

BLOS-JÁNI MELINDA

# A „HASZNOS IDŐ” ÉS A FÉNYKÉPEZÉS

**A** 20. század elején a műtermek világából kiszabaduló, tömegessé váló fényképezés, a korszakra jellemző módon, szabadidős tevékenységgé vált, és nagymértékben a polgári élet szabadidős kultúrájában talált megörökítendő, képre kíváncsózó témákat. A második világháború körüli társadalmi mozgások Kelet-Európában ezt a helyzetet alaposan felforgatták: a sétáló, szemlélődő polgár nézőpontja helyett a proletár megszólítása, a munkásosztály életének tematizálása vált fontossá mind a riportfotó, mind a propaganda számára (álljanak itt külön, noha átfedés van köztük). A fotós kultúrában a riport, az ankét műfajának térnyerésével más értelmezést kapott a mindennapi ember, a munkás figurája, akit a szabadidős fotókörök révén a képkészítésbe (képtermelésbe) is próbáltak bevonni. Nemcsak a témák változtak, hanem a képkészítés és -fogyasztás szemlélete is: a képek tömegeknek szóltak, elvileg tömegeket kellett megmozgassanak, és társadalmi-ideológiai tekintetben „hasznos képeknek” kellett lenniük.

E rövid, inkább kérdésfelvető, mint elemző írásban a munka és fotográfia kapcsolatában fordulópontnak tekintem a fent említett korszakot. Egy mai néző, értelmező számára a szocializmus munkára (ipari, mezőgazdasági, értelmiségi) és munkásosztályra fókuszáló képei erős referenciák, amelyek ikonográfiája, képi nyelve vizuális ellenkultúrát vagy dekonstrukciót, diskurzuselemzést kíván meg. Másfelől a szocialis-



**A társadalomtudományi kontextus felől már megtanultuk „olvasni”, befogadni a fotóriporterek, fotóklubok örökségét, a szocializmus képeivé [...] váltak – de a képi kultúrában, fotótörténetben elfoglalt helyük kevésbé kutatott irány.**

ta munka fotografikus ábrázolásai olyan elméleti és etikai kérdéseket vetnek fel fénykép és valóság kapcsolatáról, a megrendezettség és ágencia szerepéről, amelyek más korszakok, eltérő munkafogalmak és munkaábrázolások kapcsán is érvényesek maradnak.

A munka értelmezése jelen esetben hétköznapi: egy olyan fizikai vagy szellemi erőfeszítés, amelynek a célja lehet a megélhetés, a tőkefelhalmozás, a hivatástudat vagy az önmegvalósítás (az önmagaság technikájaként is értelmezhető). A munka *utilitas*, a munkaidő a hasznosság elve szerint eltöltött idő. A „hasznos idő” jelentése, a munka fogalma koronként és társadalmanként változó (ezek áttekintésére e rövid esszé nem vállalkozhat). Kérdésként merül fel, hogy ezzel együtt hogyan alakul a munka fényképezése, és hogyan változik meg a fotográfia mint munka (nevezhetjük hasznos fotográfiának<sup>1</sup> vagy alkalmazott fotográfiának). Mi végre örökítette meg a fényképezőgép (vagy filmezőgép) a munkavégzés idejét és helyét? Milyen megfigyelő tekintet irányította a kamerát, és hogyan alakította a munkáról szóló diskurzust?

A munkavégzés, a munka vizuális környezete nyomot hagyott a 20. századi fotós hagyatékokban, a fotósok életművében, és törekednünk kell olyan kritikai diskurzusokra, amelyek kortárs szemmel értékelhetővé teszik a múlt század fotográfiai hagyatékait.<sup>2</sup> Hogyan használhatja dokumentumértékű forrásként a propagandagépezet részének tekintett fotókat a történész vagy a társadalomkutató? Milyen hozama lehet a társadalomtudományi perspektívának a művészet-történész munkájában? Milyen diskurzusokkal találkozik a média- és kommunikáció-szakértő, és hogyan lát az archív felvételeket újrahasznosító képzőművész? És hogyan látja a fotográfia a munkát ma?

A továbbiakban egy fotótörténeti és egy jelenkori perspektívából próbálom árnyalni a felvetett kérdéseket.

