosultságát a képek témája adta. Hogy egy-egy archivált kép eredeti nagyítás vagy reprodukció, hogy keretben vagy keret nélkül került a gyűjteménybe, hogy mi a technikája és így tovább, csak közvetett módon állapítható meg, ha kideríthető egyáltalán. Igaz, elvileg van lehetőség ilyen adatok feljegyzésére a leírókartonon, de ezek nemritkán hiányoznak, mert a hangsúly a fényképek tárgyán van. Ez magyarázza, hogy kezdetben a keretekből, albumokból általában kiszedték a fotográfiákat, ha ilyesmi került a múzeum birtokába, és az archív képekről készített reprodukciók – fizikailag a terepfelvételekhez *hasonló* képi másolatok – révén tagolták be azokat a főként hivatásos (vagy amatőr) kutatók fényképeit felölelő gyűjteménybe.[26] Az ilyen formációs folyamatok minden praktikus céljuk és jellegük mellett jelentősen megváltoztatták az archivált tárgyak jelentését s tágabban az archívum hasznosításának koncepcionális alapjait. A kialakított gyakorlat a mai napig determinálja, hogy az archívumi fotókat néprajzi témák *illusztrációjaként* használják.

Az elmúlt két-három évtizedben lassanként változások tapasztalhatók. Egyrészt a néprajzi fényképek kapcsán is előtérbe kerültek a fotótörténeti, technikai, esztétikai szempontok, valamint a konzerválás tárgyspecifikus kívánalmai. Egyre inkább tudatosítjuk, méltányoljuk, hogy néprajzi felvételeink között technika és eredet szerint milyen sokféle fotográfiát őrzünk, s megerősödött az igény a fényképek differenciáltabb értelmezése,

felhasználása iránt, ami gyűjteményi kezelésük bizonyos mértékű átértékeléséhez vezetett, illetve kell hogy vezessen. Itt óhatatlanul szükséges a speciális szakismeretek elsajátítása, továbbá az archiválás, az állománykezelés és -védelem differenciált követelményeinek teljesítése (Munkácsy 1999; Kincses–Munkácsy 1999; Stress 2000; vö. Fogarasi 2000a:766–775; Romsics 2000). Ez tehát a szorosan vett fotográfiai szempont, melynek köszönhetően már nem az anyagi hordozótól és a technikától, kiviteltől független képi információként kezeljük a néprajzi kutatásokba bevont sokféle történeti vagy archív fotográfiát, a korai kutatói felvételeket s az esetenként a gyűjteményekbe került fotóművészeti alkotásokat, egyedi nagyításokat, a terepről begyűjtött családi képeket stb.

Másrészt a néprajzban is változott a fényképekkel kapcsolatos álláspont. A fotók egy része ma már nem csupán valamilyen néprajzi értelemben fontosnak tekintett tény lenyomataként, forrásaként, képi reprezentációjaként érdekes, hanem társadalmi használata folytán „néprajzi témává" válik. Emiatt bizonyos fényképeket tárgyként is értékelni kezdünk. Ezt a változást a paraszti fotóhasználat, a fénykép mint új képtípus társadalmi adaptációjának, „szétterjedésének" problémái iránt érzékeny kutatások – Kunt Ernő, K. Csilléry Klára és mások munkái – kezdték tudatosítani.[27] Hozzájárult ehhez a Magyarországon az 1970-es évek végén indult kultúrszociológiai, vizuális antropológiai szemléletű privátfotó-vizsgálatok hatása is.[28] Amikor egy családi kép nem a lefotografált személyek viselete, használati eszközei, testtartása miatt lesz kutatásra érdemes forrás, hanem az eredeti környezetbeli használat módja – keretezése, a szobában való elhelyezése, feldíszítése, tudatos megőrzése stb. – miatt is annak tekintjük, a fotográfiát anyagi-tárgyi jellegében vonjuk figyelmünk homlokterébe. Meg is változott valamennyire az ilyen fényképek múzeumba kerülési módja s ottani státusa. Egy-egy keretezett családi kép már nem a fényképgyűjteménybe került, hanem például a bútorgyűjtemény anyagát gazdagította. Az ilyen szinte ösztönös, gyakorlati lépés ugyanakkor nem értékelte át a paraszti használatú fénykép néprajzi muzeológiai megítélését, a tömegesen előkerült képek archiválásában pedig nem vezetett megnyugtató megoldásokhoz. Talán az sem durva általánosítás, ha azt mondjuk, hogy egy-egy keretezett családi kép bekerülése a bútorgyűjteménybe nem is a kép tárgy mivoltának volt köszönhető, hanem csupán a keretnek, mely az ilyen esetek zömében önmagában tárgyformálás – egyéni díszítés, barkácsolás, míves kidolgozás stb. – eredménye. A keret lett önmaga jogán műtárgy, a kép jószerével járulékos adottságot jelentett. Más fényképek a szokásgyűjteménybe vagy az egyházi gyűjteménybe kerülhettek attól függően, hogy a gyűjtő eltérő használatuk alapján más és más tárgyként határozott meg egy-egy fényképet. A nem kizárólag néprajzi anyaggal rendelkező – például megyei – múzeumokban az ilyen fotográfiák többnyire a jelenkor-történeti vagy helytörténeti anyagot/dokumentációt gyarapítják. Nem kétséges, indokolható a tereptárgyként bekerült fényképek ilyen osztályozása,[29] állagvédelmi szempontból azonban nem megnyugtató a gyűjtemények közötti szétszóródásuk. Általános értelemben pedig az a negatív hatása lehet ennek, hogy eltekintünk a fotográfia tárgyi dimenziójától, mondván, ez nem minden felvételnél, hanem csak bizonyos képek esetében számít alapvetőnek.

Az elmondottak kellőképpen igazolják, hogy mindenekelőtt a nem eleve (néprajzi) kutatási céllal készült fotográfiák (néprajzi) múzeumi kezelése és a vele kapcsolatos szemléletmód változtatásokat igényel. Ez épp annyira megkerülhetetlen a szakfényképészek munkái, a fotóművészek esetlegesen ide került munkái, mint a terepről szerzeménye-

zett – s egyre szaporodó, tárgyként pedig igen változatos – fotográfiák esetében, noha ezek más-más lépéseket *is* igényelnek. A néprajz és a néprajzi muzeológia számára a fotó tehát nemcsak *forrás*, módszertani *eszköz*, hanem a legkonkrétabb értelemben vett *tárgy* is. Ebből a perspektívából a kutatói terepfelvételek megítélése sem lehet kivétel. Már csak azért sem, mert több mint száz éve készülnek ilyenek különféle technikával, s válnak használatossá rendkívül változatos módon. Saját elemzései és mások nyomán Elisabeth Edwards úgy véli, a tárgyszerűség nem semleges adottság, hanem hozzájárul a képek jelentésének kialakulásához, ami egyúttal azt is jelenti, hogy tárgyi megváltoz(tat)ásuk a használat és a jelentés módosulásával jár. Szerinte a társadalmi képhasználat, a fényképek szociális életrajza a képek felszínén, kidolgozottságában és különösképpen a felhasználásukat meghatározó/kifejező „prezentációs formáiban" ölt testet (Edwards 2002a:67–68). Ezért nem közömbös a keret, az album, amelyben bemutatták az utóbb, az archívumban – gyakori bejegyzés szerint – „nagyalakú pozitívról készült másolattá" változott eredeti fotográfiát. Ily módon a tárgyak elemzése lehetővé teszi, hogy az „etnográfiai fényképet" tartalmán kívül, sőt attól függetlenül „a fényképek valóságos fizikalitása" alapján is meghatározzuk. Az anyagi forma jelentőségének felismerése a szerző megfogalmazása szerint „lehetővé teszi, hogy a fényképek performatív, fenomenológiai és megtapasztalható minőségeit, továbbá társadalmilag jelentős tárgyként megnyilvánuló, térben és időben változékony társadalmi életrajzukat másként ítéljük meg". A tárgyiasság „közvetíti azokat a társadalmi és anyagi mechanizmusokat, melyek révén képek etnográfiaiakká lesznek" (Edwards 2002a:70). A néprajz, az antropológia számára a fotográfia társadalmi ténnyé vált, azaz önmaga jogán kutatási tárgyat jelent. Ebből a szempontból közelítve az archívumok fotográfiáinak értelmezése is újabb lehetőségekkel gazdagodik, ami arra sarkall, hogy a gyűjteményeket eredetük és „tárgyi" összetételük, jellegzetességeik szerint is differenciáltabban kezeljük s interpretáljuk.

A társadalmi fényképhasználat kutatásának egyik lényeges s elsősorban múzeumi vonatkozásban jelentkező kulcskérdése az archiválás. Ha a fénykép szociokulturális tény, múzeumi szempontból nehezen megkerülhető kérdés, hogy empirikus tanulmányozása milyen gyűjteménygyarapítással kapcsolható össze. Bár elvi alapokon több lehetőséget végig kellene gondolni, hiszen a fotó társadalmi szerepe, használata rendkívül sokféleképpen fölvethető, a gyakorlati megoldások inkább praktikus, mint elméleti megfontolásoknak köszönhetően alakultak ki. A (magyar) néprajzon belül említett módon a parasztság fényképhasználata, a falvak, mezővárosok népének dolgozó fényképésziparosok tevékenysége lett legitim néprajzi téma. Az ilyen kutatások egy része kis léptékben, egy-egy családra, háztartásra koncentrál, ami vagy véletlenszerűen, szerencsésen múzeumba került kollekciókon alapul, vagy kutatói terepmunkán nyugszik.[30] Ha mód van rá, a terepen „megtalált" családi archívumot eredetiben vagy másolatban igyekszünk is múzeumba vinni – ott aztán különböző helyekre kerülhet –, bár gyakran a feltáráshoz nélkülözhetetlen információk hiányoznak. Ez a kutatási szint egyszerűbb, kezelhetőbb eset, mint a másik kutatási irány archiválási problémája, amikor egy település vagy nagyobb régió léptékében igyekeznek felmérni, tanulmányozni az adott időpontban fellelhető fényképeket, a fényképhasználat jellemző jegyeit. Ebben az esetben olyan tömegű dokumentumról van szó, hogy az szinte áttekinthetetlen, a gyakorlatban pedig megszerezhetetlen. Az 1980-as évek elején Kincses Károly mutatott arra példát, hogy miként lehet több falura kiterjedően ilyen kutatást megvalósítani. A kiállítási anyag össze-

állítása és a másolatokra alapozott gyűjteményképzés sarokköve a szisztematikus adatgyűjtésen nyugvó mintavétel volt, ami lehetővé tette a többezres képállomány feldolgozását (Kincses, összeáll. 1984). Újabban a digitális technika segítségével nyílik lehetőség a helyi képanyag, a „vizuális emlékezet" dokumentumainak teljes körű rögzítésére. Ilyen digitális archívumot állított össze a Lajosmizsei Helytörténeti és Kulturális Egyesület (Kürti, szerk. 2002), s bizonyára másutt is készülnek hasonlók. A családi fotók, a hivatásos fényképészek közösségi eseményeket, rendezvényeket rögzítő felvételei, a képeslapok s más helyi vonatkozású képek ilyen módszerű archiválása egy-egy településen, kisvárosban eredményezhet sajátos képgyűjteményeket, de ezt a módszert nagyobb múzeumok, netán a Néprajzi Múzeum egy az egyben nem alkalmazhatják. Itt inkább a képkészítés és a társadalmi képhasználat típusainak, a képhasználati szcénáknak és technikáknak jól kiválasztott példákon alapuló esetelemzéseire lenne szükség, a vizsgálat bázisát jelentő anyag archiválásával együtt.

Ilyen, még egyáltalán nem kutatott problémának tekinthetjük, hogy mikor kezdett a *fényképezőgép* (s nem a fénykép!) használata elterjedni a falvakban, a kisvárosokban, s ennek nyomán milyen képek születtek. Nem ismerünk olyan felvételeket, sorozatokat, melyek a paraszti fényképezés esetleges sajátosságait mutatnák. A tanyasi parasztember, Papp Gergely egyelőre talán az egyetlen ismert kivétel, akinek a képei nem kívülről közelítve, hanem belülről láttatnak egy világot – nem is csupán szociológiai szempontból, hanem önálló esztétikai megoldásokkal (Miltényi 1998). Teljesen más a falusi-kisvárosi hivatásos fényképészmesterek munkássága. Viszont mellettük előfordultak olyan falun élő amatőrök, akik a parasztok között mozogva náluk érzékenyebb szemmel rögzítették a mindennapi élet számtalan vonását. A tibolddaróci Soltész István nemrég előkerült hagyatéka kapcsán Bán András írja, hogy az ilyen helybeli krónikások „képeiből hallatlanul részletgazdag és élményteli nézete bontakozik ki az elmúlt másfél évszázad mindennapjainak". A fotográfia valódi természetét látja ebben, melynek köszönhetően egy-egy pontosan fogalmazott kép „az életvilágok láthatatlanját a látható tartományába vonja" (Bán 1999:82–83). A fotó mint láthatóvá tétel olyan antropológiai eszköz, mely túlmutat a hivatásként gyakorolt hagyományos néprajzi fényképezés témáinak és elbeszéléseinek horizontján. Ezért is fontos a személyes dokumentumokhoz hasonló közösségi vagy helyileg kötött képgyűjtemények s az ilyen térben dolgozó alkotók munkáinak föltárása.

Az idézett példák közös jellemzője, hogy tematikailag szervesen illeszkednek a szorosabban vett néprajzi kutatásokhoz, még akkor is, ha intézményesen vagy a szakmai kiindulópontot tekintve más közegből származnak. Ha a fentiekhez képest a privát fotók és az amatőr fényképezés szélesebb társadalmi kontextusát nézzük, akkor már szinte befoghatatlan mindaz, ami szóba jöhető forrás lehet a folytonosan változó társadalom vagy kultúra kutatása s a vizuális tanulmányok számára. Magyarországon a közgyűjteményi rendszeren kívül magánkezdeményezésként, kultúrszociológiai, esztétikai indíttatásból jött létre a Hórusz Archívum, mely mára az amatőr képek és a különféle – mondhatnánk – „fotográfiai marginália" legnagyobb önálló gyűjteménye lett (Haris, szerk. 2004). A múzeumok ehhez képest töredékeket, véletlenszerűen „talált" személyes, illetve családi, családtörténeti egységeket őriznek. Úgy tűnik, a gyűjteménybe került anyag társadalmi háttere – a napvilágra jutott részek alapján – a széles értelemben vett középosztály. A fő cél egy folyamatosan bővülő képuniverzum teremtése, s nem a szociológi-

ailag jól meghatározható társadalmi képhasználat vagy a típusos életvezetési minták dokumentálása. A változatos, többsíkú anyag interpretációs bázist alkot, ahol a modernitás korának képekbe zárt, szubjektív életvilágai tanulmányozhatók. Más közeget jelent a társadalom perifériája, s az itt élők viszonyát a fotográfiához legfeljebb az őket kívülről mutató riportfotósok, szociográfusok és kutatók szemszögéből ismerjük. Esetleges belső „látásukat" eleve akadályozza, hogy kívül rekednek a fényképezőgéppel élés számunkra természetesnek számító gyakorlatán. Ezért érdemes utalni arra a pár évvel ezelőtti kortárs művészeti akcióként született vállalkozásra, mely fővárosi hajléktalanok között szétosztott eldobható kamerákkal arra ösztönözte a vállalkozókat, hogy fényképezzék le környezetüket vagy mindazt, amit érdekesnek tartanak. A *Saját szemmel* című társadalmilag elkötelezett művészeti projekt képeiből kiállítás készült, továbbá egy online gyűjtemény, kiegészítve interjúkkal, személyes történetekkel és más dokumentumokkal (Erhardt–Hislop 1997–1998).

A mai társadalmi praxist jellemző óriási mennyiségű és roppant heterogén képanyag archiválásához elengedhetetlen a mintavétel – sajátos módon ez történik a Hórusz Archívum esetében is – és az intézményközi hálózatok kialakítása. Csakis a több helyütt összeálló és hozzáférhetővé tett különféle korpuszok alapján lehetséges a tömeges vizuális kifejezés dokumentumait megörökíteni. Az extenzív gyűjtést, a teljesség iránti vágy beteljesítését, mely a fotó realista koncepciójába vetett hiten és a hagyományos modernista archiválási eszmén alapszik, azonban sokkal inkább jól megválasztott esetek feldolgozása helyettesítheti. A mai gyűjteményképzés tehát így kapcsolódik szorosan össze a kutatási stratégiák és területek megválasztásával.

A gondolatmenet zárásaként arra a dilemmára utalok még, hogy a (néprajzi-antropológiai) jelenkorkutatás és a fotó hogyan kapcsolódhat egymáshoz. Pontosabban arra a kérdésre, hogy helyettesíti-e a fotó (és film) a mai néprajzi (múzeumi) gyűjtőmunkát és kutatást. A dilemma korántsem mai keletű, hiszen – mint láttuk – a kezdetekkor bemutatható tárgyak *helyett* állítottak ki fotográfiákat, majd a fényképezés kutatói gyakorlatként való meghonosodásakor a be nem gyűjthető objektumok, a nagyméretű tárgyak *helyettesítéseként* szorgalmazták a fényképfelvételek készítését. Ugyanakkor ezekben az esetekben, de aztán a tudományszak rohamos fejlődése, illetve a kutatás komplexitása miatt a fényképhasználat csak kiegészítőnek számított, nem pedig kizárólagosnak. Közeledve a mához mintha ismét azt tapasztalnánk, hogy a „külvilág" megfigyelésében, dokumentálásában a fénykép helyettesítő szerepe előtérbe nyomul. Amikor a Néprajzi Múzeum gyűjteményeinek átfogó elemzésekor a gyűjteménykezelő szerzőknek arra a kérdésre kellett válaszolniuk, hogy milyen jövőt képzelnek az egyes gyűjteményeknek, a legtöbben a mai tárgyak gyűjtésére nem tértek ki, de közvetve a beszerzés helyett a fényképes dokumentációt részesítették előnyben.[31] Nyilvánvalóan indokolják ezt olyan objektív akadályok, mint például a múzeumi raktárak telítettsége vagy a késő modern társadalmat jellemző fogyasztási javak áttekinthetetlen, burjánzó bősége. Továbbra is százszámra vannak olyan szociokulturális tények és szcénák, amelyek muzealizálása fizikailag lehetetlen, tehát képi rögzítésük, megőrzésük elkerülhetetlen. S ilyenre nem is kizárólag múzeumok vállalkoznak. Az átfogó, módszeres *és* esztétikailag igényes dokumentációs – „értelmező közvetítő, az igazságot felfedő hatású" (Edwards 2002b:44) – fényképezés jó példája a német fotóművész, Martin Rosswog több projektje, melyben a mai mindennapi élet elemi színtereit – konyha, lakószoba – rögzíti Európa-szerte a legválto-

zatosabb körülmények között (Rosswog 2001). A Néprajzi Múzeum részvételével is készült *Háztörténetek* című vállalkozás szintén támaszkodott az ő munkájára, s ebben a múzeumi szempontot a személyes élettörténetek, a fényképek és egy-egy szimbolikus tárgy történetté szervezése jelentette.[32] Ugyanakkor a vizuális tényrögzítés technikai lehetőségei ma már oly mértékben tökéletesedtek, hogy bármilyen kortárs kutatást minőségileg jelentősen megkönnyíthetnek. A funkcionális szemléletű etnográfia óta közhely, hogy különben sem a tárgyak, különféle materiális javak érdekesek elsődlegesen, hanem azok társadalmi élete: előállításuk, fölhasználásuk, szubjektív vagy kollektív jelentésük stb. Ezért is tűnt hasznosnak a fotográfia, hiszen egy-egy tárgy megmunkálásának folyamatát vagy egy ruhadarab viselésének módját lehetett rögzíteni, ami többletinformációt hordozott az egyes megszerzett tárgyhoz képest. Nem részletezve az itt fölmerülő ismeretelméleti kétségek, módszertani nehézségek egész sorát vagy a fotográfia manipulációs veszélyeit, úgy vélem, a társadalmi gyakorlatba ágyazott, illetve a társadalmi gyakorlatként létező tárgy fényképe nem helyettesítheti az objektumok közelebbi vizsgálatát, aminek a múzeumi megőrzés is részfeladata lehet. Itt meghatározó az ember és tárgy közötti viszony változása antropológiai és társadalomtörténeti kategóriák szerint egyaránt, amivel a mai tárgy- és képcentrikus tanulmányokban számolni kell. Jellemző tapasztalat, „hogy sokszor a tárgyak egyáltalán nem kifejezőek. Egy egész sor téma létezik, amelynek egy koherens és hatékony szöveggé való lefordítására a tárgyak tökéletesen alkalmatlanok." (Duclos 2003:165.) Ezért növekszik meg teljesen jogosan a fotó és film, a hang, a kiállítási installáció szerepe a mai múzeumi gyakorlatban. Ennek ellenére nem árt óvatosnak lenni, mielőtt a tárgyak mai társadalmi szerepét és „hiányát" vagy éppen „zavaró tömegét" értelmezni kívánjuk. A tárgyakról, a materiális környezetről negatív kifejezésekkel – selejt, szemét, hiány, „fojtogató bőség" stb. – folyó beszéd a múzeumi gyakorlat frusztráltságát jelzi, ami korábbi társadalomtörténeti keretek között született (múzeumi) tárgyfelfogásokból fakad. A fénykép hozzásegíthet a mai életmegnyilvánulások materiális vonatkozásainak megismeréséhez, tanulmányozásához, ami remélhetőleg a kortárs társadalmi gyakorlat differenciált tárgykezelését is segít jobban megérteni s aztán fogalmilag pontosabban körülhatárolni.

Fotó és reprezentáció: a bemutatás és kiállítás néhány kérdése

A korai néprajzi felvételekre fentebb idézett példák egyben a képek felhasználásának első módjait is jelzik: országismertető folyóirat, világkiállítási bemutató, egyedi vagy néhány példányos fényképalbum – elsősorban az ország gazdag táji és foglalkozási színképének ábrázolásával. A romantikus festőiség prezentálása mindezek fontos jegyének bizonyult. Különféle tárgyak voltak ezek a fotók, melyeket olykor átrajzoltak, és sokszorosított metszetként forgalmaztak, olykor kiszíneztek, átfestettek, hogy a valóság közvetlen másolatának minél hívebb illúzióját keltsék. Az ilyen típusú képi reprezentáció tartalma, a készítés és a felhasználás szándéka miatt számított néprajzi eszköznek, de kezdetben a felvételeket nem elsősorban a kibontakozó szaktudomány képviselői, hanem hivatásos fényképészek készítették. A használat, az ilyen képek bemutatása is tágabb körű volt, mint a néprajz működése. A Közlekedési Múzeumnak például az 1900-as évek elején 450 sztereoszkópja volt Magyarország különböző tájairól és népviseletekről, melyeket

kilenc sztereoszkóp-szekrényben lehetett megtekinteni. Az Uránia ismeretterjesztő előadásai és diasorozatai között is volt néprajzi, népviseleti egység az első világháború előtti időben. 1910-ben készült a *Magyarország földrajza és néprajza* című diasorozat. Az általános földrajzi és néprajzi tematikai csoportban pedig tengerentúli területek népeiről, a „primitívekről" is forgalmaztak diákat.[33] Ekkor már volt nemzetközi és magyar anyagot közreadó néprajzi kiállítás Budapesten, s helyi viszonyokat bemutató tárlat több vidéki városban, melyek szintén éltek fényképekkel és helyenként ablakra tett nagyméretű diapozitívokkal.

A fotó alkalmazását a magyarországi néprajzi kiállításokban önálló vizsgálattal lehetne történetileg feltárni. A szórványosan ismert kiállítási képek[34] alapján úgy tűnik, a bemutatási technikák és módszerek változása sajátos tükre a szakág fotográfiához fűződő viszonyának. Sajátos, mert nincs teljesen egyenes vonalú kapcsolat a fényképezés gyakorlata és a kiállítási alkalmazás között. Az első kiállításokon még ritka volt a fénykép, bár mint tudjuk, a múzeum alapítói és első tisztviselői sokra tartották. Ha szerepelt, az leginkább antropológiai felvételt jelentett, „antropológiai típusok" ábrázolásával, de valószínűleg előfordult még építmények vagy meg nem szerzett tárgyak, be nem gyűjthető szokások, vagyis etnográfiailag fontosnak tartott, „terepen" lévő tények fényképe is. A változás abban az irányban indult el, hogy a fotó a kontextust, a társadalmi környezetet kezdi mutatni, nem a tárgyilag meg nem szerzett „adatot". Az 1950–1960-as évektől a kiállítási képeken feltűnik egy-egy műhely felvétele vagy egy öltözet, egy munkamenet, egy szokáscselekmény terepen készült ábrázolása. A fotográfia ezt követően tett szert arra a domináns szerepre, hogy a múzeumi tárgy, tárgycsoport kontextusba helyezésére kezdték használni. Ez egybevág a nemzetközi gyakorlattal. A fénykép azért lett a kulturális tények elfogadott reprezentációja, mert a fényképek indexikusak, s mert a múzeumi és a kutatói eljárásokban „előnyben részesítették a tartalmat a stílussal szemben" (Edwards 2001:69; vö. Duclos 2003:167). A fényképnek a tárgy és azon társadalmi környezet kapcsolatát kellett megteremtenie, ahonnét a tárgy származott, ám ez nem törvényszerűen úgy történt vagy történik, hogy a kiállításban szereplő objektum valóságos, tényleges eredeti kontextusát ábrázoló felvételt használnak föl. Gyakran megelégedtek – s ez ma sem szűnt meg teljesen – a hangulat, a hasonlóság megidézésével, ami együtt jár a fénykép adatainak teljes mellőzésével. A fénykép ilyen eszköz jellegű, illusztratív használata azt jelenti, hogy a kép absztrakt tudást vagy mondanivalót reprezentál, elvont tételeket anyagilag megtestesít.[35] A fénykép magáért beszél – mondogatták rendszeresen, és halljuk gyakran még ma is, miközben a tárgyak és a fényképek egymás mellé rendelésével az „így és így volt" tudást mint kívánatos értelmezést rögzítjük. Talán nem hibás azt állítani, hogy ettől különbözik – és valamivel később jelentkezett – a kontextualizálás olyan gyakorlata, amikor a fotó a kutatás során átélt, érzékelt, értelmezni kívánt konkrét körülmények közvetítésével kapcsolódik az ugyanonnét származó tárgyi javakhoz. Ettől már csak egy lépés, hogy a fotográfia a kulturális gyakorlat értelmező, föltáró eljárásaként önállóan is megjelenjen a társadalmi múzeumok kiállítási törekvéseiben.

Befejezésképpen a fotónak a múzeumi kiállítási közegben való többféle alkalmazási lehetőségét a Néprajzi Múzeum 2004. évi programjának összegzésével foglalom össze. Ebben az évben a múzeum még a szokásoshoz képest is több és többféle fotókiállítást mutat be, ami természetesen nem véletlen, mert épp az volt a cél, hogy a fotográfia

műfaji sokféleségére helyezzük a hangsúlyt. A skála széles, a sajtófotótól – mely önmagában sem tiszta kategória – az analitikus elemzésig terjed, bár a kreatív fotográfiának az intézmény által megtestesített diszkurzív térbe emelése jobbára nem lép túl a dokumentarista szemléletmód, a realista fényképelmélet határain. Így a kép és kultúra közötti viszonyokat – „fordítási folyamatokat" és a kettő közötti „folyamatos párbeszédet" (Edwards 2002b:47) – csak részlegesen lehet megtapasztalni, bár az év bemutatói talán az eddigiekhez képest mégis többirányú gondolkodásra és további, merészebb kísérletekre sarkallhatnak.

A magyar sajtófotó és a World Press Photo évente nagy érdeklődés övezte kiállításainak néprajzi múzeumi kapcsolódása nem problémamentes (Fejős Z. 2003:34), de a kortárs élet fotografikus megismerésében és társadalmi hatásában a riportfotó, a portré, a dokumentarizmus s más sajtófotó-alműfajok domináns szerepet játszanak. Ez utóbbi miatt s az ebből egyúttal „levezethető" lehetőséget felismerve a múzeum 2004-ben díjat alapított, amellyel szándékunk szerint a zsűri évente olyan alkotásokat díjaz, melyek a mindennapi élet szabályszerűségeit, az „élet rendjét" ábrázolják. Az első díjazott Szandelszky Béla, a szászcsávási romákról, magyarokról a zene jegyében készített sorozatával (Bánkúti, szerk. 2004:255). A kiállításból és a katalógusból helyi közösségek, változatos életkörülmények és viselkedési szokások, szociális konfliktusok, az itt és most jellemző tárgykultúra képe rajzolódik ki, ami a fénykép tényfeltáró erejéből eredően messzemenően átfedésben van, illetve lehet a folyamatosan változó jelent leírni és megérteni szándékozó etnográfiai érdeklődéssel. Ezt az irányt egy kamarakiállítás is megerősíti, koncentráltabb formában és műfajilag egységesebb módon. Az *Egy talált táj fölmutatása* című kamarabemutató a szociofotó, a dokumentarista fotózás egy mai kísérletének – hat Nógrád megyei faluban készült – eredményeit érzékelteti egy kisebb válogatással. Tizenkilenc élvonalbeli fotográfus fényképezte 2003. május végén a kiválasztott Ménes-patak menti falvakat. A munka teljes eredménye, egy több ezer tételes digitális archívum várhatóan a Néprajzi Múzeumba kerül, melyet a katalógus bevezetőjében írt „művészi kordokumentáció" (Egy talált táj 2004:6) mellett nyugodt szívvel nevezhetünk kortárs néprajzi látleletnek, vizuális antropológiai dokumentációnak is; főként akkor, ha a fotóstáborral és a képkészítési körülményekkel kapcsolatban minél több információt sikerül rögzíteni. Az archiválás lehetősége önmagában is kikényszeríti, hogy a gyűjtemény, a jelenkutatás más összefüggésekben már érintett kérdéseit a múzeum szervezeti rendjében, munkamenetében gyakorlati szempontból végiggondoljuk. Nyilvánvaló, hogy ez a „kollektív riportázs" vagy „kollektív faluábrázolás" (Egy talált táj 2004:6) csak egy esete, netán egyik modellje a hagyományos „néprajzi fotó" utáni korszak lehetőségeinek.

A „fénykép és kultúra" más kapcsolódása miatt értékelhetjük akár kifejezetten néprajzi-antropológiai hozadékú kiállításnak a 2003-ról áthúzódó reprezentatív *Színes Magyarország* című bemutatót. Ezt egy önálló, a múzeumtól független, de annak anyagára is kiterjedő kutatás alapozta meg (Varga, szerk. 2003). A magyarországi színes fényképezést „fölfedező" vállalkozás vezérelve történeti volt. Készítői arra törekedtek, hogy a 20. századi Magyarország fekete-fehérben ismert történelmét színes fotókon mutassák be. A „nagy eseményekre", történeti sorsfordulókra – háború, 1956 stb. –, a század nevezetes személyiségeire és a mindennapi élet személyes oldalára egyaránt tekintettel voltak, s nem kizárólag fotóművészek, hivatásos fotográfusok képeit használták. A Néprajzi Múzeum gyűjteményéből Erdődi Mihály 1940-es években készült diafelvételei ke-

rültek be a válogatásba, de nem csupán emiatt, illetve a képek sokaságából kiolvasható kulturális jegyek – a tartalom, a szüzsé – miatt tekinthetjük a feldolgozást a mai néprajz felfogásához közel állónak. Azáltal, hogy a közös múlt és az emlékezés belső képének, az eredendően fekete-fehér fotográfiákon ismert vagy – ilyenek nyomán – elképzelt tényeknek színes alternatívája került a szemünk elé, mégpedig nagy mennyiségben, újfajta élményben lehet(ett) részünk. Ez a percepciós váltás a kordokumentumként kezelt anyagot a kollektív fényképhasználat új antropológiai – fénykép és szubjektum közötti viszonyra vonatkozó – tapasztalatának közvetítőjévé avatta. Múltbeli tények, hétköznapi jelenségek színeinek felfedezéséhez egy másik, a „nagy" kiállításhoz kapcsolódó kamarabemutató is hozzájárult. A *Színes néprajzi fotók* című összeállítás és katalógus a Néprajzi Múzeum eddig ismeretlen, autokróm technikával készült néprajzi felvételeit mutatta be (Fogarasi 2004). A különleges, pozitív átnézeti képet adó technikával elsősorban Gönyey Sándor dolgozott az 1920–1930-as években, de már korábban Györffy István s mások (nem néprajzkutatók, hanem amatőrök vagy fotóművészek) hasznosították Louis Lumière találmányát népviseletek vagy díszített tárgyak megörökítésére. A történeti néprajzi fotó ennek a korpusznak megismerésével már a leica dia elotti korszakra vonatkozóan sem tekinthető többé tisztán fekete-fehér képfajtának.

Az 1920-as évek színes felvételei a *Boldog / képek* című kiállításban is szerepet kapnak, mely részben épp a falusi kultúra minden lehetséges képrögzítési módszerrel készült dokumentumait mutatja be, részben az így készült (fény)képek használatát, forgalmát kívánja érzékeltetni. A ma Heves megyéhez tartozó Boldog község példáján azt vizsgálja, hogy a falu, a népi kultúra, illetve a társadalmi változások fotográfiai ábrázolásában milyen különböző irányok, megoldások tapasztalhatók az elmúlt közel száz évben, s a fényképet mint sajátos tárgyat milyen módon hasznosították a helyiek, valamint a társadalom más színterein. A több évtizedes fotográfiai érdeklődés jóvoltából a Boldogon készült fényképek a fotóművészet és a néprajz mellett a közkultúrába is eljutottak, s ezzel a község a magyar faluról elterjedt vizuális képzetek egyik forrásául szolgál.

A 2004-es kiállítások között lesz egy kortárs városantropológiai vizsgálat eredményeként megvalósuló francia–magyar kiállítás, melynek első változatát 2003 őszén Grenobleban már bemutatták (vö. Un air de famille 2003; Duclos 2003). A *Városképek* című tárlat témája a városi kultúra, a mai városi élet – összehasonlító keretben. Kortárs városkutatásról van szó, s fotografikus eszközeiben nem egyszerűen a kutatói dokumentációs módszertan jellemzi majd, hanem az értelmezést szolgáló expresszivitás. A francia Michel Gasarin grenoble-beriat-i és a magyar Hajnal László Endre budapest-terézvárosi fényképei nem a leíró néprajzi fotó sorába illeszkednek, városi környezetben készült mai változatként; pontosabban „etnológiai ismeretanyaguk" várhatóan a jól formált kép stiliszti-kai, esztétikai „erejével" fog hatni. Akár a riportfotó, akár a művészi képek eszközeivel éljenek is az alkotók, műveik olyan diszkurzív térbe kerülnek, melyben a rendezők a kulturálisan definiálható életvilágok, identitásformák vagy eltérő cselekvési színterek interpretációjára törekszenek. Reményeink szerint ez a kiállítás ellenpontja lehet a sajtófotók „ablak a világra" felfogásként befogadható bemutatóinak, más szóval a fotó puszta realista funkciójú kezelésének.

Látható, más-más felfogásban lehetséges a fotó múzeumi prezentációját etnográfiai, antropológiai értelemben kamatoztatni. Emmanuel Garrigues francia etnológus a fotó és etnográfia közötti benső összefüggés mellett érvel. Szerinte nem pusztán arról van

szó, hogy a fotográfiák többségét etnográfiai szempontból lehet olvasni, hanem arról, hogy a „fotográfia egészében az etnográfia egy ágazata", vagy másként: „a fotográfia maga is etnográfia", mert mindkettő a társadalmi valóság leírását adja (Garrigues 1991:14–16). Álláspontját Elizabeth Edwards számos helyen, így magyarul is megjelent tanulmányában kifejtett, ennél kritikusabb, reflexívebb érvelésével érdemes kiegészíteni, aki elutasítja a fotográfia „privilegizáltan realista múzeumi jelenlétét" azért, hogy a néprajzi múzeumi gyakorlatban a vizualitásnak sokkal nyitottabb fölfogása érvényesülhessen (Edwards 2002b:47). A realista kép és nézői befogadás, valamint a formalista szemlélet ellentétét meggyőző módon relativizálja, másként fogalmazva elutasítja azt a nézetet, hogy az előbbi a tudomány, az utóbbi a művészet kategóriája, s mint ilyenek élesen szemben állnak egymással. Példákat hoz arra, hogy a metaforikus, allegorikus és expresszív fotográfiák a kultúrák képi kifejezésének gazdag lehetőségeit jelentik (Edwards 1997). Az előzőekben igyekeztem érzékeltetni, hogy miként viszonyulunk ehhez az ízig-vérig múzeumi problémához mi, itt és most. Remélhetőleg a felvázolt elképzelések és ez a kötet segít a számvetésben, és a ki-ki által járhatónak tartott utak megtalálásában.

JEGYZETEK

1. Orbán 1971; új, részben átdolgozott kiadása Kolta, szerk. 1996; Zepeczaner 2000; vö. Miklósi-Sikes 2001:44–51, 176. A felvételek szerzősége egyébként nem egyértelmű, de az biztos, hogy a képek egy részét nem Orbán Balázs, hanem Mezei József készítette. A szerzőséghez lásd még Fogarasi 2000a:763. Orbán Balázs könyvének metszeteiről és közvetve az alapul szolgáló fotográfiákról Rómer Flóris írt elmarasztaló kritikát az Archaeológiai Értesítőben 1868-ban; a vonatkozó részletet közli (de túlzónak tartja) Cs. Plank 1999:78.
2. Collier 1967; 1975. A fotográfiai módszertan egyik legalaposabb, bár nem könnyen megvalósítható eljárását Caldarola 1985 dolgozta ki. A terepkutatás interaktív jellegéhez lásd Stark-Arola 2000. A magyar módszertani irodalom roppant szegényes: Manga 1952; Kunt 2003:70–72. (Az utóbbi 1982-ben íródott.)
3. Az intertextualitás fogalmát a fotográfia esetében képek mindenkori egymás közötti viszonya értelmében használhatjuk. E problémára már Susan Sontag felhívta a figyelmet, amikor többek között például arról ír, hogy „az új fényképek hatására másképp nézzük a múlt fényképeit" (Sontag 1981:162), de a „kép közöttiség" az alkotókra is hatással van. A nyugati múzeumi fotográfusok képkészítésében a szürrealista fotóesztétika hatását ebből a szempontból igen meggyőzően elemzi Born 1998:237–238.
4. Vö. Jones 1980; Sinisalo 1987–1988; Kunt 2003:67–77, 89–122; Edwards 1992; Fejős Z. 1999; Szilágyi 2001:115–125.
5. Fejős I. 1957:251. – a folyóirat reprint kiadásában (Vahot, szerk. 1984) nem szereplő forrásokkal. A képhez tartozó tárcában Vahot így írt: „A' gyönyörű fekvésű falu daguerreotyppali fölvétele nem sok bajba került; azonban a' Baltavárhoz közel, báró Mikos széplaki pusztáján lakó Sobri-családot arra birni, hogy czélomhoz képest csinos, ünnepi ruhába öltözve a' Horváth-uraság kastélyába jöjjenek, – nagy utána járással sikerült." (Vahot szerk. 1984. Uj folyam [I]:13.) A további idézetek is innét valók. Kortárs párhuzamként megemlíthető a ligur tengerpart vidékén dolgozó Adolph Berrnoud, aki a tájat, a településeket és a helybelieket – polgárokat, kereskedőket, előkelőségeket – örökítette meg dagerrotípiáin, lásd Marcenaro 1995.
6. Pesti Hölgy-divatlap 1861(2):24. sz. boríték. A felhívás szerint a szervező 12×10 hüvelyk nagy-

ságú színes képek készítéséről tárgyalt, melyekért darabonként „a fényképíró dijja 25 forint"; az öt fő utaztatása 175 forintra rúgott volna. A fényképkészítés nehézségei és költségei vonatkozásában beszédes adat, hogy a könnyebbség érdekében „némely állatfajokat – olvasható a felhívásban – kitömött állapotban is lehetne felmutatni a fényképezés helyett". Jankóról lásd rövid nekrológját: Vasárnapi Ujság 1900(10):157.

7. Magyar Sajtó 1862:163. Ez a lap további híreket is közölt a fényképekről. Tiedge munkájára más forrás alapján utal Szakács 1997:33. Arra is van adatunk, hogy más forrásból is gyarapodhattak a kiállításra került képek. Így előzetesen Győrből Fischer József ígért egy képet a győri hajósnép viseletéről. Lásd Alföld 1862(5):2. Azt nem tudni, hogy ez a felvétel szerepelt-e a kiállításon.
8. Magyar Sajtó 1862:227. Ugyanitt külön bekezdésű hírben színes beszámoló olvasható a kiszombori cigányok fényképezéséről. Végül csak a falu bírájának társaságában sikerült levenni őket. Egy hírlapi forrás szerint Máramarosból egy Morvay nevű festő készített három viseletes képet, egyet a técsői magyarokról, egyet a kabolai románokról és egyet a dombai ruthénekről. Lásd Dunántúli Társadalmi Közlöny 1862(8):61–62. Elképzelhető, hogy ezek is fényképek alapján készültek. Az idézett beszámoló egyébként megemlítette a máramarosi népviseleti képeket is.
9. Alföld 1862. július 2. Idézi Miklósi-Sikes 2001:286–287. A szerző gyűjtése szerint az Aradon megjelenő Alföld két előzetes hírt is közölt a kiállítási fényképek beszerzéséről, lásd Miklósi-Sikes 2001:285.
10. Idézi két magyarországi lap is: Vasárnapi Ujság 1862(25):296; Alföld 1862(135):1–2.
11. Világtárlat 1868:1/518, illetve 519. – kiemelés az eredetiben. A fényképezésről összegzően: Világtárlat 1868:2/326–334. (A magyar fotográfusokat nem említi.)
12. Catalogue 1867:4. Glatz és Koller működéséhez, főként az 1870-es évektől kezdődően bő irodalommal lásd Miklósi-Sikes 2001:128; 145–147; Fogarasi 1997:144–146; 2000a:762–763; 2004:9, 3. és 4. kép. Vö. a következő jegyzettel.
13. Alföldi Hirlap 1867(77):2. A cikkíró egyszer Veres Istvánt, egyszer Ignácot ír, de kétségtelen, hogy Veress Ferencről van szó. A Gondy–Egey vállalkozáshoz lásd Sz. Kürti 1987:83–89, 102–105, bár a szerző az 1867-es világkiállítási részvételről és az 1869-es kiállításról adatokat nem közöl. Veress működéséhez bőséges hivatkozásokkal lásd Kincses 1993; Miklósi-Sikes 2001:51–64, 211–213.
14. Török Aurélról lásd Matskási, szerk. 2000:110 (fényképpel az albumról); Fári 1999. Letzer munkásságáról lásd T. Knotik 1980:138–145, de itt a betyárportré-sorozatról nincs adat. Két színezett viseletes képét közli Fogarasi 2004:35.
15. A Nagykanizsai Múzeum őriz egy cifraszűrös, hosszú hajú öregembert ábrázoló fényképet. A csurgói Bódis Mózes 1848-ban társával Bécsbe ment, hogy a robot eltörlését kérje a császártól. A feltűnő alakokat az udvari fényképész megörökítette, s mindketten kaptak egy fényképet; lásd Fűrészné, szerk. 1994:169.
16. A projektet 2002-ben javasoltam a közép- és kelet-európai néprajzi múzeumok bécsi konferenciáján. Eddig Brünn, Lemberg, Belgrád, Túrócszentmárton néprajzi múzeumai jelezték érdeklődésüket. A kutatás még a kezdeteknél tart, s az eddig történtek különösebb szervezeti keretek nélkül folytak, amit a továbbiakban szervezettebb szintre kellene emelni. Az eddigi részvételt részben akadályozza, hogy a néprajzi gyűjtemények jórészt a megjelölt korszaknál későbbi anyaggal rendelkeznek, s többen is az 1900-as évek elejéig szerették volna kiterjeszteni a vizsgálatot. Ez ugyanakkor az eredeti kérdésfeltevés megváltoztatását jelentené, így akár a csekélyebb részvételt is vállalva, de célszerű megmaradni az 1870-es évek előtti korszaknál.
17. Xántus a kiállításra hatvannyolc fényképet gyűjtött. Koller besztercei fényképész nyolc színezett fényképét a Fővárosi Lapok egyik tudósítása külön kiemelte. Ez a kollekció ma sajnos nem található, de huszonegy magyar tárgyú általa gyűjtött fénykép fennmaradt, Fogarasi 2000a:730. Xántus ázsiai útján is vásárolt fényképeket, melyek a Néprajzi Osztály első etnográfiai fényképei voltak (Fogarasi 2000b). Tudni való, hogy a bécsi világkiállításon Glatz Tivadar és Koller Károly,

valamint Veress Ferenc erdélyi tájakat és viseleteket ábrázoló albumokat állítottak ki; az előbbieké a Néprajzi Múzeumban, az utóbbié a Nemzeti Múzeumban, a Történeti Fényképtárban található. Lásd Fogarasi 1997:144–147; 2000a:762–763. Veress ebben az időben több albumot is készített, lásd Kincses 1993; Miklósi-Sikes 2001:60.

18. A fotográfia és az etnológia/antropológia közötti hasonló párhuzamok különböző lehetséges értelmezéséhez lásd Garrigues 1991; Pinney 1992; Beaugé 1995 – az utóbbi szerző meggyőzően érvel amellett, hogy a tudomány történetét újra kellene írni a látás általános története alapján vizsgálva az antropológia saját ikonográfiai/vizuális törekvéseit.
19. Haberlandt 1896. A Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményének elkülönüléséhez lásd Fogarasi 2000a:731–732.
20. Az újraelőadás nem puszta elutasító elemzéséhez lásd Edwards 2001:157–180.
21. Fejős Z. 1999; 2002; vö. Sekula 1991; Becker 1992; Edwards 2001:4–7, 27–50.
22. Jellemző, hogy a „fotó a múzeumban" tárgykör írásai, rendezvényei – a maguk nemében ezek is inkább csak a közelmúlt fejleményei – csupán ezt az egységet tekintik tárgyuknak: E. Csorba 1979; Tarcai, szerk. 1988; Fürészné Molnár, szerk. 1994; 1998. Egy portugál múzeum teljes fényképállományát Porto 1999 elemzi tanulságos módon.
23. Born 1998:246–249. A szerző felveti: a múzeumok állandó kiállításaik részévé kellene hogy tegyék a múzeumról készült fényképeket, ezzel is elősegítve „belső dinamikájuk és jelenkori episztemológiai státusuk" megismerését (Born 1998:249). A kiállítást 1997 május–júniusában mutatták be a londoni Photographers' Galleryben *Camera Obscured: Documentation and the Public Museum* címmel; rendezte Vid Ingelevics kanadai művész, fotográfus. A kiállítást később Európában és Észak-Amerikában is láthatták az érdeklődők.
24. Gerevich 1908:189. A szerző cikkének apropóját a múzeumi fényképgyűjtemények kérdésével foglalkozó, Darmstadtban, 1907. szeptember 23–26. között tartott VII. nemzetközi művészettörténeti kongresszus megjelent jelentése adta, valamint egy, a tárgyfotók készítésének szentelt módszertani írás. A konferencia a múzeumok számára az olcsó pigmentnyomatok helyett az ezüstnyomású fényképek készítését és árusítását javasolta (190.). Vö. Cs. Plank 1999:105–106; Kunt 2003:67–69. Gerevich így zárja gondolatait: „Eléggé nem ajánlhatjuk múzeumainknak: gyüjtsenek minél több fényképet és fotografáljanak, vagy legalább fotografáltassanak minél többet. Ezzel [...] nemcsak a múzeum nevelő képességét fokozzák, hanem a maguk tudományos munkáját is megkönnyítik." (Gerevich 1908:191.) A képző- és iparművészeti fényképgyűjteményekről készült újabb tanulmányokról tájékoztat Edwards 2001:53.
25. A fogalmat Elisabeth Edwards (2001:13–16; 2002a:68) nyomán használom, akinek a (néprajzi) fotográfiák tárgyiasságáról kifejtett felfogása jelentősen befolyásolta elképzeléseimet. Lásd még Beaugé–Pelen 1995:10–12; Born 1998; Porto 1999:42. Az archívumszervezés homogenizáló, szisztematizáló eljárásait Edwards a Cambridge-i Egyetem Régészeti és Antropológiai Múzeuma, valamint a párizsi Musée de l'Homme példáján elemzi: Edwards 2002a:70–72. A finn példára kialakított magyar gyakorlathoz lásd Kovács 1939; a fényképek, diák leltározásához, kezeléséhez lásd 278–281.
26. Itt említem meg, hogy a hagyományos néprajzi gyakorlatot követő szakmutatórendszer ma már nem elég nyitott, szinte kényszerzubbonyként behatárolja a gyűjteményi anyagot, s ami ennél még fontosabb: a gyarapítást. Ez a probléma már a hagyományosabb témájú képek esetében is érezhető, mert a rendszer kategóriái homogenizálják a képek tartalmi gazdagságát. A jelenkutatás során készült fényképek, illetve a terepről gyűjtött mai dokumentumok – gyakran újfajta fényképtárgyak – befogadását pedig megnehezíti, sőt korlátozza.
27. Összegzően, új kiadásban Kunt 1995; 2003; K. Csilléry 1991. Más, részben hasonló megközelítésekhez lásd T. Bereczki 1982; Kincses, összeáll. 1984; Csupor 1987; Fejős Z. 1991; Bali 1993; Tóth 1993; Tarcai 1996; Fogarasi 1998.

28. A kutatásról, a megjelent publikációkról tájékoztat Szegő 1998; Bán 2000. A tárgykör nemzetközi irodalma ma már rendkívül kiterjedt, tájékoztatásul lásd alább a 30. jegyzetet.
29. Ezt a felfogást mint létező gyakorlatot képviseli Szilágyi 2003:119–120.
30. Lásd a 27. jegyzetben felsorolt irodalmat. A közelmúltban a Kittsee-i Néprajzi Múzeumban rendezett két családifotó-konferencia anyaga azt mutatja, hogy másutt is adott múzeumi anyagból kiindulva vagy inkább célirányos terepmunka alapján foglalkoznak a témával, s az archiválás kérdése nem merül föl: Beitl–Plöckinger, Hrsg. 2000; 2001; vö. Bouquet 2000; Ziehe 2003; a privátmédia új formáira kiterjedően: Chalfen 2001.
31. Lásd Fejős, főszerk. 2000.
32. Donauschwäbische Zentralmuseum Ulm, Hrsg. 2002. A magyarországi bemutatóhoz kiadott, a magyar részvételt ismertető katalógus Martin Rosswog képei nélkül jelent meg: Háztörténetek 2002. Egy hasonló svájci példa adatokkal: Antonietti 1995:51–55.
33. Fűrészné, szerk. 1994:116; Munkácsy–Bogdán 2002, képekkel. Sztereoszkópot évtizedekkel korábban már Veress Ferenc is készített, és szorgalmazta a szórakoztatás mellett az oktatásban való használatát; lásd Miklósi-Sikes 2001:280–281.
34. Első kísérletként *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei* című kötet számára (Fejős, főszerk. 2000) megpróbáltam a múzeum főbb kiállításait fényképek segítségével áttekinteni. Jellemző, hogy kiállítási képek rendszertelenül maradtak fenn, egy részük leltározatlan volt, s csak nagy nehézségek árán sikerült fellelni és azonosítani őket. Ez nem is mindig sikerült. A házon belüli „ásatás" során kerültek kezembe vidéki múzeumok kiállítási fényképei is, így ezekre is támaszkodom. A múzeumi fényképek hátrányos helyzetéről fentebb írtak ily módon saját tapasztalatok és a külföldi irodalom alapján fogalmazódtak meg.
35. Porto 1999:53. A kiállítási fényképekkel kapcsolatban Manga János 1954-ben azt az elvárást fogalmazta meg, hogy ábrázolja és magyarázza a néprajzi jelenséget (Manga 1952:6).

IRODALOM

ANTONIETTI, THOMAS

1995 Photographie et pratique ethnographique. L'usage de la photographie en ethnologie valaisanne. Le Monde alpin et rhodanien 23(2–4):37–55.

BALI JÁNOS

1993 A paraszti privátfotózás egy mikrovizsgálat alapján. A Herman Ottó Múzeum Közleményei 28:18–25.

BÁN ANDRÁS

1999 Mindannyian névtelenek vagyunk. A „Soltész István-jelenség". Fotóművészet 42(5–6): 81–92.

2000 Dorka úszik. A privátfotó keresése. Ex Symposion 32–33:23–27.

BARTHES, ROLAND

1985 Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. Budapest: Európa.

BÁNKÚTI ANDRÁS, SZERK.

2004 Az év fotói / Pictures of the Year. XXII. Magyar Sajtófotó-kiállítás 2003 / Hungarian Press Photo Exhibition 2003. Budapest: Viva Media Holding.

BÁTKY ZSIGMOND
1992 [1906] Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére. Reprint. Budapest: Néprajzi Múzeum.

BEAUGÉ, GILBERT
1995 De l'apparence des caractères au caractère des apparences. Photographie et anthropologie: 1839–1912. Le Monde alpin et rhodanien 23(2–4):81–144.

BEAUGÉ, GILBERT – PELEN, JEAN-NOËL
1995 Photographie, ethnographie, histoire. Présentation. Le Monde alpin et rhodanien 23(2–4):7–17. (Numéro spécial Photographie, ethnographie, histoire.)

BECKER, KARIN
1992 Picturing our past. An achive constructs a national culture. Journal of American Folklore 105: 3–18.

BEITL, KLAUS – PLÖCKINGER, VERONIKA, HRSG.
2000 familienFOTOfamilie. Begleitbuch zur Jahresazstellung 2000 im Ethnographischen Museum Scloß Kittsee vom 16. April bis 5. November 2000. Kittsee: Österreichisches Museum für Volkskunde. /Kittseer Schriften zur Volkskunde, 11./
2001 Forschungsfeld Familienfotografie. Beiträge der Volkskunde/Europäischen Ethnologie zu einem populäre Bildmedium. Wien–Kittsee: Österreichisches Museum für Volkskunde. /Kittseer Schriften zur Volkskunde, 14./

T. BERECZKI IBOLYA
1982 A fényképészek működése és szerepe a parasztpolgári közösségben. *In* Kunszentmárton és a Tiszazug kisipara. 418–441. Szolnok.

BORN, GEORGINA
1998 Public Museums, Museum Photography, and the Limits of Reflexivity. Journal Material Culture 3(2):223–254.

BOUQUET, MARY
2000 The Family Photographic Condition. Visual Anthropology Review 16(1):2–19.

CALDAROLA, VICTOR
1985 Visual contexts: a photographic research method in anthropology. Studies in Visual Communication 11(3):33–53.

CATALOGUE
1867 Catalogue spécial du Royaume de Hongrie. Exposition Universelle de 1867 à Paris. Paris: Typographie Auguste Marc.

CHALFEN, RICHARD
2001 Snapshot "r" us: the evidentiary problematic of home media. Visual Studies 17(2):141–149.

CLIFFORD, JAMES
1999 [1986] Az etnográfiai allegóriáról. *In* Narratívák 3. A kultúra narratívái. Thomka Beáta, szerk. 151–179. Budapest: Kijárat.

COLLIER, JOHN, JR.
1967 Visual anthropology: photography as a research method. New York: Holt, Rinehart and Winston.
1975 Photography and visual anthropology. *In* Principles of Visual Anthropology. Paul Hockings, ed. 211–230. The Hague – Paris: Mouton.

K. CSILLÉRY KLÁRA
1991 Képek a szentsarokban. *In* Népi vallásosság a Kárpát-medencében I. S. Lackovits Emőke, szerk. 30–43. Veszprém: VEAB Néprajzi Munkabizottsága.

E. CSORBA CSILLA
1979 Fotó a múzeumban. Fotóművészet 22(3):15–24.

CSUPOR ISTVÁN
1987 A fényképkészítés szokásai és alkalmai Cinkotán. Ethnographia 98(1):54–82.

DONAUSCHWÄBISCHE ZENTRALMUSEUM ULM, HRSG.
2002 Hausgeschichten. Deutsche Spuren in den Donauländern. Mit Fotografien von Martin Rosswog. Heidelberg: Edition Braus.

DUCLOS, JEAN-CLAUDE
2003 A muzeográfia és a fotográfia szerepe a néprajzi múzeumokban. Szántó Diana interjúja. Tabula 6(1):163–168.

EDWARDS, ELISABETH
1992 Introduction. *In* Anthropology and Photography 1860–1920. Elisabeth Edwards, ed. 3–17. New Haven – London: Yale University Press.
1997 Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. *In* Rethinking Visual Anthropology. Marcus Banks – Howard Morphy, eds. 53–80. New Haven – London: Yale University Press.
2001 Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums. Oxford: Berg.
2002a Material beings: objecthood and ethnograhic photographs. Visual Studies 17(1):67–75.
2002b A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban. Néprajzi Értesítő 84:39–55.

EGY TALÁLT TÁJ
2004 Egy talált táj fölmutatása. H. n.: Nap.

ERHARDT MIKLÓS – HISLOP, DOMINIC
1997–1998 Saját szemmel / Inside Out. Egy Big Hope projekt. Elektronikus dokumentum: www.c3.hu/collection/homeless/.

FÁRI ANNA
1999 Szegedi betyárfényképek. Adatok a betyárkérdéshez Ráday Gedeon királybiztos idejéből. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 439–460. /Történeti tanulmányok – Studia Historica, 2./

FEJŐS IMRE
1957 A magyar fényképezés kezdetei. Folia Archaeologica 9:243–255.

FEJŐS ZOLTÁN
1991 Magyarok Chicagóban, 1900–1935. Történeti fotó esszé. Janus 8(3).
1999 A fotóantropológia és a bemutatás dilemmái. *In* Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás. Bán András, szerk. 5–8. Miskolc–Budapest: Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet.
2002 Képtársulások. *In* A 60 éves Horányi Özséb tiszteletére. Janus 10(2):100–104.
2003 Tárgyfordítások. Néprajzi múzeumi tanulmányok. Budapest: Gondolat.

FEJŐS ZOLTÁN, FŐSZERK.
2000 A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest: Néprajzi Múzeum.

FOGARASI KLÁRA
1997 Az akvarelltől az emlékfotográfiáig. Néprajzi Értesítő 79:141–156.
1998 A kalotaszegi fotográfiák és installációk változásai a 20. század első felében. Néprajzi Értesítő 80:133–150.
2000a Fényképgyűjtemény. *In* A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Fejős Zoltán, főszerk. 729–776. Budapest: Néprajzi Múzeum.
2000b Xántus János Kelet-Ázsiában gyűjtött fényképei. Magyar Múzeumok 6(1):16–18, képmelléklet II.
2004 Színes néprajzi fotók. Autokróm felvételek a Néprajzi Múzeum gyűjteményéből. Budapest: Néprajzi Múzeum. /KépTár, 1./

FŰRÉSZNÉ MOLNÁR ANIKÓ, SZERK.
1994 Érték a fotóban. Országos fotótörténeti konferencia. Tata: Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat Múzeumok Igazgatósága. /Tudományos füzetek, 9./
1999 A fénykép a közgyűjteményekben. Országos muzeológusi konferencia. Tatabánya: Tatabányai Múzeum. /Tudományos füzetek, 4./

GARRIGUES, EMMANUEL
1991 Le savoir ethnographique de la photographie. L'Ethnographie No 109. 87(1):11–54. (Numéro spécial Ethnographie et photographie.)

GEREVICH TIBOR
1908 A fényképezés a múzeum szolgálatában. Múzeumi és Könyvtári Értesítő 11(4):188–190.

HABERLANDT, MICHAEL
1896 Photographie im Dienste Volkskunde. Zeitschrift für Österreichische Volkskunde 2:183–186.

HARIS LÁSZLÓ, SZERK.
2004 Hórusz Archívum / Horus Archive. Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége.

HÁZTÖRTÉNETEK
2002 Háztörténetek. Német sorsok a Duna mentén. A Donauschwäbische Zentralmuseum, Ulm vendégkiállítása 2002. október 25.–2003. február 25. Budapest: Néprajzi Múzeum. /Kamarakiállítások, 9./

JONES, LAURA
1980 Photography and Ethnological Research. Ulster Folklife 26:65–68.

KINCSES KÁROLY
1993 Levétetett Veressnél Kolozsvárt. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum – VIPress. /A magyar fotográfia történetéből, 1./

KINCSES KÁROLY, ÖSSZEÁLL.
1984 A volt gödöllői járás képeskönyve. A fotós falutörténeti gyűjtések anyagából (1982–84). Gödöllő: Gödöllői Művelődési Központ.

KINCSES KÁROLY – MUNKÁCSY GYULA
1999 Hogyan (ne) bánjunk (el) fényképeinkkel? Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

T. KNOTIK MÁRIA
1980 A Csongrád megyei fényképészet kezdetei (1859–1879). Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978–1979(1):113–172.

KOLTA MAGDOLNA, SZERK.
1993 Orbán Balázs összes fényképe a Székelyföldről. Budapest: Balassi – Magyar Fotográfiai Múzeum. /A magyar fotográfia történetéből, 3./
2001 Uralkodók festője, fényképésze: Szatmári Pap Károly. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum. /A magyar fotográfia történetéből, 24./

KOVÁCS LÁSZLÓ
1939 Néprajzi muzeológia. Néprajzi Értesítő 31(2–4):261–293.

KUNT ERNŐ
1995 Fotoantropológia. Miskolc–Budapest: Arc Árkádiusz.
2003 Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok. Budapest: L'Harmattan – MTA Néprajzi Kutatóintézet.

SZ. KÜRTI KATALIN
1987 Régi debreceni családi képek. Debrecen: k. n. /A Hajdú-Bihar megyei múzeumok közleményei, 48./

KÜRTI LÁSZLÓ, SZERK.
2002 Történelem és emlékezet. Lajosmizsei fényképek, 1896–1946. Lajosmizse: Helytörténeti és Kulturális Egyesület.

MALRAUX, ANDRÉ
1997 A képzeletbeli múzeum (részletek). *In* Fotóelméleti szöveggyűjtemény. Bán András – Beke László, összeáll. 123–128. Budapest: Enciklopédia.

MANGA JÁNOS
1952 Néhány szó a néprajzi fényképezésről. Múzeumi Híradó 1(1):4–7.

MARCENARO, GIUSEPPE
1995 Alphonse Bernoud et les photographes ambulants sur la côte ligure: 1839–1870. Le Monde alpin et rhodanien 23(2–4):161–174.

MATSKÁSI ISTVÁN, SZERK.
2000 Magyar Természettudományi Múzeum. Budapest: Magyar Természettudományi Múzeum.

MIKLÓSI-SIKES CSABA
2001 Fényképészek és műtermek Erdélyben 1839–1916. Székelyudvarhely: Haáz Rezső Alapítvány.

MILTÉNYI TIBOR
1998 Papp Gergely. Budapest: Szellemkép. /Szellemkép könyvek, 3./

MUNKÁCSY GYULA
1999 Számítógép a múzeumban. Történeti fényképek számítógépes feldolgozása. Fotóművészet 42(3–4):93–95.

MUNKÁCSY GYULA – BOGDÁN MELINDA
2002 Az Uránia „dekoratív" képei. *In* Fényszülte képek. Tudomány – technika – művészet. A fotográfiai innováció és művészet kapcsolata Magyarországon 1839–2001. CD-ROM. H. n.: Magyar Fotográfiai Múzeum – Magyar Szabadalmi Hivatal.

ORBÁN BALÁZS
1971 Székelyföld képekben. Bukarest: Kriterion.

PINNEY, CHRISTOPHER
1992 The Parallel Histories of Anthropology and Photography. *In* Anthropology and Photography 1860–1920. Elisabeth Edwards, ed. 74–95. New Haven – London: Yale University Press.

CS. PLANK IBOLYA
1999 „Rögtön kibontottam gépemet...". Divald Kornél és a fényképezés. *In* A „szentek fuvarosa". Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919. Bardoly István, szerk. 66–124. Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal.

PORTO, NUNO
1999 Picturing the museum: photography and the work of mediation in he Third Portugueese Empire. Focaal 34:41–58.

PULSZKY FERENC
1902 [1875] A muzeumokról. *In* uő: Úti vázlatok. Visszaemlékezések. 149–174. Budapest: Aigner Lajos.

ROMSICS IMRE
2000 Fényképek a Viski Károly Múzeum gyűjteményében. Néprajzi Értesítő 82:79–90.

ROSSWOG, MARTIN
2001 Inside Houses. Rural Homes in Europe / Ländliches Wohnen in Europa / Maisons rustiques en Europe. Mit einer Einleitung von Andreas Graf. Köln: Könemann.

SEKULA, ALAN
1991 Reading an Archive. *In* Blasted Allegories. Brian Wallis – Marcia Tucker, eds. 115–127. Cambridge: MIT Press.

SEMAYER VILIBÁLD
1914 Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának állapotáról az 1914. év második évnegyedében. Néprajzi Értesítő 15(3–4):310–311.

SINISALO, HANNU
1987–1988 The photograph as research object and source. Ethnologia Fennica 16:27–42.

SONTAG, SUSAN
1981 A fényképezésről. Budapest: Európa.

STARK-AROLA, LAURA
2000 Reflexivity and the camera's eye: comments from the field on the public and private uses of photography. Suomen Antropologi 25(4):4–13.

STRESS JUDIT
2000 A fényképészeti dokumentumok anyagai, készítési technikái és a technikák felismerése: károsodásuk, megelőző védelmük és restaurálásuk alapjai. Budapest: OSZK. /A könyv- és papírrestaurátor tanfolyam jegyzetei./

SZAKÁCS MARGIT
1997 Fényképészek és fényképész,űtermek Magyarországon (1840–1945). Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum.

SZEGŐ GYÖRGY
1998 Privátfotó szimbólumszótár. Budapest: Theater Art Fotó.

SZILÁGYI MIKLÓS
2001 Néprajzi forráskritika. Debrecen: DE BTK Néprajzi Tanszék. /Néprajz egyetemi hallgatóknak, 24./
2003 Bevezetés a néprajzi muzeológiába. Debrecen: DE BTK Néprajzi Tanszék. /Néprajz egyetemi hallgatóknak, 30./

TARCAI BÉLA
1996 Fotográfia és társadalom. Fényképezési és fényképhasználati szokások 1900 körül. Herman Ottó Múzeum Évkönyve 33–34:453–456.

TARCAI BÉLA, SZERK.
1988 A fénykép mint műtárgy. Országos szakmai konferencia Miskolcon 1987. október 16-án. Miskolc: k. n.

Tóth Judit
1993 Privátfotó-kutatás Égerszögön. A Herman Ottó Múzeum Közleményei 28:26–31.

UN AIR DE FAMILLE
2003 Un air de famille. Berriat/Grenoble, Terézváros/Budapest. Deux quartiers de ville en changement. Photographies de Michel Gasarin et Endre Lás[z]ló Hajnal Seyssinet: Libris.

VAHOT IMRE, SZERK.
1984 Magyarföld és népei. Eredeti képekben. (Reprint.) Budapest: Kossuth Nyomda.

VARGA F. JÁNOS, SZERK.
2003 Színes magyar. Budapest: Magyar Hivatalos Közlönykiadó Kft.

VILÁGTÁRLAT
1868 1867diki Világtárlat. 1–2. Paris: Jouaust D.

ZEPECZANER JENŐ
2000 Orbán Balázs kiadatlan fényképei. Székelyudvarhely: Haáz Rezső Alapítvány.

ZIEHE, IRENE
2003 Private Fotografien in musealen Sammlungen. Beispiel Museum Europäscher Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin. *In* Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Musee. Jan Carstensen, Hrsg. 71–76. Münster: Waxman.

ZOLTÁN FEJŐS

Why Photographs?

The Relationship between Photography and Ethnographic Museology

This study discusses several aspects of the relationship between ethnography, anthropology, and photography in terms of the museum or archival setting. In general, the subject of photography as it relates to ethnography arises in conjunction with two separate uses of the medium: while the process of becoming familiar with individual cultures implicit in ethnography employs photography as a methodological tool, ethnographic research relies on photography rather as a basic source of information. In both cases, the primary difficulty concerns the identification of the context within which a given photograph is produced and later used. An increasing number of scholars have recently asserted that ethnophotography may not be viewed as neutral or "objective", since the significance and value of a given researcher's photographs may not be separated from the analysis of an observation they necessarily communicate. Thus, it is impossible to distinguish between photography employed as ethnographic methodology and the ethnographic reading of the photographs produced as a result either in theory, or in practice. In addition, a reasonably broad visual anthropological approach uniting both points of view would have to take the special context of the institution into account, as well, as the placement of a photograph within a museum or ethnographic archive determines its meaning, interpretation, and use in eminent fashion. Of course, photographs may also be examined as objects, a process that elucidates both the individual "biographies" they have lived, and their roles in society. Thus, it would appear that the place of photographs within the ethnographic museum, the manner in which they are handled, and the light in which they are interpreted each merit a degree of renewed scrutiny. As the issues raised by this study are of concern to specific Museum of Ethnography projects, their discussion has significance for concrete exhibitions, research programmes, and current problems in collection management.

SZUHAY PÉTER

„Így lövünk mi". A néprajzi fotó szerepe a társadalom megértése folyamatában

Értelmezési kísérlet a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye alapján

Mi a néprajzi fotó?

Az-e, amit a magát néprajzi fotógyűjteménynek mondó intézmény gyűjt? Azok-e a néprajzi fotók, amelyeket magukat etnográfusnak, néprajzosnak mondó emberek készítenek? Netán azok, amelyeket magukat néprajzosnak ugyan nem nevező személyek, jobbára fotóművészek készítenek, viszont képeiket néprajzi fotónak nevezik? Vagy tán azok, amelyeket néprajzi kiadványok néprajzi fotóként jelentetnek meg?

Nem merő szőrszálhasogatásból teszem fel e definíciós kérdést, hanem azért, mert szakmánkban mind a mai napig nincs konszenzus ebben, s mert úgy vélem, nagyobb figyelmet érdemelne a probléma, mind az adatrögzítés, mind a társadalmi és kulturális folyamatok megértése és megértetése folyamatában.

Mielőtt részleteiben belefognék ennek taglalásába, adós vagyok a cím első felének, az idézőjeles mondatnak magyarázatával. Az „így lövünk mi" kifejezést némi átalakítással Karinthy Frigyestől kölcsönöztem. Az őrmester lőni (célozni) tanítja az újoncokat, s a bemutatás során minden egyes mellélövésénél azt mondja, így lősz te, így meg te, s végre mikor célba talál, büszkén kiált fel: és így lövök én. Nos, én a többes számmal arra akartam utalni, hogy én is pont úgy lövök mellé, mint a többi, fényképező néprajzos elődöm, kollégám, vagy néha talán én is úgy érek véletlenül célt, mint a többiek. A lövünk másik áthallása természetesen a vadászatra, jelen esetben a fényképezőkép objektívjével és zárszerkezetével elérhető téma- és nagyszerű pillanattalálatra utal.

Engedtessék meg nekem a későbbiekben a néhol személyesebb hangnem, pusztán azért, mert kezdetben, egyetemista koromban és pályám kezdetén szenvedélyesen fotóztam, s úgy volt elképzelésem a néprajzi fotózásról, a néprajzi fotóról, hogy szisztematikus és módszertani tanítást arról nem kaptam, nem is olvashattam, pusztán néprajzi kiadványokban és archívumokban találkoztam olyan felvételekkel és képtípusokkal, amelyek mintegy befolyásolták a terepen való fotózást, illetve idősebb kollégáimtól, alkalmi tanítóimtól kaptam iránymutatást arról, hogy mit kéne, mit lehetne megörökíteni. Létezett tehát a módszertan hiánya ellenére is valamiféle szakmai közbeszéd arról, mit is tekintsünk néprajzi fotózásnak. A fotókhoz való másik kötődésemet a korai válogatások élménye adta. Már az 1980-as évek elején többször végigtúrhattam a Néprajzi Múzeum fotógyűjteményét, jobbára tudatosan figyelmen kívül hagyva a szakmutatót, hisz így minél több kép rögzülhetett bennem.

Mintavétel és módszertan

A feltett kérdések megválaszolásának módszertani keretéül a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményének és néhány néprajzi kiadvány fotóanyagának elemzését választottam, úgy hogy más kortárs törekvésekkel vetem össze azokat. (Meg kell jegyezni, hogy Fogarasi Klárának a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményéről szóló kimerítő leírása és érzékeny elemzése teszi lehetővé, hogy elemzésemet egy másik irányból indítsam [Fogarasi 2000].) Első lépésben a Néprajzi Múzeum 317 ezer felvételét őrző fényképgyűjteményéből véletlen mintát vettem. (A valóságban ennél valamivel kevesebb képet őriz a gyűjtemény, hiszen a folyamatosan növekvő számsor valamikor magában foglalta a nyomatokat, rajzokat, festményeket is, melyek önálló gyűjteménybe kerültek ugyan, de továbbra is foglalják a sorban a helyet.) A véletlen mintát az intézmény informatikus kollégáival kétezrelékesnek vettük, vagyis durván minden ötszázadik kép kerül majd a kezembe. A kollégák egy olyan programot írtak, amelyben a számítógép véletlen elrendezésben jelölt ki 634 leltári számot, melyet számsorba rendezett. A véletlen a szóródás szabálytalanságát is garantálta, vagyis egymáshoz közeli s egymástól több mint ötszáznyi számhely távolságra lévő leltári számok is bekerültek. Közel száz esetben nem volt fotó a megadott leltári számon, ilyenkor ha közvetlen közelében volt kép, akkor az került a mintába, ha nem, akkor egy másik számsor hiányzó pozícióján szereplő leltári számra eső kép került a mintába. Végül 634 képet emeltem ki a gyűjteményből, de természetesen minden képnek megnéztem a környezetében lévő társait is, így derítve ki, hogy egy-egy témáról több felvétel, esetleg sorozat is készült.

A minta megoszlása: 521 felvétel az egykori, illetve a jelenlegi Magyarország területén készült, ez az összes felvétel 82 százaléka. 113 felvétel Magyarország területén kívüli, elsősorban etnológiai anyag, az összes fotó 18 százaléka.

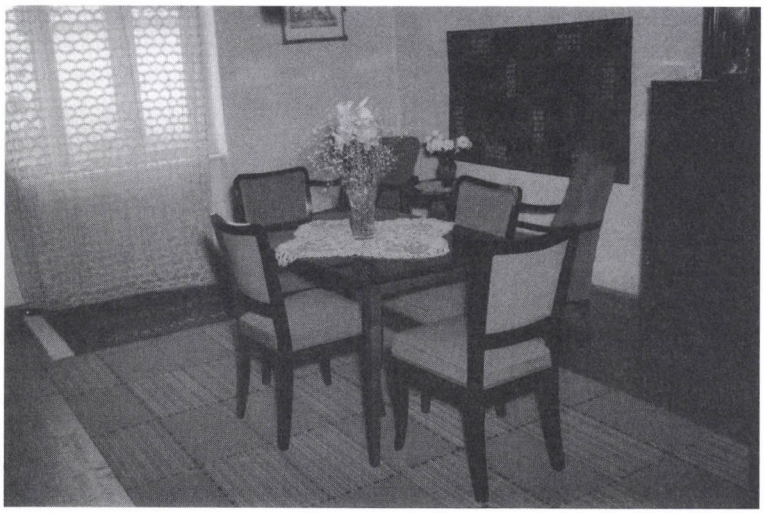
1. kép. Ólaskert télen. Átány, Heves megye, 1962. Hofer Tamás felvétele *(F 170569)*

A felvételek tipológiája – az elemzés

A továbbiakban a magyarországi fotóanyagot elemzem, mely anyagot több szempontból is lehet rendszerezni. Az egyik megközelítésben az alábbi csoportokat érdemes megkülönböztetni: „terepen" és nem terepen készült felvételek (terepen készült a felvételek 74 százaléka, „nem terepen" pedig 26 százaléka). Az utóbbi csoport két tételből tevődik össze.

Műtermi fotó. A mintába került 112 műtermi felvétel, a magyarországi anyag közel 22 százaléka. 1921–1922-ben több fotóműhely anyagát hozták a múzeumba az intézmény akkori munkatársai, már a mai Magyarország területéről, nagyjából egyenletes földrajzi megoszlásban (lásd bővebben Fogarasi Klára már idézett cikkét). Feltehető persze a kérdés, hogy miért nem „terep" a műterem. Az etnográfus felől közelítve feltehetően nem az (hiszen nem ő készíti a felvételt), s csak akkor válna tereppé, ha arra volna kíváncsi, hogyan fényképezkedik a paraszt vagy a nép, s ezt örökítené meg, de ha a fényképeket megrendelő embereket tekintjük kiindulópontnak, s úgy tekintünk a műtermi képekre, mint olyan tárgyiasult alkotásokra, melyen olyannak látszanak a parasztok, amilyennek látszani szeretnének, akkor mindenképpen jelentős és értékes etnográfiai teljesítménynek kell ezeket a képeket tekinteni. (A műtermi képek jelentőségét és általában a paraszti használatban lévő képek funkcióját, a kultúrában betöltött szerepét majd hat évtizeddel később ismeri fel az etnográfia, s ezt követően folytatja e képek gyűjtését, s tesz kísérletet értelmezésükre [Kunt 1981; 1987].)

Előretekintés: a viseletes képek. Ha összehasonlítjuk a műtermi fényképészek (természetesen bizonyos műfaji szabályok szerint beállított, konvencionális testtartást megkövetelő, nemritkán negédes hátteret használó) felvételeit az etnográfusok terepmunka során készített viseletképeivel (ahol az embereket gyakorta valamilyen lepusztult háttér elé állítják, s már nem hordott régi ruhájukba kényszerítik őket, ahol esetleg olyannak látják és ábrázolják, amilyenek nem szeretnének lenni), akkor jelentős különbségeket állapíthatunk meg. (Emlékszem, életem egyik, talán az elsők között készült néprajzi fo-



2. kép. Id. Tolnai József lakása. Tiszaigar, Heves megye, 1965. Franciscy József felvétele *(F 197197)*

3. kép. Konyhabelső. Sajóecseg, Borsod megye, 1959. Molnár Balázs felvétele *(F 137785)*

tóját Szakályban sütöttem el, amikor Gémes Balázsék a helyi tájházhoz gyűjtöttek anyagot egyetemisták részvételével. E kép több szempontból is hasonlít Varga Mariann 1954-es jenői felvételéhez, melyen egy idős ember felbokrétázott vőlegénykalapban áll egy épület eresze alatt, s a szöveg szerint az 1935-ből származó tárgy „formája napjainkig nem változott" (ltsz.: F 114 464). Valamelyik háztartásban a divatból régóta kikopott pillét találtam, s nagy büszkén rávettem a ház valamelyik női lakóját, hogy vegye föl egy kép erejéig ezt a régi és ősi kontyfedőt. Némi huzavona után – talán éppen a disznóól előtt – el is készült a kép, ajánlatos volt engedelmeskedni, hiszen a tájház mégis a falubelieké lesz.) Természetesen erőteljesen jelen van az anyagban az a pillanat, amikor a vizsgált közösség tagjai még „viseletben" járnak, s emberi méltóságukat éppen öltözetük adja meg, tehát a fényképező etnográfus vágya (vadászszenvedélye) találkozik az emberek megmutatkozási vágyával. Ezek természetesen az egyszerűbb esetek.

A viseletképek kétféle Magyarországa. 62 terepen készített viseletfelvétel került a mintába (a magyar anyag 12 százaléka). Ezek nagyobbik része „viseletes" falvak lakóit mutatja (illetve a felvétel készültekor számított viseletes falunak a fotó helyszíne). Ha ezeket a felvételeket összehasonlítjuk a műtermi fényképészek képeivel, az az érzésünk támad, hogy két Magyarország létezik. Az egyikben (mármint a műtermi fényképészek Magyarországán) jobbára polgárias ruhában lévő férfiak és nők, sokszor családok ülnek vagy állnak a felvevő előtt, olyasféle emberek (eltekintve most a néhány mezőkövesdi és kalocsai képtől), akiket a néprajzi fotókon nem lelhetünk fel. Ezzel szemben a néprajzi képeken vagy csupa „népművészeti parasztot", vagy az ipari civilizáció előtti archaikus figurát lehet látni. (El kellett telnie majd tíz esztendőnek, míg tudatosult bennem, hogy az adott közösség viselettörténetét legegyszerűbb a helyi archív felvételek lemásolásával és értelmezésével megoldani. A besenyőtelki múzeumi monografikus kutatás már nemcsak a viseletes – jobbára polgári, kisebb mértékben a köznemesire emlékeztető – képeket gyűjtötte, hanem a társadalom múltjának és közelmúltjának – jelenének – szinte minden megnyilvánulását igyekezett rögzíteni és értelmezni.) A viseletes képekről a későbbiekben még lesz szó.

4. kép. Baromfiitató vályú. Galgamácsa, Pest megye, 1950. Réger Endre felvétele *(F 98604)*

Visszatérve a nem terepen készült fotók csoportjához, a mintában 29 olyan kép található (közel öt százaléka a magyar anyagnak), amely műtárgy, kiállítási fotó, egy másik intézmény tulajdonát képező objektum, mely funkcióját tekintve az összehasonlító kultúrtörténet lehetséges (ám gyakorlatilag sohasem hasznosított) segítője.

Település – építkezés. Annak a bizonyos 74 százaléknyi terepfotónak – mi mást tehetnék, mint hogy a klasszikus néprajzi osztályozást, illetve szakozást használom – legnagyobb része, vagyis a teljes magyar anyagnak 28 százaléka, szám szerint 144 felvétel a település, építkezés csoportjába tartozik. E 144 kép egyharmada lakóházat vagy annak egy-egy részletét rögzíti, egynegyede utca- vagy tágabb falurészt ábrázol, ugyancsak egynegyede udvart és melléképület mutat, tíz képen templom s csak alig több mint egy tucat képen látható a ház valamelyik belső részlete – az is inkább tüzelőberendezés, kemence, mintsem bútorzat. A képek közös jellemzője Jankó Jánostól a legutóbbi felvételkészítő kollégák képeiig, hogy emberek csak elvétve láthatók rajtuk, s a műtárgyként fényképezett épületek mintegy az adott település épületállományának a felvétel készülte időpontjában archaikus, legalábbis régies s – gyanítom, nem is olyan ritkán – invariáns rétegét rögzítik. Természetesen azzal kell kezdenem, hogy én magam is, amikor az első egyetemi évet a másodiktól elválasztó nyári szünetben Széken ültem egy hetet, vagy a Szilágyságot gyalogoltam be – a falvak legrégebbi ház-„állományát" vadásztam és fényképeztem, részint azokban látva esztétikai értéket, részint pedig mert már az első egyetemi esztendőben erre szocializálódtam. Valószínűleg még csak „ösztönösen" éreztem, amit Bátky Zsigmond *Útmutatójában* ír, hogy tudniillik úgy kell tekintenünk az épületekre, mint olyan objektumokra, amelyek csak fotók formájában vihetők be a múzeumba (Bátky 1906:21). Amikor 1975 tavaszán évfolyamtársaimmal megérkeztem Babócsára, hasonlóképpen csak a falu legrégibb, zsúptetős, kontyos, vagy éppen a füstöskonyhát megőrző épületeit kerestem és fényképeztem. El kellett telnie néhány évnek, hogy elkezdjen érdekelni maga a változás is, bár az akkori jelenkorig akkor még nem jutottam el.

Elvétve találkozni a mintában olyan épületfotóval, amely a közelmúltat, különösen pedig a jelent dokumentálja. A mintába került képek közül mindössze Molnár Balázs

5. kép. Két leány esőben. Rimóc, Nógrád megye, 1930.
Palotay Gertrúd felvétele *(F 62005)*

néhány felvétele utal arra, hogy azért az 1960-as években még az egy évtizeddel korábbi tudománypolitikai elvárás, illetve előírás hat szakmánk néhány képviselőjére. (Lentebb még szó lesz a tiszaigari kutatásról mint olyan programról, mely a korábbihoz képest modernebb szemléletet próbál meg érvényesíteni.) A házfelvételek mintegy a háztipológia elméletének hálózatát rajzolják ki, különösen a *Magyarság néprajza* megjelenése óta néprajzi atlasszerűen igazolva és illusztrálva annak megállapításait. Nagyon ritka, hogy egy-egy településről több épület felvételével rendelkeznénk, amelyek kiadnák az adott település épületeinek tipológiáját, a típus és a ház tulajdonosa társadalmi rétegződésben elfoglalt helyének összefüggését, valamint a változás történetét. Nagyon ritka az egy településen belüli mélyfúrás, sokkal inkább az az általános, hogy az etnográfus kutatók egy tájat, egy kisebb régiót tekintenek olyan egységnek, melyben az építkezés területén eleve azonosságokat kell felmutatniuk.

Az etnográfusok talán az épületek fényképezésénél emelkednek leginkább szakirányú érdeklődésük fölé. Talán az épületek jelentik azt a közös etnográfiai nevezőt, amit mindenki képes felismerni és megörökíteni, leginkább azért, mert az épület nem szalad el, nem felesel vissza, és mert nem is kell a benne élőkkel beszélgetni. (Talán nem egyedüli élményem, hogy úgy kerülünk egy általunk ismeretlen faluba mi is, mint egy ejtőernyős, amikor kidobják egy idegen város fölött, s földet ér; állunk bambán, nadrágunkba szökell a remegés, s kínunkban elővesszük fényképezőgépünket – persze ha van nálunk egyáltalán! –, s már ez is bátorság; elkezdünk csattogtatni, előbb a házakat fotózzuk, majd eszünkbe jut a temető – íme a tökéletes menedék! –, ahol bátran, immár nyugodtan kipihenhetjük magunkat.) Vannak persze aztán kalandorok, afféle skalpvadászok, akik számára az utazás felér egy vadászattal, mely akkor eredményes, ha minél több felvételt készítenek. Lehet lőni autóból, repülőből, vonatból, de legjobb persze személyautóval vadászni, hiszen menet közben ki lehet szállni, s megválasztani a legjobb beállítást. (Emlékszem, én is így voltam ezzel akár erdélyi, akár felvidéki körutamon, amikor az ember sokat akar utazni és látni, s persze mindezt megörökíteni. Ma már, azt hiszem, elő sem veszem ilyenkor gépemet.)

Az építkezés dokumentálásában (de lehet, hogy pontosabban fogalmazok, ha azt mondom: illusztrálásában) azért időnként megjelennek divatos témák. Ilyen a mintába is bekerült tüzelős ólak (istállók) hirtelen megjelenő és többek által is szorgalmazott fényképezése, elég itt csak Hofer Tamás nevére utalni *(1. kép)*. (Természetesen én sem tudtam kivonni magam e divatos téma vonzásából, hiszen 1980–1981-ben, amikor a múzeumi kollégáimmal kiállítás-előkészítő terepmunkán vettünk részt Mezőkövesden, korunkat megelőzendő, színes negatívra vadásztuk a tüzelős ólakat. Sőt, a kiállításban meg is jelenítettünk, illetve rekonstruáltunk, ma azt mondom: konstruáltunk egy ilyet.)

