KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

ANISZI KÁLMÁN
BALÁZS IMRE JÓZSEF
BÁN ANDRÁS
BLOS-JÁNI MELINDA
DEMÉNY PÉTER
FARKAS ZSUZSA
FELLINGER KÁROLY
FODOR JÁNOS
FOGARASI KLÁRA
GÖMÖRI GYÖRGY
HÁZAS NIKOLETTA
JAKAB TIBOR
LAKATOS ARTUR
MARTINCSÁK KATA
RÁCZ ÉVA MÁRIA
SZABÓ-REZNEK ESZTER
SZENTES ZÁGON
SZŐCS LEVENTE
TAR GABRIELLA-NÓRA

MUNKA ÉS FOTOGRÁFIA

1

III. FOLYAM
2026.
JANUÁR

KORUNK
FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY
HARMADIK FOLYAM • XXXVII/1. • 2026. JANUÁR

TARTALOM

HÁZAS NIKOLETTA • A fotótörténet mint technológiai képtörténet. Megjegyzések az analóg, a digitális és a szintetikus (fény)képekről 3
BLOS-JÁNI MELINDA • A „hasznos idő” és a fényképezés 15
GÖMÖRI GYÖRGY • Legszebb perceim, Életkedv (*versek*) 22
FOGARASI KLÁRA • A „múltra nyíló ablakok” érdekében. Gönyey (Ébner) Sándor tudományos tevékenysége és fényképei (1920–1963) 23
FARKAS ZSUZSA • Fehérváry Ferenc (1922–1988) munkaábrázolásai az 1950-es évek végén 34
BÁN ANDRÁS • Betongyűrűben 44
BALÁZS IMRE JÓZSEF • Két kép (*vers*) 52
SZABÓ-REZNEK ESZTER • „A színház terv szerint dolgozik”. A romániai színházi élet bürokratizálása a szocializmus első éveiben 53
JAKAB TIBOR • Marx József fotózási munkastílusa és művészi stílusa 63
SZŰCS LEVENTE • Képtelenségből képesség? A Gyergyói DIA eddigi története 72
MARTINCSÁK KATA • Autók a tenger felé – avagy alternatív történetmesélés a Jelenarchívummal a Néprajzi Múzeum fotó- és történetgyűjtő kampányával 77
FELLINGER KÁROLY • Mindig, Másság, A sorok között (*versek*) 84
TAR GABRIELLA-NÓRA • Családi fényképek és emlékezés Eginald Schlattner *Brunnentore* (2023) című regényében 86

■ **DOKUMENTUM**
LAKATOS ARTUR • Egy elnökváltás körülményei 95

■ **KÖZELKÉP**
RÁCZ ÉVA MÁRIA • Egy lehetséges történet és megírásának nehézségei 103

■ **TÉKA**
DEMÉNY PÉTER • Rakovszky Zsuzsa őszikéi (*Sasszé*) 111
ANISZI KÁLMÁN • A festőművész esszéíró 113
FODOR JÁNOS • A tökéletes román 117

■ **ABSTRACTS** 122

■ **TÁMOGATÓINK NÉVSORA** 127

■ **KÉP**
SZENTES ZÁGON

ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)
■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom),
CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYŐRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia,
a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)
■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)
■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS,
ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR
■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.
A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága,
a Bethlen Gábor Alap, az Iskola Alapítvány, a MOL Románia, a Nemzeti Kulturális Alap és az Amerikai Magyar
Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania
■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.
Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;
Internet: www.korunk.org; http://epa.oszk.hu/00400/00458; e-mail: korunk@gmail.com
■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407
■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 120 RON.
A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;
a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com
■ Revistă culturală finanţată cu sprijinul MOL România
■ Revistă editată de Asociaţia de Prietenie Korunk
(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)
■ ISSN: 1222-8338

HÁZAS NIKOLETTA

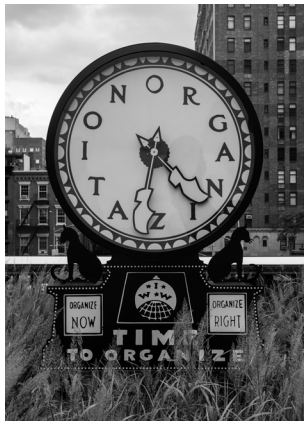
A FOTÓTÖRTÉNET MINT TECHNOLÓGIAI KÉPTÖRTÉNET

Megjegyzések az analóg, a digitális és a szintetikus (fény)képekről

…csak a valóságos ember cselekszik…
HEGEL

…azokat a helyeket kell feltárni, ahol a szerző funkciója kifejti a hatását…
FOUCAULT

Az analóg képrögzítés és a fényképezés vizuális kultúrtörténeti narratívájának megalapozása



■ Ahogy minden elbeszélést, minden kultúrtörténeti narratívát is többféleképpen meg lehet komponálni, lévén, hogy a kultúrtörténeti narratívák is egy kijelölt kezdeti pontból kiinduló, megkonstruált, szelektált és valakinek vagy valakiknek (egy kultúrának, egy népnek, a többségnek vagy a kisebbségnek) a nézőpontjából, valaki vagy valakik által elbeszélt történetek.

Mint ilyenek, narratív alapmodelljük tekintetében a kultúrtörténeti elbeszélések egyfelől hasonlítanak a tán legismertebb narratív referenciamodellhez, az élettörténet vagy az életszakasz-történet kronológiai modelljéhez, ugyanakkor számos más tekintetben el is térnek attól.

A kezdet és a végpont vagy a kezdet és a folytatólagos jelen közé kifeszített élettörténetek vagy életszakasz-történetek esetében jóllehet vitás kérdésnek számítanak például: a sorsesemények mint az életút mérföldköveinek kiválasztása; a megélt tapasztalatok elbeszélhetőségének a problémái; a szubjektum folytatólagos önazonosságának kérdései; az elbeszélői nézőpontok kijelölhetősége, az egyén kultúrába és kulturális interakciókba ágyazottsága; a személyiség egy szálra felfűzött fejlődésének vagy csupán változásának dilemmája – ugyanakkor ritkábban merül fel az a kérdés, ami a kultúrtörténeti narratívák esetében általában, és a törté-

…újra Platón barlangjának árnyaival szembesülünk, és velük együtt azzal a feladattal, hogy ezúttal új körülmények között próbáljunk meg különbséget tenni lényeg és látszatok között.

nettudományi reflexiókkal is átitatott vizuális kultúrtörténeti narratívák esetében is evidensen felmerül: hol és mikor is kezdődik pontosan az a bizonyos történet?

Amennyiben a fényképezés vizuális kultúrtörténetét technológiai kultúrtörténetnek tekintjük, a hol és a mikor, vagyis a „kezdet" tér-idő dimenziói körül – legalábbis látszólag – kevesebb a bizonytalansági tényező, mint a kultúrtörténeti narratívák esetében általában.

A fényképezés történetének kezdetét, ahogy a fényképezés kultúrtörténeti narratíváját megalapozó német filozófus, Walter Benjamin fogalmaz *A fényképezés rövid története* (1931) első soraiban – ahol a fényképezés történetét egy másik kulturális beágyazottságú technológiatörténeti narratívával, a könyvnyomtatás történetével veti össze – viszonylag könnyen ki lehet jelölni: „A fényképezés kezdeteit borító köd nem olyan sűrű, mint ama másik, amely a könyvnyomtatás ősi korszakát fedi; világosabban megmondhatni, mikor jött el a felfedezés órája, hogyan érezték ezt meg egyszerre többen is, s indultak el, egymástól függetlenül a közös cél felé: a camera obscura képeit akarták rögzíteni – amelyeket mellesleg szólva, legalábbis Leonardo óta ismerünk."[1]

A fényképezés története eszerint a fényképezésről szóló diskurzusokban még ma is meghatározó elbeszélés szerint a camera obscura fény által vetített képének analóg rögzítésével, vagyis analóg (fény)képrögzítéssel kezdődik.

A lyukkamerának is nevezett, a fényképezőgép ősének tekintett, akár házilag is elkészíthető camera obscurán áthaladó fény fordított képet vetít ki, de mégis olyan képet, amely a látvánnyal „analóg" (arányos, megfelelő, hasonló). A fényképezés kezdetének tartott képrögzítés eszerint nem más, mint ennek az illékony, tovatűnő, a látvánnyal közvetlen, hasonlóságon alapuló viszonyban lévő vetített képnek a matériában való, szintén analóg, vagyis nyilvánvaló átalakítás nélküli rögzítése, lokalizálása, elhelyezése, megőrzése.

Jóllehet, miközben Benjamin azt mondja, tudni lehet, mikor jött el a „felfedezés órája", a kijelentést részlegesen és egyben többszörösen fel is függeszti. Egyfelől azzal, hogy Leonardóra és a nála is korábbi képrögzítésre irányuló kísérletekre utal, és ezáltal a figyelmet a felfedezést megelőző előtörténetre is irányítja. Másfelől viszont azzal, hogy a felfedezés pillanatát is több irányban kiterjeszti, amikor – a felfedező személye körüli bizonytalanságra utalva – elmondja, hogy két francia férfi, „Niépce és Daguerre egyszerre érkeztek célba",[2] vagyis párhuzamosan vettek részt a vetített kép hordozófelületen való rögzítésének felfedezésében. Hasonlóképpen elmozdul a felfedezést „óraként" vagy „pillanatként" való felfogásától, amikor a szabadalmaztatás folyamatáról beszélve a hosszadalmas expozíciójú heliográfia felfedezése és az annál egyszerűbb rögzítési eljárással készült dagerrotípia bemutatása között eltelt közel tíz évet, sőt magát a szabadalmi eljárást és a felfedezés parlamenti előterjesztésének általa ismert napját (1839. július 3.) is hozzászámolja az egy kiemelt pillanathoz nehezen fixálható, de kezdetét tekintve mégis többnyire a szabadalom évéhez, vagyis az 1839-es évhez kapcsolt történethez.

A „hol", vagyis a helyszín meghatározása talán egyszerűbb. Vagy legalábbis abban az esetben egyszerűbbnek tűnik, ha a teret az időhöz, a felfedezés bejelentésének helyszínét a felfedezés helyszínéhez rendeljük. A fényképezés felfedezésének helyszíne ezen narratíva szerint Franciaország, ahol 1933 után Benjamin és a felfedezéshez leggyakrabban kapcsolt két francia férfi, Niépce és Daguerre is éltek (jóllehet előbbi épp a siker előtti években halt meg tragikus hirtelenséggel, így végül Daguerre nevéről lett elnevezve a felfedezés).

Ám ha a történetet Benjaminhoz hasonlóan a kísérletezést már jóval korábban is folytató Leonardóhoz vagy az őt megelőző kutatásokhoz kapcsoljuk, amelyekre egy elejtett szófordulattal Benjamin is utal,[3] akkor Itáliához és az európai reneszánszhoz, majd pedig Görögországhoz és az antikvitáshoz jutunk, ahol tudvalevőleg szintén voltak már próbálkozások a fotografikus kép rögzítésére. De Benjamin odáig már nem utal vissza, a történet kezdete így nála 1939 lesz, a helyszín Franciaország, az esemény pedig a vetített kép matériában való rögzítésének a nyilvánosságra hozatala.

Jóllehet *A fényképezés rövid története* legalább annyira elméleti, mint történeti írás, amelyet leginkább a pár évvel később, eredetileg franciául megjelent (magyarul több fordításban is olvasható) *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (1936) című tanulmányával[4] összevetve és annak gyakran alárendelve szokás olvasni, a fényképezés jelenségéről és lehetséges kulturális hatásairól megfogalmazott gondolataival Benjamin mégis itt alapozza meg a fotótörténet kultúrtörténeti olvasatát, amelyben számára is fontos, de nem kizárólagosan fontos a képrögzítési és sokszorosítási technológiák története. Igaz, a fordításokból és a különböző kiadásokból rendre kimaradó konkrét példák illusztrációi megjelenítésének hiányában ez a kultúrtörténet sokáig mégsem tűnik valódi vizuális kultúrtörténetnek. Pedig Benjamin jól ismeri, fel is sorakoztatja, kontextualizálja, elemzi és méltatja azokat a szerzőket (Nadar, Atget, Stelzner, Pierson, Bayard, Hill, Sander, Moholy-Nagy), akiknek a munkásságát, a fényképeit és a fotografikus látásmódját fontosnak tartja a fotótörténet mint vizuális kultúrtörténeti narratíva első fejezetének a kijelölésében.