## A szocialista munkatelep alulnézetből?

■ A szocialista korszak jellegzetes intézményei voltak a fotóklubok, amelyek többnyire gyárak vagy más munkahelyek amatőr fotósait tömörítették. Marosvásárhelyen a második világháború után a fényképezés iránt érdeklődők Marx József köré szerveződtek, és 1953-ban fotókört<sup>3</sup> hoztak létre a Szakszervezetek Művelődési Házában, amely a gyári fotóklubok tehetségesebb, elkötelezettebb tagjait is egybegyűjtötte. A fotóklub rangidős tagjai fotóriporterként dolgoztak,<sup>4</sup> a fényképezés egyben szakmájuk is volt, így Marx József (1914–1992, *Új Élet*) és Haragos Zoltán (1929–2023, *Vörös Zászló*, *Új Élet*), akárcsak a rövid ideig közéjük tartozó Erdélyi Lajos is, de a tagok zöme állami vállalatok alkalmazottjaként kereste kenyerét: pl. az Augustus 23. Faipari Vállalatnál (Bálint Zsigmond), az Electromureș vállalatnál (Kucsera Jenő, Plájás István), az Építkezési Szövetkezetnél (Tarcsafalvi András), az Azomureș vegyipari kombinátnál (Józsa Ferenc, Deák Gheorghe, Török Gáspár), Azomureș (AZO) fotógyárban (Deák Sándor).

Annak ellenére, hogy munkaidejüket a gyártelepen, az üzemben, a vállalatnál töltötték, az általam ismert, hozzáférhető életművekben a munkahely csak kis mértékben szolgáltatott fotótémát a szabadidejükben fotózók számára. Az amatőr fotóklubok számára megjelenő *Fotográfia* folyóirat elemzője, Maria Orosan-Telea szerint<sup>5</sup> a munka témája elvárásként az 1971–1974 közötti időszakban jelent meg intenzívebben, amikor a lap és az azt működtető AAF (azaz a Fotó-

művészek Egyesülete – Asociația Artiștilor Fotografici) magára vállalta a propagandafotózás népszerűsítését.

Látszólag a munka világa mint fotótéma nemcsak a felülről jövő, a szocialista rendszer elvárásaként fogalmazódott meg, hanem egy dokumentaristább társadalomszemlélet részeként is: „Nem tudom, mit írna egy kimerítő szociológiai elemzés a fotóklub különben gazdag tematikai érdeklődéséről, saját szubjektív véleményemnek adok hangot, amikor leírom, hogy több és jobb művészfotó kelte a munka világából. Hiányolom az ipari világot, az ember és a munka viszonyát, a dolgozó ember kifejező mozdulatait ábrázoló művészfotókat. Nem beállított sablonképekre, reklámfotókra vagy műszaki felvételekre gondolok, hanem portrékra, életképekre. Az élet krónikájára – a fotó kifejező eszközeivel. Miért vonakodnak fotósaink ettől a témától, hiszen legtöbbször üzemekben, építőtelepeken dolgoznak, a téma mellett mennek el nap mint nap? Legyünk objektívek: nemcsak a fotósokon múlik, hogy a téma oly ritka. Sokat kell kilincselni, s inkább ellenszenvvel, mint rokonszenvvel találkozik az, aki munkahelyen akarja elővenni a fényképezőgépet, így hát lemondanak róla. Szóljon hát a biztatás a fotósoknak s a gazdának is; legyenek a teljesség hí krónikásai.”<sup>6</sup> Megkérdőjelezhető, hogy létezett, létezhett-e valódi alulnézet.

A dokumentarizmusnak és a riportfotó műfajának ugyancsak ebben az időszakban (1971–1974) nőtt meg az elismertsége a *Fotografia* napilapban és romániai fotókiállításokon egyaránt, csak hogy nem abban az értelemben, ahogyan ezeket a műfajokat nemzetközi szinten ismerték, hanem a szocialista realizmus esztétikájának részeként.<sup>7</sup> Orosan-Telea álriportfotónak nevezi ezt a fajta képet, amelynek igényét 1971-ben még csak cikkek jelzik, azonban de facto csak 1975 után jelenik meg.<sup>8</sup> A dinamikus munka, a szocialista élet krónikásának tekintett fotó a maga utilitarizmusával azonban másként kapcsolódott a valósághoz, mint a művészetként is értékelhető modernista riportfotó.