Az etnográfusok épületfotói általában tárgyszerűek, jobbára szenvtelenek és ebből

következően érdektelenek, míg az etnográfiai érdeklődésű fényképészek vagy fényképezni jól tudó és a népélet iránt érdeklődő értelmiségiek fotói érzelmileg telítettek, egyfajta világkép pontosan kiolvasható belőlük. Míg az etnográfia bizonyos kulturális jelenséget idealizál (végső soron önmagát mint tudományt legitimálja), addig az etnográfiai érdeklődésű fotósok a népet, közelebbről pedig a nép életét idealizálják, áttételesen pedig a fennálló viszonyokat szentesítik azzal, hogy a népet boldognak mutatják. Ehhez természetesen olyan helyzeteket kell rögzíteni, melyben a nép tényleg boldognak látszik. Valóban szépnek, esztétikailag vonzónak kell lennie annak a háznak, melyben a nép él, s valóban szeretnie is kell benne élni, mert nem elég azt mondani, hogy „néni/bácsi, milyen szép a háza, hadd fényképezzük le", mikor az inkább elmaradottnak és szegényesnek tetszik saját tulajdonosa szemében, s ebből következően szégyelli is azt. (Feltételezem, többen átélték ezt az élményt, s azt is – de mindenki csak egyszer –, hogy erre a hazugságra, finom becserkésző trükkre milyen kétségbeeséssel reagált a boldogtalan tulajdonos. Talán egy éve lehetett, hogy Sajószentpéteren fül- és szemtanúja voltam egy hasonló jelenetnek. Egy nem etnográfus leparkolt egy tornácos, a helyi értékrend szerint réginek számító ház előtt. A kapun éppen kilépő idős tulajdonosnak köszönve, őszintén megdicsérte a szép tornácos házat, amire az asszony nyomdafestéket csak mostanában tűrő választ adott: „le van ez szarva".)

A lakásbelsőket ábrázoló képek (tíz ilyen került a mintába) szintén az archaikusságot keresik, s kivételnek számít a Kardos László instrukcióit követő Franciscy József 1965-os tiszaigari felvétele, melyen „Id. Tolnai József lakása" látható *(2. kép)*, mely kép akár propagandafotónak is elmenne: lám csak, léteznek olyan mezőgazdasági dolgozók, akik a kor modernnek számító lakáskultúrája szerint rendezik be otthonukat! A fotózás technikai lehetőségeiből következően a lakásbelsők dokumentálása valamikor az 1910-es évek végén kezdődik, de igazán gyakorivá az 1950-es években válik, elsősorban Molnár Balázsnak köszönhetően. Felvételein, ha nem is a fiatalabb generációk lakásának részletei jelennek meg, mindenképpen figyelemre méltó, hogy ha régiesek is az általa megörökített belsők, de a „népművészetileg" ismeretlen területeket járta be, ahogy tanúskodik erről 1959-es sajóecsegi felvétele is, a több tucat tányérral kidíszített egykori szabad kéményes konyha *(3. kép)*.

A tárgyfotók. Terepen készített tárgyfotónak foghatjuk fel a temetői sírjeleket, fejfákat, kereszteket. Összesen öt ilyen került a mintába, négy református temetőből való fejfa és egy 18. századi faragott kőkereszt egy katolikus temetőből. Talán a temetők fotózásá-

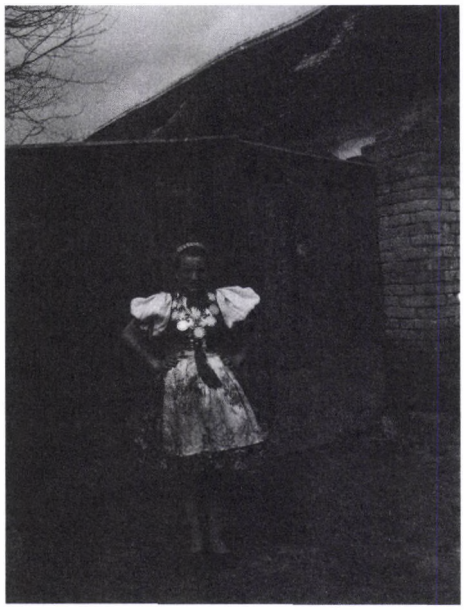
6. kép. Szoknya felhajtása eső ellen. Váralja, Tolna megye, 1936. Gönyey Sándor felvétele *(F 73248)*

7. kép. Tót szőke Józsefné 60 éves mesemondó. Kisbajom, Somogy megye, 1961. Dobos Ilona felvétele *(F 160510)*

ban legkonzekvensebb s ebből következően legszigorúbb a szakma. Csak fából vagy kőből faragott sírjelet örökít meg, s talán még a kovácsoltvas kereszttel tesz kivételt. A népi kultúra templomába egyetlen működő síremlék sem teheti be a lábát. (Én is szorgalmasan végigfotóztam egy tucatnyi Bán-völgyi református temetőt, kizárólag faragott fejfákat, s ha az abodi görög katolikus temetőt halottak napján nem virágozták volna fel egységesen fehér krizantémmal, s nem gyújtottak volna este minden síron gyertyát, s ha én mindezt nem láthattam volna a templomtoronyból, bizony nem fényképeztem volna működő temetőt még 1979-ben.)

Terepen készült tényleges tárgyfotóból 25 (vagyis a magyar anyag öt százaléka) került a mintába. Ezeket a felvételeket szinte kizárólag etnográfusok kattintották el, nagyon is tudatosan, mindenki saját kutatási területe érdeklődésének megfelelően, így Györffy István szűrt, Takács Lajos metszőkéseket, Vincze István pedig szőlőkapákat fényképezett. A legtanulságosabb talán mind közül az a galgamácsai felvétel, illetve az ahhoz tartozó leírás – Réger Endre és Kerecsényi Edit közös munkája 1950-ből –, melyen egy vályú s azon egy ücsörgő gyermek látható *(4. kép)*. Sem a kép címe, sem a leírás szövege szerint nincs azonban gyermek a képen. Képileg van, létezik, csak éppen etnográfiailag nem. Az etnográfus szerint érdektelen volt a gyerek viszonya a vályúval, az azt faragó nagyapjával s feltehetőleg magával a képet készítő etnográfussal is. (Egyszer talán ő is értelmeződik, mint több mint huszonöt év után Erdélyi Julis néni, aki egy korai felvételemen vékaruhát szorongat, de fontosabb volt már akkor – amit elhallgattam, mert nem ismertem fel jelentőségét –, hogy megpróbált lebeszélni arról, hogy a helyi cigány telepre menjek, s megismerkedjek Babos István mesemondóval. Talán leírásaink túlontúl is szűkszavúak, s talán saját viszonyainkat sem tárjuk fel elég őszintén (Szuhay–Görög–Benedek 2003).

A viseletképek mint tárgyfotók. A mintába került 62 viseletfotó talán nagyobb részét egyszerűen tárgyfotónak tekinthetjük. Ebbe a kategóriába sorolhatjuk a hajfonatokról, a copfokról és kontyokról, a csimbókokról ké-

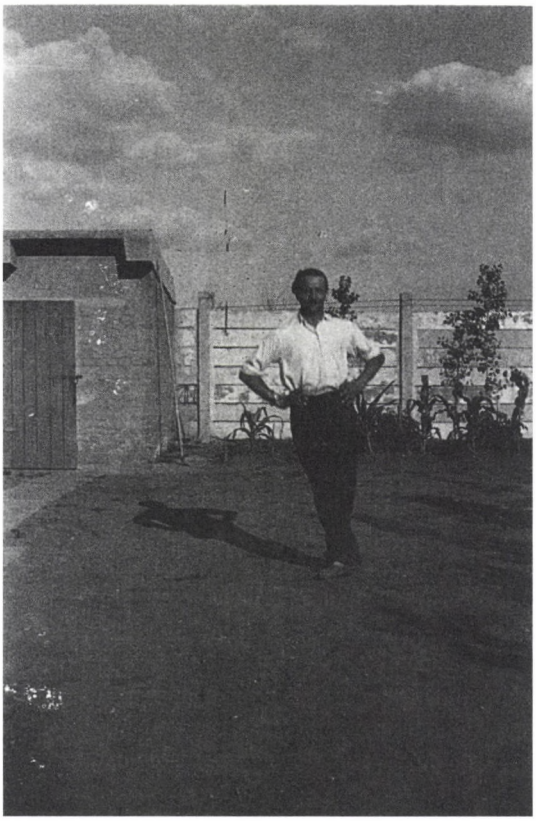


8. kép. Leány viseletbe öltözve. Szeremle, Pest megye, 1960. Csilléry Klára felvétele *(F 152384)*

9. kép. Szentiváni tűzugrás. Kazár, Nógrád megye, 1932. Gönyey Sándor felvétele *(F 66750)*

szült beállított felvételeket, de a bajuszt és szakállat tárgyként rögzítő fotókat is. Ezen képek egy része nyilvánvalóan, tehát bevallottan, kisebb része sejthetően rekonstrukció, tehát eleve „múlt" idejű. Ez mondható el az öltözetképek többségéről is, amikor a képeken szereplő emberek az etnográfus kedvéért vesznek magukra olyan ruhadarabot, amelyet egyébként már nem hordanak. Ezen rekonstrukcióknak időnként kialakulnak divatos témáik. Palotay Gertrúdtól és Gönyey (Ébner) Sándortól Fél Editen keresztül egészen Molnár Balázsig több fotó foglalkozik az eső elleni védekezéssel. Fejre húzott szoknya, kendő, sőt abrosz adják a védelmet, pontosabban adták, amíg nem használtak esernyőt, melynek azonban fotón fogható nyoma nincs. A mintába került Palotay Gertrúd 1930-as rimóci *(5. kép)* és Gönyey Sándor 1936-os váraljai felvétele *(6. kép)*. (Emlékszem, Lakócsán éppen egy Gönyey-fotó nyomán fényképeztem – talán éppen napsütésben – fejére esőabroszt terítő idős asszonyt.)

Antropológiai portrék. A mintába hat fizikai antropológiai, azaz embertani fotó került, melyeket „embertárgyként" értelmezhetünk. A 20. század első évtizedeiben előszeretettel készítettek ilyen szakmai felvételt, vagyis szemből és jobb, majd bal oldalról rögzített képeket. (Valamikor jóval több ilyen felvétel volt a gyűjteményben, időközben nagy részük a Természettudományi Múzeumhoz került.) Ezek a képek személytelenek, az ember rajtuk formává és méretté válik, végül egy típusba sorolódik be. Az antropológiai felvételek elvben magukban hordozhatnák a portrékészítés lehetőségét, de csak elvben. Portrét gyakorlatilag nem találni a gyűjteményben. A mintába mindössze egy olyan kép került, ahol Dobos Ilona egyik „adatközlője", a kisbajomi Tót Szőke Józsefné mesemondó egész alakos képe látható *(7. kép)*. Pontosan jellemzi az etnográfia portréhoz való viszonyát az „ebédkép" intézménye. Különösen az 1950–1960-as években készültek olyan felvételek, ahol házaspárok, esetleg családok vagy egyes emberek láthatók, jobbára az általuk megválasztott öltözetben és testtartásban, és persze az általuk megválasztott térben. Ezen képek leírásában, illetve meghatározásában az ebédkép kategória szerepel, vagyis a kép az adatközlőről (esetleg családjáról) ellenszolgáltatásként, mintegy az ebédért adott kompenzációként keletkezett. „A fénykép az adatközlő család kérésére



10. kép. Egyes verbunk. Somogyapáti-Adorján puszta, Baranya megye, 1960. Pesovár Ernő felvétele *(F 151612)*

készült egy színpadi szereplés másnapján" – írja Csilléry Klára 1960-ban egy szeremlei leányról készült fotó meghatározásaként *(8. kép)*. Tekinteteket, az arcra kiülő érzéseket az ebédképeken ne keressünk.

Az eseményfotók. A magyarországi anyag mindössze 24 százalékát tekinthetjük (némi jóindulattal) eseményfotónak, mely nem szükségszerűen azonos a riportfotó kategóriájával. 31 felvételt sorolhatunk a szokásokról szóló és 96 felvételt a közvetlenül a munkáról szóló felvételek sorába. A szokásfelvételek egyik részében két állandó elem jelenik meg: a rendezettség (vagyis a beállítottság) és a rekonstrukció. Az etnográfusok bizonyos értelemben az egzotikumot és az egyediséget, az ezekben fellelhető ősiséget, legalábbis a régi korok még itt-ott fellelhető emlékeit keresve tartották módszertanilag helyesnek ezt az eljárást. Gönyey Sándor „szentiváni tűzugrása" 1932-ből Karancskesziből (?) vagy Kazárról (?) ilyen kép *(9. kép)*, de ide sorolható a tíz táncot és játékot ábrázoló kép többsége is, mint például Pesovár Ernőnek a tűző napra kiállított férfitáncosa Somogyapátiból, 1960-ból *(10. kép)*. Ahol nincs rekonstrukció, ott az archaikus dokumentálására való törekvést fedezhetjük fel. A búcsú és egyéb templomi körmenet rögzítésében tudatosságot, míg a temetés és lakodalom dokumentálásában véletlenszerűséget lehet felfedezni, vagyis az egyik esetben az etnográfus az adott esemény kedvéért utazott a „terepre", míg a másik esetben az esemény ott találta őt. Természetesen ezek az alkalmak a jelen társadalom ünnepei, de hagyományos és régóta bevettnek számító, etnográfiailag kiérlelt szokások.

Szokásképek. Ha a szokásfotók alapján akarná az ember a két háború közötti vidéki, esetleg egyenesen falusi életet rekonstruálni, nehéz helyzetbe kerülne. Ez akkor tudatosulhat bennünk, ha bármely helyi társadalom családi fotóalbumaiból gyűjtjük egybe az említett korszakból származó felvételeket, ahol olyan eseményekkel szembesülhetünk, amelyről az etnográfia nem vett tudomást, vagy egyáltalán nem is érdekelte. Bizonyságul szolgálhat erre akár Szőnyi József pilisszántói kötete, akár a Néprajzi Múzeum besenyőtelki kutatásának feldolgozása (Szőnyi 2001; Szőnyi é.n.; Szuhay 1994; Fejős–Lackner–Wilhelm, szerk. 2001:265). Harangszentelés zászlóanyával, Tisza-parti kirándulás bográcsolással, fiatalok kerékpártúrája, foxtrott a tánciskolában, az iparoskör *Falu rossza* előadása, a Hangya szövetkezet bálja s megannyi esemény sorolható még a polgárosodó, egyáltalán a változó falu életéből. A helyzet az elmúlt fél évszázadban sem sokat változott. Egyedül Raffay Anna pötrétei cigánylakodalom-sorozata (1953-at írnak, amikor még nemigen szoktak cigányokat kutatni-fényképezni; a mintába került F 113 924

11. kép. Hangulatképek a cigányok lakodalmából. Pötréte, Zala megye, 1953. Szőts István felvétele *(F 113 924)*

leltári számú felvétel és környezete *[11. kép]*) és a tiszaigari kutatás véletlen mintába kerülő fotóanyaga tartalmaz olyan felvételeket, amelyek – mai kifejezéssel élve – a kortárs társadalom életének dokumentumai. Az ideológiai célkitűzéseket megvalósító – a proletárfalu életének megváltozását dokumentáló s ezzel az új rendszert dicsérő – tiszaigari kutatás olyan emlékképeket hagyott az utókorra, mint a május elsejei felvonulás 1950-ben *(12. kép)* vagy a már idézett, korszerűnek számító munkáslakás, vagy éppen a „sztalinyec traktor" képe *(13. kép)*. A változások dokumentálására kíváncsi kutatók erre a korszakra vonatkozóan is a helyi családi és intézményi gyűjteményekre, illetve az MTI archívumára számíthatnak.

Munkaképek. Talán a munkáról, a paraszt- és a kézműiparos ember tevékenységéről készített felvételek a gyűjtemény legértékesebb darabjai, melyekkel leginkább érzékeltetni lehet a falusi, vidéki, hagyományosnak mondott társadalmat, annak is a modernizációba kissé későn bekapcsolódott, némileg elmaradottabb régióiban élő csoportjait. A mintába került képek alapján megkockáztatható az a feltevés, hogy az 1930-as és az 1960-as évek közötti időszak a virágkora a gazdálkodási téma vizuális feldolgozásának, mely természetesen nem függetleníthető az etnográfia általános törekvéseitől. Alapvetően a kérdőívezésen alapuló monografikus feldolgozás adja a képi rögzítés mélyülő rétegeit. Ebből következik, hogy a dokumentáció hosszú terepmunkához kötődik, s eredendően sorozatokban gondolkodik.

A munka-gazdálkodás csoportba soroltam az ősfoglalkozásoknak nevezett pásztorkodást és halászatot (a felvételek aránya a csoporton belül csak egyötödnyi), az istállózó állattartás képeit (tíz fotó); köztük több finom, modernnek számító érdeklődést tükröz, mint például Gönyey Sándor lófarok- *(14. kép)* és Hofer Tamás lókefélés- *(15. kép)* felvétele. Ugyancsak ide vettem a földművelés tárgykörébe sorolható (összességében mintegy harminc, köztük részletezően tizenegy aratás, nyolc szénamunka, öt dohánykertészet) felvételeket (melyek közül Takács Lajos dohánymonográfiájának, Hofer Tamás átányi aratássorozatának és Molnár Balázs szénamunka-feldolgozásának képeit érdemes kiemelni). Idetartoznak az ételkészítésről és közlekedés-teherhordásról (összesen hét

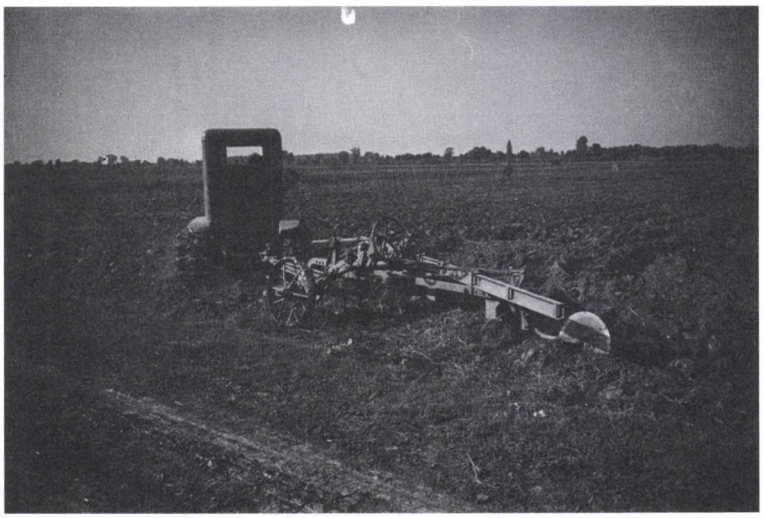
12. kép. Május 1. felvonulás. Tiszaigar, Heves megye, 1950. Réger Endre felvétele *(F 97576)*

felvétel) és a piacról-vásárról (nyolc ilyen került a mintába) készült képek, valamint a kézmű- és háziipar kategóriába sorolt (mintegy húsz) felvétel. A mintában a gyűjtemény legelső sorozatait különböző mesterségekről Gönyey Sándor készítette. Ezek még csak pár képből álltak, de az 1950-es évektől Molnár Balázs növelte az egy-egy munkafolyamatot bemutató képek számát, ám ő sem volt képes meghaladni Csilléry Klára és Réger Endre 1951-es, a szuhahutai gereblye- és ácsoltláda-készítést ábrázoló sorozatát, melynek több darabja is belekerült a mintába (ltsz.: F 101 454 *[16. lép]* és környezete).

Munkaképek és sorozatok. A sorozatokkal mint az esemény, a munka képregényszerű feldolgozásával egyszerre nyerünk is és veszítünk is valamit. Nyerjük a feldolgozás mármár filmszerű mélységét, kellő magyarázatok kíséretében akár meg is érthetjük a munkafolyamatot, a mesterség lényegét, s netán még utánozhatjuk, ki is próbálhatjuk azt (bár kétséges, hogy elérhetjük-e a mozgókép adta élmény és tanulhatóság mértékét), viszont a sűrítés művészi kifejezőerejének, a kellő pillanat megragadásának az esélye – miáltal képes a részben az egészet megjeleníteni, vagyis egy pillanatba sűríteni – erősen csökken, mondhatni minimálisra zsugorodik. Ez megérthető a kép készítésének „filozófiai" alapvetéséből. A néprajzi fotós, amikor sorozatot készít, minden egyes felvételt azonos értékűnek tekint, minden rögzített mozzanatot az egész részének tart, hisz a folyamat a részek egymásra épüléséből áll össze, a kultúra maga a részek összessége, ebből következik, hogy a gabonakereszt legalsó és legfelső kévéjének elhelyezése egyformán fontos. Külön készül kép a kaszásról, külön a marokszedőről, s külön a vízhordó fiúról, mert kooperációjuk adja ki a munkaszervezetet, s ez a biztosítéka a sikeres munkavégzésnek. A néprajzi fotós nem azon mereng el, hogy milyen nehéz az aratás munkája, mik a társadalmi feszültségek, s nem is azon, hogy milyen szép ez a munka, hogyan fejezi ki a paraszti élet szépségét, hanem racionálisan, pozitivistán leltárt készít a munka technológiájáról. Mondhatni vizuális leírásnak, néha pedig vizuális leltárnak tekinthetjük e vállalkozásokat; de ezekre a különbségekre az összefoglalóban még visszatérek.

Az archaizálás. A gazdálkodás-munka csoportba sorolt, nem sorozatok részét képező fotók között is szép számmal találhatók archaizáló felvételek. Gönyey Sándornak egy-

13. kép. Sztalinyec. Tiszaigar, Heves megye, 1950. Réger Ede felvétele *(F 98725)*



szerre két olyan képe is bekerült a mintába, ahol gyerekek, illetve felnőttek esznek vagy evéshez készülnek az udvaron, alacsony lábú asztal mellett (*17. kép*; *18. kép*). A táplálkozás témaköre különösképpen implikálja az archaizáló szemléletet. Nemcsak Molnár Balázs szépszámú felvétele bizonyítja ezt, melyből amúgy sok kitűnő fotót használt Molnár Mária és Hoffmann Tamás a *Kenyér és a paraszti konyha* című kiállításban (1980) és annak katalógusában (Hoffmann–Molnár 1980), hanem a *Magyar néprajz IV., Életmód* című kötete Táplálkozás fejezetének illusztrálói és feltehetően a fejezet szerzője, Kisbán Eszter is (Balassa, főszerk. 1997). A kötetben hat felvételen esznek kisebb-nagyobb csoportban különböző emberek, a következő megoszlásban: 22. színes kép: „Ebédelő család. Lészped (Moldva), 1962"; a továbbiak fekete-fehér fotók szerepelnek, vagyis: a 78. kép: „Étkezés asztalszéknél. Szeremle (Bács-Kiskun megye), 1960"; 101. kép: „Halászok ebédje: főtt tészta kásástálból. Komádi (Hajdú-Bihar megye), 1960"; 113. kép: „Birkahús/birkapaprikás juhtartó gazdaság számadási vacsoráján, közös bográcsból. Hajdúszoboszló (Hajdú-Bihar megye), 1961"; 114. kép: „Kétfogásos, friss meleg ebéddel megérkezett az asszony a mezőre. Váncsod (Hajdú-Bihar megye), 1958"; végül pedig a 115. kép: „A második fogás. Váncsod (Hajdú-Bihar megye), 1958". (A fotókat a jegyzék tanúsága szerint Hofer Tamás, K. Csilléry Klára és Molnár Balázs készítette.) A felvételeken vagy közös tálból, vagy földön ülve, jobbára Hajdú-Bihar megyében, az 1950-es és 1960-as évek fordulóján esznek az emberek. A képek egyszerre szólnak készítőikről és a felvételeket válogató szerkesztőkről. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy azért ennél egy kicsit differenciáltabb képet adnak ki a fotógyűjtemény táplálkozás témakörébe tartozó felvételei. Valóban olyan részletekre lesz kíváncsi néhány etnográfus (az adatokból tűnően leginkább Molnár Balázs), amelyek kifejezetten modern megközelítésnek nevezhetők az 1950-es, 1960-as évek kontextusában. A káposztasavanyítástól a tésztagyúráson át a répagyalulásig a mindennapi élet apró mozzanatai, a kultúra „mély" rétegei kerülnek a kamera látószögébe. (Nem tagadhatom, hogy az 1970-es és 1980-as évek fordulóján nagy hatást tett rám ez a szemlélet, vagyis az élet apró és egyáltalán nem látványos tevékenységeinek megragadása, valamint egyes történések folyamatként való

14. kép. Lófarok bokrára kötése a farok tövére. Égerhát, Szilágy megye; ma Románia, év nélkül. Gönyey Sándor felvétele *(F 90342)*

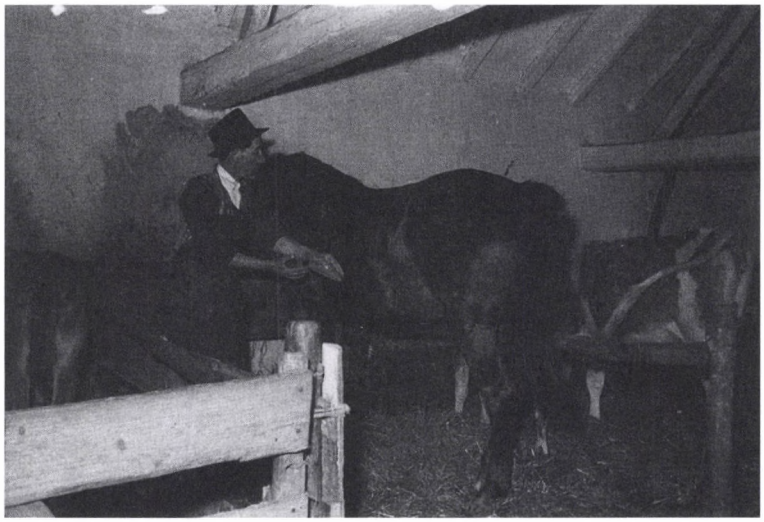
ábrázolása, melynek köszönhetően 1980-ban Abodon többedik nekifutásra egy héten keresztül – főleg színes diára és részben fekete-fehér negatívra – dokumentáltam egy lakodalmat, annak előkészületeivel, valamint romjainak eltakarításával.)

A rekonstrukciós szemlélet, illetve bizonyos jelenségek megrendezése és annak képi dokumentálása folyamatosan tovább élt az etnográfiai módszerek között. Ennek egyik legszebb példája Diószegi Vilmos 1950-es, gárdonyi felvétele, melyen egy férfi a lék fölé hajolva nádszállal issza – nyilvánvalóan az etnográfus kedvéért – a vizet *(19. kép)*.

A nem etnográfus képek. A mintába került fotók nem egészen két százaléka bizonyíthatóan nem etnográfus fényképész munkája. Az 1930-as évek és az 1940-es évek elejének elsősorban MFI- (Magyar Film Iroda-, nemritkán azonosíthatatlan szerzőjű) felvételei, valamint a magyaros stílusirányzathoz tartozó fotóművészek a felvételek készülte után jóval később múzeumba került alkotásai (mint például Szőllőssy Kálmáné) tartoznak ide. Az a meglepő, hogy sokkal magasabb arányúnak gondolná az ember ezen képek gyűjteményen belüli meglétét. Feltehetően érzéki csalódás áldozatai vagyunk, hiszen több olyan válogatást ismerünk, ahol az adott témakört illusztráló vagy éppen bemutató fotók nagy része éppen ebből a körből került ki. Így volt ez a Néprajzi Múzeum *Szántóföldek üzenete – paraszti újítások a 19–20. században* című kiállításának fotóválogatásával (1982) és a hozzá kapcsolódó fotóalbummal (Benda–Hoffmann–Szilágyi–Szuhay 1982) vagy Fogarasi Klára a falusi életet bemutató fotóválogatásával (Fogarasi 1996).

Miért szeretjük jobban ezeket a képeket? Feltehetően legegyszerűbb volna azt mon-

15. kép. Ló kefélése. Átány, Heves megye, 1959. Hofer Tamás felvétele *(F 128316)*



dani, hogy azért, mert felvételeik technikailag sokkal jobbak, mint néprajzkutató kortársaiké. A technikai előnyön kívül azonban van egy fontosabb szempont, a fotók kifejező- és lényegre törő ereje, melyben úgy tűnik, hogy (általában egy fizikai testben egyesülve) a mesteremberek és művészek képei erősebbek, „sűrűbbek", mint a terjengős és nemritkán „szószátyár" néprajzi felvételek. És ez persze nem azért van, mert az etnográfus minden kockát „érték"-alapon eltesz, vagyis egy tekercs negatív minden pozitív képét a jó/nem jó szempontjától függetlenül beleltároz, s ezzel kiteszi magát, illetve képeit az utódok lehetséges piszkálódásának. A fotóművész viszont kidobja a neki nem tetsző kockákat, nehogy mások kikezdjék azokat, hanem azért van, mert az etnográfus meg van győződve arról, hogy a valóságot és a kultúrát dokumentálja, s ennek minden mozzanata fontos, míg a fotóművész a konkrét képi jelentésen túli világot, nemritkán az általa konstruált világot jeleníti meg, melyben sokkal általánosabb emberi értékeket tételez, mintsem hogy a hely és idő konkrétságával bajlódjon. Minden bizonnyal a fotósok képein érezzük a sűrítés tudományának, művészi kifejezőerejének meglétét, a kivárás tudományát. Ebben az értelemben a fotós olyan vadász, aki kivárja, hogy a vad egészen közel kerüljön, s egy lövéssel teríthesse le, szemben az etnográfussal, aki már messziről tüzel, többször lő, de nem céloz igazán, viszont mindezt látszólag tökéletesen megmagyarázza. Más megközelítésben az etnográfus illusztrál, míg a fotóművész ábrázol.

A sűrítés mint kifejezőeszköz. Ha már az aratás példáját hoztam korábban, úgy illő, hogy bemutassam a sűrítés technikáját is. Az MFI 1930-as években készült, váraljai aratást bemutató felvétele egy képbe sűríti az aratás munkaszervezeti formáját, a táj és az ember kapcsolatát, a munka szépségét és ugyanakkori nehézségét, úgy hogy a kép nézőjének esztétikai élményt nyújt, miközben átélhetővé teszi a paraszti életet (Benda–Hoffmann–Szilágyi–Szuhay 1982:46). Természetesen ezzel ellentétes filozófiát vall a szociofotó, s jóllehet mintánkba nem került ilyen felvétel (valószínűleg azért nem, mert nem is igen őriz ilyen képet gyűjteményünk), a néprajzi fotó jobb megértése érdekében jó az oppozíciót felvázolni. Milyen egy szociofotó aratásképe? Alapvetően társadalmiasult. Nem szükségszerűen tárgyszerű és objektív, viszont ember- és társadalmiprobléma-centri-

16. kép. Gereblyekészítés. Stork Vendel a kiszáradt fogakat kosárba szedi ki a kemencéből. Szuhahuta, Heves megye, 1951. Réger Endre felvétele *(F 101456)*

kus. Konfliktuskereső, határozott véleménye van, osztályharcos és szolidáris az elnyomott, kizsákmányolt emberekkel. Nem idealizál, könyörtelen, és sűrít, csak máshogy, mint az esztétizáló falu- és parasztábrázoló MFI-felvételek. Képzeljünk el egy verejtékes arcot, egy megcsillanó kaszapengét, egy uradalomban dolgozó szegényparasztot, egy summást. Egyszerre tükrözi ez az arc a munka nehézségét, a kiszolgáltatott viszonyt, a szegénységet, de a megvillanó penge a fenyegetést, az elégedetlenséget, a „történhet itt azért még valami" érzését. Egyáltalán nem idilli a kép (Szuhay–Barati, szerk. 1993:109). Annyiban más és több ez, és más általánosságban a szociofotó ábrázolása, mint a néprajzi fotóé, hogy nem tekinti szentnek és érinthetetlennek a fennálló társadalmi rendet, ellenkezőleg, azt folyamatosan megkérdőjelezve a társadalmi igazságosság érdekében perel. A falut és a parasztságot jelen idejű képződménynek s nem a múlt relikviájának, egyfajta emlékeztetőnek, a rekonstrukciós eljárás tárgyának tekinti, s ebből következően konfliktusokat, megbékéléseket, egyszóval társadalmi viszonyokat s nem a kultúra elvont rendszerének lenyomatait látja az emberi és a közösségi létben, életben, ahogy pontosan látható ez például a szociográfiai írással is megerősített Müller Miklós-fotókon (Szabó 1937) vagy akár Kálmán Kata munkásságában (Albertini 1997; Simon 2000).

Összefoglalás

Áttekintve a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményének mintába kerülő töredékét, megpróbálok választ adni arra, hogy mi is a néprajzi fotó, illetve éppen az oppozíciókat tartalmazó részek segítségével meghatározni azt, hogy mi az, ami biztosan nem néprajzi fotó. Hangsúlyozom, megállapításaim alapvetően a mintába került anyagra, illetve az abból összeálló képre vonatkoznak, s semmi garancia nincs arra, hogy egy másik etnográfus egy másik számsort generálva ne juthatna ugyanerre a következtetésre. Az általam vizsgált anyag elemzésének legfontosabb, részben már idézett szempontjai és megállapításai:

1. *Az idő, a felvételek időbelisége:* Értelemszerű, hogy fizikai értelemben minden

felvétel a fényképezőgép elsütésének pillanatában jelen idejű, hisz a gép azt rögzíti, ami éppen előtte zajlik, mégis, ettől függetlenül kulturálisan és metaforikusan megkülönböztethetünk „múlt idejű" és „jelen idejű" képeket. Kezdetben, amikor Jankó János az ezredéves kiállítás néprajzi falujának kutatópontjain vagy Pápai Károly Reguly Antal nyomában járt és fényképezett, felvételeik jobbára „jelen idejűek" voltak, vagyis a jelenben zajló eseményeket, a jelenre érvényes kulturális elemeket és szokásokat, tárgyakat és „divatokat" fényképeztek, legalábbis adott településekre érvényesen. Az már további kérdés, hogy ezek az elemek egy szélesebb kulturális közegben is „jelen idejűek" voltak-e, vagy régies, archaikus megoldásként alapvetően csak az etnográfus érdeklődését váltották ki, s valójában, éppen a kontextustól függően már közelítettek a „múltidejűséghez". Az kétségtelen, hogy a képek nem rekonstrukciók, az embereket nem az etnográfus öltöztette be, sőt, a képeken szereplő emberek egyformán képviselik az összes korosztályt. A 20. század első felében a képek kezdenek „múlt idejűvé" válni. Egyre több a rekonstrukció, egyre több a megrendezett és beállított kép, egyre több a régies, a múltat idéző és a jelen kulturális törekvéseiből és divatjaiból kiszoruló kulturális elemet és szokást rögzítő kép, s egyre több idős ember szerepel a képeken. Az 1950–1960-as évekre egy rövid időre a néprajzi fotók ismét inkább „jelen idejűvé" válnak, amennyiben a tudomány egyfelől a változásokat akarja dokumentálni, másfelől olyan témákat választ, amelyek feldolgozatlannak számítanak, ilyenformán annak éppen aktív működése válik érdekessé. Az 1970-es évektől ismét a „múltidejűség" uralja a képeket.

2. *A témaválasztás: a felvételek témaválasztása:* Az előző pontból szinte „szervesen" következik, hogy a képek többsége az archaikumokat, az archaikusságot keresi és rögzíti, valamint ezeknek atlasszerű és tárgytipológiai dokumentálására és feldolgozására törekszik, vagyis az a cél, hogy például egy háztípus teljes földrajzi megjelenítése elkészüljön, és az összes háztípus szerepeljen a dokumentációban. A képek többsége ebből

17. kép. Ebédelő horvát gyerekek. Potony, Somogy megye, 1926. Gönyey Sándor felvétele *(F 57036)*

is következően tárgycentrikus, vagyis döntően műtárgyfotó jellegű, jobbára nélkülözve a technikai és művészi erényeket, s oly sokszor rekonstruáló jellegű, vagyis éppen a hiányzó láncszem megszerzése érdekében fordul a rekonstrukció eszközéhez, ami már szemléletmóddá válik. Mindezekből következően ezek a felvételek inkább tekinthetők vizuális jegyzeteknek, mintsem valódi fotóknak. A felvételek a jelenséget vagy a tárgyat inkább csak megörökítik, egyszerűen lefényképezik, mintsem ábrázolják. Az archaikus mellett az egzotikus lehet központi kategóriája a témaválasztás elemzésének, e kategória azonban csupán az elemzés során használt eszköz, s korlátozottan érvényes az etnográfusokra, inkább jellemző követőikre és idézőikre. Az egzotikus magában foglalhatja az archaikust, általában azonban azt tartom fontosnak jelezni vele, hogy az etnográfus saját társadalma tagjait, végső soron kor- és polgártársait tekinti olyan különös és távoli embereknek, mondhatni vademberekнek, természetközeli lényeknek vagy akár színes ruhába öltözött gyermekded emberkéknek, akiket éppen a meglévő társadalmi különbségek miatt képtelen megérteni. De lehet, hogy eleve csak leírni s nem megérteni akarja őket.

3. *A felvételek tartalma-jellege:* Tisztában lévén mindenféle történeti és jelenkori korláttal (az első fényképezőgépek súlyával, a hozzá való üveglemezek nagyságával és az expozíciós idővel, a fényviszonyokkal, háromnál több ember beállításával, hogy csak néhány, a munkát nehezítő szempontot említsek), általában jellemző, hogy az etnográfus egészen az 1950-es évekig nem sok időt tölt elmélyült terepmunkával. Sok időt tölt terepen, de egy-egy helyen keveset ül. Sokkal inkább mennyiségi, mint minőségi szempontok irányítják munkáját, ebből következik, hogy sok helyen jár, s rövid idő alatt készít több képet, melyek ebből következően felszínesek maradnak, s alkalmi jellegűek, aminek következtében véletlenszerűek, vagyis az etnográfusnak nincs ideje kivárni a történéseket. Megelégszik egy idősebb ember fejére tett vőlegényi bokréta lefényképe-

18. kép. Család a nyári étkező kőasztal körül. Szék, Szolnok-Doboka megye; ma Románia, év nélkül. Gönyey Sándor . felvétele *(F 87073)*

19. kép. Nádszállal való vízivás. Gárdony, Fejér megye, 1950. Diószegi Vilmos felvétele *(F 102555)*

zésével, s csak az ahhoz fűzött magyarázat képes értelmezni a képet, mely azonban nem tud olyan hiteles és mély értelmezést adni, mint a kivárt pillanat, a funkcióba került tárgy, az igazi szokás. Ennek hiányában arról készül fotó, ami éppen zajlik a terepen, illetve amit az etnográfusnak sikerül rekonstruálnia, megrendeznie. Ekkor azonban a fényképezőgép többször is elcsattan, s ezáltal a képek szószátyárrá válnak. Az 1950-es évektől nő a terepmunka ideje, mélyül az intenzitása, s nő a felvételek száma, általános törekvéssé válik a sorozatok készítése. Ez a munkamódszer sem kedvez a kivárásnak és a sűrítésnek.

4. Az értelmezés: a felvételek értelmezési lehetősége. Hogyan tudjuk a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményének, de akár tágabban feltéve a kérdést, a néprajzi fotóknak a segítségével ábrázolni és leírni a társadalmi folyamatokat, egyszerűbben: legalább egyes lokális társadalmak, foglalkozási csoportok vagy történeti korok, mondjuk egy-egy évtized kronológiáját, kulturális küzdelmeit képileg bemutatni? Tettünk erre néhány kísérletet, és világossá vált: ez merő ábránd. Merő ábránd egyfelől az eddig összefoglaltakból következően, de legfőképpen azért, mert a néprajzi fotók többsége nem a társadalmat akarja megérteni, legfeljebb áttételesen annak néhány (jobbára egykori) kulturális elemét. Általában nem a társadalmi viszonyok és nem a társadalmi folyamatok izgatják, s ezt pontosan tükrözi az ilyen típusú felvételek hiánya. Mit lehet, mit érdemes hát tenni, ha az embernek (az etnográfusnak) mégis ilyen vágya támadna? A néprajzi fotó mint alkotástípus, mint műfaj és szemléletmód mellé érdemes hozzáilleszteni adott közösségek, családok, helyi intézmények privát fotóit, műtermi és vándorfényképészek, valamint amatőr fotósok, vagyis a család, a közösség tagjainak akár kevésbé sikerült képeit, a hivatásos és hivatalos fényképészek, sajtófotósok, művészek (a szociofotóstól a magyaros stílus képviselőjéig) tudatos és gyakran túlideologizált felvételeit, s talán nem utolsósorban az utóbbi évtized vizuális antropológusi törekvéseit.

5. Túl a néprajzi fotón: A Néprajzi Múzeum 1993-as, a magyarországi cigányság 20. századi történetét bemutató kiállítása és az ehhez kapcsolódó fotóalbuma valamilyen hasonló munkára tett kísérletet (Szuhay–Barati, szerk. 1993). Néhány évvel ké-

sőbb megpróbáltam ezt a fotóanyagot értelmezni (Szuhay 1998), majd ezt követően a cigányok/romák ábrázolásának tipológiáját politikai kontextusba helyeztem (Szuhay 2002).

A 1970-es évek végétől már a szociológia tudományában is egyre többen hangoztatták, hogy a cigányok kultúrája nemcsak szegénységkultúra, hanem alapvetően egy olyan etnikus kultúra is, mely identitását és társadalmi különállását kulturális és szimbolikus eszközökkel is kifejezi. Ezek a kulturológiai vagy antropológiai törekvések már valóban a romákról szóltak, azt próbálták meg ugyanis feltárni és a fotó kifejezési eszközével világossá tenni, ami a roma kultúra és társadalom lényege, vagyis úgy szóltak a romákról, úgy ábrázolták a romákat, ahogyan ők akarják magukat megmutatni, s ami számukra az életből a legfontosabb. Ez a törekvés alapvetően abban különbözik az etnográfiai dokumentációtól, hogy egy-egy képbe sűrítve képes elmondani egy-egy eseménynek a hangulatát, érzését, és ilyenformán az emberi élet értelméről vagy lényegéről beszél. Példának elég legyen idézni Horváth Dávid egy-egy lakodalmas fotóját, ahol a mulatság, a testvériség, a tisztelet megadása, a pillanat örömeivel való élni tudás, illetve a mulatságban való kimerülés fáradtsága sűrűsödik (Diósi 1988). Hasonlóképpen átérezzük a cigánynak és számkivetettnek lenni érzés élményét Rákosi Péter felvételen, ahol egy erdélyi menekült család tölti éjszakáját a Nyugati pályaudvar kövezetén (Szuhay–Barati, szerk. 1993:333–335).

Hajnal László Endre (1998) és Bódi László (1999) antropológiai feldolgozásai konkrét közösségekről szólnak, s nem akarja egyik munka sem megfigyeléseit a cigányság egészére vonatkoztatni. Az egyik feldolgozás egy sikeres fővárosi, kereskedő, oláh cigány identitásban élő kiterjedt családot mutat be, annak egyediségére koncentrálva, míg a másik megfigyelés egy nagyobb lélekszámú falu magyar és oláh cigány csoportjának egymáshoz közeledő, a szegénységben közös kulturális normákat kidolgozó törekvéseit dokumentálja. Mindkét feldolgozás közös abban is, hogy nem hagyja magára a képek nézőit, hiszen kisebb tanulmány, magyarázó szöveg kíséri a fotókat. Az antropológusok hosszú időt töltöttek a vizsgált közösségekben, az emberekkel baráti, testvéri viszonyt alakítottak ki, s képessé váltak arra, hogy ne csak belülről lássák, hanem meg is értsék a vizsgált kultúrát. „A munkát nagymértékben segítette az a baráti viszony, amely a hosszú évek alatt alakult ki köztem és azok között az emberek között, akiknek az életét szeretném megismerni és megismertetni. E baráti viszony létrejötte és elmélyülése csak úgy volt elképzelhető, hogy sok időt töltöttünk együtt a hétköznapokat és az ünnepeket, az örömteli dolgokat és a nehézségeket tekintve egyaránt." (Hajnal 1998:168.) „És én magammal viszem őket, ott vannak nálam: a hangkazettákon, a mozgóképeken, a fényképeken, a szemhéjam alatt. Sohasem tudok szorongás nélkül megjelenni közöttük, és sohasem tudok lelkiismeretfurdalás nélkül távozni közülük. Számomra sokkal többet jelent a roma kultúra, mint egy lehetséges antropológiai kutatás tárgya. Talán már sikerült átlépni azt a küszöböt, amely az őszinte megnyilatkozások kiindulópontja. Az antropológus azonban nem áruló. Mindazt, amit az emberek saját világukról megosztottak velem, csak toleranciával és hasonló őszinteséggel szabad tovább adni mindazok felé, akiket olykor egy értelmetlen és érthetetlen beidegződés elbástyázott a másság iránti előítélet-mentes érdeklődéstől és megértéstől." (Bódi 1999:66.)

Érzelmes konklúzió

Az etnográfia gondolatkörében és problémavilágában szocializálódott kutatók, még ha fényképfelvételeket készítenek is, ritkán tudnak elvonatkoztatni tudományuk hagyományaitól, s úgy tekinteni a világra, mintha egyszerre valóban fényképészek és antropológusok lennének. A fényképész (nevezzük akár fotóművésznek) látásmódja és az antropológusnak a másik vagy éppen a saját kultúra iránti érzékenysége egyszerre van jelen néhány vizuális dokumentátor munkájában. Féner Tamás, Kornis Péter vagy Benkő Imre éveket tölt együtt azokkal, akikről és akikkel együtt képeket komponál (Kornis 1975; 1988; Féner–Scheiber 1982; Féner 1993; Benkő é. n.). Az alázat, az átélés, a szolidaritás, az érdeklődés, netán a barátság és az egyenlőség azok az emberi tulajdonságok és viszonyok, amelyek előfeltételei a képeknek. És itt a *kép* most minőséget jelent, s nem fizikai kézzelfoghatóságot. Így jönnek létre a (végső soron véges számú) társadalmi felvételek. Etnográfusok is készíthetnek és néha készítenek is ilyen képeket, de ezek a képek már többek, mint néprajzi felvételek. Jó lenne, ha előbb-utóbb ezeket nevezhetnénk néprajzi képeknek, ehhez azonban két dolgot kell megtanulnunk: fényképezni, illetve képileg látni a világot, és valóban érdeklődni a világ, a saját és más, de mégiscsak a kortárs társadalom és kultúra iránt.

IRODALOM

ALBERTINI BÉLA
1997 A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum. /A magyar fotográfia történetéből, 9./

BALASSA IVÁN, FŐSZERK.
1997 Magyar néprajz. 4. Életmód. Budapest: Akadémiai Kiadó.

BÁTKY ZSIGMOND
1906 Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére. Budapest: Hornyánszky. /Múzeumi és könyvtári kézikönyvek./

BENDA GYULA – HOFFMANN TAMÁS – SZILÁGYI MIKLÓS – SZUHAY PÉTER
1982 A magyar paraszti mezőgazdaság technikai újításai a 19–20. században. Budapest: Néprajzi Múzeum.

BENKŐ IMRE
é. n. Acélváros Ózd, 1987–1995. Fotóesszé. Budapest: Pelikán.

BÓDI LÁSZLÓ
1999 „...egymásba vagyunk nőve, mint a gyökerek...". Fényképek a sajókazai romák életéből. *In* Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás. Bán András, szerk. 65–70. Miskolc–Budapest: Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet.

DIÓSI ÁGNES
1988 Cigányút. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.

FEJŐS ZOLTÁN, FŐSZERK.
2000 A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest: Néprajzi Múzeum.

FEJŐS ZOLTÁN – LACKNER MÓNIKA – WILHELM GÁBOR, SZERK.
2001 Időképek / Images of Time. Katalógus / Catalogue. Budapest: Néprajzi Múzeum.

FÉNER TAMÁS – SCHEIBER SÁNDOR
1982 ...és beszéld el fiaidnak...Zsidó hagyományok Magyarországon. Fotóalbum. Budapest: Corvina.
1993 Fények által homályosan. Budapest. /Scriptor füzetek, 10./

FOGARASI KLÁRA
1996 A régi világ falun. A századfordulót követő évtizedek fotográfiái. Budapest: Helikon – Néprajzi Múzeum.
2000 Fényképgyűjtemény. *In* A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Fejős Zoltán, főszerk. 729–776. Budapest: Néprajzi Múzeum.

HAJNAL LÁSZLÓ ENDRE
1998 Nagyvárosi cigányok. (Fotóesszé.) Tabula 1(1–2):167–178.

HOFFMANN TAMÁS – MOLNÁR MÁRIA
1980 Paraszti konyha. (Táplálkozási kultúránk hagyományai.) Budapest: Néprajzi Múzeum.

KORNIS PÉTER
1975 Elindultam a világ útján. Budapest: Corvina.
1988 A vendégmunkás. Budapest: Mezőgazdasági Kiadó.

KUNT ERNŐ
1981 Fényképek és parasztok. Fotóművészet 24(4):32–37, 49–51.
1987 A fénykép a parasztság életében. Vizuális antropológiai megközelítés. Népi Kultúra – Népi Társadalom 14:235–289.

SIMON MIHÁLY
2000 Összehasonlító magyar fotótörténet. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum. /A magyar fotográfia történetéből, 16./

SZABÓ ZOLTÁN
1937 Cifra nyomorúság. Budapest: Cserépfalvi.

SZŐNYI JÓZSEF
2001 Pilisszántó története képekben. Pilisszántó. Kézirat.
é. n. Így égettem meszet. H. n.: Mikszáth Kiadó.

SZUHAY PÉTER
1994 Besenyőtelek társadalomszerkezete a két világháború között, különös tekintettel az elitekre. Agrártörténeti Szemle 36:421–447.
1998 Cigányok fényképeken. Új Holnap 43(9):88–93.
2002 Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. A magyarországi cigányokról készített fotók típusai. Beszélő 7(7–8):97–106.

SZUHAY PÉTER – BARATI ANTÓNIA, SZERK.
1993 „A világ létra, melyen az egyik fel, a másik le megy". Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből. Budapest: Néprajzi Múzeum.

SZUHAY PÉTER – GÖRÖG VERONIKA – BENEDEK KATALIN
2003 A három muzsikus cigány. Babos István meséi. Budapest: Európai Folklór Intézet – L'Harmattan.

PÉTER SZUHAY

What is an Ethnographic Photograph?

Is it the photograph acquired by an institution calling itself an ethnophotography collection? Is it the photograph taken by an individual calling herself or himself an ethnographer? Is it the photograph taken by a person who, though not purporting to be an ethnographer, calls the image itself an ethnographic photograph? Is it perhaps the photograph published in an ethnographic publication?

The present study seeks to provide the methodological framework within which the above questions might be addressed by analysing the photographic collection of the Museum of Ethnography and the photographic material of several ethnographic publications and comparing the results to those obtained by peers. The project employed a sampling rate of two per thousand (or roughly one photograph in 500), resulting in the selection by the computer of 634 inventory numbers in random order. For each image selected, it was then ascertained whether other inventory numbers in its vicinity represented similar or identical subject matter. The sample thus obtained represented the following distribution: 521 photographs (82% of the total sample) were taken within the past or present territory of Hungary; 113 (18%) were taken outside the territory of Hungary and are of a primarily ethnological nature. Following its discussion of the sampling method employed, the study proceeds to analyse the Hungarian material from various perspectives. One particular approach found it expedient to distinguish between photos taken "in the field" and those taken "in a studio" (74 and 26 percent of the collection, respectively). Most of the pictures, including those taken in the field, were of objects, rather than actions, work, or customs. The study also identifies the typical ethnographic photograph as recording anachronistic, archaic, or exotic phenomena and presenting them as universal.

How can the collection of the Museum of Ethnography, or the ethnographic photograph in general, be used to depict and describe social processes; more succinctly, to illustrate the chronology and cultural struggles of local societies, occupational groups, or historical periods, even single decades? In general, it is not social circumstances and processes that inspire the ethnophotographer, a fact illustrated by the conspicuous lack of such images in the collection. What, then, can be done, and what is worth doing if one (say an ethnographer) would like to do so all the same? One answer is to complement the ethnophotograph with images of other types, to suffix the private photos of communities, families, and local institutions, the works of studio and travelling photographers, the products of amateur photographers, even those of poorer quality, the ideologically pregnant shots of professional and official photographers, photojournalists, and artists (from the sociophotographer to the practitioner of the "Hungarian style"), and the efforts of the visual anthropologist of the past decade.

GRANASZTÓI PÉTER

A néprajzi fotográfia dokumentációs értéke

Előadásom ötletét, apropóját az új, ez évben megjelent muzeális intézmények nyilvántartási szabályzata (20/2002. [X. 2.] NKÖM-rendelet) és a megjelenését követő beszélgetések, viták adták. Érdekes módon egyik, a konferencián elhangzott előadásban sem volt szó arról, nem került említésre, hogy a magyar muzeológia történetében először a fénykép – akárcsak a néprajzi vagy a numizmatikai stb. – mint önálló szakanyag, gyűjteménytípus jelenik meg. Ez nagyon fontos változás, és jelzi a fényképről mint műtárgyról való gondolkodás megváltozását is. A nyilvántartási szabályzat a fényképek leltározására, nyilvántartására egyedi megoldásokat, előírásokat is megfogalmaz.

A szabályzat azonban nem a fotóról vagy a fényképről beszél, hanem eredeti forrásértékű fényképről. Ebből következik, hogy vannak nem eredeti forrásértékű fényképek is. Előadásomban ezt a problémát kívánom érinteni, vagyis hogy miként lehet egyáltalán megkülönböztetni fényképet a fényképtől, és hogy a néprajzi fénykép vagy pontosabban a néprajzi múzeumok gyűjteményei által gyűjtött fényképek milyen összefüggésben vagy ellentmondásban vannak a nyilvántartási szabályzat fogalmai mögött megbúvó szemlélettel.

Mi is a szabályzat szerint az eredeti forrásértékű fénykép? „A néprajzi, történeti, az irodalom- vagy színháztörténeti, a képzőművészeti, valamint a műszaki és technikatörténeti gyűjtemények egyaránt tartalmaz(hat)nak eredeti – saját tudományos, illetve művészi-esztétikai szempontjaik szerint tanulmányozható és bemutatható – forrásértékű fényképfelvételeket, amelyeket az adattári fényképektől (a feldolgozást, megőrzést, bemutatást segítő, kiegészítő) fotóktól elkülönítve kell kezelni és nyilvántartani." (20/2002. [X. 2.] NKÖM-rendelet, 2. számú melléklet, XII. fejezet: Az eredeti forrásértékű fényképek nyilvántartása.)

A meghatározásból következik, hogy vannak nem tudományos, nem művészi-esztétikai értékeket hordozó és nem bemutatható fényképek is, amelyek nem tartoznak a fényképgyűjtemény gyűjtőkörébe. Azonnal egy nagyon labilis, az objektivitástól távol álló területre tévedtünk, és mindenki tudná sorolni azokat a fényképeket, amelyek például a saját fotógyűjteményében megtalálhatók, de szigorúan véve nem eredeti forrásértékűek (ha a nyilvántartási szabályzat fogalomhasználatát követjük).

A bizonytalanságot igazolja és megerősíti az adattári gyűjtemények indoklása és az adattári gyűjtemények által nyilvántartott dokumentumok típusainak felsorolása. (Fontos megemlíteni, hogy az adattár megnevezés sok esetben megtévesztő, mert számos

múzeumban, például a Néprajzi Múzeumban az Ethnológiai Adattár a nem tárgyi gyűjteményeket foglalja magában, amelyek többsége nem adattári jellegű dokumentumokat gyűjt, hanem eredeti forrásértékűeket. Az adattári jellegűek, például a múzeum működésével kapcsolatos dokumentumok stb. kisebbségben vannak.) A nyilvántartási szabályzatban az adattári dokumentumok második nagy típusa a fotó, pontosabban a nem eredeti forrásértékű fotó. Melyek ezek? „Az adattári fényképek vagy más technikájú képi ábrázolások (elsősorban a mennyiségüknél vagy témájuknál fogva) az írott adattári jelentések határain túlmutató tárgy/kartonfotók, kiállítási biztonsági fotók, megnyitókon, rendezvényeken készült fénykép, videofelvételek." (20/2002. [X. 4.] NKÖM-rendelet, 2. számú melléklet, XIII. fejezet: Az adattári anyag nyilvántartása.) Már ez a felsorolás is sok bizonytalanságot rejt magában, sok vitára adhat okot, mondhatjuk, megítélés kérdése. Például egy kiállításról készült, akár csak dokumentációs fotó egy múzeumban miért ne lehetne eredeti forrásértékű, miért ne szerepelhetne a fényképgyűjteményben?! A Néprajzi Múzeum gyűjteményismertetője írásakor vagy az *Időképek* című kiállítás előkészítésekor „vadásztuk" a régi, például a két világháború között készült kiállítási felvételeket. A kiállításra készülve sikerült rekonstruálni Gönyey Sándor és Bartucz Lajos egy-egy diasorozatát, pontosabban vetített képes előadását, amelyek a Könyves Kálmán körúti épület kiállítási vitrinjeiről és enteriőrjeiről készült fotókkal, illetve egyéb felvételekkel mutatták be a kiállítás magyar, illetve nemzetközi csoportját 1936-ban. Ezt a diasorozatot a Közgyűjtemények Ismeretterjesztő Irodája sokszorosította és terjesztette, és feltehetően más múzeumokban is megtalálható (Bartucz 1936; Gönyey 1936). A Néprajzi Múzeumban ez a másolatsorozat pótolhatatlan eszmei értékű, és ha valamiről el lehet mondani, akkor erről biztosan, hogy néprajzi-muzeológiai szempontból másolat volta ellenére is eredeti forrásértékű (már csak azért is eredeti, mert a néprajzi diavetítésnek mint jelenségnek is az egyik dokumentuma, forrása).

Hasonlókat mondhatunk el a tárgyfotókról is, amelyek közül a nyilvántartási fotókat eddig a Néprajzi Múzeum nyilvántartási osztálya őrizte, de az elsősorban publikációs célra készült tárgyfotókat a fénykép-, illetve a diapozitív-gyűjtemény. Ez utóbbiak, amelyeket ismert fotósok, több esetben világhírű fotósok készítettek (például Rácz István) esztétikai és művészi értékkel is bírnak, bemutathatók, vagyis eredeti forrásértékűek.

Ugyanakkor azt is el kell ismerni, hogy egy múzeumi fotógyűjtemény mindig küzd a nagy mennyiségben készülő tárgyfotókkal, amelyek nyilvántartása, beleltározása komoly problémát jelent. Például az eredeti tárgy leltári száma szerinti keresés a hagyományos kartonos szakmutató alapján nem volt lehetséges, aminek következtében ugyanazt a tárgyat kétszer-háromszor is lefotózták: az új nyilvántartási szabályzatban sok jogos törekvés is megfogalmazódik.

A nyilvántartási szabályzat a régészeti terepfelvételekhez hasonlóan a néprajzi terepmunka-felvételeket is az adattári fotók között képzeli el. Kevés fotó esetén egy leltári számon a többi terepmunka során keletkezett irattal: „Például a néprajzi anyag esetében a gyűjtésről készült jelentést, az ehhez tartozó rajzot néhány darabot kitevő fotót, dallamfüzetet." (20/2002. [X. 4.] NKÖM-rendelet, 2. számú melléklet, XIII. fejezet. Az adattári anyag nyilvántartása.)

Nem is kell példával igazolni, hogy ez mennyire kivitelezhetetlen és valahol elfogadhatatlan, hiszen alapjaiban érinti a néprajzi és minden társadalmi múzeum fotógyűjteményét. Mi lehet eredeti forrásértékű egy néprajzos számára, ha nem a terepen készült felvétel?

Úgy gondolom, ez a szabályzat is tükrözi, jelzi azt a nagy fotószemléletbeli különbséget, amely nagyon élesen feszült egymásnak már 1993-ban az *Érték a fotóban* című konferencián (Fűrészné Molnár, szerk. 1994). Az egyik megközelítés a fotóra úgy tekint, mint ami sarkítva pusztán művészi-esztétikai értéke vagy fotótörténeti, -technikai jellegzetességei, régisége, ritkasága, alkotója alapján lehet értékes, érdekes, gyűjtésre érdemes. Minden mást majdnem hogy megsemmisítésre ítélne. Ez a megközelítés a fotót leginkább egy képzőművészeti alkotáshoz hasonlítja, amelynek többek között piaci értéke van. A másik szemlélet viszont a fotóra alapvetően történeti forrásként tekint, amelynek egyik fő értéke a tartalma, az hogy megőrzi, dokumentálja a legkülönfélébb jelenségeket. Az első szemlélet kifejezetten a fotótörténeti múzeumok szemlélete, ami a saját gyűjtési szempontjaik alapján elfogadható, de nem követhető egy társadalmi múzeum vagy intézmény fotógyűjteményében. Például egy néprajzi múzeumban vagy gyűjteményben az értéktelen, érdektelen kategóriája szinte használhatatlan. Ennek legfőbb oka, hogy a társadalmi múzeumokban őrzött, gyűjtött fotókkal nem a fotótörténet, hanem a néprajzi jelenségek bemutatása, dokumentálása az elsődleges cél. Vagyis a fotó forrás, akárcsak a kézirat, a film, a hangzó anyag vagy a műtárgy, amelyek segítségével kutatni, elemezni lehet például a néprajzi jelenségeket.

A Néprajzi Múzeumban a fotózással a kezdetektől a dokumentálás volt a cél; mint ahogy kiderül a fényképgyűjtemény Fogarasi Klára által írt ismertetőjéből (Fogarasi 2000:729–777), Bátky Zsigmond, Györffy István vagy Gönyey Sándor, később pedig Balassa Iván különösen fontosnak tartotta a fotóval való dokumentálást, amit Györffy a tárgygyűjtéssel tartott egyenértékűnek, Balassa pedig a kéziratokhoz hasonlította. Voltak olyan időszakok, amikor a tárgygyűjtés helyett kifejezetten fotókat készítettek. Például az 1920-as évek szerény anyagi lehetőségei miatt a Néprajzi Múzeum nem tudott teljes öltözeteket beszerezni, ezért a viseletek megörökítése céljából színes autokróm felvételek százai készültek pár év alatt. Sok felvételen egyértelműen tetten érhető ez a cél, hiszen a képek beállítottak, minden személy más-más oldalát mutatja viseletének.

Az előbb elmondottak nem jelentik azt, hogy egy néprajzi fotógyűjtemény ne érdeklődne a fotótörténet iránt, és ne lehetne célja a például a néprajzi fotózás történetének, technikatörténetének a dokumentálása, gyűjtése. Összességében azonban egy társadalmi múzeum fotóanyaga sokkal inkább hasonlítható egy levéltári-könyvészeti gyűjteményhez, mint egy képzőművészeti jellegűhöz. Nem csak a régi, különleges művészi, illetve a tökéletes, bemutatásra vagy publikálásra készült felvétel megőrzése a cél. A gyűjtemény gyarapításakor, amikor dönteni kell egy vagy több fénykép megszerzéséről, nyilvántartásba vételéről, ez is lehet egy szempont, de nem biztos, hogy az elsődleges. Például a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye több száz Bulgáriában készült felvételt őriz Györffy Istvántól (ltsz.: F 194717–195271). Különböző forrásokból és feldolgozásokból tudni lehet, hogy Györffy István egy szekéren utazva, legtöbbször sebtiben készítette a felvételeket. A másik fontos tény, hogy ekkor már egy kicsi, könnyű, úgynevezett bobett fényképezőgépet használt, amelyről azt hitte, hogy nagyon könnyű vele jó fényképeket csinálni, és főleg nagyon gyorsan lehet sok jó fényképet csinálni vele. Ezek a bulgáriai felvételek fotótechnikai vagy esztétikai szempontból egyaránt rosszak, többségük életlen, felülexponált. Mit lehet kezdeni egy ilyen sorozattal? Az említett értékest, érdekest előnyben részesítő szemlélet – megkockáztatom – kiselejtezné őket. A Néprajzi Múzeumban ez elképzelhetetlen, mert bár nem publikál-

hatók egy szép, reprezentatív, fotóművészeti albumban, dokumentációs értékük nem veszett el, hiszen a házak, a tárgyak, az emberek jól kivehetők a felvételeken, egy Bulgária néprajzával foglalkozó kutató számára feltétlenül érdekesek. Még nagyobb a tudománytörténeti értékük, hiszen segítségükkel rekonstruálni lehet Györffy István fotós és néprajzos tevékenységét, s nagyban hozzájárulhat annak megértéséhez. A rossz képek nélkül nem lehet elemezni egy fotós, különösen egy néprajzos fotós tevékenységét, megközelítését, szemléletét. Talán Györffy István fotóját kevesen dobnák ki, de vajon egy megvétel előtt álló, például néprajzifotó-hagyatékból szabad-e kiszórni a kevésbé sikerült képeket, vajon nem a kevésbé sikerült képek vezetnek el sokszor egy-egy jelenség megértéséhez, feltárásához vagy magának a fotós szemléletének a megértéséhez?!

Összességében a tartalom, a társadalmi jelenségek, az anyagi kultúra megörökítésének részletessége, következetessége, hitelessége, azonosíthatósága stb. az, ami először érdekel egy néprajzifotó-gyűjteményt. Az egyes képek esztétikai-művészi értéke, fotótörténeti jelentősége már nem annyira, a bemutathatóság már lehet egy mérlegelést befolyásoló szempont.

Egy példával is érdemes illusztrálni e kétfajta szemléletet, megközelítést.

Walker Evans az egyik legismertebb amerikai fotós, aki minden nagyközönség számára készült fotótörténeti könyvben helyet kap; nagy, retrospektív kiállításokat rendeznek számára. A könyvekben és a kiállításokon is több képpel szokott szerepelni egyik fotósorozata, amelyet egy szociográfiai munkafelmérés keretében, többhetes terepmunka alatt készített egy szociográfus segítségével. Ezek a felvételek mint szuggesztív, művészi alkotások szerepelnek a kiállításokon. A felvételek az USA déli részén, Alabamában készültek az 1930-as évek végén, és a helyi földbérlő parasztok, pontosabban farmerek nyomorúságos körülményeit dokumentálták. Mint néprajzosnak és a lakáskultúra társadalmi különbségei után érdeklődő kutatónak számomra nagy élmény volt felfedezni néhány olyan házbelsőfelvételt, ahol a tárgyak, a házberendezés tükrözték a mérhetetlen szegénységet. Különösen érdekes volt felfedezni a saját történeti kutatásomban is felbukkanó, a szegény- vagy középparaszti rétegeket szimbolizáló kanalas megnevezésű bútort, ami Walker Evans fotóján nem volt más, mint egy falra szögelt deszka, amely mögé bedugtak egy-egy girbegurba kanalat, villát. Legszívesebben Walker Evans összes fotóját, amely a lakóházban készült, megnéztem volna, de ezt egy fotóművészeti könyv nem teszi lehetővé, hiszen abba csak legsikerültebb, legismertebb felvételek kerülhettek be. Eközben abban a könyvben, amely szociográfia formájában, viszonylag kevés fotó publikálásával feldolgozta ezt a kutatómunkát, a fotó és a szöveg egyenértékűek, teljesen együttműködnek a jelenségek dokumentálásakor (Agee–Evans 1993).

Ez a példa is bizonyítja, hogy a fotóra mennyire másként tekint a fotótörténettel foglalkozó személy és a fotót forrásként használó kutató. Az utóbbi egy témát, egy jelenséget keres, amelyet megtalálhat Walker Evans fotóin vagy akár egy, a Néprajzi Múzeum országos néprajzi gyűjtőpályázatára beérkezett amatőr felvételen is.

Mindezek a szemléletbeli sajátosságok alapvetően meghatározzák egy társadalmi, például néprajzi múzeum fotógyűjteményének gyűjtési, fotómegőrzési elveit: sok olyan típusú dokumentumot, jelen esetben fényképet is meg kell őrizni, amelyeknek egy klasszikus fotótörténeti fotógyűjteményben jogosan nincs helyük. Ennek alapvető oka, hogy egy múzeumi fotógyűjteménynek a muzeológiai munkát is segítenie kell, a kiállításokat, gyűjteményi munkát segítő fotókat is meg kell őriznie. Kérdés, hogy ennek az-e a mód-

ja, amit az új nyilvántartási szabályzat előír: két párhuzamos fotógyűjtemény kezelése, nyilvántartása stb.

Néhány példával is érzékeltetni szeretném, hogy az előzőekben kifejtett gondolatok alapján milyen speciális kihívásokkal kell szembenézni egy néprajzi fotógyűjtemény gyarapításakor, kezelésekor.

Például a fotó- és technikatörténeti ritkaságok gyűjtése önmagában nem lehet célja egy néprajzifotó-gyűjteménynek, hiszen ennek összefüggésben kell lennie az adott intézmény vagy szakterület tudománytörténetével, egy-egy jeles alakjával. A tartalom, a kép feltárása még a különleges és ritka fotóknál is elsődleges, főleg az – ami például a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében gyakorlat –, hogy legyen valamilyen meghatározás, ismeret a fotó tartalmával kapcsolatban. Egy néprajzifotó-gyűjteményben sokkal nagyobb eszmei értéke van egy hat-nyolc darabos sorozatnak, ami az 1930-as években készült, és egy városi karácsonyt ábrázol, mint egy híres fotós néhány felvételének. Ennek megfelelően a gyűjtés forrása az alkotó szempontjából nagyon tág, hiszen az ismert, világhírű fotóművésztől az amatőr fotóson át a kortárs családi felvételekig terjedhet.

Mi a néprajzi fotó, és mi a nem néprajzi? Ennek meghatározása lehetetlen. Alapvetően függ az adott intézmény tudományos felfogásától, kutatási irányaitól és a gyűjtést irányító muzeológusok érzékenységétől. Elvileg minden társadalmi jelenség és azok tárgyi vetületének fényképen való megörökítése iránt érdeklődnie kell egy néprajzi fotógyűjteménynek.

A közelmúltig létezett egyfajta szemlélet, amely a néprajzi fotót leszűkítette a hagyományos paraszti életet megörökítő fotókra, és minden mást ábrázoló felvételt előszeretettel hagyott figyelmen kívül.

Ez a szemlélet hihetetlen károkat is okozott például a Néprajzi Múzeumban. Példáimat a diapozitív-gyűjteményből veszem, amelynek gyűjteménykezelő muzeológusa vagyok.

Óriási selejtezések voltak, még az 1980-as évek elején is, ami legjobb esetben elajándékozást, rosszabb esetben fizikai megsemmisítést jelentett. A selejtezés egyik indoka a *nem néprajzi „érdekű"* volt. A „nem néprajz" mi volt? Például táj, gyümölcsök, giccses népies felvételek, városi életképek. Egy szó szerinti idézet ennek illusztrálására: „A kiselejtezésre javasolt sztereo diapozitívek legnagyobb része a századfordulóról való és a Szuezi csatornára és Vlagyivosztok városi részére vonatkozik, tehát nem néprajzi érdekűek úgy vélem, hogy az ELTE Földrajzi Tanszéke igényt tartana rájuk." (Jelentés a Néprajzi Múzeum 1981. november 10-én kelt megbízása alapján végzett munkámról, 1982 január 28. N. E.) Ezek a felvételek szerencsére – utólag tudjuk – megmaradtak.

Egy másik példa: 1960-ban az úgynevezett Erdődi Mihály-anyagból (az 1940-es években készült színes diapozitívok, ltsz.: D 1–988) 788 darabot selejteztek ki, mert duplum volt, vagy mert nem tartozott a néprajzi „profilba". 2003 őszén nyílt a *Színes magyar* című fotókiállítás a Néprajzi Múzeumban, amely a magyar színes fotózás történetét mutatta be, ahol Erdődi Mihály több, 1940-es években készített, a Néprajzi Múzeumban őrzött színes diafelvételét is kiállították. A nem néprajzi felvételek közül több megmaradt, amelyeket a jelenlegi szemléletünk alapján biztosan beleltároznánk: csendéletszerű kép népi tárgyakkal, gyümölcs stb., ezenkívül megállapítható hogy a duplum felvételek – természetesen – mind egy kicsit mások, ugyanazt a jelenséget megörökítő sorozat darabjai.

Teljesen hasonló típusú Szávay Edit fotóriporter 2002-ben beleltározott színes, közel ezerdarabos diahagyatéka is, aki Egyiptomban és Tunéziában fotózott az 1960-as években (ltsz: F2 33077–34029). A felvételek között több árusokat, beduinokat, virágokat, parkokat, gyümölcsöket ábrázol. Az egész anyag egyben tartása alapvető fontosságú, ma már fel sem merülhet a nem néprajziak kihagyása.

Visszatérve az 1970–1980-as évek selejtezési szempontjaihoz: egy másik érv az azonosíthatatlanság volt, míg egy harmadik szerint olyan nagyok voltak a diapozitívok, hogy nem lehetett vetíteni őket. Ezekről a selejtező nem tudta, hogy a Néprajzi Múzeum Könyves Kálmán körúti épületében található állandó kiállítás ablakaiban voltak korábban, és megtartásuk tudománytörténeti szempontból alapvető fontosságú lett volna.[1]

Úgy gondolom, hogy manapság egy néprajzi fotógyűjteménynek minden társadalmi jelenség, az anyagi kultúra minden fényképen megjelenő formája felé nyitottnak kell lennie. Ez hihetetlenül nagy figyelmet és érzékenységet igényel, és az, hogy egy fényképgyűjtemény végül mit szerez meg, éppen az óriási választék vagy a lehetőségek tömege miatt tudatosan végig kell gondolnia, és ennek szoros összefüggésben kell lennie az adott intézmény kutatási-kiállítási stratégiáival. Például a jelenkutatás témái, lehetősége teljesen új terepet nyitnak a néprajzi fotógyűjteményeknek, teljesen új típusú fényképek, témák begyűjtését is lehetővé és szükségessé teszik.

Ezzel összefüggő probléma, hogy mihez kezdjen egy néprajzi fotógyűjtemény, ha örököl – ami a gyarapodás egyik nagy forrása marad, feltehetően örökre – vagy megvesz egy nagy hagyatékot, amelyben nem csak „néprajzi" jellegű fotók vannak. Szabad-e szétválasztani, szétszedni és különböző fotógyűjtemények között szétszórni egy ilyen anyagot? Például a Néprajzi Múzeumra hagyta Rosner Géza közel négyezer darab Dél- és Közép-Amerikában készített nagyalakú, színes diafelvételét (ÁEA 54/1999). Ezek a Peruban, Chilében készített képek javarészt klasszikus néprajzi témájúak, de vannak közöttük régészeti felvételek, sőt egyéb, utazáson készült városi felvételek is: Milánó, München, Frankfurt városképei stb. Úgy gondolom, nagy hiba lenne ez utóbbi képeket továbbadni vagy nem beleltározni. Csak a teljes anyag alapján lehet értelmezni a fotózás tevékenységét, megérteni a fotós szemléletét, megfigyelni, hogy például mennyiben fotózott másként Milánóban, mint a perui indiánok között.

Véleményem szerint még akkor sem lehet „szétszedni" egy fotóanyagot, ha az egy összegyűjtött magán-fotógyűjtemény, hiszen a teljes anyag teszi lehetővé magának a gyűjtésnek mint a néprajz-antropológia által különösen érdekesnek tartott tevékenységnek a kutatását, megfigyelését.

Egy másik fontos kérdés, hogy mit kezdjen egy néprajzifotó-gyűjtemény a feltételezhetően nem hiteles, beállított, rekonstruált felvételekkel. Sokan ezeket a giccsesnek tartott, például népieskedő képeket nem szeretik, hiteltelenségük miatt nem tartják gyűjtésre érdemesnek. Ugyanakkor – ha sikerül a képeket készítővel a felvételek készítési körülményeit feltárni, rekonstruálni – nagyon érdekes fotókészítési folyamatokra, technikákra lehet rábukkanni, s ezeket dokumentálni. Például többször vett a Néprajzi Múzeum diapozitív-gyűjteménye viseletfelvételeket egy amatőr fotóstól. Legutóbb személyesen határozta meg az illető a felvételeket, és egy kisebb elszólás, pontosabban számára egyáltalán nem lényeges részlet említése kapcsán sikerült kideríteni, hogy hogyan is készültek a kalotaszegi viseletfelvételei, amelyek többek között gyönyörű faragott kapu előtt ábrázolnak ifjú párokat (ltsz.: D 32967–33040). Kiderült, hogy kérésére a viselet

egy-egy darabját a szomszédok adták össze, majd egy csinos helyi fiút és lányt öltöztetett fel velük, azután odaállította őket a település egyik legszebb kapuja elé. Az illető ezekkel a képekkel tart napjainkban is rendszeresen ismeretterjesztő diavetítést. Egy ilyen jelenség pontos dokumentálása alapvető feladata kell hogy legyen egy néprajzifotó-gyűjteménynek, a fotó elkészítésének, megkonstruálásának körülményeitől a diavetítés megtekintéséig, a mögötte rejlő történetek feltárásával.

Az előző eset már átvezet a társadalmi múzeumok, néprajzi múzeumok fotógyűjtemények egyik legnagyobb kihívásához, az amatőr fotók gyűjtéséhez. A fotózást sokáig amatőrök, fotózást kedvelők végezték, és minden fotógyűjteményben számtalan ilyen felvétel található. Ritkaságuk, a megörökített téma és főleg régiségük folytán magától értetődően váltak és válnak a századfordulón vagy a 20. század első felében készült felvételek fotógyűjtemények részéve. De mi a helyzet a jelen vagy a közelmúlt hihetetlen mennyiségű amatőr fényképével?

A Néprajzi Múzeum fénykép- és diapozitív-gyűjteménye sohasem zárkózott el az amatőr fotósok felvételeinek gyűjtésétől, aminek egyik oka az volt, hogy az önkéntes néprajzi gyűjtőpályázat kapcsán mindig érkeztek hosszabb-rövidebb sorozatok. Ezek többsége tematikáját tekintve nagyon érdekes volt, sok esetben teljesen hiánypótló. Például 1984-ben a tassi pékmestert megörökítő (ltsz.: D 22626–22645) vagy a zempléni halászatot bemutató fotók (ltsz.: D 22646–22685) kerültek a múzeumba, míg sokan a településük temetőjét, épületeit fotózták le szisztematikusan. Az egyik pályázó (Gergely Sándor) később állandó gyarapítójává vált a diapozitív-gyűjteménynek: ortodox népi vallási szokásokat örökített meg (szerb búcsú, kalácsszentelés, karácsony), vagy egyéb olyan témákat, amelyek teljesen hiányoznak, vagy ritkák (például temetés, rönkhúzás, vásár stb.). Ezeknek a felvételeknek az egyik nagy előnye és sajátossága, hogy embereket, szokásokat ábrázolnak.

A közelmúltban vagy napjainkban a családoknál készült fotók és fotóalbumok elemzése, gyűjtése szinte teljesen hiányzik, pedig egy olyan tömeges jelenséggel van dolgunk, amelyek felmérése egy jelenkutatásban szerepet kell hogy kapjon. Egyrészt magát a fotózást mint jelenséget lenne szükséges dokumentálni, megfigyelni, és egy-egy személy vagy család fotóit megvenni, lemásolni. Ha a századfordulós fotók érdekesek, akkor miért nem érdekesek a valahol ugyanazt tükröző, csak társadalmilag sokkal szélesebb körben elterjedt, napjainkban készülő felvételek?!

Az amatőr vagy családi fotóknak van egy másik nagy előnyük is. Dokumentálnak olyan jelenségeket, témákat, eseményeket, szokásokat, amelyek a néprajzot mindig érdekelték, mint például a családi ünnepek és események (születésnapoktól a családi ebédeken keresztül az esküvőkig), vagy olyan új jelenségek, mint az utazás, a kedvenc autó, háziállat stb.

Az országos néprajzi gyűjtőpályázat 2000-es új kiírásában szerepelt egy új téma, amely kisközösségek életének, mindennapjainak dokumentálását javasolta. Több érdekes pályázat is érkezett, az egyik például egy természetjáró csoport tevékenységét örökítette meg egy éven át a csoport-összejövetelektől minden egyes kirándulásig, több száz fotó segítségével (ltsz.: P 27/2000). Egy másik pályázó egy vadásztársaság mindennapjait dolgozta fel, hasonlóan nagyszámú fotó segítségével (ltsz.: P 24/2000). Ezek a fotók a részt vevő megfigyelésnél is sokszor finomabban engednek betekintést a mindennapok világába, akárcsak egy családi fotóalbum, fotósorozat.

Természetesen ebben az esetben is fontos egy megtervezett kutatás-gyűjtés, hiszen óriási és feltehetően nagyon vegyes és áttekinthetetlen az amatőr családi fotók területe. Fontos lenne kijelölni bizonyos témákat, mint amilyet a fényképgyűjtemény egyik munkatársa tervezett: egy falu fiataljai utazási szokásainak kutatása az utazási fotók elemzésével (a fotóról való gondolkodás merevségét illusztrálja, hogy ezt a témát nem fogadták el néprajzi szakdolgozatnak).

Végül egy, a néprajzi gyűjteményekben gyakran felmerülő gyarapítási-gyűjteménykezelési problémára térek ki, a másolatok kérdésére. Alapvető cél az volna, hogy egy fotógyűjtemény reprókat, másolatokat ne őrizzen, hiszen ez hihetetlen nagy szerzőjogi-nyilvántartási problémákat is okoz. Ugyanakkor még összetettebb a helyzet abból adódóan, hogy egy múzeumi fotógyűjteménynek a muzeológiai munkát is segítenie kell, illetve ezzel összefüggésben is kell gyűjteni, megőrizni a dokumentumokat. Erre a problémára jó példát jelentenek a korábban idézett vetített képes előadások, amelyek a Könyves Kálmán körúti Néprajzi Múzeum épületének kiállításait mutatták be. Az 1930-as évek végén készültek ilyen sorozatok, pontosabban összeállított egyet a Hajdúságról Györffy István (Györffy 1936), az észak-szibériai rokonainkról Trócsányi Zoltán (Trócsányi 1936), Viski Károly pedig a *Templomok és cintermek* címmel (Viski 1936). Ezek – mint jeleztem – nagyalakú, sokszorosított, de tökéletes minőségű diapozitívok. Néprajzi, múzeumi szempontból alapvető fontosságúak, eredeti forrásértékűek, miközben reprók. Hasonló ehhez például a K. Csilléry Klára bölcsőkről tartott előadásához készített tárgyfotó- és reprósorozat (ltsz.: D 6906–6958), valamint a két világháború között készült és ma már muzeális érékű repró diák, amelyek a diapozitív-gyűjtemény legrégebbi anyagának számítanak. Úgy gondolom, hogy ezekben az esetekben a másolat megtartásának szükségessége egyértelmű a régisége, ritkasága folytán is, de vajon ha most készít egy néprajzos hasonló sorozatot, azzal mit kezdjünk, van-e kapacitása és kellő indoka annak, hogy az ilyen típusú és a nyilvántartási szabályzat által is felsorolt esetekben egy párhuzamos, különálló adattári fényképgyűjteményt hozzunk létre?

Előadásomban csak néhány problémára kívántam felhívni a figyelmet, melyekkel egy néprajzifotó-gyűjtemény nap mint nap szembesül. Valószínűleg még számtalan hasonló probléma létezik, amelyek megoldására nehéz mindenhol használható elveket kidolgozni. Meggyőződésem azonban, hogy a társadalmi jelenségek dokumentálását végző és a muzeológiai munkát segítő néprajzi fotógyűjtemények helyzete nagyon speciális.

JEGYZET

1. A megtartott diákról is kisméretű repró készült, az eredetit pedig kidobásra szánta a selejtezést előkészítő személy.

IRODALOM

AGEE, JAMES – EVANS, WALKER
1993 [1939] Louons maintenant les grands hommes. Alabama: Trois familles de métayers en 1936. Paris: Plon.

BARTUCZ LAJOS
1936 A Néprajzi Múzeum általános ismertetése. II. Külföldi csoport. Budapest: Közgyűjtemények Ismeretterjesztő Irodája. /Vetítettképes ismeretterjesztő előadások, I/13./

FOGARASI KLÁRA
2000 Fényképgyűjtemény. *In* A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Fejős Zoltán, főszerk. 729–777. Budapest: Néprajzi Múzeum.

FŰRÉSZNÉ MOLNÁR ANIKÓ, SZERK.
1994 Érték a fotóban: Országos Fotótörténeti Konferencia előadásainak anyaga, Tata, 1993. Tata: Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat Múzeumok Igazgatósága.

GÖNYEY SÁNDOR
1936 A Néprajzi Múzeum általános ismertetése. I. Magyar csoport. Budapest: Közgyűjtemények Ismeretterjesztő Irodája. /Vetítettképes ismeretterjesztő előadások I/12./

GYÖRFFY ISTVÁN
1936 A Hajdúság. Budapest: Közgyűjtemények Ismeretterjesztő Irodája. /Vetítettképes ismeretterjesztő előadások, I/14./

TRÓCSÁNYI ZOLTÁN
1936 Észak-Szibériai Rokonaink. Budapest: Közgyűjtemények Ismeretterjesztő Irodája. /Vetítettképes ismeretterjesztő előadások, I/11./

VISKI KÁROLY
1936 Templomok és cintermek. Budapest: Közgyűjtemények Ismeretterjesztő Irodája. /Vetítettképes ismeretterjesztő előadások, I/15./

PÉTER GRANASZTÓI

The Documentary Value of Ethnophotography

The study discusses the special situation of ethnographic and other public museums and collections, including photography collections, and the problems involved in managing them. The relationship of the photographer or observer to the individual photograph in such collections differs from that typical of photohistorical or photographic art collections. In an ethnographic collection, the photograph serves as a source for research into social phenomena, and is thus valued less for rarity, antiquity, or the person of its creator than for its documentary quality. An ethnographic photograph, therefore, is evaluated based on criteria unrelated to aesthetics, artistic quality, or exhibitability, so that even reproductions or pictures of poor quality may be very important as a part of an exhibition or research project.

SELMECZI KOVÁCS ATTILA

Néprajzi fényképezésünk kezdetei

Reguly Antal palócföldi fotográfiái

A néprajzi terepgyűjtés egyik nélkülözhetetlen eszköze a fényképezőgép, a népi kultúra tárgyainak és jelenségeinek leggyorsabb megörökítője, legpontosabb dokumentálója. Használatának egyszerűsége miatt elmaradhatatlan segítőtársa a falvakat járó néprajzkutatónak. Ezt azonban alig száz éve mondhatjuk el, amióta Jankó János hazai néprajzi fényképfelvételei megalapozták a Néprajzi Múzeum fotótárát.[1] Pedig micsoda felmérhetetlen haszna lett volna ennek az eszköznek a 19. századi néprajzkutatók kezében! De az alig több mint másfél évszázada feltalált fényképezőgépről csak 1888-tól hirdethette a világhírűvé vált Kodak művek azt a jelszót, hogy „You press the button, we do the rest", vagyis 'nyomd meg a gombot, a többit mi elintézzük'. Más szóval, elegendő csak exponálnunk, a többi a fotólaboratórium dolga. Hogy ez a fényképezés hőskorában mennyire nem így volt, arról egy kortárs fotográfus a következőképpen emlékezett meg: „1848. előtt még annyira ismeretlen volt hazánkban e találmány, hogy mint nagy ujdonságot szemléltük az itt átutazott fényképészek műkirakatát. Sokan szinte meséseknek találták az azon képek előállítása módjáról hallott nézeteket s szerzett fogalmakat. Akkor még az ugynevezett Daguerre-féle móddal állították elő azon csodaszerű képeket, a mikről azt szokták volt mondani: Hallatlan találmány! Benéz az ember egy tükörbe s örökre ott marad a képe. Daguerre 1839-ben terjesztette Párizsban a franczia Académia elé zsenge találmányát. Méltán bámulhatni, hogy az oly rövid időn ily nagy előhaladást tett. Ezen találmány azóta száz-ezereknek ada szellemi és anyagi élvet: örökitette azt, a mi örökkévalóságra van rendelve." (Veres 1862:132.) Veres Ferenc neves fotográfus írása 1862-ben látott napvilágot, amikor már jóval eredményesebb, de még mindig nehézkes és bonyolult technológia terjedt el: az 1851-ben bevezetett *kollódiumos nedves* eljárás. Ez a technika az 1870-es évek végéig tartotta magát, noha 1871-ben megjelent a brómezüst zselatinos szárazelem, amely forradalmasította a fényképezést. Ekkor már gyárilag előállított, hosszabb ideig eltartható lemezekre, majd celluloidfilmekre lehetett fényképezni.