Benjamin elbeszélését azonban a képkészítés, a képrögzítés, a képtárolás, képarchiválás és a képhasználati szokások technológiai fejlődést követő változásai, leginkább az internetes képközvetítés és a digitalizációval könnyűvé váló képalakítás legújabb módjai némiképp továbbírták. S bár a fényképek kultúrtörténeti szerepére vonatkozó érzékeny észrevételeinek legtöbbjét alapjaiban nem kérdőjelezték meg, sok szempontból tovább árnyalták azokat. Technológiai optimizmussal élve: a kiadói költségeket nagyban megnövelő illusztrációk ma már szinte mindegyike pár pillanat alatt hozzáférhető az interneten, ezáltal az olvasók mintha egy másik, vizuálisan is érthető és értelmezhető Benjamin-szöveget olvasnának. Technológia pesszimizmussal élve ugyanakkor – paradox módon – ma már nehezen kapcsolható ki az a viszony, amely az interneten található képek manipulálhatóságának és a források nehezen ellenőrizhetőségének következtében alakult ki az olvasóban a szövegben nem rögzített képek és a forráskritikát nagyban megnehezítő, látható és követhető szerzői jelenlét nélküli bejegyzések következtében. De mindez már egy – vagy inkább két – következő fejezete ennek a – kémiai felfedezésekhez is kapcsolódó – technológiai felfedezésekhez kötött, vizuális kultúrtörténetnek.

A posztfotográfia elméletek analóg–digitális különbségtételre épülő narratívái

■ A fényképezés történetében a huszadik század nyolcvanas–kilencvenes években bekövetkezett „digitális fordulata”[5] sokak szemében egy új korszakot nyitott. Ennek az új korszaknak a megnevezésére jött létre a posztfotográfia kifejezés, amelyhez kapcsolódó elméleti hálónk ugyan nem teljesen egységes,[6] sőt – ahogy a továbbiakban látni fogjuk – bizonyos pontokon meglehetősen ellentmondásos,

mégis fontos kísérletnek tekinthető a fotográfia jelenségének a digitalizáció utáni újraértelmezésére és a fotótörténet mint technológiai kultúrtörténet kronologikus narratívájának folytatására.

Jóllehet a technológiai kérdések előtérbe kerülésével a kilencvenes évektől némiképp háttérbe szorultak a „klasszikus fotóelméletek" a fényképezés jelenségével, a fénykép mint kép sajátosságaival kapcsolatos fontos felismerései. Ezzel együtt a legfontosabb felismeréseket megfogalmazó szerzők – Benjamin, Barthes, Sontag – gondolataira és jellegzetes moralizáló attitűdjére is kevesebb figyelem került. Holott ők voltak azok a legkiválóbb szerzők, akik a fényképezés jelenségének értelmezésében talán a legtöbbet tették, és már a huszadik században megfogalmaztak olyan morális dilemmákat is, amelyek a kortárs képvitákban is újra és újra előkerülnek.[7]

A posztfotográfia-elméletek azáltal írták tovább a fényképezés vizuális kultúrtörténetét, hogy – bár eltérő módokon – az analóg fényképezést időben felváltó digitális fényképezés jelenségére és társadalmi hatásaira irányították a figyelmet. Eközben pedig „a fényképezés történetét" eltérő perspektívákból kapcsolták a képrögzítést megelőző időszakokhoz, amelyek újabb narratívák (technológiatörténet, ábrázolástörténet, képtörténet, képantropológia stb.) létrejöttét tették – és teszik folyamatosan – lehetővé.

A legjellemzőbb ezek közül ebben az időszakban a fotográfia technológiatörténeti narratívákban való elhelyezése, amely narratívában a szerzők kiemelt figyelmet szenteltek a fényjeleket elektronikus jelekké alakító digitális fényképezőgép által előállított digitális fényképek és az addigra már filmelőhívásos technikával, sötétkamrában előhívott és papírra rögzített képeknek, de még mindig az analógia, vagyis a hasonlóság, a közvetlenség és gyakran a lenyomatlogika és az érintkezés elve alapján értelmezték a fényképet.[8]

Az analóg–digitális fordulat elméletének esztétikai megalapozója a cseh származású világpolgár esszéista, Vilém Flusser (1920–1991), aki – jóllehet nem használja a posztfotográfia kifejezést – már a nyolcvanas években a posztfotográfia elméleti keretei között gondolkodik. *A fotográfia filozófiája* című könyvében,[9] amelyet pár évvel az első digitális fényképezőgép megjelenését követően (1978) adott ki, radikálisan és provokatívan tárgyalja a technológiai képek, a digitalizáció és a programozás lehetséges társadalmi, kulturális hatásait és antropológiai következményeit.

A digitális fénykép, amely – állítása szerint – a „hagyományos fényképpel" ellentétben elsődlegesen nem dologi, hanem információs értékkel rendelkezik,[10] kultúrafogyasztási és befogadási szokásainkat is felülírhatja azáltal, hogy programozott mágikus viszonyt létesít a világ és az ember között.[11] Ezáltal a képhasználókat vagy – ahogy ő fogalmaz – a képeket szkennelőket is arra késztetheti, hogy a lineáris írás által lehetővé tett fogalmi gondolkodás helyett a képek által mozgósított imaginációt használják a képek dekódolásánál, ami szerinte a valóság mágikus átstrukturálásához, vagyis hallucinációkhoz vezet.[12]

A képek szimbolikus jelentéseit és kódjait fel nem ismerők, a képeket átlátszó felületeknek tekintők között pedig vizuális analfabétizmust[13] és kritikátlan képfogyasztást eredményezhet. Különösképp egy olyan vizuális környezetben, ahol a képek nem iránymutató térképekként, hanem mindenütt jelen lévő, vizuálisan környezetszennyező tapétákként[14] vagy beszippantó erővel bíró, néma szórólapokként funkcionálnak.[15] Flusser ennek okát – a technológiai determinizmust sem nélkülöző szemléletet magáévá téve – a gépek és az ember újfajta vi-

szonyában látja, pontosabban az apparátusok (pl. digitális képkészítő gépek) és az apparátusokat használó, gépekkel összenövő funkcionáriusok közötti viszonyban,[16] akik bár próbálnak játszó emberekként, vagyis homo ludensekként cselekedni, a játékterüket és ezáltal szabadságtereiket behatárolják az apparátusok programjai, amelyek digitális képek esetében már nem is láthatók úgy, mint a hagyományos fényképeknél, mivel azok black boxokban vannak elrejtve.[17] A funkcionárius szabadsága ezáltal annak is függvénye, hogy miként tud viszonyulni az információs társadalom olyan alaptényezőihez, mint a gondolkodást és a látást szimuláló apparátusok és a vizuális kódokkal információkat közvetítő digitális fényképek.

Mindemellett azt is hangsúlyozza Flusser, hogy a hagyományos és a digitális fotók közötti átmenetben van egy láthatatlan tényező, amely még inkább eltávolít bennünket a valóságtól és a lineáris írás által lehetővé tett fogalmi gondolkodástól is. Mivel a közvetlenül nem hozzáférhető világot a képek faktumokként helyettesítik,[18] szerinte nem mindegy, hogy a helyettesítő hányadfokú absztrakció eredménye. A hagyományos fényképet elsőfokú, az írást másodfokú, a digitális képet pedig harmadfokú absztrakció eredményének tekinti, amely ember és világ között többszörös áttétellel közvetít azáltal, hogy programjai alkalmazott tudományos szövegeken alapulnak.[19]

Fontos megjegyezni, hogy Flusser *A fotográfia filozófiáj*át az internethálózat globális kiépülése és az okostelefonok megjelenése előtti években írja. Ugyanakkor bár a klasszikus esszé formájában íródott könyvben lábjegyzeteket és direkt referenciákat nem használ, a problémafelvetésekből és a fogalomhasználatból jól látható, hogy könyve állításai dialógusviszonyban állnak a kor más fontos gondolkodóinak téziseivel és fogalmaival, vagyis – elhallgatásai és titokzatossága ellenére – egy olyan diskurzus részeként nyilvánul meg, amelyben sem a technológiai képek és a reprezentáció kérdéseinek kultúrtörténeti kontextusba helyezése, sem az ember és a gépek újfajta viszonyáról való gondolkodás nem volt ismeretlen. Példának okáért Marshall McLuhan kanadai médiateoretikus nagy ívű, sokszor jóslatszerű következtetéseihez hasonló médiatörténet elméleti hipotézisei nélkül tán meglepő, sőt megalapozatlan volna a fordulatokban való gondolkodás a technológiai képek kontextusában. McLuhan *Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*[20] című, sokat vitatott könyvének állításai, amelyben – a technológiai determinizmus elméletét megalapozva – a könyvnyomtatás mint új technológia által kiváltott kulturális és antropológiai változásokat elemzi és helyezi el egy nagyszabású modellként felvázolt médiatörténeti narratívában, Flusser fényképezésre vonatkozó (hasonlóan nagy ívű) megközelítésében visszaköszönni látszanak.

A fényképezés történetét ugyancsak technológiatörténeti narratívába helyezi és az analóg–digitális fordulatra építi a digitális képalkotás következő, szisztematikus teoretikusa, (a vizuális kultúra kánonját megalapozó W. J. T. Mitchell-lel csupán névrokon) William John Mitchell, aki *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* című, 1994-ben megjelent könyvében már evidenciaként kezeli Flusser azon állítását, hogy a digitális fénykép, amelyet sokkal könnyebb módosítani, mint az analóg fényképet, radikális változást hozott a fényképezés történetében.[21]

Az 1980-as évektől szerinte a fényképhasználat és ezáltal a képi jelentés is alapjaiban megváltozik.[22] Az electrobricolage és a fényképezéshez kapcsolódó, lazán kezelt korrekció lehetősége szerinte kimozdítja a fotográfiát „a fotografikus

igazság régiójából", ami a képfogalom növekvő válságához, és a képbe vetett bizalom elvesztéséhez vezet.[23] Orwell *1984* című disztópiáját idézi, ahol az elnyomás eszközeként a regényben a groteszk felhasználásával bemutatott totalitárius rendszer a vizuális kommunikáció számos lehetőségét is megmutatja. Mitchell itt úgy fogalmaz, hogy ma már a fényképhamisítások céljára berendezett pompás stúdiókra sincs szükség, mert „pompás stúdiók"[24] nélkül is remekül lehet hamisítani a fényképeket. A kép és az általa referált valóság közötti viszonylatban, vagyis a jelölő–jelölt viszonyban a jelölt bizonytalanná válik, ezért szerinte egy fénykép hitelességét ugyanúgy ellenőrizni kell, mint ahogy például egy szerződés hitelességét. Az analóg fényképpel szemben a digitális fényképnek ráadásul még negatívja sincs, ami valamiféle kézzelfogható alapul szolgálhatna az ellenőrzéshez. Ezt továbbá az is megnehezíti, hogy az előállító és a felhasználó közötti nyilvánvaló különbség is elvész.[25] Benjamin technikai sokszorosításról szóló tanulmányát[26] továbbgondolva Mitchell úgy fogalmaz, hogy „a digitális replikáció kora felülírja a technológiai reprodukció korát",[27] ahol az egyes elemek nemcsak utalnak egymásra, hanem egyenesen egymásból jönnek létre. A legújabb technológiák ezért olyan helyzeteket generálnak, amelyek újradefiniálják a képetikát, és vele együtt az igazság, a hitelesség és az eredetiség kérdéseit középpontba állítják. Az így felmerülő jogi és etikai dilemmák pedig olyan további kérdéseket vetnek fel, amelyek jogszabályok módosítását is szükségessé teszik (tárhely, tulajdon, szerzői jog, felelősség, tanúság stb.). „Ahogy a világméretű elektronikus információs gazdaságban a digitális képek rendkívül fontos cseretárgyakká válnak, és a képek igazságáról, hitelességéről és eredetiségéről alkotott hagyományos elképzelések mindinkább megkérdőjeleződnek, etikai és jogi dilemmák merülnek fel. A predigitális korszakban kialakított hagyományok, szabványok és törvények közül sok nem tűnik megfelelőnek, amikor az új technológia által teremtett új helyzetekre alkalmazzák őket."[28]

W. J. Mitchell szerint mindezen változások következtében az ártatlanság korának végeztével belépünk a posztfotografikus korba,[29] amikor a digitális fényképek egy olyan intellektuális és érzéki tudatosságot igénylő feladatot állítanak elénk, amelyben – ahogy azt korábban már Susan Sontag is írta *A fényképezésről* című könyvének kezdő- és záró soraiban[30] – újra Platón barlangjának árnyaival szembesülünk, és velük együtt azzal a feladattal, hogy ezúttal új körülmények között próbáljunk meg különbséget tenni lényeg és látszatok között. Vagy ahogy Mitchell könyvének címe sugallja: az illúziók és a valóság jelenkori megkülönböztetéséhez – akár egy képfelvevő gépet – megpróbáljuk újraállítani a szemünket.