Az első világháború utáni modernista fotográfia új látásmódjának egyik alapja pont a valósághoz való másfajta kapcsolódás hangsúlyozása volt, amint azt Bán András Hevesy Iván munkásságáról szóló tanulmányában is kifejtette.<sup>9</sup> Az új látásmód nyelvezetéhez hozzátartozott a tárgyilagosság, a véletlenszerűség (Henri Cartier Bresson „döntő pillanata”), a műviség és az idealizálás (piktoralizmus) kerülése, a festőiség helyett a fénykép médiumának (és annak tisztaságának) a hangsúlyozása, és fontos műfajjá vált a riport, a tudósítás a „valóságról”. Romániai viszonylatban ezek az elvek megkétszerezve, főként a második világháború utáni fotográfiában jelentkeztek, noha írások, pl. Moholy-Nagy László esszéi a *Korunk* folyóiratban már korábban is olvashatóak voltak. 1964-ben Henri Cartier-Bresson Budapesten,<sup>10</sup> 1970-ben Bukarestben<sup>11</sup> is kiállított és tett látogatást, a modernista fotóművészet ikonikus figurájaként tisztelték, munkássága a fotósok számára egyféle ideál volt, de közismert fotóművésznek számított Lucien Hervé, Brassai és Man Ray is (a fentebb említett *Fotografia* is közölt Bresson-fotót). A Bresson művészi krédójáról közölt korabeli ismertető megjegyzik, hogy elvetette az üres formalizmust, noha fontosnak tartotta a kép geometriáját: „Minden eseménynek meghatározott formai elrendezés – beállítás, élesség, nézőpont, képhatár stb. – ad életet”, más szóval: „tartást” a témának.<sup>12</sup> A forma keresése egy esemény, téma kifejezéséhez szükséges formák együttállásának a keresése, a világ dolgai közti kapcsolat feltárása – ez a bressoni értelemben vett fotóriport valóság alapja. Ennek szellemében, Erdélyi Lajos a marosvásárhelyi fotóklub kiállításairól írott, teoretizáló beszámolóiban is minduntalan felvetette, hogy a

fényképezést tudatosan, felelősen kell művelni: „amikor a fotográfiával létesített intenzív kapcsolat során eljutunk egy bizonyos – igényes szemmel is elfogadható – színvonalig, a művészkedő amatőr kötelező módon fel kell hogy tegye ön-maga számára a kérdést: mi végre vadásszuk az új látványt, avagy mi végre próbálkozunk a már látottnak át- és újrafogalmazásával?”<sup>13</sup> A korszakban a propagandafotó valójában „gyarmatosította” a műfajt, a társadalmi hasznot az objektivitás elé helyezte, a *Fotografia* lap elemzője szerint<sup>14</sup> az álriportfotó és a formalista, utómunkával kísérletező fotó volt a két legfőbb vonal, amelyet a fotóklubok számára ajánlottak.

A szocialista korszak szakszervezeti fotóklubjainak képi hagyatéka egy olyan szemléletről tanúskodik, amelyre formailag hatott ugyan a modernizmus, de az alapja nem annyira a fénykép és a valóság viszonyának a kritikai felfejtése volt, hanem az esztétizálás. Az érdekes vizuális hatások foglalkoztatták őket, amit olykor utómunkával értek el, és jellemző módon munkáik egy képből álltak, nem gondolkodtak szerialitásban, narratív fotográfiában. Egyetlen, szintézisszerű, hatásosan elkapott életképre vagy jól megrendezett szituációra vadásztak, amelyet, ha nem sikerült elkapni, akkor a montázsasztalon, laborban rakták össze. A két különböző szemléletmódra Török Gáspár, a marosvásárhelyi fotóklub tagja is reflektált egy vele készült interjúban: „a fényképezés története tulajdonképpen két ellentétes törekvés küzdelme, egyfelől a szépítésé, mely a képzőművészettől kapott örökség, másfelől az igazmondó, mely a tudományoktól kölcsönzött értékmentes igazságfogalommal méretik”.<sup>15</sup>

Török Gáspárt (1934–2019) kevésbé a megragadott pillanat, inkább az esztétizáló, megrendezett fotográfia foglalkoztatta, ezen belül kedvenc témái, műfajai közé sorolta az épületfotót, a portrét, az aktot és a tájképet, de érdeklődése szer-teágazóbb volt ennél. A fotóhagyatéka digitalizálása nyomán több, évtizedeken át követett témát, műfajt fedeztünk fel: a csendéletet, az életképet és a humor, a groteszk minőségek iránti vonzódást. Tízezer kockánál többet számláló hagyatéka-ban ritka a riportfotó, dokumentáló szándékkal készült képek csak elvétve bukkannak fel olyan rendkívüli események kapcsán, mint Márton Áron temetése vagy egy híd beomlása.

Török Gáspárnak két egyéni kiállításáról is közölt kritikát a napilapokban Erdélyi Lajos. 1978-ban<sup>16</sup> a kút témájú képeit, míg 1984-ben az épületfotóit tartotta ígéretesnek: „felvételeit is a tudatos megtervezettség jellemzi. Jó előre megkomponált képek ezek; a statika törvényeit önkéntelenül is figyelembe vevő alkotások, lett légyen témájuk egy ingó pallón ülő leányalak, egy hófehér fal, egy emberi arc – képeinek legjobbjai kivétel nélkül a nyugalmat, rendezettséget, biztonságot sugallják.”<sup>17</sup> Erdélyi Lajos a tudatosságot, a megtervezettséget a fotós mesterségének tudja be – építőmesterként, mérnökként dolgozott.