Hogy miből állt a „nagy előhaladást" jelentő kollódiumos fotózási eljárás, arról Kincses Károlynak a közelmúltban megjelent könyvéből tájékozódhatunk. Amint írja, először a fényképezéshez nélkülözhetetlen tükörüveg lapot mindkét oldalán spiritusz, ammóniák és iszapolt kréta keverékével tökéletesen zsírtalanítani kellett. Utána kollódiummal (250 ml 96 százalékos alkohol, 20 gr lőgyapot/cellulóz-tetranitrát és 250 ml éter) vonták be, amibe még a felhasználás előtt jódsókat kevertek. A két anyag vegyítését

sötétben kellett megejteni, és azonnal fel kellett használni, mert napok alatt bomlani kezdett. A technikai eljárás a következő volt: „a lemezt egy speciális mozdulattal vonták be kollódiummal. A bal kézben vízszintesen tartott üveglapra öntötte a fényképész a másik kezében tartott üvegcséből a sűrűn folyós kollódiumot, majd lassan billentve az üveglapot balra, jobbra, fel majd le, egyenletesen szétfolyatta a felületen az anyagot, ügyelve, hogy széltől-szélig egyenletesen fedje azt, míg végül a jobb alsó saroknál visszacsorgatta az edénybe a felesleget. (Egy 13×18 cm-es lemezhez kb. 2 ml kollódiumoldatot használtak fel, méghozzá úgy, hogy 3 rész kollódiumoldathoz 1 rész jódsó oldatot öntöttek.) A kollodizált lemezt rövid szünet után – amíg a kollódium kicsit megmerevedett, de nem száradt ki – ezüstnitrát oldatban (500 ml desztilált víz, 50 gr ezüstnitrát, 5 ml káliumjodid, 3 csepp salétromsav) érzékenyítették. Az érzékenyítés időtartama 2-3 perc, ez alatt nem tanácsos mozgatni sem a lemezt, sem az oldatot. A réteg jódsói egyesültek az oldat ezüstsójával, így keletkezett a fényérzékeny ezüstjodid. Az érzékenyítés után azon nedvesen exponálták. A kazettába helyezés és az expozició között 10-15 percnél több nem telhetett el, mert a száradással fokozatosan vesztett érzékenységéből. A feltalálás évében 5-20 mp-ig tartott az expozíció, ez a későbbiekben 1-3 mp-re csökkent." (Kincses 2000:60–61.) Az előhívás, mosás és szárítás után a lemez rétegoldalát gyakran lakkozták, hogy megvédjék az érzékeny kollódiumréteget. Ugyanis az ezüstkép nem a rétegben, hanem a kollódium tetején helyezkedik el, ezért a legapróbb karcolás is tönkretehette a negatívot.

A műtermi fotografálástól eltérően a természetben, a szabadban való fényképezés jóval nehézkesebbnek bizonyult. Kreilisheim György szavaival: „Az úttörőknek azonban nem volt könnyű helyzetük. Ebben az időben a nedves eljárás használatos, amelynél a fényérzékeny réteget közvetlenül a felvétel előtt kellett a lemezre önteni és a felvétel után azonmód nedvesen nyomban előhívni. Klösznek, aki a régi Pest tereit, utcáit fotografálta, aránylag még könnyű volt a dolga, mert egy ekhós szekérben rendezte be sötétkamráját, s így csak két-három segédre volt szüksége a felvételeknél. Nehezebb volt azonban Divald feladata. Ő Bártfán, Eperjesen, nyáron pedig a tátrai nyaralóhelyeken készített arcképeket, és innen kiindulva mászta meg a nagy határhegység csúcsait, tájképes lapokat fényképezvén, amelyeket azután részint a nyaralóhelyeken, részint pedig a pesti Calderoni látszerész útján bocsátott áruba. Egy unokája így beszélte el Divald fényképező kirándulásait a tátrai csúcsokhoz, amelyeken néha 10–15, vagy éppen húsz főből álló kíséretre volt szüksége: A karaván, szép nyári reggelen hat órakor indult el a faluból. A vezető után mindjárt ott lépkedett magyar mentében, csizmásan, tekintélyes fekete körszakállával Divald mester. Kezében rettentő nagyságú, szöges végű botot tartott, amellyel medvét lehetett volna ölni. Ez volt a fényképezőállvány, amelyet igen elmés módon, ily csekély térfogatra lehetett összehajtani. Mögötte legerősebb segédje jött, szíjakkal vállára csatoltan viselve a hatalmas fényképező kamerát, amely testvérek közt is nyomott vagy 25-30 kilót. A mögötte haladó két tót atyafi egyike a sötétkamra sátorlapjait hurcolta, a másik meg a sátorkarókat. Külön ember cipelte egy ládában, az elővigyázatosan elcsomagolt, félméteres nagyságú és igen tekintélyes súlyú üveglemezeket. A vegyszeres ládát már két embernek kellett a vállukon átvetett rúdon hordoznia igen óvatosan. A kilencedik ember a víztartályt hozta, a tizedik egy asztalt a sátorba és így tovább. [...] Tizenegyre végre, sok izzadás után, felértek a csúcsra. Megvillásreggeliztek, azután a mester bevonult az időközben felállított sötétkamra-sátorba, hogy az üveg-

lemezekre ráöntse a fényérzékeny réteget, míg odakünn egy segéd felállította a masinát. Egy óráig pepecselt benn a lemezekkel. Felettébb kényes művelet volt a fényérzékeny collodion-réteg öntése és a legkisebb vigyázatlanság súlyosan megbosszulta magát. Végre, a betöltött hatalmas lemezkazettákkal a hóna alatt, kilépett a szabadba. Először hunyorgott a sötétséghez és a vörös petróleumlámpához idomult szeme, azután haragosan felkiáltott és kis híja, hogy Mózesként a sziklához nem csapta a kazettákat törékeny tartalmukkal együtt. Az történt ugyanis, hogy amíg benn dolgozott, tejfehér köd lepte el előbb a völgyet, azután felkúszott a hegyre." (Kreilisheim 1983:16.)

Hasonló körülményességgel járt Orbán Balázs 1862–1868 között, a Székelyföld bejárása során végzett fényképezése is; fényképfelvételeinek egy része a hatkötetes munkája illusztrációinak alapjául szolgált (Orbán 1868–1873). Amint Erdélyi Lajos Orbán Balázs 1970-ben megtalált fotográfiáinak közreadása kapcsán megidézte, az 1860-as években a terepen végzett fényképezés törvényszerű kísérője volt, hogy a tudós „mint csiga a házát, hátán cipeli teljes fotófelszerelését: sötétkamrasátrát, a vegyszereket tartalmazó üvegeket, a fényképezőgépet, az állványt, lemezeket [...] legkevesebb húszkilónyi felszerelést" (Erdélyi 1971:17, 34). Ilyen körülmények között a tudományos kutatás szolgálatába állított fényképezés rendkívül nagy teljesítmény volt, ami Orbán Balázs munkásságának tudománytörténeti jelentőségét tovább növeli. A hatévi utazás során készített mintegy 150 fényképe maradt fenn a szerencsés véletlen folytán, amelyek közel egynegyed része néprajzi jellegű – elsődlegesen építkezés- és viselettörténeti – dokumentum.[2]

Erdélyi Lajos elvitathatatlan érdeme, hogy ennek a becses hagyatéknak méltó emléket állított két album közreadásával, kísérő tanulmányában pedig elsőként törleszt abból az adósságból, amellyel tudományszakunk tartozik a néprajzi fényképezés tudománytörténeti feltárása terén (Erdélyi 1971; 1993).

Anélkül, hogy Orbán Balázs érdemeit a legcsekélyebb mértékben is kisebbítenénk, meg kell emlékeznünk e kor és sajátos fényképezési korszak másik nagy egyéniségéről, aki Orbán Balázs székelyföldi útjának megkezdésekor már négy éve halott volt. Reguly Antal, a néprokonság megszállott kutatója, aki közel évtizedes távolléte, szibériai gyűjtőútja után 1849-ben végleg hazatért, és az emberfeletti megpróbáltatásokkal járó utazásain gyűjtött hatalmas anyagának feldolgozása és kiadása helyett betegen újra a megfeszített tanuláshoz látott, hogy kora legmodernebb tudományos eredményeinek felhasználásával elvégezze itthon is azt a komplex anyaggyűjtést, amihez szibériai adatait mérheti az összehasonlító vizsgálat legszigorúbb mércéje szerint, és csak ezután nyilatkozzon a néprokonság kérdéséről. Hihetetlen méretű fáradozását mindvégig értetlenség kísérte, így gyér életrajzi feldolgozásaiból éppen az itthon eltöltött közel egy évtized maradt a leghomályosabb, félreértésektől, évfordulós alkalmak közhelyeitől beárnyékolva. Pedig Reguly Antalnak 1857. szeptember 1. és október 10. között a palócok körében végzett adatgyűjtése több tudományszak kutatási, módszertani kezdetét is jelenti (mint például az összehasonlító néprajzkutatását, a nyelvjáráskutatását, az antropológiai, kraniológiai vizsgálatokét stb.). Ebben a sorban foglal helyet a szaktudományos célt szolgáló fényképezés is.[3]

Reguly Antal palóc gyűjtésének kétkötetnyi kéziratos anyagát, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára őriz,[4] az egri múzeum a palóckutatás keretében 1975-ben megjelentette, majd ennek rendszerezett és bővített kiadása 1994-ben látott napvi-

lágot, a Néprajzi Múzeum tudománytörténeti sorozatában (Reguly 1975; 1994). A nógrádi, gömöri és hevesi palócok körében félszáz helységből gyűjtött adatok nagyobb része antropológiai mérésből ered: 98 férfi- és női koponya arc- és alkati jellemzőinek rögzítéséből. A lejegyzésekben az antropológiailag mért személyek 1–96-ig terjedő sorszámot kaptak, mégpedig azon okból, hogy róluk fényképfelvétel készült. Erre több utalás is található a feljegyzésekben, mint például a 39. sorszámmal rendelkező leány adataihoz fűzött megjegyzés: „ferner gerade Haltung des Leibes, und die Unermüdlichkeit im auf rechten ruhigen Stehen (beim photographieren) beweisen dies", azaz „továbbá a test egyenes tartása és a fáradhatatlanság a nyugodt állásban (a fotográfián) bizonyítja ezt" (Reguly 1994:112). Más esetben a leírt személy mellett állóra tett utalást, mintegy emlékeztetőül a fényképfelvételhez, például: „Nro 62. Ficzerä István öregebb, csehi születés és lakos, 28 éves schwartz, breit. Mellette az öccse Ficzerä János blond." (Reguly 1994:128.) Hasonló a következő feljegyzés is: „Nro 63. Dudás Boris (Pósch István hitvese) Majoros felesége, Csehiben, Benitzki Pál udvarában, Fel Némethi születés, 58 éves, mellette Rézs Zsuzsi (Jósa István hitvese), Botsi születés, 45 év körül." (Reguly 1994:128.)

Ezeken a véletlenszerűen előforduló adatokon kívül azonban jegyzeteiben egyetlen szót sem ejt a fényképezésről, hasonlóan a szűkszavú útinaplójában sem, amelyet az első tíz napról vezetett.[5] A kortársi feljegyzések sem bővelkednek idevonatkozó adatokkal. Egyedül Toldy Ferenc, hivatali elöljárója, aki később előszeretettel említette magát „Reguly szellemi munkásságának mindennapi tanúja"-ként, emlékezett meg 1868-ban egy mondatban erről a rendkívüli vállalkozásról: „Megtanulván a fényképezést, a szünidőkben néhány antropológiai utat tett az Alföldre, a palócok közé stb., melyeken mind arctani, mind fejméreti, de erkölcs és lélekrajzi adatokat is szerzett." (Toldy 1868:390.) E visszaemlékezést 1858-ban, Reguly halálát követően a Lloyd szerkesztőjének szánt vázlatos életrajzi feljegyzése pontosítja: „1857. Szünidőben a palócok ethnogr. vizsgálatára ment, főként photographált. Még előbb a gazd. kiállításkor némely jellemzetes egyéneket."[6] Ez utóbbi adat tanúsága szerint Reguly az 1857. június 6–11. között, Pesten rendezett általános gazdasági (köztelki) kiállításon használhatta először fényképezőgépét, bizonyára az antropológiai szempontból figyelemre méltó személyek megörökítésére, mintegy előzetes próbaként is a későbbi palóc gyűjtéséhez. Feltehető, hogy nem sokkal korábban sajátította el a fényképezés tudományát, amelyhez Csapó Gusztáv barátja nyújthatott segítséget, akiről egyik levelében a következőt írta: „Ő egyébiránt Jedlik tanárnak társa azon galvanoelectricai fénynek feltalálásában, mellyel most Párisban nyilvános próbák fognak tétetni, s a' melyek végett ő épen most van Jedlikkel útban oda."[7]

Reguly Antal személyes tárgyi hagyatéka nem került közgyűjteménybe, Toldy Ferenc nem tesz róla említést, s mindeddig nem sikerült nyomára akadni. Így kényszerűen adósok maradunk a fényképezésének eszközére, módjára és eredményére vonatkozó ismertetéssel is. Az bizonyos, hogy – ha még Párizsból is szerezte be felszerelését – munkája semmivel sem lehetett könnyebb, mint öt évvel később Orbán Balázsnak. Annál is inkább, mert szinte kizárólag személyekről készítette felvételeit, így az egyszerű emberek idegenkedését is fel kellett oldania. Hogy a fényképezés mennyire igénybe vette amúgy is szűkre szabott idejét, arról a gyűjtőútján az egyetem rektorához írt levelének szerény hangú panasza árulkodik, amikor további tíz nap szabadságot kér, hogy a Mátra környékét is bejárhassa: „Ich weile seit dem 4en d. M. [dieses Monats] aus ethnogra-

phischen und anthropologischen Zwecken unter dem Volk der Paloczen. Nachdem ich wegen den zu gewinnenden Typen des Volkes auch Abbildungen nehme (photographisch) und diese Arbeit leider viel Zeit in Anspruch nimmt", vagyis „e hónap [azaz augusztus] negyedikétől tartózkodom etnográfiai és antropológiai kutatás céljából a palócok között. Miután a néptípusról felvételeket, fotográfiát is készítek, ez a munka sajnos sok időt vesz igénybe."[8] Fényképezésének mennyiségi teljesítményéről pedig az alig egy hónapot meghaladó idő alatt készített 96 felvétel tanúskodik. Ezek a felvételek elsődlegesen az antropológiai vizsgálatot voltak hivatottak kiegészíteni és dokumentálni, azonban – mint az előbbi levélrészlet is mutatja – kutatásának célja legalább annyira néprajzi is volt. Ennek következetesen eleget tett, amikor számos lefotografált személy ruházatának leírását – elsősorban a színekre ügyelve, mintegy magyarázatképpen – gondosan rögzítette. Például a 9. sorszámot kapott persei fiatalasszony antropológiai adatai után szerepel: „Fejkötő piros fekete fodor. Kendő piros. Ingváll kékes fehér. (Kötény) Ruha búzavirágszín kék." (Reguly 1994:91.) A következő, szintén persei fiatalasszony viseletéről olvashatjuk: „Fekete fejkötő, piros kendő, kék ruha." (Reguly 1994:92.) Egy 28 éves férfi viseletével kapcsolatban tett megjegyzése: „Schwarzes Halstuch. Laibi fekete, fehér gombokkal és vörös sárga kendővel". (Reguly 1994:93.)

Részletesebb leírást adott a 12. sorszámmal fényképezett, 31 éves asszonyról: „Fejkötő fekete fodor, közepébe egy sor veres fodrozat, egy ezüst, utána egy arany sor csipke, erre ismét veres fodrozat ezüst zsinórral (rezgő). Fejkötő hátulja felökötel, kék bokréta (tutró), fekete kendő, kékes ingváll, búzavirágszín kötény, veres kiskendő." (Reguly 1994:94.)

A férfiviseletről is több esetben készített részletesebb feljegyzést, mint például a 13. felvétellel jelölt ságújfalusi születésű 32 éves házhelyes gazdáról: „Nyakkendő fekete. Ujjatlan ködmön, piros bőr az eleje, fekete zsinór rajta, sárga bőrrel kicsipkeldezve, zölddel varrva, oldalán tulipán. Pupszíj sárga csattal. Kötény vörös golond (sik) az alján, Szür fekete rózsával és szegéllyel." (Reguly 1994:95.)

Az is előfordul, hogy az antropológiai mérés elmaradt, csak a megjelölt és lefotografált személy viseletének azonosítására tett feljegyzés található a név alatt; például: „21. [a fényképfelvétel sorszáma] Lantos Gábor előbbinek fia (Tőzsér Juli az anya) 20 éves, Körpergrösse 167 3. fekete kalap, fekete strutz tollal vörös pantlikával és arany sujtás. Laibi fekete két sor fehér pakfong gombbal fehér szür, vörös csömbök (zsinór mely lóg), fekete rózsával (vörös belül) fekete nadrág fekete szásszorszép kendő függ a laibirul. Szegélye piros sárga és zölddel, belseje fekete sárga vörös és zölddel." (Reguly 1994:101.)

Részletes viseleti leírást olvashatunk a 25-ös sorszámmal szereplő 22 éves persei fiatalasszonyról: „Fehér (perkal) patyolat kendő, kivarrva, szásszorszép kendő a kezében, kék ruha fejkötő fekete, vörös, kék, ismét vörös fodorral, továbbá az oldalán arany csipke fekete fodron, ezüst csipke rózsa és vörös pántlikák közt; bukor die Masche oben vörös és kék pántlika." (Reguly 1994:103.) Egy 64 éves csehi asszony viseletével kapcsolatban jegyezte fel: „Sárga babu fejkendő (kék az alja), kék nyakkendő (csáté szélű, világos csík – csáté réten terem), kék kötő." (Reguly 1994:116.) A 91. sorszám alatt szereplő 19 éves fiatalasszony viseletének leírása is utal a fényképezésre: „Kezében selyem zöld kendő vörös szegéllyel, fehér nyakkendő (schlingolt). Fejkendő jóféle piros (meggyszín), fekete és fehér virágok, vigano (ruha, mely szoknya, laibi együtt van) kék (ők barnának hívják)." (Reguly 1994:138.)

A példák sorolása nélkül is bizonyosra vehető, hogy Reguly Antal fényképfelvételei rendkívül becses viselettörténeti, néprajzi dokumentumok lennének, ha előkerülnének.

Jegyzeteinek tanúsága szerint adatgyűjtését két központi területen végezte: az egyik a Karancs vidékére, Fülek környékére esik, a másik pedig a Mátra túloldalán Uppony, Egercsehi, Bánhorvát által határolt területre. A nógrádi palóc települések közül útirányának sorrendjében a legtöbb néprajzi és antropológiai gyűjtést Liptagergén, Lapujtőn, Persén, Rappon, Fülekpüspökiben, Terbeléden, Fülekpilisen, Fülekkovácsiban, Mulyadkán, Bénán és Kurtányban végezte. Szálláshelye Kurtányban volt, innen járt ki naponta a környező településekre, de távolabbi helyekre is. A Mátra-vidéki kutatása szűkebb táji kiterjedésű, antropológiai méréseinek sorrendje szerint Egercsehi, Bekölce, Bélapátfalva, Uppony, Bánhorvát és Bánfalva voltak hosszabb tartózkodásának helyszínei. Nagy tapasztalatra vall az egymástól távolabb eső gyűjtési körzetek kiválasztása, amelyek centrális településein alapos, sokoldalú adatfeltárást végzett. A beható kutatómunka szűkebb körzeteinek egyike, a Karancsalja éppen a palócság centrumával esik egybe. Ugyancsak jellegzetes területet képvisel a Mátra mögött meghúzódó falvak koszorúja (vö. Barabás 1968:18.)

Az antropológiai (koponya- és testalkati) mérések és a fényképfelvételek készítése miatt egy-egy helységben több napot kellett töltenie, ami adatgyűjtésének tempóját meglehetősen mérsékelte. Azonban így is tekintélyes méretű anyaggal tért vissza meghosszabbított szabadságáról 1857. október 10-én munkahelyére, a pesti Egyetemi Könyvtárba. A Fülek környéki tizenkét helységből negyven, a Heves megyei hat településről 46 antropológiai mérést és arctani leírást, a vizsgált személyekről 94 fényképfelvételt készített. Több mint félszáz települést bejárt, melyek mindegyikében adatközléseket vagy megfigyeléseket rögzített, 300 oldalnyi terjedelemben. Adatgyűjtéseit néhány témakörben (nyelv, rokonság, születés, ünnepek, állattartás, pásztorkodás, építkezés, táplálkozás, viselet stb.) közlésre alkalmas formában foglalta össze (Reguly 1994:142–168.)

Noha antropológiai jegyzeteit német nyelven írta, és általában a németet használta levelezései és tudományos feldolgozásai során, a népéletre vonatkozó gyűjtéseit és megfigyeléseit következetesen magyarul rögzítette, mindig törekedve a népnyelvi sajátosságok lejegyzésére. Kutatásaiban alapvetően a néprajzi szemlélet érvényesült, a népet vagy népcsoportot etnikus jegyeinek teljességében igyekezett megismerni.[9]

Antropológiai méréseinek és egyben fotóinak bizonyos aránytalanságát lehet felfedezni, ha a nemek és korcsoportok szerinti megoszlást vesszük figyelembe, ugyanis a 96 lefotózott személy kétharmadát a férfiak teszik ki, továbbá lényegesen nagyobb arányban szerepel az idősebb korosztály (ötven év felettiek), mint a fiatalabbak.[10] Míg az antropológiai vizsgálat a férfiak és az idősebbek nagyobb arányát diktálta, ez a viseleti dokumentálás szempontjából azonban sajátos egyoldalúságot eredményezett. Vagyis nem tekinthető kellően reprezentatívnak a lefotografált személyek viselete, az idősek túlnyomó aránya miatt. További aránytalanságot mutat a felvételek földrajzi megoszlása is, a Karancs környéki tizenegy településsel szemben a Mátra-vidéket csak hat település képviseli annak ellenére, hogy a néprajzi adatgyűjtés jóval több helységre terjedt ki.

Noha Reguly Antal palócföldi fotográfiáit nem ismerjük, fényképezésének eredményéről azonban némi benyomást nyerhetünk egy másik etnográfus felvételei alapján, aki fél évszázaddal később járt a palócok között. Pápai Károly 1890. évi öthetes palócföldi gyűjtőútja azért is figyelemre méltó, mert Munkácsi Bernáttal Reguly nyomában tett

szibériai útjáról (1888) hazatérve kereste fel a palócokat. Amint úti jelentésében említette, az anyagi kultúra számos témakörének gyűjtése mellett az „anthropológiai megfigyelések, különösen mérések eszközlése, bár ahhoz hozzá fogtam, nem látszott czélszerűnek [...] nagyon elvont volna a rendelkezésemre álló csekély idő mellett a főczélomat képező néprajzi anyag gyűjtésétől. Ez irányban egyelőre be kellett érnem egyes tipikusnak látszó egyének lefényképezésével mellképekben; esetenkint ugy arczban, mint arczélben. Ilynemű fényképeim száma a 40-et meghaladja. Az ily fényképező munka közben is jó alkalom kínálkozik a leíró anthropológiai jellemvonások megfigyelésére." (Pápai 1890:394.) A karancsaljai gyűjtését legnagyobb részben Lapujtőn, Egyházasbáston és Rimócon végezte, amihez „kis fényképkészüléket", 13×18-as üveglemezzel dolgozó gépet használt (Pápai 1891:3–4). Egy másik publikációjából tudjuk, hogy az Ipolytól a Sajó völgyéig bejárta a palócok lakta területet, az 1890-ben tett első megfigyelései után a következő két év nyarán a Bükk hegység vidékén, főképpen Bélapátfalván, Szilvásváradon és Dédesen végzett terepgyűjtést, és készített fényképfelvételeket. (Pápai 1893:1.) Ezen helységek közül Lapujtő és Bélapátfalva egybeesik Reguly Antal egykori gyűjtésének helyszínével.

Nem lenne méltányos összevetni a két terepgyűjtés eredményességét, azonban nem hagyható szó nélkül, hogy hasonló idő alatt Reguly Antal sokkalta nehézkesebb eszközzel és körülményesebb módon több mint a kétszeresét fotografálta, amin felül antropológiai méréseket és adatgyűjtést is végzett. 1857. évi palócföldi terepgyűjtésének jelentőségét a tudománytörténetnek azért is számon kell tartania, mert eddigi ismereteink szerint elsőként Reguly Antal állította a fényképezést annak a tudományos kutatásnak a szolgálatába, amely mindmáig nem nélkülözheti azt.

JEGYZETEK

1. Első fényképfelvételeit 1890-ben Kalotaszegen készítette, 1893-ban Torockón, majd a Jászságban és a Balaton-felvidéken fotózott, de jelentősebbek a millenniumi néprajzi falu anyagának gyűjtése során készített felvételei az ország különböző helyeiről. A fényképgyűjtemény tényleges létrejöttének dátuma 1894, amikor Jankó János elválasztotta ezt az anyagot a tárgyi gyűjteménytől (vö. Fogarasi 2000:731).
2. Az anyag a székelykeresztúri iskola könyvtárából 1945 után a marosvásárhelyi megyei könyvtárba került, ahol ma is őrzik (Erdélyi 1971:37). A teljes anyagot is közreadta Erdélyi 1993.
3. Erre elsőként mutatott rá Selmeczi Kovács 1974.
4. Reguly Antal geographiai és ethnographiai (palócz) jegyzetei, 94 lap. MTA K. Tört. Földl. 8-r. 2. sz. – Reguly Atal anthropologiai jegyzetei, 225 lap. MTA K. Egyh. és Bölcs. 4-r. 82. sz. Ehhez tartozik útinapló-töredéke: Calendariom 1857. MTA K. törtl. Napló 8-r. 3. sz.
5. Vö. Reguly 1994:48–51.
6. Toldy Ferenc Regulyról a Lloyd szerkesztőjének. MTA Kézirattár, Történl. 4. r. 9. sz.
7. Reguly Antal levele Zsolos Ignáchoz. Pest, 1858. Augusztus 6. MTA Kézirattár, Történl. 2. r. 258. II/LXXI.
8. Reguly Antal levele Virozsil Antalhoz. Fogalmazvány 1857. Sept. MTA Kézirattár, Levelestár.
9. Részletesebb elemzését adja Selmeczi Kovács 2002:278–280.
10. A férfiak száma 58, a nőké 38. A férfiak közül öt legény (húsz év alatti); a házas férfiak közül harminc év alatti hat, 30–50 év közötti 26, ötven év feletti 21. A nők közül nyolc leány (húsz év alatti); az asszonyok közül harminc év alatti 12, 30–50 év közötti tíz, ötven év feletti nyolc.

IRODALOM

BARABÁS JENŐ

1968 A palócok etnikai és néprajzi vizsgálatának problémái. *In* Módszerek és feladatok. Palóckutatás. Bakó Ferenc, szerk. 14–37. Eger: Dobó István Vármúzeum. /Módszertani közlemények, 1./

ERDÉLYI LAJOS

1971 Az ördög kelepcéje. *In* Orbán Balázs: Székelyföld képekben. 7–39. Bukarest: Kriterion.

1993 Az ördög kelepcéje. *In* Orbán Balázs összes fényképe a Székelyföldről. Kolta Magdolna, szerk. 11–32. Budapest: Balassi – Magyar Fotográfiai Múzeum.

FOGARASI KLÁRA

2000 Fényképgyűjtemény. *In* A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Fejős Zoltán, főszerk. 729–776. Budapest: Néprajzi Múzeum.

KINCSES KÁROLY

2000 Hogyan [ne] bánjunk [el] régi fényképeinkkel? Amit a régi fényképekről tudni kell. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

KREILISHEIM GYÖRGY

1941 Régi magyar fényképezés. Budapest: Officina.

1983 Bevezetés. *In* Leletek. A magyar fotográfia történetéből. Szilágyi Gábor – Kardos Sándor, vál. 3–19. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.

ORBÁN BALÁZS

1868–1873 A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismereti szempontból 1–6. Pest: Ráth Mór.

PÁPAI KÁROLY

1890 Előleges jelentés a palóczokhoz tett néprajzi kirándulásomról. Földrajzi Közlemények 18:393–395.

1891 A Karancs és a karancsaljai palóczok. Budapest: kiadó nélkül.

1893 A palóc faház. Ethnographia 3:1–13.

REGULY ANTAL

1975 Palóc jegyzetei 1857. Eger: Dobó István Vármúzeum. /Dolgozatok a Palóckutatás körében. 1./

1994 Magyarországi jegyzetek. Budapest: Néprajzi Múzeum. /Series Historica Ethnographiae, 8./

SELMECZI KOVÁCS ATTILA

1974 Reguly Antal hazai néprajzi kutatásai. Ethnographia 85:611–618.

1978 Néprajzi fényképezésünk kezdetei. Múzeumi Kurír 28. (VI. 8. szám) 31–34.

2002 A palócok kutatása a kezdetektől napjainkig, különös tekintettel Reguly Antal tevékenységére. A Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve 26:277–286.

TOLDY FERENC
1868 Reguly utolsó évei (1849–1858). Összegyűjtött munkái 2. Magyar államférfiak és írók 2. Pest: Ráth Mór.

VERES FERENC
1862 A fényképészet multja, jelene és jövője hazánkban. Az Ország Tükre. Budapesti Képes Közlöny 1:132–133, 150–151.

ATTILA SELMECZI KOVÁCS

Our Early Ethnographic Photography

Antal Reguly's Palócföld Photography

Researcher of Finno-Ugric languages Antal Reguly (1819–1858) returned from his travels in Siberia in 1849. However, instead of working to publish the considerable material on linguistics and ethnography he had collected in the course of his journeys, Reguly proceeded to educate himself in numerous other scientific disciplines, including that of photography. The technology of the time, called the colloidion or "wet plate" process, involved spreading a light-sensitive material onto a glass plate immediately prior to shooting, after which the photograph could be developed in a very short time. In 1857, Reguly travelled to the villages of the Karancs and Mátra Regions of Palócföld (in North Hungary), where he did research in the physical anthropology and ethnography of close to fifty villages, producing detailed anthropological descriptions and accompanying photographic documentation on a total of 96 individuals. In most cases, Reguly went as far as to make a record of the clothes his subjects were wearing and the colour of each piece. His research concentrated on the field of comparative ethnography. Unfortunately, none of his photographs have survived. To our knowledge, Antal Reguly was the first to apply photography to ethnographic research.

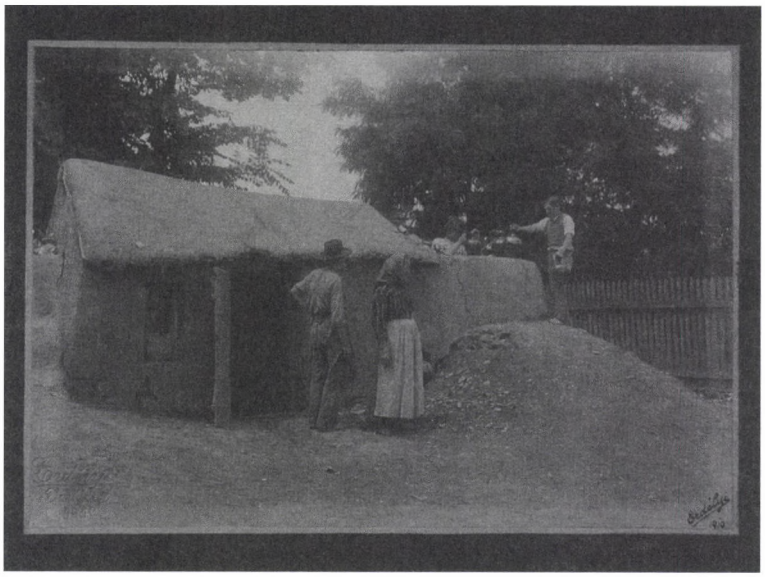
KNÉZY JUDIT

Erdélyi Mór és a mezőgazdasági munkások házait bemutató fényképsorozat

A fényképsorozat múzeumba kerülésének ideje, módja

A Magyar Mezőgazdasági Múzeum fotóarchívumában 36 darab olyan fényképfelvétel van „mezőgazdasági munkásházak" címszó alatt, amelyek egy korábban meglévő sorozatból származnak. A Nagyalföld községeiben és városaiban készítette Erdélyi Mór budapesti, „császári és királyi fényképész". Mivel ebben az anyagban összesen tizenöt darab szegényparaszti lakásbelső: „elsőszoba"-, konyha-, hátsószoba- és négy tornácenteriőr maradt fenn, ezt szenzációs felfedezésnek tartottam, ugyanis 1914 előttről nagyon kevés eredeti paraszti lakásbelsőkép maradt fenn, inkább a nemzetközi és országos kiállításokban rekonstruált szobák, konyhák kerültek megörökítésre. Ezért számoltam be a sorozat e témájú képeiről egy korábbi tanulmányomban (Knézy 1994:175–194). A Néprajzi Múzeumban Erdélyinek négy soroksári szobabelsőfényképét találtam meg (F 2004–2009); ugyanitt, e korszakból az Alföldről, más szerzőktől mintegy 18–20 darab helyszíni paraszti lakásenteriőrt, egy cselédszobafotót számoltam meg.

Tanulmányom megjelenése után folytattam a képek keletkezési körülményeinek kutatását, és múzeumunk adattárában Erdélyi Mór többi képének felderítését. A most tárgyalandó képek időzítését, helyhez kötését a mester megkönnyítette azzal, hogy mindegyiket szignóval (némelyiket kétfélével) és 1910-es évszámmal látta el. A régi bevételi napló szerint 131 darabból álló, *Mezőgazdasági munkásházak* című sorozatot vett meg kazettával együtt 1910-ben tőle a Mezőgazdasági Múzeum, de negatív megvételéről nem esett szó e vásárlás kapcsán. A képek mérete általában 21×55 cm, és matt barna passepartout-ra kerültek. Készítési technikájuk Bolykiné Fogarasi Klára meghatározása szerint többnyire matt celloidin. A Mezőgazdasági Múzeum raktáron lévő anyagából már az első évektől kezdve egészen 1945-ig több ízben selejteztek, árvereztek vagy ajándékoztak különböző szakoktatási intézményeknek és múzeumoknak olyan tárgyakat, amelyek nem voltak kiállítva, és raktáron nem tudták tárolni őket. Többek között ebből a sorozatból is ajándékoztak: például 1940-ben az Országos Központi és Szeged környéki Vitézi Széknek Mindszentről, az Országos Műszaki Múzeumnak Orosházáról, Zentáról egy-egy felvételt és térképet a munkásházak elterjedéséről, „térítés nélkül", amint ezt „A tárgyak kiadása és bevétele" című napló adatai mutatják. Néhány kép valószínűleg a második világháború idején semmisült meg. A fotónegatívok szakleltározása és külön a negatív nélküliek számbavétele (az utóbbiak az úgynevezett Fotóarchívum leltárkönyvbe) 1965-ben kezdődött meg, és a korábban már szétbontott sorozatot több részletben leltározták be (ltsz.: MMgMA VII. 1001–1016, 11934–11965).



1. kép. Szentesi korsósmester kemencéjével
(Magyar Mezőgazdasági Múzeum Fotóarchívuma ltsz.: VII. 1006)

A fényképsorozat készítése összefügg Darányi Ignác földművelésügyi miniszter (1895–1903, 1906–1910) törekvéseivel az 1894. évi sikertelen telepítési törvény módosítására, majd a munkásházak építéséről szóló 1907. XLVI. törvény létrehozásával. Ennek javaslata már 1903-ban elkészült (Fehér, szerk. 1999:31–32). Darányi már 1901-től megindította az egész telepítési mozgalmat. A törvényt csak 1907-ben sikerült megszavaztatnia, amikor már eredmények is mutatkoztak a telepítési kérdésekben, és tapasztalatai bekerültek a törvénybe (MTT 1907:475–482). A pályája csúcsán lévő politikus az építkezések fényképeken való megörökítésére a szintén sikeres, sokoldalú, már korábban is foglalkoztatott Erdélyi Mórt kérhette fel, aki nemcsak az új utcákat, telkeket, épületeket és épületbelsőket kapta lencsevégre, de képein általában bemutatta az ott élők életét is.

A szerző datálásába valószínűleg hiba csúszott, ugyanis a Mezőgazdasági Múzeumnak eladott fényképekre az eladás évét, 1910-et írta, de gyanítható, hogy a képek egy része korábban készülhetett. Itt kell említeni egy másik fontos tényezőt, ami az 1910-es évszámot kérdésessé tette. Erdélyi Mór diasorozatokat készített munkatársaival Magyarország földrajzáról, természeti kincseiről, kultúrájáról iskolásoknak az általa 1903-ban alapított Uránia Iskolai Szemléltető Eszközök Gyára Rt. keretei közt. A mezőgazdaságról szóló egyik – úgynevezett gazdasági diapozitívokat, kisméretű papírképeket tartalmazó –, számokkal ellátott árukatalógusa, illetve képregiszterkötete fennmaradt a Mezőgazdasági Múzeumban, sajnos a diafelvételek nélkül. 934/1907-es iktatási szám került rá tintával, kézzel írva, bár ez nem a múzeumi iratok iktatási, hanem valószínűleg a régi könyvtár bevételi száma. Az 1960-as évek közepéig általában a könyvtárban őrizték az albumokat, csak akkortól kerültek át a fényképalbumok a fotóarchívumba. De az a tény, hogy valahol 1907-ben iktatták, jelzi, hogy a benne lévő képek eredeti filmjét vagy diafelvételét 1907-ben vagy még korábban készítette Erdélyi Mór, s mint később erre visszatérek, vannak benne az úgynevezett mezőgazdaságimunkás-házak sorozat képeiből is. (A képregiszterkönyv fotóarchívumi leltári száma: VII. 10219).

Az idő meghatározása a mezőgazdasági munkások házainak építése és az ezzel kapcsolatos törvény meghozása körül

Az állami birtokokon 1875-tól kezdve alakult ki az a telepítési gyakorlat, amely a későbbi, körülbelül 1901 és 1914 között létrejött, úgynevezett „mezőgazdasági munkásházak" építési programnak valószínűleg alapjául szolgált. Az állami birtokokon már a 19. század folyamán több telepítés történt különféle parcellázások révén, de nem túl jelentős számban és főképp az ország peremvidékein. Az 1873. évi XXII. törvénycikk vetette meg a 19. század végi, 20. század eleji telepítések alapját, s az 1894. évi V. törvénycikk indította meg nagyobb távlatokban (Kenéz 1917:115–123). 1908-ig 61 községrészt és két önálló, úgynevezett telepesközséget (Szilágyi- és Igarfalvát) hoztak létre állami földeladások révén. Ennek az volt a lényege, hogy „méltányos" földárat határoztak meg a föld vételére, az első években a leendő tulajdonosokat mentesítették az építők az állami, községi és egyházi terhektől, valamint a közintézmények létrehozása csak részben terhelte őket. Az állam Bács-Bodrog, Temes, Torontál, Krassó-Szörény vármegyében erdőirtásokat népesített be így. Egyes esetekben nemzetiségi falvakba telepítettek be magyarokat. Erdélyben 18 120, a Királyhágón innen 7343 holdat vásárolt meg e célra az állam magánosoktól és 33 000 holdat erdőirtásból. A telepítés során egynemzetiségű és egyféle vallású csoportokat szerveztek. A piac- és vásárteret, temetőt, faiskolát, epreskertet, nemesfűzfa-telepet, anyaszőlőtelepet, vályogvető gödröt ingyen bocsátották rendelkezésre, hidak is készültek, 14 iskola, 25 tanítói lakás, három községháza, három jegyzői lak, két templom és négy lelkészlak készült állami költségvetésből, a többihez hozzájárult a minisztérium. Négyszázalékos kamatot kellett fizetniük, ötven esztendőre adták a kölcsönt, ha 800–1000 koronát előre be tudtak fizetni. A telepítés eredményeit népszerűsítette – többek között – egy tanulmány és a Jelfy Gyula által készített fotóso-

2. kép. Zentai utca mezőgazdasági munkás-házai *(ltsz.: VII. 1014)*

rozat a Vasárnapi Újságban (1908:102). A képek alapján úgy tűnik, ezekben a telepesfalurészekben érvényesülhettek a helyi építkezési hagyományok, és nem egységes tervek alapján, egy kaptafára épültek a házak.

Darányi Ignác földművelésügyi miniszter (1895–1903, 1906–1910) az 1894. évi V. telepítési törvényt nem találta megfelelőnek, és módosítani szerette volna. De addig is, míg az új törvényt megszavazták, a meglévő törvény keretei között megindította a telepítéseket állami támogatással. A vármegyei, városi, községi hatóságokon keresztül intézték az építkezéseket, amelyek új községi-, illetve városrészeket, új utcasorokat hoztak létre az arra rászorulóknak.

Ellenségei nem ismerték el kellőképpen a mezőgazdasági munkások házainak építésével kapcsolatos 1907. évi XLVI. törvény fontosságát. Az 1950-es évektől, de még az 1970-es években is csak hírhedtnek kikiáltott „rabszolga"- (1898. évi II. törvénycikk) és „deres"- (1907. évi XLV. törvénycikk), azaz cselédtörvényéről emlegették Darányit (lásd például Farkas 1971:25–28). Más vélemények szociálpolitikai intézkedései miatt legalábbis az „újkonzervatív" reformpolitika képviselőjének tartották az úgynevezett agráriusok körén belül (Szabó 1974:57). Politikai ellenfelei még életében elmarasztalták az arisztokráciával való szoros kapcsolatai, „vélt" konzervativizmusa miatt, jóllehet a Liberális Párt tagjaként nagyon sokat lendített a mezőgazdaság helyzetén, a szőlőrekonstrukció kivitelezésében, az agrárszakoktatás, a mezőgazdasági kutatóintézetek fejlesztésében, az állatgyógyászati hálózat kialakításában, a mezőgazdasági feldolgozóipar, a szövetkezetügy terén és még számos egyéb területen. Mindezt európai látókörrel rendelkező, gyakorló és kísérletező gazdaként és elsőrendű jogászként tette (Glatz 2000:33–47). Bár a gépesítés érdekében is tett erőfeszítéseket, e téren határozottabban kellett volna haladnia. Nem volt konzervatív a polgári házasság megszavazásának kérdésében sem, voksát adta rá, igaz, ő maga nem volt nős. Munkásságának újraértékelésével az utóbbi évtizedben – többek között – a Mezőgazdasági Múzeum kutatói is foglalkoztak (Für 1999:65; Fehér

3. kép. Szentesi utca kubikussal *(ltsz.: VII. 1010)*

4. kép. Mezőgazdasági munkásház konyhakerttel, Csorvás, Békés megye *(ltsz.: VII. 11937)*

1997; Fehér, szerk. 1999:3–255 és a Darányi-emlékkiállítás és -emlékkonferencia, 1999, Fehér, szerk. 2002:3–142). A munkásházak építéséről szóló törvényének jelentőségéről Gyáni Gábor a következőket írta: „e törvénnyel deklarálták elsőként Magyarországon, hogy a lakásépítés egyszersmind állami feladat". Ugyanő mutatott rá, hogy „amikor még csak formálódóban volt a városi munkásság lakásépítését célzó reformpolitika, Darányi a gyakorlatba is kezdte átültetni a munkásházépítés állami hitellel való támogatásának politikáját". Ennek eredménye az a rendelkezés is a törvény megszületése utáni évben, hogy a budapesti Wekerle-telep építése állami pénzből kell hogy történjen, és az 1909. évi törvény ezt ki is mondta (Gyáni 1992:49–55). A Wekerle-telepről kiadott album fényképei között Erdélyi Mór munkái is szerepeltek.

Darányi módszeresen készült fel egy-egy törvényjavaslatra és végrehajtási lépéseinek megtervezésére. Kiderül hozzászólásaiból, hogy már 1896 óta rendszeresen felvetette egy parcellázási és telepítési törvény szükségességét. Felmérést végeztetett, hol van mezőgazdasági munkára alkalmazható, más vidékekre szállítható munkásfelesleg. Figyelemmel kísérte ezeken a területeken a telek-, ház-, házbérlet-, illetve szobabérletárakat is. Meg volt győződve arról, hogy a munkák jobb megszervezésével, jogi szabályozással és a munkáscsaládok számára „otthon" biztosításával meg tudja oldani a társadalmi konfliktusokat, megelőzni a sztrájkokat, a lázongásokat és a kivándorlást. A sikeresen elfogadtatott törvény apró betűs mellékletében – korábbi parlamenti hozzászólásaival összhangban (Fehér, szerk. 1999:65–95.) – ismertette álláspontját és azokat a lépéseket, amelyeket már a törvény meghozatala előtt tett mint földművelésügyi miniszter (MTT 1908:46/475–482). A törvény mellékletében az úgynevezett munkásügyi bizottság szakvéleménye is szerepel. Ebben egyetértésüket fejezték ki a törvény tartalmával, indokolták szükségességét, kiemelték a szervezés mintaszerű voltát, például a pénz felhasználásának következetes központi ellenőrzését. Bár Darányi minden írásában és felszólalásában nagy szeretettel beszélt a magyar parasztokról, a magyar mezőgazdasá-

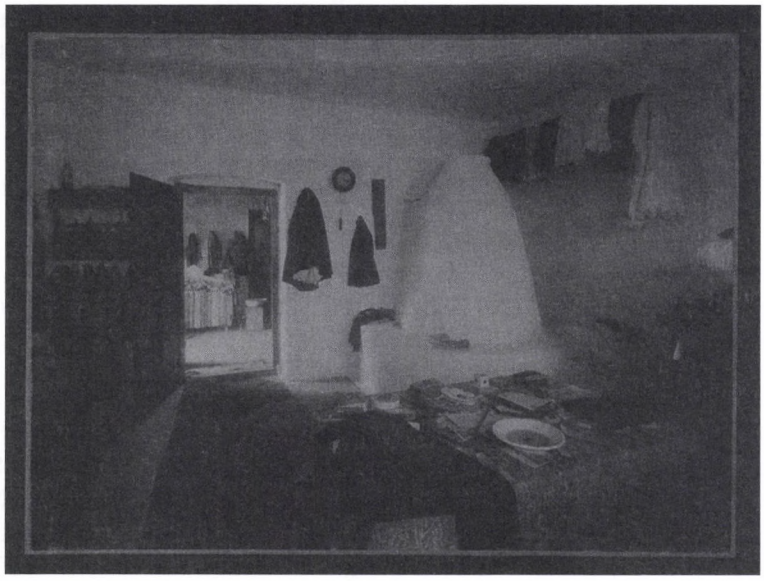
5. kép. Előszoba részlete, Csorvás, Békés megye *(ltsz.: VII. 11960)*

gi munkásokról, kötelességének tartotta a nemzetiségek segítését is, ahogy a válságban lévő rutén területeket is különsegéllyel támogatta (Fehér, szerk. 1999:116–117). A munkásházak telepítését kezdetben a Nagyalföldre és Erdélybe, valamint a Mezőségre koncentrálta. Részben az ott élő nemzetiségeket is érintette ez az akció: például a szlovákokat Békéscsabán, Csorváson. A törvény meghozatala után ennél sokkal szélesebb körben történtek telepítések a Kárpát-medencében: Békés, Bihar, Csanád, Csongrád, Fehér, Heves, Jász-Nagykun-Szolnok, Komárom, Moson, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Pozsony, Temes, Tolna, Torontál, Veszprém, Zala vármegyében nyertek munkásházak építésére 262 220 korona államsegélyt, 31 község és város számára 13 426 000 korona kölcsön felvételével 11 716 gazdaságimunkás-ház készítését biztosították. 1909 végéig 3200 házba lehetett beköltözni, a többi átadását 1910 végére tervezték (Keller 1910:157–161).

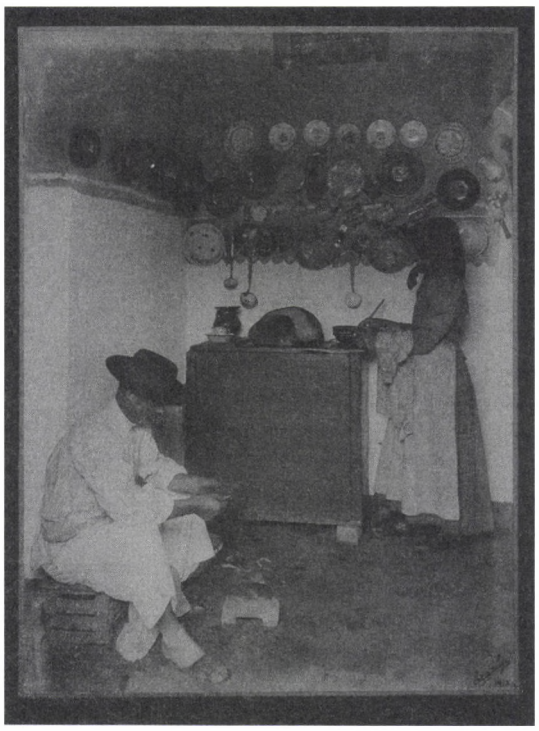
Jól megszervezett, alaposan – jogilag, pénzügyileg, részben mérnökileg is – átgondolt tevékenység volt ez, melyben tere volt a helyi vállalkozók, építőmesterek kezdeményezéseinek is. Az Erdélyi-féle képanyag egy része még a törvény megszületése előtt épült munkásházakról készülhetett (Békéscsaba, Orosháza, Csongrád, Szentes, Csorvás, Hódmezővásárhely), ezért elöljáróban ezekről beszélnék. Az érintett helységek későbbi monográfiái általában megemlékeztek ezekről a kísérletekről és a munkásházak ügyét előrelendítő személyekről. Csongrád megyében dr. Cicatris Lajos alispán és Szegeden dr. Csergő Károly főjegyző irányították s szervezést, ezenkívül még kilenc másik helységben történt telepítés (Zalotay 1936:139–141). Először Bács-Bodrog, Békés, Csanád, Csongrád, Háromszék, Pest-Pilis-Solt, Jász-Nagykun-Szolnok, Kis-Küküllő, Kolozs, Torontál vármegyék kaptak 10 000 koronától 48 000 koronáig terjedő összegű segélyt, Hódmezővásárhely és Zombor városok 24 000, illetve 20 000 koronát. Ekkor még nem egységesültek az építési feltételek, mint később. 1901 és 1905 között Békés községben 44 munkásház épült. Itt az építtetők hatszáz korona kamatmentes kölcsönt kaptak, tizenkét év alatt kellett visszafizetni. községenként változott a visszafizetés időtartama,

általában 10–16 év között határozták meg. Hódmezővásárhelyen 1907 előtt 46 ház készült el, 1936-ig összesen száz – száz négyszögöles lakótelekkel rendelkező – épülethez jutott rászoruló állami kölcsönnel, hatvanheten egy vállalkozó testvérpár kockázatvállalásával (Fejérváry 1936:30–39). Itt volt a legolcsóbb a telek, de másutt 200–240 négyszögöleseket is mértek ki. A vármegyei és más helyi önkormányzatok segélyekkel, kedvezményes árú telkekkel, építőanyagokkal segítették a munkát. Darányi nem volt elégedett a kísérletező évek eredményeivel (1901 és 1905 között az államsegély összesen 290 239 koronára rúgott). 1906-ben 15 000 munkásház építését tervezte, 300 000 korona tőkével, nem a korábbi tőke-, hanem kétszázalékos kamattámogatással. A törvényben – mint korábban jeleztem – lényegesen nagyobb összeget biztosítottak évi 300 000 ezer koronánál, és ezzel a korábbinál nagyobb lendületet vett az építkezés. A kölcsönt a vételár, illetve vételár utáni kamattörlesztési részletek meghatározott hányadának legfeljebb ötven éven át való törlesztése vagy az évi bérösszeg meghatározott hányadának legfeljebb harminc éven át való visszafizetése mellett adták. Minden helység, ahol legalább tíz munkásház építésére volt igény, folyamodhatott állami segélyért. Az önkormányzatoknak utalták át a pénzt s a szervezést, részben annak a megállapítását is, hogy van-e garancia a kölcsön visszafizetésére. Így csak a családos és mindenképpen a rendszeres munkavállalók, idénymunkások jöhettek számításba.

Darányi fontosnak tartotta a mezőgazdasági munkásokat érintő mindenféle intézkedés népszerűsítését, így a Mezőgazdasági Múzeum tevékenységében is – amelyet ebben az időben sűrűn látogattak földművescsoportok – támogatta a „Mezőgazdasági munkásügy" téma bemutatását is (Pintér 1986:35–86). Ennek készítését Keller Gyulára bízta, a háziipari témával együtt. Itt 1907-ben már bemutatták a szentesi, békéscsabai, orosházi és hódmezővásárhelyi munkásházak fotóit, egy munkásháznak és udvarának modelljét, munkás- és cselédházak tervrajzait és a szentesi munkástelep térképét is (Magyar királyi 1907:310–313). A múzeum akkori iktatókönyvéből kiderül, hogy a fény-



6. kép. Szobarészlet kemencével, Zenta, Csanád megye *(ltsz.: VII. 11945)*



7. kép. Konyharészlet, Püspökladány, Hajdú megye *(ltsz.: VII. 11947)*

képeket e két témához Orosházáról Rónai M., Békéscsabáról Horváth V. nevű fényképészektől, Hódmezővásárhelyről Plohn Józseftől vették (MMgMA IX. [Múzeumdokumentáció] 1133, 1134 és 1260/1907), ezekből néhányat Keller Gyula közölt 1910-ben megjelentetett cikkében (Keller 1910:157–161). Bár Erdélyitől is vásároltak ebben az évben fényképeket, valószínűleg más témájúakat, és ezeket más kiállításokban használták fel. Az 1907. évi kiállítás vezetője részletesen ismertette mindazt, ami a mezőgazdasági munkások segítése érdekében Darányi miniszterségе alatt történt, és amiről a munkásoknak saját érdekükben tudniuk kellett. Még az általa kezdeményezett aratóünnepek bemutatásáról sem felejtkeztek meg. 1910-re a telepítésügyben újabb felmérésre és propagandára készültek, ezt jelzi Keller Gyulának – fent már jelzett –, a Köztelekben megjelent cikke is, és ezért vehették meg Erdélyi Mór sorozatát a Mezőgazdasági Múzeumnak. De Darányi miniszterségének végével nem volt, akinek szívügye lett volna a munkáslakások építése. Erdélyi munkásházsorozatának megmaradt darabjai közül kilencnek az 5×5 és 5×6 cm-es méretű, azonos beállítású változata megtalálható a fent említett, 1907 körül származó, „gazdasági diapozitívek" feliratú fényképregiszter-könyvében is a „gazdasági munkásházak és háziiparok" című oldalakon. Látunk e kötetben olyan képeket is, amelyek meglehettek nagyításban is, de időközben elvesztek a sorozatból (vályogvetés, seprű- és kosárkötés, háziipari kiállítás, fazekasmunka folyamata).

A képek készítője és a készítés idejének kérdései

Erdélyi Mór (1866, Érsekújvár – 1934, Budapest) életrajzát többen megírták, szakmai tevékenységét is méltatva (Albertini 1984:45; Kankovszky 1943:20–21; Szakács 1974:15; Baróti 1984:79–91). Az eddig ismert adatokból csak azokat kívánom idézni, amik elsősorban a Mezőgazdasági Múzeumban található fényképeivel kapcsolatosak és a feltárt újabb dokumentumok alapján kiegészíthetők.

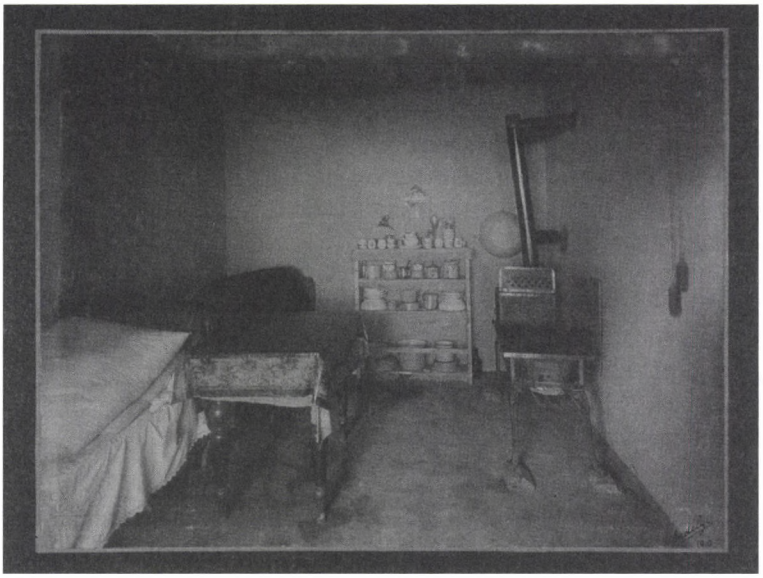
Erdélyi Mór mesterének, Ellinger Edének méltó tanítványa volt; ez kiderül, ha a Mezőgazdasági Múzeum fotóarchívumában lévő képeiket összehasonlítjuk. Hozzá hasonlóan hamar elnyerte a legfelsőbb körök, az arisztokrácia, a királyi ház (Ripka 1896:3–241), de a földművelésügyi minisztérium támogatását és megrendeléseit is. Mindketten sok felvételt készítettek az állami birtokokon, főként Mezőhegyesen, Bábolnán épületekről, állatokról, uradalmi alkalmazottakról, időszaki munkásokról is. Országos jelentősé-

gű eseményeket, kiállításokat is lencsevégre kaptak. Kedvelték a pannószerű, kissé megrendezett képeket: a tájban vagy az épületegyüttesek között kisebb-nagyobb csoportokban elrendezték az embereket, a nyájakat őrzőikkel, a kint tartott munkaeszközökkel. E képek egy része kiállításokra propaganda- és dokumentatív célzattal vagy családi albumokba került, ezért a megrendelő ízlésének megfelelően a nagyságot, gazdagságot, esetenként a pompát kellett tükröznie. Szerették a tömegeket vonzó események megörökítését éppúgy, mint a különleges tájakat, az utazást, kastélyokat, a vidéki Magyarországot is (Szakács 1981–1982:111–158; 1984:5–94).

Erdélyi Mór Budapest pezsgő életének riportere, krónikása is volt. Csak 1888-ban nyitotta meg első műtermét az Erzsébet téren, ahol 1891-ig működött. Már 1891 előtt is fényképezett a Földművelésügyi Minisztériumnak. A Mezőgazdasági Múzeumtól 1899-től több-kevesebb rendszerességgel kapott megbízást fotózásra az első világháborúig, például a Kerepesi úti kiállításokról 1899-ben. Később alkalomszerűen vásároltak alkotásaiból. Jelenleg a múzeum leltárkönyvében mintegy háromszáz tételnél sikerült azonosítani szignója vagy más szempont alapján, hogy Erdélyi fényképe, hét albumával rendelkezünk.

Pályája kezdetén még nem írta fel a képeire a készítés évszámát, de a műterme címét igen, innen lehet tudni, hogy az Erzsébet téri műteremben 1888–1891 között készített képeket. 1891-től lényegében 1934-ben bekövetkezett haláláig az Újvilág (ma Semmelweis) utca 18. szám szerepel képeinek sarkában a neve mellett. Ez túl nagy időszak a datáláshoz, bár ha maga készítette a nagyításokat, rendszerint szignálta, és megadott valamilyen évszámot. Vannak a múzeum birtokában olyan nagyítások, például a pozso-

8. kép. Szlovák konyhabelső, Békéscsaba, Békés megye *(ltsz.: VII. 11963)*



9. kép. Hátsó szoba, Püspökladány *(ltsz.: VII. 11938)*

nyi mezőgazdasági kiállítás képei, amelyeket valószínűleg munkatársai készítettek – minőségük sem igazán megfelelő. Ezeken sem szignó, sem évszám nem található, a Földművelésügyi Minisztérium ajándékaként kerültek a gyűjteménybe (MMgMA ltsz.: VII. 1520–1539, 1761–1865). Nagy karriert futott be uradalmak épületeinek, mezőgazdasági munkálatainak, állatállományának megörökítésével Mezőhegyesen, Bábolnán és más állami birtokokon (MMgMA ltsz.: VII. 99, 100, 104, 10525–10529), az Eszterházyak devecseri uradalmában (MMgMA ltsz.: VII. 9894). Szerepeltek képei vidéki kastélyokról (Szakács 1984:2/31), valamint országos mezőgazdasági és nemzetközi kiállításokról összeállított albumokban. A párizsi kiállítás dokumentációjával nemzetközi hírnévre tett szert, ebből nem rendelkezünk sorozattal, csak két-három darabbal. A legmagasabb körökről, a király jelenlétében történt mezőgazdasági, illetve kiállítási eseményekről, az agrártárca életéről, a kor híresség eiről, élelmiszer-ipari létesítményekről kerültek be képei a Mezőgazdasági Múzeumba. A jómódú budapesti polgárok, a munkások és egyáltalán Budapest életéről más gyűjteményekben vannak munkái. Nagy utazó volt, aki fontosnak tartotta az idegenforgalmat és az ezt elősegítő propagandát is (Erdélyi 1927:5–6); a MÁV szerepét is népszerűsítette német nyelvű albumban is (KGL Ungarische 1914:5–6). Tájszeretetének eredménye a Vaskapu-album (MMgMA ltsz.: VII. 1356), a hét vidéki millenniumi emlékműről szóló kötet is MMgMA ltsz.: VII. 824, 9951).

A mezőgazdasági munkások házainak építését megelőzően már bizonyította demokratikus hajlamait. Megörökítette megrendelésre vagy anélkül az aratókat, summásokat, szénagyűjtőket (például Véglesen, Zólyom megyében) a cséplőket, a mezőhegyesi kisiskolásokat, amint répabogarat szednek, vagy a répatetejezőket. Költői képe a hatalmas mező közepén egyedül álló, abroszból vető ember. Segítőkészen viszonyult a szegény gyermekek oktatásához. Gazdag kereskedő édesapja elszegényedése miatt neki abba kellett hagynia tanulmányait, és beállt fényképészsegédnek. Ez kísérthette egész életében. Talán ezért is alapította meg az Uránia Szemléltető Iskolai Taneszközök Gyára Részvény-

társaságot Budapesten. Azt akarta, hogy legalább diaképeken ismerje meg a legszegényebb tanuló is az országot. Olyan borszesszel működtethető diavetítőt szerkesztett, amelyet a villany nélküli tanyai iskolákban is tudtak használni (Baróti 1984:79–91). Ilyet a Pusztaszeri Szabadtéri Néprajzi Múzeumba áttelepített tanyai iskolában is lehet látni. Jelentős mennyiség került be különböző vidéki iskolákból az Országos Pedagógiai Múzeumba a gyára által készített képanyagból. A Mezőgazdasági Múzeum tulajdonában is van egy diavetítő, mely az ő gyárában készült. Kétségtelenül mindez jó üzleti érzékkel is párosult nála. Szállított diákat általános és középiskolák, szakiskolák számára is a saját felvételeiből, de repróképekből is, a közoktatási tárca közvetítésével. A fentebb említett képregiszterkönyve, mely a többihez hasonlóan a megrendelők számára készült, „XXXII. sorozat" felirattal jelzett, mezőgazdasági témájú, és figyelembe vette a Mezőgazdasági Múzeum akkori összes kiállítását. 1392 darab felvétel van benne, hiányzik 38 darab (MMgMA ltsz.: VII. 10219). Ebben tárgykörök szerinti csoportosításban szerepelnek a képek, de a felvétel helye nincs feltüntetve. A számok alapján lehetett a képeket megrendelni. Fényképezett gazdagparaszti portákat is, szerepelnek ilyenek a képregiszterben is. Az elmúlt évtizedekben szerepeltek paraszti témájú képei különféle albumokban is. A Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában találhatók a *Torockói falusi ház 1910, Ecséri parasztcsalád 1910, Mosdás a vízparton, Decs, 1920, Pásztorkunyhó 1920, Parasztcsalád házuk udvarán, Dunántúlon, Disznópásztor 1920* című képek. A szegényparaszti életet ábrázoló felvételeinél – az úgynevezett munkásházak sorozatba illesztett képekből következtetek erre – másfajta látásmódot képviselt, mint a parádés uradalmi felvételeken. A falvak szélére telepített utcák, építmények ábrázolásánál feltűnőek a kis méretek, de aprócska részletek, kiskertek, szegényes eszközök, berendezések, falusi műhelyek, a ház körüli munkák, a faluvég a sok rosszul öltözött gyermekkel, asszonyokkal, öregekkel. Szegényes világ ez, nem az ünnepeké, hanem a köznapoké, amely a maga szépségeivel, hagyományaival életszerű, és kevésbé érezzük beállítottnak. Valószínűleg hasonlóan gondolkozott, mint az erős szociális érzékkel rendelkező Darányi. A képek mély humanizmust árulnak el; azt próbálja jelezni, hogy ezek a munkások telkükkel, házukkal valódi „otthont" kaptak, ahogy Darányi elképzelte.

A mezőgazdasági munkások házait bemutató sorozat képeinek témái, néprajzi értéke

A fennmaradt képanyag a Nagyalföld hét helységéből, az egykori Csongrád, Csanád, Bács-Bodrog, Békés és Hajdú megyéből való. Mivel Zentán a munkásház-építkezések 1909-ben indultak meg, a zentai felvételek valóban 1910-ben készültek. Erdélyi Mór tágan értelmezte a sorozat tematikáját. Tájképeket is készíthetett, mint a falu szélén túl emelkedő szentesi szélmalom (ltsz.: VII. 1012). Fényképezett kisiparosokat is, akik bizonyára szintén a „szegénysoron" laktak. A vajdaszentiváni mészárszék belsejét nehéz lehetett fényképezni a fény hiánya miatt, mégis becses korai felvétel (ltsz.: VII. 1011). Két népi fazekast is megörökített, egy csorvási korsós-tálast, aki főzőfazekat nem, de minden másféle edényt készített, még kuglófsütőt is, és a hosszú tornácon szárította edényeit (ltsz.: VII. 11962). A szentesi mester fő árui a kép szerint a fekete korsók le-

hettek. Az égetőkemencével egybeépítette a kis vályogfalú műhelyféléjét is *(1. kép)*. Egy szentesi szobabelső sarkában takácsmester ül szövőszékén (ltsz.: VII. 1007). A diaregiszter iparosokat és munkásházakat ábrázoló képanyagából sejthetjük, hogy milyen felvételek veszhettek el. Ezek közé tartozhattak olyan munkák ábrázolásai, mint a vályogvetés, egy fazekas munkájának sorozata, seprűkötés, kosárfonás, hímzés és varrás is. Fennmaradt egy csongrádi hímzőlány képe, amint felvetett ágy mellett, az asztalnál ülve dolgozik (ltsz.: VII. 1002), nagymosás zajlik egy szentesi ház tornácán (VII. 1008). A képek legnagyobb részén gyerekek, asszonyok, idős emberek láthatók, bizonyára a felnőtt férfiak dolgoztak abban az időben, mikor a fényképész ott járt. De a műhelyben, az istállónál a lóval, marhával, az étkezésnél ott kellett lennie a gazdának is. A tájra oly jellemző foglalkozás képviselője, a kubikus is megjelent talicskáját büszkén tartva maga előtt, kezében gyékénnyel a szentesi utcában *(3. kép)*.

Az utca-, a külső ház-, kertfelvételeken és lakásbelsőfotókon a művész – szerencsére – igyekezett hűségre törekedni. Nyilvánvaló, hogy válogatott az egyes helyszínek között, hogy alkalmasat, mutatósat találjon, s ez közel áll ahhoz, ahogy a néprajzi értékű fényképezést elképzeljük. Mindenesetre a képei többet mondanak számunkra, mint Darányi Ignác és Keller Gyula számszerű adatokban gazdag, de népéleti jellegzetességekben szegényes leírásai ezekről az épületekről. Az építkezéstörténet szempontjából visszalépést jelent e munkástelepek épületeinek egyformasága, egyöntetűsége. Ez elsősorban a városias helyeken volt jellemző. A legjobb példa erre Zenta munkástelepe, amelyről a legrészletesebb leírás készült (Keller 1910:157–161). A tervekben igyekeztek az adott korszakban tipikus lakóházformákat, utcai homlokzatokat alapul venni, egy formát állandósítani. Az erdélyi utcakép felvétele a teljesen egyforma homlokzatokkal, zárt kerítésekkel, kapukkal, az árkolással és a csupasz facsemetékkel falanszterszerű képet ad *(2. kép)* Zentáról. Még megdöbbentőbb az egész telep fényképe a Köztelekben. Ennek leírása szerint a zentai telep a szabadka-óbecsei vasút két oldalán épült, közvetlenül a város mellett. A területet valós értéke egynegyedéért bocsátották rendelkezésre, négyszögölenként egy korona negyven fillérért. 443 házhelyet osztottak ki 17 utcában, három, egyenként egyholdas tér körül. Az utakat tízölesre mérték, a telkeket 240 négyszögölesre. A házakban a kétablakos szoba 25, a konyha tíz, a kamra hét négyzetméteres, a hosszanti oldalon fatornác van mindenütt. A falakat téglalábazatra vert, illetve töméses technikával rakták, a közfalakat vályogból, a kéményt téglából. A lakóház elöl-hátul deszkaoromzatos – a nyeregtetős megoldáson belül, de elöl kissé díszítettebb. A fedés cseréppel történt. A telek és ház a kerítéssel, kapuval átlagosan 1670 koronába került, amelyhez ötven évre kaptak kölcsönt, a törlesztést 5,25 százalékos kamattal határozták meg, ebből két százalékot a kormány vállalt magára. A leíró és szemtanú bizonygatja cikkében, hogy a látszólagos egyformaságot változatossá tudták tenni a homlokzat tapasztásával, az oromfalak, utcaajtók, kapuk, kéményfejek, ajtók, ablakok mázolásával s a ház színes meszelésével, ami viszont az egyszínű fényképen nem látszik. A házak építésénél a város ragaszkodott ahhoz, hogy a vállalkozók helyi kis- és háziiparosokat fogadjanak, és a leendő tulajdonosokat alkalmazzák saját házuk építésénél. Az épületen dolgozott 1909-ben 350 falverő, 150 vályogvető, nyolcvan ács, 200 tapasztó és hatvan fő különféle iparos (kőműves, ablakos, bádogos, asztalos, szobafestő stb.), a kézi munkásokkal együtt mintegy ezer ember. Az iparosoknak jó kereseti lehetőség volt ez, és többségüknek sikerült is gépesítenie műhelyét. A faanyag a zentai fűrészgyárból, a tégla a

10. kép. Gazdasági udvar, Zenta
(ltsz.: VII. 11943)

zentai, a tetőcserép a zentai és nagykikindai gyárakból került ki, a zárakat, vasalásokat Egerből szerezték be. A város járdák építését, a víz levezetését és eperfák ültetését vállalta. Ennek a városrésznek a területén sok 1910-ben épült ház máig fennmaradt. Részben többször felújítva, átalakítva, de még magán hordozza az egyöntetűséget, a kicsiny méreteket.

A mezővárosokban Zentához hasonlóan, mint Makón, Orosházán, Hódmezővásárhelyen, Csorváson is, szinte az egész telepet egyforma házakból alakították ki, még a fal aljára festett sötétebb úgynevezett „zokli" sem hiányozhatott egyetlen épületről sem, a kémények is ugyanoda épültek, és ugyanolyan lett a kéményfejek felül kiálló vége (ltsz.: VII 11954, 11942, 11934). Ezzel szemben pozitívan értékelhető a rendezettségre, áttekinthetőségre törekvés, mint például az árkolás, a hidak építése, facsemeték ültetése. A szegényes körülmények miatt főként csak tömés-, vályogházakról, esetenként téglaalapúakról lehetett szó e helységekben is, s a famunkáknál sem tobzódhattak művészi sokoldalúságban. Valamennyi helyszínen földesek az utcák, néhol fűtakaróval vagy bokrokkal, legelő állatokkal (ltsz.: VII. 1011, Orosháza), az utcán szegényes öltözetű gyermekekkel, asszonyokkal, öregekkel. A Nagyalföldre jellemző, zártabb homlokzatok jellemzik az új telkek elejét a nagyobb településeken: tömör álló vagy fekvő deszkákból álló kerítések és kapuk akadályozták a belátást az udvarba. Csorváson és Püspökladányban nem a teljesen zárt kerítést, hanem az álló, könnyedebb léckerítést láthatjuk szinte minden telek elején. Békéscsaba és Szentes utcafelvételén többféle egyszerű kerítés fordul elő, és nincs nyoma az egyöntetűségnek. Az építési kedvezmény csak a telekre, valamint a lakóház és a kerítés megépítésére vonatkozott, az udvar többi építményét, a hátsó udvar kerítését saját erőből kellett létrehozniuk. Elrendelték a gyümölcs- és más haszonfák ültetését és házikertek létesítését a kicsinyke telkeken. A parádésabb utcafrontot belül eleinte szegényes udvar, összeeszkábált gazdasági épületek követték, amit jobb is volt elrejteni az idegenek szeme elől. Ahol számos jószágot tartottak, ott nagyobb istállót emeltek, mint Hódmezővásárhelyen, Makón, Csorváson, s ezt, ha lehe-

11. kép. Virágos festésű szlovák ház, Békéscsaba *(ltsz.: VII 10219/1459)*

tett, közvetlenül a ház végéhez illesztették. Ahol csak baromfira és más aprójószágra tellett, mint Zentán az egyik fényképen látjuk, ott szedett-vedett ólakat látunk a hátsó kertben. A kisméretű lakótelkek elülső részében, az udvarban konyhakertet létesítettek, bár volt, ahol a kapásoknak is szorítottak itt helyet *(4. kép)*. Másutt a kapásokat az udvaron kívül vetették el.

Változatosabb utcakép alakult ki a helyi mestereknek köszönhetően Békéscsabán (ltsz.: VII. 11964), Püspökladányban is és általában ott, ahol foghíjas telkek beépítésére került sor, például az utcai homlokzatokban, a kerítésformákban, kéményformában. Békéscsabán nyeregtetők mellett félig kontyolt tető, egyik hosszanti tornácon csempemintás festés is előfordult (ltsz.: VII. 11964), sőt egy elő- („podsztenya") és oldaltornácos, virágos falfestésű házról is van kép *(5. kép)*, és különösen szép a deszkaoromzat alján lévő áttört fa csipkedíszsor. A szoba és konyha falának pingálása a gyakoribb a Békés megyei szlovák közösségekben, mint a külső házfalaké. A bútorok festése inkább csak módosabb családokra volt jellemző (Laurinyeczné Sinkó 1959:410–439). Püspökladányban (ltsz.: VII. 11942), Szentesen *(3. kép)* az utca felől a tornác is be van falazva bejárati ajtóval, és a tetőt is meghosszabbították a tornác felett. A faoromzatok díszítésében is változatosság uralkodik Püspökladányban. A fából való tornácoszlopok helyett néhol négyszeletes keresztmetszetű téglaoszlopok is előfordultak (Szentes, ltsz.: VII. 1008, Csongrád, ltsz.: VII. 11956). Mindenütt cserépfedést alkalmaztak a háztetőkön, kétsorost vagy hódfarkast. A kéményfejek formája akár szabad kéményre is utalhat, de a konyhabelsők inkább a szűkebbre fogott kaminkémények létét bizonyítják, amelybe bevezették az első szoba boglyakemencéjének, a konyha vagy a hátsó szoba takaréktűzhelyének füstjét is. A házaknak általában két bejárata van, egyik a konyhába, másik a hátsó helyiségbe vezet. Jóllehet a zentai telep leírásában hangsúlyozta a szerző, hogy a hátsó helyiséget kamrának szánták, és a házak egycsaládosak (Keller 1910:160), valószínűnek tartom, hogy nagyobb létszámú családoknál az öregeket vagy az ifjú házasokat a hátsó helyiségbe költöztették, vagy maguk használták lakószobának. Négy hátsószoba-felvétel maradt fenn az Erdélyi-féle sorozatból, egyik sem Zentáról, hanem kettő Hódmezővásárhelyről, egy Makóról és egy Püspökladányból; kamrafotó egy sem. Az ablakok az utcai homlokzaton a legnagyobbak, a telken belül valamivel kisebbek, de került ablak esetenként a konyhára is, sőt félablak a szomszéd felé is. Szentesen csak egy nagy ablak van az utca felőli falon *(3. kép)*.

A szoba- és konyhaberendezésekről – mivel korábbi cikkemben már részletesebben írtam – csak vázlatosan foglalom össze újabb észrevételeimet. Feltűnő, hogy az első szoba parádésabb és nagyobb, mint a hátsó, és akkor is „szép" szoba jellegű a felvetett ággyal,

ha laktak benne, bár mindegyik földes. Békéscsabán és környékén elterjedt, magyaroknál és szlovákoknál is (például Békés, Doboz), hogy a hátsó helyiségből lett parádés szoba (Laurinyeczné Sinkó 1959:413), de erre a fotók alapján nem tudunk következtetni. Az első szobák mindenütt párhuzamos elrendezésűek (K. Csilléry 1972), és legalább az egyik ágy fel van vetve, és a földes padozat gondosan fel van locsolva, ahogy Csorváson *(6. kép)*, Szentán, Békéscsabán, Püspökladányban is. A székek vagy az asztal mellé kerültek, vagy a felvetett ágy elé is jutott kettő belőlük. Az ablakra mindenütt gyönyörű függönyt tettek, talán azért is, hogy ne lehessen belátni. Többnyire a két ablak alá került a karos lóca vagy fakomód. Nem mindenütt törekedtek teljes szimmetriára. Az utóbbira jó példa az egyik püspökladányi szoba, ahol az ablakok közötti részre, a képek elhelyezésére éppúgy jellemző a teljes szimmetria, mint a két oldalfal melletti bútorokra; mindkettő mellett magas fennálló szekrényt követnek az ágyak, és az asztal a székekkel került középre (ltsz.: VII. 11940). A másik püspökladányi ház szobája mintha csak félig lenne berendezve, kissé féloldalasan elrendezett, talán azért, mert egyablakú, és ez alatt varrógépet helyeztek el, mellette két székkel, és nem a szokásos karos lócát, illetve fakanapét (K.Csilléry 1980:18) vagy alacsony almáriumot. Az egyik oldalfalnál, elöl magas szekrény van, ezt követi a felvetett ágy, a másik falnál elöl van a felvetett ágy és utána a fiókos sublót (ltsz.: VII. 11946). A fotóregiszterkönyvben valószínűleg ebben a szobában láthatjuk munka közben a falusi varrónőt. Egy csongrádi szobában szintén nem párhuzamosan helyezték el az ágyakat, de az asztal közel az ablakokhoz, előre került (ltsz.: VII. 1003). A zentai lakószoba sarokrészlete, hétköznapi rendetlensége ellenére is valamiféle rendszert árul el. A nagyméretű boglyakemence a széles sárpadkájával került a központba, hozzá közel helyezték el az asztalt, a kemence egyik oldalán ruhatartó rúd függ, megrakva alsó- és felsőszoknyákkal, másik oldalán, a szegeken is női ruhák láthatók, itt parádézik a falióra is. Az ajtó másik oldalánál kis üveges polc alatti fogasokon vagy szegeken kabátfélék lógnak, valószínűleg férfiaké. A nyitott ajtón keresztül látható a konyhában lévő ágy *(6. kép)*.

A szűk kis hátsó szobát ábrázoló négy fennmaradt képen szegényes bútorzatú helyiségek láthatók, de ahány szoba, annyiféle az elrendezés. A konyhával szemközti falhoz került rendszerint az ágy, esetleg asztallal és székekkel vagy asztal helyett alacsony szekrénnyel. A falra képek, fogasok kerültek. A hátsó falhoz a téglából épített, meszelt vagy a vasból való zárt takaréktűzhely, vagy „csikósparhet" jutott, esetleg mellette edényespolc; a konyha felől e falhoz állították az asztalt székekkel vagy ládát, vagy fiókos sublótot, vagy a felül polcos pohárszéket, és falra függesztették a faliórát, képet vagy kisméretű tükröt, egy-két nagyobb cseréptálat (K. Csilléry 1981:254). A csikósparhetok szinte parádés darabnak számítottak ebben a helyiségben, és többféle változatát látjuk a képeken. A falakat itt alul sötétebb színre festették.

A konyhákból a boglyakemencéket vagy a kaminkémények kemencéit fűtötték, felül a fal sötétebb színű. Itt láda, edényespolc, kisebb asztal, egyszerű ülőalkalmatosság volt elhelyezve, esetenként vasból való csikótűzhely, nagyobb konyha esetén ágy is (Zenta). A falakat gazdagon beborították cserépedényekkel, főként a falak tányérral való díszítése őrizte meg az alföldi hagyományokat. A püspökladányi konyhában legfölülre kerültek a keménycserép, ritkábban használt tányérok, lejjebb a parasztcseréptálak; alább a zománcos lábosokat, a bögréket, a kanalakat már kevésbé szabályosan zsúfolták be négy tányér közé *(8. kép)*.

A belső terek fényképezése nem lehetett könnyű feladat, a fényképezőgép nem tudta befogni az egész teret, így felül világosabb sávot lehet némelyiken látni. Az életrajzi adatokból tudjuk, hogy Erdélyi eleinte nagyméretű üvegnegatívot használt, 30×30-asat, de később csak 9×9 cm-eset. Vidéki útjaira segédeivel ment, mert nehéz volt a felszerelés, és a MÁV vonalain szabadjegyük is volt. Sajnos nem tudjuk, ezeknél a fényképeknél milyen negatívokat használt, mindenesetre e témából diaképek is készültek teljesen azonos beállításban, mint a negatívok, ahogy ezt a „gazdasági diapozitívek" könyve is mutatja.

A téma további vizsgálatához a megyei levéltárakban meglévő épületterveket kellene megvizsgálni. Zentán a városi levéltárban megtalálhatók a munkástelep és a házak tervei, de részletesen még nem dolgozták fel ezt az anyagot (Harkai 1991:221–229). Mindenesetre a fényképtörténeti kutatásokon túl érdemes összehasonlítani a Darányi-féle munkásházak telepítésével kapcsolatos törvény idején és következtében épült telepek stílusát a korábbi állami és a későbbi telepítések által létrehozott építmények stílusával, jellegével. Néprajzi gyűjtések során tapasztalható volt, hogy az emlékezetben e különböző építkezési korszakok határai esetenként összemosódtak. Hódmezővásárhelyen az 1950-es évekig a Munkás és a Darányi utca neve őrizte meg Darányi Ignác tevékenységének emlékét, amikor a Darányi utcát másra keresztelték át (Dömötör 1971:117).

IRODALOM

ALBERTINI BÉLA
1984 Magyar fotókritika 1939–45. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó.

BARNA JÁNOS, SZERK.
1929 Makó és Csanád-Torontál vármegyei községek. Budapest: A Magyar Városok monográfiája kiadóhivatala.

BARÓTI JUDIT
1984 A Budapesti Történeti Múzeum fényképgyűjteménye. Történeti Múzeumi Közlemények (1–2):79–91.

K. CSILLÉRY KLÁRA
1972 A magyar nép bútorai. Budapest: Corvina. /Magyar népművészet, 4./
1980 Kanapé. *In* Magyar néprajzi lexikon. 3. Ortutay Gyula, főszerk. 18. Budapest: Akadémiai Kiadó.
1981 Pohárszék, almárium, konyhaszekrény, tálalószekrény. *In* Magyar néprajzi lexikon. 4. Ortutay Gyula, főszerk. 254. Budapest: Akadémiai Kiadó.

DÖMÖTÖR JÁNOS
1971 Vásárhely utcanevei. Móra Ferenc Múzeum Évkönyve (1):91–117.

ERDÉLYI MÓR
1927 A fényképészet az idegenforgalom szolgálatában. Fotóművészet (5):5–6.

FARKAS JÓZSEF
1971 Az 1898-as „rabszolgatörvény" és a Bánffy kormány más törvényes intézkedései a szocialista szervezkedés visszatartására. Szeged.

FEHÉR GYÖRGY
1997 Darányi Ignác, a Bánffy kormány földművelésügyi minisztere. Agrártörténeti Szemle 39(1–2): 103–141.

FEHÉR GYÖRGY, SZERK.
1999 Darányi Ignác. Válogatott dokumentumok. Budapest: Magyar Mezőgazdasági Múzeum.
2000 Darányi Ignác emlékkonferencia. Budapest: Magyar Mezőgazdasági Múzeum.

FEJÉRVÁRY JÓZSEF
1936 Hódmezővásárhely. *In* Csikvári Antal: Vármegyei monográfiák. 2. 30–38. Budapest: A Vármegyei szociográfiák kiadóhivatala.

FÜR LAJOS
1999 Darányi Ignác emlékezete. Confessio 1:39.

GLATZ FERENC
2000 Darányi és kortársai. *In* Darányi Ignác emlékkonferencia. Fehér György, szerk. 11–32. Budapest: Magyar Mezőgazdasági Múzeum.

GYÁNI GÁBOR
1992 Bérkaszárnya és nyomortelep. A budapesti munkáslakás múltja. Budapest: Magvető.
2000 A szociálpolitika első lépései hazánkban: Darányi törvényei. *In* Darányi Ignác emlékkonferencia. Fehér György, szerk. 94–110. Budapest: Magyar Mezőgazdaági Múzeum.

HARKAI IMRE
1991 Topolyai múzeumrészlegek. *In* A Vajdaság népi építészete. Balassa M. Iván, szerk. 221–229. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum /A Magyar Népi Építészeti Archívum kiadványai./

KANKOVSZKY ERVIN
1943 A magyar fényképezés nagyjai. Fotóművészet (6)2:20–21.

KELLER GYULA
1910 Gazdasági munkásházak. Köztelek 20(6):157–161.

KENÉZ BÉLA
1917 Nép és Föld. Budapest: k. n.

KGL UNGARISCHE
1914 Königliche Ungarische-Staatsbahne, Transdanubien, Kroatien und die Ungarische Seeküste. Budapest.

KNÉZY JUDIT
1994 Az alföldi mezőgazdasági munkáslakások berendezése 1910-ben Erdélyi Mór fényképfelvételein. Ház és Ember 9:175–194.

LAURINYECZNÉ SINKÓ ROZÁLIA
1959 Hagyományos lakáskultúra Dobozon. *In* Dobozi tanulmányok. Szabó Ferenc, szerk. 410–436. Békéscsaba: kiadó. /Békés megyei múzeumok közleményei, 14./

MAGYAR KIRÁLYI
1907 A Magyar királyi Mezőgazdasági Múzeum tájékoztatója és szakkatalógusa. Budapest. /A munkásügyi osztály beszámolót név nélkül Keller Gyula írta. 292–313./

MTT
1908 Magyar Törvénytár. Budapest: Franklin.

PINTÉR JÁNOS
1986 A Múzeum kiállításai az alapítástól napjainkig. *In* Szabó Loránd: A Magyar Mezőgazdasági Múzeum 90 éve. 35–68. Budapest: Magyar Mezőgazdasági Múzeum.

RIPKA FERENC
1896 Gödöllő a királyi család otthona. Budapest: Szerző.

SZABÓ MIKLÓS
1974 Új vonások a századfordulói magyar konzervatív politikai gondolkodásban. Századok 108(1): 3–67.

SZ. N.
1908 Új otthonok. Vasárnapi Újság 55(1):1–2.

SZAKÁCS MARGIT
1974 Magyarországi fényképészek 1840–1920. Magyar Munkásmozgalmi Múzeum évkönyve 572.
1981–1982 A magyarországi kastélyok képei a századfordulóról. Magyar Munkásmozgalmi Múzeum évkönyve 111–161.
1984 A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum fényképalbumainak katalógusa 1. 1861–1945. Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Évkönyve 5–94.