W. J. Mitchell könyvére reagálva az orosz származású, Amerikában élő médiateoretikus, Lev Manovich *The Paradoxes of Digital Photography* című tanulmányában[31] azt a kérdést teszi fel kritikai éllel, hogy vajon biztosan el kell-e fogadnunk azt az állítást, miszerint a digitális képalkotás radikális szakítást jelent a hagyományos fényképezéssel szemben. Manovich köztes álláspontra helyezkedve azt állítja, hogy a digitális kép, miközben szakítani látszik a képi reprezentáció korábbi módjaival, paradox módon épp ezeket a módokat erősíti fel, és nem eltörli, hanem éppen hogy megszilárdítja a – fotografikus képpel szinonim – modern vizuális kultúra jellegzetes működésmódjait. Manovich a digitális fénykép témáját a tágabban értett digitális vizuális kultúra részeként értelmezi, amelyben számára a digitális film éppolyan fontos, mint a digitális fénykép, és amelyben szerinte lehet, hogy az anyagi értelemben vett film eltűnik, de az

absztraktabb értelemben vett mozi nem fog eltűnni.[32] Szerinte ezért az összehasonlításnál nem a fizikai különbségekre kell fókuszálni, mert amint a konkrét digitális technológiákat és azok használatait hasonlítjuk össze, a különbség szinte elenyészik.

Manovich Mitchell több állításával is szembehelyezkedik, többek között azzal, hogy a digitális képek esetében több információval találkozunk, mint az analóg képek esetében, és hogy az analóg kép a replikáció során veszít a képminőségből.[33] Szerinte egy nagyobb felbontású digitális fénykép hiába áll sok pixelből, ha nincs elég tárhelyünk hozzá, vagy ha továbbítani akarjuk, a minősége jelentős mértékben romlik. Ráadásul egy kép hiába közvetít több információt, mint amennyi hasznos lehet egy néző számára, hisz az emberi szem nem tud befogadni, az emberi agy nem tud feldolgozni annyi információt.[34]

Az analóg és a digitális kép egyértelmű elválaszthatóságával Peternák Miklós sem ért egyet, aki az *Új képfajtákról* című könyvének *Computer és kép* című fejezetében[35] Magyarországon az elsők között beszél a digitális és a szintetikus képekről, és aki a fotográfia történetét az emberi képalkotás történetének részeként vizsgálja. Ennek a „szakaszai" szerinte nem váltják egymást, hanem szimultán, vagyis együtt léteznek. Amennyiben a kialakulásukat követve mégis időben, vagyis kronologikus rendben gondoljuk el, akkor ugyan elkülöníthetjük egymástól a három szakaszt, de állítása szerint a fotográfia felfedezéséhez kapcsolható középső szakasz csupán átmenetinek tekinthető az első, „a kézzel vagy valamely közvetlen érintkezésen alapuló eszközzel készített képek korszaka"[36] és a harmadik, vagyis a „computer" vagy más néven a „kezelhető kép" korszaka között.[37] Lévén, hogy a fény által közvetített, „optikai időszak"-nak nevezett korszak, amely a fotográfia 19. századi felfedezéséhez köthető, és amelyet „az adott látványvilág és a képkészítő berendezés tér/időbeli azonosíthatósága",[38] valamint egyfajta fény által létrehozott kontaktus- és lenyomatlogika jellemez, valójában előkészítette az apparátusokkal „kezelhető kép" korszakát.

A kilencvenes években elterjedt analóg–digitális megkülönböztetést és a digitális kép eltűnő referencialitásának felpanaszolását egyaránt kritikával kezelő Jens Schröter az *Analóg/digitális. Referencialitás és intermedialitás* című tanulmányában[39] amellett érvel, hogy a referenciát a jelek használata hozza létre, ami adott kontextus és a kontextusra utaló diskurzusok nélkül nehezen értelmezhető. Szerinte az analóg–digitális megkülönböztetés olyan médiaspecifikus ontológiai kategóriákon alapul, amelyek technológiai szempontból sem elfogadhatóak, és amelyekre alapozva a kilencvenes évek fotográfiáról szóló diskurzusa alapján azt gondolhatnánk, hogy a digitális képhez rendelt manipulációprobléma az oka a referencia hiányának, a képek valóságtól való eltávolodásának. Holott szerinte a digitális képre (valóban) jellemző könnyű megváltoztathatóság – csakúgy, mint az analóg képektől eltérő adattárolási, terjesztési és feldolgozási módok – nem minden esetben jelentik a referencia felfüggesztődését. Annak „megtalálásához" szerinte egy adott kontextusban felhalmozódó, több médiumon keresztül érkező meggyőző információmennyiség szükséges.

A szintetikus képek szép új világa

■ A kortárs képvitákban kitüntetett szerepet kapnak az interneten továbbított, technológiai médiumokkal (fényképezőgép, okostelefon) előállított, különféle applikációkkal manipulált vagy a „mesterséges intelligenciának" nevezett újfaj-

ta technológiák (AI/MI) segítségével „generált" ún. szintetikus képek. Ezekkel a közvetlenül beazonosítható képtárgy nélküli, legtöbbször szavak keresőprogramba írásával „generált" képekkel kapcsolatban még mindig sokakban megfogalmazódik a digitalizáció kapcsán gyakran felvetett (és sokszor elvetett) probléma: mintha ezek a képek még nagyobb távolságra vinnének minket a képek keletkezésének eredeti kontextusától, vagyis attól az állapottól, amit a képek valóságvonatkozásának vagy – hétköznapi fordulattal élve – „a képek kézzelfogható valóságának" szoktunk nevezni.

Ahogy Csepeli György fogalmaz: „A mesterséges intelligencia által képzett képnek nincs dologi alapja, de van jelentése."[40] Hargitai Henrik megfogalmazásában pedig: „A szép új világ képei referencia nélküliek. Soha nem vagy soha nem úgy létezett emberek, tárgyak, történések jelennek meg hitelesnek tűnő fotókon vagy tényleges műalkotásoknak kinéző képeken, műalkotásokat szimuláló képszimulációkon."[41]

A kép és a referencia összekötésének nehézsége pedig úgy tűnik, különösképpen zavaróan hat azokra a fényképek olvasásához kapcsolódó, a nyilvánosságba is mélyen beivódott társadalmi gyakorlatokban elsajátított képolvasási reflexekre (igazolványkép, családi események fotói, sajtófotók), amelyek a fényképek dokumentumokként, igazoló és bizonyító erejű médiumokként való kezelését feltételezik.

E gyakorlatokban – az elméletírók intései ellenére és a fotóművészeti absztrakció példaértékűsége ellenére – a fényképtől még mindig azt várjuk el, hogy hitelesítsen, tanúsítson és igazoljon.

A szintetikus kép ugyanakkor – ha egyáltalán valahogy – nem közvetlenül, áttételesen, indirekten vonatkozik a világra. A jelenség megnevezésére és leírására használt szintetikus szó eltérő jelentéseiből többet is hordozó szintetikus képet egyrészt azzal vádolják, hogy mesterséges, vagyis művi úton előállított, ahogy például a műszálas ruhaanyagok. Valami olyat hordoz, ami nem természetes, valami olyat közvetít, ami a „természetben" nem vagy nem úgy fordul elő.

A szintetikus szó másik gyakran használt jelentése alapján a szintetikus kép szintetizál is, vagyis egyesít, összegez. Egy programba mint fekete dobozba betáplált képi elemekből új (abban a formában addig nem létezett) képeket rak össze. Olyan elemekből, amelyek eleve nem „természetesek", hisz mediatizáltak, vagyis médiumok (fényképezőgép, okostelefon) által rögzítettek és közvetítettek, digitalizáltak és a felhasználók számára közvetlenül nem hozzáférhető adathordozókon, a felhasználó által nem látható formában és helyen rögzítettek.

Szintetikusnak nevezett képekkel ugyanakkor a festészettörténetben is találkozhattunk már. Picasso egyik korai festészeti korszakát „szintetikus kubizmusnak" nevezte, ami az „analitikus kubizmussal" párhuzamba állítva a képnyelvi elemek szintézisét, vagyis összegyűjtését, egybeszerkesztését jelentette, szemben azok analízisével, vagyis részekre bontásával és különböző nézőpontokból való bemutatásával. Ám míg Picasso ebben a korszakában a saját tudatában tárolt képeket és képi elemeket használta, amikből kézzel egy kézzelfogható dolgot (festményt) állított elő, a napjainkban szintetikusnak mondott kép nem emberi, hanem gépi memóriában tárolt képi elemekből generál egy új képet, amiből lehet ugyan kézzelfogható kép (dolog), de azt szintén egy gép (nyomtató) fogja előállítani a felhasználó által közvetlenül nem látható képekből.

A szintetikus kép kifejezés mellett nemrég született a fotográfiát helyettesítő promptográfia fogalma, amelyet 2023-ban egy német képzőművész, Boris

Eldagsen vezetett be a köztudatba, amikor visszautasította a Sony World Photography Award díját azzal, hogy az általa beküldött és nyertesnek választott képe nem is fénykép valójában, hanem promptográfia.[42] A mesterséges intelligenciával előállított szintetikus képek kreativitásfaktorát ugyanis az úgynevezett „promptok" (hívószavak, utasítások, prediktív képleírások), vagyis a programokba betáplált nyelvi megfogalmazások adják. A meglepetés faktorát pedig többnyire ismeretlen és láthatatlan programozók által írt programok, amelyekből – egyelőre legalábbis – gyakran torz, aránytalan, túlzó és giccses képek jönnek elő.

Ami a fotóalapú szintetikus képek vagy a fotografikus látásmódot és reprezentációs logikát imitáló promptográfiák területén különösképp megosztó kérdésnek számít, az az élő vagy valaha élt emberek fényképeinek tudtuk és belegyezésük nélküli „felhasználása". A képgeneráló programok (DALL-E, Midjouney, Stable Diffusion) „feketedobozaiban"[43] a programok analizálják, elemeire bontják, vagyis „szétszedik", majd pedig szintetizálják, vagyis „újraalkotják" ezeket a tárgyiasított és kisajátított arcokat vagy arcrészleteket (pl. szemeket, orrokat, füleket), amelyeknek a részleteit gyakran más arcokkal vagy azok részleteivel „keverik össze", és olyan helyszíneken, kontextusokban jelenítik meg és „használják föl" (például animációs filmekben), ahol azok eredetileg soha nem voltak.