Török Gáspár 1959-től 1990-ig csaknem naponta 10 órát töltött munkahelyén: gyárakban, építőtelepeken. A negatív filmszalagokon nagy mennyiségű gyártelepen készült fotó található, 1971 és 1985 között 1469 képet sikerült beazonosítani. Rajtuk a munkahely poétikája keveredik a munkások világának szociografikusabb, nyersebb ábrázolásaival. Az építőtelep világa többféle képi beszédmódban jelenik meg: készültek élmunkás pannóra portrék, csoportképek, munkavédelmi fotók, baleset utáni helyszínelő fotók, elkapta a nyugdíjazási, jubiláló rendezvények életképeit is. Ezenkívül számos ritmus- és fényt tanulmányt ihletett meg a gyár architektúrája, már-már tapinthatóan anyagszerű képek maradtak fenn fotónegatívon. Török Gáspár ezeket a fotókat csak nagyon kis szám-

ban nagyította ki, nem alkották fotografusi repertoárjának részét. Talán azért, mert másfajta képekre szólítottak fel a nemzetközi szalonok felhívásai? Nem tartotta őket kellőképpen kreatívnak, művészinek? Lehet, hogy a munkahely világot távol akarta tartani attól a szabadidős szférától, amelyiknek a fényképezés is része volt?



Török Gáspár fotója

Tekinthetjük-e pusztán formalizmusnak ezeket a képeket a programként meghirdetett propaganda álrport korszakában? A gyártelep munkaközösségének fotóiról a boldogság, az önfelelt ünneplések ideje köszön vissza – tudjuk-e értékelni ezen közösségek összetartozását antropológiai szempontból ideológiakritika nélkül? (A privát fotó kapcsán a megrendezetség és a performativitás fogalmait hogyan használjuk másként, mint egy álrportfotó esetében?)

## Munka és fotográfia kortárs szemmel

■ Míg a szocialista ipari örökséget, a mára már elhagyatott munkatelepeket, a néhai munkaközösségeket egyfajta pozitív érdeklődés övezi, addig a korszak fotóörökségének a megítélése ambivalens. A téma relevanciájához tartozik az is, hogy a szocialista országok fotós kultúrájának főszereplői valójában nem hivatásos művészek, hanem a fotóriporterek voltak. Napjainkban egyre több romániai magyar fotóriporter hagyatéka bukkan fel a korszakból, szabadon hozzáférhetővé, kutathatóvá válik (múzeumokban, online archívumokban egyaránt). Mégis, ezeknek a képeknek a recepcióját belengi egyféle ambivalencia, kétely, esztétikai és etikai egyaránt. Mihez kezdünk a szocialista korszak propagandafotóival, ha azok riportértéke, valószínűsége megkérdőjelezhető és esztétikájuk ideológiailag kiszolgáltatott? A szocializmus képeit nem illik komolyan venni (ahogy pl. a kapitalista termékreklámot sem), mégis úgy vélem, hogy a 20. századi fotográ-

fia, vizuális kultúra meghatározó részeit képezik, amelyhez meg kell találnunk az értelmezési kereteket, amelyekre már vannak példák a művészeti szférában.

A helyi, kortárs fotográfiai gyakorlatokban vannak példák arra, hogy a szocializmus munkahelyeinek a valósága hogyan dolgozható fel a kiállítás, a fotó médiuma által, ahogy arra is, hogy a szocializmus fotográfiai öröksége hogyan dekódolható a jelenben. Előbbire jellemzőek azok a munkák, amelyek posztindusztriális terekből indulnak ki, pl. Mira Marincaş *Timeless Travels* című fotósorozatában (2022) elhagyatott gyáarak, munkacsarnokok lepusztultságával, ürességével érzékelteti az ott töltött „hasznos idő” múlttá válását és az emberi jelenlét hiányát. A dokumentarista, archiváló tekintet jellemzi Kerekes Emőke *Vizite de lucru / Flacăra Brakedown* (2015) sorozatát, amelyben tablóképek, tállalt tárgyakat ábrázoló fotók és az üres csarnokok ridegen fehérülő enteriőrképei dokumentálják, értelmezik a munka nyomait egy átalakulóban levő térben. Az archív fotó értelmezési lehetőségeivel foglalkoznak Miklósi Dénes Miklós Szilárdal és Rázvan Antonnal közösen készített ún. művészi beavatkozásai, amelyek a kolozsvári Minerva fotóarchívum különböző gyűjteményeit dolgozzák fel: *Ki hol dolgozott* (2015), *Kedves Bori* (2022), *Informális gyakorlatok* (2023).