ZALOTAY ELEMÉR
1936 Társadalmunk a második évezred küszöbén. *In* Csongrád vármegye. Csikvári Antal, szerk. Oldalszám. Budapest: kiadó. /Vármegyei szociográfiák, 1./

JUDIT KNÉZY

The Mór Erdélyi Photographs on Agricultural Workers' Housing

The study covers a series of 132 photographs of "Agricultural Workers' Housing" by the photographic artist Mór Erdélyi (1866–1934), each dated 1910 and signed personally by the photographer. The year also marks the purchase by the Museum of Agriculture of the original prints (without the negatives) of the same series, of which only 36 have survived: those of a poor peasant village from the Great Hungarian Plain, together with shop, living room, and kitchen interiors. The material was originally ordered in conjunction with the efforts Agricultural Minister Ignác Darányi (1895–1903, 1906–1910) to introduce an amendment to the country's settlement laws, which he saw as inadequate (1873. XXII and 1894. V tc.), during the time the government was making its practical and ideological preparations for the voting process (1907. XLVI). Though the minister had sanctioned the building of agricultural workers' housing from low-interest state loans as early as 1901, the project gained momentum once the new law was in place. The issue of the living conditions of agricultural workers had received attention during the permanent exhibitions of the Museum of Agriculture in 1907, which included a map of workers' settlements and photographs and models of the homes involved, but not the work of Mór Erdélyi. Although Erdélyi probably shot pictures of such settlements prior to 1910, as witnessed by the slide registry of the Museum of Agriculture, he added material on those built later, such as Zenta, only after 1907. The full series, including several additions made at various times, was completed in 1910. The study praises the socially progressive measures of Ignác Darányi, while stressing the significance of the themes explored by Mór Erdélyi and the value of his work to the field of ethnography.

BATA TIMEA

Gunda Béla fotói a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében

Teherhordás emberi erővel

Tanulmányomban a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében található, Gunda Béla által készített képek átfogó ismertetését közlöm, majd az anyagon belül az emberi erővel való teherhordás témaköréhez tartozó felvételeket vizsgálom. A fotókkal való első találkozás során nyilvánvalóvá vált számomra, hogy ez a fényképcsoport a néprajzi fotózás egyik kimagasló teljesítménye mind mennyisége, mind a felölelt terület szempontjából. A felvételek nagyon jól tükröznek egyfajta fényképezési stílust, kutatói szemléletet. A néprajzi szakirodalomban a néprajzi fotózás egy-egy korszaka, egy-egy kiemelt egyénisége feldolgozott csupán, ezek a feldolgozások elsősorban a 20. század első felére koncentrálnak. A néprajztudomány intézményesülésének kezdetétől jelen van a néprajzi fényképek gyűjtésének és készítésének igénye. A terepen végzett munka termékeként a legtöbb kutató munkásságában megjelenik a fénykép. A fényképgyűjtemény felvételei Gunda Béla néprajzi munkásságának egészét felölelik, ezért lehetőséget adnak egy életmű áttekintésére is.

Dolgozatom kísérletet tesz egy gyűjtemény – jelen esetben a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye – részfeldolgozására is. Ennek hasznosságát feltételezik Fejős Zoltán gondolatai: „A múzeumi agyag mint az etnográfiai tudás egyik alapformája nem önmagában, semleges forrásbázisként, hanem csakis történeti mivoltában és a létrehozás körülményeinek eredőjeként fogható fel." (Fejős 2003b:62.)

Gunda Béla és a Néprajzi Múzeum

Nehéz dologra vállalkozik az, aki Gunda Béla életét, munkásságát igyekszik összefoglalni, hiszen mindkettő szerteágazó. Ezért ettől jelen esetben eltekintek, és igyekszem csupán a Néprajzi Múzeummal való kapcsolatára koncentrálni.

Gunda Béláról (1911–1994) köztudott, hogy Kolozsvárott és Debrecenben a néprajzi tanszék vezetője, megszervezője volt. Mindezen tevékenységei előtt, 1934-től kapcsolatban állt a Néprajzi Múzeummal: „[...] dr. Gunda Béla, a vezetésem alatt álló Néprajzi Múzeum[ban] (Országos Magyar Történeti Múzeum Néprajzi Tára) 1934-től 1937. júl. 1-ig időközönként, 1937. július 1-től 1939 július 31-ig pedig állandóan mint önkéntes múzeumi gyakornok teljesített szolgálatot. Ezen idő alatt a lekülönbözőbb múzeumi munkákban vett részt, főleg pedig rendezte, revideálta és leltározta a vadászati és pásztoréleti gyűjteményt és több ízben vidéken is (Halompuszta, Törökkoppány, stb.)

1. kép. Nő batyuval. Vinicné, Pozsony megye, 1953. *(F 287931)*

igen eredményes gyűjtést tett." (NMI 11/1939.) Ez idő alatt rendszeresen jelentéseket adott le a terepen szerzett tapasztalatairól, melyek a múzeum irattárában találhatók meg. 1939-től a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárának gyakornoka volt, kinevezésére még svédországi tartózkodása alatt, március 27-én került sor. Később a múzeum őre, majd segédőre lett; az említett évben az Ethnológiai Adattár kéziratgyűjteményének vezetője volt (Fogarasi 2000:936). A Néprajzi Múzeumban eltöltött idő alatt lefektette az adattár működésének elveit, a Finnországból hazatért K. Kovács Lászlóval együtt kamatoztatva az északon szerzett tapasztalatokat. Egy 1990-ben készült interjúban így szólt a múzeumról: „Én nagyon nagyra becsültem, becsülöm mind a mai napig a Néprajzi Múzeumot. Tulajdonképpen a tudományos bölcsőmet a magyar Néprajzi Múzeumban ringatták." (Tóth 1990:323.)

Gondolkodására igen nagy hatással voltak a néprajztudomány nagyjai. Egy vele készített televíziós interjúból kiderül, hogy Bátky Zsigmondtól kritikát, szigort, a tárgyak és jelenségek korszerű interpretálását, nyelvészetet és geográfiai szemléletet tanult, Györffy István hívta fel figyelmét a gyűjtőmunka fontosságára, Teleki Páltól pedig a távlatokban való tudományos gondolkodást „leshette el" (Gunda Béla-interjú, MTV, 1979).

Gunda Béla felvételei

Ő maga 1987-ben született életrajzában képeinek számát 13 000-re becsüli (Gunda 1987:7). Felvételeinek csupán egy része került a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménybe. A Debreceni Egyetem Néprajz Tanszékén összesen 3370 darab Gunda Béla által készített és beleltározott fotó található, melyek közül 1663 darab készült az 1913-as megyebeosztás szerinti Magyarországon és 1707 darab külföldön (Bulgária, NDK, NSZK, Szlovénia, Szlovákia). A felvételek 1950 és 1974 közöttiek, 6×6-os és leica (24x36 mm) mé-

2. *kép.* Nő batyuval: batoch, gereblyével. Szlovák. Gombás, Liptó megye, 1953. *(F 288095)*

retű negatívon (a leica típusúak 17 százalékot tesznek ki, ezek aránya jelentős a Néprajzi Múzeumban lévő anyaghoz képest, mely 6,5 százalék). A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Intézetének Adattárában 158 darab felvétel található. Az 1979-ben készült fotók Zemplén és Hajdú megyeiek, 6×6-os negatívon. A három, általam megvizsgált anyag nem fedi egymást.

A Néprajzi Múzeumban található anyagából – a törzskönyvi adatok alapján – az első három, Szarvason készült kép 1933. április 5-én került megvásárlásra (tksz.: 2953). A felvételekről gyűjtési jelentésében is beszámol: „Gyakoroltam a fényképezést. Készítettem 75 drb. felvételt, gyűjtöttem 40 db tárgyat a tűzhely és gazdálkodás köréből, melyet átadtam a Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárának." (NMI 20/1933.) Ezt követően, 1934 és 1938 között évente ajándékként és gyűjtési eredményként, munkájához kapcsolódva leadta anyagát a fényképgyűjteménybe (tksz.: 3211, 3212, 3256, 3328, 3436). Az 1940 novemberében átadott képek „leltározásra átvette" rovatánál Gunda Béla aláírása szerepel, tehát a 404 tételből álló anyagot biztosan ő leltározta be (tksz.: 3621). 1940 végéig a múzeum anyagába került képek száma 1195 darabot tesz ki. Ezt követően majd egy fél évszázados szünet következett, 1980-ban (3341 darab), 1981-ben (3020 darab), majd halála után, 1995-ben (6336 darab) került sor a Gunda-képek megvásárlására, a hozzájuk kapcsolódó leltári füzetekkel együtt. Ezeket a füzeteket Gunda Béla készítette, *Fényképkatalógus* címmel, és az 1980-as évektől leadott anyag meghatározását tartalmazzák. Az így bekerült képeket az akkori főigazgató, Hoffmann Tamás szorgalmazására vásárolta meg a múzeum. Ez az anyag időben Gunda Béla munkásságának egészét felöleli, az 1940-es évektől folyamatosan tartalmazva fényképeket. Az 1980-as évektől bekerült Gunda-anyag leltározása – több részletben – 2002-re fejeződött be, teljes egészében ez időtől kutatható.

Gunda Béla beleltározott képeinek száma 12 569 darab, a múzeumba került képek száma azonban 13 892 darab. A leltározás során *a, b, c* jelöléssel sorozatként, illetve

3. kép. Férfi (bányász) vászontarisznyával. Zakárfalva, Szepes megye, 1953. *(F 288401)*

azonosság esetén nem kerültek beleltározásra bizonyos képek. Ettől függetlenül minden negatív megtalálható a gyűjtemény negatívraktárában.

Minden, a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében található felvétele fekete-fehér. Alapanyagukat tekintve 78 százalékuk 6×6-os filmnegatívra készült, 6,5 százalékuk leica (24x36 mm) típusúra, a fennmaradó felvételek pedig túlnyomórészt üveglemezre.

Jelen dolgozatomban a külföldön (az Amerikai Egyesült Államokban, Ausztriában, Boszniában, Bulgáriában, Csehszlovákiában, Dániában, Finnországban, Görögországban, Jugoszláviában, Lengyelországban, Macedóniában, Németországban, Norvégiában, Olaszországban, Portugáliában, Romániában, Spanyolországban, Svájcban, Svédországban, Szerbiában, Szlovákiában, Törökországban és Ukrajnában) készült képek vizsgálatától eltekintek. Az 1913-as megyebeosztás szerinti Magyarország néprajzát, életét bemutató fotókat dolgoztam fel, melyek száma 7882 darab. A felvételek 55 megyét és 455 települést érintenek. Itt jegyezném meg, hogy a fényképgyűjtemény anyagában 151 olyan települést találtam, ahonnan csak Gunda Béla fotói ismertek. A már említett fényképkatalógus elején így ír erről: „Számtalan olyan helyen készült felvételeim vannak, ahol etnográfus még sohasem járt vagy Magyarországon arról a területről fényképek nincsenek."

A legtöbb fénykép, 1427 darab Hajdú megyében, ezen belül pedig – a pásztorvilág iránti érdeklődése miatt is – a Hortobágy területén készült (604 darab). Abaúj-Torna (914 darab), Zemplén (417 darab), Szolnok-Doboka (388 darab), Szatmár (306 darab), Kolozs (279 darab), Borsod (268 darab), Trencsén (255 darab) és Szepes (238 darab) megyékben szintén több száz felvétel született. Emellett több olyan megye is van, ahol tíznél kevesebb fénykép készült (ez jóval a 143 darabos megyei „átlag" alatt van): Fogaras és Vas megye (egy darab), Sáros megye (két darab) Gömör és Kishont megye (három darab), Győr megye (három darab), Torontál megye (öt darab), Szeben megye (hat darab), Komárom megye (nyolc darab), Túróc megye (kilenc darab). Láthatjuk, hogy az 55 megyéből kilencben a képek száma elenyésző. Gunda Béla képeinek jelentős része az ország északi és erdélyi megyéiből származik.

4. kép. Nő batyuval, oldalról. Sára, Zemplén megye, 1976. *(F 293689)*

A legtöbb, szám szerint 39 települést Abaúj-Torna megyében járta be. Ezt követi 24 településsel Zemplén megye, 22-vel Borsod, majd hússzal Bihar és Szatmár megye. A legrészletesebben feltérképezett megyék – egy kivétellel – szintén az északi területekhez kötődnek. Öt vagy annál kevesebb település került feltérképezésre 24, tehát 43 százaléknyi megyében.

Száznál több, tehát jelentős mennyiségű képet készített Nagyhután (186 darab, Abaúj-Torna megye), Dercenen (142 darab, Bereg megye), Debrecenben (193 darab, Hajdú megye), Hajdúböszörményben (122 darab, Hajdú megye), Hermánszegen (122 darab, Szatmár megye), Zakárfalván (102 darab, Szepes megye), Domokoson (254 darab, Szolnok-Doboka megye) és Felsőszúcson (102 darab, Trencsén megye). Nyolc településről mondhatjuk el a bekerült képek alapján, hogy ott – esetleg többször visszatérve – rendkívül sok felvételt készített gyűjtőmunkája során. A településenkénti átlag 17 darab fotó, azonban igen jelentős a maximum ötfelvételes falvak, városok száma is, 203 darab (a települések 44 százaléka).

Fontosnak tartom kiemelni, hogy a fényképgyűjteményben lévő képanyagának minden darabját ő maga határozta meg, saját felvételeiről vezetett nyilvántartása igen pontos volt.

Tematikáját tekintve a képek jelentős része a pásztorkodás, állattartás témájával foglalkozik (1566 darab). Kiemelt szerep jut még az ősfoglalkozásoknak (376 darab), a településnéprajznak és a népi építészetnek (1683 darab), a közlekedés, szállítás, teherhordás (1207 darab), a földművelés (770 darab) és mesterségek (764 darab) témájának. Emellett a tudománytörténeti (értem ezen a néprajzkutatókról, konferenciákon, gyűjtőutakon készült felvételeket) fotók száma sem elenyésző (497 darab). A nemzetiségekhez kötődő felvételek száma 1436 darab (630 darab szlovák, 590 darab román, 125 darab ruszin, negyven darab német, 36 gorál, 15 szerb).

Felmerülhet a kérdés, hogy miért készített ilyen mennyiségű képet, hogyan dolgozott Gunda Béla. Ő maga írásaiban szűkszavúan szól erről, ezért tanítványaihoz, Cseri

5. kép. Nő batyuval, hátulról.
Sára, Zemplén megye, 1976. *(F 293690)*

Miklóshoz, Gráfik Imréhez, Lukács Lászlóhoz, Paládi-Kovács Attilához, Papp Józsefhez, Selmeczi Kovács Attilához, Szilágyi Miklóshoz, T. Bereczki Ibolyához, Ujváry Zoltánhoz és Viga Gyulához fordultam segítségért. A velük folytatott beszélgetésekből – melyek 2003-ban készültek, és elsősorban módszertani kérdéseket érintettek – kiderült, hogy „a professzor úr" mindenhová fényképezőgéppel járt. A régi típusú, tükörreflexes, nagyfilmes (6×6-os) gépet kedvelte, a Néprajzi Múzeumban lévő anyagának jelentős részét is erre fotózta.

A dokumentálási formák között kiemelten ajánlotta és alkalmazta a fényképezést. Minden tekercsről, kockáról jegyzéket készített, a gyűjtés során gyűjtőfüzeteiben jelölve, hogy mikor és hol születtek azok. Részben gyorsírással íródott gyűjtőfüzetei a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárába kerültek, jelenleg még nem kutatható az anyag. A Miskolci Herman Ottó Múzeum könyvtárában azonban néhány füzet megtalálható és tanulmányozható. Ezekben a fenti módszer szép példáival találkozhatunk. A fotózás mellett részletesen leírta a látott tárgyat, munkafolyamatot, eseményt. Az adatközlőknek ígért fényképeket minden esetben megküldte, amennyiben az nem sikerült, akkor erről is informálta őket.

A fényképezéssel kapcsolatos elhivatottságát jelzi, hogy a debreceni néprajzi tanszéken fotólabort hozott létre, illetve tanítványaitól elvárta, hogy saját képeikkel, rajzaikkal illusztrálják dolgozataikat.

A Gunda-képeket nézegetőnek feltűnik, hogy egy-egy jelenetet, tárgyat többször is lefotózott azért, hogy ha esetleg nem sikerül az adott felvétel, akkor ne szálljon el a „pillanat", hiszen nincs mindig lehetőség a visszatérésre egy elhibázott kép miatt.

Gunda a visszaemlékezők szerint a fényképezés elméletéről nemigen beszélt, de fontosnak tartotta, hogy a néprajzos célja ne művészi fotók, hanem dokumentumfelvételek készítése legyen.

6. kép. Nő batyuval, elölről. Sára, Zemplén megye, 1976. *(F 293691)*

A teherhordás témakör földrajzi, időbeli kiterjedtsége Gunda Béla fényképanyagában

Dolgozatom második felében Gunda Béla témában és térben gazdag anyagából az emberi teherhordást érintő képeinek elemzésére teszek kísérletet. Úgy gondolom, hogy ez a csoport lehetőséget ad arra, hogy megvizsgáljam a szerző viszonyát a fényképezéssel, néprajzi gyűjtéssel kapcsolatban, és bemutassam a képek dokumentációs funkcióját. Tanítványai említették, hogy még ha nem is dolgozta fel az emberi teherhordást teljes nagymonográfiában, számos rövidebb-hosszabb tanulmányában foglalkozott részkérdéseivel. A Néprajzi Múzeumban elhelyezett anyagából egyértelműen látszik, hogy a kérdés folyamatosan foglalkoztatta, bármerre is járt, igyekezett megörökíteni az emberi teherhordás eszközeit, megjelenési formáit. Mielőtt belekezdenék az anyagcsoport konkrét vizsgálatába, szeretném leszögezni, hogy a képek önmagukban állva, saját környezetükből kiragadva ábrázolnak jelenségeket, tárgyakat. A felvételek készítésének tényleges körülményeit nem ismerjük, ennek hiánya megnehezíti azok elemzését.

Gunda Béla fotóiból összesen 1207 darab kapcsolódik a közlekedés, szállítás, teherhordás témaköréhez, ebből 416 darab az emberi erővel való teherhordás módját, eszközeit mutatja be. Ez a Magyarországon készült fotók közel öt százalékát teszi ki. A fotók 24 megyét, 56 települést érintenek, tehát földrajzilag igen kiterjedtek. A legtöbb települést Abaúj-Torna és Zemplén megyében kutatta meg. Általában elmondható, hogy a képek elsősorban az északi területeket fedik le, a fényképeken megjelenő teherhordó módok az adott térség minél alaposabb feltárását mutatják (hátikosár, batyuzás dominanciája). A képek településenkénti száma igen hullámzó. A legtöbb, 65 darab idekapcsolódó képet a Bereg megyei Dercenen készítette, 1940-ben. A Zakárfalván (ötven darab), Ko-

vácsvágáson (36 darab), Nagyhután (27 darab) 1953-ban és 1954-ben készült képek száma is jelentős. A fényképek időbeli eloszlására jellemző, hogy azok többsége a már említett két időpontban készült, de 1934-től 1984-ig folyamatos; kivételt jelentenek az 1960-as évek, ebből a korszakból a Néprajzi Múzeum anyagába nem kerültek be teherhordással kapcsolatos képek.

Aki Gunda Béla néprajzi munkáit, kutatásait ismeri, a fenti, Zakárfalvára vonatkozó adatokat természetesnek veheti. Gunda Béla doktori disszertációjának témája a Zakárfalván előforduló teherhordó eszközök feldolgozása volt. A dolgozat szlovák nyelven jelent meg, a fényképek készítése után egy, illetve két évvel, 1955-ben (Gunda 1955). A tanulmány túlnyomó többségben saját rajzokat és fényképeket közöl, mely fényképek egy-két kivételtől eltekintve megtalálhatók a Néprajzi Múzeum anyagában is. A saját fotók, rajzok közlése jellemzi későbbi, a témához kapcsolódó munkáit is (Gunda 1956; 1965; 1982). Ismerve Gunda Béla dokumentálásának pontosságát (a Néprajzi Múzeumban található anyagban többnyire a készítés napját is feljegyezte), meglepődve tapasztaltam, hogy egyik tanulmányban sem jelöli a fényképek készítésének pontos idejét. Írásaiban mindig utal az éppen tárgyalt témához kapcsolódó kép számára, illusztrál és egyben magyaráz is a képpel.

Az emberi teherhordáshoz kapcsolódó képek vizsgálata

Gunda Béla igyekezett a kultúrák, az egymás mellett élés kapcsolatát vizsgálni. Mint mindenütt, az általam kiválasztott témánál is feltünteti egy-egy eszköz szlovák, ukrán, német elnevezését is, amennyiben az az adott nemzetiséghez kötődik. Az emberi teherhordáshoz kapcsolódó neveknél ez a tendencia különösen erős. Az alábbiakban a férfi-női teherhordó módszerek, eszközök közti különbségekre koncentrálva csoportosítom az anyagot (ezen belül pedig a testrészekre, majd az eszközökre bontottam).

A képek jelentős része, 195 darab a női teherhordáshoz kapcsolódik. Ezek közül 35 darab a kézben hordáshoz kötődik. Az eszközök között megtalálható az ételhordó kendő, a cserépedény, a taska, a grastus, a kantár, a kosár, a fém ételhordó és a vízhordó kupa. Emellett találkozhatunk olyan képpel is, amelyen csak kézben, mintegy bemutatva, funkcióját nem betöltve látható az eszköz (például tojástartó kosár, hátikosár, kézi kosár). A három darab derékhoz kötődő teherhordó eszköz a málnaszedést mutatja be. A 22 darab vállon hordott eszköz között vízhordó rudat, korsót, átalvetőt és ponyvát találhatunk. A háton cipekedést bemutató képek száma 119, eszközei között a hátikosár, a batyu (a feldolgozott képek tíz százaléka!), különféle fahordó eszközök (abrosz, plachta, kötél), az ajda, a zsákhordás formái (rucnik, trakos lepedő, trakos ponyva), a háti tarisznya, a ponyva (47 darab!) jelennek meg. Két darab felvétel húzó-vonó technikát mutat be. A gyerekhordást külön csoportba vettem, bár ez szorosan összefügg a háton, illetve vállon hordás gyakorlatával. A csak nőkre jellemző teherhordás között kiemelt helyet kap a gyermek, hiszen a családon belüli munkamegosztásban a gyermekek „szállítása" az anyák, nagymamák kötelessége. Itt is különféle eszközökkel találkozhatunk (ponyva, batyu, hátikosár, kendő).

A férfiak teherhordásához kapcsolódóan 87 darab fénykép található a gyűjteményben. Ezek közül 22 háton hordás (batyuban, fahordás, foglalkozáshoz köthető, puttony és kosár), hat darab kézben hordás (faedény, rúd), ötven darab vállon hordás (vízhordó

7. kép. Kosarak az istálló falán. Sára, Zemplén megye, 1979. *(F 295178)*

rúd, batyu, korsó, kosár, tarisznya, átalvető), 12 darab derékra való felerősítés (vetőabrosz, ponyva, fűszedő batyu) jelenik meg. Emellett 21 darab fotó készült a húzó-vonó eszközök, technikák bemutatására (ezek között két sorozat is megtalálható).

Külön kezeltem a gyerekek teherhordását bemutató képeket; 12 darab felvételen rőzse- és fahordás van, míg három darabon zajdával és hátikosárral felpakolt kislány (ez esetben az eszközök mérete korra igazított).

A használatot bemutató képek mellett természetesen Gunda Béla a fent említett tárgyakat is lefotózta. A teherhordó eszközökről készült felvételek száma 98 darab, ezek jelentős hányada különféle kosártípusokat ábrázol (71 darab).

A feldolgozott képekből egyértelműen kirajzolódik, hogy a női teherhordásnál a háton, míg a férfiteherhordásnál a vállon való cipekedés dominál. A teherhordó eszközök nagyrészt mindkét nemnél azonosak. Kivételt jelentenek az üveges, drótos szlovákokhoz kötődő krosnak és a húzó-vonó eszközök, melyek csak a férfiaknál fordulnak elő, illetve a kasornya, ételhordó kendő, fejen hordás, melyet csak a nők alkalmaztak. A batyu és kosár cipelésénél megfigyelhető, hogy amit a nők a hátra erősítenek, azt a férfiak közvetlenül vagy valamilyen segédeszközre (bot, villa, kapa) felakasztva vállon hordják. A képek számarányaiból világosan kirajzolódik az is, hogy az emberi erővel való teherhordás elsősorban a nők feladatai közé tartozott.

Amiről a fényképek beszélnek

Hogyan „készülhettek" a fényképek (az adott tárgy használata közben vagy csak a tárgy bemutatásával – saját helyén vagy „kiállítva")?

A témában készített fényképek többségéről feltételezhetjük, hogy azon Gunda Béla kérésére mutatják be a teherhordó eszközök használatát. Gunda Béla adatközlőivel

könnyen alakított ki kapcsolatot, így nem nehéz elképzelni, hogy egy-egy témáról beszélgetve, kérésére előhozták a ponyvát, kosarat. A tárgyakról készült fotók többsége az udvarra, tornácra, esetleg valamilyen ülőalkalmatosságra kitéve, tehát nem valós tárolási helyén ábrázolja az adott eszközt. Néhány esetben azonban találkozhatunk a „valós" tárolási formával is *(7. kép)*.

A használatot bemutató képek többsége az udvaron készült; ezekről feltételezhető, hogy csupán a kutató kérésére kötötték fel a batyut, emelték fel a kosarat. A képek egy része a határban, az utcán, esetleg a templom előtt, teherrel megpakolva, valós használat közben mutatja be a teherhordás módját. Ezek a képek lehetővé teszik a teherhordásnál felvett testtartás, a cipekedés testi technikáinak vizsgálatát is.

Mit mond a konkrét célon (a használat és a tárgy bemutatásán) túl a fénykép?

Ez a kérdés szinte minden témánál, minden kutatónál felmerülhet. A fentiekből adódóan természetesen képet kaphatunk egy-egy udvar elrendezéséről, a népi építészet részleteiről, a falu- és határképről. Meglepően sok esetben láthatók a képen kerítések, kapuk, tehát ennek kutatásánál is segítséget nyújthatnak a képek. A felvételek természetesen az egyes települések viseletének, elsősorban munkaruhájának bemutatásakor is hasznosíthatók, emellett az egyes textíliák, fazekastermékek megismerését is elősegíthetik.

A teherhordó eszközökön túl a járást megkönnyítő bot több képen megjelenik, elsősorban férfiak kezében. A foglalkozáshoz köthető ablakosok által használt krosna mellett az F 288401 leltári számú képen a bányász lámpájával is találkozhatunk *(3. kép)*. A fényképezés eseményszámáról a F 287931 leltári számú kép ad bizonyítékot, a családtagok, érdeklődők megjelenésével a háttérben. Mivel a fényképek elsősorban dokumentálási céllal készültek, ezért ritkán találkozhatunk olyan felvétellel, amely egy-egy oldottabb pillanatot kap el. Ezek közül emelném ki az F 288095 leltári számú képet.

A fotózásra kitett tárgyak többsége üres, rakomány nélküli, ám a meghatározás több esetben utal arra, hogy mit szállítanak az adott kosárban, korsóban. Ezen a ponton tehát igen nagy hangsúlyt kap a szöveges magyarázat, mely nem csak a tárgyakról készült fotókra, nem csak a szűkebb témámhoz tartozókra jellemző.

A szöveg és a kép viszonyáról a szakirodalomban többféle álláspont jelenik meg, ezek közül kiemelnék egy párat. Kunt Ernő szavaival élve „a kép azonosít, míg a leírás értelmez is" (Kunt 1995:14). A kép megértéséhez feltétlenül szükség van a szöveges kiegészítésre, tehát az – legalábbis egy alkalmazott tudomány esetében – nem önmagáért beszél. Nelson Goodman szerint a képi reprezentáció és a nyelvi leírás közt analógia figyelhető meg, hiszen „mindkettő részt vesz a világ alakításában és jellemzésében: kölcsönösen hatnak egymásra és összefüggésben vannak az észleléssel meg a tudással" (Goodman 1982:42). John Blacking szerint a fényképezés sokszor helyettesíti a jegyzetelést, amit nem tart megfelelőnek, elegendőnek (Blacking 1984:199). Elisabeth Edwards azonban úgy véli, hogy a szöveggel a fénykép jelentését „vezetni", sugallni lehet (Edwards 1992:12). Dona Schwartz szerint a fénykép a kultúra egyik „feljegyzése"; nem a fénykép az információ, hanem ennek analízise (Schwartz 1989:153).

Az általam megvizsgált anyagban több képnél tapasztalható az, hogy a címbeli meghatározásnál többet mutat. Feltételezhető, hogy Gunda Béla a kép meghatározásánál a területre legjellemzőbb teherhordó eszközt jelölte meg a címben. Szép példája a változtatásnak az F 293970 leltári számú felvétel, mely *A rostaforgató asszony*ban jelent meg az alábbi felirattal: Korsókat áruló asszony (Gunda 1989:191). A fényképgyűjtemény leltári meghatározása pedig a következő: „Magyar asszony vállán hordott korsókkal. Oldalról." Látható, hogy a beleltározott felvételből nem derül ki, hogy a képen látható asszony árusítás céljából vette-e magára a korsókat. Ez a példa azonfelül, hogy jelzi, a későbbi használatban így félreértések történhetnek (nem szabad elfeledni, hogy a meghatározásokat maga a szerző készítette mindkét esetben), rávilágít a fényképhasználat sokoldalúságára is. Az eredeti esetben Gunda Béla feltehetően a teherhordás témakörét vizsgálta a faluban, később a kötetben szereplő tanulmány megírása során azonban inkább az árucserére koncentrált.

Mit mondanak a képek a gyűjtőről és annak módszeréről?

Gunda Béla állásfoglalását a fényképezés fontosságával kapcsolatban már említettem. Mindezen elképzelést alátámasztja a Néprajzi Múzeumban található, térben, témában, időben kiterjedt anyaga. Amennyiben egy szűkebb témán keresztül vizsgáljuk a kérdést, közelebb jutunk a gyűjtés, dokumentálás valóságához.

Gunda Béla módszerében az 1930-as évek irányultságának megfelelő, Bátky Zsigmond és Györffy István által is hangoztatott eljárásokat, gondolatokat tartotta szem előtt. Ennek lényege a minél részletesebb dokumentálás, adatfelvétel, egy-egy jelenség földrajzi és nyelvi változatainak feltérképezése. Ehhez kapcsolódóan jegyezném meg annak fontosságát, hogy a korszak néprajzosai hangsúlyozták az olyan tárgyak fotózásának jelentőségét, melyek méretüknél fogva nem kerülhetnek múzeumba, illetve fontosnak tartották az egyes fényképek spontaneitását, a törekvést a valós élet bemutatására is. Ezzel szemben a valóság tényleges, „elkapom a pillanatot" ábrázolása nem jellemző dominánsan Gunda Béla feldolgozott képeire. Ennek oka lehet a kor technikai adottsága (gondolok itt korai felvételeire), maga a témaválasztás, illetve az adatközlők passzív tudása az eszközök használatáról.

Éppen ez, az objektivitás, spontaneitás kérdése az, ami a néprajzi szakirodalomban is többször felmerült már. A fénykép objektivitásával kapcsolatban Pierre Bourdieu a következőket vallja: valójában a valóság egy aspektusát rögzíti, a tárgy tulajdonságai közül csak azokat a vizuális tulajdonságokat ragadja meg, amelyek az adott pillanatban egyetlen nézőpontból mutatkoznak meg, tulajdonképpen egyfajta átírásról beszélhetünk, mely a valóságot feketére és fehérre redukálja, síkra vetíti és kicsinyíti. Szerinte az objektivitás és realitás a kép társadalmi rendeltetése (Bourdieu 1982:226–245). Úgy vélem, ezeket a megállapításokat nem árt figyelembe venni, ha dokumentációs céllal készített fényképek feldolgozására teszünk kísérletet. Susan Sontag az objektivitással kapcsolatban a képet és a festményt hasonlítja össze: „Az ilyen [géppel készített] képek valóban alkalmasak rá, hogy elbitorolják a valóságot, hiszen a fénykép nem csupán kép (mint ahogy a festmény is kép), nem csupán a valóság értelmezése, hanem nyom is, a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk. Míg a festmény – még az is, amely

megüti a hasonlóság fényképészeti mértékét – sohase több, mint egy értelmezés kifejezése, a fénykép sohase kevesebb, mint egy kisugárzásnak (a tárgyról visszaverődő fénysugaraknak) a rögzítése – azaz témájának anyagi nyoma, ami a festmény sohasem lehet." (Sontag 1981:174.) Gordon West szerint „azt állítják, hogy a fényképes reprezentáció alapvetően objektív és empirizmustól mentes, az emberi kéz alkalmatlanságától és az elfogult percepcióktól azonban igaz és tudományos" (West 1996).

A néprajzi felvételek objektivitásával kapcsolatban Györffy István 1939-ben így nyilatkozott: „[...] a fénykép csak a tárgy felületéről ad némi képet, a belső szerkezetük örökre elvész. Így a fénykép a tárgyat semmiképpen sem pótolhatja." (Györffy 1939:75.) Ehhez kapcsolódóan jegyzi meg Tari János: „Valóban, a tárgyakat fényképeik tökéletesen nem pótolhatják, a néprajzi kutatáshoz mégis elengedhetetlenül szükséges a természeti környezetnek, az életkörülményeknek, az életmódnak, a munkatevékenységnek, az ünnepek pillanatainak megörökítése, hiszen mindezekről igazi, hiteles dokumentációt csak fényképekkel kiegészítve adhatunk." (Tari 1984:109.) Fejős Zoltán az objektivitással kapcsolatban úgy gondolja, hogy azon megállapítás, mely szerint amit lefényképezünk, az megismerhető, csak akkor igaz, ha tisztában vagyunk a készítés szándékával és körülményeivel (Fejős 1999:6).

Visszatérve az eredetileg feltett kérdéshez, a teherhordás eszközkészletének természeténél fogva a tárgyfelvételek nem készülhettek a fent említett nagyságból következő fényképkészítési szükségletből adódóan. A funkciójukból kiragadott, tárolási helyükről kihozott tárgyak sokasága a típusok bemutatásából, illetve a paraszthazak, istállók fényviszonyaiból, a Gunda Béla által használt fényképezőgépből adódhat. Karin Becker szavaival élve „ez arra utal, hogy [a kihelyezett tárgy] jelentéséhez nem fontos, hogy hogyan készült, hogyan használták." (Becker 1992:9.) Noha túlzóan hatnak ezek a szavak, és ez a konkrét képanyag egészéről nem mondható el, hiszen a tárgyak egy része használat közben is bemutatásra kerül, illetve a meghatározásban olvashatunk funkciójáról, csupán egy-két felvétel ábrázolja a kosárfonást, piacon való árusítást.

A Gunda Béla által készített képsorokon belül két csoport különíthető el. Az egyik egy bizonyos tárgyat, használatot mutat be elölről, oldalról, esetleg hátulról. Ezek a statikus képek az eszköz, a használat minél pontosabb szemléltetésére törekednek (27 darab képpár, képhármas található az anyagban). A felvételek másik típusa, melyet inkább nevezhetünk sorozatnak, az adott használatot, folyamatot bemutató képsor, mely lépésről lépésre mutatja be a vizsgált témát. Ezek a felvételek kevésbé statikusak, mint az előzőek, mégis a legtöbb esetben magukban hordozzák a „most úgy teszek, mint amikor..." mozzanatát (21 esetben, összesen 86 felvételen). Ezt a fajta adatrögzítési formát Gunda Béla igen kedvelte, szívesen alkalmazta.

Mint a többi témánál, a teherhordásnál is találkozunk a rész-egész bemutatásával. Ebben az esetben a nagytotálban ábrázolt jelenségek száma minimális, hiszen a téma magában hordozza a konkrétumok bemutatására való törekvést (szemben például a határt, tájat, állattartó karámokat ábrázoló felvételekkel).

Mit tudhatunk meg a fotósról a felvételekből kiindulva? Margaret Blackman (1981:49) megállapításai alapján egy etnohistóriai fényképen többféle kulturális információ után kutathat az ember. Ezek közül az első a fényképező érdeklődéséről, céljairól, kulturális világképéről vall. Jan Garnet (1993:65) szerint a kamera paradox eszköz, rögzít és általánosan beszél, de a fotós választ témát, a fotós konstruálja a képet. Ebbe a rendszerbe

illesztve Gunda Bélát mint fényképezőt egyértelműen kiderül, hogy egy-egy témában készült képei a minél pontosabb, minél több adatolást bizonyítják, elsősorban a tárgyakkal és az aktuális múlttal kapcsolatban. Ennek kiindulópontja pedig kartográfiai, etimologizáló, tipizáló munkamódszere. Itt jegyezném meg, hogy Gunda Béla egyik „mesterének", Sigurd Erixonnak a képein igen ritkán jelennek meg személyek, ő egyértelműen a tárgyakra koncentrált (Garnet 1993:80). A történetiség és funkcionalizmus kérdését taglaló cikkében Gunda a történetiség statikusságát taglalva így ír: „A kapát, az ekét, és a házat vizsgálják az etnográfusok és nem a dinamikus folyamatokat: tehát a kapálás helyett a kapára, a szántás helyett az ekére, a lakás helyett a lakóház formájára helyezve a hangsúlyt." (Gunda 1971:291.) Ezzel szemben állnak saját felvételei, melyek – nem csak a kiragadott témakörben – inkább a tárgyakra és nem a velük való munkafolyamatokra koncentrálnak.

Jan Garnet gondolatmenetét követve a fényképek rendelkezhetnek dokumentáló (ténylegesen spontán) és rekonstruáló jelleggel (Garnet 1993:83). Gunda Béla képeinek nagy hányada hajlik a rekonstrukció felé, azaz egy már nem élő vagy a gyűjtés idején nem használatos adatot visz színpadra. Természetesen az adott lehetőségeket kihasználva a valós „időt", eseményt dokumentáló felvételek is születtek. Mindezek a tények azt támasztják alá, hogy a kutató egy-egy témát vizsgálva igyekezett minél több adatot összegyűjteni, az éppen használaton kívüli tárgyat, tudást felszínre hozni, ez azonban ellentmond a már többször említett spontaneitásnak. A fényképek az adatok listáját növelik, egy-egy kigondolt teóriát igazolnak, erősítenek meg. Tehát nem feltétlenül az anyag alapján születik a teória, hanem inkább fordítva.

Gunda Béla képeinek vizsgálata alapján elmondhatjuk, hogy felvételei a század első felének dokumentáció iránti felfokozott igényét elégítik ki, különösen törekedve a tárgyaknak és azok használatának bemutatására. A felvételek mentesek a hangulatoktól, valóban az adott témára koncentrálnak. Mindazon kérdések, melyek felvetődtek és az előforduló „talánok" nem merülhettek volna fel, ha Gunda Béla sokfelé kitekintő írásaiban maga szólt volna arról, hogy miképpen vélekedik a néprajzi fotózásról. Így azonban csak a meglévő felvételek, írások és visszaemlékezések adhatnak támpontot az ez irányú tájékozódásban.

IRODALOM

BECKER, KARIN

1992 Picturing our past. An archive constructs a national culture. Journal of American Folklore 105:3–18.

BLACKING, JOHN

1984 Audio-visual Equipment in General Ethnographic Studies. *In* Ethnographic Research. R. F. Ellen, eds. 199–206. London: Academic Press.

BLACKMAN, MARGARET B.

1981 Window on the Past: The Photographic Ethnohistory of the Northern and Kaigani Haida. Ottawa: National Museum of Canada.

BOURDIEU, PIERRE
1982 A fénykép társadalmi definíciója. *In* A sokarcú kép. Horányi Özséb, szerk. 226–245. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

EDWARDS, ELISABETH
1992 Introduction. *In* Anthropology and Photography 1860–1920. Elisabeth Edwards, eds. 3–18. New Haven – London: Yale University Press.

FEJŐS ZOLTÁN
1999 A fotóantropológia és a bemutatás dilemmái. *In* Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás. Bán András, szerk. 5–8. Miskolc–Budapest: Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet.
2002 Bátky Zsigmond Kalotaszegen. Ethnographia 111:177–212.
2003a A múzeumi gyűjtemény tudományelméleti meghatározása. *In* uő: Tárgyfordítások. 39–53. Budapest, Gondolat Kiadó
2003b Tárgyak, anyagi kultúra, reprezentáció. *In* uő: Tárgyfordítások. 53–67. Budapest: Gondolat Kiadó.

FOGARASI KLÁRA
1993 Jankó János fényképei. Néprajzi Hírek 22(1–2):31–39.
2000 Fényképgyűjtemény. *In* A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Fejős Zoltán, főszerk. 729–777. Budapest: Néprajzi Múzeum.

GARNET, JAN
1993 Rethinking Visual Representation. Notes on the Folklorist and Photographer Nils Keyland. *In* Nordic Frontiers. Pertti J. Anttonen – Reimunk Kvideland, eds. 63–89. Turku: Nordic Institute of Folklore.

GOODMAN, NELSON
1982 Két fejezet a Művészet nyelveiből. *In* A sokarcú kép. Horányi Özséb, szerk. 26–69. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

GUNDA BÉLA
1933 Gunda Béla jelentése Békés megyei gyűjtőútjáról. NMI 20/1933.
1939 Gunda Béla működési bizonyítványa. NMI 11/1939.
1955 L'udov transport v Žakaroviciach *In* Slonenský Národopis 3(2):150-212.
1956 Néprajzi gyűjtőúton. Debrecen: Alföldi Magvető.
1965 Unkarilaisen talonpoikien kantovälineet. Kotiseutu 5:100–113.
1971 Történetiség és funkcionalizmus. Népi Kultúra – Népi Társadalom 14:290–296.
1979 Gunda Béla-interjú. A kérdéseket feltette: Paládi-Kovács Attila. Magyar Televízió. NM EA 14224
1982 Hagyományos teherhordó eszközök és tartóedények a szerémségi magyaroknál. Hungarológiai Közlemények 14(2):201–235.
1987 Gunda Béla életrajza. Kézirat. Debrecen: Lukács László tulajdona.
1989 A rostaforgató asszony. Budapest: Múzsák.

GYÖRFFY ISTVÁN
1933 Teherhordás, közlekedés, jármű. *In* A magyarság néprajza. 2. kötet. Czakó Elemér, sajtó alá rend. 247–251. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
1939 A néphagyomány és a nemzeti művelődés. Budapest: Államtudományi Intézet Táj- és Népkutató osztálya.

HÁLA JÓZSEF
1991 Pávai-Vajna Ferenc néprajzi megfigyelései és fényképei Nagyenyed környékéről és a Radnai-havasok vidékéről. Ház és Ember 7:175–194.

HENNINGSEN, GUSTAV
1998 Photography in Danish Folklore Research (1839–1950). Copenhagen: Danish Folk. Arch.

KUNT ERNŐ
1995 Fényképezés és vizuális antropológia. In uő: Fotóantropológia. 11–37. Miskolc–Budapest: Árkádiusz K.

LUKÁCS LÁSZLÓ
1995 Gunda Béla (1911–1994). Ethnographia 106(2):1025–1033.

ORBÁN BALÁZS
1971 Székelyföld képekben. Az előszót írta: Sütő András. A bevezető tanulmányt írta: Erdélyi Lajos. Bukarest: Kriterion.
1993 Orbán Balázs összes fényképe a Székelyföldről. Szerkesztette és a bibliográfiát összeállította: Kolta Magdolna. A bevezető tanulmányt írta: Erdélyi Lajos. Budapest: Balassi.
2000 Orbán Balázs kiadatlan fényképei. Székelyudvarhely: Haáz Dezső Alapítvány.

PALÁDI-KOVÁCS ATTILA
2001 Szállítás emberi erővel. *In* A magyarság néprajza. 2. Gazdálkodás. Paládi-Kovács Attila, főszerk. 860–889. Budapest: Akadémiai Kiadó.

SCHWARTZ, DONA
1989 Visual Ethnography: Using Photography in Qualitative Research. Qualitative Sociology 12: 119–154.

SONTAG, SUSAN
1981 A fényképezésről. Budapest: Európa Könyvkiadó.

STIRLING JÁNOS
1981 Fényképező néprajzkutatók – Jankó János az első szociofotós. Fotó 18(8):352-353.

SUOLINNA, KRISTI – HALLSTRÖM, CATHERINE AF – LAHTINTEN, TOMMY
2000 Portraying Marocco. Edward Westermarch's fieldwork and photographs 1898–1913. Abo: Abo Akademi University Press.

TARI JÁNOS
1984 A néprajzi fotózás történetéből. Történeti Múzeumi Közlemények (1–2):100–118.

TÓTH PÁL PÉTER
1990 Európaiként... Beszélgetés Gunda Béla professzorral. Magyar Tudomány 3:313–327.

WEST, W. GORDON
1996 Photodocumentary and Visual Ethnography in a Postmodern Digital World: From Positivist Empiricist Pomposity towards a Critique of Photo-electric Representation. http://webhome.idirect.com/~gordwest/minweb/gwtexts/thdcph5.htm

RÖVIDÍTÉSEK

NMI: Néprajzi Múzeum Irattára

TIMEA BATA

The Work of Gunda Béla in the Museum of Ethnography Photography Collection

Manual Transportation

This article discusses the work of Béla Gunda (1911–1994) from the Photography Collection at the Museum of Ethnography. A university instructor and researcher who worked for the museum during the 1930's, Gunda amassed a collection of photographs from travels that spanned the globe. The present article focuses on his work in the Carphathian Basin as represented by 7,882 of a total of 12,569 photographs taken over the course of his career. Of these, 1,207 deal with the topic of transportation, and 416 specifically with the manual transportation of loads by humans. Following a short overview of the collection as a whole (geographic distribution, materials, general subject matter), the article moves to a discussion of the modes of manual transportation depicted. Both Gunda's themes and techniques indicate that he employed photography primarily for the purposes of documentation. The overview is followed by an analysis of the photographs themselves, which addresses the issues of objectivity, the relationship between each work and its accompanying text, and Gunda's technique and individual style.

ILLÉS PÉTER

A látvány, az etnográfus és a fényképes dokumentáció

Csaba József néprajzi fotográfiáiról

Az írás elsősorban adatokat kíván nyújtani a 20. század első felére vonatkozóan, a fényképezés története és a hazai néprajzi muzeológiai gyakorlat összefüggéseinek megértéséhez. Más megközelítésben egy olyan sajátos, belső fejlődéstörténettel rendelkező, specifikus jegyekkel bíró, az etnográfiai látásmódhoz kötődő vizualitásról lesz szó, ami napjainkra, azt hihetnénk, jócskán meghaladottá vált. A téma hiánypótló tárgyalásának fontosságát mindenképpen indokolja, hogy ez az a korszak, melyben az etnográfiai célú fotó mint realista dokumentáló- és oktatóeszköz széles körben elterjedt, vagyis – a korabeli szóhasználatot idézve – az „ethnographicumok" gyűjtése során a fényképezést már fontos alapkövetelményként tartották számon. A népi kultúra részeként felfogott, kulturális jelenségekre vonatkozó fényképes dokumentációk tömegével állnak rendelkezésünkre a tárgyalt korszakból. Még ha ezek nem is a legrégebbiek, éppen ezért esetleg nem is tekintik őket a legértékesebbeknek, számos alkalommal belőlük válogatva kerülnek bemutatásra kiválasztott darabok a zárt terű néprajzi kiállításokban.

Az esettanulmány Csaba József (1903–1983) műkedvelő gyűjtő, egy „tudós nótárius" néprajzi tárgyú fotográfiái közül néhány tipikusnak ítélt felvételt és azok készítésének körülményeit mutatja be. A fényképfelvételek általában a szerző hagyatékán belül, a tágabb értelemben vett vasi népi kultúra fontos és egészét tekintve még feldolgozatlan forrásanyagai között egy speciális területként tarthatók számon.

„Mialatt a falut keresztül-kasul járjuk, megfigyeljük a házak külsejét, belsejét, az udvart, a telkek berendezését, egymáshoz való fekvését, az utzcákat, tereket, a falu képét, fekvését. Most azon leszünk, hogy legalább képben ezeket is elvigyük magunkkal. Rajzokat, de főképpen fényképfelvételeket kell tehát csinálnunk a tipikusnak talált lakóház és konyha belsejéről, magáról az egész házról és pedig ajánlatos két nézetben is; mindenféle gazdasági épületről, egyet az egész telekről, látóképeket az egyes utczákról s az egész községről. Magától értetődik, hogy nemcsak egy házról készítünk felvételt, hanem többről, régiekről, újabbakról, lehetőleg minden típusról, ha szükségesnek tartjuk, a házak, kapuk stb. egyes részleteiről is. Az épületekről, különösen a lakóházakról alaprajzot is kell csinálni. Nem fogjuk elmulasztani természetesen azt sem, hogy egyes népéleti jelenségeket és pedig minél többfélét (lakodalom, mezei munkák, tilolás, gyerekjátékok stb.) meg ne örökítsünk, nem feledkezve meg a népviseletekről sem... Kitudakoljuk a törzsökös családokat s azoknak asszonyáról, emberéről, öregéről, fiataláról, a mennyire körülményeink engedik, kétféle nézetben minél nagyobb arczképfelvételeket

1. kép. Lenfonal gombolyítása. Csákánydoroszló, 1938. (*Savaria Néprajzi Fotótár 416*)

csinálunk anthropologiai czélokból, név, életkor s a főbb leíró jellegek megjelölésével" – írja Bátky Zsigmond 1906-ban a „néprajzi múzeumok szervezésére" tett útmutatójában, mely a következő évtizedek erőteljes programadó kötetévé vált (Bátky 1906:16). Ahogy a részletből is kiolvasható, Magyarországon a 20. század első évtizedeiben még intézményesülő néprajztudomány egyik lényeges segédeszközévé, alakuló módszertanának fontos részévé vált a gyűjtés során a terepen való fényképes adatgyűjtés. Ez az időszak a fényképezés technikai feltételeinek hirtelen fejlődését hozta magával, a kézikamerák megjelenésével pedig egyszersmind az egyszerűsödését is. A kedvtelésből űzött fotózás gyakorlata egyre szélesebb köröket volt képes megérinteni. Nemcsak tudósok, hanem műkedvelő fotográfusok, felbukkanó turisták járták a falvakat, készítették felvételeiket, és hozták létre privát fotókollekcióikat.

A 20. század első felében, a vasi népi kultúrát fotográfiával rögzítő, saját gyűjteményt is létrehozó, lelkes dokumentaristák között találhatjuk Csaba Józsefet. A Rába vasi szakasza mentén, az Őrség peremvidékén fekvő Csákánydoroszlóból származó műkedvelő kutató a kortárs hazai tudományos élet széles körében váltott ki elismerést biológiai, nyelvészeti, tudománytörténeti és nem utolsósorban néprajzi tárgyú írásaival és fényképes dokumentációival. Az egykori Vas vármegye 1921 után Magyarország, Jugoszlávia (1991-től Szlovénia) és Ausztria területére került falusi közösségeiben végzett gyűjtései során, feljegyzéseit kiegészítve, rendszerint 6×9 cm-es fényképfelvételeket is készített. Plaubel Makina márkájú fényképezőgépét még az 1930-as évek elején vásárolta meg, és egészen az 1970-es évek végéig használta. A tudatos etnográfiai célzattal készült képeiből hétszázharminc felvételt kezel nyilvántartásban a szombathelyi Savaria Múzeum Néprajzi Osztályának Fotótára.

Csaba József egzisztenciáját tekintve hivatalnok volt. 1926-tól 1941-ig Csákánydoroszlón mint segédjegyző talált megélhetést, majd 1941-től 1945-ig Péterhegyen (ma Gornji Petrovci, Szlovénia) lett körjegyző, 1945-től a tanácsok megalakulásáig Csákánydoroszlón körjegyzőként, majd tanácstitkárként, illetve 1953-tól 1963-ig a nárai állami

2. *kép.* A munkából hazatérő madarász teljes felszerelése. Körmend, 1940. *(SNF 349)*

gazdaságban adminisztrátorként dolgozott. Az életút főbb állomásainak egyszerű felsorolásából is kitűnik, hogy élete jelentős részét falusi környezetben töltötte, ami lényegileg meghatározó feltételeket teremtett néprajzi témájú megfigyeléseihez (is).

A vizsgált időszakra jellemzően, sok más néprajziforrás-értékű feljegyzést és felvételt készítő gyűjtőhöz hasonlóan, Csaba József sem volt a terület specialistája. Széles körű, tudományos igényességre és pontosságra törő gyűjtőtevékenységének köszönhetően, természetrajzi érdeklődésén keresztül jutott el etnográfiai témák feldolgozásához. Szenvedélyes madárbúvárként rögzíti azokat a népies madárelnevezéseket, melyek összefoglalását 1935-ben nyújtja első néprajzi témaválasztású dolgozatában. A *Népies madárnevek Nagycsákány vidékéről és az Őrségből* címen olvasható közlése a Pável Ágoston (1886–1946) irodalomtudós, műfordító és néprajzkutató által szerkesztett Vasi Szemlében jelent meg (Csaba 1935). Pável Ágoston jelentős szerepet játszott abban, hogy Csaba József etnográfiai adatközléseit a korabeli tudományos diskurzus befogadta és elismerten kezelte. Miután 1928-ban átvette a Savaria Múzeumban az akkor már négy éve teljesen magára hagyottan álló Néprajzi Tár vezetését, feladatvállalása szerint megkísérelte újjászervezni a megyét átfogó néprajzi gyűjtőmunkát, melyhez minden támogatásra szüksége volt. A kialakuló munkakapcsolatok révén vált a segítőtársak egyikévé a fiatal Csaba József is (S. Pável 1964). Az 1935-től 1946-ig tartó, alig több mint tízéves együttműködésük során Pável Ágoston az adatközléseken túl kollégája fotódokumentációs tevékenységére is támaszkodott. Az aktuálisan feldolgozandó témáival összhangban hol áttételesen, hol direkt módon ösztönözte adatok összegyűjtésére. Az ebben az időszakban szerzett sikerélmények sorozata, az etnográfiai látásmódban való közös elmélyülés és annak finomodása Csaba József későbbi munkálkodásaira is jelentős hatást gyakorolt.

A tárgyalt időszak a fotótörténetnek azzal a korszakával esik egybe, melyben a fényképezés tömegessé válását követően a specializálódás végbement. Egy ilyen önállósodó területet jelentett az etnográfiai igényeket szolgáló fotózás is, melynek célja a minél pontosabb informálás, az egzakt dokumentálás volt. A korra jellemzően a gyűjtőmunkát az a motiváció, illetve hallgatólagos véleményből fakadó késztetés határozta meg, mely szerint a jelenségeket elég lefotózni, és azokat ilyen módon „birtokolva", „megszerezve", „leltárba véve" már ismerjük is (Fejős 1999:7). Legalábbis a hiteles környezetet, a tárgyakat készítő, használó embereket a későbbi bemutathatóság kedvéért, a tárggyal egy időben csak ezen a módon volt lehetséges megőrizni. Éppen ezért a magára valamit is adó, korszerű etnográfus nem indult gyűjtőútra fényképezőgép nélkül (vö. Fogarasi

3. kép. „Enyüsvesszük" leszedése. Farkasfal, 1941. *(SNF 414)*

1997:141). E korszellem lenyomata a Savaria Múzeum Néprajzi Tárában, hogy 1946-ig, Pável Ágoston tizennyolc évnyi munkásságának ideje alatt a fotóállomány több mint ezer felvétellel gyarapodott, ő maga közel kétszáz felvételt készített (M. Kozár 1996). Ezekben az időkben Csaba József rendszeresen küldött különféle témákban írásokat, kollekciójából tárgyakat, fényképfelvételeket a Savaria Múzeum Néprajzi Tára és a Vasi Szemle számára.

Érdemes azt is számon tartanunk, hogy az 1933-ban alapított Vasi Szemle a Nyugat-Dunántúlra vonatkozó, tudományos célokat szolgáló fényképfelvételek bemutatásának fontos közegét jelentette. A kornak megfelelő tudományos igényességgel fellépő folyóirat hasábjain a tanulmányokhoz kapcsolódóan a különböző fametszetek és rajzok mellett néprajzi és egyéb fényképfelvételek jelentek meg. A nyomtatásba kerülő fotók bemutatásának módja soha nem jelentett önálló, csupán vizuális feldolgozásra támaszkodó interpretációkat. A szövegben leírt kulturális jelenségeket, gyakorlatokat, tárgyi emlékeket bemutató képek inkább csak illusztrációk voltak, és a fotográfiák egyszerű „láttató", hagyományosan dokumentatív, deklaráló erejét használták ki. A fotográfiák ebben a metodikában másodrangú szereppel bírtak, csupán a járulékos adathordozó szerepét töltötték be. Az oldalakat szemlélve a fénykép a vonatkozó írás mellett azonosít és hitelesít, legalábbis ezt az érzetet kelti.

Feltűnően érdekes Pável Ágostonnak az a gondolata, melyben a „népies tárgyú fényképfelvételek" készítésekor a tárgy megválasztásában kulcsszerepet játszó kutatói attitűdre utalva nagyszerű érzékre hivatkozik (Savaria Múzeum Természettudományi Osztály [a továbbiakban: SM TTO], Csaba József hagyatéka, Pável Ágoston levelei [1938]). Pável a kéziratos források szerint feltételezett valamiféle érzékenységet a képalkotás folyamatában, mely kiszűri az adott kulturális gyakorlat, munkafolyamat, egyéb jelenségek eseménysorából az érdekest, a megörökíteni valót az érdektelennek ítélt és megörökítésre nem méltó momentumok közül. Tehát a fénykép megalkotásának aktusa egyfajta ítélet eredménye. Ne felejtsük el, hogy általános módon az akkori – Hofer Tamás kifejezésével

4. kép. Betlehemesek. Csákánydoroszló, 1936. *(SNF 477)*

élve – „régi néprajz" művelői abban a tudatban szemlélték a paraszti kultúrát és annak feltárását, hogy gyűjtéseikkel tulajdonképpen a még fellelhető érintetlen nemzeti értékeket kell menteni a gyorsuló civilizáció elől, így fáradozásuk gyümölcseként magát a nemzetet szolgálják (Fél–Hofer 1997:21). Ebbe a nemzetképbe gyakran csak az fért, amit ők értékesnek, így megörökítésre érdemesnek ítéltek; ez általában az ősi és a régies volt.

De van itt egy másik ítéletalkotási mozzanat is, mégpedig az, melynek során a képalkotó, tulajdonképpen „közvetítő", maga a néprajzos fotográfus a gyűjtésre érdemes és így kiemelten megkülönböztetett jelenség lefényképezésének mikéntjét kijelöli. A tárgyakat dokumentáló, bemutató – tulajdonképpen a grafikai munkát megkönnyítő, azt bizonyos esetekben helyettesíteni, ha nem is maradéktalanul kiváltani képes (vö. Collier

5. kép. Falusi kút. Vendvidék, 1941. *(SNF 10146)*

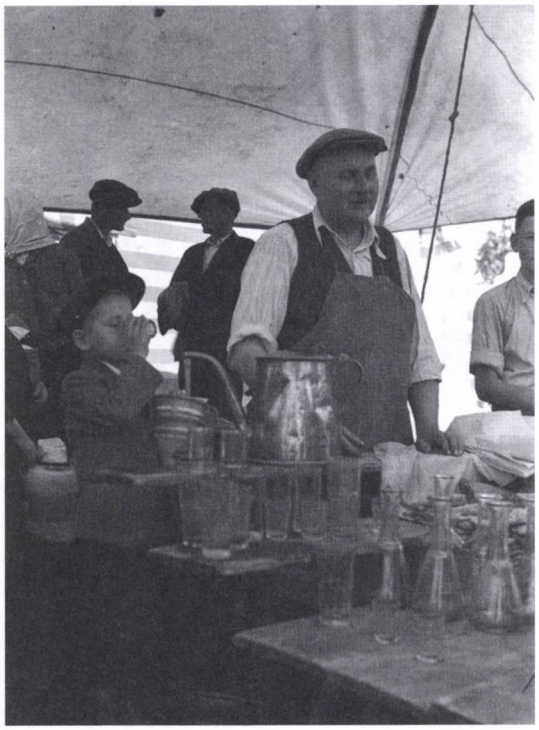
6. kép. Cséplőgép munka közben. Csákánydoroszló, 1938. *(SNF 430)*

1995:247) – fényképfelvételek esetében az etnográfiai forrásérték szempontjából nem mindegy, hogy egy tárgy vagy tárgycsoport, illetve az azokkal kapcsolatos tevékenységek sorozata a maga „élő" kulturális közegében, használatos tárgyi környezetében vagy abból kiemelve került megörökítésre. Az utóbbi esetben a tárgyakra vonatkozóan egyszerű azonosító funkciót kapott és kaphat még most is a megszerzett kép, míg az előzőben lényegesebben más/több jelentésszinttel bíró információhordozóról beszélhetünk, persze csupán a képet hiteles módon értelmezni képes szemlélő számára.

Érdemes szem előtt tartani azt is, hogy ezekben az időkben a néprajzi gyűjtőmunka erőteljesen „kultúraelemekre", tárgyakra, szövegekre és a formalizált ismeretek leírására koncentrált. Csaba József néprajzi témájú írásai is ugyanezt a hozzáállást tükrözik vissza, esetében egyszerűen megfogalmazott, minden sallangtól mentes adatok összeírásáról beszélhetünk, hisz nem is akart elrugaszkodni a megbízható adatközlő szintjéről. Nála a leírt jelenséget magában foglaló kulturális környezet, a kettő egymás viszonylatában rejlő komplex összefüggések hálózata nem elsőrendűen lényeges. Csaba József a szó klasszikus értelmében gyűjtő volt. Képei szándéka szerint egyszerű kijelentések a falusi élet színtereiről, élethelyzeteiről, anyagi kultúrájáról, a munkafolyamatokról, az emberekről vagy – miként Bátky írta – a „népélet jelenségeiről".

Csaba József néprajzi fotográfiái korának tudományos igényeit kísérelték meg kielégíteni. Ezzel összefüggésben tevékenysége kiemelt jelentőséggel az archívumképzésre irányult, így azokat múzeumi tárgyi gyűjtemények kiegészítésére, azok illusztrálására alkalmas módon igyekezett elkészíteni. Itt érdemes megjegyezni, hogy nagy mennyiségű régészeti, néprajzi és helytörténeti tárgyi emléket gyűjtött az otthonában létrehozott csákánydoroszlói falumúzeum számára is. Az intézményként fenntartott archiválís gyűjtemények mintájára szabályszerű belső rend kialakítására törekedett, ehhez kapcsolódott a fényképes dokumentációkat készítő aktivitása is, ami mindenképpen megkülönbözteti helyzetét az egyszerű amatőr fotós státusától (vö. Fejős 2002:103). Mindez azért fontos, mert a képek jelentős része már eleve úgy készült, hogy tárgyak mellett működnek majd, és nem galériák tereiben. Fejlesztése egy bizonyos szinten túl, megfelelő és alkalmas kiállítóhely hiányában, minden kísérlete ellenére meghiúsult. Ezért 1953-ban egész kollekcióját az akkor alakuló körmendi múzeumnak adományozta; lényegében ez a gyűjtemény volt az 1980-ban megnyíló Rába Helytörténeti Múzeum törzsanyagának alapja.

Az adat- és tárgygyűjtések során készült fényképeken jól láthatóan lényeges a tényszerű, de a felvétel tárgyát lehetőség szerint esztétikai szempontok alapján megragadó

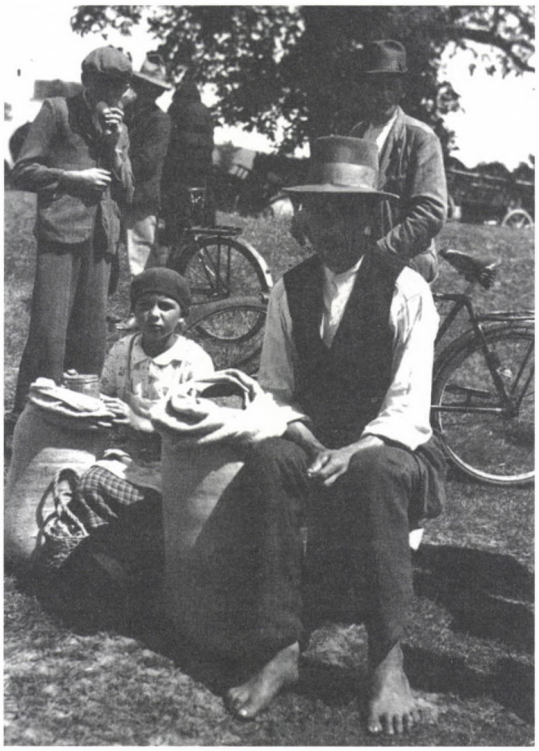


7. kép. Márcot áruló bábos. Péterhegy (Gornji Petrovici), 1943. *(SNF 552)*

„leletmentés". Kunt Ernő úgy jellemezte az 1930-as évekig néprajzi témájú felvételeket készítő kutatókat, hogy azok általában a magukkal hozott, saját kulturális értékrendjük szerint megítélt szépet és különöset rögzítik (Kunt 1995:26). Ez utóbbi fényében Csaba József felvételei egészen érdekessé válnak, hiszen képei már nem egyszerűen az előbb említett romantikus parasztszemlélet jegyében készültek, esetlegesen és ösztönösen használva a gyűjtései során a fényképezőgépet. Felvételeit nem kompilált adathalmazként kell megközelítenünk; javarészt témák szerinti rendben készült fotódokumentációkról van szó. A tárgykörökhöz tartozó, 1926 és 1968 között készült néprajzi felvételeinek mennyisége alapján a következő sorrendet kapjuk: 1. népi építészet, 2. temetők népművészete, 3. méhészet, 4. földművelés, 5. viselet/portré, 6. halászat, 7. népszokások, 8. vadfogás/madárfogás, 9. vásározás, 10. tájképek, 11. településképek, 12. háziipar, 13. állattartás, 14. népművészet, 15. népi játékok, 16. hiedelemvilág, 17. kisipar, 18. teherhordás, 19. népi társadalom, 20. tisztálkodás/tisztítás, 21. népi táncok, 22. népi gyógyászat.

A felsorolásból is kitűnik, hogy a fényképek egy lényeges csoportját jelentik azok a felvételek, melyek épületeket, tárgyakat, illetve tárgyhasználatot mutatnak be. A fényképek hordozta kulturális jelentés általában kimerül a realizmusban, annak megmutatásában, képi magyarázatában, hogy egy dolog miként használatos, hogyan működik, vagy egyáltalán hogyan készül, és milyen a jellemző nézete. A használatot megcélzó dokumentációkészítés során sokszor jól észrevehetően felmerült, hogy a megörökíteni kívánt jelenetet a felvétel előtt meg kellett rendezni; ezek a képek nyilvánvalóan rekonstrukciók. Az ilyen képszerkesztési eljárásra karakteres és szép példa a Csákánydoroszlóban, 1938-ban készült „lenfonál gombolitása" feliratú fénykép (Savaria Néprajzi Fotótár [a továbbiakban: SNF] 416; *1. kép*). Árulkodó jele a megrendezettségnek magának a munkafolyamatnak az udvaron történő, szembeötlően „színpadias" bemutatása, melynek mesterkéltségét tovább fokozza a kép jobb oldalán álló kislány zsebre tett kézzel való „pózolása". Felvételei a tervszerű gyűjtés során „rögtönzött" dokumentumfotók voltak, a kifejezésnek abban az értelmében, hogy az ilyen stílusú fényképezésnek a célja olyan fényképészeti dokumentumok létrehozása, amelyek meghatározott bizonyítási eljárások, tanítások, felhívások vagy figyelmeztetés eszközeként nyerik el funkciójukat (Ranke 1985:11). A néprajzi fotók kapcsán természetesen legfőképpen az oktató, demonstráló jellegű felhasználás a fontos.

A vizuális dokumentációk tárgyának kiválasztását kijelölhette az előre elképzelt „ideális" téma is, a fényképes bemutatás lehetőségeinek határain belül. Pável 1940 júliusá-



8. kép. Hajdinakása áruló vend.
Péterhegy (Gornji Petrovici), 1943. *(SNF 517)*

ban a madárfogással kapcsolatos gyűjtése miatt rendkívül megörült Csaba József elküldött anyagának, melynek egy levelében hangot is adott, illetve néhány pontosítást kért (SM TTO, Csaba József hagyatéka, Pável Ágoston levelei [1938]). Ebben megkérte barátját néhány előre kigondolt kép, tulajdonképpen képsorozat elkészítésére, mellyel kapcsolatban instrukciókkal is ellátta. Pável kérései valójában olyan stilizált képek megalkotására irányultak, melyek az élő kulturális gyakorlatot mélységeiben feltárni igyekvő fényképezést célozták meg, ahol a munkamódszereket, viselkedési módokat a maguk valóságában igyekezett láttatni a kutató. A kért felvételek elkészült darabjai a „Vesszü lerakása csádéra: stiglicfogáshoz" (SNF 344), a „Vesszüvel megrakott »reiszpáng«. (Stiglic-fogáshoz) Alatta: lokker, a csalimadárnak." (SNF 348), a „Stiglicfogáshoz lerakott »lokker«" (SNF 354), a „Stiglicfogáshoz lerakott »vesszük«" (SNF 971) és „A munkából hazatérő madarász teljes felszerelése." (SNF 349; *2. kép*) felirattal elküldött fényképek.

A madarászás témájával kapcsolatban, 1941. január 6. hajnalán kerül lencsevégre az a képsorozat is, mely Oravec Gyula farkasfai „vend" (szlovén) rigász és társainak foglalatoskodását követi végig. A fényképsorozat összesen nyolc képet tartalmaz, melyeket dolgozatához és tárgyi gyűjtéséhez csatolva Csaba megküldött Pávelnek. Ezek a következők: 1. „Kettős karóra lehajtott rigászófa" (SNF 357), 2. „Rigászósátor rigászókkal" (SNF 362), 3. „Felállított rigászófák", 4. „Hiukalicka elhelyezése /:riguval:/ a bokorban" (SNF 385), 5. „»Enyüsvesszük« leszedése" (SNF 414; *3. kép*), 6. „A fenyőrigó leszedése" (SNF 388), 7. „Hazafelé a rigászásból" (SNF 412), 8. „Rigászók által elfogott fenyőrigó" (SNF 389). A sorozatot és a hozzá kapcsolódó néprajzi adatok egy részét Pável Ágoston publikálta *Rigászás a Vendvidéken és az Őrségben* címmel a Néprajzi Értesítőben, 1942-ben. A képfeliratok nem tartalmazzák Csaba József nevét; igaz, a lábjegyzetben megemlíti őt és Orbán Ferenc rábatótfalui tanítót is, jelezve jelentékeny támogatásukat: „[...] és pedig nemcsak szó- és írásbeli adatokkal, hanem igen használható fényképfelvételekkel is" (Pável 1942:162). A felvételsorozatok a „képi elbeszélést" célozzák meg, azon keresztül, hogy darabjaik sorrendben egyszerű rögzítései a lényegesnek ítélt formális elemeknek. Lényegük, hogy a terepen tapasztalt jelenségek egy-egy tipikusnak ítélt pillanatát igyekeznek megörökíteni. A kutatás tárgyának fényképen és írásban való rögzítéséhez itt a Csaba József által alkalmazott módszer tulajdonképpen a részt vevő megfigyelés, melynek értelmében a kutató a leírni kívánt jelenséget az élő kulturális gyakorlatot végigkísérve, abban tényleg közreműködve figyeli meg, és lehetőleg helyben rögzíti. Ez a kutatói attitűd Fél Edit klasszikus megfogalmazásának fényében még inkább

9. kép. Régi női népviselet. Csákánydoroszló, 1932. *(SNF 443)*

figyelemre méltó, vagyis a két világháború között a parasztokkal és a társadalom legalján lévő csoportokkal történő érintkezés során a városból jött kutató csak nagyon nehezen juthatott el odáig, hogy a más osztálybelivel szembeni respektus és zárkózottság feloldásával a személyes, intim szférákba is betekintést nyerhessen (Fél 2001:373). Nyilván az idegenség, a társadalmi távolság legyőzéséhez jócskán hozzájárult a már korábban említett tény, hogy Csaba József falusi környezetben élte mindennapjait. Köztiszteletben álló hivatalnokként, a személyes napi kapcsolatokon keresztül a falusi társadalom olyan mélyrétegeiben is járatos volt, amelyek felfedezését mások csak hosszas, költséges kutatói jelenléttel érhették volna el.

Képein gyakori jelenség, hogy az elvileg valamilyen szokáscselekvést végző személy szemből és egyenesen áll, s a frontálisan kialakított pozícióból adódóan önkéntelenül is belenéz a kamerába. Ennek egy esete a „Nagycsákányi betlehemesek" felirattal jelölt felvétel (SNF 477; *4. kép*), ahol a három betlehemező fiú egy házfal előtt egészen egyszerűen álldogálva tekint ránk. A kép nagy valószínűséggel illusztrációnak szánt funkcióját tovább erősíti a felvétel Vasi Szemlében publikált változata is, ahol az csupán a szövegbe beékelve látható. A kontextust a Körmend vidéki betlehemes játék meglehetősen tágan értelmezett témája adja, a közlésből valójában semmi részletet nem tudunk meg a fiúk történetéről (Csaba 1938). A beállítás talán azért is alakult így, mivel a fotózás aktusa meglehetősen rendhagyó alkalom volt a kor falusi társadalmában (is).

Mint látjuk, a fényképezéskor, a megörökítés időtartama alatt a fényképezőgép jelenléte óhatatlanul is tudatos reflektáltságot szült a lefényképezni kívánt szereplőkben. Ezt az állapotot, a fényképezés eseményében részt vevők interakciójának tényét mindannyian ismerjük a saját élményeinkből is (vö. Sontag 1999:19). A fénykép hiába a valóság egyik legnagyszerűbb leképezési módja, miközben valamit megmutat, sok esetben mégis magát a valóságot rejti el, egyszerűen azáltal, hogy a fényképezőgép jelen van. Természetesen mindez a fényképek dokumentumértékét határolja be (Kunt 1995:27; Fejős 1999:6). Azt az erőt, mely a fényképkészítés alkalmával a falusi társadalomban élők hétköznapjainak megszokott ütemét képes felborítani, jól mutatja egy közkútról a Vendvidéken, 1941-ben készült felvétel is (SNF 10146; *5. kép*). A falu utcáján álló kutat egy csoport ember veszi körül, véletlenül sem takarva azt, jól láthatóan mindannyian a képkészítés aktusára koncentrálnak. Érdekes látni egy, a kút mellett közvetlenül álló férfit, aki a kútból vízhúzást igyekszik imitálni, illetve azt a fiút, aki jól észrevehetően vizespalackot tart a kezében és egy kislányt, aki a kút peremére támaszkodva tereli a tekintetünket a kép

centrumába. Mindenki arra koncentrál, hogy véletlenül se értsük félre: ez a kép a falu közkútját fogja megörökíteni. A képen szereplők a képkészítő „cinkosaivá" váltak.

A kutatónak és kamerájának jelenléte okozta feszültségre érdekes további példát kínál egy Nagycsákányon (ma Csákánydoroszló), 1938-ban készült felvétel, mely „Cséplőgép munka közben" felirattal került leltárba (SNF 430; *6. kép*). A szereplők egymástól való távolsága nagyon hangsúlyos a felvételen: a kép előterében a gép és a működéséért felelős két alak látható, a háttérben, több méterrel mögöttük állnak a többiek. A szintén központi, középen álló szereplő a gép kerekének támaszkodva tekint „felénk", mozdulatával hangsúlyozva a gép feletti „uralmát", nyilvánvalóvá téve: ő az, aki ezt a különleges masinát irányítja. A gép valóban működni látszik, ennek érzékeltetésére a kép előterében egy munkás gőzt eresztett ki, konkretizálva a gőzhajtás tényét. Rajta és még egy másik szereplőn kívül a képen mindenki más jól érzékelhetően megszakította a munkáját, megállt. Ebben a pillanatban a mindennapos élet kibillent, szinte mindenki az exponálásra koncentrált, belenézett a fényképezőgép lencséjébe.

Csaba József a fényképes riportkészítésre emlékeztető stílusban is fotózott. Ezek a felvételek 1943-ban és 1944-ben Csákánydoroszlóban, illetve Péterhegyen (Gornji Petrovci) megtartott vásárokat örökítenek meg. A képek számos esetben tudatosan komponáltnak tűnnek, érezhető az igyekezet, mely az adott témákat azok jellemző aspektusain, tipikus jegyein keresztül próbálta bemutatni. Fotói vizuális nyelven „íródott" interpretációk. A fényképezés célja itt jól érzékelhetően az, hogy az ábrázoláson keresztül a képet idegenül vizsgáló számára a saját „nyelvre" való „fordítás", a verbalizálás lehetőségét minél több szempontból sikerüljön felkínálni (vö. Gráfik 2001). A fényképet szemlélőt a megértés során a rögzített jelenetekbe sűrített, könnyen felismerhető, konvencionális ábrázolási módok segítik, tehát a képek közérthetőségét szolgálják. Karakteres példa erre a képkészítő eljárásra a „márcot áruló bábos" megnevezéssel illetett, 1943-ban, Péterhegyen (Gornji Petrovci) készült fotó (SNF 552; *7. kép*). A képen igazán magával ragadó, ahogy a kisfiú egy pohárból márcot kortyol. Esetleg a kép kedvéért imitálja?

10. kép. Horváth Károly háza: tornác. Csákánydoroszló, 1938. *(SNF 320)*

11. kép. Gerencsérek. Magyarszombatfa, 1926. *(SNF 979)*

A vásárokban a mézeskalácssütők által árult márc, a barna, sörszerű, émelyítően édes ital a képnek az alkotó által közvetíteni kívánt lényegi közlendője, félreérthetetlenül.

Hasonló módon „kódolt" a „hajdinakása áruló vend"-et megörökítő, 1943-ból származó felvétel (SNF 517; *8. kép*). Egy hajdinászsákon ülő árus a fényképezőgép lencséjébe néz, mellette egy kisfiú guggol, kezében egy másik zsák szájára helyezett poharat tart, amivel a hajdinát mérhették. A háttérben lévő bicikli mint alapvetőnek ítélt információhordozó szintén kiemelt szereplője a felvételnek. Ez a tény azonban csak a kép mellé írt szöveges értelmezésből lesz világos, a képet kiegészítő feljegyzés oldja meg lényegében a képben „elrejtett", a képkészítő szándéka szerint fontosnak ítélt közölnivalót: „a búcsún hajdinát is árultak – alsólendvai vend árus; legalább 60 km-ről hozta *biciklin* a zsákokat".

Az anyagi kultúra és az ember szorosan vett kapcsolatának egy speciális témáját nyújtja a viseletek fotós technikával való rögzítése, ugyanis az számos esetben összekapcsolódik a portrékészítéssel. A portrék személyes hangvételét mutathatja a felvétel kompozíciós szerkezete, ahol a képen szereplő személyeket nem egész alakosan, hanem közelről, személyes távolságból fotózták le. E képek centrumában az emberek tekintete áll, ha nem is elsősorban mértani szempontból. A viseletet megörökítő fényképek példája lehet egy Nagycsákányban (Csákánydoroszló), 1932-ben készült kép (SNF 443; *9. kép*), amit „régi női népviselet" felirat határoz meg a „felvétel tárgya" rovatban a fotókartonon. A képkészítő szándékát, így a fotó tulajdonképpen lényegi mondanivalóját újfent egy 1952-ben írt megjegyzés teszi világossá: „Egykori népviselet. Összeszedték a régi ruhákat, és úgy öltöztek fel a lányok. Az egyik Musits Teri, a másik Horvát-lány. 1895. évben még így öltöztek. Menyecskeviselet mind a kettő. »*Necc*« van a fejükön."

Egyes felvételein a dokumentációs szinten túl érezhetően az esztétikai elvárásokat kielégítő szemléltetés nívójára is törekedett Csaba József. Ezen azt kell érteni, hogy az ilyen felvételei „megkapóak", többek, mint egyszerű dokumentációk, képi világukban

esztétikai figyelmet ébresztenek. Erre példa lehet a „Horváth Károly háza: tornác" megnevezéssel jelölt, 1938-ban, újfent Csákánydoroszlóban készített fénykép (SNF 320; *10. kép*), illetve a magyarszombatfai gerencséreket megörökítő egyik korai felvétele 1926-ból (SNF 979; *11. kép*). A képeket szemlélve úgy tűnik, a szereplők, maga az ember, a személyiségek karaktere, a hely hangulata legalább annyira fontos lehetett a képkészítő számára, mint a megörökíteni kívánt tárgyak, tárgyhasználat, viseletek, illetve a környezet. Persze ezek a fotók nem elsősorban esztétikai önértékűségük miatt készültek, hanem inkább az „etnográfiai tényeket" bizonyító minőségük volt elsőrendűen fontos, mégis jellemzőjük valamiféle esztétikai vonzerő.

Összefoglalva elmondható, hogy Csaba Józsefnél a szöveges, rajzokkal kiegészített jegyzetei mellett a fényképek „vizuális naplóként" rögzítik a megfigyelt és rögzítésre érdemesnek ítélt jelenségeket, eseményeket, élethelyzeteket, melyek az adott jelenséget megismerni, megérteni és nem utolsósorban közölni vágyó, kíváncsi kutatót segítik.

A kép hermeneutikájáról szóló diskurzus arra tanít, hogy a kép a megértés szempontjából az értelmezés, a szó és maga a látványként jelentkező kép között formálódó kétirányú és egymásra ható fordítási folyamatban is megragadható (Boehm 1993). Ezek szerint a képet szinte óhatatlanul igyekszünk lefordítani szövegre, rátalálva olvasatunkra. Miként az előbb láthattuk, a képekbe fogalmazott tipikus helyzetek „sűrítve" hordozzák magukban a készítő által közölni kívánt „üzenetet". Kiindulási alapot nyújtva segítik az értelmezőt eligazodni a látványban, megteremtik a szövegre fordítható olvasat lehetőségét. Kiindulópontot nyújtanak úgy, hogy kihasználják a cselekvést vagy valamilyen cselekvés által létrejött állapotot ábrázoló képek narratív természetét (vö. Kibédi Varga 1993). Azonban továbbra is nyitott marad a kérdés: a fényképezőgép jelenlétén túl, esetleg azt kompenzálva a fotográfus mennyire avatkozik bele a megörökíteni kívánt szituációkba, hogy felfedje a megörökíteni kívánt, a mélyben meghúzódó jelentéstartalmakat? Hiszen a fényképek szereplői szintén a képszerkesztés folyamatának lényegi meghatározói, tudatos vagy éppen spontán viselkedésükkel „rajzolják" a képeket, „írják" a fotóba történetüket az etnográfustól, a kép „igazi" szerzőjétől függetlenül is. A képkészítéshez való tudatos viszonyulásban a fényképezés alkalmához igazodó viselkedés részben a kulturális folyamatban való önértelmezés lenyomata is egyben. Az elkészült felvételek a készítő szándéka ellenére is összefűzhetnek az expozíció pillanatában egyébként kevésbé összetartozó dolgokat, az így létrejött jelentéstelített totalitásukban olvasatuk végtelen lehetőségével csábítják a képek szemlélőit (vö. Biczó 2003).

A bemutatott etnográfiai célú fotóknak ellenben éppen az egyik leghatározottabb ismertetőjegye, hogy szerkesztettségükben igyekeznek kiszűrni a konnotatív jelentések véletlen, spontán, egymást gazdagító, eredeti tárgyuktól távol eső egymásba fonódásának lehetőségét. Persze ez lehetetlen vállalkozás, a képből kivont információ független lehet attól, hogy készítője mit szándékozott vele közölni (Gombrich 1978:129). A készítés pillanatában barthes-i értelemben vett stúdiumként elgondolható ábrázolásmódok mára „átalakultak", a letűnt, következésképpen idegenként tételeződő létformákat őrző fényképek napjaink „képolvasóját" a rácsodálkozás vagy a punktum élményével is csábítják (Barthes 2000:30).

A fényképek etnográfiai célú felhasználása végső soron kettős kihívást jelez: az etnográfus mint képet „író" és képet „olvasó" is szembekerülhet a feladattal, melynek központi kérdése a rendelkezésére álló médiumokon keresztül a vizsgált kultúra közve-

títése. A két tevékenység egymással szorosan összefügg, hiszen a „képírást", a „vizuális jegyzetelést", magát a fényképezés pillanatát az a szerzői szándékban rejlő intenció hatja át, hogy az elkészült kép az értelmező perspektíva, a képpel történő találkozás alkalmával „olvashatóvá" váljon. Először is maga az etnográfus értelmezi a terepen tapasztalható élményvilágot, majd a fényképezéskor a saját kultúrából hozott érvényes konvencionális képi formákba igyekszik a látványt elhelyezni. Szeme előtt a későbbi felhasználók rácsodálkozása lebeg. Mint láttuk, ezt a folyamatot segítik azok a Csaba József által is használt képi eszközök, melyek az adott jelenséget annak a megismerés és a felismerhetőség nézőpontjából fontosnak ítélt pillanataiban, minőségében igyekeztek rögzíteni. Fotói már-már „emblematizáló" erejűek.

Elmélyült gyűjtéseivel Csaba József a népi kultúra jellegzetességeit mint a valóságban tételeződő, hiteles „eredetit" igyekezte közvetíteni kortársai és a jövő generációk felé. Fényképei a folyamatokban létező világ tárgyiasított formáivá váltak. Az elmúltat, a képeken megőrzött világokat az általa gyűjtött, valós térbeli látványukban megtapasztalható, eredeti tárgyak hozhatják igazán közel, és fordítva, a tárgyak megismerését, értelmezését, magát a kulturális üzenet elsajátításának folyamatát segíthetik képei. A fotókhoz csatolt szövegek és a vonatkozó, még létező, megmentett tárgyak hordozta többletinformációk felhasználása teszi egyértelműbbé, pontosabbá és gazdagabbá a bemutatni kívánt kulturális jelenségeket. A fotográfiák, szövegek, tárgyak kiegészítik egymást, és megteremtik a másikban folyamatosan formálódó képet a hagyományos paraszti világról.

IRODALOM

BARTHES, ROLAND
2000 [1980] Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. Budapest: Európa.

BÁTKY ZSIGMOND
1906 Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére. Budapest: Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelősége.

BICZÓ GÁBOR
2003 „Sorstalan kép" – értelmezési kísérlet. Fotóművészet 46(1–2):132–136.

BOEHM, GOTTFRIED
1993 [1978] A kép hermeneutikájához. Athenaeum 1(4):87–111.

COLLIER, JR., JOHN
1995 Photography and Visual Anthropology. *In* Principles of visual anthropology. Paul Hockings, ed. 235–254. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.

CSABA JÓZSEF
1935 Népies madárnevek Nagycsákány vidékéről és az Őrségből. Vasi Szemle 2(4):281–282.
1938 Körmendvidéki betlehemes játék. Vasi Szemle 5(1–2):92–94.
1978 Adatok a Murántúl (Prekmurje) északi részének fazekasságához. Savaria 11–12:297–304.

GOMBRICH, ERNST H.
1978 [1972] A látható kép. *In* Kommunikáció II. Horányi Özséb, szerk. 123–141. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

GRÁFIK IMRE
2001 Az etnoszemiotikai kutatások lehetőségeiről. A „kép" szemiózisa. Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 9:244–263.

FEJŐS ZOLTÁN
1999 A fotóantropológia és a bemutatás dilemmái. *In* Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás. Bán András, szerk. 5–8. Miskolc–Budapest: Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet.
2002 Képtársulások. Janus 10(2):100–104.

FÉL EDIT
2001 A saját kultúrájában kutató etnológus. *In* Régi falusi társadalmak. Fél Edit néprajzi tanulmányai. Hofer Tamás, szerk. 370–377. Pozsony: Kalligram.