Ezekre a fotóalapú szintetikus képekre jellemző a hibriditás, amely a fotografikus realizmus és az absztrakció szemmel láthatatlan összekeveredéséből származik, s azért is okozhat sok zavart, mert a képhasználati társadalmi gyakorlatok és az azokat beazonosító társadalmi terek képhasználati és képolvasási módjai még nem eléggé differenciáltak, mivel az új jelenségek befogadásához még nem alkalmazkodtak eléggé. Vagyis nem csupán az okoz zavart – amiről a szintetikus képek kapcsán tán a legtöbb szó esik napjainkban[44] –, hogy a képeket olyan kontextusokban is hamisítják, torzítják (pl. sajtó, történelmi dokumentum), ahol a képnek hitelesítenie kellene és tanúságtételnek kellene lennie. Hanem az is zavart okoz – ahogy a képelőállítás történetében ez mindig is zavart okozott, ha újfajta képekkel kellett valamit kezdeni (lásd impresszionizmus, absztrakció, fotó, film) –, hogy a szintetikus képeket egyelőre nem tudjuk „hova" tenni. Lévén, hogy nincsenek még sem általánosan elterjedt új képhasználati gyakorlataink, képolvasási reflexeink és a szintetikus képek biztonságos használati helyeit kijelölő vagy azokat szabályozó társadalmi normáink sem. Nincsenek még olyan gyakorlatba ültethető elméleteink, játékszabályaink és jogszabályaink sem, amelyek megfelelően tudnák kezelni az új jelenségeket. Mindeközben a megszokott, régi reflexek sok szempontból működésképtelennek bizonyulnak. De vajon miért?

Egyfelől azért, mert a szintetikus képek kiforgatják a természet–kultúra viszonyt. Azáltal, hogy rajtuk keresztül az emberre nem mint „imago Dei"-re tekintünk, az embert nemcsak hogy nem Istenhez, de még csupán nem is a természethez tartozónak tekintjük. Mert amennyiben a fényképet mint képmást, legyen az analóg vagy digitális, nem az emberhez tartozónak tekintjük, hanem egy olyan „digitális kultúrához", amelyből – paradox módon – épp a kultúrát létrehozó ember szorul ki, és válik kiszolgáltatottjává a „kultúrának", akkor el kellene fogadnunk azt, hogy az ember cselekvésre, a vizuális környezete és a képek használatának alakítására képtelen lény. Holott a szintetikus képek esetében is mindig ott van a cselekvő ember, hisz az emberi arcokat „szétkapó" programokat is emberek írják, a programba mások fotóit is emberek vagy emberek által írt

és használt programok táplálják be, a promptokat is emberek adják, és a programok által generált képeket is emberek „használják” vagy „nem használják”.

Másfelől azért is nehéznek tűnik az új képfajták helyének kijelölése, mert akik a képeket generáló programokat írják – foucault-i értelemben –, nem lettek még felruházva „szerző funkcióval”[45]. Amíg a diszkurzív mezőben nincs tisztázva a szerzői név, a tulajdonlás viszonyai és a szerző pozíciója, az adott mezőben aligha lehetséges annak a helynek (vagy azoknak a helyeknek) a kijelölése, ahol a szerző funkció kifejti hatását. Foucault-val (és az általa idézett Beckett-tel) szólva, amíg a „mit számít, ki beszél” szólama érvényesül, amelyben a „kortárs írásművészet talán legfőbb etikai princípiuma fejeződik ki”,[46] addig a diszkurzív tér működését sem érthetjük meg a maga komplexitásában, hisz a szintetikus képek diskurzusában központivá váló valóság–fikció és valóság–szimuláció kérdéskör a szerzők és cselekvők kijelölése, a szerzők és a cselekvők viszonyrendszerének föltárása nélkül aligha lehetséges. Szerző nélkül nincs cselekvés, és nincs felelősség sem. De a szintetikus képek fotók körüli diskurzusa ehhez a ponthoz még csak részlegesen érkezett el.

A szintetikus képek jelenségét új paradigmának tartó, és emellett kitartóan érvelő Fred Ritchin így fogalmaz *The Syntetic Eye* című könyvében: a fabrikált képek a valóságérzékelésünket is felforgatják azáltal, hogy „nem arra utalnak, ami már eleve van, hanem arra, ami lehetne”,[47] s mindezt a fotórealizmus köntösében teszik.

Ritchin a szintetikus képeket nem a kubizmussal és nem is az absztrakcióval, hanem a szürrealizmussal állítja párhuzamba, arra „cadavre exquis” nevű szürrealista társasjátékra utalva, amelyben többen hoztak létre egy képet, mégpedig úgy, hogy mindenki hozzárajzolt az előző rajzoló által megformált testrészhez egy másikat. Vagyis közös szerzőséggel. Mindenki úgy rajzolta tovább a képet, hogy a rajz többi részletét nem látta, és nem tudta, ki mit rajzolt hozzá. Szerinte a szürrealisták által felmagasztalt kiszámíthatatlanság, ami a szintetikus képeket jellemzi, még az algoritmust létrehozók számára is létezik.[48] Ám míg a művészetben a véletlen lehet a kreativitás forrása, másutt, például a Ritchin által vizsgált és gyakorló képszerkesztőként is ismert sajtófotók esetében a kiszámíthatóság és az átláthatóság, vagyis a szerző pozíciójának a hiánya a szintetikus képhasználatok egyik legnagyobb jelenkori problémájának tekinthető, amelyre szerinte – legalábbis ebben az átmeneti időszakban – a sok példával szolgáló edukáció és esetelemzés, valamint a fotózsurnalizmusban már időnként megjelenő etikai kódexek használata lehet megfelelő válasz, amelyet ő maga is gyakorol és szorgalmaz, amikor könyvében dokumentálja, csoportosítja, kontextualizálja és elemzi a promptok által generált abszurd helyzeteket megjelenítő – általa még gyűjtőnéven szintetikus képeknek nevezett – promptográfiákat, amelyeken például Martin Luther King beszédén a program csak fekete résztvevőket „generál”, egy vietnami háborús katona kezébe okostelefont „rak”[49]; a világ legszebb nőjét piros szemmel „ábrázolja”[50]; a világ legjobb édesanyját pedig nem emberi lényként, hanem majomként „jeleníti meg”.[51] Ezáltal nem csupán valósat és valótlant, hanem természetet és kultúrát is összekever.

Összegzés

■ Az analóg–digitális–szintetikus szálon elbeszélt (fény)képtörténet nem ért véget, napról napra íródik. Pontosabban nem íródik, hanem írják. De nemcsak „ők”, a névtelenek, a láthatatlanok és arctalanok írják, hanem mi is írjuk, mindannyian, mint felhasználók vagy fel nem használók, mint mások fényképeit és képmásait tiszteletben tartók vagy tiszteletben nem tartók, mint felelősségükkel tisztában lévők vagy tisztában nem lévők, programírók, programokat használók, képeket nézők, befogadók, átalakítók, szabályokat alkotók és jelenségeket elemzők, akik – addig is, amíg nincsenek megfelelő törvények és fényképhasználati normák – tudják, az írás, legyen az promptográfia vagy fotográfia, „programírás” vagy „fényírás”, hatással, hisz felelősséggel járó cselekvés. Mert bármilyen névvel is illetjük, nem a gép és nem az algoritmus, hanem – intelligensen vagy sem, névvel vagy névtelenül, önállóan vagy másokkal együtt, géppel vagy gép nélkül láthatóan vagy láthatatlanul – a valóságos ember cselekszik.

■ JEGYZETEK

1. Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története.* (Ford. Pór Péter) In: Uő: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Bp., 1980. 689–709.
2. Uo. 689.
3. Uo. 689.
4. Uő.: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In: Uő: *Kommentár és prófécia*. (Ford. Barnai László) Gondolat, Bp., 1969. 301–334.
5. William John Mitchell: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Cambridge, 1994.
6. Tóth Balázs Zoltán: *A posztfotográfia állapota*. Fotóművészet. 2020. 3. sz. 3. https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/202003/2003_a_posztografia_allapota
7. Házas Nikoletta: *Fénykép és etika: vakfolt az etikatörténetben, rejtett szál a huszadik századi fotóelméletekben*. Korunk 2025. 7. sz. 63–79.
8. Rosalind Krauss: *Megjegyzések az indexről*. (Ford. Tímár Katalin) EX Symposion 2000. 32–33. sz. 4–16.
9. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. (Ford. Veress Panka és Sebesi István). Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Bp., 1990.
10. Uo. 42.
11. Uo. 17.
12. Uo. 9–10.
13. Uo. 15.
14. Uo. 9.
15. Uo. 41–42.
16. Uo. 24.
17. Uo. 14.
18. Uo. 9.
19. Uo.13.
20. Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis, A tipográfiai ember létrejötte*. Trezor, Bp., 2001.
21. William John Mitchell: i. m. 14.
22. Uo. 14.
23. Uo.
24. George Orwell: *1984*. (Ford. Szíjgyártó L.). Európa, Bp., 1989. 25.
25. William John Mitchell: i. m. 57.
26. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*.
27. William John Mitchell: i. m. 57.
28. Uo. 230.
29. Uo.
30. Susan Sontag: *A fényképezésről*. Európa, Bp.,1999. 9.
31. Lev Manovich: *The Paradoxes of Digital Photography*. In: *Fotographie nach der Photographie*. Fotomuseum Winterthur, 1997.
32. Uo. 4.

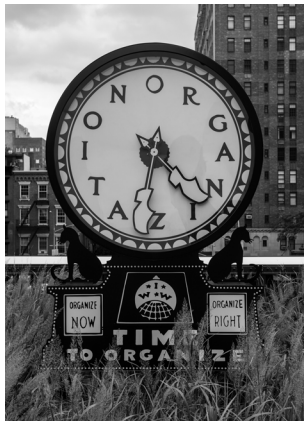
33. William John Mitchell: i. m. 13.
34. Lev Manovich: i. m. 4.
35. Peternák Miklós: *Új képfajtákról*. Balassi, Bp., 1993. 73–79.
36. Uo. 73.
37. Uo. 74.
38. Uo.
39. Jens Schröter: *Analóg/digitális. Referencialitás és intermedialitás.* https://www.apertura.hu/2012/tavasz/schroter-analogdigitalis/
40. Csepeli György: *A transzhumán művészet tragédiája*. Korunk 2025. 7. 13–18. 17.
41. Hargitai Henrik: *A szintetikus képek kora elé*. Élet és Irodalom 2022. 39. sz. 12.
42. Lásd Baki László Interjúját Boris Eldagsen-nel: *AI Generated Images are not Photography*. https://punkt.hu/en/2025/03/16/ai-generated-images-are-not-photography-interview-with-boris-eldagsen/
43. Badinszky Áron: *A beavatkozási pontok stratégiája, észrevételek és javaslatok a mesterséges intelligencia szabályozásával kapcsolatban*. Themis 2023. december 6. 36.
44. Vö. Fred Ritchin: *The Synthetic Eye, Photography Transformed in the Age og AI*. Thames And Hudson, Malaysia, 2025.; továbbá Kéri Gáspár: *Vajon a fénykép meg tudja őrizni hiteles tanúként betöltött szerepét a mesterséges intelligencia korában*? https://punkt.hu/2025/05/04/vajon-a-fenykep-meg-tudja-orizni-hiteles-tanukent-betoltott-szerepet-a-mesterseges-intelligencia-koraban/
45. Vö. Michel Foucault: *Mi a szerző*? In: Uő: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 119.
46. Uo.
47. Fred Ritchin: i. m. 13.
48. Uo. 12.
49. Uo. 73.
50. Uo. 63.
51. Uo. 64.