A társadalomtudományi kontextus felől már megtanultuk „olvasni”, befogadni a fotóriporterek, fotóklubok örökségét, a szocializmus képeivé (könnyen emészthető illusztrációivá) váltak – de a képi kultúrában, fotótörténetben elfoglalt helyük kevésbé kutatott irány. A társadalomtörténeti kontextus, a helytörténet pusztá illusztrációjaként használni ezeket a képeket ugyanolyan leszűkítő gesztus, mint a modernizmus képalkotó tendenciáinak popularizált változatát, örökségét meglátni – a tiszta képiség felől elemezni őket, a keletkezéstörténetük iránt közömbösen. Mint egy érem két oldala, a képek formája nem független a tartalmuktól és a hasznosság/felhasználás elvétől, amelyik teret adott ennek a vizuális kultúrának.

#### ■ JEGYZETEK

1. A filmtudományban 2011-ben felbukkanó hasznosfilm fogalmának analógiájára. Lásd Charles R. Acland – Haidee Wasson: *Useful Cinema*. Duke University Press, Durham, 2011. A hasznosfilm fogalmának megalkotói azt hangsúlyozzák, hogy ők elsősorban mint kulturális technológiára tekintenek a filmre, amely komplex kapcsolathálókat hoz létre, és új tudásformákat teremt (7.). Ez a szemlélet a film hétköznapi funkcionalitását emeli ki, és az alkotói megközelítés helyett olyan kérdésekre épül a kutatási módszertana, mint: ki volt a megrendelő? Milyen alkalomra készült? Milyen célt szolgált, vagy ki volt a címzett? Noha az alkalmazott fotográfia vagy a funkcionális fotográfia jelenléte sokkal láthatóbb, mint a film esetében, mégis úgy vélem, hogy a hasznosfilm fogalmának kortárs szemléletmódját érdemes volna alkalmazni a fotó-történet-írásban is.
2. Erre szólította fel az érdeklődőket a *Munka és fotográfia* című konferencia, amelyre 2025. április 11-én, a Maros Megyei Múzeumban került sor. A *Korunk* ezen lapszámának tanulmányai részben a konferencia előadásaiából íródtak.
3. A fotóklub azóta megszűnés nélkül működik, 1991-től civil szervezetként jegyezték be, és 2013 óta Marx József nevét viseli.
4. A szovjet blokk más országaiban is hasonló belső rétegzettséggel működtek fotóklubok. Lásd a lettországi példát: Alise Tifentale: *Following the Invisible Hand: The Role of Photo Clubs, Magazines, Exhibitions, and Curators in Latvian Photography, 1960–2000*. In: Elita Ansone (ed.): *Ten Episodes in Art of the Second Half of the 20th Century in Latvia*. Latvian National Museum of Art, Riga, 2019. 239–277.
5. Maria Orosan-Telea: *Arta fotografică românească în perioada 1968–1978: evoluția revistei Fotografia*. Studia Politica: Romanian Political Science Review 2017. 3. sz. 313–336. 320. (A továbbiakban Orosan-Telea 2017.)
6. Görgényi László: *Az élet krónikásai*. Munkásélet. A romániai szakszervezetek általános szövetségének hetilapja 1980. július 11. 4.

7. Lásd Orosan-Telea 2017. 325.
8. Uo. 327.
9. Lásd Bán András: „Egy új, következetes fotólátás szülőttei.” *Hevesy Iván és a modern magyar fotográfia kezdetei.* Fotóművészet 2023. 3. sz. 48–58.
10. Uo.
11. Müller Ferenc: *Henri Cartier Bresson.* Ifjúmunkás 1976. 35. sz. 6.
12. Uo.
13. Lásd Erdélyi Lajos: *Mi mindenre jó a fényképezőgép?!* Művelődés 1978. 12. sz. 14–15. (A továbbiakban Erdélyi 1978.)
14. Lásd Orosan-Telea 2017. 325.
15. Bögözi Attila: *Az élményt avatom látomássá.* Romániai Magyar Szó 1997. aug. 20. 6. old.
16. Lásd Erdélyi 1978. 11.
17. Lásd Erdélyi Lajos: *Török Gáspár kiállításáról.* Új Élet 1984. 10. sz. 11.