FÉL EDIT – HOFER TAMÁS
1997 Arányok és mértékek a paraszti gazdálkodásban. Budapest: Balassi.

FOGARASI KLÁRA
1997 Az akvarelltől az emlékfotográfiáig. Néprajzi Értesítő 79:141–156.

KIBÉDI VARGA ÁRON
1993 Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. Athenaeum 1(4):166–179.

M. KOZÁR MÁRIA
1996 Pável Ágoston „népies tárgyú fényképfelvételei". Vasi Szemle 50(1):13–18.

KUNT ERNŐ
1995 Fotóantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás. Miskolc–Budapest: Árkádiusz.

PÁVEL ÁGOSTON
1942 Rigászás a Vendvidéken és az Őrségben. Néprajzi Értesítő 34(2):141–163.

S. PÁVEL JUDITH
1964 A szombathelyi Savaria Múzeum története (1919–1945). Savaria 1:293–317.

RANKE, WINFRIED
1985 A társadalmi dokumentfotó 1900 körül. *In* Vizuális Antropológiai Kutatás. Kritikai beszámolók a fotográfia történetéről. Wessely Anna, szerk. 9–36. Budapest: Művelődéskutató Intézet.

SONTAG, SUSAN
1999 [1973] A fényképezésről. Budapest: Európa.

PÉTER ILLÉS

The Subject, the Ethnographer, and the Photodocumentary

The Ethnophotography of József Csaba

The primary purpose of the study is to examine the first half of the 20th century in a manner that elucidates the interrelationships between the history of photography and the practice of domestic ethnographic museology. During the period under discussion, photography had recently become a field accessible to the general population, and photographers had just begun to specialise in personally chosen thematic or professional areas. One such area of interest was the field of ethnophotography. It was this period, for example, that first produced large numbers of photodocumentary series on cultural phenomena seen as belonging to the folk tradition. Not only scientists, but also amateur photographers and tourists went from village to village, snapping photographs to add to their private collections. This case study introduces the reader to the documentary photography of the collector József Csaba from Csákánydoroszló in Vas County. The study discusses both his photographs and the circumstances under which they were produced, examining how one contemporary amateur photographer attempted to create images of scientific value while meeting the standards set by archive science.

KAPROS MÁRTA

Néprajzi fényképezés Nógrádban – múzeumtörténeti megközelítésből

A balassagyarmati múzeum néprajzi gyűjteményének történetét kutatva a múzeum iratanyagából és a helyi sajtóból felszínre kerültek olyan adatok, amelyek segítségével bepillantást nyerhetünk egy vidéki múzeum két világháború közötti néprajzi fényképezési gyakorlatába. A tájékozódást segíti a felvételek negatívjainak a háborús károkat követően megmaradt hányada, amelyeket ma a Palóc Múzeum fotótára őriz.

A balassagyarmati múzeum az egyesületi alapítású múzeumok közé tartozik, az alapítás éve 1891. Gyűjteményét Nagy Iván, az európai műveltségű, kiváló történész (genealógus, heraldikus) nagyvonalúan felajánlott gyűjteménye alapozta meg, amelyben azonban a paraszti kultúrához köthető tárgyak száma igen szerény volt. Az első két évtizedben, bár deklarált jó szándékban nem volt hiány, a néprajz iránt csekély volt az érdeklődés a társulat berkeiben. Kivételt a fővárosból 1905-ben a balassagyarmati főgimnáziumba helyezett fiatal tanár, Farkas Pál jelentett, aki a Borovszky-féle monográfiasorozat nógrádi kötetének munkálatai során rövid idő alatt említésre méltó néprajzi jártasságot szerzett. Az ő nevéhez fűződik a múzeum történetében az első, néprajzi fényképezésre vagy legalábbis annak szándékára utaló nyom. Egy általa – mint a múzeumtársulat titkára által – is aláírt, a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelőségétől folyósított segély felhasználására 1911-ben fogalmazott tervezet egyebek mellett „régi palóc háztípusok" megörökítését irányozza elő Romhány és Rimóc községekből, valamint a Karancs vidéki falvakból (NML VIII. 701. II/18.). Ami tény, hogy a gyűjtemény első világháborús károkat követő számbavétele után néhány, viseletet ábrázoló fényképet bejegyeztek a műtárgyleltárkönyvbe: valamennyi Farkas Pál nevével jelzett, készítésük ideje 1910 (Mohora, Rimóc) és 1912 (Lóc). Azt, hogy Farkas Pál az 1910-es évek elején fényképezett a megyében, tudjuk; a negatívok a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményébe kerültek. A technikailag jó minőségű felvételek javarészt az ünnepi viseletet örökítették meg, a település gondosan kiválasztott helyszínein a korabeli fényképezési gyakorlat szerint, tablószerűen beállított alakokon (Mohora, Érsekvadkert, Dejtár, Rimóc, Lóc, Karancsság, Lapujtő). Külön figyelmet érdemelnek azok a hasonlóan komponált képek, amelyek az 1912-es rimóci *vendégség* vagy következő évben a mátraverebély-szentkúti búcsú alkalmával készültek. A balassagyarmati heti piac képei (1913) már inkább riportszerűek. Farkas Pál felvételeiből kerültek ki a Borovszky-sorozat megyei kötetének néprajzi illusztrációi. Felhasznált a képekből Malonyay is a palócok népművészetét bemutató kötetben.

1. kép. Falurészlet, Rimóc, 1916. Farkas Pál felvétele. *(Néprajzi Múzeum F 65697)*

Ezenkívül is folyt néprajzi témájú fényképezés az első világháború előtti időszakban a megyében, ami azonban kívül esett a gyarmati múzeum látókörén. Elsősorban az országos múzeum munkatársai a készítők. A fontosabbak közül néhány példa: a millenáris kiállítás néprajzi falujának előkészítő munkálataihoz kapcsolódó, a sóshartyáni viseletet megörökítő felvételek Jankó János neve alatt kerültek bejegyzésre a Néprajzi Múzeum nyilvántartásába. Amint azonban az időközben Szemkeő Endre gondozásában megjelent dokumentációban olvasható, a szervezés során két megyében, köztük Nógrádban nem Jankó, hanem Kovács Gyula, a Kereskedelmi Múzeum aligazgatója járt. Jelentése szerint a kapcsolódó fényképeket „Ladányi J. szécsényi aljegyző és Majernik József salgótarjáni kereskedő voltak szívesek eszközölni" (Jankó 1989:69). Pápai Károly a 19. század utóján készült nógrádi felvételei (Fogarasi 2000:733), köztük a részben publikált (Pápai 1891:236; Reguly 1994:173–175, 181, 191) Karancs vidéki képek, főleg a viselet és építkezés kutatásához szolgálnak korai, fontos támpontokkal. Semayer Vilibárd pilinyi felvételei jórészt Nyáry Albert dolgozatát (Nyáry 1909) illusztrálják. Kiemelendők Györffy változatos tematikájú, korai fotói; a nyilvántartási adatok alapján valószínűsíthető, hogy több nógrádi községben megfordult, s tény, hogy 1910-es honti gyűjtőútja során szintén érintett nógrádi települést (Terény), illetve néhány honti község (Drégelypalánk, Hont) utóbb közigazgatásilag Nógrádhoz soroltatott (Szilágyi 1984:581; Fogarasi 2000:742). Ezek a képek még Györffy technikailag kitűnő minőségű felvételei közül valók (Fogarasi 2000:745). Megemlítem, hogy a néhány, Néprajzi Értesítő-beli publikációjáról ismerhető Fábián Gyula losonci rajztanár is készített jobbára a népművészet körébe tartozó felvételeket 1910 körül, amelyek negatívjai szintén a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében találhatók. Eddigi ismereteink szerint azonban a vármegyei múzeummal neki sem volt kapcsolata.

A mai értelemben vett, muzeológusi munka keretében történő fényképezés gyakorlatának meghonosodása Balassagyarmaton sokáig váratott még magára. A világháborút követően az államsegélyek ellenére nehézkesen és lassan indult újra a múzeumi tevékenység. Igaz, súlyos károkat szenvedett az épület, de a múzeumtársulat sem állt hivatása magaslatán, s hiányzott a kellő szakértelem. Mindezen igyekezett segíteni a főfe-

2. kép. Ház, Karancsság, 1928.
Györffy István felvétele, *(Néprajzi Múzeum F 174915)*

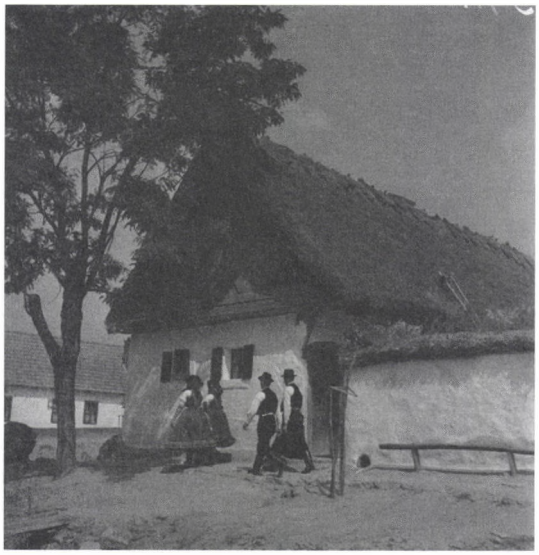
lügyelőség, elsősorban Hóman Bálint és Bátky Zsigmond. A központi anyagi és szakmai segítségen túl kardoskodtak hivatásos és szakképzett munkaerő szükségessége mellett is. Ajánlásukra került alkalmazásba 1927-ben Fényes Dezső, a Nemzeti Múzeum állattárának volt munkatársa Balassagyarmatra. Egyidejűleg igyekeztek meggyőzni a társulatot arról, hogy a múzeum új koncepciójában kiemelt helyet kapjon a palócság hagyományainak, kulturális emlékeinek feltárása, dokumentálása.

A múzeumi fotózás itteni gyakorlatának kialakulásában is alapvető szerepe volt a Néprajzi Múzeumnak. Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül az amatőr fényképezés magyaros stílusának népszerűsödése, a Gyöngyösbokréta-mozgalom, valamint a néprajzi sajátosságokra építő idegenforgalmi törekvések hatása sem, amelyek gyökerei a trianoni traumából született, két világháború közötti kultúrpolitikában keresendők. Nézzük sorjában!

1928 tavaszán Györffy István – Hómannak mint a közgyűjtemények országos főfelügyelőjének megbízásából – közel három hetet tölt Nógrádban, hogy tárgygyűjtésével megalapozza a balassagyarmati múzeum néprajzi gyűjteményét. Közben számos felvételt készít, amelyek viszont utóbb a Néprajzi Múzeumba kerülnek. A gyűjtőúton Fényes kíséri, ekkor azonban ő még nem fényképez. Közvetett bizonyítékok alapján tudjuk, hogy ez évben a balassagyarmati múzeum nagyításokat kér Györffytől nógrádi felvételeiből, valószínűleg a rendezendő kiállításhoz. Válaszában Györffy ekkor hozzávetőleg 1000-1200-ra becsüli saját e megyében készült fotói számát. Az átadott képekből – a kifizetést igazoló nyugta szerint – 115 felvétel Rimócon, 108 Lócon készült (NML VIII. 701. VIII/4.).

Hómanék felvállalták Fényes Dezső muzeológiai továbbképzését, illetve néprajzi vonatkozású felkészítését, amire 1930 elején kerül sor a Nemzeti Múzeumban, főleg annak Néprajzi Tárában. Fényes a továbbképzéséről készített részletes beszámolójában elragadtatással ír az akkor 61 882 felvételt számláló fényképgyűjteményről. „Külön felemlítést érdemel a Néprajzi Múzeum fényképészeti laboratóriuma. A modern ethnográfus mindent fotografál... A Néprajzi Múzeum cédula-katalógusa az egyes lapokra ragasztott fényképekkel bizonyítja az egyes tárgyak azonosságát." (NML VIII. 701. II/35.) Itt értelemszerűen a nyilvántartási képekről van szó.

Az első biztos adat a balassagyarmati múzeumban történő fényképezésről 1931. Ez a dátum szerepel ugyanis a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye 65479–65480 leltári számú tételeinek kartonján, amelyek a nyilvántartás szerint Fényes által ajándékozott nagyítások. Ezek tárgyfotók a gyarmati múzeum áttört faragású lócáiról. A képek témaválasztása vélhetően összefügg azzal, hogy Madarassy László pásztorművészeti kutatásait ebben az időben terjesztette ki az észak-magyarországi vidékekre, s a fennmaradt



3. kép. Templomba menők. Nógrád, 1936. augusztus 15. Fényes Dezső felvétele, *(Palóc Múzeum F 341)*

levelezések szerint Nógrádban a gyűjtőutakra Fényes rendszerint elkíséri. Gyakori a levélváltás ekkoriban Fényes és Gönyey Sándor között is (NML VIII. 701. V/12.), amiből kiderül, hogy Gönyey részt vállalt a múzeumi fényképezés helyi technikai feltételeinek megteremtésében is. Rendszeresen hasznos tanácsokkal segít: konkrét javaslatokat tesz a fényképezőgép, objektívek, lencsék kiválasztásához; sőt ha kell, személyesen eljár például laborfelszereléshez szükséges kellékek vásárlásában. Nógrádi útjai előtt, amelyeken természetesen elmaradhatatlan a fényképezőgép, rendszeresen egyeztetnek, s Fényes, ha csak teheti, vele tart. Gyakori résztvevője ezeknek az utaknak a múzeum „külsős" munkatársa, Schuchmann Zoltán, a balassagyarmati ipari iskola fiatal rajztanára, aki ugyancsak érdeklődik a fotózás iránt.

Ha írott források nem is, de a fényképek egyező dátuma vagy azonos témája – ugyanazon szereplőkkel, azonos helyszíneken – bizonyítja, hogy más fővárosi muzeológus gyűjtőútján is jelen voltak a gyarmatiak. Márpedig a két világháború között sokan megfordultak Nógrádban, értékes fotódokumentációval is gazdagítva a Néprajzi Múzeum gyűjteményét. Ismét a teljesség igénye nélkül néhány további név: Palotay Gertrúd, Szendrey Ákos, Tagán Galimdsán, Fél Edit, K. Kovács László. A közös terepmunkák nyilván alakították a helyi múzeumi munkatársak fényképezési gyakorlatát. Megjegyzem, a nógrádi múzeumtörténet nagy nyereségére a fővárosi kollégák (Gönyey, Fél, K. Kovács, Kerékgyártó Adrienn) a terepen készült felvételek mellett készítettek fényképeket a balassagyarmati gyűjtemény egyes tárgycsoportjairól, a kiállítás néprajzi részleteiről. Az utóbbiak vonatkozásában még a Magyar Filmirodától átvett, szerényen adatolt képek között is találni figyelemre érdemeseket, tekintve hogy gyűjteményünk döntő hányada a második világháború áldozata lett. S a kiállításról, a Palóc Ház szabadtéri gyűjtemény épületeinek akkori berendezéséről sem maradt fenn fotó (ha egyáltalán a helyiek készítettek ilyet). A háborút szerencsésen túlélt régi műtárgyleltárkönyv egyes tételei – kitartó munkával – esetenként azonosíthatók ilyen felvételeken megörökített tárgyakkal.

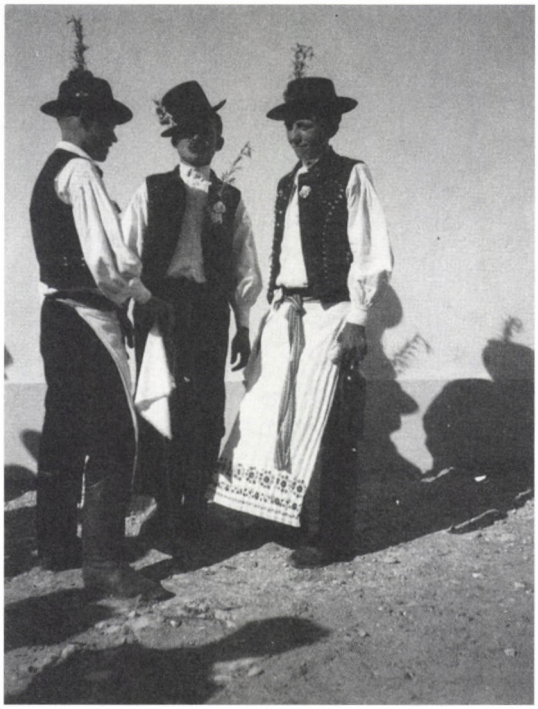
Bár a Palóc Múzeum mai nyilvántartása szerint az ismert dátumú negatívok közül a legkorábbiak 1932-esek, minden bizonnyal valamivel korábbra tehető a néprajzi fényképezés itteni megindulása. Az említett 1931-es tárgyfotók mellett erre utal, hogy 1932-ben Fényes már újabb fényképezőgép beszerzését tervezi. A megsokasodó források azonban egybehangzóan azt mutatják, hogy intenzív és egyre szélesebb körű fotózási gyakorlattal 1932-től számolhatunk Nógrádban.

A fennmaradt iratokból kikövetkeztethető, hogy már korábban is volt valamiféle kapcsolat a múzeum és Kankowsky Ervin, a Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetségének alelnöke között. A Nógrádi Hírlap 1932. év május 22-i számában a hírek között

4. kép. Kender tilolása. Rimóc, 1933. szeptember 23. Fényes Dezső felvétele *(Palóc Múzeum F 921)*

olvasható: „Patvarcon f. hó 29-én, vasárnap különös alkalom lesz pompás, formás és színes népviselet megfigyelésére és fényképezésére. Felhívjuk erre a néprajz iránt érdeklődő közönség és különösen az amatőr fényképészek figyelmét." Nem tudni, ki volt a közzététel ötletadója, tény azonban, hogy a szervező Fényes mellett Kankovsky és Gönyey is készített ez alkalommal felvételeket. Az erről is informáló Kankovsky-levél (NML VIII. 701. V/12.) – amelyben egyébként újabb hasonló kirándulás szervezésére kéri Fényest Őrhalom vagy Hugyag községbe – általánosabb érvényű tanulságokkal is szolgál. Részint megtudjuk belőle, hogy Kankovsky kevésbé becsülte a parasztviselet in situ történő megörökítését, a „folklorisztikus", azaz szokástémák érdekelték inkább. Ezek fényképezése azonban, mint fogalmaz, „előzetes preparálást", vagyis kellő előkészítést igényel a helyi értelmiség bevonásával. Ennek elintézésére kéri Fényest, konkrét gyakorlati tanácsokat adva hozzá. Felsorolja, milyen témák „megrendezése" volna fontos: „Szent Antal tüze, pünkösdi királynő, lakodalmi tűztánc, Luca napi szokás stb." S mivel „fotográfiai szempontból legalkalmasabb a június és július hónap", erre kell időzíteni a fényképezést. Megjelöli a sok elfoglaltsága mellett számára leginkább megfelelőnek látszó napot is. A dátumok összevetése segítségével megtudhatjuk, hogy a terv e vonatkozásban megvalósult. Érdemben a Gyarmaton fellelhető fotóanyag alapján annyit tudunk, hogy vitték a kiszét – dús lombú fák alatt, nyári közvasárnap templomba illő viseletben. Itt jegyzem meg, hogy általában az évszakra utaló háttéren túl leggyakrabban a szereplők öltözete árulkodik arról, hogy megrendezett fényképezésről van szó. Az utóbbi persze csak a helyi parasztviselet bonyolult szabályrendszerében tájékozott kutatónak szúr szemet.

A következő megrendelés a Néprajzi Múzeum munkatársaitól érkezik, akiknek Elizabeth Rearick amerikai egyetemi tanár magyarországi tanulmányútját kell szervezniük, s ehhez Nógrád is jó terepnek látszott. A szervezésbe a gyarmatiakra – itt már név szerint többször szó esik Schuchmannról is – építenek. Lehetőleg táncokkal kapcsolatos szokások filmre vételéről, fényképezéséről van szó. A helyi hírlap utóbb – több folytatásban – közli a külföldi kutatónak a gyarmati múzeumban tartott, vetítéssel egybekötött előadását (Nógrádi Hírlap, 1933. január 1., január 8., január 22., január 29.), amiből pontosan tudjuk, hol járt, s mit rögzített kamerájával, fényképezőgépével. Így nem nehéz kideríteni, hogy korántsem csak in situ megörökített témákról volt szó. Mindez nem tűnhetett szokatlannak a korabeli néprajzosok számára. Még a felvételei hitelessége, adatolása szempontjából megbízhatónak számító Palotay Gertrúd is rendre a szokások „megrendezéséről" szól kapcsolatos levelezésében, s a levelek tartalma is ezt igazolja (NML VIII. 701. V/12.).



5. kép. Legények ünneplőben. Rimóc, 1933. szeptember 24. Fényes Dezső felvétele *(Palóc Múzeum F 529)*

Az előzetes tervek szerint az amerikai kutató is valószínűleg csatlakozott a Kankovszky kérésére szervezett őrhalmi túrához. S további adatok alapján általánosítható, hogy a néprajzos szakemberek és a magyaros stílust követő fényképészek számára azonos alkalmak szolgálhattak a fotózásra; át is adták rendszeresen egymásnak az ilyen lehetőségekre vonatkozó információkat. Ezek közvetítésével pedig a gyarmatiak nem fukarkodtak. Fényes jó kapcsolatokkal, illetve kapcsolatteremtő képességgel rendelkezett, s hasznosította Kankovsky idézett tanácsait. Ennek illusztrálására idézek még egy ugyancsak 1932-es, decemberi levélből. „Nagyságos dr. Fényes Dezső Úrnak! Balassagyarmat. Soraira tisztelettel van szerencsém értesíteni, hogy a községben végignéztünk minden népies szokást... Betlehemes játékosok itt vannak, s rendelkezésre állnak. Fonó is van... Rokkákkal is fonnak, s össze lehet szedni akármennyit. Meg is beszéltük, hogy szombaton rendelkezésre fognak állani leányok, menyecskék és egy pár öreg asszony, s ezekhez megfelelő számú legény, fiatal ember és egy pár öreg. A tánc is elő van készítve, s meg van rendezve. [Szombaton] Este azonban ezek nem mennek a fonóba, hanem nappal össze lehet őket gyűjteni és ott fonni fognak. Nagyon szívesen meg fogják tenni... A fonó idény befejezése után szoktak vígabban lenni, s az utolsó befejező estét tánccal együtt tartják. Úgy fogjuk megrendezni, hogy egy ily ünnepélyes fonó estét fogunk bemutatni... A gyerekek játéka is rendezve lesz. A tanító urak jönnek segítségemre..." Az olvashatatlan aláírás valószínűleg a jegyzőt fedi (NML VIII. 701. V/12).

A szervezésekben feltétlen könnyebbséget jelentettek a „bokrétások". Az adott falvakból származó, bizonyíthatóan vagy sejthetően előkészített fényképezés során készült felvételek között keresgélve egy idő után ismerőssé válnak arcok. Célirányosan nem kutattam, de például őrhalmi viseletgyűjteséim tapasztalata szerint – s vélhetően másutt is – ők nagyobbrészt a Gyöngyösbokréta helyi csoportjának tagjai voltak. Nyilván igény esetén ők voltak a legkönnyebben mozgósíthatók, számukra előbb-utóbb rutinná vált, hogy nézik, fényképezik, filmezik őket. Egyben hozzászoktak, hogy nem csak a kért helyzetbe kell beleélni magukat, „mintha éppen..." De elfogadták, hogy akár a megszokott, egyébként gyakorolt formákon is változtassanak vezetőik vagy falun kívülről jött „urak" kérésére. Noha a jelenség ismert, sajnos egy-egy konkrét fotó esetében aligha jár eredménnyel, ha utólag pontosítani próbáljuk a dokumentációt. Különösen áll ez a szokástémájú felvételekre.

A közös fényképezési alkalmak, bizonyos kikerülhetetlen stílusbeli hasonlóság ellenére kutatott forrásainkból is idézhetünk bizonyítékot az etnográfusok és a magyaros

6. kép. Mária-lány, Buják, 1935. augusztus 23–26. Ismeretlen fényképész, raktárrendezéskor előkerült felvétele. *(Palóc Múzeum F 19239)*

stílust követő fényképészek alapvető elvi megközelítésének különbözőségére. Éppen Kankovskynak – konkrétan nem ismerhető – tervével kapcsolatban fogalmazza meg állásfoglalását egy Fényeshez 1932 augusztusában írott levelében Gönyey: „Hadd gyönyörködjön ő abban a gondolatban, hogy ilyen lehetetlen és objektív alap nélküli programot állít össze. Nem diktálhatjuk mi a falunak, hogy mit csináljon. Ami megvan, azt regisztráljuk. Terveink csak arra jók, hogy a valóságban még élő tárgyakat és szokásokat ne veszítsük el szemünk elől. Nem kereshetünk itt sem elméletekhez bizonyítékokat, sem szellemi fantazmagóriákhoz kitalált jeleneteket. Ezt csinálják a ráérő laikusok. Nekünk drága az időnk!" (NML VIII, 701. V/12.)

A „ráérő laikusokon" azonban nem csak az ismert fotográfusok értendők. Velük együtt vagy nyomukban műkedvelő fényképészek szervezett csoportjai jelentek meg hétvégeken főleg a Budapest közeli, így nógrádi falvakban is. A listában, amelyet Kincses Károly a fotós lapok felhívásai alapján összeállított, megyénkből Bánk, Buják, Szirák, Hollókő szerepel kedvelt célpontként (Kincses 2001:76). De számolnunk kell az idegenforgalom fejlődésével is. Az országot járó turista, ha visz fényképezőgépet, megörökíti a helyi látnivalókat, köztük népművészeti érdekességeket is. Amíg a fentebb példaként idézett, Patvarcra invitáló újsághír még inkább a környékbeli érdeklődőket szólítja meg, egy szélesebb kört vesz célba egy másik felhívás. 1935-ben a nyarait 1907 óta rendszeresen Bujákon töltő és itt alkotó Glatz Oszkárt a falu díszpolgárává választja. Az ünnepi programot, amelyre a fővárosból és Balassagyarmatról csoportos autóbusz-kirándulást szerveztek, részletesen ismerteti a helyi lap (Nógrádi Hírlap, 1936. június 14.). Ebben a bujáki népviselet, népművészeti kiállítás megtekintése, a gyöngyösbokréták bemutatója mellet külön is szerepel a „fényképezés". A szervezésben való múzeumi közreműködésre utal, hogy a felhívás szerint a Balassagyarmatról induló autóbuszra a Nagy Iván Múzeumban lehetett jelentkezni, a felhívást közzétevő „F" szignó is valószínűleg Fényes Dezsőt takarja.

A vármegye különböző lépéseket tesz az idegenforgalom fellendítésére. 1936-ban Sóldos Béla főispán megbízást ad Schuchmann Zoltánnak egy, a megyét népszerűsítő, annak természeti szépségeit, történeti emlékeit és népművészetét bemutató diasorozat elkészítésére. A felvételekhez a kísérő szöveget Szász Lajos balassagyarmati tanár készíti el, aki egyben a Magyar Turista Egyesület helyi szakosztályának elnöke. A végül 120 darabból álló sorozatot ünnepélyes keretek között a Palóc Múzeum dísztermében mutatják be a nagyközönségnek, majd a Magyar Vendégforgalmi Szövetség vándoroltatja az anyagot az ország nagyvárosaiban (Nógrádi Hírlap, 1936. június 14.). Schuchmann

7. kép. Húsvéti öntözködés. Hollókő, 1934. Fényes Dezső felvétele *(Palóc Múzeum F 305)*

és Fényes felvételeiből válogatták össze két, minden bizonnyal helyi kiadású levelezőlapsorozat anyagát: „Nógrád és Hont vármegyei palóc népviselet" (tíz darab, hozzá tartozó tasakban), illetve „Nógrádvármegyei palóc népviselet" címmel. Tudunk Schuchmann-felvételekről fővárosi kiadású képeslapok között is. Az 1930-as évek második felétől megszaporodnak az adatok a Nógrádot elsősorban néprajzi értékei bemutatásával népszerűsítő – főleg a Magyar Filmhíradó fémjelezte – filmfelvételekről. Egyelőre nem tudni, hogy ezek kapcsolódtak-e valamiképpen a helyi múzeumhoz.

A „festői" nógrádi népviselet fényképezése iránti érdeklődés terjedésére utal, hogy a múzeum igazgatója érdemesnek tartott néhány gondolatot felvetni a helyi újságban ezzel kapcsolatban. „Ha X. Y. városi hölgy vagy úr a falvakon vasárnap vagy ünnepnapon fényképezni akarja a templomba menő vagy templomból jövő népet ünnepi viseletében – »álljon meg kedves! le akarom fényképezni!« Emera vagy Angyel meg sem áll, csak a vállán át kérdezi hátrafelé: »oszt mit fizet?«." Ezt Fényes helyteleníti. Viszont illendő ennek fejében egy fényképet küldeni, amit legtöbbször meg is ígérnek, de nem tartanak be. Ezért javasolja, hozzanak az illetékesek országos rendeletet, hogy aki idegen fényképezni akar, előbb jelentkezzen a községházán, igazolja magát, és adja meg nevét, címét. Zárójelben megjegyzi, hogy „idegenforgalmi tekintetből" külföldiekre ez nem vonatkozna. Ha viszont hétköznap külön kéri valaki, hogy a fényképezéshez „Emerát, Angyélt »felkészültessék« – ha tehát... elvonja a munkájától – ezért bizony jár a folyó napszám... Sem Emera, sem Angyél, sem Rozál nem görl, nem sztár, nem kokott, nem jár neki a felkészülésért... sem gázsi, sem honorárium, sem pedig harisnyapénz, hanem tisztességes napszám feltétlenül jár."(Fényes 1935:2.)

A néprajzi témájú fényképezés – feltehetőleg nemcsak Nógrádban jellemző – körülményeinek megvilágítása után nézzük mindennek vetületét a balassagyarmati múzeum mai fotógyűjteményében. Az 1930-as évek végén Fényes becslése szerint 10 000-re tehető a múzeum gyűjteményébe tartozó, túlnyomórészt néprajzi tárgyú felvételek száma. A negatívok közül csak töredéknyi üveg. Méret szerint döntő hányaduk 6×6 és 3×4 cmes, készítésükhöz Rolleiflex és Ultrix típusú gépet használtak. A filmek laborálása a mú-

8. kép. Koós József borsosberényi juhász.
Balassagyarmat, 1930-as évek.
Fényes Dezső felvétele *(Palóc Múzeum F 681)*

zeumban történt; 1938-tól egy házilag készült nagyító is rendelkezésre állt. A leltározás azonban sajnos elmaradt, hiába szorgalmazta ezt évről évre a közgyűjteményi főfelügyelet. Egy ilyen felszólításra küldött jelentésből (NML VIII. 701. II/43.) tudjuk a fentebbi pontos adatokat. Továbbá azt is, hogy a negatívokat dobozokban tárolták a felvétel helye szerint csoportosítva, az egy-egy alkalommal készült felvételek filmenként külön borítékba kerültek; a borítékon dátum, a filmre, előhívásra, kezelésre vonatkozó adatok szerepeltek. Például „Buják, 1937. május 16–17. /pünkösd/. Kodak Panatomic. Kodak D–76 hívó. Formalin"

Ennek az anyagnak ma alig egytizede található meg a Palóc Múzeum gyűjteményében. A valamikori munkatársak, önkéntes segítők szájhagyomány útján átörökített emlékei szerint a háború után a negatívok, esetenként felkasírozott vagy bekeretezett fényképek elszomorító állapotban, szanaszét szórva hevertek az épület különböző helyiségeiben. A „múzeumi folklór" azonban olyan véleményt is megőrzött, hogy sok volt közöttük a „nem odavaló". A nyilvántartásba vételt ezért valószínűleg megelőzte némi tartalmi szelektálás is. Az 1950-es évek elején felfektetett leltárkönyv ezekkel a felvételekkel indul, és 959. sorszámot követően jönnek a második világháború után készült fotók. Az 1980-as években raktárrendezés során találtam 38 darab, különböző méretű negatívot (ltsz.: PMF 19220–19257), amelyek a tárolótasakjukon feltüntetett s reálisnak látszó dátum szerint idesorolhatók. 1975-ben Vadas Ernő özvegye ajándékozott a múzeumnak férje hagyatékából hetven darab – nagyobb hányadban üveg- – negatívot (ltsz.: PMF 15629–15698), amelyeket a felvétel helye alapján Nógrád megyéhez kapcsolódónak ítélt. Így összesen tehát 1067 darab 1945 előtt készült fotóval számolhatunk.

A későbbiekben létrehozott adattári gyűjteményben több tételben találunk különböző méretű, részben kasírozott fényképeket. Módszeres azonosításukra nem került eddig sor; annyi megállapítható, hogy a felvételek 1945 előttről származnak, és nem csak a helyi múzeum munkatársai készítették ezeket. Többnek az eredetijével találkoztam a Néprajzi Múzeum fényképtárában. Adatok utalnak rá, hogy Gönyey, Kankovszky küldtek mutatóba a közös szervezésű alkalmakon készített felvételeikből. A továbbiakban ezekkel most nem foglalkozom.

Az utólag nyilvántartásba vett negatívok adatait illetően jelen vizsgálatom során több adatolási kérdőjel vetődött fel, ami részint az anyag háborús hányattatásával magyarázható. Azonban a felvételek készítőjét – ha hinni lehet Fényes idézett jelentésének – eredetileg sem tüntették fel a negatívok tárolása során. Tekintetbe véve az előzőekben idézettel illusztrált, feltűnően akkurátus adatolást, nem valószínű, hogy ennek jelentőséget tulajdonított volna az akkori igazgató. Az eddigi gyakorlatban a felvételeket hallgatólagosan Fényesnek tulajdonítottuk. A *Magyarság néprajzá*ban közölt – részben

megmaradt negatívú – képek készítőjeként ő szerepel. A gyarmati leltárkönyvben ugyan üres az erre vonatkozó rovat, de az anyag mintegy feléről feltehetőleg a leltárkönyvi beírással egyidejűleg készült, kézírásos fotókartonokon mindenütt az szerepel, hogy „Fényes Dezső felvétele". Az újabb kutatások alapján elképzelhető, hogy Schuchmann-fotó is került a gyűjteménybe, azonban a különválasztás nem lehetséges. Sem a negatívok mérete, sem a témák, sem a képek stílusa nem ad megbízható fogódzót. Annyi tény, hogy az egyéb forrásokból ismert néhány, bizonyítottan Schuchmann-felvétel a fotográfia magyaros stílusának tipikus jegyeit mutatja. Ilyen irányú hatás, bár inkább csak formai szempontból és jóval visszafogottabban, a múzeumi anyag egészén érzékelhető. Fényes-fotót máshonnan nem ismerünk. Arra sincs bizonyíték, de valószínűsíthető, hogy az itteni negatívok között fővárosi kolléga felvétele nemigen van.

Az anyag alig tizedét kitevő maradvány nem alkalmas arra, hogy a két világháború közötti gyűjteményről átfogó, hiteles képet kapjunk. Bizonyos következtetésekhez azonban alapot nyújt, s néhány tájékoztató adat közlése megkönnyítheti a későbbi felhasználást. Döntő hányadban Nógrád megyei községekben készültek a felvételek, főként Balassagyarmat környékén és a volt rétsági járás területén. Az ismert gyöngyösbokrétás falvaknak több mint a fele szerepel köztük. A szomszédos Pest megyéből Acsa, Bernecebaráti, Galgahévíz, Püspökhatvan volt a felvételek helyszíne, a határon túlról a volt Hont megyei Kis- és Nagycsalomja, Ipolybalog, valamint az Esztergom megyei Bény.

Tematikusan az anyag igen változatos, jószerével még így, töredékesen is lefedi a néprajz szinte minden területét. Nem nehéz e mögött felfedezni Györffy példáját, aki a vizuálisan megjeleníthető néprajzi jelenségek teljes gazdagságát igyekezett fényképezései során rögzíteni (Szilágyi 1984:590). Sietősen hozzáteszem, hogy itt inkább csak a terepen történő fényképezés külsődleges, gyakorlati oldalának követéséről lehetett szó. Idevonatkozó kutatásaim során Fényes tárgyvásárlásai és fényképei között tartalmi összefüggést nem, csak egymásmellettiséget, egyidejűséget tapasztaltam. Nem feledve a fényképgyűjtemény töredékességét, feltűnő, hogy nincs arra példa, hogy az éppen begyűjtött tárgy használatának módját, hagyományos tárolási körülményeit stb. rögzítette volna fénykép segítségével. S bár egyéb források a múzeumigazgató lokális néprajzi tájékozottsága mellett szólnak, semmi nyoma szisztematikus adatgyűjtéseinek; néprajzi szakfolyóiratban soha nem publikált, noha etnográfus barátai ösztökélték erre. Tehát a néprajzi fényképezés különálló részét jelentette múzeumi munkájának.

Következzék rövid áttekintés a fennmaradt anyagról. Találhatók faluképek, utcarészletek, lakóház, udvar melléképületekkel – feltűnően sok a pajtafotó. A gazdálkodás legkülönbözőbb területeit dokumentáló felvételekből több-kevesebb adatolás alapján arra következtethetünk, hogy készítőjük az ottjártakor éppen aktuális munkákat kapta lencsevégre. Viszonylag teljesnek a kenderfeldolgozás fázisonkénti megörökítése mondható. Szívesen fényképezett Fényes magyar ökröket, legelésző nyájat, csordát, kihajtott libákat – amelyek a magyaros stílusban fényképezőknek általánosan kedvelt témái voltak, de betudható ez állattani érdeklődésének is. Szintén találunk jó felvételeket a közlekedés, teherhordás köréből is. Összességében leggazdagabb a viselet dokumentálása, amiben szerepet játszhatott Györffytől kapott indíttatás. Javarészt ünnepi viseletről van szó. A felvételek alátámasztják Fényes főfelügyeletnek küldött jelentéseit, miszerint elsősorban vasárnapokon látogatott a falvakba, és nagymisére menet vagy mise után használta fényképezőgépét. Gyakran töltötte a jeles ünnepeket, húsvétot, pünkösdöt, úr-

napját, templombúcsú ünnepét viseletüket még tartó falvakban. A cifra nagyünnepi öltözetek mellett az ünnep délutánján készült felvételek az úgynevezett félünneplőt dokumentálják. De más alkalmakkor megörökített ház körül dolgozó, mezőre menő embereket is, köznapi öltözetben. Figyelemre méltó azon törekvése, hogy az öltözködés, fésülés, hajnyírás folyamatát fázisonként rögzítse. Sok a gyermekviselet. Szívesen vehetett részt lakodalmakban, fényképezett temetést, játszó gyermekeket, kiszejárást, mancsozást, tojásfestést, öntözködést stb. Nem győzőm hangsúlyozni a megmaradt anyag töredékessége miatti feltételes módot. Az arányokat tekintve azonban mindenképpen feltűnő, hogy az általa szervezett fényképezőtúrák alkalmával is nála a viselet, illetve a mindent fotózás élvezett elsőbbséget, ha néhány filmkockát szentelt is a kirándulás céltémájára. Kevés a Gyöngyösbokréta-produkciókhoz kapcsolódó felvétel, noha tudjuk, hogy Gönyey az úgynevezett hitelesítő kiszállásokra ugyancsak rendszeresen invitálta Fényest, aki egyébként maga is gyakran részese volt olyan helyi rendezvények szervezésének („piroscsizma-ünnep" Rimócon, „Palóc bokréta" néven, ma úgy mondanánk: folklórgála a megyeszékhelyen stb.), amelyeknek a bokrétás csoportok meghatározó résztvevői voltak.

A fényképek tehát bizonyos ellentmondást mutatnak a fényképezés megyei gyakorlatáról mondottakkal. Ez azonban feloldható azzal a feltételezéssel, hogy Fényes Dezső igyekezett külön kezelni a néprajzi dokumentálásnak tekintett múzeumi fotógyűjtemény gyarapítását és azt a fajta szervezői tevékenységet, amit a korabeli kultúrpolitika alapján egy néprajzi irányultságú vidéki múzeum feladatkörébe tartozónak tartott. A kétféle indíttatás bizonyos fokig kikerülhetetlen egybecsúszása haszonnal járt mindkét irányban. A fennmaradt töredékes anyag megfelelő kritikával kezelve nyereség mind a néprajzi kutatás számára, mind a kiállítások rendezésénél. Értékét növeli, hogy technikailag zömében jó minőségű felvételekről van szó.

IRODALOM

CZAKÓ ELEMÉR, SZERK.
é. n. [1937] A magyarság néprajza 4. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

FARKAS PÁL
1911 Nógrád vármegye népe. *In* Magyarország vármegyéi és városai. Nógrád vármegye. Borovszky Samu, szerk. 137–174. Budapest: Országos Monográfia Társaság.

FÉNYES DEZSŐ
1935 A palócság ünnepe. Nógrádi Hírlap, július 21. 1–2.

FOGARASI KLÁRA
2000 Fényképgyűjtemény. *In* A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Fejős Zoltán, főszerk. 729–776. Budapest: Néprajzi Múzeum.

FÜGEDI MÁRTA
1997 Mítosz és valóság: a matyó népművészet. Miskolc: Herman Ottó Múzeum. /Officina Musei, 6./

JANKÓ JÁNOS
1989 A millenniumi falu. Szemkeő Endre, szerk. Budapest: Néprajzi Múzeum. /Series Historica Ethnographiae, 1./

KAPROS MÁRTA
2002 A Nógrád vármegyei múzeum néprajzi anyaga. Nógrád megyei Múzeumok Évkönyve 26:193–233.

KAPROS MÁRTA, SZERK.
2001 Nógrád megye népművészete. Balassagyarmat, k. n. [Palóc Múzeum].

KINCSES KÁROLY
2001 Mítosz vagy siker? A magyaros stílus. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum. /A magyar fotográfia történetéből, 21./

MALONYAY DEZSŐ, SZERK.
1922 A magyar nép művészete. 5. Hont, Nógrád, Heves. Gömör, Borsod magyar népe. A palócok népművészete. Budapest: Franklin Társulat.

NYÁRY ALBERT
1909 Piliny néprajzi vázlata. Néprajzi Értesítő 10:129–152.

PÁPAI KÁROLY
1891 A Karancs és a karancsalji palócok. Földrajzi Közlemények 19(5–6):217–248.

REGULY ANTAL
1994 Magyarországi jegyzetek. Selmeczi Kovács Attila, szerk. Budapest: Néprajzi Múzeum. /Series Historica Ethnographiae, 8./

SZILÁGYI MIKLÓS
1984 Györffy István a Néprajzi Múzeumban. Ethnographia 95(4):577–603.

TŐRY KLÁRA
1989 A magyaros stílus. *In* A fénykép varázsa. Tizenkét kiállítás a magyar fotográfia 150 éves történetéből. Gera Mihály, szerk. 351–392. Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége Szabad Tér Kiadó.

MÁRTA KAPROS

Ethnophotography in Nógrád County – a Museo-Historical Approach

The author of the study uses extant records and information gleaned from the local press of the 1930s to demonstrate how photography as practised within and in relation to the Balassagyarmat Museum (founded 1891) changed throughout the 1930's. In the beginning, development was influenced most heavily by the example set by the national Museum of Ethnography, whose employees, notably István Györffy and Sándor Gönyey, often offered their professional assistance to the Balassagyarmat staff. With this as his basis for policy, local director Dezső Fényes aimed to apply photography primarily to the documentation of ethnographical phenomena in as broad a manner as possible. Staff activities were also influenced by the coming to fruition of what has been dubbed the "Hungarian photographic style". Amateur photographers, who approached folk themes from a predominantly aesthetic perspective, often chose the villages of Nógrád County as subject material for their work, while the continual expansion of tourism in Hungary spurred an upsurge of interest in the capturing of village imagery. The director at Balassagyarmat also corroborated with local intelligentsia in the organisation of ethnographic tours, in which photography played a considerable role. Of course, this circumstance should serve as something of a warning as regards the credibility of the subjects photographed.

Unfortunately, of the some 10,000 photographs amassed by the Balassagyarmat Museum by the beginning of the 1940s, most of them on ethnographic subject material, only a scant 1,000 survived the destruction of the Second World War.

SZŰCS JUDIT

Fotók egy új állandó kiállításban

A csongrádi Tari László Múzeumban 2000–2003 között új állandó kiállítás nyílt a megye bronzkori kultúrájáról, a város történetéről és népéletéről. Mindhárom egységben – a tárgyak, szövegek és dokumentumok mellett – fontos szerepük van a képeknek, ábráknak, rajzoknak, térképeknek, néhány festménynek, majd fényképeknek. Minden kiállítás, a csongrádi is vázlatos és mozaikszerű; a képek ezt a vázlatosságot oldják fel vizuális élményként a látogatóban.

A kiállítás frízképeit a régészeti egységben bronzkori díszítőelemek rajzai, a történeti egységben korabeli térképek, rajzok, festmények, a néprajzi egységben fotók jelentik. Ebbe az egységbe az 1860-tól 1920-ig terjedő időszak bemutatására a fényképész iparosok munkáiból válogattunk, az 1920–1945 közötti időt többnyire amatőr fotósok képeivel jeleztük, majd a jelenkori felvételeket hivatásos fotóriporter készítette, a néprajzos-muzeológus rendező megrendelésére.

Korunkban a média és az internet közvetítette képi világban nagy a felelősségünk abban, hogy kiállításainkban a képek, fotók tartalmával, elhelyezésével a bemutatott témának megfelelő tudati-érzelmi-esztétikai hatást váltsunk ki. Ennek próbál megfelelni a csongrádi kiállítás.

Egy alföldi, Tisza-parti, mezővárosi múltú kistelepülés új állandó kiállítását, az abban szereplő képeket, fotókat mutatom be. Az 1974-ben megnyitott *Kubikosok* című, az országban egyetlen ilyen témájú kiállítást húsz év után, 1994-ben bontottuk le. A Kamarás Borbála belsőépítész tervezte tárlókat házilag, saját asztalossal készíttettük el. A kiállításokat, a régészet *(Csongrád megye bronzkori kultúrája)*, várostörténet *(Csongrád évszázadai)* és néprajz *(Csongrád népélete)* egységeket 2000-től 2003-ig évenként nyitottuk meg.

Bevezető megjegyzések

A kép, az ábra, a rajz, a fénykép és talán még a térkép szavak részben egymást fedő és egymással magyarázható fogalmak. (Az értelmező szótár is így határozza meg őket.) Közös vonásuk, hogy nem szöveges, hanem képi „megfogalmazásai" a kiállítás valamely témájának. Egyik vagy másik koronként, kiállítási egységenként különböző jelentőségű. A régészetiben a rekonstrukciós rajz olyan szerepű, mint a néprajziban a fotó. (Ez össze-

1. kép. „Csongrád évszázadai" című kiállítás részlete. Kiss László felvétele

függ azzal, hogy a fénykép jelen idejű dokumentálásával csak a 19. század közepétől, pontosabban az 1860-as évektől számolhatunk [T. Knotik 1980:152–157].) Az előadásban a kép szó két jelentésben, az egyik szövegösszefüggésben általános fogalomként, a másikban a fotó és a fénykép szinonimájaként szerepel.

Minden kiállítás helyszűke vagy a tárgyi, képanyag- és írásos források hiányosságai és anyagi okok miatt vázlatos és mozaikszerű. Ezt a tárgyak és a képek élménye (ahol van, ott a technika segítségével szolgáltatott auditív és/vagy vizuális élmény) feledtetheti, feloldhatja.

A látogatók fele–háromnegyede az egész kiállítást képek együtteseként fogja fel. Ez a látnivalók megtekintési módja miatt is így alakul. Nem olvassák el a szövegeket, legfeljebb a nagybetűs feliratokat, illetve távolról – főként a tárlóban elhelyezett – tárgyakat az üvegen megcsillanva, fotóként érzékelik. Ez a hatás távolabbról jobban, közelebbről kevésbé érvényesül. Ezért nagy a felelősségünk abban, milyen képeket: ábrákat, rajzokat, térképeket és fotókat rakunk ki.

A múzeum fotógyűjteménye

De hogyan, milyen felvételek, negatívok kerültek ebbe a kis, alföldi múzeumba, amely 1956-tól mindig kis létszámmal, kezdetben tiszteletdíjas vezetőkkel, mellettük a múzeumbarátok csoportjával működött, és ahol 1976-tól főállású néprajzos, 1986-tól félállásos helytörténész gyűjtötte a tárgyak, dokumentumok mellett a fényképeket is? A korábbi időszakban esetleges, később módszeresebb lett az üveglemezek, filmek és fotók gyűjtése. Erdélyi Péter helytörténész folyamatosan rendezte, leltározta és részben feldolgozta cikkben, kiállításban bemutatta a gyűjteménynek ezt a részét is (Szűcs 2002:212–217; Erdélyi 1994:66–70; 1997:193–199; 1998: 153–160).

A legtöbb, a helytörténetben gondozott hagyatékhoz tartozik több-kevesebb fotó és/vagy negatív, de külön egységet, értéket jelentenek az önálló fotóhagyatékok. A helytörténeti gyűjteményben a dokumentumoknak egyharmadát jelentik az archív felvételek. Ezek között kell említeni Lőcsey Árpádnak, az idősebb korában Csongrádon letelepült vándorfényképésznek az üveglemezeit, fényképeit és albumait, melyek a 20. század első harmadában a Duna-Tisza köze tanyáiról, ipari üzemeiről készült felvételeket, majd a második világháború hadviseltjeinek tablóit tartalmazzák. Kiemelkednek még Tekulics Sándor csongrádi főhadnagy és Surányi Lajos újságíró (nyomdász, szociáldemokrata vezető) első világháborús fényképei. Ezek közül csak Tekulics főhadnagy három felvétele

jelenik meg frízként az állandó kiállítás első világháborút bemutató részében. A hivatásos fényképészek képei közül – mennyiségükhöz képest – nagyon keveset válogattunk be a kiállításba. A Csonk István- és Komjáthy-hagyatékok és a Lőcsey-hagyaték egy része, többnyire az 1950-es, 1960-as évek műteremben készült portréi és csoportképei, nem illettek a paraszti és iparos élet korábbi korszakát bemutató állandó kiállításba. Értéket jelentenek, de most nem volt szükség rájuk. Nagyalakú, keretezett képek gyakran néprajzi tárgyi anyag gyűjtése közben kerültek a múzeumba. Ezekből néhányat beválogattunk a kiállítás kismesterségeket és viseletet bemutató részébe.

Egy OTKA-pályázat résztémájaként a paraszti társadalom és a viselet kapcsolatát kutatva, 18 családi albumot átnézve, hivatásos fényképészek műtermi és hivatásos vándorfényképészek külső felvételeit válogatva amatőr fényképészek gazdálkodást, népéletet dokumentáló képeit is gyűjtöttem. Ezekből tanulmányba, előadásba és az állandó kiállításba is válogattam.

A hozzánk került műtermi képek közül a legkorábbiak, a 19. század második felében és a századfordulón készültek „mondják" a legtöbbet. Ezeken a korai képeken az alakok beállítása, tartása, arckifejezése természetes volt. A fényképész nem retusálta az arcokat. Ezek a képek, a rajtuk megjelenő emberek közelebb vannak hozzánk, mint az 1930–1960 közötti retusált fényképeken látható, merev arcú személyek.

Fotótörténeti ismereteink szerint vidékünkön a legkorábbi kép 1860 táján készülhetett. (Ahogy már az előzőekben jeleztem, fényképész iparosok ekkor jelennek meg a környező, nagyobb városokban. T. Knotik Márta a nevezett kép kapcsán ezt a tényt szóban is megerősítette.) A mellékletben szereplő, ülő házaspárt ábrázoló, fekete-fehér fotó 1995-ben került elő. A családban Sági dédapa keresztnevét már nem tudták, de képét a sublótfiókban őrizték. A családi szóhagyomány módos gazdaként tartotta számon. Az 1828-as összeírásban szereplő két telkes jobbágy Sági család közül az egyiknek lehetett a tagja. E korai kép alapján készíttettem el a állandó néprajzi kiállítás két bábuját, ezzel rekonstrukción bemutatva a 19. század eleje–közepe telkes jobbágy-, parasztgazda-viseletét. A kép másolatban maradt fenn. A házaspár arca halványan is egyedi és

2. kép. „Föld gyermekei, bronz fiai" című régészeti kiállítás egy része Kiss László felvétele

3. kép. A „Csongrád népélete" című néprajzi kiállítás viseletet, textíliákat bemutató egysége. Kiss László felvétele

kifejező. A háttér elmosódott. A házaspár két széken egymás mellett ül. Az idegen helyen és helyzetben a feleség magába zárkózik, a férj a feleség szoknyáját érintve érzi magát biztonságban. A képet a korabeli viselet dokumentálása mellett az arckifejezés és mozdulat személyessége is értékessé teszi.

Az első elképzelés szerint a kinagyított fotót a bábuk közelében helyeztük volna el, hogy a rekonstruált öltözet és a kép közötti kapcsolat a látogató számára könnyen észrevehető legyen. Sajnos a fényképet halvány másolatként nem lehetett nagyítani. Így más korai képek mellé és a két bábu közelébe tettük. A bábuk és a kép közötti kapcsolat csak szóbeli figyelemfelhívásra vehető észre.

A fotók az időszaki kiállításokban

A helyi gyűjteményrészek tematikus bemutatásaként és az állandó kiállítás előmunkálataiként a fotógyűjteményről és -gyűjteményből több időszaki kiállítást rendeztünk. Helytörténész kollégám *A fényképész ipar története Csongrádon* címmel 1995-ben és *Fényképek az első világháború idejéből (Tekulics Sándor felvételei)* címen az 1990-es évek második felében rendezett kiállításokat. Emellett illusztrációként a többi kiállításában is szerepeltetett fotókat. Főként az első kiállítás és a cikk formájú feldolgozások történeti hátteret adtak a fotók néprajzi vizsgálatához.

A helyi gyűjteményt bemutató időszaki néprajzi kiállítások egy részében szintén csak a tárgyak hátttereként jelentek meg. Ilyen kiállítások voltak a *Gyermekélet, gyermekjátékok* 1987-ben és 2001-ben, a *Csongrád halászata* és a *„Cifra gúnya, fakilincs..."* 1995-ben és 1996-ban. Két olyan kiállítást is megnyitottunk, amelyekben a fotók már nem illusztrációként szerepeltek: *Az élet a Tiszán* címűt 1991-ben, a *Csongrád néprajza fotókon és tárgyakban* címűt 2000-ben. Az előbbiben a fénykép jelentette a kiállítási „tárgyak" többségét, több okból is. A Néprajzi Múzeum, a néprajz országos múzeuma is ebben az időszakban rendez olyan kiállításokat, amelyekben a fénykép meghatározó szerepet játszik, vagy önállóan jelenik meg. Ha nem is utasítás formájában, de ezek a kiállítások hatottak terveinkre. Másik, helyi ok, hogy Dudás Lajos gyűjteményéből bővében voltunk a fotóknak, pontosabban a negatívoknak Kalmár Margit tanítónő, dr. Tari László fogorvos, helytörténész (egyben a múzeum névadója) és Párkányi István iskolaigazgató fényképészszenvedélyének köszönhetően. A harmadik ok, hogy gyűjteményünkben, egy létében folyóvizekhez, történetileg a Tisza több ágához, a Körös és a Vidre folyókhoz kötődő város múzeumában a kapcsolódó foglalkozások, főként a hajósok, ácsok tárgyi anyaga hiányos volt. A tárgyakat is a képek jelenítették meg, illetve a fotókból készített kiállítás hívta fel a figyelmet a tárgyak gyűjtésére.

A *Csongrád néprajza fotókon és tárgyakban* című időszaki kiállítás 2000-ben nyílt meg. (A kiállítás történetéhez tartozik, hogy az épületfelújítás és az állandó kiállítás gondjai miatt három évet csúszott a kiállítás megrendezése. Dudás Lajos a kiválogatott, témák szerint rendezett anyagot iskolai galériában a múzeumi kiállítás előtt bemutatta.) Ebbe a kiállításba csak Kalmár Margit néprajzi témájú fotóit helyeztük el, és a múzeum gyűjteményéből válogattunk (hozzá illő kis térfogatú) tárgyakat. A képeket és a tárgyakat néhány mondatos népnyelvi idézetekkel kötöttük össze. Ezek formailag két-három soros képaláírások lettek. A képi élményt a népnyelvi szöveg közvetlensége, élménye erősítette meg. Ezt a megoldást terveztem az állandó kiállítás egy részében. Végül tényközlő szakszöveg került a képek alá.

4. kép. A néprajzi kiállításból az állatartás tárgyait bemutató tárlók a frízképekkel. Kiss László felvétele

Amatőr fényképészek

A családi fotók áttekintése, az időszaki kiállítások rendezése felhívta a figyelmet a nem hivatásos fényképészek képeinek értékére. A kedvtelésből fényképezők egy része név szerint is ismert. Ezek közül kiemelkedik Kalmár Margit (1900–1995), aki Nagyváradon született. Apját főkántorként 1908-ban alkalmazták Csongrádon, ekkor jött ide a család. Margit lányuk Szegeden végzett tanítóképzőt. Csongrád környékén, majd a városban 1926-tól kezdett tanítani. Az 1930-as és az 1940-es években fényképezett. Ebben az időszakban a város értelmiségéből azok, akik kedvtelésből fényképeztek, összetartottak, képeiket kiállításokra küldték. Kalmár Margit film- és fotóhagyatéka szerint kirándulásokon (többnyire Erdélyben) fényképezett, az egyházi, vallási életről, a gyerekekről, a Tiszáról (annak évszakonkénti változásáról, a vízi szállításról, a halászatról) és a paraszti gazdálkodásról, népéletről készített felvételeket. A két említett időszaki és az állandó kiállításhoz is az utóbbi három témában készült felvételeiből válogattunk (Szűcs 2003b:247–287). A szívesen fényképező és a néprajzi dokumentumfotózást is művelő tanító nőnél az egyéni indíttatás mellett két hatással is számolhatunk: az egyik a tanítóképzőben kapott tárgyi néprajzi ismeret, a másik a városban élő amatőrök összetartása. (Mindkét motiváció önállóan is vizsgálatot érdemel.) Mindemellett képei egyszerre tárgyszerűek, líraiak és dinamikusak.

Csupor István Cinkotán amatőr fényképészet témában a csongrádihoz hasonló adatokat talált. Két, saját családját megörökítő amatőr fényképész mellett egy „néhány néprajzi dokumentumfelvételt" készítő tanítónőről ír (Csupor 1987:81). A csongrádi és a cinkotai példa figyelmeztet bennünket arra, hogy a 20. század elején, talán a tanítóképzőkben tanított néprajz hatására a tanítók, tanítónők géphez jutva több településen és tájon a népéletet fényképezték.

6. kép. A Csongrád víziéletét megjelenítő részlet fotókkal, térképekkel és frízképekkel.
Kiss László felvétele

A fotózó, gyűjtő helytörténész, Dudás Lajos (1927-2004) is említést érdemel. Tanítói, fényképész és technikatanári végzettséggel amatőr helytörténésszé fejlesztette magát, egy időszakban rendszeresen fotózott rendezvényeken. Közben fotóhagyatékokat is gyűjtött. A jelzett – fényképekre alapozott – kiállításokat az ő tulajdonában lévő képanyagból közösen válogatva rendeztük. Emellett minden helyi témában rendezett kiállításhoz adott képeket. Dudás Lajos korábbi kérésünkre nemleges választ adva, 2002-ben váratlanul nekünk ajándékozta Kalmár Margit hagyatékát. Rájöhetett, hogy a hagyaték megmaradását – még ha nem is ideális körülmények között – a múzeumban tárolva remélheti. (Ezúton is köszönjük bizalmát!)

Nyelvi anyag és családi képek gyűjtése során kiderült, hogy az első világháború után a parasztcsaládokban is megjelenik a fényképezőgép. A család fiatal férfitagja kapja vagy veszi. A felvételek a család tagjait, a rokonokat, barátokat ünnepi alkalmakon és munka közben is megörökítik. A gép tulajdonosát, fajtáját, a kép készítőjét nem minden esetben ismerjük. Így a Hajdú családból a múzeumba és az állandó kiállításba elhelyezett fotók készítőit sem sikerült kinyomozni. De kettőt sikerült beazonosítani (Szűcs 1992: 43–48; 1997:173–180). Dr. Ormos Lajos (1908–2000) nagygazda unokája, középparaszt fia édesanyjától kapott pénzből 1924-ben, gimnazista korában vett fix dobozos Kodak fényképezőgépet. Családi ünnepeken, lakodalomban, névnapon, csépléskor és szüreten, polgári szórakozási alkalmakkor, kirándulásokon készültek felvételek, melyeket albumba rendezett. Az album megmaradt, és jelenleg a múzeumban őrzött két lapján húsz felvétel a gazdaságot, a tanya körüli életet mutatja be. Ezekből az állattartást dokumentáló három képet válogattunk be a kiállítás megfelelő tárlójába. Csépai János (1920–1986) az aranykalászos gazdatanfolyam elvégzése után, 18–19 éves korában, tehát 1938–1939-ben vett fényképezőgépet. (Eladott egy kis búzát, annak az árából vásárolta.) Baráti körében másnak nem volt gépe. A családban megmaradt fotók többsége őt ábrázolja

5. kép. Helyi parasztgazda házaspárról készült, az eddig előkerült legkorábbi fénykép, 1860. Ismeretlen fényképész felvétele.

magában vagy munka közben csoportképeken. A kiállításba a kaszás aratás közben készült felvételt, illetve az ökrös szekérről asztagrakást bemutató képet helyeztük el. Az utóbbi frízkép lett.

Hivatásos fényképész

Medgyasszay Béla (1944–2002) készítette Kalmár Margit után a legtöbb állandó kiállításba bekerült képet. Építészmérnöki diplomát, majd újságírói, fotóriporteri képesítést szerzett. 1972-től az MTI-nél dolgozott. 1977-től haláláig külső munkatársként Csongrádon élt. Helytörténeti és néprajzi témák iránt érdeklődve, megbeszélt témákban fotózott számunkra. A kismesterségekről és a szőlőbeli munkákról készült színes felvételeiből válogattunk az állandó kiállításba. A fekete-fehér és színes képek, frízképek és tárlóbeli fotók váltakozásának, látványritmusának Medgyasszay Béla képei is részesei.

A kiállítás technikai kivitelezői közül Vígh László restaurátorként képzőművészeti adottsággal, képzettséggel és gyakorlattal (szobrászkodik, kiadványokat tervez) elsősorban a képek válogatásával, elhelyezésével foglalkozott. Az előbb említett – minden részletében nem elemzett – látványhatás kialakításában meghatározó szerepe volt. Másik rendezőnk, Magyar András tárgyakban gondolkodó, szakipari végzettségű személy. A tárgyak kiválasztásában, elrendezésében és környezetük kialakításában, esetenként kiépítésében számíthattunk rá. A munka során jól kiegészítették egymást. Ahol kép és tárgy találkozott, ott megegyeztek, vagy hagyták a másikat érvényesülni.

Frízképek, illetve frízként használt fotók

Az állandó kiállítás a már említett három alapegységből épül fel. A képek, fotók legnagyobb, leglátványosabb fajtája mindháromban a fríz; ez a kiállítás rendezőinek szóhasználatában és gyakorlatában a tárlók sora és a mennyezet közötti falfelület egy részét sávosan kitöltő képeket jelenti. A frízként felrakott képekre azért van szükség, hogy a tárlók és a mennyezet közötti másfél–két méteres magasságú teret tovább osszák, egy részét betöltsék, ugyanakkor ezzel az éppen bemutatott témához újabb ismeretet és élményt adjanak.

Kiállításonként és még kiállítási egységen belül is a frízt más képtípusból, a régészetiben egységesen a bronzkori edények díszítéseinek kinagyított rajzaiból alakítottuk ki, a tör-

ténetiben színes térkép, iniciálé, kódexszöveg részlete jelenik meg, például a tárlók fölötti falon. (A város- és múzeumtörténeti részben több képfajtából állt össze a fríz.) A 20. századi történeti részben már fényképfrízek is vannak. A néprajziban a terület nyolcvan százalékában kinagyított, átlagban 35×45 centiméteres nagyságú, keretezetlen fotókból, tíz százalékában keretezett, nagyalakú fényképből és egy céhzászlóból lett a sávos térkitöltő képsor. A régészeti egység frízei általánosan kapcsolódnak egy-egy tárló témájához. A történetiben már egy-egy korszakot bemutató tárlócsoport közvetlen kapcsolatban van a fölötte elhelyezett frízképekkel, például a Károlyi-uradalom korát bemutató tárló fölött frízként a Károlyi Antalról és feleségéről készült két festményt helyeztük el.

A néprajzi egységben a frízképek az alattuk berendezett tárlókhoz és fotólapokhoz (a tárgyakkal, szöveggel és kisebb képekkel bemutatott témákhoz) egyenként kötődnek. Például az ácsszerszámokat bemutató tárló fölé a nevezett foglalkozást űzők munkájaként faragott fa oromdíszű házhomlokzat fényképét helyeztük el. A nevezett egységben a fekete-fehér frízképek többsége Kalmár Margit vagy más amatőr fotósok fényképe, melyek külső felvételeken mutatják be a vízi élet, a gazdálkodás (gabonatermesztés, állattartás) egy-egy pillanatát.

A kiállításban végighaladva a frízképek hasonlósága a régészetiben, változatossága a történetiben, újból hasonlósága a néprajziban ritmust visz a látványba, egyben egyensúlyt alakít ki. Megjegyzés: az állandó kiállítást jelentő öt szoba körbejárható. A látogató anélkül, hogy kijönne, újból bejárhatja a szobákat, megerősítheti a frízek látványhatását.

Rendezés közben számomra kérdéses volt, hogy a frízként elhelyezett kinagyított fényképek aláírás, szöveg nélkül értelmezhetők lesznek-e. A válogatás, egyeztetés eredményeként kialakult az előbbiekben már jelzett rend; a képek és a tárlók témái közötti egyeztetés után elfogadtam a látványrendező véleményét, azt hogy nincs szükség – nincs is megfelelő hely – képaláírásra. A látogatók egy része önállóan vagy a tárlatvezető javaslatára elkezdi figyelni a tárlók és a frízképek közötti egyik helyen lazább, másik helyen szorosabb kapcsolatot, aktívabb lesz az ismeret, a látvány befogadásában, mint ha valamilyen módon megoldott frízképaláírások alapján tájékozódna.

A szövegek terjedelme

A kiállításban a fotó, a rajz, festmény és térkép is hasonló képi információt közvetít, ettől különböző formájú információközlő a szöveg. Kérdés, hogy lehet-e a tárgyak, képek, köztük a fotók és szövegek ideális arányát meghatározni. Ezt a rendezők, a muzeológus-, látvány- és technikai rendezők arányérzéke alakítja ki. A szöveg a tárgy és a kép adta ismeretet egészíti ki. Elméletileg egyenrangú ismeretátadóként kellene működniük? Korunkban az információk, az élmények átadása, megszerzése egyre inkább képekben történik. A látogató a színes magazinok lapozgatása, a mozi, a tévé, a videó és az újabb technikák kínálata, azaz többnyire képi élmények után a múzeumban is inkább az ilyenfajta élmények befogadására „vevő".

Ugyanakkor a kiállítás muzeológus rendezői, a régész, a történész és a néprajzos bölcsész végzettségűek, akik először és másodszor is szövegben gondolkodnak, legfeljebb harmadszorra képzelik el témájukat képben, és akarják ebben a formában bemutatni másoknak. A fiatal régész kolléga – éppen a tanulmányírás bűvöletébe kerülve – ne-

hezen fogadta el azt a tényt, hogy a kiállítás „nem bír el" oldalnyi szövegeket egymás mellett. *A táj és egykori lakói* című fotólapon hosszas alkudozás, többszöri rövidítés után 3×26–28 soros leírások maradtak. A látogatók jelentős része a színes tájfotók mellett „átugorja" ezeket a fekete betűs fehér lapokat. A szövegek többsége a régészeti egységben is rövidebb lett.

Az idősebb rendezőtársak közel húszévi múzeumi gyakorlat, több időszaki kiállítás rendezése, több részkérdés megírása után (és előtt) kevesebb szövegben gondolkodtak. A történész kolléga általában mértéktartó volt, illetve tudta, hogy a kiállítás vezetőjében kiírhatja magát. A néprajzos rendező, személy szerint én is igyekeztem rövid leírásokban tájékoztatni a látogatókat. A tárgyak, fényképek, térképek és dokumentumok együtteséhez, két rajzhoz többségében egy-kettő, néhány esetben három–öt soros képaláírások, 5–10–15 soros szövegek tartoznak. Két helyen a halászat és a szőlészet bemutatásában 18, illetve 22 soros leírás is olvasható. (Mi a vidéki múzeumi gyakorlatban még az utóbbi öt–tíz évben is általánosan írott szövegben gondolkodtunk. Az országos és megyei múzeumok kiállításaiban újabban gépi, elektronikus úton megjelenő, főként hallható szöveg mennyiségi, időbeli adagolhatóságával, befogadhatóságával nem foglalkoztunk, erről nincs tapasztalatunk.)

A kép és szöveg befogadásának kérdéséről egy 20. századi szépíró, Márai Sándor tesz megjegyzést. 1970 táján a humán kultúrának, a szépirodalomnak a nyugati civilizációban kialakult értékvesztéséről írva említi: „a betűcivilizációt [...] felváltotta az ábracivilizáció. (És az ábrát nem kell megérteni, elég nézni – tátott szájjal, szellemi erőfeszítés nélkül.)" (Márai 2002: 224.). Az utóbbi harminc évben Nyugat-Európához és az Egyesült Államokhoz hasonlóan a média, az internet közvetítésével minket is elárasztottak a szellemi erőfeszítést nem kívánó „ábrák". Éppen ezért nagy a felelősségünk abban, hogy mi, muzeológusok kiállításainkba milyen képeket válogatunk. Kérdés, hogy tudunk-e olyanokat, amelyek tartalmukkal, elhelyezésükkel a bemutatott témának megfelelő tudati-érzelmi-esztétikai hatást váltanak ki. A csongrádi néprajzi kiállításban ennek a feltételnek a korai hivatásos és a későbbi amatőr képek tudtak legjobban megfelelni.

Befejezésül azokról a képileg megjeleníthető témákról is essék szó, amelyek kimaradtak a kiállításból. Másfél teremnyi hely jutott a népélet tárgyi, képi és szöveges megjelenítésére. Ilyen lehetőségek mellett több, képeken bemutatható téma, így például a gépek: vetőgép, traktor, cséplőgép megjelenése a 20. század elején a paraszti gazdálkodásban, a paraszti társadalom és viselet kapcsolata és a kismesterségek (késes, pék és kovács) fotósorozatai jelzésszerűen sem kerültek be. Ezeket – hagyományos módon – újabb időszaki kiállításokban is bemutathatjuk. Újabb pályázattal az állandó kiállításban „touch screen"-es technika, képnézegető alkalmazásával megtekinthetővé tehetjük.

IRODALOM

CSUPOR ISTVÁN
1987 A fényképkészítés alkalmai és szokásai Cinkotán (24 képpel). Ethnographia 98(1):54–82.

EDWARDS, ELISABETH
2003 A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban. Néprajzi Értesítő 84:39–55.

ERDÉLYI PÉTER
1994 Egy csongrádi fényképész, Lőcsey Árpád rendhagyó vállalkozásai. *In* Érték a fotóban. Fűrészné Molnár Anikó, szerk. 66–70. Tata: Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat Múzeumok Igazgatósága.
1997 Fényképalbum és cikkgyűjtemény az I. világháborúból. *In* Múzeumi kutatások Csongrád megyében 1995/1996. Lengyel András szerk. 193–199. Szeged: Csongrád Megyei Múzeumok Igazgatósága.
1998 Tekulics Sándor csongrádi főhadnagy fényképei az első világháborúból. *In* Múzeumi kutatások Csongrád megyében 1997. Nagy Imre, szerk. 153–160. Szeged: Csongrád Megyei Múzeumok Igazgatósága.

KAJÁN IMRE
2003 Kiállítások – a közönségnek! *In* Országos Múzeumi Közművelődési konferencia, Esztergom, 2002. június 26–28. Lengyelné Kurucz Katalin, szerk. 16–18. Budapest: Pulszky Társaság – Magyar Múzeumi Egyesület.

T. KNOTIK MÁRTA
1980 A Csongrád megyei fényképészet kezdetei (1859–1879). Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978–79(1):152–157.

MÁRAI SÁNDOR
2002 Föld, föld!... Emlékezések. Budapest: Helikon.

SÁRI ZSOLT
2003 Milyen legyen egy új állandó kiállítás? Gondolatok a Néprajzi Múzeum A magyar nép hagyományos kultúrája című kiállítása kapcsán. Néprajzi Értesítő 84:121–126.

SZUHAY PÉTER
2003 Hagyományok és újítások a Néprajzi Múzeum kiállítási törekvéseiben 1980–2000. Néprajzi Értesítő 84:77–96.

SZŰCS JUDIT
1992 Férfiviselet Csongrádon. *In* Múzeumi kutatások Csongrád megyében 1991. Lengyel András, szerk. 43–47. Szeged: Csongrád Megyei Múzeumok Igazgatósága.
1993a A társadalmi rétegződés tükröződése a csongrádi férfiviseletben. Honismeret 21(2):53–56.
1993b Reflexion of Social Strata in Men's Clothing in Csongrád. *In* Studies on some Aspects of Migration and Urban Ethnology. Zsuzsa Szarvas, ed. 287–296. Budapest: Published by the Hungarian Ethnographic Society and the Ethnographic Institute of the Hungarian Academy of Sciences.
1995 Society and Clothing/Társadalom és viselet. Szűcs Judit, ed./szerk. 1–18. Csongrád: Tiszai Galéria.

1997 Hogyan tükröződik Csongrád népi társadalma a viseletben és a gyermekéletben? *In* Múzeumi kutatások Csongrád megyében 1993/1994. Lengyel András, szerk. 173–179. Szeged: Csongrád Megyei Múzeumok Igazgatósága.
2002 A csongrádi Tari László Múzeum. *In* Hagyomány szolgálatában. Lengyel András, szerk. 212–217. Szeged: Móra Ferenc Múzeum Csongrád Megyei Önkormányzat Múzeuma.
2003a Új állandó kiállítás Csongrádon. Magyar Múzeumok 9(2):49–52.
2003b „Csongrád népélete" című állandó kiállítás leírása. Móra Ferenc Múzeum Évkönyve Néprajzi tanulmányok 4. Bárkányi Ildikó, szerk. 247–287. Szeged: Csongrád Megyei Múzeumok Igazgatósága.

JUDIT SZŰCS

Pictures at a New Permanent Exhibition

Between 2000 and 2003, the László Tari Museum of the City of Csongrád hosted a new permanent exhibition on three thematic areas—the county's bronze age culture, the history of the city, and the life of its people—in which not only objects, text, and documents, but also images, including diagrams, drawings, maps, paintings, and photographs, were put on prominent display. Though a museum exhibition is sketchy and mosaic-like by nature, images such as those used in the Csongrád event help to resolve incoherence by providing the visitor with a visual experience. The archaeological unit of the exhibition was accompanied by a display of drawings of Bronze Age decorative elements, the historical unit by contemporary maps, drawings, and paintings, and the ethnographic unit by photographs. The photographs in particular contributed value in various capacities: as ethnographic exhibits, as showcase pieces, and as components of a photographic frieze that framed the entire section. The selection of ethnographic photographs representing the period from 1860 to 1920 was taken from the works of professional photographers, while the period from 1920 to 1945 was represented primarily by the work of amateurs. Finally, the present period was illustrated by the works of a professional photojournalist commissioned by the ethnographer and museologist who organised the exhibition. In the modern image-filled world conveyed by the media and the Internet, the creators of such exhibitions bear considerable responsibility in ensuring that the images and photographs put on display elicit the appropriate conscious, emotional, and aesthetic response. It is this requirement the Csongrád Museum exhibition attempted to meet.

FRAZON ZSÓFIA

Kép-alá-írások.

Fényképek narratív nagyításban[1]

„Mire gondol?
Arra, hogy nincs olyan, ami ne hagyna nyomot.
Nem értem.
Nézze. A zárat kinyitottam, és rögzítettem ezzel az alattomos kis csavarral.
A masinákat végképp nem ismerem.
Pedig egyszerű.
Kíváncsian hallgatom.
Ha legalább három órán át nyitva tartom, akkor nemcsak a hold fényét rögzíti, hanem a fény útját az idővel. Valami olyasmit, ami szabad szemmel nem látható. És akkor megint van egy bizonyítékom."
(Nádas Péter: *A fotográfia szép története*)

Az idézett dialógus szerzője Nádas Péter, a szöveg egy Monory M. András részére 1992-ben készített filmforgatókönyv részlete, amelyből film végül nem készült, de az írás filmnovellaként olvasható (Nádas 2001). A mű Balassa Péter megfogalmazásában a *megírt, elbeszélt narratívává alakított fotográfia*, amely *„nem* tartalmazza a fotográfia elnevezésű technikai-művészeti tevékenység históriáját, hanem *egy* töredékességében egész, kompakt jelenetekben kibomló mulatságos és fájdalmas rémtörténetet foglal magában [...] Nádas fotográfiatörténete narratív nagyítások sorozatából áll, amelyre visszahatnak az epikai lüktetés és ritmikai töredezettség, vágás, tépés, nyisszantás és átívelés klasszikus/modern fogásai."[2] A Nádas-mű párbeszédrészlete első látásra ugyan egy fényképészeti eljárás leírása, mégis több: a kísérletezés és kíváncsiság bemutatása, nyomok, bizonyítékok keresése és gyűjtése, a látható és láthatatlan valóságok kutatása és a dialógusban születő magyarázatok világa. Ez a világ – amely a társadalomtudományos kutatás és gondolkodás számára is ismerős terep – egyesíti a valóság *objektív* megfigyeléséből származó észrevételeket a *szubjektív* tapasztalatokkal és az intuícióval.

A tanulmányban egy olyan kiállítás (*Nyalkai történetek. Narratív nagyítások*[3]) elméleti, módszertani és gyakorlati tapasztalatairól írok, amelyben a főszerep szintén a fotográfiáé, továbbá a képek és szövegek segítségével kibomló eseteké, történeteké. De nem az idézett irodalmi példában vázolt *írás mint kép*, hanem a *kép mint írás* perspektívájából, mégis a kísérletezéshez szükséges kíváncsisággal, a részletekre bontásban és az újra összerakásban rejlő lehetőségek kiaknázásával, illetve az interpretáció során a narratív

1. sorozat. Nyalka. Filep Antal felvételei, 1960. *(Xantus János Múzeum, Néprajzi Fotógyűjteménye)*
2. sorozat. Nyalka, Tanai Péter felvételei, 2000–2003

megközelítés alkalmazásával. A konkrét példa segítségével a következő kérdésekre keresem a választ: Milyen kapcsolatban vannak vagy lehetnek egy (néprajzi) fotókiállításon a *képek és a szövegek?* Hogyan bonthatók ki azok a különböző (objektív/szubjektív) *perspektívák,* amelyek a képek elkészítését, a szövegek megírását és a kiállítás összerakását motiválják? Mi a jelentősége a képek alá kerülő szövegek *műfajának* és annak, hogy *ki beszél?* És végül: Hogyan békíthetők össze a kiállítás terében ezek a különböző perspektívák, műfajok és beszélők, hogyan alakítható ki az a *nyelvezet,* ami alkalmas az adott téma szakszerű, érthető bemutatására és a jelentésrétegek minél teljesebb kibontására? A *Nyalkai történetek. Narratív nagyítások* című kiállítás tehát eszköz arra, hogy fogalmi síkon szavakba öntött kérdésekre empirikus tapasztalaton alapuló válaszok szülessenek, elméleti, módszertani és pragmatikus szinten egyaránt.

Fényképek és perspektívák – a források

A fényképek múzeumi interpretációban betöltött szerepe, a szerep újragondolása attól a pillanattól válik (legalábbis számomra) igazán érdekes kérdéskörré, amikor a képek már nem kizárólag mint interpretációs segédeszközök jelennek meg az eredeti (néprajzi) tárgyak kontextusában (és a kiállítás leginkább tárgyalapú diskurzusában), hanem a mondanivaló önálló hordozóiként, önálló jelentéssel bírnak, a kiállítási terekben ugyanúgy, mint a közvetített történetekben.[4] A múzeumi képhasználat változásának vizsgálatához szükséges a fényképekre irányuló kutatás, összekapcsolva a dokumentálás és rögzítés gyakorlatának, módszereinek beható tanulmányozásával és a megvalósulás egyéni perspektíváinak mind differenciáltabb felvázolásával.

1.

A Nyalkai történetek. Narratív nagyítások című kiállításhoz kapcsolódó kutatás kiindulópontját, illetve az elrendezés és a bemutatás fő gerincét két fotósorozat adta, 1960-ból és 2000-ből. A két sorozat kockái Nyalka ugyanazon pontjainak negyven év távlatában készült párhuzamfotói – látványos metszetei egy község változásának, a társadalom és a környezet átalakulásának és átalakításának, a változás és változatlanság megragadásának.

Az első sorozatot Filep Antal néprajzkutató készítette 1960-ban, aki akkor a győri Xántus János Múzeum muzeológusaként fényképezőgéppel járta a kisalföldi falvakat, hogy képsorozatokat készítsen lakóházakról, gazdasági épületekről, utcarészletekről, portákról, kertekről és a települések szűkebb természeti környezetéről. A nyalkai sorozat képei (két kocka kivételével) 6×6 cm-es negatívra készült fekete-fehér fotográfiák. A képeket a múzeum gyűjteményében ma is kiegészítik a legfontosabb adatokat tartalmazó,[5] leltári számmal ellátott leírókartonok.[6] A képek készítője egy adott állapot (a még meglévő, de már nagy ütemben átalakuló és eltűnő kisalföldi házak akkori jelenének) rögzítésére és minél teljesebb dokumentálására törekedett, néprajzi muzeológiai szempontok (gyűjtés, válogatás, rendszerezés, leírás) megvalósításával. A válogatás és dokumentálás elveit meghatározta egy, a nagyobb régióra kiterjedő néprajzi felmérés szempontrendszere, amelyben a régi, eltűnőfélben levő, de még töredékeiben megragadható múlt elemeinek mind teljesebb rögzítése volt az elsődleges feladat. A fényképeken látható házak és objektumok jövője már akkoriban is kétséges volt, ezért a tudományos rögzítés és feldolgozás a néprajztudomány, a néprajzi muzeológia számára fontos feladatként fogalmazódott meg. Filep Antal elbeszélése alapján tervben volt a térség átfogó, az újításokat és modernizációs törekvéseket is bemutató feltárása, ami végül financiális és kapacitásbeli hiányok miatt nem valósult meg. A teljes felmérés hiánya akkor érzékelhető leginkább, amikor egy metszetet akarunk készíteni Nyalkáról 1960-ból. A fotósorozat és az összegyűjtött adatok nem szolgáltatnak elegendő információt arról, hogy akkoriban milyen is volt Nyalka, és az elkészült fényképeken *látható*, illetve a le nem fényképezett, *láthatatlanul* maradt tér milyen viszonyban volt egymással és tágabb (természeti) környezetével. Nem tudjuk meg, hogy a zsúpfedeles/nádtetős, vert falas, deszkakerítéses világnak mekkora volt a kiterjedése, általánosnak számított-e, vagy már csak abban a néhány esetben élt, amikor az a fényképeken is látható volt. Viszont *képet* kaphatunk a kiválasztott házakra vonatkozóan: adatokat és vizuális jegyzeteket, mindezt remek technikai színvonalon, pontos beállítású, jól komponált fényképek segítségével.

Ezt az utóbbi lehetőséget ismerte fel Tanai Péter, a múzeum jelenlegi gyűjteménykezelője, aki egyben a második fotósorozat szerzője is. A nagyrészt 2000 tavaszán készített fényképek a Filep-féle sorozat kockáinak színes párhuzamai, az 1960-as látószög minél pontosabb meghatározásával. Az új sorozat képei szintén a rögzítés és a dokumentálás példái, de a hangsúly már nem az „utolsó pillanatban megragadható" néprajzi tények felkutatásán és leírásán volt, hanem a korábbi, 1960-as *nézőpont* mind teljesebb *leképezésén*, a szó átvitt és konkrét értelmében egyaránt. Tanai képeinek különböző jelentésrétegei a jól meghatározható *elő*képekhez képest válnak fontossá, és ezek az előképek a szerkesztést, a formai (és több esetben a tartalmi) jegyeket is befolyásolták. Több kép jelentéstartománya a negyven évvel ezelőtti kép ismerete nélkül értelmezhetetlen vagy érthetetlen lenne, ami jól mutatja a két sorozat összefonódását.

2.

Az alábbiakban megfogalmazok néhány kritikusabb hangvételű gondolatot, összekapcsolva a tudományos perspektívák részletesebb bemutatásával. Az 1960-as sorozat képei ma mint a tudományos kutatás és érdeklődés forrásai egy múzeumi fotógyűjtemény részei. Abban az időben több száz hasonló perspektívájú fénykép és leírókarton készült a térség falvairól, elsősorban település-néprajzi és népi építészeti szempontok előtérbe helyezésével. A témaválasztásnak és a dokumentálásnak ez a módja megfelelt az akkoriban még általánosan elfogadott néprajzi/múzeumi adatrögzítés módszerének.[7] A szemlélet egyik alapvető jellemzője volt, hogy a rögzítés során túlbecsülték a fényképek információtartalmát, és nem helyeztek elég hangsúlyt a képen látható objektum kontextusának értelmező leírására.[8] Így a képek csak nagyon korlátozott mértékben használhatók forrásként a társadalmi átalakulások megragadására. A változások megragadása ugyanakkor több síkon is lehetséges: egyrészt a jól látható, karakteres *külső jegyek* és jellegzetességek szintjén (településforma, háztípusok, gazdasági épületek, kertek, lakásbelsők, használati tárgyak) vagy a *mentalitás* átalakulásával kapcsolatban (a munkavégzés lehetőségei és keretei, a higiénikus körülmények és elvárások, kényelem, szabadidő, mobilitás), másrészt a társadalomra, környezetre vonatkozó *saját tudás* jelentésrétegeinek világában. Az 1960-as fotósorozat leginkább a külső jegyek és jellegzetességek megragadására tett kísérletet. Az *elkészített képek* dokumentumjellege nyilvánvaló; a megvalósításban felfedezhetjük a dokumentálási eljárások mindegyikét: lejegyzés (fénykép), alapszintű értelmezés (leírókarton), megőrzés és továbbadás (gyűjtemény, adattár). De a képek mégsem elsősorban a társadalmi változások megértésének forrásai, hanem a kor néprajzi rögzítési eljárásainak dokumentumai.

A társadalmi átalakulások felől nézve a legmeghatározóbb a képsorozat egészét jellemző hiány. Egyfelől az *el nem készült képek* hiánya, másfelől az elkészült képek idő-/térbeli kontextusának, illetve a személyes szférával való összekapcsolásának hiánya.[9] A sorozat fényképkockái egy földrajzi hely kiragadott részletei, és mindazzal együtt, hogy konzerválnak néhány kiválasztott pillanatot a múltból, rámutatnak az egykori, eredeti kontextus illékonyságára, fogalmi szinten pedig a (forrás)*kritika* és a *reprezentáció* kérdéskörének alaposabb tárgyalására. Ha a társadalomtudományok a (néprajzi) fotókra nemcsak mint dokumentumokra vagy illusztrációkra, hanem mint a kritikus hang meg-

szólalására tekintenek (ami az elmúlt évek múzeumi megközelítéseinek egyik fő témája), akkor ehhez szükséges a kontextus minél differenciáltabb rögzítése is.