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 kívánkozó 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[1] 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.[2] Hogyan használhatja dokumentumértékű forrásként a propagandagépezet részének tekintett fotókat a történész vagy a társadalomkutató? Milyen hozama lehet a társadalomtudományi perspektívának a művészettörténész 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[3] hoztak létre a Szakszervezetek Művelődési Házában, amely a gyári fotóklubok tehetségesebb, elkötelezettebb tagjait is egybegyűjtötte. A fotóklub rangidős tagjai fotóriporterként dolgoztak,[4] 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 Augusztus 23. Faipari Vállalatnál (Bálint Zsigmond), az Electromureş vállalatnál (Kucsera Jenő, Plájás István), az Építkezési Szövetkezetnél (Tarcsafalvi András), az Azomureş vegyipari kombinátnál (Józsa Ferenc, Deák Gheorghe, Török Gáspár), Azomureş (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 *Fotografia* folyóirat elemzője, Maria Orosan-Telea szerint[5] 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 – Asociaţia Artiştilor Fotografi) 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 kellene 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 legtöbben 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 hű krónikásai.”[6] Megkérdőjelezhető, hogy létezett, létezhetett-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, csakhogy nem abban az értelemben, ahogyan ezeket a műfajokat nemzetközi szinten ismerték, hanem a szocialista realizmus esztétikájának részeként.[7] Orosan-Telea álriportfotónak nevezi ezt a fajta képet, amelynek igényét 1971-ben még csak cikkek jelzik, azonban de facto csak 1975 után jelenik meg.[8] 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.[9] Az új látásmód nyelvezetéhez hozzátartozott a tárgyilagosság, a véletlenszerűség (Henri Cartier Bresson „döntő pillanata”), a műviség és az idealizálás (piktorializmus) 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 megkésve, 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,[10] 1970-ben Bukarestben[11] 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 ismertetők 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.[12] A forma keresése egy esemény, téma kifejezéséhez szükséges formák együttállásának a keresése, a világ dolgai közti kapcsolat feltárása – ez a bressoni ételemben vett fotóriport valóságalapja. 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 önmaga számára a kérdést: mi végre vadásszuk az új látványt, avagy mi végre próbálkozunk a már látottnak át- és újrafogalmazásával?”[13] A korszakban a propagandafotó valójában „gyarmatosította” a műfajt, a társadalmi hasznot az objektivitás elé helyezte, a *Fotografia* lap elemzője szerint[14] 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”.[15]

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 szerteágazóbb volt ennél. A fotóhagyaték 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 hagyatékában 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[16] 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.”[17] 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 fénytanulmányt 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 fotográfusi repertoárjának részét. Talán azért, mert másfajta képekre szólítottak fel a nemzetközi szalonok felhívásai? Nem tartotta őket kellőképpen kreatívnak, művészinek? Lehet, hogy a munkahely világát távol akarta tartani attól a szabadidős szférától, amelyiknek a fényképezés is része volt?

Török Gáspár fotója

Tekinthetjük-e puszta formalizmusnak ezeket a képeket a programként meghirdetett propaganda álriport korszakában? A gyártelep munkaközösségének fotóiról a boldogság, az önfeledt ünneplések ideje köszön vissza – tudjuk-e értékelni ezen közösségek összetartozását antropológiai szempontból ideológiakritika nélkül? (A privát fotó kapcsán a megrendezettség és a performativitás fogalmait hogyan használjuk másként, mint egy álriportfotó 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 kezdjünk a szocialista korszak propagandafotóival, ha azok riportértéke, valószerűsége 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 gyárak, 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, talált tárgyakat ábrázoló fotók és az üres csarnokok ridegen fehérlő enteriőrképei dokumentálják, értelmezik a munka nyomait egy átalakulóban levő térben. Az archív fotó értelmezési lehetőségeivel foglalkoznak Miklósi Dénes Miklós Szilárddal és Răzvan 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 puszta 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-történetírásban 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 előadásaiból íródtak.

3. A fotóklub azóta megszakítás 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: evoluţia 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 szülöttei.” 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.

GÖMÖRI GYÖRGY

Legszebb perceim

Virágok árnyéka a falon ?
mindent betölt a nyugalom.
A nap legszebb percei:
amikor nincsenek terveid,
nem fáj a vállad, a karod,
és egy réges-régi barátod
meghitt levelét olvasod.

Életkedv

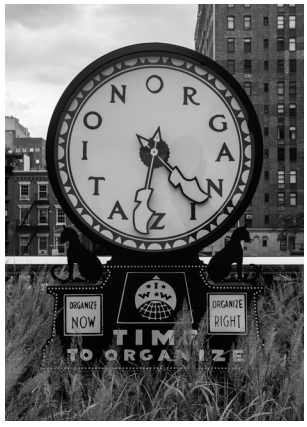
Annyira megkínzott derék fogorvosom,
hogy pár napra elvesztettem életkedvemet,
hiába mondanám el bárkinek,
milyen az, amikor nem hatnak az injekciók
és szinte szétrobban a fejed ?
De lassan magamhoz tértem, és ma már
Marival, Péterrel és két unokával
ettünk ebédet az „Életöröm” nevű
francia bisztróban Észak-Finchleyben.
Tortával ünnepeltük a napot, hogy megint
örülni tudunk egymásnak és a megbízhatóan,
hűvös-esősen félszeg londoni nyárnak.

FOGARASI KLÁRA

A „MÚLTRA NYÍLÓ ABLAKOK" ÉRDEKÉBEN

Gönyey (Ébner) Sándor tudományos tevékenysége és fényképei (1920–1963)

A fotográfiák „múltra nyíló ablakok" a közkeletű kifejezés szerint, míg mások szerint „időgépek": keletkezésüktől a múlt részesei, a néző pedig szemtől szembe kerül az egykori pillanat minden apró részletével. De hogy milyen munkálatok, feltételek, erőfeszítések szükségeltettek ahhoz, hogy létrejöjjenek – erről tájékoztatnak az alábbi összegzések. A két világháború közötti években, múzeumi alkalmazottként hogyan, milyen társadalomtörténeti követelmények, igények alapján indult útnak egy néprajzkutató („nadrágos emberként" – ahogy a falusiak hívták őket)? Hogyan fogadták be, és miként készültek a felvételek? Sőt a korabeli negatívok további sorsának alakulása sem közömbös, mert hosszú évtizedeket, a második világháború viszontagságait és több költözést is épségben kellett túlélniük, hogy ma láthassuk őket. S ez utóbbiak legalább annyi erőfeszítést igényeltek, mint az előzőek.[1]



Gönyey – eredetileg Ébner[2] – Sándor nevét a magyar néprajzzal foglalkozók jól ismerik: tudós (a tárgyi- és szellemi néprajz kutatója), tárgygyűjtő, fotográfus volt, és a hazai néprajzi filmezés úttörője. Alig van olyan tája az országnak, ahol nem járt, s olyan témakör, amelyről ne készített volna fotót, filmet, leírást vagy kiegészítő rajzot. Jó érzékkel, s a tudós pontosságával dolgozott, felvételei a budapesti Néprajzi Múzeum 400 000 db-os Fotóarchívumának legtöbbet kért és használt alkotásai. Kiállítások százain érdeklődők ezrei szembesültek (és

...a modern világ felgyorsult tempója, az élet minden területére kiterjedő gyors változások miatt is sürgetővé vált a rohamosan eltűnőben lévő népi kultúra még föllelhető régies elemeinek fölkutatása.

szembesülnek ma is) a Kárpát-medence egykori falusi élettereivel, emlékezetes arcokkal, használatból régen kikopott munkaeszközökkel, ezeket működtető mozdulatokkal. Mindig az adott témakör dokumentálásának teljességére törekedett, ezért nemcsak részletes leírásokkal, hanem rajzokkal, fekete-fehér vagy színes fotográfiákkal, máskor filmjegyzetekkel rögzítette a választott témakör minden részletét, lényeges vagy lényegtelennek tűnő mozzanatát. Fényképészeti munkásságának összegzése előtt meg kell ismerni azokat a körülményeket, helyszíneket és törekvéseket, amelyek arra az útra vezették, melyen hivatását megtalálva kimagasló eredményeket ért el.

Kolozsvárott született 1886-ban, s a Kolozsvári Tudományegyetem természetrajz–földrajz szakán szerzett tanári diplomát, majd a Csíksomlyói Tanítóképzőben volt tanár. Az első világháborút követően s hadifogságban töltött 5 év után Györffy István meghívására kezdett néprajzzal foglalkozni. 1920–1944 között volt Budapesten a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya, majd a Néprajzi Tár munkatársa.[3] Nyugdíjazását követően 1963-ban halt meg.

Mindvégig bekapcsolódott az aktuális kutatási programok kívánta feladatok elvégzésébe. Egyaránt jelentősek országjáró útjain megszerzett tárgyai,[4] az ezekről készült ismertetések, tudományos leírások[5] kisebb közleményei, és a mindennapi muzeológiai munkában való közreműködése. Tudománytörténetileg azonban a falusi, paraszti élet és szereplői hiteles vizuális dokumentálása terén végzett munkássága pótolhatatlan. A néprajzi filmjegyzetek (rövidfilmek) és az autokróm (színes) képek nagyszámú sorozatainak készítése nagyrészt az ő tevékenységének köszönhető. Mindkét vizuális adatrögzítési mód a néprajzi kutatásban tudományos újdonság volt. Fekete-fehér fényképek ugyan készültek nagyobb számban a 19. század végétől – de a mozgás, mozdulatok (tánc és egyéb témakörben) s a régiónként eltérő hagyományos népviseletekben – a lokalitás megkülönböztető jegyeinek rögzítésében – jelentős szerepet játszó színek megörökítésére nem volt mód korábban. A néprajzi filmezés történetéről – s ezen belül Gönyey Sándor tevékenységéről, jelentőségéről – Tari János[6] és Csorba Judit Dorottya[7] írt részletesen, itt azonban a fényképezésben elért eredményeiről készült az áttekintés.

Az archívumképzés munkálatai

■ Felvételeinek vizsgálata előtt említést kell tenni arról, hogyan indult az első világháborút követően az élete, s eközben az intézménynek, ahol tevékenységét megkezdte, milyen kihívásokkal kellett szembenézni. 1920-ban, amikor a Néprajzi Osztály kötelékében kezdett dolgozni – a fényképlabor vezetését bízták rá, ő irányította a sokszorosítási munkákat.[8] A Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége tagjai sorába lépve 1923-ban fotótanfolyamot végzett, és barátságot kötött neves fényképészekkel, Balogh Rudolffal, Kankovszky Ervinnel. Szakmai kapcsolatuk folyamatos volt Gönyeyvel – nemcsak a fényképezés, de Balogh Rudolf esetében a filmkészítés révén is.[9]

A két világháború közötti időszak a fényképezés technikatörténetében is nagy változásokat hozott: a néprajzosok ekkor tértek át az üveglemez negatívok használatáról a celluloidra – amely jelentősen megnövelte a fotózási kedvet. 1924-ben a tár két régi gépét könnyű utazókamerára cserélték, így a múzeum munkatársai jóval több felvételt készítettek a kiszállások alkalmával.

A fényképek használata a néprajzi kutatásban egyre nagyobb szerepet kapott. A fotózás nélkülözhetetlen voltára Györffy István külön fölhívta a figyelmet: „a fénykép legalábbis olyan fontos objektuma a néprajzi gyűjtésnek, mint maga a tárgy. Sőt a tárgyak egy részét (épületek, nagy szerszámok, járművek) másként, mint fényképen alig vihetjük be a múzeumba, a tárgyak működését, életét pedig legjobban csak fényképpel lehet bemutatni."[10]

1920–1934 között a múzeumi költségvetésből azonban kevés lehetőség nyílt a terepmunkára, vidéki gyűjtőutak finanszírozására. Sokszor saját költségen történt az adatfeltárásra, fényképezésre szorítkozó gyűjtés,[11] vásárlásra alig volt mód. A néprajzi tár munkatársai minden adódó lehetőséget megragadtak, amellyel pótolni tudták az elmaradt kiszállásokat.

A falvak, a vidéki élet iránti, több irányból érkező társadalmi érdeklődés élénkülése különböző mértékben ugyan, de lehetőséget adott arra, hogy szakértőként vagy külső munkatársként be tudjanak kapcsolódni országos jelentőségű és szervezésű mozgalmak munkájába. Ezek az utak így módot adtak a fényképezésre is.