Ulrich Hägele német etnológus megközelítésében a kritika lehetősége összekapcsolódik a fotókra irányuló tudományos kutatómunkával és a kiindulópontok meghatározásával, amelyek: a történeti kontextus tisztázása, a képek fotótörténeti besorolása, az észrevehető összefüggések és esztétikai elgondolások kidolgozása és végül az ikonográfiai összehasonlítás (Hägele 2001:317). A különböző premisszák érvényesülése teremti meg a fényképek értelmező kontextusát, ami nemcsak a kritika, hanem a befogadás lehetőségének is alapja. Az értelmező kontextus felépítése tehát egyet jelent a képek több helyszínhez kapcsolódó részletes etnográfiai körülrajzolásával (terep, a kép sík felülete, gyűjtemény), ami a tárgyak használati, szimbolikus és gyűjteményi értékére egyaránt kiterjed. Ez a körberajzolás leginkább a kortárs jelenségek vizsgálata esetében lehetséges, mert *itt* a képek és az esetek összekapcsolódásának mi magunk is tanúi vagyunk.

Az 1960-as sorozat ugyan terepen készült fényképekből áll, mégis egymástól távol eső mozaikok, mert sem a tágabb társadalmi/történeti/kulturális kontextushoz, sem a személyes szférához nem kötődnek szervesen, és ezt a kötődést a primer adatokat és leírásokat tartalmazó, szokásos múzeumi nyilvántartás sem teremti meg. A képek hiába készültek az *akkori jelenkorban*, mégis a kultúra *időtlenségét* tükrözik, és nem kapcsolódnak olyan (etnográfiai szempontból) jelentős esetekhez, amelyek ezt az időtlenséget és az ezen alapuló beszédmódot feloldanák. A képek olyanok, mint állóképek egy némafilmből (Hägele 2001:317): van bennük némi teatralitás (szépen komponáltak, festőiek, nyugodtak), de megértésükhöz leginkább megérzésekre, emóciókra és fantáziára van szükség. Az ilyen képeket kiállítási térbe emelve leginkább illusztrációként lehet használni, ahol a tárgyakkal és szövegekkel elmondott történetek hátterében kiegészítő és esztétikai funkció betöltésére alkalmasak.

A(z etnográfiai szempontból) lényeges történeteket a 2000-ben készült sorozat felvételei kezdik el írni. A megfelelő képpárok egymás mellé tétele a külső szemlélő számára is hozzáférhetővé tesz történeteket: megőrzésről, átalakításról, újrakezdésről, elköltözésről vagy halálról. A képpárok kockáin nincsenek emberek, csak életük, tevékenységük vagy éppen időleges, esetleg végleges távollétük *nyomai*. A fizikai környezet állapotából következtethetünk az ott élő emberek mindennapjaira, gazdasági helyzetére, világlátására. Következtethetünk, de pontosan nem tudhatjuk, hogy történeteink milyen viszonyban vannak a valósággal. Az olvasat pontosítása további kutatómunkát igényelt, amivel közelebb kerülhetünk a képek külső jegyein túlmutató társadalmi és személyes kontextushoz.

A fentiek alapján látható, a két sorozat képpárjai akár önmagukban is kiállíthatók lettek volna, viszont a felszínre kerülő történetekben még túl sok volt a fikció. A képek puszta egymás mellé állításával, a képpárok kiállítási térbe emelésével csak nagyon keveset tudhatunk meg a sík felületen található terekről, az ott élő emberek életéről és mindennapjairól, a falu gazdasági viszonyairól, a természeti környezet és a társadalom kapcsolatrendszeréről. A két metszet viszont lehetőséget teremtett a képek tartalmi feltöltésére, egyfelől a képek által előhívott emlékek felkutatásával és összerendezésével, másfelől a jelenkori állapot rögzítésével és mind teljesebb bemutatásával. A negyven év még olyan időtávlat, amelyben ez a kutatás elvégezhető, a képekbe zárt történetek felfejthetők és tovább mesélhetők.

Nagyítások – terep és kiállítás

A társadalomtudományos szemlélet számára a fényképek legfontosabb és egyben legizgalmasabb jellemzője a jelentések egymásra épülő rétegzettsége. Egy tudományos kutatás számára a legfőbb feladatot és kihívást a fényképek sűrű szövésű hálójának módszeres kibontása jelentheti. A sűrítés, az esszencialitás nemcsak a képek külső részleteit, esztétikai kategóriáit, ikonografikus jegyeit, hanem a (megvalósítás és értelmezés) tudományos perspektíváit, a készítés körülményeit, a szereplők magyarázatait, illetve a nézők saját értelmezéseit is magában foglalja.

A *Nyalkai történetek. Narratív nagyítások* című kiállítás elkészítésekor a kiválasztott képpárok történeteinek feleleventéséhez és bemutatásához további (a helyszínen gyűjtött és készített) fényképeket és beszélgetésrészletet használtunk. A képekből kiinduló és képekre irányuló kutatással, a kutatási eredmények összerendezésével és bemutatásával akartuk felnagyítani a képek és az esetek közötti összefüggések jelentőségét, a tudatos összekapcsolás fontosságát.

A kutatás és interpretáció során a képeknek nagyon sokféle szerep jutott attól függően, hogy milyen cél megvalósítására törekedtünk éppen. A párhuzamképek így egyrészt a kiállítási koncepció és a kutatás *kiindulópontjai*, másrészt a kutatás *tárgyai*, harmadrészt az *interpretáció eszközei* voltak. A helyszínen gyűjtött családi fotók és a beszélgetések során készített fényképek ehhez képest (első látásra) másodlagos funkciót töltöttek be; a kiállítás terében leginkább a *kommentár* műfajába sorolhatók lettek volna. De törekedtünk arra, hogy a képek egymáshoz való viszonyát minél inkább relativizáljuk, és az eseteken keresztül megmutatható jelentések szerepét hangsúlyozzuk.

Kitérő – Sophie Calle és a „közvetített tapasztalatok hiányossága"

A kutatás és kiállítás kérdéseinek bemutatása előtt szeretnék hivatkozni egy fotográfusra, akinek szemlélete és alkotásai, illetve azok hatása már évek óta motoszkált bennem, egyfajta megvalósításra várva. A hölgy *Sophie Calle*, az élet apró, hétköznapi dolgai iránt fogékony, kísérletező kedvű és merész kortárs francia fotóművész, aki munkái során egyesíti a jó szemű profi fotós és az empirikus kutatást végző „amatőr" etnográfus figuráját.

Alkotásainak témaválasztása kortárs társadalmi és kulturális jelenségek megfigyelésére irányul, minden esetben az élet leghétköznapibb, szinte banális eseményeinek rögzítésével és interpretálásával. Művei között találhatunk példát az évek során felgyűlt születésnapi ajándékok naplórészletekkel és tárgylistákkal kommentált bemutatására,[10] velencei hotelszobák ismeretlen lakóinak tárgyakon keresztüli megismerésére,[11] a politikai átalakulás hatására változó külvilág tárgyaira irányuló emlékezet ellentmondásainak megragadására[12] vagy a tíz napon keresztül a saját ágyába invitált ismerős és ismeretlen alvók bemutatására, ahol képek és beszélgetésrészletek, továbbá terepnaplószerű feljegyzések segítségével tudhatunk meg részleteket a szituációról és a személyes motivációkról.[13] Minden alkotásában érezhető a tárgyak/képek és a szituációk elválaszthatatlansá-

ga, illetve a bemutatásban a tárgyak/képek és a szövegek egymásra utalása, egymásba fonódása.[14]

Calle saját magát „elbeszélő művésznek" nevezi, akinek egyformán fontos az elmondott *történetek tartalma*, a *tényfeltárás folyamata* (annak dokumentálásával) és az *elbeszélés formája* (Heinrich 2001:26). Fő motivációi a kíváncsiság és a befogadókészség; munkáiban következetesen érvényesülnek a kép-szöveg, valóság-fikció oppozíciók. Alkotásai nem műtermi képek, hanem terepen készült fotók, az élet apró részleteinek közvetlen ábrázolásai, az alanyok titkos megfigyelésével vagy nyílt kikérdezésével. Calle az egyénre, annak cselekedeteire vagy emlékeire helyezi mondanivalója súlyát, és igazolást keres arra, hogy ezek a történetek semmilyen törvényszerűségnek sem rendelhetők alá. Munkájáról folyamatosan naplót ír, és e szövegek több esetben részei alkotásainak. Kiállításaiban a képek és a szövegek teljesen egyenrangú viszonyban állnak egymással, szituációba ágyazott, dokumentarista képei a kísérő szövegek nélkül értelmetlenné válnának. Ahogy Barbara Heinrich német művészettörténész fogalmaz, Sophie Calle rekonstrukciót segítő szövegei lineáris, célirányos, pragmatikus írások, „tisztán informatív jellegűek, és mindig a vizuális komponensekre vonatkoznak" (Heinrich 2001:27). A „nyelv és kép összeegyeztethetetlenségét és a közvetített tapasztalat hiányosságát vizsgálja" (Heinrich 2001:15), és mindig felhívja a figyelmet arra, hogy a szereplőkön keresztül ugyan, de ő beszél, interpretációja szituációfüggő, ezért tartalmazhat tévedéseket és hiányosságokat, amelyeket nyíltan vállal, és kiállításaiban bemutat.[15] Calle így alkotásaiban mindig jelen van, a nézővel folyamatos diskurzus kialakítására törekszik, és a nézőket bevonja, lehetőségei és tapasztalatai aktiválásával.[16]

Sophie Calle ötletei, megközelítései és alkotásai sok kapcsolatot és eltérést is mutatnak az etnográfiai/antropológiai terepkutatás módszereivel. Calle munkáiban visszaköszön a néprajzi/antropológiai megfigyelés és adatgyűjtés módszerének több eleme, az interpretációban a valóság és a fikció határai elmosódnak. Míg művészeti tevékenységében ez egyfajta merészséget és játékosságot takar, és munkáinak erejét (remek ötletein túl) talán pont a kettő közötti finom billegtetés adja, addig egy empirikus társadalomtudományi megközelítés számára a két szféra közötti határelmosás alapvető módszertani (és etikai) kérdéseket vet fel. Calle ötletei és elvei mégis inspirációt jelenthetnek a néprajzi/antropológiai muzeológia számára is,[17] de csak az etnográfiai szempontok előtérbe

helyezése és minél szakszerűbb megvalósítása mellett. A terepkutatás, jegyzetelés, adatrögzítés eljárásainak egyesítése, a kutatómunka egyes elemeinek (például szövegszinten) a kiállítási térbe emelése, továbbá az egyedi történetek hangsúlyozása, a szubjektivitás, a tévedés lehetőségének vállalása, a „közvetített tapasztalatok hiányossága" a néprajzi szemlélet számára is elgondolkodtató kérdések megválaszolására teremt lehetőséget.

3.

A nyalkai *terepkutatás* során a fő feladat az egyes képpárok idő/tér dimenziójának mind teljesebb feltöltése volt személyes élményekkel, a múltról és a jelenről egyaránt. A fényképek folyamatos használata mellett megpróbáltunk minél többet megtudni arról, hogy kik és milyen körülmények között éltek annak idején (1960-ban) a képeken látható tereken, és ez mára hogyan változott meg, alakult át. Felvettünk beszélgetéseket a családi életről, a mindennapokról és az ünnepekről, a társadalmi, gazdasági és politikai változások helyi körülményeiről, az életminőség változásáról, az ingázásról, a nők és a férfiak különböző világáról. Néhány főbb szempont figyelembevételén túl nem határoztuk meg előre, hogy melyek azok a klasszikusnak vagy esetleg új keletűnek számító témakörök, amelyekkel foglalkozni kívánunk, hanem a beszélgetések tartalma és a szituációja függvényében alakítottuk ki az adott helyhez, családhoz kapcsolódó, kibontható történetek és esetek hangsúlyait.

A kutatás során két nagyon különböző empirikus módszert egyesítettünk. Egyrészt egy már meglévő fotógyűjtemény forrásaira támaszkodtunk, amelyet a helyszíni munka folyamán mi magunk is bővítettünk; másrészt a beszélgetések alkalmával szinte minden esetben használtunk fényképezőgépet is, a fotográfiai és verbális kritériumok folyamatos összeegyeztetésével. Az első esetben a kutatás helye a gyűjtemény volt, ahol a források elsősorban a múltra vonatkozó adatokat tartalmazták, és a forrásfeltárás során a képek társadalomtörténeti kontextusa és ikonográfiai jegyei kerültek előtérbe. A második esetben viszont a képek olyan részt vevő megfigyelésen alapuló adatgyűjtéshez kapcsolódtak, amelyben ötvöztük az *oral history* és a *vizuális médium* használatának lehetőségeit. Ez nemcsak azt jelenti, hogy egyébként fényképeztünk is, hanem törekedtünk arra, hogy a beszélgetések tartalmi részleteihez igazodva, a beszélgetési szituáció

tanulságainak felhasználásával, tudatosan választott témakörök, példák fényképezésére kerüljön sor. Ez a módszer nagyjából megfelelt annak a fotográfiával foglalkozó (elméleti és gyakorlati) megközelítésnek, amit a német empirikus kultúrakutatás a *Fotolore* terminussal ír körül. A megközelítés az archív tárgyak, leletek (artefaktorok) kutatását és használatát egyesíti a terepmunka során alkalmazott vizuális jegyzetelés és narratív kikérdezés módszerével, mindezt úgy, hogy a kutatómunka célkeresztjében a fénykép (mint olyan) áll (Hägele 2001:317–319).

A módszer alkalmazása azért bizonyult szerencsésnek, mert nem egy meghatározott témakör etnográfiai körülrajzolására, hanem egy képekből kiinduló és képeket bemutató kiállítás megvalósítására törekedtünk, és a legfőbb koncepcionális pontok már a kutatás kezdetén megfogalmazódtak. A párhuzamképekből kiindulva nem tudtuk (de nem is akartuk) Nyalka teljes, monografikus szempontokat megvalósító néprajzi leírását adni. Ezért a munka során erősen érvényesült a (kiállítás elméleti alapjain nyugvó) *szelekció*, viszont felerősödött a *kapcsolat* jelentősége: mi és az ott lakók, az ott lakók és a képek és ezen keresztül a képek egymáshoz fűződő, egymásra épülő kapcsolata. Ez hozzájárult a képek szakmai szempontokon túlmutató társadalmi jelentőségéhez, nagyobb teret engedve az egyéni tapasztalatok és a szubjektív megközelítések érvényesülésének. A társadalmi jelentőség, az egyéni látószög és az esetek képeket felerősítő hatása együtt tették lehetővé a képek (technikai/kémiai eljáráson túlmutató) narratív nagyítását.

4.

A fényképek és a történetek *múzeumi térre fordítása* újabb (módszertani szempontból) fontos kérdések megfogalmazására teremtett alkalmat, amelyek a szövegek és a képek kapcsolatát állították górcső alá, elsősorban a műfaj, a retorikai és a beszélői pozíció szempontjából. Hiszen a fotográfia mint médium nemcsak a képfelületet és a képelemeket állítja fókuszba, hanem kérdéseket fogalmaz meg, kíváncsiságot és érdeklődést kelt, képes különböző hangon beszélni, és más-más szemüvegen keresztül látni a világot (Edwards 1999:54). Ezért a bemutatás során nemcsak a *felületi* megértést, hanem az esetek, élmények megtapasztalhatóságát is hangsúlyozni akartuk, ezért az egyéni nézőpontok bemutatása elmaradhatatlan részét képezte az interpretációnak.

A kiállítás nyolc párhuzamképből kiindulva, nyolc különböző (de egymással több ponton érintkező) történetet mutat be: öt lakóházról, az utcáról, a templomról és a határról. Olyan történeteket válogattunk, amelyek segítségével – ha nem is teljes, de – minél összetettebb és differenciáltabb képet festhettünk a faluban élő emberek mindennapjairól, életük színtereiről, a jelenből visszanézve, az elmúlt negyven év távlatában.

A bemutatott helyszínek kiválasztása és a részletek összeillesztése során nagyon sokféle nézőpontot kellett figyelembe vennünk. A legfontosabbnak azt tartottuk, hogy az öt különböző történet egyrészt különböző perspektívákat jelenítsen meg, de ezzel együtt mégis láthatóvá váljon, hogy a tágabb társadalmi, gazdasági és politikai kontextus változása eredményezhet hasonlóságokat az életkörülmények, a mentalitás, a tapasztalat és a tudás tekintetében. Lényegesnek tartottuk azt is megjeleníteni – legalább az utalás szintjén –, hogy egy alig több mint négyszáz fős faluközösségben – a fizikai közelség és a rokoni szálak sűrűségének köszönhetően – sok közös érintkezési pont

található, ami a társadalmi élet fontos része. Arra is ügyeltünk, hogy a történetek mesélői között férfiak és nők, idősek és fiatalok egyaránt legyenek, még ha a „mintavétel" szociológia értelemben nem is nevezhető reprezentatívnak.

A kiválasztott történetek minden esetben leszűkíthetők néhány fogalomra: így találhatunk példát a *szép és romantikus álmok* valóra váltására, az *elköltözésre* és az *új helyen, új családban* egy *új élet* felépítésére, *gazdasági vállalkozásra* és nehézségekre, egy *felújítási misszióra* és a *visszaköltözés* utáni közösségi szerepvállalásra, végül a *„változatlanságra"*.

A lakóházak, a templom és az utca történeteit a párhuzamfotók képpárjai keretezték, amelyeket kiegészítettünk családi fotókkal, dokumentumokkal és helyszínen készített felvételekkel. A képek közötti kapcsolatot, a történeteket az ott lakók (a templom esetében a kántor) elbeszélései – pontosabban összevágott elbeszélésrészletei – teremtették meg, a kiállítási térben ugyanúgy, mint a katalógus lapjain. Ezeket a szövegrészleteket *idézetek* formájában illesztettük a képek mellé úgy, hogy egyfelől az olvasás sorrendje világosan követhető (de ne kötelező érvényű) legyen, másfelől a képek szövegszerű kontextusa ne csak ezekből a dialógusokból, hanem a többi kép információtartalmából is származhasson. Tehát kollázstechnika alkalmazásával hoztuk létre a fényképek történetekbe ágyazott, narratív nagyítását.

Az egyes lakóházak képeit és szövegeit egy utcaszerűen kialakított térbe, belógatott tablókon rendeztük el, középen a templomról szóló történettel. A házak egymás mellé állításakor nem a házszámozás sorrendje, hanem az egymást követő esetek (térben is kifejezhető) párbeszédbe állítása volt a fő rendezőelv. A térbeli elrendezés a különböző perspektívák, élethelyzetek és esetek egymásmellettiségét, kapcsolatait és eltéréseit hangsúlyozta. Az „útifalvakra" jellemző orsós szerkezetet térkövek felhasználásával, illetőleg a templomtabló köré épített, két oldalról megkerülhető kavicsszigetek kialakításával jeleztük. A házak történeteit a nyalkai határ tizenkét stációra bontott határkerülésével kereteztük, amelyből tíz a határ jelentősebb területeit/pontjait mutatja be, amit kiegészítettünk egy panoráma-látképsorozattal, továbbá a faluról és határáról készült 1951-ből és 1974-ből származó légi felvétellel. A két utóbbi képcsoport egyfelől segítséget adhat a látvány és a térbeli viszonyok elképzeléséhez, másfelől utalás a fényképezés adta technikai lehetőségek kihasználására (látószögnövelés, fölé emelkedés). A határkerülésről egy etűdökre bontott 15 perces film is készült *Nyalkai történetek* címmel,[18] ami a kiállításban a határ állóképsorozatának záró momentuma.

A belső területek és a határ térkövekkel való elválasztása, a határkerülés keretező funkciója egyszerre utalt a külső és belső terek közelségére és távolságára, illetve a viszony ambivalens természetére. Hiszen a falu mezőgazdasági művelésre alkalmas kertjei és földterületei közvetlenül a házak mögött kezdődnek, tehát a szó konkrét értelmében is karnyújtásnyira vannak. Viszont a termelőszövetkezeti földtulajdonrendszer kialakulásától kezdve a fizikai értelemben vett közelség nem egyenlő a birtoklással és a műveléssel, tehát a tényleges közelséggel. A valóságos viszonyok múzeumi térre fordításakor az elrendezésnek ez a módja (elválasztás és keretezés) alkalmasnak tűnt a megváltozott térhasználat bemutatására, hiszen annak ellenére, hogy a mindennapokhoz ma már a könnyebb és gyorsabb mozgás, a nagyobb fokú mobilitás szorosan kapcsolódik (például a közlekedési vagy a munkavállalási szokások és lehetőségek változásával összefüggésben), a falun belüli élettér a korábbiakhoz képest fokozatosan beszűkült és bezáródott. A falu külső területein a lakosok nagy része évek vagy évtizedek óta nem járt, a területek változásairól, jelenlegi állapotáról semmit vagy csak nagyon keveset tud. A *kint* és a *bent* kapcsolatát és elválását nemcsak az egyes történetek, hanem a történetek összefüggő rendszere mutatja meg, a képek, a szövegek és az elrendezés egymásra vonatkoztatásával.

Ez a megközelítés viszont továbbvezet a képek mellé illesztett szövegek retorikai és műfaji kérdéseihez, továbbá a beszélői pozíció meghatározásához. Mivel a kiinduló témafelvetésekre – személyes tereket ábrázoló képek használatán keresztül a társadalmi változások kutatása, megragadása és kiállításon keresztüli bemutatása – leginkább a személyes tudás és tapasztalat szintjén mozgó válaszok születtek, az interpretációban is széles teret kívántunk biztosítani a szubjektív, dialóguson keresztül megfogalmazódó értelmezéseknek, és nem törekedtünk a tartalom „objektívnek (és ezért esetleg tudományosabbnak) látszó" nyelvezetre fordításával. A képek mellé illesztett interjúrészletek egyfelől erősítették a képek-személyek és a képek-esetek kapcsolatát, másfelől közelebb engedték a nézőt a beszélgetés szituációihoz, láthatóvá téve a helyzet hétköznapiságát, de esetleges banalitásait, ügyetlenségeit és kiszólásait is. A mesélők történetein és nézőpontjain túl viszont a kutatói hang is folyamatosan hallható, és nemcsak a beszélgetések kérdéseiben, hanem sokkal inkább a hangsúlyok és a látószögek beállításában, a részletek kiválasztásában és újra összeillesztésében. A „vágás, tépés, nyisszantás és átívelés" megvalósításának e módja egy előre meghatározott teoretikus kereten alapult, amelyben a fogalmak szüntelenül változó és finomodó jelentései az adott empirikus anyagra vonatkoztatva nyerték el megfelelő összefüggéseiket.

Fogalmi sík

A *szövegszerűség* a teoretikus keret felépítésében, az empirikus kutatás kérdéseiben és a megvalósulás során is kulcsfontosságú megközelítésnek számított. Az elmélet és a gyakorlat fogalmi összekapcsolása így hangsúlyozta a szövegeket író, olvasó és interpretáló személyek szerepét,[19] továbbá középpontba állította az egyéni tapasztalatok, motivációk és perspektívák jelentőségét, az objektív/szubjektív megközelítés lehetőségeinek tudatos vizsgálatát. A *kiállítás műfaj* és az *irodalmi tudatosság* fogalmakon keresztüli egymásra vonatkoztatása lehetőséget teremtett a kiállításokra/múzeumokra és az etnográfiai írásra egyaránt érvényes kérdések továbbgondolására és esetleg néhány, a konkrét

példán túlmutató következtetés megállapítására. Az alábbiakban a kép/szöveg összefüggések bemutatásával az archívum, a kollázs, a kontextus és a narrativitás fogalmain keresztül fogalmazok meg észrevételeket a kiállításról mint a kritikus hang egy lehetséges múzeumi megszólalásáról.

5.

Az *archívum* fogalmán jelen esetben nem dokumentumokat gyűjtő, őrző, kutató, osztályozó (esetleg bemutató) intézményt értek, még ha a fogalom meghatározása alapvetően kapcsolódik is az e paradigma szárnyai alatt terebélyesedő rendszerekhez. Sokkal inkább utalnék arra a Foucault által meghatározott társadalomtudományos *gyakorlatra*, amely a világban látható és tapasztalható dolgokról kialakuló (és *át*alakuló) kijelentéseink rendszerét hozza létre.[20] Ebben a gyakorlatban nem az a legfontosabb, hogy dokumentumok *vannak*, hanem hogy jelentést és jelentőséget tulajdonítunk nekik, felhasználjuk valamilyen cél érdekében.

A *Nyalkai történetek. Narratív nagyítások* képpárjainak kritikai megközelítésére utalva: végső soron nem az egyes képekre vagy sorozatokra vonatkozó hiányok felsorolása a kritikai viszonyulás lényege, hanem az, hogy a jelenkori (elméleti, módszertani és gyakorlati) feldolgozás során milyen következtetések és kijelentések fogalmazhatók meg a képekből kiindulva, a képekre vagy akár az intézményi működésre vonatkozóan is. Ez legalább két következményt von maga után: egyfelől ez a gyakorlat lehetőséget teremt arra, hogy egy intézmény akár saját tudományos és társadalmi praxisát is kritika tárgyává tegye, az önreflexivitáshoz szükséges fogalomkészlet és retorika kialakításával – ami a társadalomtudományok kritikai fordulata óta szinte elvárásként fogalmazódik meg. Másfelől viszont (és a *Nyalkai történetek* című kiállítás kapcsán ez lényegesebb szempont), egy kiállítás is válhat (például empirikus kutatás alapján megfogalmazódó) kijelentések archívumává, amelyben az egymás mellé illesztett részletek együtt és egymásra vonatkoztatva alakítják ki a megfelelő diskurzust. Ez a diskurzus (ideális esetben) a kutatók, az intézmény és a befogadók számára egyaránt hozzáférhetővé tesz témákat és megközelítéseket, továbbá lehetőséget teremt az archívum szabad bővítésére. Ebben az archívumban nemcsak az számít adatnak, hogy például egy adott helyen hányan laknak, kinek mennyi földje van, milyen körülmények között, milyen életet élnek az ott lakó emberek, hanem az a mód is, ahogy erről ma beszélni lehet, ahogy *csak itt és most* lehet és érdemes.

Az archívum tehát a *kijelenthetőség* és a *kijelenthetőség működésének* rendszere (Foucault 2001:168), ami aktív, nyitott a különböző alternatívák számára, így több elemében egyedi, kísérleti, és minden esetben szubjektív. Foucault tudományelméletében (de gyakorlati tevékenységében is) az archívumhoz kapcsolódó módszertan az archeológiai eljárás, amelyben az esetek újraírása során a dokumentumok egymás mellé tétele és az illesztés miként je teremti meg azt a beszédmódot, amely a megfelelő kijelentések megfogalmazásához szükséges (Foucault 2001:173–251). Ez a módszer (a kiállítás műfajára vonatkoztatva) továbbvezet az elrendezés és a kontextus fogalmi megközelítéséhez.

6.

A *kollázsfogalom* segítségével a következő kérdésekre keresem a választ: egyfelől a kulturális fragmentumok egymás mellé illesztése milyen keretek között valósítható meg olyan térben (kiállítóterem), ahol a részletek felfűzése alapvető műfaji kritérium? Másfelől: a fragmentálás mint választott interpretációs eljárás hogyan segíthet a kiállítással mint műfajjal kapcsolatos kritikai tér felépítésében és megértésében? Végül: a *kollázstechnika gyakorlati alkalmazása* miként járulhat hozzá a kontextus fogalmának újragondolásához?

A kultúra töredékeken keresztüli hozzáférhetősége a modern múzeumi diskurzus egyik közhelye, és ebben a megközelítésben a kollázs mint műfaj felfogható a kulturális rendhez való modern közelítés egy lehetséges módjaként (Clifford 1994:117). A kollázstechnika kiállítási térben való felhasználása egyrészről ennek a kulturális rendnek más műfajra való átfordításával egyenlő, másrészről az egymás mellé helyezések alkalmasak lehetnek más, korábbi elrendezések megkérdőjelezésére vagy legalábbis kritikus megközelítésére.

A kiállítás koncepciójának kidolgozása során a kiinduló képsorozatok feldolgozása nyilvánvalóvá tette, hogy a szelekció és válogatás az anyag egyik legfontosabb jellemzője. Pierre Bourdieu megközelítésében a fénykép mint a valóság sajátos átírása már önmagában is önkényes szelekció,[21] mindamellett egy adott helyről készített képek bármilyen gazdag sorozata sem képes a megfelelő információk melléállítása nélkül a teret a maga teljességében megragadni. Az adatok fragmentáló, hangsúlyozó természetének tudatos vállalása viszont lehet egy interpretáció teoretikus síkja és gyakorlati kerete.[22]

A *Nyalkai történetek. Narratív nagyítások* című kiállításban különböző időben és térben készített, nagyon változatos társadalmi gyakorlattal rendelkező fényképeket rendeztünk össze. A képeket meghatározott terekhez rendeltük (házak, templom, utca, határ), és a képek közötti kapcsolatot az egymás mellé állításon túl beszélgetésekből vett részletekkel teremtettük meg. Tautologikusnak tűnhet fragmentumokat fragmentumokkal magyarázni, mégis ezt a megoldást választottuk: olyan töredékeket állítottunk egymás mellé, amelyek arra a kontextusra utaltak (beszélgetési szituáció), amit mi magunk alakítottunk ki a kiállítás koncepciójának megvalósításához. A töredékek illesztésekor, a kollázstechnika alkalmazása során a kerek történetek bemutatásán túl pontosan ennek a szituációnak a közel hozására törekedtünk, egyfelől mert az eredeti, 1960-as képsorozat időtlenségével és kiszakítottságával szemben az egyik legfontosabb feladatnak az időbeliség előhívását tartottuk, másfelől a szituációk kevésbé a tárgyi, mint inkább a képeken látható világ társadalmi összefüggéseit erősítették, abban az esetben is, ha a képeken sok esetben egyáltalán nem láthatók emberek (és itt a helyszínen készített képeink egy részét is beleértem). A láthatóvá tételhez szükség volt a hangjukra, egyéni viszonyulásaikra, vonatkozzon az a képeken látható formai elemekre vagy azon túlmutató életszituációkra, változásokra, eseményekre.

A kollázstechnika és az archeológiai módszer több ponton mutat hasonlóságot. Mind a két eljárás a külön kommentár (látszólagos) mellőzésével, az illesztés megvalósításával bontja ki a dokumentumokkal bemutatható történetek egy olvasatát, ami leginkább az uralkodó narratívákkal szembeni kritikai attitűd megnyilvánulásának tekinthető. Ezzel összefüggésben a kollázs és az archívum is széles teret enged az alternatív és szubjektív megközelítések számára: hiszen az összerakás folyamata mindig feltételezi az alko-

tót, aki kijelentései megfogalmazásához a szétszedés és újra összerakás lehetőségeinek széles tárházát veheti igénybe. Viszont a kollázstechnika erősebben kapcsolódik a dokumentumok, források darabokra szedéséhez, halmozásához, felkockázásához, mint az archeológia eljárása, ami inkább az idézetek egymás mellé helyezését hangsúlyozza. Fontosnak tartom kiemelni, hogy a két módszer összevetése során nem a fogalmak mögött meghúzódó általános értelemre, hanem a szakirodalmi példákban szereplő meghatározásokra utalok: a kollázs esetében az etnográfia kritikai attitűdje és a szürrealista avantgárd kollázstechnika közötti kapcsolat vizsgálatára (Clifford 1994), az archívum esetében pedig a történetírás archeológiai eljáráson keresztüli módszertani újrafogalmazására gondolok (Foucault 2001).

A kollázstechnika alkalmazása a *Nyalkai történetek* című kiállítás esetében tehát a képek és a szövegrészletek egymást kiegészítő, kölcsönösen értelmező egymás mellé állítását jelentette. A fényképek és a beszélgetések nem illusztratív szerepben, hanem egymás nélkülözhetetlen kontextusaként jelentek meg, összekapcsolódva a képek egyfajta szövegszerű felhasználásával, ami leginkább az illesztési módokban ragadható meg.[23] A szövegszerű megközelítés és a kollázs együtt teremtették meg a képek szituációkon mint kontextuson keresztüli narratív nagyítását.

7.

A kutatás célja tehát a képekbe zárt tudás *„elmondássá" formálása* volt – utalva Hayden White narratívára vonatkozó tömör történetfilozófiai megfogalmazására (White 1997:104–109) –, ami a kiállítás forgatókönyvének készítése közben kiegészült a beszélgetési szituációkra való tudatos utalás megjelenítésével.

Az 1960-as kiinduló képsorozat kockái önmagukban nem voltak alkalmasak etnográfiai szempontból jelentős történetek megfogalmazására és *szövegre fordítására*, viszont a 2000-es sorozat képeinek elkészítése már kihívást jelentett, és lehetőséget biztosított egy (vagy akár több) olvasat létrehozására.[24] Ehhez viszont szükséges volt előhívni és felerősíteni azt a diskurzust, amiben a képek létrejöttek (egykor és most), kiegészítve

azzal a kutatói szituációval, amelyben jelentőséget tulajdonítottunk nekik: mi magunk és az ott lakók egyaránt. Tehát a kutatás kezdetén és a kiállításkoncepció kidolgozásakor egyaránt fontosnak tekintettük, hogy ne csak a képek felületén található motívumoknak, hanem a képekkel előhívott élethelyzeteknek és perspektíváknak is teret engedjünk.

A képek és a szövegek már a beszélgetések alkalmával is folyamatosan összekapcsolódtak: eleinte a képre vonatkozóan tettünk fel kérdéseket, majd a beszélgetések részleteihez készítettünk képeket. A fotók és az interjúk kapcsolata olyanná kezdett válni, mint a képeslapok és a rá írt szövegek: ahol a szövegek lehetnek üdvözletek és beszámolók, történetek vagy csak néhány vonatkozó adat nevekkel, esetleg évszámmal. Ez a felfogás tovább erősítette a szubjektív vonásokban rejlő lehetőségek fontosságát, a stílus és a beszédmód kérdését. Egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a realista nyelvezet helyett használható, idézeteken keresztül beemelhető metaforikus beszédmód, az expresszív árnyalatok nem távolítják egymástól a valóságot és annak leképezését, hanem (jól átgondolt és gondosan elrendezett formában) közelíthetik őket. Ehhez viszont szükséges annak a felfogásnak az elismerése és tudatosulása, hogy a dokumentarista, kulturális tényeken alapuló beszédmód nem szükségszerűen igaz, illetve az expresszív, allegorikus elbeszélés nem szükségszerűen hamis (Edwards 1999:55), és ezek a megállapítások kiterjeszthetők az etnográfiai írás határain (Clifford 1999) túlra is. Ahogy a retorikai fordulat az antropológiai és történeti írás esetében is hozzájárult a historizáló és pozitivista szemlélet kritikai megközelítéséhez (N. Kovács 1999), ugyanúgy a múzeumi műfajok esetében is újfajta lehetőségeket rejthet magában. Egyrészt a tárgyak/képek felhasználásával kialakított diskurzusban előtérbe kerülhetnek az elmondható történetek, másrészt a narrativitás elvárásainak megfelelve tudatosan kialakítható egy olyan diszkurzív (egyben kritikai és szubjektív) tér, mely lehetővé teszi a múzeumi térre fordított világ egészen másfajta megtapasztalását is (Edwards 2002:46–47).

A *Nyalkai történetek. Narratív nagyítások* című kiállításban nem törekedtünk megkérdőjelezhetetlennek tetsző, pozitív állítások megfogalmazására, mint például: földrajzi fekvés, lélekszám vagy a kistáji/néprajzi jellemzők meghatározása. Nem soroltunk fel gazdasági adatokat, nem készítettünk az „adatközlőkről" kiállítható életrajzot. Viszont minden ilyen és ehhez hasonló adatot megtudhat a látogató a képek és a szövegek áttekintésével, mint egy idegen vagy már egy kicsit ismerős emberrel folytatott beszélgetésben. A kiállítás így nem fontos(nak látszó) adatok megtanulására alkalmas, didaktikus népismereti olvasókönyv, hanem inkább egy ide-oda lapozható, egymásra épülő fejezetekből álló történetfüzér, amely akár tartalmazhatja is a tankönyvekben megtalálható tudás- és ismeretanyagot, de olvasójától nem a tényszerű ismeretek biflázását, hanem a történetek elmélyült, gondolkodós olvasását várja. Ehhez kérdések megfogalmazásával nyújt segítséget, és teret enged a tudás közös megalkotásának (Edwards 2002:52).

A kultúra elbeszélése (akár egy tanulmányban, akár egy kiállításon) ideális esetben egyesíti az aprólékos, rigorózus analízis, a dokumentarista kánon és az expresszív beszéd elemeit (Edwards 1999:57), tehát ötvözi a pozitivista/realista kutatói pozíciót a kifejezés esetleg művészi elveket is megvalósító, elsősorban személyes terével. A *Nyalkai történetek. Narratív nagyítások* című kiállításban kísérletet tettünk ezeknek az elveknek és megközelítési módoknak a megvalósítására, a fogalmak, a módszerek és a gyakorlat elemeinek folyamatos újragondolásával, egymásra vonatkoztatásával, végül a következtetések és tanulságok levonásával.

(Ön)kritikus zárszó

A kutatás és a kiállítás munkálatainak legfontosabb tanulságai pontosan ez utóbbi szemponthoz, vagyis a teoretikus, a módszertani és a pragmatikus szint közötti összefüggés megteremtéséhez kapcsolódnak.

Mondanivalónk megfogalmazásakor elköteleztük magunkat egy műfaj keretei mellett (múzeumi fotókiállítás), de a megvalósítás során nem tudtuk kiaknázni a műfaj egyik legjellemzőbb adottságát, mégpedig a kiállított képek *anyag- és tárgyszerűségének* hangsúlyozását. Magunknak ugyan megfogalmaztuk, hogy a helyszínen gyűjtött családi fotók bemutatásakor kiemeljük a képek tárgyi jellemzőit (keretbe rakjuk, szöggel akasztjuk fel a tablóra, vagy komplett, lapozható fotóalbumként állítjuk ki), de a képek eredeti darabjainak megszerzése több esetben akadályba ütközött – leginkább a képek emocionális feltöltöttsége és a tulajdonosok érthető kötődése miatt. Az elvet végül nem tudtuk volna következetesen végigvinni, ezért lemondtunk a megvalósításról. Az anyagszerűség a fényképek bemutatását változatosabbá és tagoltabbá tette volna, a tárgyakban rejlő lehetőségek (keretbe rakott kép) radikálisabb interpretációs közeget eredményeztek volna,[25] ami a kiemelés és a keretezés fogalmain és aktusán keresztül a múzeumi/kiállítási praxisra is utalhatott volna. Ezenfelül a keretezés a stílusjegyek megjelenítésére is alkalmas eljárás: a történetek és a tárgyak stílusa összeköthető lett volna, tovább erősítve a bemutatás szövegszerű jellemzőit. Végül az anyagszerűség hiánya a kiállítás műfaji kereteit is érintette: hiszen „eredeti" képek autentikus néprajzi tárgyként való bemutatása karakteresebben távolította volna a fotókiállítás és a fotóalbum műfaji jegyeit egymástól. A kiállításon az archív családi fotók digitális másolata alapján készült nyomtatott változatokat állítottuk ki, és megfosztottuk a befogadókat az (egyébként a koncepcióba tökéletesen illeszkedő) eredeti tárgyakhoz való közel kerüléstől.

A második kritikai észrevétel elsősorban a *tér és a lépték* összekapcsolásának hiányát emeli ki: a belső térből a külső területek felé való haladás jobban érzékeltethető lett volna a képnagyítások fokozatos növelésével és léptékváltással. A kiállításban az egyes házakhoz kapcsolódó személyes történetek képei ugyanazt a méretarányt mutatják, mint az utca vagy a határ. A belülről kifelé haladás így nem tükrözi (képi szinten) a személyes,

intim szférától való folyamatos távol kerülést. Az észrevétel megfogalmazója[26] még az egyetlen ház *(bent)* és a falu belső és külső területeinek *(kint)* egymással összekapcsolódó mikrovizsgálatát és ezen keresztül a mentális térkép különböző léptékeinek megragadhatóságát is felvetette, ami viszont már egy másik (egyébként remek ötletre épülő) kiállításhoz vezet.

A harmadik kritikai észrevétel szintén a koncepció egyik legfontosabb fogalmi kategóriájához kapcsolódik, ez pedig a *szelekció*. Az elkészült kiállítási tablókat külön-külön és együtt is szemügyre véve, újra és újra megfogalmazódik bennem, hogy a kiállításra kiválogatott anyagot lényegesen szigorúbban és alaposabban meghúzhattuk volna. A helyszíni kutatás és az összegyűjtött anyag lejegyzése után persze még így is a bemutatásra kiválogatott anyag összeillesztése volt a munka legmacerásabb és leghosszadalmasabb művelete, mégis elismerem, hogy az a látogató, aki nem rendelkezik a kutatásban részt vevők hely- és anyagismeretével, több mozaikkockával nem tud mit kezdeni, pusztán azért, mert mi nem tudtunk megválni tőle. A múzeumi praxisban (ideális esetben) ezen a ponton lép be a képbe a látványtervező, aki a muzeológusok által a kiállításra kiválogatott tárgyak/képek felét (némi túlzással) egyszerűen kiszórja. Persze nem állítom, hogy a képek bősége érthetetlenné teszi az egyes kiállítási egységeket, esetleg a kiállítás egészét, de azt elismerem, hogy ahhoz képest, hogy a kiállítás esetében összesen egy teremről van szó, az alapos átbogarászás akár másfél órát is igénybe vehet. Hozzáteszem: ez nem feltétlenül baj!

Ahogy a kiállítással felvetett kérdések, úgy a kritikai észrevételek is bővíthetik a kiállítással életre hívott archívum kijelentéseit, hozzájárulva a fényképekkel és (a néprajzi) kiállítással kapcsolatos elméleti, módszertani és gyakorlati megközelítések továbbgondolásához.

JEGYZETEK

1. A tanulmány az OTKA TS040750. számú kutatás támogatásával készült. A tanulmány első két fejezete (Fényképek és perspektívák – a források; Nagyítások – terep és kiállítás) tartalmaz beemelt (és átalakított) részleteket a kiállításkatalógus előszavából (Frazon 2004).
2. Balassa 1997:474 (kiemelés az eredetiben).
3. A kiállítás a Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztályán volt látható 2003. november 27.– 2004. február 29. között, Pécsen. A kiállítás és a kutatás pécsi néprajz szakos hallgatók és kutatók közreműködésével jött létre. A részt vevő hallgatók: Agócs Ruben, Béres Sándor, Lőrincz Ildikó Lujza, Máté Gábor és Osztrogonácz Edit; a kutatók: Tanai Péter (Xántus János Múzeum, Győr), Kuti Klára (PTE), Vándor Andrea (Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztálya, Pécs) és Frazon Zsófia (PTE). A kiállítást Borsos Balázs (MTA Néprajzi Kutatóintézete) nyitotta meg.
4. Edwards 2002, különösen 42; Hägele 2001:309–314, 319–322. Magyarországon néprajzi múzeumi kontextusban ez a váltás körülbelül az 1970-es évekre tehető (Fogarasi 2000:765).
5. Téma- és tárgymeghatározás, rövid külső leírás, a képre vonatkozó fényképészeti adatok, készítő, évszám, hely.
6. Xántus János Múzeum néprajzi fotógyűjtemény: 419/XJM-NF–454/XJM-NF leltári számmal. A kiállításon, a katalógusban és a tanulmányban közölt képek a múzeum engedélyével jelentek meg.
7. Az épületek és az épített környezet dokumentálása a Bátky-féle *Útmutató* szerint: „Modelleket tehát csak olyan tárgyakról készíttessünk – ha nem lehet, legalább rajzoljuk vagy fényképez-

zük le őket – a melyek vagy el nem mozdíthatóak, pl. épületek, malmok, hidak stb.; vagy túlságosan terjedelmesek, pl. ladikok, különféle kasok, ketrecek, kocsik stb." (Bátky 1992:10).

8. „A fényképi azonosítás ugyan részletekbe menően azonosít, de csak azonosít, míg a szöveges leírások általában egyúttal értelmeznek is. A fénykép a szöveges információkkal kiegészítve válik teljes adatforrássá." (Kunt 2003:68.) Vö. muzeológiai tárgyfotózás mint külső jellegzetességek megörökítése (Porto 1999:46–47).
9. Lásd ehhez Hägele 2001:314.
10. *Birthday Ceremony*, 1997.
11. *The Hotel*, 1983.
12. *The Detachment – Die Entfernung*, 1996.
13. *The Sleepers*, 1979.
14. Munkáiból 2001-ben a Ludwig Kortárs Művészeti Múzeumban is látható volt egy válogatás. Az idézett példákról részletesebben a kiállítás magyar nyelvű katalógusában lásd Szipőcs szerk. 2001.
15. „Munkájának nem az a baja, hogy túlságosan távolságtartó, tárgyilagos. Természetesen nem az. Nyilvánvaló, hogy a *látszólag objektív rögzítés* sem személytelenebb, mint a kimutatott, szubjektív értelmezés. Hogy szövegei csak annyira hitelesek, amennyiben *saját érzékenységének felelnek meg*. Hiszen az idézet mindig a *művész szava*, nem a megszólítotté." (Bíró 2003:216; kiemelés – *F. Zs.*)
16. „Munkái töredékek, amelyek a megfigyelő számára lehetővé teszik, hogy összefüggést találjon az egyes töredékek között, valamint kapcsolatba hozza ezeket saját tapasztalataival... [így] a nézőt is bevonja saját lehetőségeivel és tapasztalataival." (Heinrich 2001:28.)
17. Elsősorban a kiállításra irányuló terepkutatás: hétköznapok tanulmányozása, adatok lejegyzése, felvételek készítése, saját vélemény naplószerű rögzítése. A kísérleti néprajzi muzeológiai megközelítések és Sophie Calle munkamódszerének kapcsolatairól lásd még Korff 2002:16–17. A kortárs művészeti fotográfia és az antropológia kapcsolatát feszegető kísérletekről lásd Edwards 1999 (különösen 70–75).
18. A filmet Agócs Ruben készítette.
19. Ahol az interpretáció fogalma egybefogja az írást és az olvasást; vö. Gadamer 1994.
20. „A lehetséges mondatok szerkesztési rendszerét kijelölő *nyelv* és a kiejtett szavakat passzívan összegyűjtő *korpusz* között elhelyezkedő *archívum* külön szintet határoz meg: azét a gyakorlatét, amely kijelentések egy sokaságát megannyi szabályszerű eseményként hívja elő, megannyi feldolgozásra és átalakításra váró dologként. [...] a hagyomány és a feledés között egy olyan gyakorlat szabályait mutatja meg, amely lehetővé teszi a kijelentések számára azt is hogy fennmaradjanak, és azt is, hogy rendszeresen módosuljanak. Az archívum nem egyéb, mint *a kijelentések kialakulásának és átalakulásának általános rendszere*." (Foucault 2001:168–169; kiemelés az eredetiben.)
21. „...a fénykép valójában a valóság egy aspektusát rögzíti, amely mindig önkényes szelekció és ennélfogva valamilyen átírás eredménye: a tárgy tulajdonságai közül csak azokat a vizuális tulajdonságokat ragadja meg, amelyek az adott pillanatban és egyetlen nézőpontból mutatkoznak meg; feketére és fehérre redukálja, általában kicsinyíti és mindig síkra vetíti." Bourdieu 1982:226; vö. A fénykép mint reprezentációs lenyomat *(representational imprint)* (Porto 1999:42), ami egyben a tárgyszerűség hangsúlyozása is (erről lásd később).
22. „...a fragmentálás, a kétértelműség, az elmozdítás és a bizonytalanság megfordítható, miáltal olyan tér jön létre, mely magában foglalja az alkotót, az intézményt és a nézőt a tudás megalkotásában" (Edwards 2002:45).
23. A fényképek és az idézetek illesztésekor nem az idő vagy a tér, hanem a motívumok játszották elsődleges szerepet.
24. Fényképek sorozatban való készítése, majd egymás mellé tétele már önmagában is hordoz egy-

fajta narrativitást. Erre egy kutatási/kiállítási példa Edwards 1999:64–70. Épületekről készített sorozatok és narrativitás kapcsolatát lásd Porto 1999:50–52; képpárok és történetek: Komzak 1985.

25. „Az anyagszerűségnek megvan az a képessége, hogy a nézés aktusát jelezve beékelődjön a kép és a néző közé." (Edwards 2002:48.)
26. Tóth G. Péter (Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém): az ötlet egyébként az olvasási „kötelezettség" kiváltásának fényében fogant, ami viszont alapvetően eltér a mi eredeti koncepciónktól.

IRODALOM

BALASSA PÉTER
1997 Nádas Péter. Pozsony: Kalligram. /Tegnap és Ma. Kortárs magyar írók./

BÁTKY ZSIGMOND
1992 [1906] Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére. (Reprint.) Selmeczi Kovács Attila, szerk. Budapest: Néprajzi Múzeum. /Series historica ethnograpiae, 5./

BÍRÓ YVETTE
2003 Eltűnések nyomában, az emlékezet fantomjai. (Sophie Calle) *In* Nem tiltott határátlépések. Képkalandozások kora. Bíró Yvette, szerk. 210–217. Budapest: Osiris.

BOURDIEU, PIERRE
1982 A fénykép társadalmi definíciója. *In* A sokarcú kép. Horányi Özséb, szerk. 226–244. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

CLIFFORD, JAMES
1994 On Ethnographic Surrealism. *In* The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. 117–152. Cambridge–London: Harvard University Press.
1999 Az etnográfiai allegóriáról. *In* Narratívák 3. A kultúra narratívái. Thomka Beáta, szerk. 151–179. Budapest: Kijárat.

EDWARDS, ELIZABETH
1999 Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. *In* Rethinking Visual Anthropology. Marcus Banks – Howard Morphy, eds. 53–80. New Haven – London: Yale University Press.
2002 A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban. Néprajzi Értesítő 84:39–53.

FOGARASI KLÁRA
2000 Fényképgyűjtemény. *In* A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Fejős Zoltán, főszerk. 729–776. Budapest: Néprajzi Múzeum.

FOUCAULT, MICHEL
2001 A tudás archeológiája. Budapest: Atlantisz.

FRAZON ZSÓFIA
2004 Előszó. *In* Nyalkai történetek. Narratív nagyítások. A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék fotókiállítása a Janus Pannonius

Múzeum Néprajzi Osztályán 2003. november 27.–2004. február 29. (Kiállításkatalógus.) Frazon Zsófia, szerk. 5–11. Pécs: PTE BTK Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék.

GADAMER, HANS-GEORG
1994 Épületek és képek olvasása. *In* A szép aktualitása. Bacsó Béla, vál., szerk. 157–168. Budapest: T-Twins.

HÄGELE, ULRICH
2001 Fotolore. Überlegungen zur visuellen Methode in der Volkskunde. *In* Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. (Für Utz Jeggle zum 60. Geburtstag). Katherina Eisch – Marion Hamm, Hrsg. 306–338. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.

HEINRICH, BARBARA
2001 Sophie Calle igaz történetei. *In* Sophie Calle igaz történetei. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum 2001. március 22.–június 4. Szipőcs Krisztina, szerk. 6–28. Budapest: Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum.

KOMZAK, WOLFGANG
1985 Ländliches Bauen und Wohnen im Wandel der Gegenwart. *In* Probleme der Gegenwartsvolkskunde. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1983 in Mattersburg (Burgenland). Beitl, Klaus, Hrsg. 171–194. Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde. /Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, Neue Serie 6./

KORRF, GOTTFRIED
2002 A néprajzi múzeum: a meghökkentés iskolája? Néprajzi Értesítő 84:9–19.

N. KOVÁCS TÍMEA
1999 A kultúra narratívái, narratívák a kultúráról. *In* Narratívák 3. A kultúra narratívái. Thomka Beáta, szerk. 7–15. Budapest: Kijárat.

KUNT ERNŐ
2003 Fényképezés és kultúrakutatás. *In* Uő: Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok. 67–78. Budapest: L'Harmattan – MTA Néprajzi Kutatóintézete. /Dokumentatio Ethnographica, 20./

NÁDAS PÉTER
2001 A fotográfia szép története. *In* Uő: Vonulás. Két filmnovella. 95–192. Pécs: Jelenkor.

PORTO, NUNO
1999 Picturing the museum: photography and the work of mediation in the Third Portuguese Empire. Focaal 34:41–58.

SZIPŐCS KRISZTINA, SZERK.
2001 Sophie Calle igaz történetei. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum 2001. március 22.–június 4. Budapest: Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum.

WHITE, HAYDEN
1997 A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében. *In* Uő: A történelem terhe. Braun Róbert, szerk. 103–142. Budapest: Osiris.

ZSÓFIA FRAZON

Pictures – Captions. Photos under narrative magnification

The paper discusses the ethnographic photo exhibition *Stories from the Village Nyalka: Narrative Magnification*, examining the relationship between iconographic elements discernible in the photographs and the social context within which the research project was conducted. As the author of the paper is also the curator of the exhibition, she observes this relationship within the framework of both empirical research and the museum's display of the material. The project first focuses on the concept of narrativity, though later the Foucauldian phenomenon of archive and the idea of collage as coined by James Clifford are also introduced. Key focal points include the relationship between image and text in an ethnographic exhibition; how (objective or subjective) perspectives that motivate the production of texts, photos, and museum exhibitions are revealed; the role of captions and the importance attached to the position of the speaker; how these perspectives may be brought together in creating an exhibition; and how curators may enlist language in order to provide visitors with a comprehensive view. Though the answers provided by this paper are rooted in the empirical analytical tradition, they also venture into the theoretical, the methodological, and the pragmatic.

BÉRES ISTVÁN

Megjegyzések a családi fotográfiáról (úgy is, mint múzeumi tárgyról)

I.

Ma, ha képről beszélünk, akkor nagyon gyakran annak fotografikus formájára asszociálunk. Lépten-nyomon beleütközünk, mindennapi környezetünknek olyan elemévé vált, amely már nemcsak a hagyományos tömegkommunikációs médiumokat uralja, és „tömi el" rajtuk keresztül a tudatunkat, hanem épített környezetünk állandó alkotóelemévé is vált. Óriási méretű képekkel már nemcsak azokban az emelkedett pillanatokban találkozunk, amikor reprezentatív középületekbe lépünk be, ahol a hely „szelleme" teljes súlyával ránk – és tudatunkra – nehezedik a monumentális képek által is, hanem ma már akkor is kénytelenek vagyunk elviselni a képeket, amikor nagyobb autóforgalomnak kitett városi vagy vidéki útvonalon közlekedünk. Minden építészeti, környezeti szépséget a legotrombább módon ellenpontozó óriási fotográfiák ejtik csapdába pillantásunkat.

A reklámfotók manipulatív erejének szociológiai, illetve a képérzékelés pszichológiai aspektusai mint biztos és igazolt tudáselemek mellett az esztétikai tapasztalat még mindig mintha bizonytalanul ítélne a fotográfia felől (Angyalosi 1996:266). Mintha még mindig igazolni kellene, hogy létezik a fotográfiának művészi használata. Ezt a bizonytalanságokkal teli és a jelenséget ambivalensen megítélő mindennapi tudatot Bourdieu és más vezető francia szociológusok és művészettörténészek 1960-as évekbeli klasszikus tanulmányai óta, melyek pontosan regisztrálták az akkori állapotokat, már sok szempontból másként látjuk (Bourdieu et al. 1983). A fotóművészetben megjelentek azok az alkotók, akik a médiumra magára reflektáltak, s ily módon egy komplexebb – „médiatudatosabb" – viszonyt tudtak megragadni a valóságábrázolás e módjában. Az alábbiakban a képek egy típusának, a családi fotográfiának mint a valóság megörökítésének és megőrzésének egyik, a múzeumi gyakorlatban is nagy szerepet játszó médiumáról kívánok írni, és csak néhány – szükségképpen fragmentális – résztémát kívánok kifejteni.

Az ember egy *animal obliviscens* – írja Harald Weinrich; olyan, aki a természeténél fogva felejt (Weinrich 2002:9). Egy adatközlőmmel is ez történt, aki amatőr fotók segítségével rekonstruálta saját múltjának epizódjait. A kutatásom során az asszony és családja fényképeihez kapcsolódó interjúban igyekeztünk feltárni az „elfelejtetteket". A gyűjtemény egy különösen fontos darabja volt az, amelyen egy–másfél éves kislányként ő volt látható az anyja karján. Mellettük állt még a képen a nem sokkal ezután fiatalon meghalt apja is. Azzal indokolta a kis fénykép jelentőségét, hogy azon az apja őt nézi, és „ez is a bizonyítéka annak, hogy mennyire szeretett". Mindez az elfogulatlan külső szemlélőnek, ez esetben nekem egyáltalán nem volt magától értetődő vagy nyil-

ványaló. Korántsem biztos, hogy a képen az apa a lányára néz, a fejmozdulat nem igazolja vissza ezt a vélekedést. Inkább egy privát koncepcióról van szó, amellyel a hiányzó emlékezetelemeket „kiegészíti", és ily módon egy szilárd, identikus „hátteret" képez a mindennapi vélekedéseihez. A tényekre, a valóságra való visszaemlékezés egyéni képessége nem tudott segítségére lenni abban, hogy apjával való kisgyermekkori viszonyát rekonstruálhassa és tudatosítsa. Egyrészt nem maradtak későbbi elemei a kapcsolatnak a korai halál miatt, másrészt a kisgyerekkori emlékezet amúgy is bizonytalan. Nem maradtak olyan „emlékfoszlányok", amelyekből ezt meg tudta volna tenni. Az apa a család intenzív „emlékezetgyakorlatain" keresztül maradt fenn számukra; a mindennapi beszélgetések állandó témája volt. „Mit tenne ebben a helyzetben, ha itt lenne; mit enne szívesen vacsorára; mit mondana az adott helyzetben?" Legnagyobb mennyiségben az anya elbeszélésein keresztül maradtak fenn a verbalizált emlékek a lány számára. Ugyanakkor az anya-lány kapcsolat idővel konfliktusokkal terhelődött meg. Emiatt másfajta, közvetlenebb bizonyítékra, megkérdőjelezhetetlen bizonyosságra vágyott élete e korai szakaszából. Ezt nyújtották számára azok a fényképfelvételek, melyeket a keresztapja készített róluk. Ezekben meglelte a vélt vagy valós felnőttkori szeretethiány kisgyermekkori pótlékát, a feltétlen apai szeretet bizonyosságát (vö. Kuhn 1998).

Ugyanígy, ugyanezzel a „bizonyossággal" küzd, ezt a bizonyosságot keresi Roland Barthes is utolsó esszéjében (Barthes 1985). A bizonyosság a fénykép esetében – ahogy ő fogalmaz – az *„ez volt"* felismerése.[1] Ez a megkérdőjelezhetetlen, megfellebbezhetetlen igazság az, ami miatt mint *dokumentum*ot értékeljük a fotográfiát. A fénykép által ábrázolt „valóság" – ezt másképp nevezhetjük „tény"-nek is – a kép és az ábrázolt dolog viszonylatában tételeződik. Ha egy adott tény a képen felismerhetővé válik, megteremtődik a viszony a kép szemlélője, valamint a kép tartalma között: „érintetté válik". A szemlélőre jellemző kognitív struktúra megváltozik. A képnek ez a tartalma nem azonos azzal, amit Barthes *studium*ként ír le, azaz nem valamifajta kulturális tudás vagy ismeret van a hátterében. Ami mélyen, egzisztenciálisan (meg)érint a fényképen, az lesz az „igazi" tény vagy valóság, azaz a fénykép *punctum*a lesz, ami a tényleges változást okozza a szemlélőben. Punctumra akkor találhatunk, amikor a képen egy elem szinte vonzza a tekintetünket. Amikor az emberi létezésnek egy másik dimenzióját „vesszük észre" azon az elemen keresztül. Barthes ezt a „szúrás" metaforikus képével próbálja megértetni (Barthes 1985:32–35), amikor egy idős párról készült szokványos fényképen észrevesszük a férfi kicsit furcsa, tartózkodó, valószínűleg teljes mértékben öntudatlan apró kézmozdulatát, amelynek eredményeként a kisujja a felesége hosszú, fekete szoknyájához ér.[2] Ezáltal a két ember kapcsolatának egy olyan megkapó, őszinte érzésekkel teli, amúgy őáltaluk szavakkal talán ki sem mondható (például mert nem rendelkeznek az ehhez szükséges verbális képességekkel) dimenziója fénylik fel, amilyennel csak a legkiválóbb művészi alkotásokban szembesülhetünk.

A fotográfiai gyakorlatban a valóság egy szeletének a lehetséges interpretációját végezzük el (ahogy egy kiállítás is ilyen interpretáció). Az igazságot keressük, és ezért *a valóságot legjobban utánzó* képekhez fordulunk nagyon gyakran. Ez persze mindig így volt, az viszont változott, hogy milyenfajta képeket is tartottak ilyennek.[3] A 19. század második felétől, amióta a fotográfozás mindennapi eseménnyé vált, azóta a kémiai – majd napjainkban egyre inkább már az elektronikus – módon rögzített képet tekinti ilyennek (fotó, film, tv, videó). A vizuális kommunikációban nagyrészt a (játék)filmeknek köszön-

hetően a fikció szerepét régóta viszonylag pontosan érzékeli és felismeri a befogadók többsége. Nincsenek már naiv nézők, és időről időre megjelennek olyan esetek a nyilvánosságban, amelyek ezt a kérdést tematizálják valamilyen módon. Gondoljunk csak a különféle áldokumentumfilmekre (az egyik legismertebb a Mao Ce-tungról szóló) vagy olyan művészi projektekre, mint mondjuk Cindy Shermané. A fikcionalitásprobléma látszólag nem is létezik többé. A képvilág konstruált és fikcionális jellegűként tételezése – gondolnánk – mára a modern befogadó értelmezési közhelyei közé tartozik. Mégis, a mindennapi képhasználatban továbbra is őrzi a pozícióját a fénykép (és minden olyan képfajta, amit valamilyen módon belőle eredeztetünk) mint olyan eszköz, amely a legközvetlenebb módon tud segíteni a felejtés elleni küzdelemben. Azt gondoljuk róla, hogy a valóságot a vizuális percepciónknak leginkább megfelelő módon őrzi meg. Olyan valóságosan utal egy fénykép az „eredetijére", adott esetben egy konkrét személyre, mint személyes használati tárgyai. Ahogy ez utóbbiak a kiállítási enteriőrökben nem egyszerűen csak megidézni hivatottak ezt a személyt, hanem a létezését – mondhatni – „kézzelfoghatóan" bizonyítani is rendeltettek. Ugyanezt a feladatot töltik be a fényképek is.

Elmondhatjuk, hogy a fényképezés az „igazsággal való küzdelemmel" töltötte eddigi „életét". A mindinkább könnyebbé váló és ily módon egyre terjedő képmódosítás (vö. hogy ez milyen egyszerű egy számítógépes szoftverrel) pontot tesz majd e történet végére. A fényképen hamarosan senki sem fogja számon kérni a valóság visszatükrözését. Már nemcsak a lencsék gyújtótávolságát tudjuk két felvétel között megváltoztatni, már nemcsak különféle szűrőket tehetünk az objektív elé, hanem kezünkben tartjuk az egész folyamatot. A képet mi magunk „hívhatjuk elő" a számítógépünkből. Az amatőrök nagyon régen (Kodak: „Ön csak megnyomja a gombot, a többi a mi dolgunk"), de a hivatásos fényképészek is lemondtak az egész képelőhívási folyamat saját kezű irányításáról, és átadták azt – vagy legalábbis bizonyos szakaszok elvégzését – a laboroknak, specialistáknak.

Az átalakított, az információhordozó felületén módosított fénykép tehát mára hétköznapi valóság, és ennek következtében megváltozik a velük kapcsolatos hagyományos beállítódás. Bizalmatlanság övezi azokat, amelyek elkészítését nem lehet nyomon követni. Csak azoknak hiszünk maradéktalanul, amelyeket *mi magunk* készítettünk (persze ezeknek akkor is, ha kevésbé hasonlít a valóság egy korábban létezett elemére). Feltételezzük – és ez valóban csak feltételezés –, hogy a készítő vagy az elsődleges megrendelő tudni fog arról a fényképről minden lényeges tényt, amit csak róla tudni érdemes. Legalábbis komplexebb háttérismeretekkel bír a képet illetően, mint más értelmező. Ez persze nem biztos, hogy így van, ez is csak feltételezés (kis túlzással olyan, mintha azt mondanánk, hogy egy festő tudja a legkomplexebb módon értelmezni a saját képét). Persze a készítői, illetve elsődleges használói „mindentudás" feltételezése nemcsak a hétköznapi fényképhasználatban figyelhető meg, hanem ezt mint kutatói attitűdöt is felismerhetjük. Ez az esetek jó részében szükségképpen így van, hiszen elsődleges forrásként – például az *oral history* gyakorlatában – a családi fényképek értelmeztetésekor a primer forrás: a kép készítője/használója lesz a legkomplexebb tudás birtokosa. Baj csak akkor van, ha nem kellő mértékű e személyes forrás kritikája.

Az a fajta „eredeti kapcsolat", ami a fénykép és annak valóságbeli mintája között megvolt (ami valójában csak feltételeződött, illetve nem volt reflexió tárgya ennek a kapcsolatnak a milyensége), mára szertefoszlani látszik. A *biztos*, valósághű *leképezés*ek e

típusának – például a fotográfiának és a videónak – egyre könnyebb módosíthatósága az eredeti célt, a valóság*megragadás*t (a valóság „csapdába ejtését") kiszorítja, a vizuális kommunikációban egyre nagyobb teret nyerő prefotografikus jellegű konstruáltság által. Ez a konstruáltság gyengíti a fotográfia alapját jelentő technicista indexikus leképezést. Persze a hagyományos ikon-index-szimbólum jelfelosztást tekintve a fényképet mint ikont azonosíthatnánk be, azaz a leképezés folyamata „szinte tökéletes", a kép *hasonlít* a leképezettre. Ugyanakkor már Ch. S. Peirce is amellett érvelt, hogy a „pillanatfelvétel" annak ellenére, hogy teljesen olyan, mint a megjelenített tárgy (a minta), valójában index, azaz olyan jelosztályhoz tartozik, ahol a kapcsolat a kép és a leképezett között a lényege szerint *fizikai*. „A természet pontról pontra fizikailag rákényszeríti ezt a hasonlóságot [ti. a fényképre]" – írja Peirce (idézi Krauss 2000:13). Szemiotikai értelemben tehát a fénykép *index* (és nem ikon vagy szimbólum), és ez az indexikus jelleg ragadható meg abban, ahogy a fényképet a kezdetektől szinte máig mint jelentős dokumentumerővel bíró tárgyat értelmezzük.

II.

A legkülönbözőbb gyűjtőkörű múzeumokba nagy mennyiségben kerültek és kerülnek családi fényképek. Ez nem mindig volt így. A gyűjtésre érdemes tárgyak közé jó ideig nem tartoztak bele ezek a fényképek. A gyűjtési szokások megváltoztával, a gyűjtési aktivitás expanziójával és új gyűjtési paradigma megjelenésével a fotográfia korábban elmúlásra ítélt műfaja kezdett megbecsültté válni. Kis túlzással a klasszikus tárgygyűjtemények „lezárultát" követően fordult az érdeklődés ezek felé az addig efemer jellegűnek ítélt tárgyak felé. A családi fényképek közül azok, amelyek egy ismert és híres embert ábrázoltak, már korábban is megbecsült értékek voltak. Ezekben az esetekben az illető személyre vonatkozó történeti értékítélet nyomán váltak fontossá tárgyai, ábrázolatai. Gondoljunk csak arra a lelkesültségre, amikor a megtalált Petőfi-dagerrotípia egy gazdag ábrázoláshagyományhoz kapcsolódó történeti-művészettörténeti vitához „szólt hozzá" perdöntő módon. Ugyanakkor más lett a sorsuk azoknak a privát képeknek, amelyek nem voltak valamely híresség hez köthetők;[4] amelyek nem örökítettek meg valamilyen – leginkább testi – extremitást vagy rendkívüli eseményt (például árvizek); amelyek nem emlékeztettek – korról korra változó jelentésű – fontos történeti eseményre; és amely események értelmezése igencsak eltérő lehetett néhány évnyi időintervallumon belül, illetve – és ez a fotók esetében nagyon hangsúlyosan jelen van a kezdetektől – az esztétikai értékeik sem voltak jelentősek. Mi legyen azokkal a fényképekkel, amelyeket a 19. századi fotográfiai ipar tömegtermelése – mert már ekkor is beszélhetünk tömegtermelésről – állított elő?

„Szerencsére" a múló idő és a hozzá kapcsolódó enyészet sokszor segít ezen a problémán, és vagy megritkítja, vagy az „eltűnő idő" lebegően áttetsző „fátylát" borítja az egyre homályosuló, színüket vesztő nyomatokra, ilyen-olyan eljárással készült „típiákra", fényképekre. A papíralapú fényképet – és ez oly kedvelt, gazdag konnotációjú képi toposz a játékfilmekben – mind a tűz, mind a víz tönkreteszi; de még ezek „enyhébb" változatainak (például pára) sem tud tartósan ellenállni. A fénykép fokozatos eltűnése, halványulása finoman utal a múló időre, és mintegy a homályosuló emlékezet metaforá-

jaként engedi láttatni ezt a tárgyi dokumentumot. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy sokszor a régebbi technikák időtállóbbnak bizonyulnak némelyik újabb eljárásnál, de ez már inkább a modern ipari termelés silányuló minőségi paramétereire és a profitmaximalizálásra utal, mint bármi másra.

Az idő „értékkel teliti" a fényképet. Annak régisége önmagában értékké válik. Nem kell az alkotó kvalitását bizonyítania, vagy egyedi történeti ritkaságérték híján is fontossá válhat/válik a fénykép. Az az expanzív gyűjtési mód, ami a tárgyi világ szinte minden területén jellemzi világunkat, a fényképek területén is jellemzővé vált. A korábbi gyakorlattól eltérően, amely inkább volt szöveg- és tárgyközpontú, a múzeumok, közgyűjtemények megbecsült darabjaivá váltak a fényképek (is). Ennek egyik mozgatója persze a mindennapok világának a modern vizuális médiumok általi megtermékenyítése volt. Ahogy – persze főként a mozi, majd a televízió által – egyre inkább a képek váltak a mindennapi befogadói aktivitás centrumává, úgy kerültek ezek a történeti tudat gondozására hivatott intézmények, szervezetek érdeklődésének is homlokterébe.

III.

A családi fotó esetében a tömegtermeléshez köthető fotográfiai műfajról van szó. Készítőjének technikai lehetőségei, vizuális látásmódja, felkészültsége, esetleges professzionalizmusa más és más színvonalú, ha az otthon kattintgató családapa képeire gondolunk (ekkor beszélhetünk amatőr fotóról is), vagy ha a hivatásszerűen fényképező mester termékét (kabinetképek, műtermi fotók) tekintjük. Ezeket az utóbbi fotográfiákat ugyanúgy megtaláljuk a családi gyűjteményekben. Az utóbbi esetben majdnem mindig megrendelésre készült képről van szó, de ugyanakkor néha találkozhatunk egy-egy bizonytalan, zavarba ejtő ellenpéldával is. Számomra ilyen az az 5×7 cm-es fekete-fehér fénykép, amely egy idős, fekete ruhás parasztasszonyt ábrázol. A kép valamikor a hatvanas évek első felében készülhetett. Az asszony a képen a kis, tornácos házába vezető lépcsőn ül, és egy vastag, de nem nagyméretű, sötét, keménykötésű könyvet olvas. A fényképet a hetvenes évek elején elhunyt asszony – a gyűjtés időpontjában már szintén idős – lányának gyűjteménye őrizte meg. A lánynak a képhez fűzött kommentárjából kiderült, hogy ez az egyik legkedvesebb fényképe az édesanyjáról, mert 1. talán ez volt az egyetlen, amelyen egyedül szerepelt; 2. ezen egy, a vallásos lánynak oly fontos jelenet volt látható: az imádkozás. Mi ezzel a képpel a probléma? Kiderült – mint az a gyűjtők számára oly sokszor nyilvánvalóvá válik –, hogy *ez a jelenet* soha nem játszódhatott így le, azaz beállított, megrendezett jelenetről van szó. Ez a fajta beállítottság – ugyanakkor – ontológiailag más, mint amikor a műteremben pózol a lefényképezendő személy. A műteremben sokkal inkább megjelenik a gesztusokon, a rekvizítumokon nyugvó vállalt és szándékos teatralitás, mint az ilyenfajta, az ellesettséget implikáló fényképeken. Az mindjárt gyanút ébresztő volt, hogy a teljes gyűjteményben ezen a fényképen kívül csak két képen szerepelt az anya egyedül. Fiatal lányként egy műtermi képen a tízes évek első felében és egy másik amatőr képen, amely sajátos körülmények okán készült külföldön: mint *mater familiaris* az ott élő családtagjait látogatta meg. A többi, őt is ábrázoló fényképen mindig csak más családtagjaival együtt és szinte kivétel nélkül a képek szélén áll. Ebből, illetve más, jól megfigyelhető kinezikai jelekből, gesztusokból,

testtartásból kiderül, hogy soha nem ő van a kép, a jelenet centrumában. A szociális kapcsolatok milyenségét a vizuális jelek megerősítik. Az interjúkból is egyértelművé vált, hogy a rokonságon belül marginalizálódott; szegénysége, özvegysége és visszahúzódó természete miatt, illetve mert egyedül, külön élt, a család perifériájára szorult. Elmondásokból kiderült, hogy az asszony, különféle munkák elvégzését leszámítva, valójában soha nem ült a bejárati lépcsőre, ugyanis ez a lépcső néhány lépésre volt a nagy gyalogosforgalmú utcafronttól, kerítés nem volt, így jól be lehetett látni, és emiatt a munkavégzés lehetett az egyetlen legitim ok, ami miatt valaki a lépcsőn üldögél.[5] Ha kiült a háza elé/mellé, akkor mindig egy kivitt székre ült, például a vasárnap délutáni beszélgetésekkor. Különösen nem ült ki imakönyvből imádkozni, noha vallásos volt, és sokat is imádkozott, de azt mindig kizárólag a lakás négy fala közt végezte (leszámítva azt, ha a templomba ment), és soha nem úgy, hogy mások láthatták az utcáról. De akkor hogyan került ide, a háza elé? Amennyi a kép elkészítésének korabeli szituációjából rekonstruálható volt, az annyi, hogy elkészítésének intenciói egy, a közösségbe kívülről érkező fényképező érdeklődőtől – kutatótól (?), fotóművésztől (?), néprajzostól (?) vagy akár csak ezek bármelyikének amatőr változatától (?) – származnak. Lényegében arról van szó, hogy *ő* rendezte meg a jelenetet, ő választotta ki a valóság azon elemeit, amik a képre kerültek: öreg paraszthház szegényes bejárata, girbegurba fakorlát a kőlépcső mellett, fekete ruhás öregasszony,[6] kegyes gyakorlat (imádkozás).[7] Mindezek együtt jól beleilleszkednek egy, a fotóamatőr-mozgalomban részt vevő, a szabadidejében hobbiként igényes fotózást művelő – képeit talán maga előhívó, nagyító – és a falusi népéletet megörökíteni szándékozó fényképész hagyományába. E hagyomány erőteljes stiláris elemei döntően az egykor népszerű „magyaros stílusból" származnak.[8] Sikerült is a képnek relikviává válni a fényképen szereplő asszony lánya számára. A relikviává válás lehetősége, az hogy spiritualizálódó tartalmakkal tud telítődni, sajátos jellemzője a családi fotográfiának. (Emiatt a gyűjtő nagyon sokszor csak helyszíni reprodukálás révén a fénykép másolatát tudja megszerezni, mert attól a tulajdonosa nem akar és tud megválni.)

IV.

A fénykép a 19. század második felében vált a családi élet dokumentálásának első számú médiumává. Richard Sennett különféle testi betegségtünetek leírását követően arra jut, hogy azok oka elsősorban az volt, hogy az emberek igyekeztek „rendezetté tenni az otthoni viselkedésüket és kifejezésmódjukat". A társadalom, amelyben éltek, azt sugallta, hogy „az érzések rendezettségével és tisztaságával kell fizetniük azért, hogy »én«-nel rendelkezzenek: a lázadás a hisztéria lesz" (Sennett 1998:198). A fénykép természetszerűleg nem a hisztérikus állapotot volt hivatva dokumentálni. Másként: nem mint hisztérikus személyt pozicionálta a fénykép a lefényképezett embert, hanem azt a pillanatot akarta megragadni, amikor a lefényképezett ember egy számára vonzó társadalmi szerepben tud megjelenni (Goffman 1981). Azért válhatott népszerűvé a fénykép a család használatában, mert az emberi személyiségnek a 19. században fontos összetevőit volt képes „átfordítani" egyfajta mágikus erejű, valósággal telített vizualitássá. Ezek a személyiség-összetevők a következők voltak: 1. a belső késztetés és a külső megjelenés egysége (lényegében a személyiség egységének problémájáról van itt szó), 2. az érzések

tudatossága (azaz a kontroll a személyiségem fölött) és 3. a spontaneitás abnormitásként való értelmezése, másként a preformált viselkedésmintázatoknak a mindennapi viselkedésben való használata. A minket érdeklő kérdés itt az, hogy hogyan lehet mindezt értelmezni a családi fényképek kontextusában. Ha a három fenti személyiség-összetevőről és azoknak a fényképezéshez való kapcsolatáról akarunk beszélni, akkor végeredményben a fényképezés olyan jellegzetességére kell utalnunk, amely mindhárom esetében megtalálható okként.

1. Az első esetben csak akkor beszélhetünk tökéletes szerepjátszásról a képen (például „a polgár", „a mester" stb.), ha a személy belső késztetései megfelelnek a külső megjelenésnek, azaz összhang van a lelki-szellemi összetevők és az ezeknek megfelelő öltözködési, geszturális (tágabb értelemben kinezikai) és mimikai kifejezőeszközök között. Ha a gesztusok képesek elhitetni a külső szemlélővel az adott személy intaktságát, személyiségének valódiságát, akkor sikerült a maga számára kigondolt (vagy kényszer miatt vállalt) szerepét eljátszania. A fotográfia a korban – technikai okokból – egy „lassú" képalkotási mód volt. Talán egy kicsit még hasonlított ebben a festészethez, bár igen gyorsan fejlődött, és hamarosan épp az vált az egyik értékévé (különösen az amatőr gyakorlatban), hogy csak egy kattintásnyi ideig tart az elkészülte. (Az más kérdés, hogy utána a kép elkészítése egy igen bonyolult és hosszadalmas folyamat volt.) A kissé merev és ennélfogva mesterkélt, kimódolt gesztusrendszer és arckifejezés, amit a hosszú ideig tartó expozíciós idő megkövetelt, a személyiség „összeszedettségét" implikálja még a mai befogadó számára is. Komolynak, méltóság- és felelősségteljesnek tűnnek az ilyen – ekkoriban főként műtermi – képeken szereplő személyek. A fiatal emberek még kissé idősebbnek is látszanak, gondoljunk csak a régebbi érettségi tablókra.

2. Ezzel szorosan összefügg, hogy a felnőttség megköveteli az érzések tudatosságát is. Ismét csak hivatkozhatunk egyszer a technikai okokra, amelyek egy határozott és az arcra is „kiülő" érzés kinyilvánításakor megkívánták a teatralitást, az adott érzés és a neki megfelelő mimika egyfajta „kimerevítését". Nincsenek hirtelen és véletlen hangulatváltozások, minden érzésnek végiggondoltnak és tudatosnak kell lennie, mert különben nem jelenik meg a képen. A pozitúrába merevedés, a pózolás az érzések sűrítményét jelenti. Pontosan kidolgozott testtartás-, gesztus- és mimikakészlet tartozik az egyes érzésekhez, hangulatokhoz, hisz a fénykép esetében is fontos szempont a jól olvashatóság, ahogy Szent Borbálát sem volt szabad összetéveszteni Alexandriai Szent Katalinnal a vallásos ábrázolatokon (lásd az alkalmazott pontos attribútumrendszert).

3. A spontaneitás abnormitása szintén nagyon jól megfeleltethető a fényképezés gyakorlatának. A korban fényképezni nem lehetett másként, csak alapos előkészületek után, és a képet gondosan megkomponálva. Hol van még ekkoriban a véletlenszerű, „automatikus" fényképezés mint művészi projekt vagy a környezet figyelésének állandó projektje (lásd például biztonsági térfigyelő rendszerek, webkamerák)?! Elképesztően bonyolult és fáradságos vegyszeres és ipari előkészítés előzte meg a mérnökien pontos és gondos expozíciót. Mindez az eszközök és az anyagok drágaságából és azok kezelhetőségének nehézségeiből is következett. Mi más lett volna a fényképezés, mint egy alapvetően nem spontán gyakorlat? Mint ilyen nagyon jól megfelelt ezeknek a személyiség-összetevőknek.

Sennett szerint a személyiséget meghatározó szekuláris hit megjelenése azt jelentette, hogy a „transzcendens Természetet" a valóságot jelentő immanens érzések és a

közvetlen tények váltották fel. Ha ezt a kijelentést összevethetjük a korban népszerű vizuális médiumokkal, megállapíthatjuk, hogy a fotográfia azért fejlődhetett olyan elképesztő gyorsasággal, mert a legteljesebb mértékben megfelelt ennek a változásnak. Nem az immanens érzések megjelenítése fontos itt elsősorban, hanem az, hogy a „közvetlen tények" minden korábbihoz képest minőségileg másként értelmeződtek a fotográfiában. Benne, hangsúlyozottan a technikai gyökerekből adódóan, sokkal inkább fellelték, fellelni vélték a „közvetlen tényeket". A festészeti-grafikai-szobrászati eljárásokhoz képest minőségileg más – és egyszerűbb, automatikusabbnak tűnő – képmáskészítési eljárás recepciója a világ tényei és az annak megfeleltethető vizuális leképezés tényei között egy eredendő, szoros, lényegi, ontológiai kapcsolatot tételezett fel.[9]

A személyiségnek a 19. század társadalmi színpadán való megjelenésében hangsúlyos szerep jutott a fényképnek. Olyan statikus, jól szemlélhető, a kommunikatív kapcsolatokban jól felhasználható, kellően reprezentatív, de mégis egyre olcsóbbá váló (ezáltal a társadalomban még inkább teríthető, tehát a szimbolikus ereje könnyen megsokszorozható) eszközt kaptak az ipari társadalmak, amely ezeknél az erényeinél fogva elképesztő vizuális „burjánzást" okozott. A 20. századra, melyet – sok egyéb mellett – a kép századának is neveznek, a társadalmak az üzeneteik megfogalmazására a korábbinál jóval nagyobb százalékban használják a vizualitást. És ebben a képdömpingben (az igazsághoz tartozik, hogy ma már a mozgókép, a televízió azért nagyobb hatással bír) az egyik legnagyobb hányadot azok a képek teszik ki a fényképeken belül, melyeket privát vagy családi képeknek nevezünk (a két fogalmat egymás szinonimájaként használom). Ez nem azt jelenti, hogy egy társadalom vizuális kommunikatív rendszerében az „emblematikus fotóknál" (például Einstein kinyújtott nyelvvel, Brezsnyev–Honecker-csók) hatásosabbak lennének a családi fotók. Nem, de ezek alkotják azt az elsődleges vizuális szocializációs közeget, amelyben kialakulnak az érzékelést és képolvasási érzékenységet meghatározó vizuális jelentéstulajdonítások, minták, kulturális tartalmak, amelyekre építve értelmez a képhasználó más vizuális médiumokat is. A családi fotók elkészítésekor a társadalom és annak különféle alrendszerei – például a művészet, a tömegkultúra stb. – által adott vizuális patterneket, jelentéseket, előre konstruált szimbólumokat használják.

V.

A fénykép tehát történelmi és kulturális tapasztalatokban gyökerező, és a formán/formáján, valamint a jelentésen/jelentésein keresztül megmutatkozó kulturális termék (Becker K. 1997:235). A fotográfia három szemléleti módja, amely itt most releváns lehet: 1. dokumentum (valamiről vagy valaminek a dokumentuma), 2. kulturális termék, gondoljunk csak a fotóművészetre vagy a sajtófotóra (természetesen ami kulturális termék, az egyúttal dokumentumként is funkcionálhat, és fordítva; tehát nem egymást kizáró kategóriákról van szó, hanem eltérő aspektusokról, és eltérő elsődleges használatról) és 3. kulcs a múzeum dokumentációs eljárásához.

Különféle diszciplináris érdeklődés volt az, ami megelőzte a fényképnek (természetesen itt nem a családi fényképekről van szó) mint a néprajzi–antropológiai kutatások kiegészítőjének a reprezentatív gyűjteményekben, múzeumokban való megjelenését. Ezen érdeklődésnek nagyon régi a története.[10] Kezdetben a fénykép mint az illusztráció tech-

nikai alapja jelenik meg (ugyanis még nem voltak reprodukálhatók könyvben a fényképek), majd amikortól a nyomdatechnikai feltételek ezt lehetővé tették, ténylegesen is helyet kapott ezekben a leírásokban *mint illusztráció*. Oppitz exponálja azt a problémát, hogy az az ambivalens viszony, ami a szöveg és a kép között a mai antropológiában fennáll, és amely egyértelműen szövegdominanciát mutat, nem így volt korábban, a 17–18. században. Pedig akkoriban a szöveghez kapcsolódó vizuális médium még nem a fényképet, a filmet vagy a videót jelentette (azaz olyan eszközöket, amelyeket mi a vizualitás szempontjából tökéletes(ebb)nek tartottunk/tartunk), hanem a fametszetet, a litográfiát, az akvarellt stb. (Oppitz 1989:12).

A fényképezés feltalálását követően a társadalomtörténetre, a társadalom „másik" arcára is kíváncsi fényképészek (David Octavius Hill, Robert Adamson) voltak az elsők, akik néprajzilag is értékelhető felvételeket készítettek skót halászokról a saját környezetükben és a saját használati eszközeikkel, hajókkal, halászati eszközökkel körülvéve. Ezek a felvételek kifejezett esztétikai igénnyel készültek – mint a korban a többi fotográfia –, és emiatt ezek a képek a művészeti galériák és a regionális jellegű, mesterségeket bemutató kiállítások, illetve a nagy nemzetközi világkiállítások keretében kerültek bemutatásra (Hägele 1997:162). (Hill maga festő volt, az egyik leghíresebb fotósorozata a skót presbiteriánus egyház szinódusának résztvevőit ábrázolja; e sorozat egy nagyméretű festmény elkészítését segítette. A festményt ma nem értékeljük sokra, de a fotósorozat kvalitásai miatt az egyetemes fotótörténet egyik legbecsesebb értékévé vált.)

VI.

A fényképekkel kapcsolatos hármas feladat a múzeumokban – ahogy azt már a könyve címében is megjelöli egy szerző – a konzerválás, az archiválás és a prezentálás (Schmidt 1994). Ha egy fénykép a múzeumba kerül, ebben a sorrendben kell hogy kövessék egymást ezek a lépések. Most csak a harmadikként megjelölt feladathoz fűznék néhány megjegyzést. A kérdés az, hogy miért nőtt meg a gyűjtemények, múzeumok fotóanyagának értéke a prezentáció szempontjából. Mi az, amit a muzeológusok, kiállítások rendezői fölfedeztek a privát képekben?

Fontos a családi fénykép múzeumbeli helyét tekintve az a megjegyzés, amit Elisabeth Edwards tesz a barthes-i indexikus hagyományt és azon keresztül a „fényképészeti igazság" bizonytalan voltát értékelve. Szerinte a fotográfiai narratíva esetében nem igazolható ez a meggyőzőerő, és kétséges, hogy a fotográfiák meg tudják-e teremteni egy anyag esetében a muzeológus/kurátor szándékai szerinti olvasatot (Edwards 2003:41–42). Magam is úgy gondolom, hogy a kiállítások jó részében elég bizonytalan, hogy ez az olvasat milyen mértékben preformálható és preformálandó a befogadók számára, különösen akkor, ha ilyen transzparens és a kiállítás témáját viszonylag könnyen kontextualizáló médiumot használunk fel, mint a fénykép.

A családi fényképek mintha ellentmondanának Gottfried Korff azon állításának, hogy a múzeumi tárgyak az idegenség megtapasztalásában játszott szerepüknél fogva fontosak (Korff 2003:13). Ha a családi fotó a múzeumba kerül, valójában paradox módon artikulálja ezt az idegenséget; az otthonosság, a meghittség és a közérthetőség „hordozzák" majd azt. Azért válhatott mára oly népszerűvé felhasználása szinte bármely téma

bemutatásakor, mert az elsődleges ráismerés/ráérzés bizonyosságán keresztül megkönnyíti a befogadó szellemi azonosulását az – amúgy a kiállítás lényegét jelentő – idegennel. Ez a prezentációs gyakorlat egy „nem idegen" médiumon keresztül segíti az idegenség megtapasztalását.

A magánmitológiák, az önreprezentációk (Goffman), a szocializációs eredmények, a társadalmi sikeresség és az egyéni képességek bemutatása, dokumentálása fontos az egyén számára – ez érthető. De miért lesz ez fontos a múzeumok számára? A családi fényképet csak mint egy erősebb dokumentumértékkel bíró tárgyat fogják használni – amely a társadalom egy „nagy narratívájához" kapcsol jelentéseket –, vagy valami másért is különleges fontossága van annak, hogy ezeket a privát képeket bemutassák? A mindennapok világának, a privát szférának a megnövekedett jelentőségét érzékelhetjük a múlt bemutatásának objektumaiban. A „nagy" történelem helyett a „kis" történelem bemutatása már jó ideje egyre fontosabbá vált. Kis túlzással a múzeumok leképezik a magángyűjteményeket, magyarán a családi fotóalbumok „beköltöznek" a múzeumba. De ha csak ez történik, az kevés; akkor valóban csak egyszerűen áthelyeztük a családi albumot egy másik keretbe.[11] Kitágítottuk a befogadhatóságát, és nem tudott a bensőséges családi együttlétek mediátora maradni. Ugyanakkor ez önmagában nem adja meg az intellektuális befogadásának lehetőségét, és az esetek jó részében nem reflektálunk kritikailag a benne foglalt jelentésekre, történetekre. Az érzékelés-befogadás közvetlensége ismételten magával ragad minket. Kontextualizálódik általuk a bemutatott-illusztrált téma a befogadó számára is, de nem „textualizálódik". A textualizálás a látottak tudatosítását, „mélységi" megismerését jelenti. E mellett érvel Edwards is, amikor azt írja, hogy a fénykép múzeumi helyzetét illetően az a probléma, „hogy átalakul-e a fényképészet privilegizáltan realista múzeumi jelenléte egy sok műfajt magában foglaló, összetett hanggá, amely saját fogalmai szerint létezhet, és amelyet nem határoz meg sem az általa támogatott tárgyak, sem a felszíni jelenségek általa történő bemutatása" (Edwards 2003:47).

A fotók kordokumentáló és emlékeztető ereje abban gyökerezik, hogy a leginkább képesek az adott kort, hangulatot felidézni, mert az egyik leginkább használt és megtapasztalt vizuális médiummá váltak. Gyakorlatilag mindenki rendelkezik azzal a percepciós készséggel, ami ahhoz szükséges, hogy egy családi fotót értelmezzen. Az első értelmezési szint a közvetlenség, az automatizmusok szintje, a „felszíni jelenségek" szintje. A második szintet akkor tapasztalhatjuk meg, ha a fotó bekerül a múzeumba, ezáltal egy új, de mindenki által jól érzékelhető kontextusváltás következik be. Megváltozik a primer használata, ezáltal egy új jelentésréteget kap. Pontosabban a befogadó azt feltételezi, hogy van (volt eredendően a képben) egy új jelentésréteg. A képszemlélés bonyolultabbá válik, mert egy alapvetően más reflexiós viszony alakul ki a kép nézője és a kép jelentései között. A családban használt képhez képest az új használat kitágítja az értelmezési horizontot: egy kollektív társadalmi-kulturális emlékezetréteget „mozdít meg", amely a másfajta, a privát használati kontextus miatt nem tudott érvényesülni addig. Ez leginkább a „kisember" kiállított családi és magánképei esetében érvényesül (például amikor azt mondjuk egy privát fotóra, hogy valami miatt kordokumentum).[12] Ugyanez „visszafelé" is működik (a híres ember magánéleti képei esetében): a személyhez kötődő kollektív jelentésstruktúra (vö. „tananyag") mintegy lefordítódik a hétköznapi, közvetlen tapasztalatok, jelentések és értelmezések szintjére. Így a statikus kulturális-történeti koncepció („alak") „megmozdul", élővé válik a hétköznapi tapasztalatok számára is.[13]

A családi fényképek emlékezethordozó és -konstruáló tárgyakként is interpretálhatók. Ez a gondolat – különösen az 1980-as évek második felétől – egészen máig uralja a fényképekről szóló különféle társadalomtudományos diskurzusokat. A áruházott szerepnek megfelelően – azaz hogy a valóság pontos megragadására képes –, a kezdetektől fontos eszköze mind az egyéni-kommunikatív, mind a kollektív-kulturális emlékezetnek. Népszerűsége abból (is) fakad, hogy felhasználói azt gondolták: mindazon emberi sajátosságok, amik egyéneket és csoportokat, társadalmakat és kultúrákat elhatárolnak egymástól, legyenek azok biológiaiak, gazdaságiak vagy kulturálisak, ezzel az eszközzel pontosan megragadhatók, bemutathatók és ily módon *megerősíthetők*. Ugyanakkor ma már – és idézzük föl, amit Korff írt – talán nem az elhatárolásra van szükség (a múzeumokban sem). Miért ne lehetne felhasználni a családi (privát) fényképeket, hogy a *más*ban megjelenő *közös*t fejezzük ki?

JEGYZETEK

1. Figyelemre méltó az a párhuzam, ami Fejős érvelésében jelenik meg. Ezt írja a múzeum feladatairól: „Elmúlt időszakokra jellemző, de még nyomokban fellelhető és pusztuló tárgyak megőrzésével az »egykorvoltat« akarjuk rögzíteni [kiemelés – *B. I.*]." (Fejős 2003:100).
2. Utalás a konferencián egy megelőzően elhangzott előadásban bemutatott fotóra.
3. Annak idején a perspektivikus képeket is „mágikusan hatásosnak" és a valóságot minden addigihoz képest pontosabban utánzónak tartották. A centrálperspektíváról vö. Schmeiser 2002.
4. Híres ember privát képe (ugyan nem fotográfiája) volt például az a képsorozat, amely a német császári család karácsonyi ünneplését örökítette meg, és amelyet postai levelezőlapokon propagáltak; így fejtette ki hatását az alattvalókra az adott ünnepkör privát megünneplésének módját tekintve (Bausinger 1988).
5. Vö. Köstlin megjegyzése arról, hogy a parasztok számára a „csak úgy" való sétálás mennyire nem volt legitim (Köstlin 1996:117).
6. Ez az öltözék az egyik legbiztosabb jelzése annak, hogy viselője az adott közösségben 1945 után azok közé tartozott, akik a gyors kivetkőzési hullámnak ellenálltak, és életük végéig a hagyományos viseletet hordták. Ennek egyik fő oka természetesen a koruk volt. Az 1950-es évektől viszont ezzel a viselettel jól korrelált az, hogy a helyi társadalom (és azon belül főként a gazdaság) alacsonyabb presztízsű „helyeit" elfoglalók közé tartoztak ezek az asszonyok.
7. Ezt értékelhetjük akár úgy is, hogy az ismeretlen fényképész akkor a képét nem az azonnali nyilvánosság számára készítette. Megfogalmazásmódján érződik a kor hivatalos ideológiájával szembeni fenntartás, de azért semmiképp sem értékelhetjük valamifajta harcos „kiállásnak", protestálásnak; inkább egyfajta értékorientált, de rezignált tradicionalizmus jellemzi.
8. A magyaros stílusról lásd Kincses Károly esszéjét (Kincses 2001).
9. Erről olvashatunk André Bazinnél is (Bazin 1995).
10. Néhány kötet (és egy enciklopédia-címszó), amelyből ez a történet megismerhető: Becker, H. S. 1981; Edwards 1992; Göttsch 1995; Ruby 1996; Theye 1989; Wiener 1990. Két másik, a családi fényképekre vonatkozó jelenlegi kutatások irányait és a jellemző értelmezéseket bemutató kötet: Beitl–Plöckinger Hrsg. 2001; Hirsch ed. 1999.
11. A családi fényképgyűjteményeknek egy nagyobb archívumba kerülésével kapcsolatos problémához: Fejős 2002. A kontextusváltás révén bekövetkező értelmezésbeli változások, a jelentős mintaadó erő ezen nagy intézmények hatalmi túlsúlyából is következik (Fejős 2002:104).

12. Jó példa erre a *Deutsche Weihnacht* című kis kötet (Jochens 1997), amely egy házaspár évtizedeken keresztül fényképezett karácsonyi enteriőrjeit tartalmazza. A két személy külsejének (át)alakulása, valamint a karácsonyfa körül elhelyezett tárgyak jól jelzik a korabeli német társadalom egy rétege életében bekövetkezett változásokat. Mondhatjuk-e még egyáltalán azt, hogy ebben az esetben családi fotóról van szó? Nem vált-e jóval többé ez a gyűjtemény szisztematikussága miatt? Nem vált-e a német társadalom több évtizedét átfogó aprólékos megfigyelések halmazává, a szó szoros értelmében gyűjtéssé, amely megkívánja a diszciplináris értelmezést?
13. Példaként megemlíthetjük azokat a köteteket, amelyekben ismert személyiség magánemberként jelenik meg; gondolhatunk itt a Fotó Habsburgra vagy akár a Kádár-kötetre.

IRODALOM

ANGYALOSI GERGELY
1996 Roland Barthes, a semleges próféta. Budapest: Osiris–Gond.

BARTHES, ROLAND
1985 Világoskamra. Budapest: Európa.

BAUSINGER, HERMANN
1988 Anmerkungen zum Verhältnis von öffentlicher und privater Festkultur. *In* Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg. Dieter Düding – Peter Friedemann – Paul Münch, Hrsg. 390–404. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts.

BAZIN, ANDRÉ
1995 A fénykép ontológiája. *In* Uő: Mi a film? Esszék, tanulmányok. 16–23. Budapest: Osiris.

BECKER, HOWARD S.
1981 Exploring Society Photographically. Evanston: Mary and Leigh Block Gallery – Northwestern University.

BECKER, KARIN
1997 Das Bildarchiv und die Konstruktion von Kultur. Zeitschrift für Volkskunde 2:235–253.

BEITL, KLAUS – PLÖCKINGER, VERONIKA, HRSG.
2001 Forschungsfeld Familienfotografie. Beiträge der Volkskunde/Europäischen Ethnologie zu einem populären Bildmedium. Wien–Kittsee: Österreichische Museum für Volkskunde.

BOURDIEU, PIERRE ET AL.
1983 Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchweisen der Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

EDWARDS, ELIZABETH
1992 Anthropology and Photography 1860–1920. New Haven – London: Yale University Press.
2003 A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban. Néprajzi Értesítő 84:39–55.

FEJŐS ZOLTÁN
2002 Képtársulások. Janus 10(2):100–104.
2003 Múzeumi idők. *In* Uő: Tárgyfordítások. 93–101. Budapest: Gondolat.

FOGARASI KLÁRA
1998 A kalotaszegi fotográfiák és installációik változásai a 20. század első felében. Néprajzi Értesítő 80:133–150.
2000 Fényképgyűjtemény. *In* A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Fejős Zoltán, főszerk. 729–776. Budapest: Néprajzi Múzeum.

GOFFMAN, ERVING
1981 Képi keretek. *In* Uő: A hétköznapi élet szociálpszichológiája. 547–613. Budapest: Gondolat.

GÖTTSCH, SILKE
1995 „Die schwere Kunst des Sehens". Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900. *In* Medien Populärer Kultur: Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Carola Lipp, Hrsg. 395–405. Frankfurt am Main – New York: Campus.

GRÁFIK IMRE
2000 „Van képem róla". (Vizuális ábrázolások néprajzi/etnoszemiotikai értelmezése.) *In* Folklorisztika 2000-ben. Folklór – irodalom – szemiotika. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára. 2. köt. Balázs Géza et al., szerk. 757–797. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar.

HÄGELE, ULRICH
1997 Visuelle Tradierung des Populären. Zeitschrift für Volkskunde 93(2):159–186.

HIRSCH, MARIANNE, ED.
1999 The Familial Gaze. Hanover–London: Dartmouth College – University Press of New England.

JOCHENS, BIRGIT
1997 Deutsche Weihnacht. Ein Familienalbum 1900–1945. Berlin: Nicolai.

KINCSES KÁROLY
2001 Mítosz vagy siker? A magyaros stílus. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

KORFF, GOTTFRIED
2003 A néprajzi múzeum: a meghökkentés iskolája? Néprajzi Értesítő 84:9–19.

KÖSTLIN, KONRAD
1996 Utazás, régiók, modernség. Hogyan lettünk modernek, hogyan tanultunk meg utazni, s eközben hogyan fedeztük fel a vidéket. Café Bábel 22(4):117–124.

KRAUSS, ROSALIND
2000 Megjegyzések az indexről. Ex Symposion 32–33:4–16.

KUHN, ANNETTE
1998 A gyermek, aki sosem voltam. Emlékezések. Replika 33–34:81–86.

KUNT ERNŐ
2003 Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok. Budapest: L'Harmattan – MTA Néprajzi Kutatóintézet.

OPPITZ, MARTIN
1989 Die visuelle Anthropologie und das Unsichtbare. *In* Martin Oppitz: Kunst der Genauigkeit. 12–36. München: Trickster.

RUBY, JAY
1996 Visual Anthropology. *In* Encyclopedia of Cultural Anthropology. Vol. 4. David Levinson – Melvin Ember, eds. 1345–1351. New York: Henry Holt.

SCHMEISER, LEONHARD
2002 Die Erfindung der Zentralperspektive. München: Fink.

SCHMIDT, MARJEN
1994 Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen: Konservieren, Archivieren, Präsentieren. München: Weltkunst.

SENNETT, RICHARD
1998 A közéleti ember bukása. Budapest: Helikon.

THEYE, THOMAS
1989 Der Geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie. München–Luzern: Bucher.

WEINRICH, HARALD
2002 Léthé. A felejtés művészete és kritikája. Budapest: Atlantisz.

WIENER, MICHAEL
1990 Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. München: Trickster.

ISTVÁN BÉRES

Commentary on the Topic of Family Photography (Including the Role of the Family Photograph as a Museum Piece)

The author sees the significance of family (private) photography as residing in the maintenance of individual and collective memory. The article uses a number of examples to identify the defining features of this type of photography, in the process seeking to understand how objects of this genre, originally absent from representative archives and museum collections, have come to constitute their most valued and most frequently exhibited pieces.

TÓTH G. PÉTER

Behatolás a *tér*be: egy velencei utazás *kép*ei (1937. augusztus 17–27.)

Vannak vidékek, ahol amit nem használnak, annak vége van, az halott. Ahol az olyan tárgyakat, amivel semmit sem csinálnak, azt kinevetik. Mondjuk Maliban. Az onnan származó antropológusnő, ha találkozik egy, a művészettörténet végéről elmélkedő művészettörténésszel, egy ezredvégi beszélgetésen, az ezredvégi magyar televízióban mindezekkel az információkkal meglepi a művészettörténészt. Az antropológust viszont az lepi meg, hogy az együtt végiglátogatott, tiszteletet parancsoló intézmények, múzeumok nem örök időktől fogva léteznek, csupán mintegy kétszáz éve. A médiumelmélettel és művészettudományokkal foglalkozó müncheni egyetemen és a karlsruhei Hochschulében oktató neves gondolkodó (Hans Belting) mindezekből azt a tanulságot vonja le, hogy dinamikus történelmi folyamatokban kell gondolkodni, s ami létrejött, az el is múlhat vagy átalakulhat. Sokszor észre sem vesszük, ahogy átalakulnak.

Amiről most beszélni szeretnék, az egy fotósorozat, amit az „érintettség" okán mutatnék be. Egy képsorozatot, melyhez érzelmi szálak is fűznek. Egy olyan sorozat, ami nem biztos, hogy mindig is az volt, legfeljebb az általam létrehozott konstrukcióban lett az. Ahogy e képekhez közelítek, az nem más, mint egy gesztus. De meg is nevezném ezt a gesztust, és „rácsodálkozásnak" nevezem.

Természetesen ez utóbbin nem azt értem, hogy a fotó készítője rácsodálkozik valamire, és elkészül a kép, hanem azt a gesztust, ahogy erre a képre én és most önök tekintenek. Ez a csodálkozás természetesen naiv tett, melyet természetesen meg is mosolyoghatnak, mondván: ebben semmi újdonság nincs, ezt már más is megtapasztalta, és megint mások le is írták. Sőt, aki ezen még csodálkozik, az is nevetség tárgya lehet, mint Ripp van Vinkle, aki egy évszázadot aludt át, majd pedig felébredve „rácsodálkozott" a világra, és a világ viszont, és kinevették egymást, hiszen olyan furcsa volt minden a másikon. Régi fotókat nézegetve ugyanezt a „furcsa" érzést tapasztaljuk. Nézünk valakinek a szemével, de nem biztos, hogy látjuk is azt, ami ott „van". Vagy amit látunk, az nem más, mint amit mi látunk vagy én látok, de valójában nem tudom, mit látott az, aki a képet készítette.

Tehát ott vagyok, vagyunk, hogy nézünk egy képet, csodálkozunk, és nevetünk, mint a Maliban élők az elfelejtett tárgyon. Olyan ez, mint amikor kényszerűségből apró léptekkel követve a látás jelenkori mintáit a világra tekintünk, csodálkozunk a jelen nagyszerű látnivalóin, és emellett nosztalgikus sóvárgással vágyunk a múlt általunk már nem megtapasztalható tereire. Umberto Eco elemzése szerint a polgári világ „betlehemizálása"

1. kép. Kváziképeslap: „Galambetetés"

közben nehezen megfejthető kettős olvasat jön létre saját világunkról, bonyolultan keverve a kibogarászandó eredetit az illúzióval (Eco 2002:14). Az ámuló, kíváncsi, nyitott nézelődő észre sem veszi, hogy rébusz előtt áll: az eredeti van-e másolatba silányítva, vagy csupán – pedagógiai segítségből, a múlttal való azonosulást könnyítendő – utánzat segíti a tájékozódásban? Valahogy így vagyunk mindig vagy inkább csak manapság (?), amikor régi fotókat nézünk, vagy annak újra előhívott változatát, esetleg sokszorosított tömegtermékét.

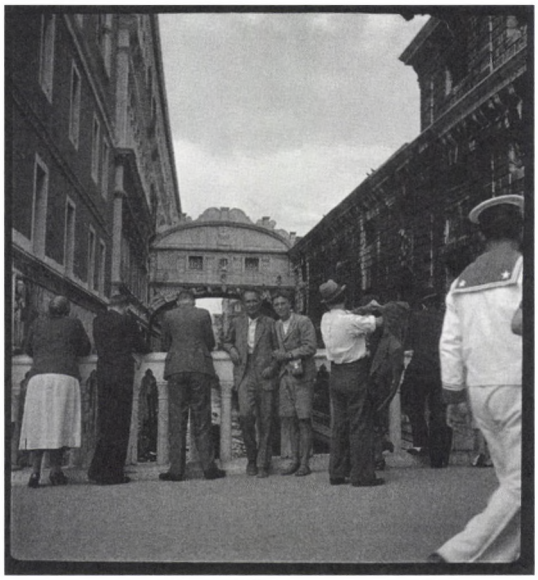
Mit is látunk, amikor e fotókra tekintünk? A fénykép, a régi fotó természetesen tárgy, mivel a kép hordozója, a film és/vagy az üvegnegatív jól körülírható paraméterekkel rendelkezik. A képek, melyekről itt és most beszélek, mint 6×6-os filmnyersanyagok léteznek, melyek 1936-ban kerültek ki a német AGFA-gyár termékeként a piacra, és egy tükörreflexes német fényképezőgépben kaptak olyan fényt, hogy képek keletkeztek a felületükön. Ráadásul ezek a filmnegatívok egy tárgysorozat részei is, melyeknek önálló, a képek eredeti tulajdonosai által megélt történetük van. A „fényt kapott" filmeknek csak egy részéből lett papírkép, és amelyekből az lett, a családi „válogatás" szelektív hatására a családi fotóalbumba kerültek. Csak egy csekély hányaduk lett a családtörténet szerves része. Zömük elfelejtve a padlásra vándorolt már 1941-ben, ahol a legnagyobb esemény az volt az „életükben", hogy a szovjet csapatok veszprémi bevonulásakor a filmnegatívokat az oroszok is értékelték, kicsit válogattak is belőlük, kellően szortírozták, az üvegnegatív rokonság közül pedig néhányat a falhoz verve likvidáltak. A felszabadulást és az azutáni fordulatos éveket – mintegy kétezren – szerencsére még épségben túlélték. Néhányuk sorsát azonban a képen nem látható unokák érkezése rossz irányba befolyásolta, mivel kiváló dobó- és repülőalkalmatosságok lettek a padlásról elindítva. E negatívok sorsa nagyban hasonlít a családi emlékek sorsához. Képzeljünk el egy családi fotóalbumot (melyről talán mindenkinek vannak emlékei)! Képzeljük el úgy, ahogy a családépítés ritmusa a fotókat könyvvé „ragasztja össze", ahol a generációk egymás után helyezik el a maguk létezésének tanúságát, és ahova néhány – jó néhány – fotó soha nem kerül be. A többség „a fényképturkálós dobozban" végzi, mely például nálam is a családi fotográfiák kriptájaként üzemel. Ilyen kriptaszerű, elfelejtett helyen – a padláson – találtak rá a most bemutatandó képekre az 1990-es években az ötvenévesek generációját alkotó unokák. Rátaláltak a nagypapa fotóira, és minden gyerekkori emlék újra előhívódott. Rátekintettek a furcsa kontúrral rendelkező negatívba fordult emberekre, ám mivel a kép negatív, az emlékek csak lassanlassan tolultak fel. Ötvenévesen az ember kíváncsi, és szeretné tudni, mi is van a képen, amit ő nem ismert, nem ismerhetett, mivel soha nem hívta elő senki, senki emlékezete. A negatívokkal a múzeumba sétál, hogy ott, a padlásmocsoktól való tisztító restaurálás után képeket reméljen.

2. *kép.* Gép a képben: gondolázás fényképezőgéppel

Itt eljutunk oda, amit manapság az „örökség" új jelentésű fogalmával jelölhetünk, ahol a szó szerinti emlékezet és a semmit felejteni nem engedő múzeumi emlékezet összeér. Az örökség szó jelentésbeli átalakulása ragyogó példája annak, ahogy szinte a bizonytalanság határáig vihető el egy fogalom. 1970 körül az „örökség" még „az apától vagy az anyától származó javak" jelentéssel bírt. 1980-ra (Kelet-Európában az 1990-es évek közepére) mindez a „az ősöktől örökölt tulajdon" jelentése mellett már „egy ország kulturális örökségét" is jelentette. A emlékművek szigorú koncepciója rávetült a családi hagyatékokra, és eljutottunk egy elképzelésig, mely elméletileg semmit sem hagy elmúlni (Hartog 2000; Sonkoly 2000).

E fotókkal tehát nem más történt, mint hogy egy család emlékezetének rejtett dimenzióit egy gyűjtemény archiváló emlékezetébe utalták, azt remélve, hogy a digitalizálás segítségével feltárulnak a családtörténet elfelejtett szegmensei. A tudományos gyűjtemény a gyakorlat szerint – legyen az akár múzeum, könyvtár, levél-, hang-, film- vagy videotár stb. – a „közkincs" birtokosaként az örökségből általában az „eredetire" szokott igényt tartani. Jelen esetben is ez történt, a múzeum az eredeti negatívokat megtartva, „másolatokat" (reprodukciót, fénymásolatot, xeroxot, digitális kópiát) készített, hogy azt a családnak visszajuttassa. A tárgy a múzeumé, a kép a családé lett. Pierre Nora szerint „modern purgatóriumunk a levéltár" (Nora 1984; 2001). De kiegészíthetjük ezt így is: modern purgatóriumunk, a múzeum, mely arra késztet sokunkat, hogy a múltat örökségként megmentve archiváljuk, konzerváljuk. (Ekkor még Nora nem is sejtette, mit jelent majd „digitalizálni".) Archívumokat, gyűjteményeket teremtünk e kényszer hatására, és előadásokat tartunk muzeológusoknak egykor élt emberek vizuális élményeiről és tapasztalatairól, visszaforgatva a begyűjtött terméket a konferencia- és turistaiparba. Az archiválás és a dokumentálás lázában égünk! Ám rögtön mindehhez hozzátehetjük, hogy már nem egy megélt emlékezet többé-kevésbé szándékos maradványait őrzi a múzeum vagy a levéltár, hanem egy elvesztett emlékezet makacs és szervezett kitermelése folyik. Az archívum vég nélküli létrehozása egy új öntudat kiéleződött következménye lett, mely nem más, mint a historizálás kényszere (Nora 1999:142–157).

Ám e képek „szó szerinti emlékezetek" is, Todorovtól lopva a terminust (Todorov 2003). Így essen néhány szó az itt látható emlékek létrehozójáról is, előadásom főhőséről, a morva származású Pesička Szilveszterről. A család 1890 körül telepedett le Veszprémben, ahol több házat is vásárolt. A magyar fülnek furcsa hangzású nevet a második generáció tagjai közül néhányan az 1920-as években ugyan magyarosították a Veszprém melletti *Pét*ről elnevezve Pétire, ám a családtagok egy része maradt a Pesičkánál. P. Sz., aki az első világháborút műszaki tisztként harcolta végig az olasz fronton, a háború után többféle vállalkozásba is kezdett. A Trianon után leszerelt repülőgépek egyikét



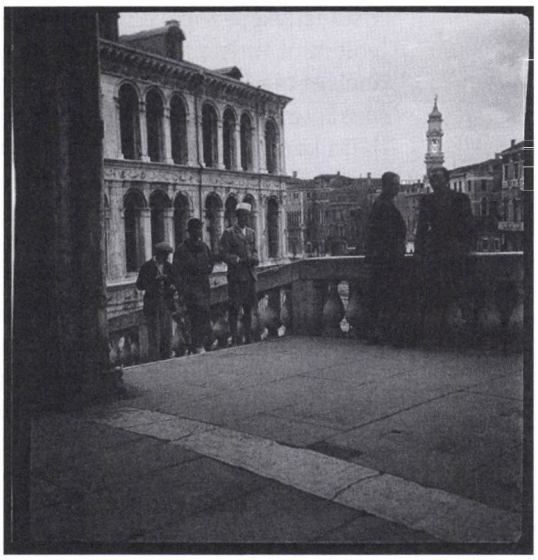
3. kép. Nézni a kamerába és viselkedni a térben: Sóhajok hídja

automobillá átalakítva utazta be és fotózta le a Balaton-felvidéket, az akkor már Csehszlovákiának elkeresztelt ország részét képező Felvidéket és Morvaországot, ez utóbbiban ősei szülőhelyét. Mindemellett egyik orvos barátjával háromdimenziós mozgóképek gyártását tervezte 1920-ban, melynek első lépéseként céget alapítottak. A vállalkozásból nem lett semmi, csupán annyi valósult meg, hogy 1920 és 1922 között fényképészműtermet üzemeltetett a lakása verandáján, melyhez háttérként megfestette ősei szülőfaluját temperával. A szabad fényes műterem jól működött, és Veszprém város illusztris polgárai kuncsaftokként tűntek fel Pesička üvegnegatívjain. Folyamatosan fényképezte háromtagú családját. Egyetlen fiát csecsemőkorától „dokumentálta". Műtermi képek tucatjait készítette a kortárs veszprémi elit tagjairól (orvosok, katonatisztek, színésznők). Külön sorozatokat alkotott: népiskolák a Balaton-felvidéken, felvidéki utazás, első világháborús frontképek, városképek stb. Ennek ellenére nem ez lett a háromtagú Pesička család fő jövedelemforrása. Szilveszter köztisztviselő lett a Trieszti Takarékpénztár veszprémi fiókjában, majd a fiókpénztár igazgatója, végül – immár a második világháború utáni gazdasági újjászervezés lokális hőseként – 1948-tól az akkor alakuló OTP helyi igazgatója lett. Ám ne szaladjunk ennyire előre, hisz előadásom témája egy 1937 augusztusában lezajlott nyaralás fotósorozatának bemutatása lenne.

Az 1937. augusztus 17-től 27-ig tartó velencei utazásukat megörökítő sorozatban közel 120 képet készített az úti élményekről. A képek zöme az odaútról készült, a visszaútról és a hazaérkezésről szinte semmi sincs. A képek nem annyira különösségükben, mint inkább mindennapiságukban érdekesek. A kváziképeslapok a „galambetetést", a „gondolázást", a „napfürdőzést" örökítik meg. „Nem mindennapi" esemény egy olaszországi autóbaleset lefényképezése: útszéli szenzáció a felborult autó. Ők természetesen vidáman robognak motorkerékpárjukon. A képeknek nincs címük. Sorrendjük is kétséges. A képen szereplő fiú – ma 81 éves idős úr – csak esetlegesen tudta „rekonstruálni" az események „történetét" (Tóth G. – Schleicher szerk. 2003).

De lássuk a képeket, hatoljunk be az archivált térbe! Ám mielőtt ezt megtennénk, hangolódjunk magunk is e képek elvárásaihoz. Közelítsünk naivan, „turistatekintettel", ahogy azt Konrad Köstlin elvárja egy turistától (Köstlin 1996)! Ha jól csináljuk, az első meglepetés akkor érhet bennünket, amikor a képek által előttünk feltáruló „tér-kép" nagyban hasonlatossá kezd válni azokhoz a képekhez, melyeket megtapasztalunk, vagy melyeket a különböző turistaalbumok színes előlapjain Velencéről megszoktunk. Tegyünk hát egy gyors sétát Veszprémtől Velencéig, immár a kiválasztott képek és az általam megadott ritmus szerint! Ha jól csináljuk, mentális emlékeink majd be-bevillannak az ismerősnek tűnő képek, reprezentációk láttán. A várost „ismerősként" tudjuk majd üdvözölni, ám mégsem annyira, mintha mostani tapasztalataink alapján járnánk be utcáit.

4. kép. Kép mellékszereplőkkel: Sóhajok hídja



Ha jól csináljuk, a lapozgatás során fokozatosan eloszlik az újdonságtól vagy az ismeretlentől való félelmünk, lassan feloldódunk az elénk táruló megteremtett múlt szirupos masszájában, és kezdjük úgy érezni, hogy egyre öntudatosabban vehetjük birtokba ezt a Marc Augé-tól vett és használt fogalommal jelölhető „szürmodern teret" (Augé 1992). Ha jól csináljuk, felfedezhetjük a „múltat", tehát elvárásunknak megfelelően az ismerősség attribútumaival felruházott képpel állunk szemben. A „múlt barnított masszájáról" beszélek, hiszen a képek feketefehérek, és ha kényszerítjük vagy megerőszakoljuk a képzeletünket, sem tudunk színesen, színesben gondolkodni 1937 augusztusáról, vagy ha gondolkozunk, akkor az nem 1937-ben lesz.

Hol van a világháború acélkékje, gondolhatnánk, mely majd elvárásaink szerint elsötétíti ezt a teret 1939-től? Hol van a negatívokat beborító egykori padláskosz, urambocsá a légypiszok feketéje, hol van a foltsárga vagy a negatívok ezüstje? Színeikből kilúgozott képek ezek. Idilli nyugalom, álomképek, a menekülés álomképei, és nem a múlt lenyomatai. Amolyan menedékek; ha menedékről beszélünk, mindig valami térbeliségre utalunk. Ez a tér azonban elkülönül a társadalom egyéb tereitől. Michel Foucault „heterotópiának" nevezte (1967) azokat a minden kultúrában megtalálható helyeket, melyek különleges tulajdonságokkal felruházva a megvalósult utópiák helyszínei lehetnek (Foucault 1991). Ezek a helyek a kultúrán belül a „valódi", az „autentikus" helyeket reprezentálják. A múlt eszközei által megteremtett utópikus helyek biztonságot árasztanak, megnyugtatnak. Ezekben a terekben lelassul, másképpen telik vagy megáll az idő. Mozdulatlanságuk, a változással való ellenszegülésük pedig a bennük élőkre is kivetül. A képeken szereplők az önámítás technikájával szépnek láttatott múlt tereibe űzik magukat is, ahol semmi más tevékenységre nincs mód, csak az „emlék" létrehozására, a turistaként való viselkedésre és a „szemlélődésre". De oda űzzük magunkat mi is, amikor ezeket a képeket nézzük. Ez a tér Velence utópisztikus tere, melyet a fényképek fekete-fehér szűrőjén keresztül láthatunk.

„Ne uzsonnáz a templomlépcsőn!" – hangzik a dörgedelem Velence mai polgármesterének szájából. Elég a rövidnadrágos, félmeztelen turistákból, akik az itáliai műemlékek lépcsőjén heverednek le, és sonkás-sajtos szendvicset majszolnak. „Nem strandon vagyunk, a Szent Márk tér nyitott múzeum, tisztelettel jesen kell viselkedni!" – hangoztatja Velence első embere. A gyengébbek kedvéért tábla figyelmezteti a turistát: „Leülni és leheveredni tilos!" A vetkőzőket 25-től 500 euróig terjedő bírsággal sújtják – írta a Magyar Hírlap 2003. szeptember 8-i száma.

Renaud Dulong – aki könyvének középpontjába a szemtanút állította – a tanúságtételt és a szemtanúságot „az elmesélt eseményben való jelenlét" elbeszélésének nevezte (Dulong 1998:11). Vagyis a tanúságban nem annyira az elbeszélés tartalmán, mint magán az aktuson, a beszéd vagy fotó esetén a látás gesztusán van a hangsúly. A tu-

rista fényképezőgépe rögzíti azt a pillanatot, amikor ő, „akkor" és „ott" jelen volt. Jelen volt mint turista abban a térben, melyet ő maga alkotott meg az adott időpillanatban, és melyet ráadásul egy zárt, 6×6-os keretbe komponált. K. Horváth Zsolt a történeti tanúságtételről írt rövid, de annál inkább figyelemre méltó tanulmánya ezt a problémát járta körül. Szerinte a narratív történeti forrásokat – amelyek közé szerintem a fotó is tartozik – a tanúságtétel kategóriájába sorolhatjuk. K. Horváth felteszi a kérdést, hogy mit kezdjünk az ilyen forrásokkal, amelyek ráadásul nem mindig használhatók a hagyományos történetírói képzeletben eseményrekonstrukcióra (K. Horváth 1998:379), hiszen a fotók tárgytörténete, és ez fokozottan érvényes a múzeumokban őrzött fotókra, általában nem ismert. Szerinte az ilyen jellegű források elemzése, feldolgozása során helyesebben járunk el, ha az akár egy szerzőtől, alkotótól származó eltérő narrációval és képalkotói szándékkal létrehozott szövegeket és képeket „autonóm, lehetséges (szöveg) és/vagy képvilágoknak" feltételezzük. A „hitelesség" problematika firtatása helyett inkább a narrátor beszédstratégiáját" elemezzük. „Így a historikusoknak nem a »történeti valóság« avitt, statikus, nehezen tartható fogalmára kell koncentrálniuk, hanem az elbeszélések és a képek által létrehozott mentális univerzumokra, melyek aztán a történész olvasatában válnak »lehetséges történelmekké«." (K. Horváth 1998:379) Ha megfogadjuk a tanácsot, akkor érdemes a turista által létrehozott narratív sémákhoz igazodó fotókat is ilyen autonóm, „lehetséges világnak" feltételeznünk. Hozzá kell azonban tenni, hogy ezek a világok egymásba ágyazottan vannak jelen. A képek ugyanis az ott lévő tér és a turista által megalkotott tér mentális univerzumának egymásba fonódásából jönnek létre. Ezt az egymásba fonódást pedig a tér által diktált és a szerző, képalkotó által gyakorolt interpretációs technika valósítja meg. A kép mindemellett egy zárt keretbe is kerül; nem tudjuk, csak sejtjük, hogy mi van a kereten túl.

„Az üzenet maga a médium" – hirdette a „modern világ" guruja, a „technológiai determinizmus első számú prófétája", Marshall McLuhan 1964-ben, arra utalva, hogy a televízió átalakítja a kultúráról alkotott korábbi elképzeléseinket. McLuhan mestere, Harold Innis a kommunikációs technológiát tekintette a gazdasági és politikai uralom és centralizáció legfontosabb paraméterének. *Tapasztalat és kommunikáció* című műve szerint a mindenkori térbeli uralom az üzenetek létrehozásához, tárolásához és terjesztéséhez használt technológián múlt (Innis 1986; McLuhan 1994). Minden tárgy és technológia, így a fotó is mint médium a birtoklás üzenetét hordozza. Innis és McLuhan óta ez a technológia óriásit változott, a tárgyak médiumként való viselkedése pedig soha nem látott méreteket öltött.

Végezetül, ha egy mondatban akarnám leírni, mi is az, amit most itt láttunk, akkor azt mondhatom, ezek a képek lényegében nem mások, mint egy ember, Pesička Szilveszter autonóm, mások által soha – így általam, de Önök által sem – birtokolható birodalmai, de régészeti leletek is egyben, melyeket akár be is gyűjthetünk.

IRODALOM

AUGÉ, MARC
1992 Non-lieux. Inroduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Seuil.

DULONG, RENAUD
1998 Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personelle. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. /Recherches d'histoire et de sciences sociales – Studies in History and the Social Sciences, 79./

ECO, UMBERTO
2002 Utazás a hipervalóságba. *In* Uő: Az új középkor. Fordította és a kötetet válogatta Barna Imre. 5–16. Budapest: Gondolat.

FOUCAULT, MICHEL
1991 Andere Räume. *In* Stadt-Räume. M. Wentz, Hrsg. 65–73. Frankfurt – New York: Campus.

HARTOG, FRANÇOIS
2000 Örökség és történelem: az örökség ideje. Regio 11(4):10-22.

K. HORVÁTH Zsolt
1998 A történeti tanúságtételről. Hozzászólás Gyáni Gábor tanulmányához. BUKSZ 10(4):379–382.

INNIS, HAROLD A.
1986 Empire & Communications. Victoria [B.C.]: Press Porcépic.

KÖSTLIN, KONRAD
1996 Utazás, régiók, modernség. Café Bábel 22(4):117–124.

MCLUHAN, MARSHALL
1994 Understanding media: the extensions of man. Cambridge: MIT.

NORA, PIERRE
1984 Les Lieux de mémoire. Paris: Gallimard.
1999 Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. Aetas 3:142–157.
2001 Rethinking France. (Les lieux de mémoire.) Chicago: University of Chicago Press.

SONKOLY GÁBOR
2000 A kulturális örökség fogalmának értelmezései és alkalmazási szintjei. Regio 11(4):44-66.

TODOROV, TZVETAN
2003 Emlékezet és igazságszolgáltatás. *In* Uő: Az emlékezet hasznáról és káráról. 26–30. Budapest: Napvilág.

TÓTH G. PÉTER – SCLEICHER VERA, SZERK.
2003 Térjünk a tárgyra! Get on the Object! Kiállítási katalógus. Veszprém: Laczkó Dezső Múzeum.

PÉTER G. TÓTH

Intrusion Into Space: Photographs of a Venetian Sojourn (August, 17–27, 1937)

Renaud Dulong, author of a book that explores the phenomenon of the eye witness, calls the testimony of the witness "a narrative certified through presence at the event being recounted". In other words, it is not so much the content of the account, but the manner of its genesis, for a photograph the gesture of sight, that is important. Since a tourist's camera records a moment when its bearer is present at an event, and thus offers the future viewer both a "then" and a "there," narrative historical sources such as the photo may also be seen as a form of eyewitness account.

But how are such sources to be used? Since the history of a photograph is rarely known (and this is particularly true of the photographs held in museum collections), they are seldom useful for the purposes of reconstructing events, as is accomplished in the imagination of the traditional historical writer. Instead of dwelling on the problem of "credibility," one might analyse the verbal strategy of the narrator, in the present case, the individual who creates the image. We do better in analysing such sources when we see the various images of a single photographer, each created with a different narrative or creative intention, as autonomous, "possible realms of imagery," one nested within the other. In fact, such images are created as an intertwining of actual space with the mental universe of a space created by the photographer. The interpretation of the event thus produced is therefore that both dictated by the space in question and practised by the author of the image. However, it is also curtailed by the closed frame inherent in the medium: the viewer may only suppose what lies beyond the edges.

JUHÁSZ KATALIN

Iparosok, kézművesek a mai Budapesten

Egy kismúzeum jelenkori dokumentációs kísérlete

„A fotó, a fotózás, a fénynek képezése drámai viszonyban áll az idővel. Ha a régi, barnás kópiákat nézzük, szép barna élmény, a klasszikus modernség juthat eszünkbe, lázadó, izgalmas emancipák, vagy a kezdődő újságírás mint az új kor jelképe. Manapság meg éppen ellenkezőleg, mintha passzé volna, lassú, szegényes, fintorgunk hűtlenül, mintha egy ősi VW-bogárról beszélnénk, amelynek megvolt a maga ideje, de ez immár nem az, lemaradt, nem bírta a ritmust.

Van ebben igazság. Ám éppen ebben az úgynevezett lemaradásban, a korszerűtlenségben volna a fotózás sajátossága, új lehetősége. A száguldó riporterek kezében videokamera van, az is való oda. Másféle emberek kezébe kerültek a fotóapparátok, tűnődőbb, figyelmesebb figurák kezébe."

(Eszterházy Péter)

Az Angyalföldi Helytörténeti Gyűjtemény néprajzos vezetőjeként már évek óta több témakörben folytatok jelenkori néprajzi kutatásokat (karácsony, régi és új kalendáriumi ünnepek, gyermekfolklór, városi közösségek keletkező, átalakuló és megszűnő hagyományai).

Ehhez természetesen mind a néprajz, mind a folklór fogalmát jóval tágabb értelemben kellett használnunk, mint ahogyan azt eddig tettük.

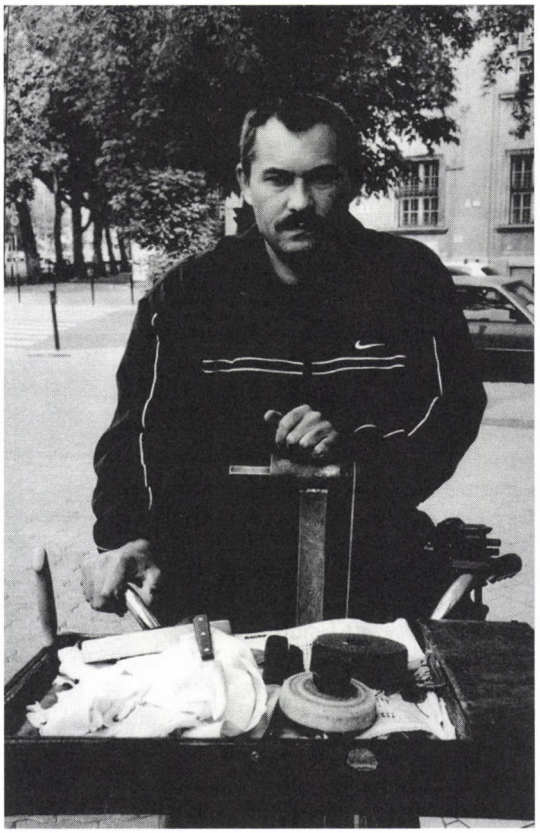
A gyűjtemény legújabb kutatási programjai közül kiemelkedik a kerületben dolgozó iparosok, kézművesmesterek felkutatása és tevékenységük dokumentálása. A mintegy száz önkéntes segítő bevonásával zajló többéves városi néprajzi kutatás különlegessége, hogy a fotódokumentációra hivatásos fotóművészt kértünk fel.

E rövid tanulmányban beszámolok a gyűjtés célkitűzéseiről, módszereiről, valamint a művészi igényű fotódokumentáció készíttetésének tapasztalatairól.

Népi kismesterek – városi kismesterek – a kutatás tárgya

A néprajzi gyűjtőpályázatok egyik kedvelt témaköre a népi kismesterségekről való adatgyűjtés. Ugyanakkor eddig nemigen foglalkoztak a nagyvárosban élő kismesterekkel, holott ezek tevékenysége és életútja szintén nagyon fontos és érdekes lehet.

Bátky Zsigmond 1906-ban megjelent *Útmutató*jában a 10. csoportban szerepelnek a



1. kép. Vándorköszörűs a Lehel téren
Frankl Aliona felvétele, 2002

kismesterségek. Bátky meghatározása szerint a kismesterségeken „azokat a mesterségeket értjük, melyek a falusi ízlésnek dolgoznak, s részint ezért, részint a kismesterek maradiságánál és szegénységénél meg azok származásánál fogva néprajzi tekintetben fontosak". Bátky tehát már kezdettől fogva szorgalmazta a mesterségek szerszámanyagának és termékeinek gyűjtését. Tálasi az 1950–1960-as években a hagyományos néprajzi gyűjtés, leírás és feldolgozás mellett kiemelt jelentőségűnek tartotta a vizsgált jelenségek előzményeinek felderítését és néprajzi értékelését.

Mindenki számára világos, hogy a kézműveseknek a városokból a mezővárosokba, majd a falvakba vándorlása szoros összefüggésben van a paraszti polgárosodás folyamatával; a paraszti szükségleteket kielégítve tulajdonképpen aktív részesei a paraszti önellátás lazításának, bomlasztásának. Végső soron a kézművesek és iparosok – éljenek bár falun vagy városon– ugyanúgy, illetve egyre inkább a szakmunkás réteghez sorolhatók. A *Magyar néprajz* harmadik, *Kézművesség* című kötetében Domonkos Ottó a kézművesség, illetve a kézművesek következő csoportjait állapítja meg (Domonkos, főszerk. 1991:11):

– házimunka – a háztartáson belül végzett önellátó tevékenység;

– specialista – egyes házimunkában különös jártasságát a nagyobb közösség is igénybe veszi;

– háziiparos – szakmai képesítés nélkül, külső munkaerő igénybevétele nélkül otthonában végzett tevékenység, mások számára is;

– *kézműves iparos* – szakképesítéshez kötött iparág művelője, aki kéziszerszámokkal, elemi erővel meghajtott gépekkel folytat termelőtevékenységet a fogyasztó számára;

– *kisiparos* – kéziszerszámokkal és mesterséges energiával meghajtott egyszerűbb gépekkel végez árutermelő tevékenységet, többnyire magántulajdonban levő saját műhelyében; tevékenysége képesítéshez kötött;

– kontár – engedély és képesítés nélkül űz ipart.

A kézműves iparos és a kisiparos meghatározás (a fenti felsorolásban dőlt betűvel szedett kategóriák) tökéletesen ráillik az általunk vizsgált nagyvárosi mesterekre.

A kutatás és gyűjtőmunka lehetőségei és korlátai

Anyagi források

A kismesterek kutatásához és a kiállítás elkészítéséhez az elmúlt évben mintegy ötszázezer, az idén mindössze háromszázezer forint áll rendelkezésre; ezen szűkös anyagi források jelentették munkánk alapvető korlátait.

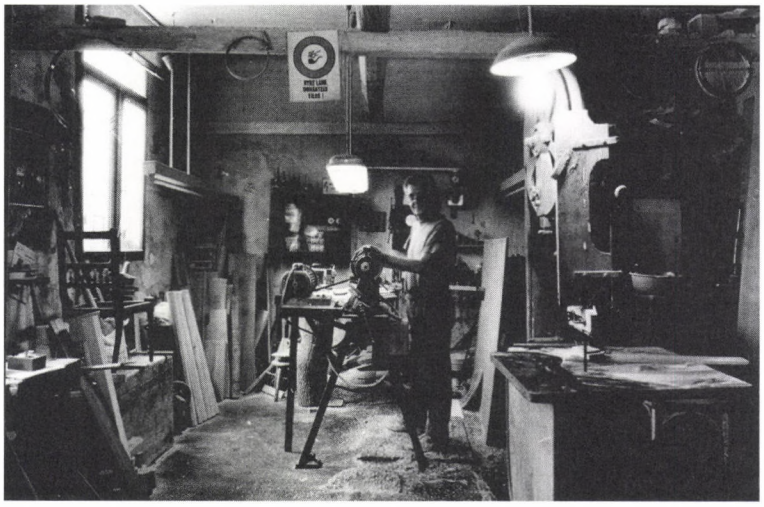
A tárgygyűjtés lehetőségei

Mivel kis alapterületű, kis raktárral rendelkező közgyűjtemény vagyunk, nagyon alaposan át kell gondolnunk, mennyi és milyen tárgyanyagot gyűjtsünk. A kismesterek esetében például érdemes lenne komplett eszköz- és termékkészletet is begyűjteni. E mesterek többsége ugyanis utánpótlással nem rendelkezik, illetve a fogyasztói igény lanyhulása miatt műhelye felszámolását fontolgatja, vagy már éppen ott tart. Mi azonban csupán néhány kisebb tárgyat tudtunk beszerezni, azokat amelyeket ki is állítottunk. Ezért különösen nagy jelentőségűnek tartjuk a fotódokumentációs munkát.

Ahogy Susan Sontag (1999) írja: „Fényképet gyűjteni annyi, mint a világot gyűjteni. A film és a tévéműsor megvilágítja a falat, fölvillan és kialszik, az állókép viszont tárgy is, súlytalan, olcsón előállítható, könnyen hordozható, gyűjthető, tárolható."

Abból kiindulva, hogy a főváros történetével (gondolok itt elsősorban a hétköznapi történelemre, az átlagemberek életkörülményeire) foglalkozó kiadványok és kiállítások elképzelhetetlenek Klösz György, de még inkább Erdélyi Mór 20. század elején készült fotói nélkül, arra gondoltunk, hogy érdemes lenne a jelenkort is hasonló felfogásban készült igényes fotográfiákkal dokumentálni. Így döntöttünk Frankl Aliona személye mellett, aki eddigi munkásságával már bizonyította alkalmasságát erre a feladatra. Az általa készített fotók egyben műtárgyak is, amelyeket kiállítunk és kiadványban is megjelentetünk.

2. *kép.* Nagy István szűcs. A mester egy székelyföldi híres szűcs dinasztia legifjabb tagja. Frankl Aliona felvétele, 2002



3. kép. Fuchs János faesztergályos műhelyében
Frankl Aliona felvétele, 2002

Emberi erőforrások

Minthogy a gyűjtemény mindössze két fővel működik, gyakorlatilag egyéni kutatómunkáról beszélhetnénk, ha nem vonnánk be önkéntes segítőket. A segítség alapvetően három forrásból érkezik. Az egyik a helytörténeti klub, amelynek tagjai jórészt ötven év felettiek, akik kedvtelésből, műkedvelő várostörténészként, de lakóhelyük jó ismerőiként néha meglepően jó „adatközlőknek" bizonyulnak. A másik a kerületi diákság, főként a középiskolások, akik vetélkedő keretében lelkesen és a tőlünk kapott gyűjtési útmutató alapján egész jó interjúkat készítettek, amelyeket amatőr fényképfelvételekkel is kiegészítettek. Munkájuk képezi a „tömegbázist" (segédmunkát), a gyűjteményvezető gyűjtése pedig a „néprajzi szakmunkát". Az önkéntes gyűjtők és a néprajzos között még volt egy bázisunk, amelyre támaszkodhattunk, ezt pedig a kerületi újság fotósa és riporterei alkották, akik évek óta rendszeresen közölnek riportokat a XIII. kerületben dolgozó mesteremberekről.

A kutatás szempontjai – kérdőív

Az alábbiakban az önkéntes gyűjtők számára kiadott útmutatóból idézünk, amelyet Újváriné Kerékgyártó Adrienn paraszti kézművesség, háziipar, népi kismesterségek tematikájú gyűjtéséhez készített útmutatójából kiindulva készítettünk, a mai városi körülményekhez alkalmazkodva.

4. kép. Újlipótvárosi lakatosműhely
Frankl Aliona felvétele, 2002

Az adatgyűjtés fő szempontjai és néhány jó tanács

A kiválasztott kismesterhez a mellékelt meghatalmazással és a fent leírt célok ismeretében menjenek el a diákok. Kérjenek olyan időpontot, amikor nyugodtan tudnak beszélgetni a mesterrel. Jó, ha azért munka közben is megfigyelik, és az egyes munkafolyamatokról, a mesterről, valamint a műhelyről is fotókat készítenek.

Pontosan fel kell jegyezni a mester adatait: név, életkor, régi és mostani foglalkozása, születési helye, mikor költözött jelenlegi lakhelyére.

A műhely és a lakás ugyanazon a helyen van-e, vagy különböző helyeken?

Elődei foglalkoztak-e a szóban forgó mesterséggel? Meséljen erről, illetve a családjáról. A régi fényképekről, iparengedélyről, bizonyítványról készüljön lista, illetve fénymásolat. Maradtak-e régi eszközök? Ezek közül jó lenne kölcsönözni néhányat, illetve fotót készíteni róluk.

Kitől, illetve milyen iskolában tanulta a mesterséget? Hogyan lett önálló iparos, mikor nyitotta a műhelyét, üzletét? Hogyan sikerült önálló műhelyt nyitnia, hogy szerezte be a berendezést, eszközöket? Volt-e inas, segéd és hol? Ebből az időből vannak-e emlékei (fényképek, bizonyítvány, mesterlevél stb.)? Ezekről készüljön lista és lehetőség szerint fénymásolat.

Készíthetnek alaprajzot is a műhelyről és a benne lévő eszközökről, szerszámokról. Jegyezzék fel a legfontosabb munkafolyamatokat és az ehhez szükséges szerszámok nevét; röviden írják le ezeket. Hogyan változtak az eszközök, milyen modernizációt hajtott végre a mester működése során?

Az elkészült darabokról készült-e fénykép, vagy van-e a birtokában néhány ilyen termék? (Ez természetesen csak különböző termékeket előállító mesterekre – például kalapos, cukrász, de esetleg fodrász is – érvényes.) Mi volt a legnehezebb, legkülönlegesebb munkája, feladata? Meséljen erről!

Kik a vásárlói, megrendelői, vendégei; volt-e köztük emlékezetes személy?

Tagja-e valamilyen szakmai szervezetnek, ismeri-e a többi szakmabelijét; milyen helyet foglal el közöttük?

A néprajzos munkája

Első lépésben – amint már szó volt róla – meg kellett határoznom a kutatás tárgyát, valamint a gyűjtés szempontrendszerét. Ezután fel kellett kutatni a mestereket, és a beleegyezésüket kérni a gyűjtéshez. A következő lépés a sajtóanyag összegyűjtése és az önkéntes gyűjtők anyagának értékelése volt (a vetélkedő keretében). Ezután indultunk neki a fotóművésszel a kiválasztott mesterekhez az interjú- és fotókészítésre, amelyre egy bemutatkozó ismerkedő látogatást, majd minimum egy alkalmat, körülbelül fél napot szántunk, de jellemzőbb, hogy egy-egy mestert többször is felkerestünk. Ebben a szakaszban már az egész gyűjtés a kiállításra és a későbbiekben megjelenő kiadványra összpontosított, vagyis célunk nem a teljes és részletes dokumentáció, hanem a kiállítás anyagának összeállítása volt (a már említett korlátok miatt is).

Az önkéntes gyűjtők munkája

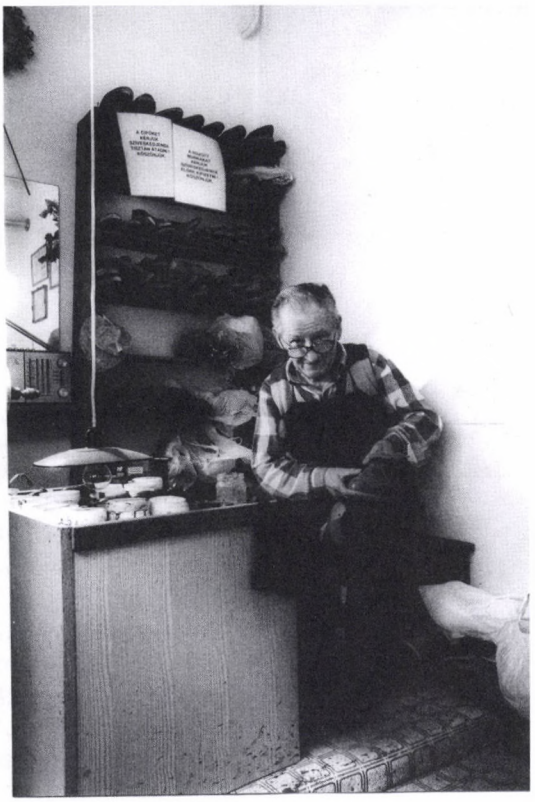
Ahogy az már az ilyen akciók során lenni szokott, az önkéntes gyűjtők által behozott anyag rendkívül vegyes képet mutatott. Voltak középiskolások, akik komolyan vették a feladatot, és a kérdőív valamennyi kérdésére megpróbáltak választ keresni, illetve a válaszokat kellő részletességgel rögzítették. Sőt, esetenként az általuk készített képek még kiállítás céljára is használhatók voltak. A versenyzők másik része távirati stílusú, használhatatlan anyagot gyűjtött. Az említett kerületi újság képesriport-sorozata a mesterekről gyűjtött dokumentációnak értékes részét képezi.

5. kép. Várhegyi Éva kalaposmester Frankl Aliona felvétele, 2002

A fotóművész munkája és összehasonlítása néhány fotótörténeti példával

A válogatásban fontos szempont volt, hogy Aliona „ráharapott-e" a témára, tehát hogy vizuálisan látott-e benne fantáziát. És ezen a ponton egy sereg problémával találjuk szembe magunkat, amellyel a fotótörténet és a fotográfia elméleti szakirodalma is bőségesen foglalkozik. Természetesen nem vállalkozhatunk arra, hogy erről bármilyen áttekintést adjunk, azonban néhány általunk lényegesnek vélt kérdést mégis felemlítünk.

A „hagyományos" fotótörténeti és fotóelméleti publikációk közül figyelemre méltó Leopold Rombach tanulmánya (Rombach 1997), amely a fotó általános elméletéhez ajánl új szempontokat, tíz tételben megfogalmazva mondanivalóját. A szerző közvetíteni próbál a fotográfia technikája és szociológiája között. Komplex megközelítésmódja a szemiotikából és a tömegkommunikációs kutatásokból vett gondolatokra támaszkodik úgy, hogy mindkét irányzatot döntési mechanizmusokra vezeti vissza. Ebből idézzük fel azokat a gondolatokat, amelyek munkánk során útmutatásul szolgáltak, és a konferencia témája szempontjából is tanulságosak lehetnek.



6. kép. Albert Béla angyalföldi cipészmester Frankl Aliona felvétele, 2003

Ha elszakadunk a fotográfia puszta technikai szempontú értelmezésétől, a következőket állapíthatjuk meg (Rombach 1997:247):

A fotográfia
- szerszám,
- kommunikációs médium,
- esztétikai tárgy,
- esztétikai üzeneteket fogalmaz meg,
- tudatot közvetít és termel.

A legtöbbször központi problémaként vetődik fel a hitelesség kérdése, vagyis hogy milyen mértékben ábrázolja a reális valóságot a fénykép, illetve mi az, amit megmutat belőle. Hadd idézzünk itt két ellentétes nézetet (Sontag 1999:155–156): Moholy Nagy szerint a fényképezés zsenialitásának a nyitja, hogy „objektív arcképet ad: úgy fényképezi le az embert, hogy az eredményt ne gátolhassa szubjektív szándék". Lange szerint viszont minden olyan arckép, amelyet a fotós másokról készít, a fényképész „önarcképe"; Minor White szerint – aki a „fényképezőgépes önfelfedezés" híve – a tájfotók valójában „belső tájak". A két szélsőség között természetesen számtalan átmeneti mód létezik. A dokumentáció megtervezése során épp az egyik legkényesebb feladat olyan fotózási stílus, mód alkalmazása, amely szerencsésen ötvözi az objektivitást és a szubjektivitást.

Lássuk, hogyan vélekedik erről a kérdésről Rombach (1997:248):

7. kép. A „krémeskirály" két fiával az angyalföldi Osváth cukrászdában Frankl Aliona felvétele, 2003

„Egészében hibás az objektív fotó követelése." A fotográfia attól még nem objektív, hogy objektív természeti törvények optikai és fizikai felhasználásán alapul, mert ezek a törvények igen könnyen, meghatározott összefüggések között a fotográfia szubjektivizálhatóságának szolgálatába állíthatók. Éppilyen keveset nyújt a fotográfiában a realizmus fogalma is. Ezért a két fogalom helyett Rombach a hitelesség fogalmát használja, amely a következőkben konkretizálható:

– a hiteles fotó lemond arról, hogy jobb belátása ellenére konstruáljon tényeket;
– transzparens, azaz keletkezése róla leolvasható (például a fotómontázsnál);
– a hiteles fotó alapos ismereten alapul, vagyis készítője legjobb tudása és lelkiismerete szerint helyesen jeleníti meg a közvetített dologi és értelmi összefüggést;
– kerüli a befeketítést és a cinizmust.

A fotográfiának tehát olyan szabályoknak kell megfelelnie, amelyek a legtágabb értelemben felfogott újságírói erényeket foglalják magukban. Ezt a kritériumot mi is szem előtt tartottuk a fotós kiválasztásánál.

Ha a fényképezés egész menetét a felvételkészítés melletti döntéstől a néző elé kerülő bemutatásig jelfolyamatként határozzuk meg, kétféle valósággal találjuk szembe magunkat. Egyik a *tárgyvalóság*, ami a gép látószögében áll, másik a *jelvalóság*, vagyis a fotó. A következő lépés az *észlelés*, amely ugyancsak több szinten valósul meg (attól függ, ki nézi a fotót, és mit lát benne). A szemiológiai leírás szerint a fotográfia a fényképész észlelésének lényeges vonásaira vonatkozik, és csak közvetve, ezeken keresztül a tárgyra. Vagyis a fényképész látja a tárgyat, és felismerési kódjaival azt emeli ki belőle, amit fontosnak lát rajta.

A fotográfiában a kép tehát nem a valósághoz, hanem a fényképész valóságfelfogásához kapcsolódik. A keletkezés kontextusa tehát a kép milyenségét befolyásolja – a fényképész világlátása a rá jellemző képkódolásokban fejeződik ki, ebből áll össze a művész egyéni „stílusa". A néző kontextusa viszont azt befolyásolja, hogyan „olvassa" a képet. A fotó ilyen szempontból tehát kommunikációs eszköz. Számunkra elsődleges követelményként fogalmazódott meg fotósunk stílusával kapcsolatban, hogy a készülő fotók az információkat az előbb említett hitelesség szempontjainak megfelelően közvetítsék.

A fotográfia két fő funkciója így Rombach (1997:253) szerint a valóság teremtése és újrateremtése. Eszerint a fotók a következő mozzanatok mindenkori összefüggésében jellemezhetők: a megjelenítés kontextusa, a kódok sajátos együttesének kapcsolódása valamennyi, a képet alakító döntéshez s végül a háttérérdekek (szándékok), amelyek a két első összetevőből rendszerint meglehetős pontossággal rekonstruálhatók. Ebből az elemzésből Rombach a fotók három fő funkciójához jut, amelyek a teremtés és az újrateremtés elvontan leírt mozzanatai között már egy konkrétabb síkon helyezkednek el:

– *dokumentáció:* állapotok bizonyítása, rögzítése, dologi információk gyűjtése;

– *meggyőzés:* reklám, rábeszélés, eladás, sugalmazás – mindezt észrevétlenül;

– *újítás:* megkérdőjelezés, játék, kísérletezés, új kódok és tartalmak felfedezése (Rombach 1997:254).

Esetünkben a készítendő és kiállításra kerülő képekkel szemben legfőbb követelményként szabtuk a hitelességet, vagyis fő célunk a dokumentáció volt. Kiállításra kerülő fotóknak a valóság pontos ábrázolásán túl olyan vizuális többletértékkel is rendelkezniük kell, ami a múzeumlátogató figyelmét magára vonja, információkat közöl, ugyanakkor emocionális (esztétikai) élményt okoz. Ez pedig az újítás funkciójának felel meg, amelyet csak mértékkel alkalmazhat a művész. Természetesen a három fő funkción belül számtalan további funkcionális árnyalat is megkülönböztethető, ráadásul a körülményektől függően ugyanaz a fotó más és más funkciónak is megfelelhet.

8. kép. Nagy Iván angyalföldi kovácsmester a műhelyében a kemence előtt
Frankl Aliona felvétele, 2003

A fotográfia esztétikai üzeneteket fogalmazhat meg. Ugyan szigorúan tárgyhoz kötött, mégis e kötöttségen belül képes a valóság mélyrétegeinek megmutatására. Esztétikai üzenetek olyan kódok révén jöhetnek létre, amelyek nyitottak és sokrétűek, s nemcsak az elhasznált kódokat kérdőjelezik meg, hanem maguk is kikérdezhetők. Az ilyenek „kizárják az egyértékű értelmezést, s mivel többdimenziósak, érdeklődést keltenek és saját létrejöttük módjára irányítják a figyelmet; nem mondanak le a felszólításról, csak arról az erőszakos rábeszélésről, amellyel a propaganda él" – írja Rombach (1997:255).

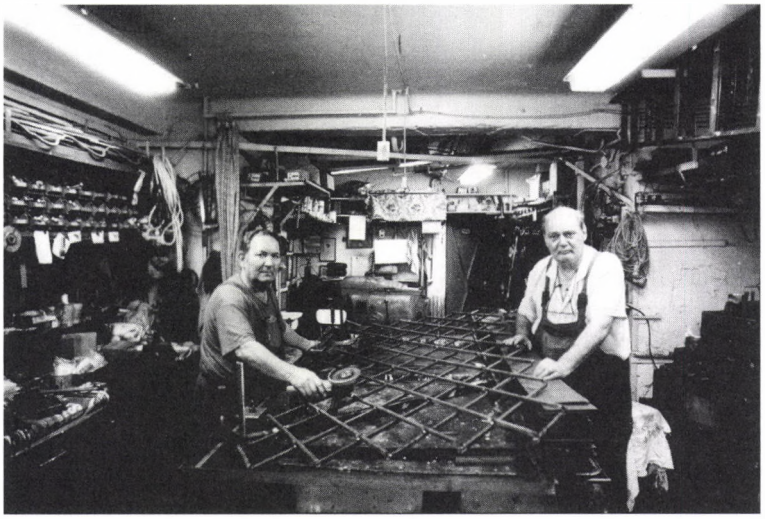
A fotográfiai esztétika változatai két fő áramlatra oszthatók:

– a fotográfia mint tudatosan művészeti forma (ez most nem tartozik érdeklődésünk körébe);

– a „klasszikus" fotózás, amelynek művelői inkább a dokumentálás irányában vizsgálták az esztétikai lehetőségeket.

Ez utóbbi elv az, amit mi alkalmazhatónak tartottunk.

Rombach idézett gondolatai alapján több oldalról is ugyanarra az eredményre jutottunk: választott témánk dokumentálásához és bemutatásához – az esztétikai lehetősé-



9. kép. Nagy Iván angyalföldi kovácsmester műhelye
Frankl Aliona felvétele, 2003

gek maximális kihasználása mellett – hiteles fotók készíttetése volt a célunk, amelyek nem pusztán illusztrációk, hanem maguk is „műtárgyak". Az ilyen alkotásokat készítő fotográfusokat a fotótörténet a dokumentarista irányzatokhoz sorolja. Talán nem tanulság nélkül való felidézni néhány jelentősebb fotótörténeti példát.

Szilágyi Sándor[1] szerint a „dokumentarizmus" kifejezést eredetileg független európai filmesek használták önmaguk meghatározására az 1930-as évek derekán, mivel meg akarták különböztetni magukat a „szép" filmeket gyártó kommersztől. Ugyanebben az időben zajlottak Amerikában a *Resettlement Administration és a Farm Security Administration* programjai, amelyek célja a nagyüzemi termelés következtében földjükről elűzött farmerek intézményes segítése volt. A kabinet vezetője, Rexford G. Tugwell mezőgazdasági államtitkár, a Columbia Egyetem közgazdász professzora bízta meg korábbi tanítványát és kollégáját, Roy E. Strykert a történeti szekció vezetésével. Sryker nagyszabású fotódokumentációs programba kezdett, amelynek keretében a segélyre szoruló farmerek életkörülményeit dokumentálták. A fényképezésnek így a szervezet működésében fontos szerep jutott, mert a nagyközönség számára bizonyítani tudta, hogy az elmaradott, távoli területek lakói nagy nyomorban élnek, így egyedülállóan kapcsolódott össze a kampány során a politikai, társadalomkritikai, dokumentarista és esztétikai érdek.

A dokumentáció legértékesebb része végül a New York Public Libraryba került. A program több mint tíz nagyszerű fotósa közül kiemelkedik Walker Evans (1903–1975) és Dorothea Lange (1895–1965) munkássága.

A legnagyobb amerikai dokumentarista programok körébe tartozott a *Változó New York szekció*, amely a legkülönbözőbb művészi koncepciókkal, de egy célért dolgozó mintegy kétszáz fotóművész közreműködésével működött 1935-től több évtizeden keresztül.

Sok tekintetben emlékeztet a New Yorkban megvalósult programra az a nagyszabású munka, amelyet az 1990-es években Budapesten kezdeményezett több fotóművész, köztük Frankl Aliona is, de nem ennyire szervezett formában. A legutóbbi hasonló projekt a Lumen Fotóművészeti Alapítvány és az ARC kezdeményezésére, 25 fotós bevo-

10. kép. Angyalföldi asztalosműhely kívülről
Frankl Aliona felvétele, 2003

násával zajlott, melynek keretében a budapesti hétköznapokat dokumentálták. Az elkészült fotókat a Millenáris Parkban, a *Budapest egy napja* című kiállításon mutatták be (vö. Kovács, szerk. 2003).

Természetesen a külföldi és a közelmúltbeli magyar példák mellett nem feledkezhetünk meg azokról a nagy magyar fotográfus elődökről sem, akiknek munkássága nélkül ma jóval kevesebbet tudnánk Budapest és a magyar vidék múltjáról.

Érdekes, hogy míg a külföldi példák esetében egyértelműen fotóművészekről, addig a magyaroknál „fotográfusokról", fényképező néprajzosokról beszélünk. Ez egyszersmind árnyalatbeli különbségeket is jelent.

A teljesség igénye nélkül mindenképpen meg kell említenünk Erdélyi Mór, Klösz György és Vidareny Iván fotográfusokat, akik ránk hagyott fényképeikkel semmilyen más dokumentummal nem helyettesíthető forrással szolgálnak kutatási területünk (Budapest XIII. kerülete) régmúltjáról.

Erdélyi Mór (1866–1934) belvárosi műtermében folyó munkája mellett beutazta az országot, és táj-, város-, valamint kastélyfotóinak tömegét képeslapként értékesítette. A National Geografic a húszas évek végén több sport- és riportképét közölte. Ő készített először ismeretterjesztő diasorozatot az iskolai oktatás számára, és ő indította be az Uránia Szemléltető Taneszközök Gyárát is. Erdélyi a mai XIII. kerület területét is körbefotózta. A Kiscelli Múzeumban és a Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában fellelhető képei az egyébként igen szegényesen dokumentálható külvárosi életmód és városkép egyedülálló emlékei.

Klösz György (1844–1913) szerepe Budapest kultúrtörténetében ugyancsak jelentős. 1867-ben nyílt műterme néhány évtized alatt az ország egyik jelentős grafikai intézetévé fejlődött. Klösz fotói a maguk idejében nyomdai sokszorosításra, kereskedelmi célból készült üveglemezek voltak, mára viszont az utókor nagy becsben tartott történeti emlékei lettek. Klösz a főváros legdinamikusabb fejlődési korszakát örökítette meg.

Napjainkban az akkorihoz hasonló ütemben alakul át a magyar főváros és ezen be-

lül, ha lehet, még látványosabb a változás a XIII. kerületben. Más egyéb eszközök mellett a fotográfia alkalmasnak látszik az átalakulások, illetve az eltűnő objektumok és jelenségek megörökítésére.

Vidareny Iván (1887–1982) Angyalföld és Újlipótváros kevésbé ismert, de rendkívül jelentős fénnyel író krónikása. A magyar amatőr fotográfiai mozgalom egyik fő szervező egyénisége volt. Építészi és festőművészi munkája mellett élete során számtalan fotót készített szűkebb lakóhelyéről. Hagyatékát a Kecskeméti Fotográfiai Múzeumban őrzik. Az 1920-as évektől az 1970-es évek végéig készült, nagyrészt még publikálatlan fotóinak jelentős része a XIII. kerület múltbeli mindennapjait örökíti meg.

Frankl Aliona 1987 óta kiállító fotográfus. Munkáit itthon és a világ számos országában bemutatta, fotóit Európa rangos múzeumai őrzik. Fekete-fehér fotókat és – 1996 óta – fotogramokat készít. Korábbi fényképsorozatain eltűnő budapesti világok jelentek meg *(Régi boltok, Eltűnő Budapest, A zsidó Budapest, Temetők, Presszók-kávéházak);* e sorozatokat ma is folytatja. „E fotók célja elsősorban a dokumentálás: szemmagasságból készült, beállított képein minden véglegesen a helyére kerül. A képeken nagy erővel szólal meg az elmúlás drámája, az elpergő idő szürke árnyalata." (Bán 1999–2001:645.)

Nem beszéltünk róla, de az eddigiekből jól érzékelhető, hogy nagyon fontos a néprajzos és a fotós közös, nagyjából azonos indíttatása, motivációja.

A felsorolt példák alapján kirajzolódnak azok a fő motivációk, amelyek egy dokumentarista beállítottságú fotóst a jelenség megörökítésére, a néprajzost a jelenség kutatására ösztönöznek.

1. Eltűnőfélben, megszűnőben lévő jelenségek megörökítése az utókor számára. A klasszikus néprajz romantikus szemlélete is tetten érhető itt, hiszen a dokumentációt végző sajnálja, hogy a még éppen megörökíthető kulturális jelenségek, értékek elenyésznek.

2. A jelenkor érdekesnek vélt jelenségeinek szisztematikus rögzítése (amelyek várhatóan még nem tűnnek el a közeljövőben).

3. Vadonatúj jelenségek megörökítése – e két utóbbi az utókor számára éppoly letűnt dolog lesz majd, mint az első.

4. Az elsőnek épp ellenkezője: olyan dolgok megörökítése, amelyeket szeretnének megszüntetni – lásd szociográfiai indíttatású dokumentáció.

Aliona képei (és vele együtt néhány nagy magyar elől képei is) az első kategóriába tartoznak, de nélkülöznek minden hamis romantikát, érzelgősséget; az egyszerűség elementaritása jellemzi őket. A művész tárgyilagosan, minden fölösleges érzelem nélkül egyszerűen és rendkívül pontosan fogalmaz. A tárgyra koncentrál, így a lehető legalaposabban, egyszersmind lényeglátó tömörséggel mutat be egy-egy jelenséget. Nem törekszik arra, hogy a világot elmagyarázza.

Eszterházyt idézzük: „Nem nosztalgikusak, de nem is tragikusak ezek a képek, noha az elmúlásról szólnak. [...] Van Lugoban és Alionában valami blazírt ujjongás, hűvös lelkesedés, egy gyerek kíméletlen pillantása az övék, nehezen besorolható, ártatlan és profi, szigorú és barátságos. Elemző és összegző. Egyszerre veszünk el a részletekben, dinamóhuzalok, szelepsapka, pedál, kormányalátét, e.agy. csésze (?!) és kapunk nagy ívű történeti, szociológiai áttekintést az utolsó száz évünkről." (Esterházy 2003:201.) Eszterházy Péter Aliona és a vele együtt dolgozó Lugosi Lugo László fotóit az irodalomhoz hasonlította. „Volna hasonlóság az irodalom természetével is. Mindkettőben van

valami idejétmúlt, de valami egyszeri esély is: hogy bizonyos dolgokról csak így szólhatunk." (Eszterházy 2003:200.)

S hogy a korukban tulajdonképpen művésznek nem nevezett fotográfusok fotói mért kapnak korunkban plusz esztétikai értéket, szintén az irodalomból vett párhuzammal lehetne megvilágítani. Egy régi naplófeljegyzést vagy egy újságcikket a ma már veretesnek, irodalminak tűnő fogalmazás miatt gyakran irodalomnak tekintenek, illetve akként használnak fel. Így van ez a fotókkal is.

Aliona azt tudja, amit a régiek: képei minietűdök. Nem véletlen, hogy albumaihoz írók írják az előszót, sőt legutóbb megjelent albumában minden képhez Zeke Gyula egy írása kapcsolódik, kibővítve ezzel mind a képek, mind a szöveg mondanivalóját, üzenetét.

Ezek után lássuk, mit kezdhetünk ezekkel a fotókkal, mikor kiállítás vagy más formában közreadjuk őket.

A kutatás eredményeinek archiválása és közreadása

Az írásbeli pályamunkákat, újságcikkeket és az eredeti amatőr fotókat adattárunkban helyeztük el. Az összes fotót digitális formában és papírkép formájában is megőrizzük. A negatívok a művész tulajdonában maradtak a szerződés értelmében. A közreadás két formája a kiállítás és publikáció. Ez utóbbi a kisebb cikkekből és a remélhetőleg megjelenő kötetből áll.

A kiállításrendezés során problémát jelentett, hogyan tudjuk egyszerre bemutatni a fotóművész kiállítását és a sajtófotós, illetve a diákok által készített felvételeket, illetve hogyan tehetjük hozzáférhetővé az interjúk szerkesztett változatát. Végül azt a megoldást találtuk, hogy a nagyteremben a művészi fotókat állítottuk ki, a fotóművész kérésére úgy, hogy tárgyak, hosszú szövegek ne vonják el a figyelmet a fotókról. Így a kis helytörténeti gyűjteményeknél szokatlanul lecsupaszított térben főszerepet kaptak a fotók. A hozzájuk rendelt szövegek pedig mindössze egy-két mondatos idézetek a mesterekkel készült interjúkból. Azok a mondatok, amelyek „ars poeticájuk" lényegét fejezik ki.

Az előtérben helyeztük el egyszerű üvegkeretben a sajtóból és az önkéntes gyűjtők jobb, színvonalasabb munkáiból válogatott képes riportokat. Tehát itt a fotó mellett a szöveg egyenrangúként jelenik meg. Minthogy egy riport elolvasása a tabló előtt állva elég fárasztó, a nagyteremben és az előtérben is elhelyeztünk egy-egy lapozót, amely kényelmesen ülve böngészhető, és minimális költséggel elő lehetett állítani.

Minthogy a különböző típusú látogatók ezt a látványt különbözőképpen fogadják be, a tárlatvezetés technikájával oldjuk meg, hogy az üzenetek mégis mindenkihez eljussanak.

A kiállításhoz készült több korcsoport számára tervezett múzeumpedagógiai program is. A foglalkozások keretében a környezetismereti, helytörténeti tudnivalókat a diákok tárlatvezetés keretében, interaktív segédeszközök (néhány kihelyezett, kézbe vehető szerszám, munkadarab és feladatlap) segítségével sajátíthatják el.

Tanulságok, összefoglalás

A kutató-gyűjtő munkánk során készített fényképek között különbséget kell tennünk az „amatőr" fotós által készített „vizuális jegyzetek", illetve az esztétikai értéket is képviselő művészi alkotás között. A fényképezéshez nem vagy csak minimálisan értő gyűjtő fotói számos fontos információt hordozhatnak, ezért feladatunk ezek megőrzése is. Amikor azonban kiállításon vagy kiadványban szeretnénk fotóanyagot bemutatni – akár illusztrációs céllal, akár úgy, hogy a fotó a „főszereplő" – csak a megfelelő színvonalú képekből válogathatunk.

A koncepciózus adat- (és tárgygyűjtéssel) egybekötött művészi fotódokumentáció készítésének gyakorlata nem ismeretlen a fotográfia történetében, mégis viszonylag ritkán fordulunk ehhez a módszerhez. Az Angyalföldi Helytörténeti Gyűjtemény iparosokat dokumentáló programja azt példázza, hogy szerény keretek közt is eredményes lehet az ilyen típusú kutató-gyűjtő munka.

Tapasztalataink alapján fontosnak tartjuk, hogy a fotós kiválasztásánál a hitelesség, tárgyszerűség és az esztétikai érték egyidejű megléte szerepeljen elsődleges feltételként. Így olyan dokumentációs anyaghoz jutunk, amely nemcsak kutatásra, hanem kiállítás és kiadvány céljaira is alkalmas, és maradandó értéket képvisel.

JEGYZET

1. Szilágyi Sándor fotós szakíró és egyetemi tanár szóbeli információit is felhasználtam az írás során.

IRODALOM

BÁN ANDRÁS
1999–2001 Frankl Aliona. *In* Kortárs magyar művészeti lexikon. Fitz Péter, főszerk. 645–646. Budapest: Enciklopédia.

BÁTKY ZSIGMOND
1906 Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére. Budapest: Hornyánszky. /Múzeumi és könyvtári kézikönyvek./

BODOR FERENC
1992 Pesti presszók. Budapest: Városháza. – Frankl Aliona fotóival.

DOMONKOS OTTÓ, FŐSZERK.
1991 Magyar néprajz III. Kézművesség. Budapest: Akadémiai Kiadó.

ESZTERHÁZY PÉTER
2003 A szabadság nehéz mámora. Budapest: Magvető.

FRANKL ALIONA – LUGOSI LÁSZLÓ
1994 Eltűnő Budapest. Budapest: Városháza.
1997 Budapest. Budapest: 4×5 Editio.

FRANKL ALIONA – ZEKE GYULA
2003 A másik város. Budapest: Kijárat.

KINCSES KÁROLY
2000 A fotográfus, építész, festő Vydareny Iván. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

KOVÁCS NOÉMI, SZERK.
2003 Budapest egy napja. Budapest: Magnus Design Studio.

MESTERHÁZI LAJOS
1979 Budapest Anno. Budapest: Corvina.

PHILIPPI, SIMONE, SZERK.
2002 A 20. század fotóművészete. Museum Ludwig, Köln. Budapest: Vince.

ROMBACH, LEOPOLD
1997 Tíz tétel a fotóról – előmunkálatok a fotó általános elméletéhez. *In* Fotóelméleti szöveggyűjtemény. Bán András – Beke László, szerk. 246–260. Budapest: Enciklopédia.

SONTAG, SUSAN
1999 A fényképezésről. Budapest: Európa.

SZARKA KLÁRA
1999 Fotótörténet. Budapest: Műszaki Könyvkiadó.

SZILÁGYI GÁBOR
1982 A fotóművészet története: a fényrajztól a holográfiáig. Budapest: Kossuth.

ÚJVÁRYNÉ KERÉKGYÁRTÓ ADRIENN
é. n. Útmutató paraszti kézművesség, háziipar, nép kismesterség ismertetéséhez. Kézirat. Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattára.

KATALIN JUHÁSZ

Artisans and Craftspeople in Today's Budapest:

The Experiment of One Small Museum in Documenting the Present Age

The author, ethnographer and Curator of the Angyalföld Local History Collection in Budapest, has been pursuing modern ethnographic research in several subject areas for a number of years. Her current research efforts include a project aimed at the identification of district artisans and craftspeople and the documentation of their activities, involving the work of approximately one hundred volunteers. One feature of the ongoing project is its use of a professional photographic artist, Aliona Frankl, to take eye-level documentary photographs employing a traditional, black-and-white, "manual" technique of high aesthetic appeal. The idea of creating an artistic photodocumentary series as an accompaniment to a collection of objects and data based on a single overarching concept is not new to the history of photography; however, such efforts have become increasingly rare. Thus the present case must be seen as exemplary, particularly in light of the size of the museum in question.

The paper offers an overview of project objectives and methods, describing participants' experiences in creating a photodocumentary of artistic bent. It is hoped that in addition to allowing for a number of general conclusions, a discussion of the details of the project will be of interest to the curators of other small museums and collections who struggle under extraordinarily meagre circumstances.

FOGARASI KLÁRA

A jelen és a jövő

Az alkalmazott fotográfus és a muzeológus változó lehetőségei a digitális képalkotás korában

Több kedvenc témám van, melyről örömmel beszéltem volna ezen a konferencián, azonban a napi tapasztalatok alapján azt látom, hogy magával a fényképezéssel (fényképkészítéssel) kapcsolatban is sok a *tanácstalanság;* például: a terepre utazó néprajzos-antropológus kutató fotózzon vagy videózzon, illetve (amennyiben az előbbit választja) a kamera digitális vagy hagyományos legyen; melyik milyen előnyökkel-hátrányokkal jár; stb.

Hogy az egyéni lehetőségek (keretek és „takarók") kit meddig engednek nyújtózni, látszólag alapvető kérdés, de bizonyos jövőre vonatkozó információk, ésszerű megfontolások döntéseinket megváltoztathatják. Ezért talán nem haszontalan, ha elöljáróban belepillantunk az informatikai üzletághoz szorosan kapcsolódó „képgyártásra" szakosodott szakemberek prognózisaiba.

Nem szeretnék ugyanakkor senkit sokkolni a legfrissebb szaklapok új gépeket, teljesítményeket – biteket és megabiteket –, ámulatba ejtő vagy éppen fölfoghatatlan adathalmazokat közlő leírásaival (ezek naponta változnak); ezért inkább egy autentikus személyiség – Daniel A. Carp, az Eastman Kodak Company elnök-vezérigatója – egy régebbi, kísérleti kutatásokat, fejlesztési terveket fölvázoló beszédéből idézek. *(A fényképezés jövője* címmel elhangzott 2000. szeptember 21-én, a Photokinán; vö. Carp 2001.)

A fejlesztés általános tendenciái között elsősorban a – már Magyarországon is mindennapi használatban lévő, különböző típusú – *informatikai eszközök összekapcsolhatósága* említendő elsőként: „Hang. E-mail. Képposta. Mindez találkozik – mégpedig párhuzamosan – az információs és képtechnológia összefonódásával... A képek rögzítéséhez használt hardverek gyökeres változásokon mennek majd keresztül. A globális helymeghatározó technológia segítségével a fényképezőgépünk pontosan tudni fogja minden egyes képről, hogy hol készült. Rögzíti a kép készítésével egyidőben elhangzó megjegyzéseket, és továbbítja, amennyiben erre parancsot kap. [...] Ahogy egyre több kommunikációs eszközünk képes lesz képet készíteni és küldeni, közeledünk a mindennapos képposta korszakához is. [...] Kutató-fejlesztő laboratóriumainkban [...] nagy sebességű, vezeték nélküli hálózatra tervezett Kodak-gépben lehet *szörfölni*, a gépben lévő képeket a világhálóra küldeni, vagy mobiltelefonról képet továbbítani – az ehhez szükséges technológia már létezik" – írja. (Ezek az innovációk a Kodak az „Új képi világ hét csodája" címet viselik.)

Afelől kétségünk sem lehet, hogy itt gyors fejlesztések s ennek következtében lélegzetelállító változások várhatók – valószínűleg a ráfordított összegek nagyságát sem na-

gyon tudnánk megsaccolni. Azt viszont el kell ismernünk, amennyi ebből megvalósul, az nagymértékben megkönnyíti a tudományos kutatást, elsősorban a terepen végzett munkát.