Az 1929-től kezdődő gazdasági világválság következtében az elszegényedés nőtt, a parasztságot sújtó szociális nyomor egyre elviselhetetlenebbé vált. Egyetemisták, értelmiségiek az elkövetkező évtizedekben falu- és tanyajárásokat, népismereti táborokat szerveztek, a Kárpát-medence különböző pontjain falukutató csoportok alakultak.[12] A falukutató mozgalom céljai, módszerei és eredményei az egyre markánsabban körvonalazódó néprajzi tudományosságtól eltérőek voltak, így közvetlenül viszonylag kevés felvétel kapcsolódik a néprajzi tár anyagában a szociográfiai indíttatású mozgalomhoz – a korszak másik, jelentős csoportokat megmozgató irányzatához – képest. Ugyanakkor kölcsönösen hasznosították egymás eredményeit.[13]

A fotózás irányából érkezett a korszak másik meghatározó mozgalma. Az amatőr fényképészek számának gyarapodásával új stílus, célok és irányok váltak a közvélemény és az alkotók számára fontossá. A Trianon utáni évtizedekben elemi igény mutatkozott a magyar kultúra értékeinek fölmutatására, így egyre nagyobb tért hódított a magyaros fényképezés. Az 1930-as években hétvégenként fotózni vágyók sokasága indult vidékre gépével „magyaros tárgyú művészi" felvételeket készíteni.[14] A külföldi sajtóügynökségek pedig kérték és várták a képeket, nemcsak az amatőröktől, hanem a múzeumtól is.

A mozgalomban résztvevők a fotó minden eszközét és lehetőségét kihasználva a „népélet költészetét", a vidéki élet szépségeit törekedtek művészi fényképeiken megörökíteni. A későbbiekben, amikor a Magyar Filmiroda számára is dolgozott, Gönyey is készített a korszak zsurnalisztikai stílusában fogalmazott, „szép" felvételeket, pl. fiatal nőről, aki a hétköznapi, otthoni munkát templomi vagy nagyünneplőbe öltözve végzi (ami a valóságban elképzelhetetlen volt). De a fotóművészet alkotásai, a folyóiratok népies zsánerképei és a tudományos felvételek más-más nézőpontból és más-más nézőknek készültek. Utóbbiak célja a valós élet (részletekre is kiterjedő) hiteles ábrázolása, amely a néprajzi dokumentálás alapvető követelménye. A magyaros fényképezés hatása Gönyey Sándor felvételein is nyomon követhető. Ezektől elkülöníthetők azonban az etnográfiai kutatás számára készített alkotásai, melyek a paraszti élet valós helyszíneit, szereplőit, munkafolyamatait, az itt használt eszközöket dokumentálták az alkalmazott fotográfia eszközeivel.

A korszak harmadik jelentős tevékenysége a Gyöngyösbokréta mozgalom volt. Itt a színpadi műsorokhoz, rendezvényekhez kapcsolódóan és az ünnepi viseletek összeállításában volt szükség a néprajzosok szakmai tanácsadására annak érdekében, hogy a hagyományokhoz híven elevenítsék föl az egyes népszokások látványos színpadi előadásait. A fotósoknak ezek jó alkalmat kínáltak az események megörökítésére. Az Országos Idegenforgalmi Hivatal szervezésében és támogatásával zajló utazások során készült felvételek – költségek nélkül – gyarapították a gyűjtemény recens képanyagát. Gönyey tapasztalatait írásban is összegezte, és számtalan felvételen dokumentálta a gyöngyösbokrétás csoportok táncos fellépéseit. Itt alkalmanként a paraszti élet munkához kapcsolódó jelenetei is megjelentek – mint jellegzetes népszokások, pl. a kukoricafosztás – színpadi előadásban.

Eközben külföldi és hazai múzeumokkal, illetve magánszemélyekkel alakított ki az intézmény – sokszor kényszerűségből – cserekapcsolatokat: az adományozók fényképeket kértek és vártak a támogatások, tárgyak fejében. Így időnként több száz felvételt kellett rövid idő alatt előhívni, hiszen eközben a néprajzosok saját felvételeinek másolata is sürgető volt, sőt 1930-ig még föl is kasírozták a képeket.

1924-ben a múzeum anyagát új épületbe költöztették,[15] s itt elsőként rögtön a fotólabort állították föl. A technikai jellegű feladatok[16] mellett a szakmai munka is folyamatos volt: a muzeológiai feldolgozást[17] Gönyey Viskivel és Szendrey Ákossal végezte. Nem késlekedhettek, 1927–1929 között zajlott a készülő néprajzi kiállítás építése.

A pénztelenség miatt nem tudták beszerezni az egyes régiók története szempontjából jelentős ipari, életmódbeli, népművészeti tárgyegyütteseket. A fotók jelentősége így tovább nőtt, új tudományos stratégiák, új eljárások alkalmazása vált sürgetővé. Gönyey élénken érdeklődött a korszerű technikai megoldások iránt, munkabeszámolóiban több kísérletéről tesz említést.[18] A nem kis gonddal járó korabeli színes eljárás, az autokróm technika alkalmazása megoldást jelentett, s ő vállalta – minden nehézsége ellenére – a színes átnézeti képek elkészítését (1923–1930).

Ennek érdekében Magyarország 15 megyéjét bejárta – közel 70 települést. A szórványvidékeket és a kisebb, „szigetjellegű" településeken élő, a hagyományőrzés szempontjából fontos etnikai csoportokat is fölkereste. Felfogása szerint ugyanis a hagyományhoz való kötődés mértékét a népviseletek változásai tükrözik leginkább. Minden helyszínen fekete-fehér és színes képeket is felvett: ugyanott, ugyanabból a látószögből – néhány színeset, s több fekete-fehéret. A kollekcióban találunk néhány hétköznapi munkát megörökítő felvételt: kapálás, tűzrakás a szőlőben, aratás, hímzés, fonás, tilolás.

Az 1928-as prágai népművészeti kongresszusra készült a magyar népművészet első, *A magyarság néprajzá*t megelőlegező képes album francia, majd magyar nyelven (nagyrészt a textilekről és viseletekről). A magyar népművészet értékeit vitték a világ elé, s az egykori virágzó szűcs és szűrszabó kisipar, valamint a nők háziipari munkáinak eredményeit örökítették meg.

1935-ben korszerűsítették a fotólabort, s ebben az évben megkezdték a revíziót is. A fényképek gyarapodásának mértékét jól mutatja, hogy az első világháború éveiben még 30 000 db-os fényképgyűjtemény ekkorra 80 000 db-ot számlált. Ehhez a politikai változások is hozzájárultak – a bécsi döntések után a kutatók felvidéki, észak-erdélyi és székelyföldi utakra indultak, kihasználva a lehetőségeket.

De a modern világ felgyorsult tempója, az élet minden területére kiterjedő gyors változások miatt is sürgetővé vált a rohamosan eltűnőben lévő népi kultúra még föllelhető régies elemeinek fölkutatása. Programjukban ezért szerepelt a peremvidékek rejtettebb településeinek fölkeresése, ahol az archaikumok még megtalálhatók voltak.

Segítette ezt a két világháború közötti évtizedekben a magyar néprajzosok „nagy generációja", a Néprajzi Tár munkatársai: Györffy István, Viski Károly, Gönyey Sándor, Semayer Vilibald, Madarassy László, Tagán Galimdsán, Bartucz Lajos, később Szendrey Ákos, Vajkai Aurél, Domanovszky György, Gunda Béla, Fél Edit, Márkus Mihály, Manga János. Mindannyian sokat járták a falvakat, és fontosnak tartották a fényképes adatrögzítést. Így minden alkalommal sok felvétellel tértek haza. Gönyey Sándor 1940–1941-ben Erdélyben 16 településen, 1942-ben 11 településen járt Szolnok-Doboka, Kolozs, Csík, Udvarhely és Szilágy megyében. Több esetben vele tartott Kankovszky Ervin, máskor Györffy István, Gönczy Ferenc, Honti János is.

Fényképezők munkába menet – Budaörs (?), Pest megye (elöl Gönyey Sándor). Kankovszky Ervin felvétele, 1930 k., 7 × 11 cm-es fekete-fehér celluloidnegatívról

Gönyey eközben 1934–1935-ig a Textil-, öt évig a Kerámia-, 6 évig a Táplálkozásgyűjteménynél dolgozott. Fotóinak tematikája tükrözi ezeket a váltásokat. Összesen 13 644 db felvétellel gyarapította az archívumot (melyet maga is leltározott). Írásos jegyzetanyaga is több tízezer oldal, melyet az Ethnológiai Adattár Kézirattárában lehet olvasni, míg a Filmarchívumban 142 rövidfilmje[19] látható. A Néprajzi Tárban töltött utolsó két éve ismét csomagolással telt: a háborús veszély miatt a negatívokat biztonságos helyre kellett menekíteni.

A kultúraváltás dokumentumai Gönyey Sándor felvételein

■ Fotóinak első nagyobb csoportját a színes, autokróm képek alkotják. Itt a fő cél Magyarország jellegzetes (színpompás, gazdagon díszített) népviseleteinek megörökítése volt, melyeket akkor még – hétköznapokon és ünnepeken – fel is öltöttek. De felvétel készült az idősebbek és a férfiak régiesebb, már csak elvétve föl-

lelhető ruhadarabjairól is: hímzett ködmönről, bőrmellesről és hortobágyi csikósszűrről. Az olcsó gyáripari termékek megjelenése s a kapitalista „falánk piackeresés" itt is fölszámolni készült ezt a hagyományt. Viski Károly ezt a történelmi jelentőségű kultúraváltást így összegezte: „Az a sokoldalú gazdagság, amelyet múzeumaink néprajzi gyűjteményei mutatnak, […] már a múlté. […] A pusztulást a magyarság egészének a nyugati művelődési formák közé való teljes belehelyezkedése okozta, amely változás a magyar nép hagyományos és napjainkig lassan, ősi gyökereken át fejlődő, zárt, kerek-egész népi kultúráját minden oldalról egyszerre támadja meg, egy magasabb rendűnek minősített műveltségideál érdekében."[20]

Gönyeynek különösen sok felvételt köszönhetünk, melyeken a világtól elzárt településeken az életmód és tárgykultúra régies elemei láthatók. Megfordult hasonló településeken, mint ahol évtizeddel korábban Bartók is járt népzenei gyűjtőúton, akit lenyűgözött az, amit ott talált. 1920-ban kelt levelében ez olvasható: „egy darab középkor – egészen napjainkig eredeti állapotban és romlatlanul fennmaradt. Ezzel az ősállapottal különösen Biharban (Nagyvárad körül) és Hunyadban (Erdély délnyugati részén) találkozunk. […] Eldorádó ez a kutatónak, aki úgy érzi, mintha sok száz évvel visszakerült volna a múltba."[21] S „ez nemcsak a dalokra, hanem a szokásokra és a társadalmi rendre is igaz volt ezekben a közösségekben" – olvasható az őt idéző Tóth János kiegészítő megjegyzésében.

Ez a világ válik láthatóvá Zala, Somogy, Baranya, Zemplén, Abaúj-Torna, Szatmár és Szilágy megyében készített fotóin:[22] vizuális, képi élményt kapunk tér és idő viszonyrendszerében. A két „kor" összeért (régi életforma, gondolkodás és modern technika) – s ez további eredményekkel járt: régies tájszavakat, kifejezéseket jegyzett le, megörökítette a falusi szokások által szerveződő közösségi formákat, s az életmód további elemeit (munkamódokat, eszközöket). Ezek ismeretével gazdagodott a történettudomány. Terepen készített felvételeinek témája szerteágazó (táj-, falukép, házak és udvarok, szoba- és konyhabelsők, munkaeszközök stb.). A megélhetéshez kapcsolódó hétköznapi tevékenységek, ünnepi szokások és ezek előkészületei, öltözködés a Kárpát-medence szinte egész területén. Egy adott település felé tartva elkészítette a falu távlati képét, s megérkezve, amerre elhaladt, és néprajzi szempontból megörökítésre érdemes jelenségre bukkant, azt lefényképezte.

Fotóit tanulmányozva az tapasztalható, hogy könnyűszerrel kapcsolatot tudott teremteni bármely országrész, település különböző nemzetiségű, életkorú, foglalkozású tagjaival – annak ellenére, hogy kívülállóként s nem ahhoz a kultúrához tartozóként érkezett. Tudományos célú felvételein nincs nyoma zavarnak, megilletődöttségnek azokon, akiket fényképezett: legtöbbször munkában elmélyült arcok és mozdulatok természetes jeleneteit látjuk.[23] Tökéletes pillanatképeket, az adott tevékenység hiteles megörökítését. Jelenléte láthatóan nem volt zavaró. Sokat jelenthetett a kapcsolatteremtésben, hogy komoly ismeretekkel rendelkezett a népélet legapróbb részleteit illetően is – így pár mondat után szót értett az emberekkel, a közös témának köszönhetően. „Ő az egész életformában otthon volt"[24] – ahogy egykori kollégája jellemezte. A fővárosból érkező kutatót így befogadták, segítették a munkájában. Annál is inkább, mert teljes figyelemmel, beleélő képességgel követte az adott folyamatot, így legtöbb felvételén a munkavégzés „kitüntetett pillanatát" rögzítette.

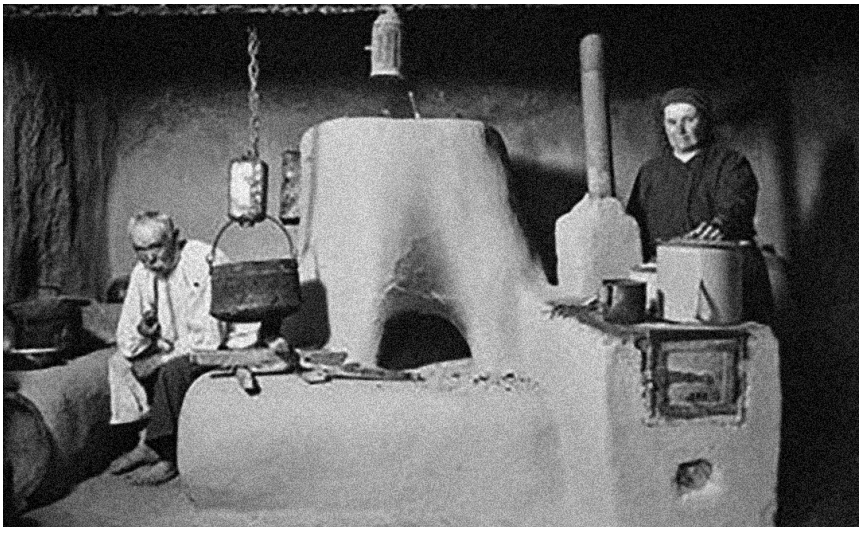
Boronapincében bort töltő idős férfi – Zselickisfalud (Somogy megye), 1931.
10 × 15 cm-es fekete-fehér üvegnegatívról

A férfi[25]-, női[26] és gyermekmunkákat[27] egyaránt fényképezte: több ízben nagyszámú sorozatfelvételeket és filmjegyzeteket is készített a fontosabb vagy általa vizsgált témakörökben. A kis- és háziipari munkák, ezermesterkedés (különösen a hagyományos mesterségek) sem hiányoznak felvételei közül, sőt a paraszti társadalomban intimnek számító tevékenységeket is megörökítette (mosdás, öltözködés, hajfésülés, ima). Lényegesek a korabeli helyszínek (pl. főzés füstöskonyhában), a munkafolyamatok kellékei, építményei (régi kemencék, tűzhelyek). Nemegyszer élt azzal a megoldással, hogy egy felvételen látjuk a különböző munkafázisokat végzőket.

Tyúkültetők: fiatalasszony kislányával boronaillesztéssel összeállított keltetőnél – Szamosardó (Szilágy megye), 1942. 6 × 6 cm-es fekete-fehér nitrocellulóz negatívról

Gönyey felvételeinek meghatározott csoportja: tudományos célú képei – egy századokkal korábban letűnt világ dokumentumgyűjteménye. Felmerülhet a kérdés: egzotikum vagy nyomorúság az, amit ezek a felvételek mutatnak? Vagy: „szégyellnivaló, s örüljünk, hogy vége ennek a világnak! Nehogy visszasírjuk! Hiszen Nyugat-Európában mindez réges-régen a felejtés homályába vész!”

Tűzhely előtt ebédet készítő idős asszony – Berzende (Somogy megye), 1933. 6 × 9 cm-es fekete-fehér üvegnegatívról



Idős házaspár füstöskonyhában – előtérben réz vasfazék – Kadarkút (Somogy megye), 1931. 10 × 15 cm-es fekete-fehér üvegnegatívról

Az valóban sajnálatos történelmi tény, hogy Kelet-Európának ezeken a távoli tájain még fennmaradt ez a középkori állapot. Sőt ez azt is jelenti, hogy a látható világ dolgai nem önmagukban állók, hiszen az életmód, a tárgykultúra és a hitvilág egymással összefüggő rendszer részei. Egy komplex kultúra alkotóelemei, melyek a történészek számára fontosak: vizsgálatuk a jelenünkhöz vezető út jobb megismerését szolgálja. De Bartók esetében, aki ezeket a falvakat járva egy ősi dallamvilágot talált, annak fölfedezése a modern zene megújulását hozta, míg Korniss Dezső és mások a képzőművészet számára találtak a népi kultúra formavilágában ihletető forrást.

A fiatalok közül ezért jó néhányan megértőek, s a megőrzött kultúrtörténeti adatokat nem nosztalgiával fogadják, hanem rokonszenvvel, mert egy természetközeli életforma túlélési stratégiái is kiolvashatók az adatokból. A népi tudás – amely a generációkon át öröklődő napi tapasztalatok eredménye, s az önellátó paraszti társadalom tagjainak nélkülözhetetlen volt – ökológiai szempontból több figyelemre méltó tanulsággal szolgál. A környező fák, növények felhasználása célszerű és sokoldalú volt, a táplálléktól a gyógyításig, a ház körül mindent hasznosítva pazarlás nélkül éltek, fölgyülemlő szeméthalmaz nélkül. Vizeik nem szennyezettek, hanem tiszták, tisztán tartottak; ételeik természetes tartósítással készítve egészségesebbek voltak – a példák hosszasan sorolhatók. Mindezek nem csupán műveltségünket gyarapító történelmi adatok, hanem olyan technikák, melyek Földünk, élettereink megóvásában segíthetik a következő generáció tagjait.

Gönyey fotóin összességében egy átalakulóban lévő világ és népi kultúra képei jelennek meg: ellentmondásai és valóságos pillanatai egyaránt. A metakommunikáció (a gesztusrendszer, mimika, a képmásalakítás) segíti a nézőt a tájékozódásban. Egyes felvételeken (melyek a Magyar Filmiroda számára készültek) már nem komoly, zárkózott arcokat látunk (azok egy korábbi korszak követelményrendszeréhez, íratlan szabályaihoz igazodtak). Később kamerába néző nevető arcok, díszes népviseletbe öltözött falusiak jelennek meg – akár munka közben is – a korabeli folyóiratok kívánalmainak megfelelően. Felvételei szaklapokban, folyóiratokban is megjelentek (*Népélet*, *A Magyar Néprajzi Társaság Közlönye*, *Bokrétások Lapja*).

A korszak amatőr fényképészei között gyakran megfordulva s az ott szerzett tudást kamatoztatva pályája néprajzosként teljesedett ki. Sokoldalú tudományos érdeklődése, rendkívül gazdag írásos (publikációkban és kéziratban maradt) jegyzetei, fényképeit kísérő néprajzi leírásai, gazdag hagyatéka révén közöttük is rangos hely illeti meg.

JEGYZETEK

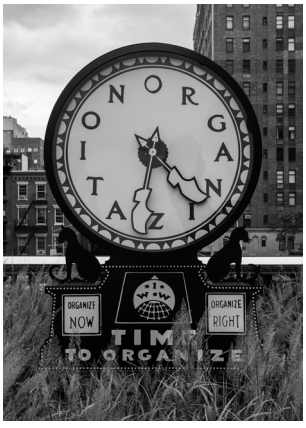
1. A korabeli negatívok kapcsán: az üveg- és celluloidnegatívok sérülékenyek: hőmérséklet, fény, por, nedvesség károsítja őket. Az előhívást követően, pl. ha műanyag albumokba helyezték a celluloidnegatívokat, sorsuk megpecsételődött, mivel nem egyenletesen hűtött környezetben álltak. A téli–nyári hőmérséklet-különbségből adódó páralecsapódás miatt lassú megsemmisülés várt rájuk: először felületi károsodás, majd a nedvességtől feloldódva száradtak a műanyag lapok közé. Gönyey idejében a negatívokat egyenként papírba, majd papírdobozba csomagolva zárt, sötét szekrényekben tárolták.
2. Ébner Sándor 1933-tól, felesége vezetéknevének átvétele után a Gönyey Sándor nevet használta. (Ethnológiai Adattár 22742, Ethnológiai Adattár 22743) A néprajzi szakirodalomban mindkét névhasználattal találkozunk.
3. A Néprajzi Múzeum 1969-ben vált önálló intézménnyé. Előtte 1895 és 1925 között a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályaként működött, 1925. június 1. és 1934. július 31. között pedig a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Táraként. 1934 augusztusától 1937-ig Néprajzi Múzeum néven szerepelt, 1938 és 1940 között pedig – az Országos Magyar Történeti Múzeum Néprajzi Táraként – ugyanezt a megnevezést viselte. 1941 és 1947 között az Országos Magyar Történeti Múzeum Néprajzi Tára részeként működött.
4. Mintegy 1700 néprajzi tárgy megszerzése kötődik a nevéhez (az adatolás nehézségei miatt csak megközelítő adat áll rendelkezésre) – Csorba Judit Dorottya szíves közlése.
5. Tanulmányainak főbb jegyzékét lásd: A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei – Néprajzi Múzeum Budapest, 2000. 877–878. De ezeken kívül számtalan kisebb írása, közleménye és könyvismertetése jelent meg tudományos szakfolyóiratokban.
6. Tari János: *Néprajzi filmezés Magyarországon*. Európai Folklór Intézet, Bp., 2002.