Ilyen vívmány lesz a metaadatok – a digitális képpel kapcsolatos információk – tárolása az állandó képminőség, a színhelyesség biztosításához (a fényképezőgép neve, modellszáma, a színválasztó rendszernek szóló irányító funkciókkal); másrészt egyéb, nem technikai jellegű információk tárolására vonatkozóan (amely a témára, a helyszínre, a kép készítésének céljára utal – mint például a képen látható személy vagy a fotós neve, e-mail címe, a kép készítésének ideje, helye, egy hangfájl stb.). Ez valóban jelentős előrelépés lesz, mert a fényképezés legalapvetőbb célja, az emlékek megőrzése, illetve ennek minél teljesebbé tétele így tökéletesebben valósulhat meg. (Ezt egy – már létező – albumkészítő szoftver egészíti ki.) Több kép, több információ – miközben mindez egyre kevesebbe fog kerülni (egy PC-merevlemezen egy család összes fényképe elfér majd).

A hatalmas mennyiségű kép kezelésére: a rendszerezés és hozzáférés megkönnyítésére is folynak erőfeszítések. Tartalomelemző és -felismerő programok tervezésén, fejlesztésén dolgoznak (amelyek az arcok, az események vagy a helyszínek alapján csoportosítják a képeket); a tárgyakról nemsokára háromdimenziós képet, az eseményekről pedig – ha akarunk – mozgóképet készíthetünk.

Sokan a közeljövőben a mobiltelefon, a PDA (úgynevezett „tenyérgép", noteszméretű számítógép) és az internet összekapcsolhatóságát, sőt, az utóbbiak vezeték nélküli (rádiófrekvenciás) változatát várják. Folynak az arra irányuló kutatások is, hogy a fényképezőgép összekapcsolódjon az internettel és a televízióval (Kodak-csatorna).

A képek létrehozása és továbbítása mellett nagy gond a képek szkennelése, annál is inkább, mivel hatalmas mennyiségről van szó. Az Egyesült Államokban már 1999 óta működik az a nagyteljesítményű szkennelőberendezés, amely naponta több mint 170 000 nagyfelbontású képet képes kezelni. A várható jövő az a nagykereskedők számára készülő konstrukció – digitális filmlabor-rendszer –, amely képes lesz filmet szkennelni és ezüsthalid papírra digitális lézermásolatokat készíteni óránként 20 000-es példányszámban!

A webkapcsolatú nyomtatás a nyomtatás új korszakát fogja jelenteni – a cég honlapjának kiterjesztéseként működik, egyénre szabott online kéréseket teljesít, és egyetlen példány kinyomtatása nem lesz költségesebb, mint százezeré – mindössze „Just in time" nyomtatásra kell váltanunk (nincs raktározási gond, költség).

A papírtól tehát nem kell megválnunk, viszont felülete lényegileg átalakul: többfunkcióssá válik – „valamennyi fájl egy kinyomtatott lapon tárolódik az emberi szem előtt láthatatlanul – csak be kell helyezni egy szkennerbe, és visszanyeri a tárolt információkat" (már kidolgozták az eljárást, amely ezt lehetővé teszi).

A „szép új világ" határtalan lehetőségekkel kecsegtető utópiáinak vázolását fel is függeszthetjük – annál is inkább, mert Carp beszédét ezzel a mondattal zárta: „Ami azt illeti, sejtésem sincs arról, hogyan fest majd ötven év múlva a fényképezés." Iróniája indokolt – gyors mozgások, nagy pénzek, hatalmas szellemi tőke van a háttérben, melyeket sokszor előre kiszámíthatatlan erők befolyásolnak.

A kérdések kérdése azonban az a fényképészek és a múzeumok számára, hogyan lehet garantálni – a képek tökéletesítése mellett – a jó minőségben letöltött képek jogdíját, hogyan oldható meg teljes biztonsággal a vásárlás. A zenei világ példáját figyelve nincs okunk optimizmusra. Csak reménykedhetünk, hogy a képi vízjeltechnika terüle-

tén folyó törekvések tényleg eredményeket hoznak. (Már ma ismert az az eljárás, amely „látható vagy láthatatlan metaadatként a digitális képbe ágyazva tárolja a védjegytulajdonos nevét". Ezt tökéletesítik az úgynevezett „golyóálló" vízjeltechnikával, amely (állítólag) „minden képfeldolgozási eljárást kibír, amit csak képpel csinálni lehet, függetlenül attól, hogy a képet hányszor tömörítik, manipulálják, másolják vagy szkennelik – a vízjel marad. „Technológiánk teljesen rongálásbiztos" – írja Carp. (Mielőtt ezt a mondatot teljesen komolyan vennénk, rögtön az ettől számított ötödik mondatban ezt olvashatjuk: „Természetesen a technológián és az eljárás üzleti vonatkozásain még finomítanunk kell.")

Összegezve a prognózisokat vagy ami már ma a saját szemünkkel látható: „az internet olyan motor, amelyet szöveges és képi információk tartanak működésben", sőt azt is tudjuk, hogy ezek az információk az új világgazdaság mozgatórugói.

Ezt nem hagyhatjuk figyelmen kívül, és elkövetkező terveinket ehhez kell igazítanunk.

Visszatérve a bevezetőben említett dilemmákra: az első kérdésre adott válasz (miért ne mozgókép készüljön valamely munkafázisról, szokásról vagy bármely eseményről, hanem – adott esetben, tudatos döntés alapján – fénykép): ez nemcsak anyagi, technikai vagy szakmai, hanem elsősorban filozófiai kérdés; másrészt – rövid időn belül – teljesen más összefüggésrendszerben vetődik föl.

A fotón – a filmmel, videóval ellentétben – nem mozgást, hanem állóképet rögzítünk, a tér és idő egy kiválasztott, kimerevített szeletét; az események végtelen egymásutánban sorjázó változatai helyett – az adott felvételen – kiemelünk egy pillanatot, amely az egész (folyamat, jelenség, eseménysor) reprezentánsa és összegzője lehet. A fénykép lezárt, befejezett forma, az idődimenzió itt más minőségben működik: a felszíni, pillanatnyi jelenségek mögött láthatóvá válik a dolgok rejtett arca – ami bennük lényegi, szimbolikus és állandó.

A második kérdést illetően (digitális vagy hagyományos?) – noha a hagyományos technika makacs hívei, ilyen vagy olyan okból, ma még nem győzhetők meg –, a vita lényegében eldőlt. A jövő a korszerű technikáé, a fejlődés visszafordíthatatlan. (A művészi fényképezés terén a történeti technikák mindegyikének lesz létjogosultsága, és – mint eddig is voltak, a jövőben is lesznek – követői.)

A *digitális kamera* megszerzésével ugyanakkor megúszhatók a mindennapi film- és kidolgozás költségei, s ha ezt éves vagy többéves átlagra kiszámoljuk, kiderül, hogy a „nagy" beruházás viszonylag rövid idő alatt megtérül – különösen, ha éppen egy kutatási téma kellős közepében vagyunk. Fényképezési szokásaink is alapjaiban változnak meg: a kezdeti kísérleti periódus, apróbb bosszúságok után egyre többet akarunk és fogunk fényképezni.

A digitális kamerára való átállás lényegében ahhoz a nagy korszakos (történelmi) váltáshoz hasonlítható, mint amikor az üveglemezt a celluloidra cserélték a néprajzi fényképezésben is (a hordozó feltalálásához vagy az ipari gyártáshoz képest viszonylag későn, az 1930-as években). Olcsóbb, egyszerűbben kezelhető, fizikailag – tényleges súlyban mérhetően is – könnyebb lett akkor a fényképezőgép, így sokkal bátrabban, felszabadultabban – szinte a való élet ritmusához igazítva – készülhettek a képek.

Várhatóan ez történik ma is, digitális kamerával a kézben: végeláthatatlan sorozatok készülhetnek – filmszerűen követve az eseményeket, mozdulatról mozdulatra, eseményről eseményre, közelebbről és távolabbról, térben is körbejárva a szűkebb és tágabb helyszínt.

Remélhetőleg a képi dokumentációk soha nem látott teljességgel létrehozott változatai készülnek majd – életmód: élettér, rituális és hétköznapi tevékenységi formák (férfi, nő, gyermek egy-egy napjának eseménysorai stb.); ugyanakkor az erre vonatkozó elméleti megfontolásokat – amelyekről itt a későbbiekben lesz szó – nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Bizonyos értelemben már eddig is készültek viszonylag „végeláthatatlan" (amatőr fényképészek által készített) sorozatok vagy az ország egészét lefedő fénykép-változatok, mint az esküvői, lakodalmi képek vagy a tudományos céllal készült dokumentum felvételek (a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum bontási sorozatai), de most sor kerülhet a tematikai bővítésre, a témák további számbavételére.

Akik különböző témakörökben fényképeket kerestek valaha a Néprajzi Múzeum fotótárában, tudják, hogy a történeti anyagban (földrajzi-területi és tematikai vonatkozásban egyaránt) teljesen esetlegesek a gyűjtések, és ugyanez a helyzet a vidéki múzeumokban is. A jövőben ezen a helyzeten némileg lehetne javítani, ha a tudományágon belül napjainkban is folynának az egész ország területét lefedő, célirányos és összehangolt kutatások; vagy akár egy-egy múzeumon belül is: átgondolt tervezéssel, tudatos célkitűzésekkel időszakokra, tématömbökre, feladatokra lebontva.

A posztmodern kutatási irányzatok képviselői külön hangsúlyozzák, hogy „a fénykép – mint kulturális közlés" milyen kiemelkedő jelentőségű, ugyanakkor azt is, mennyire szükség van a fényképek új jelentéstartományainak feltárására.

Elizabeth Edwards *A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban* című tanulmányában (Edwards 2002) a fotók, fotósorozatok egymástól eltérő megjelenési formáit, értelmezési lehetőségeit vizsgálja a különböző típusú múzeumok kiállítási gyakorlatában. A hagyományos „realista megjelenítés-mód" („ablak a világra"), a kultúra időtlen megjelenítése vagy a „zárt autoritás" helyett a kép és a kultúra közötti folyamatos párbeszédet kell megvalósítani – írja, melynek során „a kultúra nemcsak a fénykép tartalmára, hanem a használatának a módjára is vonatkozik" (Brothers 1997:12; idézi Edwards 2003:47).

Előtérbe kell hogy kerüljön a fényképek közvetítő jellege (a pusztán a kép tartalmára szűkülő értelmezés helyett); továbbá a valóság nyugtalanító, sokrétű és összetett voltát kifejező képessége, amely „az igazsággyártás" (Edwards 2003:53), a végső bizonyosságok hamis látszatát nyújtó tudás hagyományos közlésformái helyébe lép (egyaránt felhasználva és alkalmazva a történeti, fényképészeti és antropológiai módszereket).

Nem hagyhatók figyelmen kívül azok a tapasztalatok, amelyek a vizuális antropológia másik ága, a néprajzi filmezés terén az elmúlt évtizedekben születtek. (A néprajzi tudományos filmelmélet és módszertan a fotónál jóval részletesebben és alaposabban kidolgozott.)

Az etnográfiai filmekben a kultúra összes területére kiterjedő tudományos adatrögzítési tervek és vágyak (Richard Sörensen kifejezésével: „világminta-stratégia") létjogosultságát (amelyet az 1970-es években még elfogadtak) – ma már elvetik, mint ahogy a képek abszolút és megkérdőjelezhetetlen igazságtartalmát is: „Nem tudományos cél többé minden fontosnak tűnő látvány megörökítése az utókor kutatói számára, hisz megjósolhatatlan, hogy a jövőben mely adat vagy látvány lesz érdekes [...] A kulturális antropológiában a „régi", a „kihaló" megörökítése nem elsődleges cél, mert e kontextusban a

múlt nem feltétlenül érdekesebb a mainál" (Kirsten Hastrup – idézi Heltai 2002: 93) – ambíciójuk inkább a véletlen és a lényeges történés elválasztására irányul.

Az antropológus szubjektív döntése, mely témát választja, az antropológus szemlélete része az interpretációnak. Ma már evidencia, hogy a tudományos szempontrendszer, eszköztár, amellyel a kutató dolgozik, nem tértől, időtől vagy akár tudományos divattól függetlenül létező kategória, hanem kulturális konstrukció. Ezért – állapítja meg Timothy Asch – „minden igényes etnográfiai filmet kísérnie kellene egy oktatási célú, a terepmunka-tapasztalatokat rögzítő eljárásnak" (idézi Heltai 2002:103).

Az adatok hiányosságai a fotóval kapcsolatban is egyre inkább érezhetők. Az évtizedek óta fokozottabb mértékben (gyakrabban, újabb és újabb meggondolásokból, változatos formákban stb.) használt, illetve használatba vett fényképek adatainak „fehér foltjai" a napi gyakorlatban sok gondot jelentenek, mégpedig több vonatkozásban (nemcsak tartalmi, hanem például „olvasat-kutatási" vagy tárgytörténeti szempontból is).

A hagyományos képleírások – az esetek 99 (vagy még nagyobb) százalékában csak a képek tartalmára vonatkozóan adnak információkat, a felvétel készítésének (vagy fogadtatásának, használatának) körülményeire, de főképpen további sorsára vonatkozóan nem. A terepmunkát kísérő, a *fényképezés* és az *adatolás* mintaként (vagy kiindulási esettanulmányként) vehető *részletességét* már Margaret Meadnek a 20. század harmadik évtizedében készített jegyzetein tanulmányozhatjuk. A helyszínen készített, gyors kézírásos jegyzeteiben nemcsak a fényképezés helyét, idejét rögzítette percnyi pontossággal, hanem további, igen lényeges adatokat is: egyrészt a kép tartalmára, másrészt a fényképezés tényére – a kép létrehozásának körülményeire, fogadtatására –, harmadsorban a technikai részletekre vonatkozóan – expozíciós idő stb. Ezt egészítette ki az esti gépelt változatokban egyéb, lényeges megfigyelésekkel (Bateson–Mead 1942:49–50). Ez a metódus azonban a magyarországi tudományos fotózás és képleírás hazai gyakorlatában az utóbbi évtizedekig nem honosodott meg.

A hazai fényképeket kísérő információk meglehetősen egyoldalúak, rövidek és hiányosak, ami például a terepen dolgozó kutató szempontjából alkalmanként indokolt lehet, de semmiképpen nem jelenti azt, hogy bele kell nyugodni, vagy el kell fogadni ezt a gyakorlatot. Annál is inkább, mert a társtudományok modern kutatásai kiemelten foglalkoznak ezzel a problémakörrel.

A művészettörténet-kutatásban a 20. század nyolcvanas éveitől került (ismét) az érdeklődés középpontjába a kép és szöveg viszonya (Oskar Batschmann „művészettörténeti hermeneutikának" nevezett módszere, interpretációmodellje; Max Imdahl „ikonikus" képértelmezése vagy Felix Thürlemann „Bildtext"-elmélete. Lásd Krüger 1998:98–110). Természetesen más képi minőségekről van szó a műalkotások és fényképek esetében, azonban amikor például Thürlemann egy kép „autonóm státusáról" („szövegstátus", ahol a kép „primer jelentéshordozó", és ugyanazzal az autonómiával rendelkezik, mint a nyelvi szöveg) vagy Heinrich Theissing „nézésstratégiájáról" olvasunk, belátható, hogy minden lényegi különbség ellenére több megfigyelés vagy elmélet a fotografikus képre vagy az ezt kísérő szövegre vonatkoztatva is érvényes lehet (lásd még Bal 1998:166–167; Bruner 1999:194–195).

A tudománytörténeti tapasztalatokat felhasználva szükség lenne egy körültekintően kidolgozott (lehetőleg egységesen kialakított), képeket kísérő szövegmodellre, amely-

ben az értelmezés szintjei elkülönülnek, és ahol formailag is követhető, hogy melyik adat mire vonatkozik. (Hasonlóképpen a politikai újságírás gyakorlatához – Paris Match –, ahol a közölt dokumentumfotókat három szöveg kíséri: egy rendkívül tömör, lényegre-törő; egy kicsit részletesebb – de nem az előzőt ismétlő – és egy hosszabb, elemző tartalmú leírás.) Ezek az információszintek tipográfiailag is eltérőek – betűtípus, vonalvastagság stb. (Vadas 1987:4).

A néprajzi-antropológiai kutatás szövegegységei – a dolog természetéből adódóan – más szempontok alapján különítendők el, például (egy javasolt megoldás): 1. tartalom, a kép keletkezésének ideje; 2. „szerző", a kutatás célja; 3. a fényképre mint információforrásra adott reflexiók; 4. a fénykép mint néprajzi tárgy.

Praktikus okokból fontos (a fénykép beazonosíthatósága szempontjából), hogy elsőként a kép tartalmát írjuk le (kit, mit látunk a képen – hol, mikor stb.). Ez alapvető, de nem mindenható, mint a korábbi gyakorlatban. Lényeges szempont, hogy elkülönüljön a tárgyilagos tényleírás, és a következő, 2. pontban kifejtett magyarázat (kutatói kommentár).

Itt – és a következőkben hasonlóképpen – további mélységszintek alakíthatók ki (1/A-a, 1/C-k stb.).

A második pontba a szerzőre, az alkalmazott tudománytörténeti módszerekre, a kutatási elvekre, a vizsgálat konkrét céljára és a körülményekre vonatkozó adatok kerülhetnek.

Harmadikként a fényképre mint képi információkat tároló dokumentumra vonatkozó és irányuló reflexiókat írjuk le, gondosan elkülönítve, ha a felvételkészítéssel egy időben és helyszínen (3/A), az adatfelvételtől eltérő közegben, de azonos időben (3/B); az adatfelvételtől eltérő közegben és időben vettük föl az adatokat (3/C).

A negyedik pontban a fényképre mint történeti vagy aktuális néprajzi tárgyra vonatkozó információk jelenhetnek meg, ahol a kép tárgy mivolta (anyaga, hordozója, kiegészítői – installálás, keret, verzó stb.) kerül előtérbe, minden esetben pontosan megadva a fénykép megjelenésének célját, rendeltetését, helyét, formai jellemzőit (kiállítás, publikáció, internet stb.).

A dokumentumfényképek strukturált (és terjedelemben nem korlátozott) szövegeinek harmadik pontja tartalmazza például egy családi fényképalbum tulajdonosának a megjegyzéseit. A fényképekhez fűzött magyarázatok, kommentárok során tárulnak föl lépésről lépésre az egyes emberekhez, életszakaszokhoz vagy évtizedekhez fűződő emlékek, idéződnek föl azok a nehézségek, amelyekkel a képen látható személyeknek meg kellett küzdeniük; bomlanak ki az egy-egy mondatba vagy mozzanatba tömörített életsorsok.

A „fényképek apropójából" elmondott szóbeli történeteket sajátos műfajú narrációknak, etnográfiai summázatoknak is nevezhetjük (legtöbb esetben „túlnőnek" a szűkebb értelemben vett témán, általánosabb érvényű gondolatokat fogalmaznak meg), ezért lényegében – hosszabb-rövidebb – *sűrített beszédek*.

Az elbeszélések legtöbbször magukról a személyekről, jellemző, meghatározó, egyedi vonásaikról szólnak, vagy bizonyos eseményekről stb., de (a szó tényleges értelmében) kevéssé, illetve áttételesen vannak kapcsolatban azzal, *amit a külső szemlélő a képen tényleg lát*. A fénykép lényegében kiindulópont, fizikai segédeszköz az emlékezetben őrzött, tárolt történetek életre keltéséhez.

Hasonlóképpen alakul a szöveg akkor is, ha „nézői" státusból (nem önmagát szem-

lélve) beszél valaki egy képről: bármely jelentéktelennek tűnő részlet (vagy ehhez kapcsolódó emléktöredék) egészen váratlan eseménysort idézhet fel – esetleg látszólag teljesen függetlenül a fényképen szereplő valóságos látványtól. (Nemcsak a művészetre vonatkozóan érvényes tehát, hogy különbség tehető egy szó szerinti, egy allegorikus és egy spirituális vagy időtlen képi értelem között (Sedlmayr 1978:134–143; idézi Batschmann 1998:38.)

Összegezve: A néprajzi-antropológiai fotózás viszonyrendszeréből itt a „kezdő láncszemet": a fényképkészítést, illetve ennek várható tendenciáit vázoltuk, majd ezt követően a tudományos dokumentumfelvételek mostohán kezelt, ugyanakkor nélkülözhetetlen és szerves tartozékát, a kísérő szövegeket. A digitális képkorszakban születő, valószínűleg beláthatatlan mennyiségű kép közül a tudományos kutatás számára ugyanis csak azok hasznosíthatók, amelyek az értelmezésre irányuló törekvések és tevékenységek során minél több információt árulnak el, tárnak fel. Aki fényképez, valószínűleg nem mindig gondol arra, amire a neves francia fotográfus, Henry Cartier Bresson figyelmeztet: „A fényképész mindig is a történelem része." Egyáltalán nem mindegy, hogy mikor, mit, hogyan (és milyen információkkal ellátva) fényképezünk.

IRODALOM

BAL, MIEKE
1998 Látvány és narratíva egyensúlya. *In* Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés. Thomka Beáta, szerk. 155–181. Budapest: Kijárat.

BATSCHMAN, OSKAR
1998 Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Budapest: Corvina.

BATESON, GREGORY – MEAD, MARGARET
1942 Balinese Character. A Photographic Analysis. New York: New York Academy of Sciences.

BROTHERS, CAROLINE
1997 War and Photography. A Cultural History. London: Routledge.

BRUNER, EDWARD M.
1999 Az etnográfiai mint narratíva. *In* Narratívák 3. A kultúra narratívái. Thomka Beáta, szerk. 181–196. Budapest: Kijárat.

CARP, DANIEL A.
2001 A fényképezés jövője. Fotóművészet 44(1–2):18–30.

CLIFFORD, JAMES
1999 Az etnográfiai allegóriáról. *In* Narratívák 3. A kultúra narratívái. Thomka Beáta, szerk. 151–179. Budapest: Kijárat.

EDWARDS, ELISABETH
2002 A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban. Néprajzi Értesítő 84:39–55.

HELTAI GYÖNGYI
2002 Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuálantropológiai gondolkodásban. *In* Dialektus Fesztivál. Filmkatalógus és vizuálantropológiai írások. Füredi Zoltán, Gergely István, Komlósi Orsolya, szerk. 89–112. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

KRÜGER, PETER
1998 Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. *In* Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés. Thomka Beáta, szerk. 98–116. Budapest: Kijárat.

SEDLMAYR, HANS
1978 Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg: Mittenwald.

VADAS JÓZSEF
1987 Eszköz és nyelv. Beszélgetés Miklós Pállal a fotóról. Fotóművészet 30(2):2–4.

KLÁRA FOGARASI

Present and Future: The Changing Opportunities of the Employed Photographer and the Museologist in the Age of Digital Imaging

The article examines the "first link" in the chain of relationships that characterise the field of ethnographic/anthropologic photography, the production of the actual photograph. The analysis begins by sketching out probable future trends regarding the technical apparatus of production, as well as possible consequences of these changes, then moves to the issue of accompanying text, the maltreated but indispensable accessory to the scientific documentary photograph. The incalculable number of photographs to be produced in the digital age may only be useful to science if they are given the means to communicate as much information as possible to aid in their interpretation. Thus, there is a need for a comprehensive textual model, based on historic experience, that would address separate levels of interpretation and pair data and images in coherent fashion (as levels of information are also typographically different). Finally, the reader is presented with a proposal on how such a model might be viably constructed.

CS. PLANK IBOLYA – PÁLINKÓ GÁBOR

Műemléki fotográfiák digitális feldolgozásának néhány állományvédelmi kérdése egy pályázat tükrében

Egy 1999-es felmérés szerint Európa gyűjteményeiben közel 120 millió eredeti fotográfiát őriznek, és azoknak több mint a fele ötven évnél régebbi (Klijn–Lusenet 2000). Magyarország ugyan még kimaradt ebből a felmérésből, de a hazai szakmai körökben közismert, hogy a közgyűjteményeinkben lévő fényképanyagok nagy része olyan kort ért meg, hogy konzerválásuk és duplikálásuk halaszthatatlanná vált. A szakemberek egyetértenek abban, hogy a törékeny üvegnegatívok és a veszélyes nitrátfilmek archiválása a legsürgetőbb feladat, de már a 10–15 éves színes negatívok és diák között is találhatók kifakult és sérült darabok. A téma fontosságát jelzi, hogy már az 1930-as évek óta folynak háttérkutatások a papíralapú dokumentumok élettartamának meghatározására, főként az Egyesült Államokban. A különböző vegyi összetétellel készült fotográfiai anyagok szerkezetének és viselkedésének tudományos kutatásával az Amerikai Szabadalmi Hivatal albizottságaként az American National Standards Institute (ANSI) kezdett el foglalkozni 1939 után. Az általuk összeállított szabványok ma is a legmértékadóbb útmutatók a különböző csomagolóanyagok használatára, a filmek és kópiák stabilitására, raktározásra és új területként a digitalizálásukra vonatkozóan is. Mivel a viszonylag új anyagtípusnak tekintett fotográfiák élettartamának megítélésekor nincs idő megvárni a természetes öregedést, a kutatók úgynevezett gyorsított eljárásokkal és tesztekkel dolgoznak. Külön vizsgálják a film- és papíralapú termékeket, és a rájuk vonatkozó szabályokat is külön hozzák nyilvánosságra. A történeti gyűjteményeket fenyegető veszélyek felismerésének másik lépcsőfokát jelzi, hogy nemzetközi összefogással megkezdődött a jelentősebb európai fotóarchívumok helyzetfelmérése és a szakemberek képzése. Az Európai Unió támogatásával létrejött kulturális szervezetek közül a Holland Királyi Tudományos és Művészeti Akadémián belül működő *ECPA* (European Commission on Preservation and Access) és a *SEPIA* (Safeguarding European Photographic Images for Art) foglalkozik a legintenzívebben a koordinációs munkával (www.knaw.nl/ecpa/photo). Igyekeznek pontos információkat szerezni a különböző gyűjtemények nagyságáról, szerkezetéről, és segítséget nyújtanak az olyan speciális kérdésekben, mint restaurálás, állományvédelem, digitalizálás, a korszerű nyilvántartás kialakítása és működtetése. Hosszú távú célként a különböző fotógyűjtemények átjárhatóságára és minél teljesebb elektronikus hozzáférésére buzdítanak többek között a fotográfiák egyetemes kultúrában betöltött szerepére hivatkozva. Munkájuk létjogosultsága napról napra nyilvánvalóbb, hiszen nemcsak a számítástechnikai szakterület fedezte föl az ezüstalapú fényké-

pet mint a digitalizáció ideális tartalmát, hanem a modern muzeológia is sokat merített ebből a témából. A nemzetközi szakirodalomban a régi fotográfiák számítógépes feldolgozása és a gyűjtemények állományvédelme egymástól elválaszthatatlan fogalmat alkotnak. Ez azt jelenti, hogy az egyik hiánya könnyen a másik munka eredményességének a rovására mehet. A fotóműtárgy-védelem összetett és sokoldalú voltát jelzi, hogy sokáig még külföldön is csak a legtehetősebb intézetek és múzeumok engedhették meg maguknak a fotóvédelemmel kapcsolatos szabályok maradéktalan betartását.

A magyarországi helyzetre jellemző, hogy néhány kitűnő magyar nyelvű kiadványt kivéve nem nevezhető általánosnak a fotográfiákkal foglalkozó munkatársak naprakész tájékoztatása és autodidakta tudást rejtő felkészültsége a műtárgyvédelem e speciális témájában (Clark 1993; Kastaly 1986; Kincses–Munkácsy–Nagy 2000; Stress 2000). Mivel a fotóműtárgy-védelem még a kutatás és a folyamatos fejlesztés stádiumában áll, nagy szükség lenne olyan szakanyagokra és továbbképzési lehetőségekre, amelyek a legújabb kutatási eredményeket felhasználva tekintenék át a gyakorlati teendőket. Fontos lenne segítséget nyújtani abban az e területen dolgozó kollégáknak, hogy mit, honnan, hogyan és mennyiért lehet beszerezni vagy megrendelni. Egy digitális projekt megszervezése éppúgy hozzátartozik e kérdéskörhöz, mint a fotóelméleti ismeretek elsajátítása. Jelenleg csupán egyetlen, könnyen beszerezhető forrás áll a szakemberek rendelkezésére. A Magyar Fotográfiai Múzeum által kiadott kézikönyv és a hozzátartozó CD-ROM nyújt egyedül alaposabb betekintést és eligazítást a különböző fotóeljárások technikájába és a digitális képfeldolgozás gyakorlatába és elméletébe (Kincses–Munkácsy–Nagy 2000).

A finanszírozás tekintetében úgyszintén igen változó a kép. A muzeális értéket képviselő fotóarchívumok világszerte növekvő jelentőségük elismerése ellenére sem részesülnek kellő támogatásban a központi költségvetésből. A Hírközlési és Informatikai Minisztériumnak a kulturális örökség digitalizálását támogató pályázatai ugyan már konkrét szándékot jeleznek az állam részéről, ezek a pénzforrások azonban nem jutnak el mindenhová, és a pályázati feltételek sem nevezhetők minden esetben könnyűnek. Közülük itt csupán a támogatási összeg fejében előírt szerzői jogokról való lemondás kötelezettségét említem. Feltétlenül említést érdemel még az a körülmény, hogy Magyarországon jelenleg csupán egyetlen szakképzett fotórestaurátor dolgozik az Országos Széchényi Könyvtár Papírrestaurátor Műhelyében, ami nyilván kevesebb mint elégséges. Ez a helyzet különösen aggasztó, hiszen a fotográfiák digitalizálása számos olyan feladattal jár együtt, amelyet kizárólag szakemberek bevonásával lehetne elvégezni. Ezek dacára kétségtelen tény, hogy egyre több archívum kezdte meg legértékesebbnek tartott vagy a legrosszabb állapotban lévő anyagainak a digitalizálását. Ezt annak reményében teszik, hogy ezzel nemcsak megmenthetik a megsemmisülés előtt álló képeiket, hanem a közös tudás részévé is tehetik a kutatói felhasználásra korábban szinte alkalmatlan felvételeket.

Az első eredmények lassan meggyőzték a kételkedőket és a döntéshozókat arról, hogy a jövőben önálló feladatként kell kezelni a digitális technológia által felkínált lehetőségeket, bár a külön támogatásban nem részesülő feladatrészek, gépparkok és azok fenntartási költségeinek a finanszírozása egyre komolyabb nyomást gyakorol az intézményekre. Annak vetületében, hogy a világ múzeumai és tudományos intézetei közül egyre többen teszik digitális formában hozzáférhetővé a legértékesebb anyagaikat, nem taná-

csos ettől a folyamattól túlságosan lemaradni. Hangsúlyozni szeretném, hogy a történeti fotógyűjtemények digitalizálása nem pusztán technikai kérdés. A különböző típusú fotóanyagok feldolgozásakor olyan minőségű változások érik a gyűjteményt, amelyek a fotográfiáról való gondolkodás mélyítését is szükségszerűen maguk után vonják. E változások közül a digitális jelekből álló önálló képarchívum – és a hozzá kapcsolódó számítógépes adatbázisok – létrejöttére és működésére éppúgy gondolok, mint az eredeti fényképek újraolvasásának lehetőségére és következményére.

A digitalizáció munkafolyamatának első lépései

A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal gyűjteményeitől – fotó-, terv- és kézirattár, könyvtár, valamint a Magyar Építészeti Múzeum – egyre inkább elvárják, hogy forrásértékű dokumentumai minél szélesebb körben és mélységben legyenek elérhetők. A felsoroltak közül a fotógyűjtemény tett elsőként kísérletet arra, hogy régi üvegnegatívjai közül ezer darabot a hazai és a nemzetközi szabványoknak megfelelően digitalizáltasson. A feldolgozott negatívok a történeti Magyarország épületeinek és városainak egy-egy szegmensét mutatják be Soprontól Vörösklastromig. A régi leltárkönyvek és iratok alapján derült fény a felvételek készítésének körülményeire. A fennmaradt dokumentumok szerint a negatívokat régészek, művészettörténészek és építészek készítették vidéki kiszállásaik alkalmával 1900 és 1916 között. A korabeli felvételek tanúsága szerint a kor fényképészeti felfogását továbbra is a dokumentarista és leíró stílus jellemezte, bár ezt a típusú leegyszerűsítést sokszor maguk a képek cáfolják meg azzal a hihetetlen mennyiségű apró részlettel, ami egy-egy helyszínen rögzítésre került. Mind ehhez nagyban hozzájárult az akkori tudományos munka pozitivista, minél teljesebb tény-, és adatfeltáró szemlélete. A szokásos külső és belső összképek mellett a szerzők tanulmányképeket is készítettek, beállításaikkal pontosan ráirányítva a figyelmet egy-egy, közelebbi megfigyelésre érdemesnek tartott részletre. Digitalizált képeink tehát a hagyományos értelemben nem nevezhetők amatőrök próbálkozásoknak, mert készítőik az esetek többségében a megörökített helyszínek és objektumok igazi szakértői és kutatói voltak a maguk idején. Az ingó-, és ingatlan műemlékeket ábrázoló felvételek funkciója ma sem változott túl sokat: a KÖH fotógyűjteményében kutató szakemberek úgyszintén a képeken szereplő építményekről szeretnének minél többet megtudni.

A *Mentés másként* címet viselő program összegzése még nem zárult le, de annyi mindenképpen megállapítható, hogy a résztvevők egészen különleges bepillantást nyerhettek a képek „mélyebb" rétegeibe, fizikai, esztétikai és tartalmi szempontból egyaránt. Tisztában voltunk és vagyunk természetesen azzal, hogy a legjobb minőségű digitális képek sem helyettesíthetik az eredeti fotográfiákat. A régi és az új technológia azonban mégis menthetetlenül összekapcsolódik. Saját példával élve, a KÖH Fotótára évi két-háromezer darab negatívról készíttet nagyítást, ami másolatok – analóg vagy digitális – hiányában több ezer eredet negatív mozgatását jelenti évente. Egy digitális archívum esetén az ilyen típusú tehermentesítés lehetősége adott esetben többet ér, mint a gyűjtemények teljes körű nyilvánossá tételének víziója.

Gyűjteménytörténeti előzmények

Az 1872-ben megalapított Műemlékek Ideiglenes Bizottsága (továbbiakban: MIB) már a kezdet éveiben magáénak tudhatta annak a gyűjteménynek a magját, amely a későbbiekben egyre jelentősebb szerepet játszott a hazai műemlékállomány tudományos kutatásában és szemléltetésében. A gyűjtemény alapjait a Magyar Tudományos Akadémia Régészeti Bizottsága rakta le még az 1850-es években. A MIB ezt a főként képzőművészeti és grafikai alkotásokból (akvarell, ceruzarajzok) álló kollekciót vette át további megőrzésre és gyarapításra. Henszlmann Imre szakmai irányításával szinte azonnal megkezdődött az ingó és ingatlan emlékek hivatalos regisztrációja, hiszen e nélkül sem gyakorlati feladatokat, sem pedig átfogó igényű és megalapozott elméleti munkát nem lehetett végezni. Az emlékek dokumentálását is magában foglaló helyszíni terepmunka során a látottakat az 1880-as évekig elsősorban szabadkézi rajzok és akvarellek formájában örökítették meg, sokszor heteket és hónapokat töltve el egy-egy helyszínen (A magyar műemlékvédelem 1996; Váliné Pogány 2000). Óhatatlanul felvetődik a kérdés, hogy vajon miért nem tértek át a gyorsabb és pontosabb képi ábrázolást nyújtó fényképezésre, amelyet akkoriban már Európa-szerte használtak műemlékek dokumentálására is. Elsősorban a francia műemléki hivatalt, a Comission des Monuments Historiques-t kell megemlíteni, amely már 1851 és 1854 között végigfényképeztette az ország ókori és középkori építészetének színe-javát. Ez a topográfiai szemléleten nyugvó dokumentálás „Heliográfiai Misszió" néven vonult be az egyetemes fotográfia történetébe. A magyar műemlékes szakembereknek az idegenkedése és távolságtartása a fotográfiától, főként Henszlmann Imrének, a MIB első elnökének francia kapcsolatait ismerve, bizonyos magyarázatra szorul. A kérdés kiterjedt megválaszolására most nincs mód, de annyit feltétlenül meg kell említeni, hogy a fényképezés korabeli nehézkessége és viszonylagos drágasága mellett a módszer térhódítását nagymértékben akadályozta, hogy a tudományos kiadványok illusztrálásakor a közlésre szánt képek többségét – jellemzően egészen az 1870-es évek végéig – csak grafikai eljárások segítségével lehetett sokszorosítani és kinyomtatni. Az építészeti felméréseken és rajzokon felnövő bizottsági tagok számára ez a megoldás az addigi hagyományok folytatását jelentette. Az ingó és ingatlan emlékek hiteles összképének, főként részleteinek a bemutatásakor azonban a fényképi ábrázolások sokkal pontosabbnak és részletgazdagabbnak bizonyultak. A kötetek szerkesztői éppen ezért, ritka kivételként, fényképeket is szerepeltettek az építészettel kapcsolatos könyvekben. A levonatokat kézi munkával, egyedileg készítették, és önálló műlapokra ragasztották. A fényképészek közreműködése – a fotómechanikai sokszorosító eljárások elterjedéséig – elsősorban az úgynevezett grafikai mintaképeket jelentő fényképek és reprodukciók készítésében, valamint a különböző nyomdai klisék előállításában merült ki az illusztrált könyvkiadás témájában.

Az optikák, lemezek és nyomdai eljárások fejlődése közvetve ugyan, de egyaránt átformálta a nézők és az alkotók látásmódját is. Az emberek egyre jobb minőségű másolatokon keresztül láthatták viszont környezetüket, vagy adott esetben saját képmásukat. A fotográfiai felvételek műveltséghordozó funkciója szintén egyre fontosabbá vált, hiszen a 19. század embere nem csupán saját hazájáról, hanem a tőle távol eső tájakról is hiteles információkat szerezhetett az új médium segítségével. Az alkalmazott fotográfia körébe tartozó épület- és tárgyfotográfia a látottak dokumentálásán túl – feladat-

tól függően – az adott téma reprezentációját is szolgálta. A fényképek tárgyhelyettesítő és szemléltető funkciójával a múzeumok is tisztában voltak, hiszen a leggazdagabb gyűjteményeknek sem mindig nyílt lehetőségük az eredeti darabok megszerzésére. Jó példa erre a főként magángyűjtőktől és egyházmegyéktől begyűjtött műkincsek 1875. évi bemutatója a budapesti Károlyi-palotában. Az árvízkárosultak javára rendezett műtárgykiállításon szereplő ritkaságok végigfényképezésére Klösz György fényképész kapott megbízást. Kópiáit mind a mai napig több nagy budapesti gyűjtemény őrzi (Lugosi Lugo 2002). A fényképek dokumentatív erejére volt szükség akkor is, amikor – az Erzsébet híd építésével összefüggő bontási munkálatok megkezdése előtt – a belvárosi házak egy részét a Fővárosi Múzeum (ma: Budapesti Történeti Múzeum) igazgatójának felkérésére dokumentálták, kifejezetten az utókorra való tekintettel. A történelmi emlékek összehasonlító vizsgálatában szintén egyre nagyobb segítséget jelentettek a fényképek. Divald Kornél művészettörténész – Divald Károly tájfényképész legkisebb fia – közel húsz esztendőn keresztül (1900 és 1919 között) fotografálta saját kutatási témájának emlékanyagát, a középkori gótikus épületeket, azok tartozékait és berendezését a Felvidéken. Épület- és műtárgyfotói olyan részleteket tártak fel és rögzítettek, amelyekre nemigen találunk példát – még a hivatásos fényképészek körében sem – akkoriban Magyarországon (Bardoly – Cs. Plank, szerk. 1999). Ahhoz azonban, hogy Divald a sötét templomokban álló oltárok festésnyomait, díszítését, formáját és bizonyos értelemben még a színvilágát is megörökítse, a legjobb nyersanyagokra és eszközökre volt szüksége. Nem véletlen, hogy helyszíni feljegyzéseiben még az expozíciós időket és – ha kellett – azok pontos korrekcióját is feljegyezte, míg a képek előhívását és nagyítását hivatásos fényképész testvérei műtermében készíttette el. 1997-ben a gyűjteményünkben őrzött Divald-negatívokat és szerzői kópiákat dupnegatívokra és múzeumi papírokra archiváltuk, de a művészettörténész munkásságát bemutató kötetünk képanyagának digitális változatát értékes másolatként őrizzük. A gyűjteménynek öt évvel később nyílt lehetősége először arra, hogy a közel negyvenezer darab, különböző méretű üvegnegatívjai közül kiválassza azt az ezer darabot, amelyet kifejezetten a digitális technológiával kívánt feldolgoztatni.

A *Mentés másként* programról

A Széchenyi-pályázat által támogatott program előkészítése sokkal összetettebb munkát igényelt, mint azt korábban gondoltuk. Több szakember bevonása vált szükségessé, köztük a régi technikákhoz értő fényképésztől a képzett informatikusig. A KÖH munkatársaként Ágh András, az informatikához is kiválóan értő fényképészünk dolgozott együtt a számítógépes hátteret nyújtó GPG Stúdióval és annak vezetőjével, Pálinkó Gáborral. Fontosnak tartottuk, hogy az intézményen belül szerezze meg valaki azt a tudást, amellyel a jövőben önállóan, de másokkal együttműködve is képes lesz a gyűjteményvédelem érdekében tovább dolgozni. A gyűjtemény munkatársaira szintén nagy feladat hárult, mert ők végezték el a régi negatívok meghatározását, adatbevitelét és átzacskózását, tehát gyakorlatilag mindazt, ami szinte kötelező előfeltétele a digitalizálásnak. A fotógyűjtemény előtörténetéből most csupán az 1996-ban történő korszerűsítési munkálatokra – klimatizált raktárhelyiség, tűz- és vagyonvédelem, savmentes papírok – hívnám fel a figyelmet, amely látszólag nem tekinthető a digitalizálás közvetlen

előzményének. De csak látszólag, mert a költözés után sokkal jobb és átláthatóbb körülmények közé kerültek a fotóanyagok, és sor kerülhetett a közel 250 000 darabos negatívgyűjtemény fizikai állapotának feltérképezésére. Mindez óhatatlanul meghatározta a további feldolgozómunka – köztük a digitalizálás – sorrendjét. Tapasztalataink alapján már tudtuk, hogy az eredeti darabok élettartamának meghosszabbítása rendkívül komplex feladat: a helyes és korszerű raktározás és csomagolás éppúgy hozzátartozik ehhez a kérdéskörhöz, mint a leglátványosabb munkafázis, a kiválasztott értékes darabok archiválása. Ennek egyik hagyományos módja a síkfilmekre történő duppoltatás, amit azonnal el kell kezdeni, ha már észlelhetők a negatívon a bomlás vagy pusztulás jelei. A KÖH Fotótára a nagyméretű üveglemezek (50×60 cm, 30×40 cm, 18×24 cm) átmásoltatásával kezdte meg a munkát, és 2003-ig 8900 darabot tudott feldolgoztatni. Az eddigi tapasztalatok alapján úgy vélem, hogy a hagyományos módszereknek, úgymint diázás, reprózás, kontaktolás, művészi reprodukciók, fakszimilék és dupnegatívok készítése, még hosszú ideig fontos szerepük lesz a közgyűjtemények életében a speciális papírok és filmek megbízható minősége és anyagszerűsége révén. Visszatérve a Széchenyi-pályázathoz, a támogatási összeg – amely hétmillió forintot tett ki – egyik feltétele az anyag hálózati hozzáférésének biztosítása volt, amely a munka befejeztével egy viszonylag kis felbontású képanyag – 175 dpi – közzétételét jelentette, illetve fogja jelenteni.[1] Ebben a programban azonban a régi negatívok információtartalmának minél teljesebb átmentése és feldolgozása volt számunkra a legfontosabb cél.

Néhány gyakorlati kérdés

A program előkészítésekor elsősorban az úgynevezett operatív feladatokra – mit, hogyan és mennyiért digitalizáljunk – koncentráltunk. A gyűjtemény ismeretében egyértelmű volt, hogy a törékeny és sérülékeny üvegnegatívoknak kell prioritást élvezniük. Már a válogatás elején elhatároztuk, hogy a kiválasztott darabok között további különbséget már nem teszünk, azokat mind feldolgozzuk: ha jó állapotban maradt meg egy régi üveglemez, akkor azért, ha pedig már láthatók felületén a kémiai bomlás jelei, akkor annál inkább. Az anyag tematikai szempontú megbontását elvetettük, mert a felvételek érdekes áttekintést nyújtottak arról, hogy az 1900 és 1916 közötti időintervallumban a műemléki bizottság fényképező tagjai milyen helyszíneket kerestek föl, és azt miként dolgozták föl.

Közel száz év távlatából igen nehéz reális ítéletet mondani arról, a fényképész mennyire birtokolta mindazt a technikai tudást, ami egy korrekt felvétel elkészítéséhez szükséges volt. Ennek ellenére voltak bizonyos jelek, amelyek segítségünkre voltak: a szinte már áttetsző vagy túl sötét negatívok arra engedtek következtetni, hogy a helyszínen gyakran elvétették az expozíciót. A régi negatívok természetesen az idő, a tárolás és a használat nyomait is óhatatlanul magukon viselik. Az általunk feldolgozott anyagban – a mechanikai sérüléseken (törés, karcolás, piszok) túl leggyakrabban az ezüstkiválást, a kifakulást és az emulzió leválását tapasztaltuk. A környezeti ártalmakat kivéve gyakorlatilag kiszámíthatatlan, hogy egy fénykép vagy egy negatív állapota melyik pillanatban és éppen minek a hatására változik meg. Kiszámíthatatlan, hogy mikor és milyen hatásra halványul tovább egy kép; kiszámíthatatlan, hogy melyik napon válik el az emulzió az

üvegtől. A fényképek fizikai állapotára vonatkozó megfigyelések feltárása és dokumentálása – talán nem túlzás azt állítani – elsődleges érdeke minden gyűjteménynek, mert csakis ennek ismeretében indokolhatjuk meg az állományvédelemmel kapcsolatos lépéseinket. Ennek szükségessége már egy költségvetés elkészítésekor nyilvánvaló. A KÖH Fotótára, amely 1872-től napjainkig 270 000 darab negatívot és százezer darab beleltározott kópiát őriz, természetesen számot vetett azzal, hogy ezer darab feldolgozása szinte csepp a tengerben. Az elvégzett munka értékét azonban mégsem szabad lebecsülni, mert közismert, hogy a digitális archiválás piaci értéke nagyon magas az elvégzett műveletek bonyolultsága, időigényessége és speciális hardverszükséglete miatt. A program megkezdése előtt természetesen sok számítást elvégeztünk. Ezek közül néhány tétel igen tanulságos: egy cm^2 képfelület feldolgozása öt–hét forint, 300 dpi felbontásban. A tónuskorrekció és a retusálás órabére: 3500–7000 Ft. A feldolgozható mennyiséget – egy munkahellyel számolva – havonta 150 darabbal kalkuláltuk, ami a pályázat hat hónapos időtartama alatt mintegy kilencszáz darab feldolgozását jelentette. Abban az esetben, ha egy gyűjtemény nem engedheti meg magának a teljes körű képfeldolgozást, akkor a fényképek jó minőségű szkennelése és biztonsági másolása jelentheti számára az előrelépést.

Miért és hogyan digitalizáljunk?

A „Miért digitalizáljunk?" kérdést viszonylag könnyen meg tudtuk indokolni: mert a régi üvegnegatívok információk sokaságát hordozzák a lefényképezett emlékről, mert tovább szerettük volna árnyalni az alkotókról és lefényképezettekről kialakított képünket, mert a lemezek törékenyek és sérülékenyek. Gyakran hangzik el manapság érvként, hogy a régi fotográfiák a kulturális örökség részei. Ez minden fotógyűjtemény vonatkozásában igaz, legyen bármilyen a gyűjtemény feldolgozottsága. Már az is történelem, amit tegnap megörökítettek.

A „hogyan" kérdéskör megválaszolása az előbbieknél nehezebb feladatot jelentett. A digitalizálást közvetlenül megelőző teendők közül a negatívokhoz tartozó leírások ellenőrzését, a meghatározások frissítését, a negatívok átzacskózását és a számítógépes adatfelvételt említeném. Gyűjteményünk 1996-ban tért át a számítógépes nyilvántartásra, amely néhány évig csak az újonnan beérkezett negatívok adatrögzítését jelentette. Tanulságos, hogy a *Mentés másként* programhoz tartozó üvegnegatívok adatfeldolgozása sokkal több időbe telt (hét hónap), mint maga a tényleges digitalizálás (három hónap). Ennek egyik oka a munka nagysága mellett annak bonyolultsága volt, mert szinte valamennyi negatívhoz külön leltári számot viselő korabeli nagyítások társultak. Az adatfeldolgozás során az egy képhez tartozó szöveges anyagok és dokumentumok is rögzítésre kerültek.

Mivel a Széchenyi-pályázat által rendelkezésre álló keretösszeg nagy részét munkadíjra kellett fordítanunk, a jó minőségű munka mindenkori technikai hátterének megteremtésével, azaz képbeviteli eszközök és számítógépek beszerzésével nem foglalkoztunk. Ezt a feladatot a velünk szerződésben álló GPG Stúdióra bíztuk. Pontosan tisztázni kellett viszont, hogy az eredetihez képest milyen képet szeretnénk létrehozni. Más szavakkal kifejezve: el kellett dönteni, hogy a fotós eredeti szándékát akarjuk a reprezentá-

cióban megmutatni, vagy inkább a mostani képet vesszük alapul. Az előbbi esetet mint a művészi tolmácsolás felé hajló módszert – amelynél a rekonstrukció mértékét a digitalizálást végző kolléga ítélete határozta volna meg – úgynevezett szubjektív képminőségnek nevezik. A szakirodalom külön felhívja a figyelmet arra, hogy ezt a szemléletet, illetve módszert csak legfeljebb 25–30 éves fényképek esetében lehet elfogadni, mert a régebbi képeknél könnyen beleeshetünk abba a csapdába, hogy addig restaurálunk és módosítunk a képen, ameddig egy minden hibától megtisztított és lényegében újólag kidolgozott digitális felvételt hozunk létre (Frey–Reilly 1999). Eddigi tapasztalataink azonban azt mutatták, hogy a másik esetben ugyanúgy fennáll ez a veszély. A különbség abban rejlik, hogy az utóbbi esetben a kép adott fizikai méretein keresztül becsülik meg és értékelik ki – objektív mérések segítségével – a kívánt képminőséget, és ehhez viszonyítva próbálják elérni a lehető legideálisabb állapotot, az úgynevezett objektív képminőséget. Ezt a felfogást külföldön azért támogatják, mert ilyenkor a felhasználók számára teremtik meg azt a lehetőséget, hogy a lehető legközelebbről tanulmányozhassák a képen szereplő témát. Ennek ára, hogy olyan kiigazításokat is meg kell tenni, amelyek esetleg már nem az eredeti negatív sajátjai.

Levonható következtetésem a fentiek alapján az, hogy amikor egyfajta visszaszerzési lehetőségként értelmezzük a digitalizálást, akkor a digitális kép autonóm tárgyként funkcionál, hiszen rendeltetését tekintve más célokat szolgál, és fizikailag is különbözik az eredetitől. Ezzel természetesen nem azt állítom, hogy minden megengedhető, hiszen történeti gyűjtemények esetén a digitális archiválás módja az adott gyűjtemény tartalmával szoros összefüggésben áll. Konkrét példával megvilágítva, az általunk digitalizáltatott negatívokon látható ingó és ingatlan emlékek már száz évvel ezelőtt is magukon hordozták a régiség jegyeit. Pontosan látható, hogy milyen mértékben lazult meg a templomok falán a vakolat, és hogy miként kopott meg a festék a gótikus szárnyas oltárok oromdíszein. A digitális munka során tehát fokozottan oda kellett figyelni minden apró részletre. Egyik kollégánk mesélte, hogy az egyik felvételen majdnem sikerült kiretusálnia egy festett fa korpusz stigmáját. A negatívhibának tűnő foltot természetesen azonnal visszaállítottuk. Említést érdemel még a zselatinos negatívokon leggyakrabban tapasztalható jelenség, a szélektől befelé terjedő ezüstkiválás. A hitelesség kedvéért ezek nyomait mindig rajta hagytuk a digitális képeken, viszont igyekeztünk felszínre hozni mindazt, ami alatta még megmaradt. A negatívokat olyan mértékben restauráltattuk, amennyire az – a legkisebb lényegi változás nélkül, pusztán a fizikai megtartóképesség érdekében – engedte magát. Lassította a munkát, hogy mivel minden régi negatív – korából és állapotából adódóan – egyedi megoldásokat kívánt. Amikor például a negatív átnézetben is alig mutatott magából valamit, akkor az elektronikus tónuskiegyenlítés bizonyult a legjobb megoldásnak. Ennek segítségével a kifakulás okozta veszteségek váltak láthatóvá. Nem volt kérdés, hogy az eleve túlexponált negatívokról is érdemes minél pontosabb és jobb digitális másolatot készíteni, hiszen elképzelhető, hogy éppen egy középkori falkép maradványa válik tanulmányozhatóvá ezáltal. Engedjük meg tehát a képfeldolgozást végző szakembernek, hogy úgy dolgozzon, mint egy jó fényképész a sötétkamrában.

Minden beavatkozásra vonatkozó alapvető követelmény viszont, hogy azok hitelessége utólag ellenőrizhető legyen. Ennek érdekében a negatívot feltétlenül archiválni kell az eredeti állapotában, és csak ezt követően lehet elvégezni egy másik digitális példányon a szükségesnek ítélt korrekciókat. Mivel a jövőbeni konverziók miatt is fontos tud-

ni, hogy milyen módszerrel készültek a digitális képek, a képfeldolgozás legfontosabb lépcsőfokait és munkafázisait éppúgy dokumentálni kell, mint a felhasznált gépek és programok típusát. A külföldi tapasztalatok azt mutatják, hogy általában erre nincs elég idő és energia a program végén. Nehezíti a helyzetet és éppen ezért – a digitalizálás módszerének elkerülhetetlen elterjedésével és általánossá válásával – már most is garanciális jelentőséggel bír, hogy a jelenleg szabályozatlan témakörben jól kidolgozott előírások és betartandó szabályok szülessenek.

A digitalizálás és képfeldolgozás metodikája, avagy betekintés a GPG Stúdió boszorkánykonyhájába

A képfeldolgozás módszertanát – a felbontás, a formátum, a színmélység, a hordozók, az eszközök típusait – elsősorban a digitalizálás pontos célja határozza meg. Másként döntünk, ha egy digitális fájlt csupán vizuális referenciaként akarunk felhasználni egy elektronikus adatbázisban; ebben az esetben előnyösebb a kis helyet foglaló alacsony felbontás, de ha a biztonsági mentés a fő cél, akkor minden felvételről egy archív (master-image) másolatot is kell készíteni. A képek mentése történhet tömörítés nélkül, illetve veszteségmentes tömörítéssel, TIFF formátumban. (A JPG bizonyos adatveszteséggel dolgozó tömörítési eljárás.) Annak érdekében, hogy képeink a számítógépek képernyőjén is megjelenjenek a nyilvántartás részeként, gyorsan kezelhető fájlméretekről kell gondoskodni. Az elektronikus adatbázishoz tartozó úgynevezett munkakópiákat vagy keresőképeket a legvégén, a már rendelkezésre álló archív képekről konvertáltuk. A *Mentés másként* programban szakembereink a Gimp, a Satory PhotoXL és az Adobe Photoshop programokat használták az elemző- és összehasonlító munkákra és a mechanikai sérülések – törésnyomok, piszokfoltok – eltüntetésére, valamint a szükséges képkorrekciókra. Bármi legyen is munkánk megítélése, azt sohasem állítottuk, hogy a digitális kép az eredeti igaz másolata lenne, de felelőtlenül sem növeltük a kettő közötti távolságot.

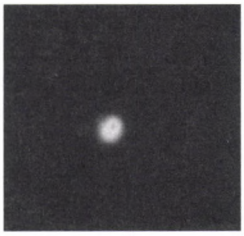
Az anyag előzetes állapotfelmérése során egyértelműen kiderült, hogy a hibák többsége nem a korabeli technikai lehetőségek, illetve a pontatlan expozíció vagy kidolgozás következménye, hanem azokat – a szakszerű tárolás és gondozás ellenére – a fotóanyagok fizikai korlátaiból adódó visszafordíthatatlan elöregedési folyamatok okozzák.

Negatívhibák:
– elszíneződés lásd: *1. kép,*
– mechanikai sérülés lásd: *2. kép,*
– emulzióöntési hiba lásd: *3. kép,*
– emulzióelválás lásd: *4. kép,*
– ezüstkiválás lásd: *5. kép,*
– beágyazódott ujjlenyomatok lásd: *6. kép,*
– beágyazódott szennyeződés lásd: *7. kép.*

A képek digitalizálási paramétereinek meghatározásakor az archiválásnál az elérhető legnagyobb pontosságot adó felbontásra törekedtünk, figyelembe véve a későbbi felhasz-

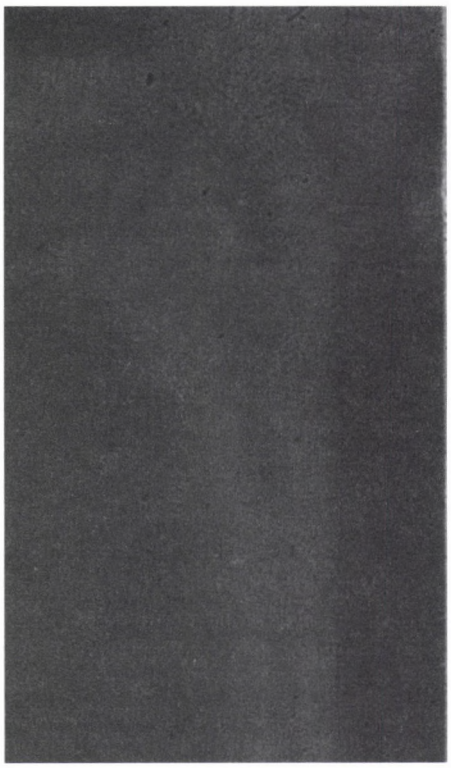
1. kép

2. kép

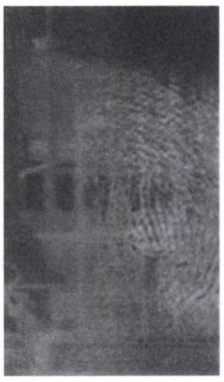


3. kép

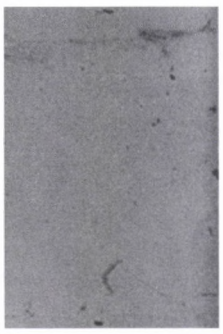
4. kép



5. kép

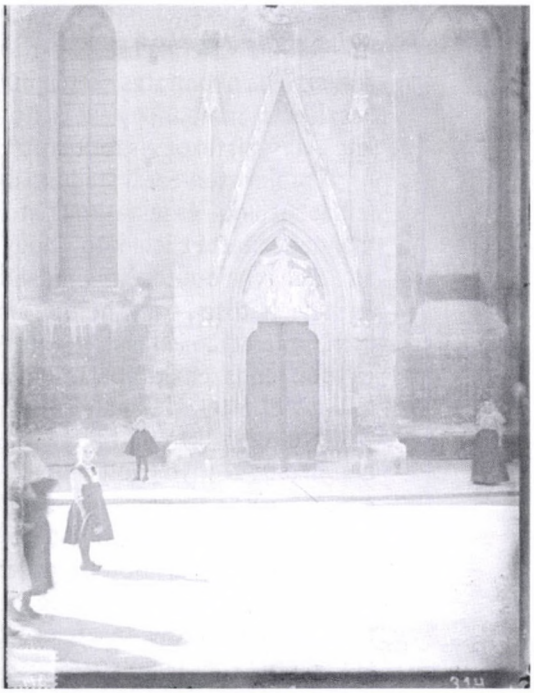


6. kép

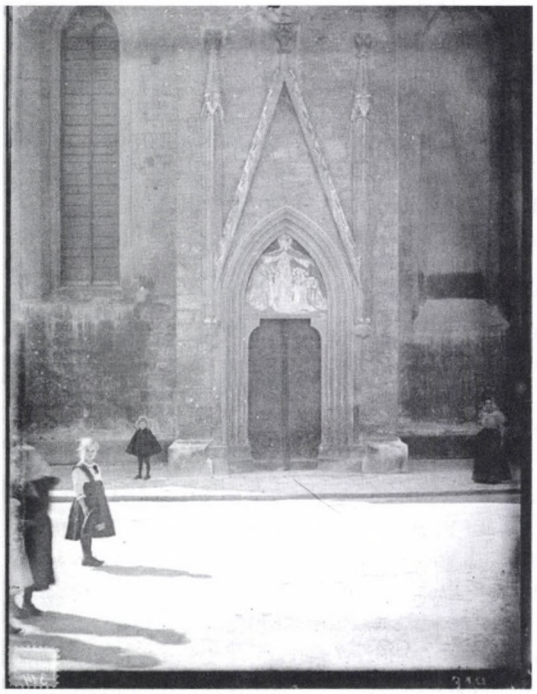


7. kép

8. kép



9. kép



10. kép

nálási követelményeket is. Számításba vettük, hogy a *16×21* cm-es üvegnegatívok 1200 dpi-vel való szkennelése esetén kiváló nyomdai minőséggel (300 dpi) *76×100* cm, fotórealisztikus nyomtatás esetén 600 dpi-nél *32×42* cm és 300 dpi-nél *64×84* cm nyomat készíthető, mint ahogy azt is, hogy a feldolgozott kép monitoron (72 dpi-nél) való részletes vizsgálatakor viszont annak virtuális mérete eléri a *2,6×3,5* métert!

A projekt tervezési stádiumában hosszas keresgélés előzte meg az érdemi munkát a felhasználandó és felhasználható technikai eszközök között. A szkennerek terén eléggé megnehezítette a feladatot, hogy a digitalizálandó negatívanyag üveglemez hordozója, ami a nagy felbontású nyomdai dobszkennereket ki is zárja (a *dob* szó elárulja, miért), és meglehetősen nagy mérete, ami kizárja a profi film- és diaszkennerek maximum 4×5 inches méretkapacitását, jelentősen leszűkítette a felhasználható eszközök körét. Ebből és több rendszer kipróbálásából adódóan a szkennelést Umax síkágyas, A/4, teljes felületű diafeltéttel opcionált, 1200×2400 dpi optikai felbontással dolgozó szkennereken végeztük. A szkenner hátránya ugyanis, hogy nem túl nagy a fényereje, a jelen esetben inkább előnyös volt: minél kevesebb külső hatásnak akartuk kitenni a sérülékeny eredetiket (a szkennelés munkafázisa is a helyszínen történt), és ebbe beletartozott a szkennelés során a negatívot érő fény erőssége és a szkenner hideg fényű rendszerének köszönhetően a kis hőteljesítmény is.

A bevitelt követő számítógépes munkához duálprocesszoros, nagy kapacitású munkaállomások építése, tesztelése és rendszerbe állítása következett, specifikusan a nagy fájlméretű képek feldolgozásának sebességét figyelembe véve. A nagy felbontású szkennelés után egy képfájl mérete 280 Mbyte volt. (Ez a képfájlméret a 2000/2001-es évek táján szinte kezelhetetlenül nagy volt a kor átlag PC-inek.)

Az alapvető teendők köre a következőkben foglalható össze:

1–2. A negatív digitalizálását követően a továbbiakban a virtuális képpel *(8. kép)* dolgozunk – az eredeti negatív visszakerült eredeti helyére, majd a pontos körülvágás és előzetes elemzése után azt pozitív képpé fordítjuk *(9. kép)*.

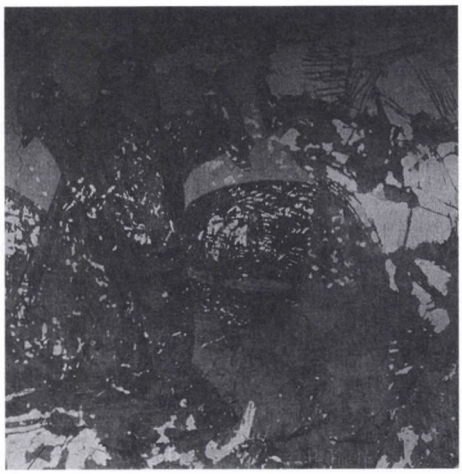
3–4. Ezt követően megvizsgáljuk teljes tónustartományát, és a számítógép objektív mérőeszközeit felhasználva megkeressük a képet alkotó legvilágosabb és legsötétebb képpontokat. Ezen a ponton nagyon fontos, hogy alaposan vizsgálódjunk, mert ha nem képalkotó pontot jelölünk meg valamelyik szélsőértékként, hanem egy később keletkezett sérülést vagy hibát, a teljes tónusterjedelmet meghamisíthatjuk, és a továbbiakban már nem lehet objektív a feldolgozás folyamata.

5. A megfelelő korrekció elvégzése után már láthatóvá válik a képet alkotó tónusok teljes terjedelme, bár ez még messze nem a végső állapot *(10. kép)*. Itt figyelhető meg nagyon jól az egyik legnagyobb veszély, ami minden negatívot fenyeget: az emulzióból kiváló ezüstfátyol, amely a virtuális képen a kép szélei felől induló halványkék elszíneződésként jelentkezik.

Az RGB színmódban digitalizált kép, noha önmaga fekete-fehér fotográfia, a három színcsatorna használatának köszönhetően lényegesen több információt hordoz, mintha azt szürke árnyalatos módban szkenneltük volna. E tényt a következő lépések során eredményesen alkalmazhatjuk az előbbiekben említett hibák kiszűrésére és javítására.

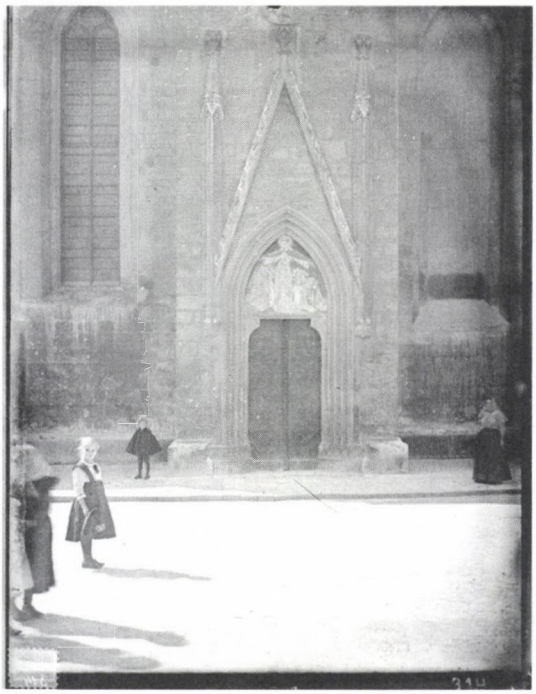
6. Ugyanannak a képnek színképekre bontása után külön-külön tanulmányozhatjuk az egyes változatok jelentősen eltérő tónusviszony-eltéréseit. A vörös *(11. kép)*, a zöld *(12. kép)* és a kék *(13. kép)* színcsatorna képei közül kiválasztható a legkiegyenlítettebb

11. kép



12. kép

13. kép



14. kép

árnyalati viszonyokat mutató (példánkban ennek a zöld csatorna képe felel meg leginkább), immáron valóban fekete-szürke-fehér tónusú képpé alakított változata *(14 kép)*.

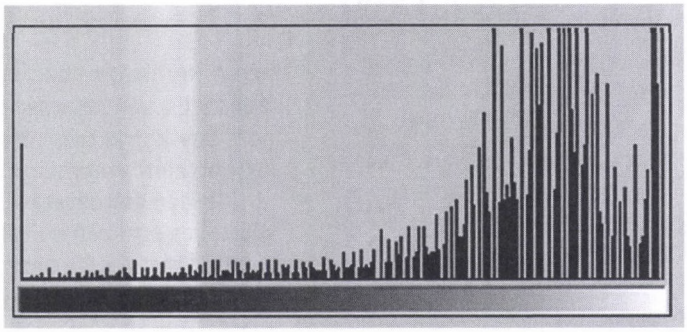
7. Ezután térhetünk vissza a már említett tónusbeállításhoz a világosszürkék, a közbenső árnyalatok és a sötétszürkék „behangolásával". Itt elérkeztünk az archiválási folyamat egyik legkényesebb pontjához, amelyre nem dolgozható ki egyértelmű méréseken alapuló metódus, viszont a probléma kezelése alapvetően befolyásolja a végeredmény megjelenését. E munkafázis sikere nem kis részben az operátor vizuális kultúráján, tónuslátásán, fotográfusi és digitális képfeldolgozó gyakorlatán is múlik. Bármilyen szoftver vagy hardver használata jól (be)tanítható, a *látás* megtanulása már nem feltétlenül ez a kategória. Gondatlan, hozzá nem értő kezekben a tónusterjedelem „széthúzása" nagyfokú árnyalatvesztéssel járhat együtt. Talán a jól exponált, de rosszul nagyított negatívokból nyert képek esetében történhet hasonló, bár megjegyzendő, hogy a két dolog teljesen más. A feladat tehát a szürke árnyalatok elosztása a teljes tónustartományban a gradáció pontos beállításával. A végrehajtása előtti elemzés során meg kell vizsgálnunk a kép témáját, fény-árnyék viszonyait, esztétikáját. Ez a pont, ahol először vizsgáljuk a képet mint alkotást, ha úgy tetszik, műalkotást. Így válik a létrehozandó tónusterjedelem az eredeti fotográfia fizikai és szellemi értelemben vett hű képének visszaadására alkalmassá.

A kiindulási állapot hisztogramját *(15. kép)* összehasonlítva a módosított gradációjú állapotéval *(16. kép)* látható, hogy a tónustartomány egyenletesebben oszlik el, a középszürke árnyalatok „megtalálták a helyüket" (a hisztogram sávosságából következtethetünk az eredeti, meglehetősen rossz képállapotra is). A módosítás közben figyelnünk kell minden részlet megóvására; mindeközben láthatóvá kell tenni az alulexponált képrészekben meglapuló világos tónusokat, meg kell őriznünk a sötét képrészek részleteit is *(17. kép)*.

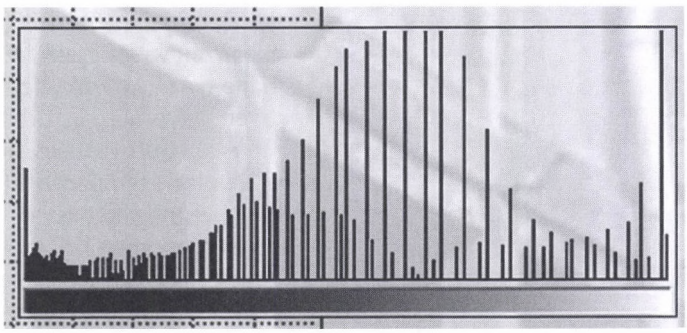
8. Már a befejező fázisok egyikének számít az egyik leginkább idő-, energia- és szemigényes művelet, a retusálás, ami szinte teljesen megfeleltethető a hagyományos fotóretusnak, csak a digitális technológia rugalmasabb eszközeivel. Esetünkben a legfontosabb szabály a retusálásnál az volt, hogy a javítások csak addig a pontig mehettek, míg képhiba közvetlen környezetében lévő képrészekből egyértelműen kiolvasható volt a sérült rész eredeti tónusa. Ha ez a hiba mértéke, kiterjedése vagy az eredeti rajzolat miatt nem állapítható meg teljes biztonsággal, akkor a sérült rész érintetlenül marad, még akkor is, ha a retusálatlan felület az összkép esztétikáját rontja.

9. Itt a végfázisban következhet, ha szükséges, némi finom képélesítés, de szinte csupán olyan mértékű, hogy azt külső szemlélő nem is feltétlenül veszi észre *(18. kép)*. Eb-

15. kép



16. kép



17. kép

18. kép

ben a munkafázisban is, mint szinte minden más lépésnél, a változtatásokat nem magán a képen, hanem egy korrekciós rétegen hajtjuk végre, és csak legjobb elért eredményt véglegesítjük.

Minden változtatást az első lépésektől kezdve a kép teljes egészén hajtottunk végre, nem emeltünk ki külön részeket, és nem változtattuk képrészletek egymáshoz való tónus-, kontraszt- vagy fényerősségviszonyait – noha ez a végeredmény esztétikáját néha jelentősen feljavíthatta volna. Nem egy idealizált és feltételezhető végállapot volt a célunk, hanem a negatívok jelenlegi állapotából még objektíven kinyerhető legtöbb képi információ rögzítése.

A létrejött virtuális archívum felbontási minősége gyakorlati szempontból teljesen egyenértékű az eredeti üvegnegatívokéval – így azokat már csak különleges esetekben kell mozgatni –, és mindenekelőtt rögzít egy olyan képállapotot, ami már – digitális jelek halmazaként – fizikailag nem romolhat tovább.

Az elkészült dokumentáció részei:

Biztonsági másolat I.: Minden egyes negatívról készült egy biztonsági másolat, még a képhelyreállítás előtti eredeti állapotról (TIFF formátum, 300 dpi, 10 darab CD).

Biztonsági másolat II.: A restaurált állapot biztonsági másolata is megtörtént (tömörített, veszteségmentes TIFF állomány, 1200 dpi, 78 darab CD [= 10–16 kép/CD]).

Keresőképek: tömörített JPG állományban (1 darab CD).

Archív másolatok: a már restaurált, korrigált, tisztított és helyreállított anyagokról (tömörítetlen, veszteségmentes TIFF állomány, 1200 dpi, 112 darab CD [= 9 darab kép/CD]).

Fotóadatbázis (Ariadne): kép+szöveg.

A digitalizált anyagok tárolása tehát CD-ROM-okon történt, és a végén minden feldolgozott eredetiről 300 dpi minőségben a negatívval azonos méretű nyomtatás készült.

Néhány gondolat a képekről

A digitalizáció során kézzelfogható valósággá vált, hogy minden felvételnek létezik egy olyan dimenziója és képi tartalma, amelyek a részletek részleteiben rejlenek. Az ezüstszemcsékben rejlő információknak a tárháza természetesen már eddig is a rendelkezésünkre állt, hiszen már többször nagyítottuk negatívjainkat. A szituáció mégis más, hiszen a számítógép képernyőjével szemben ülve, maga a felhasználó kerül alkotó pozí-

cióba: bizonyos dolgokat önállóan kiemelhet, közelebb hozhat és megvizsgálhat. Ez a típusú tartalmi képelemzés a tudományos kutatást is forradalmasítani fogja azáltal, hogy a különböző területek specialistáit sem engedi megfeledkezni arról a tényről, hogy egy fényképfelvétel mindig sokkal több információt rögzít, mint azt az alkotója előre eltervezte vagy észrevette. Nem engedi megfeledkezni arról sem, hogy érdemes a felvételek fő témájához szorosan nem tartozó részleteket is megfigyelni: a pálosi templom előterében fűcsomónak látszó kiskutya fölött eddig ugyanúgy elsiklottunk, mit a zólyomi vár udvarán álló valószínűtlenül hosszú létra látványa fölött. Egy fotódokumentáció természetesen nem az ilyen típusú mozzanatok miatt válik tudományos értelemben történeti forrásanyaggá. A fotográfiák úgynevezett láthatatlan rétegei a vizuális ismereteink körét bővítik csupán, de azt jelentős mértékben. William M. Ivins Jr. egyik művében a következőket írja ezzel kapcsolatban: „E tárgyak azért láthatatlanok, mert túl kicsinyek, túl gyorsak, mert a felszín alatt rejtőznek, vagy mert nem éri őket a fény." (Ivins 2001) Ismételten utalnánk arra, hogy tudományos fényképek esetén mindezek nem függetleníthetők a szakmai szempontú tárgy- és helyválasztástól.

Jó példa erre az egyik felvidéki karthausi kolostor néhány fényképe. A felvételeket 1910-ben készítették a helyzetfelmérés szándékával, miután a kolostor területén tűz pusztított. A sorozat külön értéke, hogy a középkori épületegyüttesről részletfotográfiák is születtek, többek között egy régi faajtóról. Azonfelül, hogy gyönyörűen kivehető a több száz éves fa és vas anyagának a textúrája, látszólag érdektelen apróságok sokasága maradt a képen. A bal oldalon egy nyugodtan álldogáló kislány alakjára figyelhetünk föl, akivel szemben a fotográfus egy fehér galléros férfit is megörökített. A férfi elmosódó sziluettje arról tanúskodik, hogy éppen az exponálás pillanatában suhant át a kamera előtt, kezében egy nagy kulccsal. Így került bele a képbe. Jól kivehető továbbá, hogy – éppen akkor – valaki a szuvas faajtó mögött is állt, bár a fényképen csak a cipője orra látható. Nem beszéltünk még a középpontba állított több száz éves faajtó gyönyörű vasalatáról, a szúette fa lapjáról, az aljnövényzetről, a kislány ruhájáról és így tovább. Ki tudja tehát, hogy mi a kép igazi témája? Egy dolgot viszont biztosan állíthatunk: amit egy hagyományos fotónagyításon általában háttérnek látunk, azt most a számítógép képernyőjén az előtérbe tudtuk állítani aktív közreműködésünk révén.

A 2003-ban elvégzett munka jelentőségét igazán csak a program végén mérhettük fel.[1] Az a tény, hogy a digitális képfeldolgozás során képeink új kontextusba kerültek, felvetette – többek között – az eredeti és a digitális másolat kapcsolatának és a modern technológia segítségével előhívott, addig szinte ismeretlen képi információkkal való gazdálkodásnak a kérdését. Érdemes ezzel kapcsolatban már előre végiggondolni azt, hogy az adott intézmény milyen módon akarja majd a fényképeit a digitalizálás után prezentálni. Saját honlapján például egy sérült képet tökéletesen korrigált változatban akar-e megjelentetni, vagy inkább az eredetihez hasonlóan. (Mi az utóbbi mellett döntöttünk.) Kérdésként vetődhet föl, hogy a gyűjtemény milyen adatokat és kutatási eredményeket kapcsol hozzá, és így tovább.

Összegző gondolatok

Tanulmányunk célja az volt, hogy a fotókutatással és a gyűjteményvédelemmel foglalkozó szakemberek számára egy olyan kísérletet mutassunk be, amely a megállíthatatlan pusztulás felé tartó hazai gyűjtemények anyagának megmentésének lehet egyik alternatívája. Ez a kísérlet, mint ahogy maga a digitális eljárás sem állhat meg önállóan. Együtt kell dolgoznia, sőt fejlődnie a legalább ekkora gondokkal küzdő fotókonzervátori szakmával és mindazokkal a történeti gyűjteményekkel, amelyek a feldolgozandó anyagot biztosítják.

A fotográfiai anyagok technikájával, védelmével és használatával kapcsolatos szabványok háttérintézményei és elérhetőségük

ANSI American National Standards Institute (Washington, New York)
E-mail: ansionline@ansi.org
URL: www.ansi.org

BSI British Standards Institution (London)
E-mail: info@bsi-global.com
URL: www.bsi_global.com

DIN Deutsches Institut für Normung (Berlin)
E-mail: postmaster@din.de
URL: www.din.de

ISO International Organization for Standardization (Switzerland)
E-mail: central@iso.ch
URL: www.iso.ch

Néhány szabvány

ANSI PH1.41-1981. Specifications for Photographic Film for Archival Records, silver-gelatin type, on polyester base
ANSI PH1.43-1983. Photography (Film)-Storage of Processed Safety Film
ANSI PH1.45-1981. Practice for Storage of Processed Photographic Plates
ANSI PH 4.8-1984. Photography (Chemicals) – Determination and Measurement of Residual Thiosulfate and Other Chemicals in Films, Plates, and Papers
ANSI PH1.28-1981 Specifications for Photographic Film for Archival Records, silver-gelatin type, on cellulose ester base
ANSI PH1.53-1984. Photography (Processing) – Processed Films, Plates, and Paper-Filing. Enclosures and Containers for Storage. The Photographic Activity Test
BS 5454:2000 British Standard recommendtions for storage and exhibition of archival documents
ISO 36664:2000 Viewing Conditions – Graphic Technology and Imaging

ISO 21550 Imaging Materials – Electronic Scanners for photographic images – Dynamicrange measurements Item TBDPL1:D. Wüller (Germany) PL2:D.Williams (USA)
ISO 3664:2000 Viewing conditions – Graphic technology and Photography

Internethelyek

Commission on Preservation and Access: www.knaw.nl/ecpa
Safeguarding European Photographic Images for Access: www.knaw.nl/ecpa/photo
National Library: www.nara.gov
Library of Congress: www. lewb2.loc.gov/ammem/ammemhome.html
Corbis Corporation: www.corbi.com
Guidelines for Digital Preservation: www. ahds.ac.uk/manage/framework.htm
Electronic Still Phtography Standards Group: www. pima.net/it10a.htm
Art Museum Image Consortium: www.amico.org/home.html
Nemzeti Digitális Adattár: www.nda.hu

Forrás néhány témához

Preservation Management of Digital Materials: www.dpconline.org/graphics/handbook/index.html
www.rit.edu/~661www1/sub_pages/8page3g.htm
A National Institute of Standards and Technology szabványa az optikai diszkek tárolásáról:
www.itl.nist.gov/div895/carefordisc
Photographic Guidelines:
www.tasi.ac.uk/advice/creating/photoguide/html

Egységes fotókatalogizálás nemzetközi példái

www.knaw.nl/ecpa/photo
www.dublincore.org
www.evamp.org

A nagyobb európai gyűjteményekben végzett digitális projektekről és tapasztalatokról lásd a SEPIA jelentését, illetve az abban közölt internetes forráshelyeket (Edwin Klijn – Yola de Lusenet: In the picture. Preservation and digitisation of European photogaphic collection. SEPIA report. Amsterdam, 2000). A kiadvány a SEPIA honlapján (www.knaw.nl/ecpa/photo) megrendelhető, illetve olvasható.

JEGYZET

1. A feldolgozómunka konkrét eredményeit a *Mentés másként* című fotókiállításon és az ehhez kapcsolódó szakmai bemutatókon ismerhette meg a szakma 2002 őszén, a KÖH pincegaléria jában.

IRODALOM

A digitalizálásról

BAXES, G. A.
1994 Digital Image Proccessing. New York: John Wiley Sons, Inc.

BROWN, X. WAYNE – SHEPERD, B. J.
1955 Graphics File Formats, Reference and Guide. Upper Saddle River, NJ: Prenice Hall.

FREY, FRANZISKA S. – REILLY, JAMES M.
1999 Digital Imaging for Photographic Collections. Foundatons for Technical Standards. Rochester: Image Permanence Institute – Rochester Institute of Technology.

HAZEN, D. – HORRELL, J. – MERRILL-OLDHAM, J.
1998 Selecting Research Collections for Digitization. Washington, DC: Commission on Preservation and Access.

RUSS, J. C.
1995 The Image Processing Handbook. 2nd ed. Boca Raton, FL: CRC Press.

A fotórestaurálásról

BALDWIN, Gordon
1991 Looking at Photographs. Guide to Technical Terms. Los Angeles: J. Paul Getty Museum – British Museum Press.

BARDOLY ISTVÁN – CS. PLANK IBOLYA, SZERK.
1999 A „Szentek fuvarosa" Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919. Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal.

CLARK, SUSIE
1993 Fotókonzerválási tanfolyam jegyzete. Restaurátor Szakosztály szervezésében. Budapest.

CRAWFORD, W.
1979 The Keepers of Light. History and Working Guide to Early Photographic Processes. New York: Morgan and Morgan – Dobbs Ferry.

HENDRICKS, KLAUS B.
1991 Fundamentals of Photogaphic Conservation. Study Guide. Ontario: Lugus Productions Ltd.

IVINS, WILLIAM M., JR.
2001 A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció. Budapest: Enciklopédia.

KASTALY BEATRIX
1986 A könyvtári állomány védelme és megóvása. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár Módszertani Központ.

KINCSES KÁROLY – MUNKÁCSY GYULA – NAGY GÁBOR
2000 Hogyan (ne) bánjunk (el) régi fényképeinkkel? (+CD-ROM.) Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

KLIJN, EDWIN – LUSENET, YOLA DE
2000 In the picture. Preservation and digitisation of European photogaphic collection. Amsterdam: SEPIA report.

LUGOSI LUGO LÁSZLÓ
2002 Klösz György 1844–1913 élete és munkássága. Monográfia. Budapest: Polgart.

A MAGYAR MŰEMLÉKVÉDELEM
1996 A Magyar Műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok. Művészettörténet – műemlékvédelem. Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal.

MARTIN, E.
1988 Collecting and Preserving Old Photogaphs. London: William Collins Son-Co.

REMPEL, S.
1979 The Care of Black and White Photogaphic Collection: Identification of Processes. Ottawa: IIC.

STRESS JUDIT
2000 A fényképészeti dokumentumok anyagai, készítési technikái és a technikák felismerése: károsodásuk, megelőző védelmük és restaurálásuk alapjai. A könyv és papírrestaurátor tanfolyam jegyzetei. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár.

VÁLINÉ POGÁNY JOLÁN
2000 Könyöki József rajzai. Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal.

IBOLYA CS. PLANK – GÁBOR PÁLINKÓ

Preservation Issues Related to the Processing of Digital Reproductions of Historic Photographs As Reflected in a Single Public Competition

The Photographic Collection of the National Office of Cultural Heritage is one of the most significant collections on a particular theme in the country. As the material of the collection dates to as early as 1872, the conservation of many of its photographs of historic buildings and settlements entails use of the latest in conservation technology. The first real test of the practise of digital archiving took place between 2001 and 2002, when state funds were used to digitise 1000 large glass negatives, today considered antique and thus of considerable value, in a procedure that conformed to both domestic and international standards. The primary aim of the project was to reproduce the images in usable form, thus sparing them unnecessary wear and tear, while still allowing for frequent copying in high quality. In the course of preparatory work, however, it became apparent that the digitisation of historical photographs represented more than a mere technical challenge, that it would be nec-

essary not only to ensure that each step in the process was done in a manner consistent with conservation strategy, but also to make a number of ideological decisions regarding the production and publication of the digitised images. The more pressing problem areas included the relationship between each original and its digitised copy, the degree of similarity to be considered desirable, the roles and functions of each image within the collection, and the possible use of corrective procedures. In conclusion, the study evaluates the technology employed as a desirable alternative in modern archiving and publication, provided that certain standards are met, including the creation of a backup of each negative to be processed in its original form prior to the commencement of corrective and restorative measures, and the precise documentation of the digital processes and work methodologies employed.

ISBN 963 9540 08 0

Szerzők

BATA TÍMEA (Néprajzi Múzeum, Budapest)

BÉRES ISTVÁN (PTE BTK Kommunikációs Tanszék, Pécs)

FEJŐS ZOLTÁN (Néprajzi Múzeum, Budapest)

FOGARASI KLÁRA (Néprajzi Múzeum, Budapest)

FRAZON ZSÓFIA (Néprajzi Múzeum, Budapest;
PTE BTK Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék, Pécs)

GRANASZTÓI PÉTER (Néprajzi Múzeum, Budapest)

ILLÉS PÉTER (Savaria Múzeum, Szombathely)

JUHÁSZ KATALIN (Angyalföldi Helytörténeti Gyűjtemény)

KAPROS MÁRTA (Palóc Múzeum, Balassagyarmat)

KNÉZY JUDIT (Magyar Mezőgazdasági Múzeum, Budapest)

PÁLINKÓ GÁBOR (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Budapest)

CS. PLANK IBOLYA (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Budapest)

SELMECZI KOVÁCS ATTILA (Néprajzi Múzeum, Budapest)

SZŰCS JUDIT (Tari László Múzeum, Csongrád)

SZUHAY PÉTER (Néprajzi Múzeum, Budapest)

TÓTH G. PÉTER (Laczkó Dezső Megyei Múzeum, Veszprém)

1980 Ft