7. https://etnofoto.neprajz.hu/index.php/2025/07/11/erdely-pathe-baby-tekercseken-gonyey-sandor-neptanc-es-nepszokas-felvetelei-1940-41/; https://etnofoto.neprajz.hu/ index.php/2023/04/28/mikofalvi-juhasztanc-a-neprajzi-muzeum-legkorabbi-mozgokep-felvetele/
8. Fényképezéssel már korábban is foglalkozhatott – amint egy hadifogságból írt levélrészletből megtudható: EA 22706.
9. Gönyey legkorábbi filmjei 35 mm-es professzionális kamerával készültek, feltehetően a Balogh Rudolftól kölcsönkapott géppel – de a filmek sajnos nincsenek meg a Néprajzi Múzeum Filmarchívumában – Csorba Judit Dorottya szíves közlése.
10. Szilágyi Miklós: *Györffy István tevékenysége a Néprajzi Múzeumban*. Ethnographia 1984. 4. sz. 602. Györffy István és Gönyey a néprajzi adatrögzítés során rajzolt és fényképezett is, mindig az adott téma alapján döntve arról, hogy melyik változat adja a hitelesebb, szakszerűbb, pontosabb adatrögzítést. Mindkettő más-más célt szolgált, s előfordult, hogy a fénykép kiegészítésére rajzvázlatot is készítettek.
11. *Néprajzi Múzeumunk az 1928. év III. negyedében*. Néprajzi Értesítő 1928. 3–4. sz. 127.
12. A cserkészszövetségek 1920-tól vidéki táborokat, a budapesti Bartha Miklós Társaság falukutatást, a felvidéki Sarlósok 1927-től falujárásokat, a kolozsvári *Erdélyi Fiatalok* című folyóirat munkatársai 1930-ban falukutatást szerveztek, mint a Sárospataki Református Főiskola tanulói is 1931 végétől; a szegedi egyetemisták Bethlen Gábor köre 1928-tól falu- és tanyajárások résztvevői volt, a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának tagjai (1930–1938) pedig szociográfiai felméréseik és a helyszínen szerzett tapasztalataik eredményeit előadások, kiállítások és publikációk révén igyekeztek terjeszteni. Jelentős volt 1941 nyarán a mezőségi Bálványosváralján szervezett komplex falukutatás, az eredményekről azonban mindössze résztanulmányok születtek. Erdélyben pl. az Erdélyi Fiatalok, 1931–32-től a Székelyek Kolozsvári Társasága, majd „A falu barátainak köre" és különböző felekezetű főiskolások egyesületei működtek (Majláth Kör, Ifjúsági Keresztyén Egyesület, Dávid Ferenc Egylet), elsősorban népművelői tevékenységet folytatva.
13. A falukutató írók ma már klasszikusnak számító munkái a közvélemény figyelmét a falu tarthatatlan sorsára irányították, a változtatást sürgették. Műveik a magyar szociográfiai irodalom és a néprajzi tudományosság számára egyaránt nélkülözhetetlen írások. Kiss Lajos: *A szegény ember élete* (Bp., 1939); *A szegényasszony élete* (Bp., 1941); Ortutay Gyula: *Parasztságunk élete* (Bp., 1937); Kiss Géza: *Ormánység* (Bp., 1937); Veres Péter: *Az Alföld parasztsága*, *Falusi krónika*; Darvas József: *Egy parasztcsalád története*; Erdei Ferenc: *Futóhomok*; *A makói tanyarendszer* (1932); *A magyar paraszti társadalom*; Féja Géza: *Viharsarok*; Szabó Zoltán: *Cifra nyomorúság*; Bözödi György: *Székely bánja* – a sor hosszan folytatható.
14. A fotóművészetben jelentkező új stílus – a korábbi, kevesek által művelt, drágább, egyedi technikai bravúrokkal készített felvételek után – merőben más szemléletet, formanyelvet, tematikát tett követendővé. A „nemzeti jelleg bemutatása" volt a cél a különböző műfajokban (riport- és tájképeken, csendéleteken egyaránt). Jelszavuk ez volt: „a magyar városok népe ismerje meg a magyar falu népét" (Ramhab Gyula). Derűs témák erős ellenfényben, tükörfényes képfelületen – ezek voltak a „stílusazonosító formajegyek". Lásd Kincses Károly: *A magyaros stílus*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Bp., 2001. 58–71.
15. A városligeti Iparcsarnokból a Tisztviselőtelepi Gimnázium – ma Könyves Kálmán körút – épületébe költözött a Néprajzi Osztály anyaga.
16. Folyamatos volt a munka a rendezéssel, a negatívok, a leírókartonok készítésével, melyet fotókkal egészítettek ki, a tárolódobozok számozásával stb.
17. Szakmai jellegű feladat a különböző (földrajzi, téma-) szakmutatók készítése. Mindezekhez – a későbbi évtizedekben is – több emberre volt szükség, az 1940-es évekig összesen 6 néprajzos és jó néhány gépíró, illetve gyakornok dolgozott a Fényképtárban.
18. Fogarasi Klára: *Színes néprajzi fotók*. KépTár 1. Néprajzi Múzeum, Bp., 2004. 23.; Fogarasi Klára: *Fényképgyűjtemény*. In: Fejős Zoltán (főszerk.): *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*. Néprajzi Múzeum, Bp., 2000. 729–776.
19. Csorba Judit Dorottya szíves közlése.
20. Bátky Zsigmond – Györffy István – Viski Károly: *Magyar népművészet*. Egyetemi Nyomda, Bp., 1928. XI.
21. Az amerikai *Musical Courier* felkérésére készült, kiadatlan írást idézi Tóth János: *Tülökverseny, kanászkoncert és felgyújtott trafik a népzenegyűjtés hajnalán*. *Arcképcsarnok: Bartók Béla*. https://nepi.kultura.hu/cikk/tulokverseny-kanaszkoncert-es-a-felgyujtott-trafik
22. 1921-től az 1940-es évek elejéig; bár a fotótári kartonokon lévő meghatározások nem mindig teljesen pontosak – figyelmeztetett egykori kollégája, Némethi Endre.
23. Különbség azokon a felvételeken tapasztalható, ahol – nem életszerű jelenetben, pl. ünnepi öltözetben – hétköznapi munkát végző nőt látunk. Talán ott nem volt elegendő idő a fotózásra, vagy többen fényképezték a kiszemelt „modellt" valamely folyóirat számára. Idegen fotózott ide-

gent, s idegenként állni a kamera elé, amikor még nem volt ennyire gyakori és mindennapos a fényképezés – nem eredményezett természetes viselkedést.
24. Néhai Némethy Endre szíves közlése.
25. Ház- és csűrépítés, szalmásfedél felrakása, nádfedélkészítés, famegmunkálás, szántás, vetés, boronálás, nyomtatás, locsolás, aratás, cséplés, halászat, disznók kihajtása, birkanyírás, pányvavetés, bőrtörés, szitás-, kalapos-, fazekasmester munka közben.
26. Rőzse- és vízhordás, krumpliszedés, kézi őrlés, kukoricamorzsolás, zöldségpucolás, vajköpülés, kenyérsütés, tésztagyúrás, kalácskészítés, szilvalekvár-főzés, kenderáztatás, gerebenezés, gyékényszövés, mosás, közlekedés (asszonyok hátikosárral), gatyaráncolás, szalmahordás, lenmagszelelés stb.
27. Felvételein jól nyomon követhető a betanítás folyamata a hétköznapi munkáknál – pl. borvíztöltés, tyúkültetés stb. – és a mesterségek esetében is: virágozás (fazekasmesternél).

FARKAS ZSUZSA

FEHÉRVÁRY FERENC (1922–1988) MUNKAÁBRÁZOLÁSAI AZ 1950-ES ÉVEK VÉGÉN



...az számított hatásos és jó riportképnek, ahol a paraszti munka régi, kézzel végzet munkafázisai és a traktorok és kombájnok nagyüzemi eredményei együtt vagy egymás mellett voltak jelen, mert így egyértelművé és könnyen érthetővé vált a különbség, a változás, a fejlődés.

A fotográfia társadalmi szerepéről és az új fotós nyelvről 1958-ban Hevesy Iván a következőket írta: „Az egész mai fotóművészet csak innen, a fotóriporttól remélheti a felfrissülést és a megújhodást – minél jobb egy fotó riportnak, annál művészibb is, fordítva pedig: minél erősebb a fotó művészi szuggesztivitása, annál inkább betölti rendeltetését is, mint képes beszámoló a valóság aktuális vagy messzibb távlatú, mélyebb értelmű jelenségeiről.”[1] Ehhez a gondolathoz kapcsolódva egy fotóriporter néhány olyan képét szeretnénk a mai kánonba emelni, amelyek eddig is a fényképészet ikonikus darabjai közé tartoztak. A ma „néprajzinak” nevezett képcsoportból, a munka képei közül választottunk ki a korabeli kritika által és a mai értékelésekben is elfogadott, „művészi” képeket. A munkában Bán András tanulmánya nyújtott segítséget, amelyben összefoglalta az 1946–1956-os időszak magyar fotótörténeti eseményeit, problematikáját, és számos pontot kijelölt ezek továbbgondolására is.[2] Majd elemezve Hevesy Iván munkásságát 1968-ig megírta az új világ által gerjesztett további kérdéseket.[3]

Fehérváry Ferenc életművéből a Magyar Távirati Iroda archívumának a jóvoltából ma már több ezer kép megismerhető. Az MTI 1993-tól védett muzeális gyűjteménnyé vált 13 millió negatív, 5 millió mintakép tulajdonosaként. A Fotobankban 2007-ben 650 000 kép volt, az analóg bázis folyamatosan bővül.[4] Ez a gyűjte-

mény Fehérváry Ferenc képeinek sorozatát az 1952. január 17-én készített első riportképével indítja, mely a *Női traktoriskola Nagykőrösön* címet kapta. Az utolsó képe, a *Hóval befedett ház Bugacon* 1987. január 30-án készült.[5] Összesen 4 683[6] képe bukkan elő az archívumban a neve alatt, melyeket időrendbe lehet állítani. Mindegyik felvételt pontos címmel, készítési adatokkal látták el. Ez a rengeteg kép sok kérdést generál, mivel hűen tükrözik a kor hangulatát. Sajnos ma azt még nem lehet tudni, hogy összesen mennyi képet készíthetett munkaidőben, és ebből mennyi maradt meg. Azt sem tudjuk, hogy ki és milyen szempontok alapján válogatta az archívumban most láthatóvá vált felvételeket. Ez számunkra csak azért fontos, mert a tanulmányozható képei megjelenését mindig az újságok, a kritikusok szubjektív értékelése határozta meg.

Mint az MTI mezőgazdasági riport szakemberének életműve kevéssé ismert, feldolgozatlan, pedig érdemes lenne foglalkozni vele, mert főként a paraszti élet 1950–1960 közötti átalakulásának legfontosabb dokumentumait hozta létre. Fő témája a szegény falusi ember munkájának megörökítése. Mint tudvalévő, az 1950-es években a munkafolyamatok gyorsan megváltoztak, mert elindult a nagyüzemi termelés. A képi dokumentálás stílusa az ún. szocreál időszakhoz kötődik, amikor a kritikai hangvétel teljesen háttérbe szorult, a felvételeknek bizakodást, a jövőbe és a szocializmusba vetett hitet kellett elsősorban közvetíteniük. Ebbe az elvárási rendszerbe kellett beburkolni a fényképészeknek az alkotásokat, hogy azok eladhatóak legyenek, hogy megfeleljenek az MTI által diktált és szigorúan ellenőrzött elvárásoknak. Ilyen köntösben alkotni nem volt könnyű, bár az intézménybe került fényképészek szakmailag mind kiváló mesterek voltak. Ezt a részleget politikai képgyárként is szokás emlegetni, amely azonban egyúttal alkotó-nevelő műhely is volt.[7]

Jelen tanulmányban Fehérváry Ferenc rövid életrajza mellett a *FOTO*[8] című lapban megjelent képeit idézzük fel, melyek a mindennapi rutinban keletkezettek közül kiemelkednek. A speciális szaklapban való megjelenés megbecsülést, rangot jelentett. „Művészi riportoknak" nevezte a korszak azokat a munkaábrázolásokat, amelyek megjelenhettek az 1954-ben induló periodikában. A háború előtti fényképész generáció jeles alkotói szerkesztették, bírálták és méltatták, látták el tanácsokkal a korszak új elvárásainak ismétléseivel a riportereket, így irányították és erősítették a szocialista átalakulás időszakát. Fehérváry Ferencnek

Fehérváry Ferenc: *Hazafelé*. FOTO 6. évf. 1959. 7. sz. 308.

egy képe vált ikonikussá, mely a Néprajzi Múzeumban 1984-ben megrendezett kiállításának meghívójára is felkerült. Ez a *Hazafelé* című mű, mely 1959-ben bekerült a *FOTO* című lapba, a Gera Mihály által szerkesztett monográfiában, a *Fényképtá*r 2000-ben megjelent kötetében is megtaláljuk, és természetesen az MTI archívumában is helyet kapott.[9]

Életének rekonstruáláshoz négy forrásunk van, az endrődi *Ki kicsoda*, Gera könyvének életrajza (Kincses Károly adatai alapján), az MTI egyik fotóscsoportjának megemlékezése és a családi emlékezet.[10] A művész apja, Fehérvári Ferenc tanító, Trianon után menekült Endrődre. A tanyasi Kocsorhegyen[11] tanította a legszegényebb gyermekeket. Az akkori elemi iskolai igazgató lányát, Bencze Margitot vette feleségül. Az elsőszülött fiuk elemi és polgári iskoláit szülőfalujában végezte, majd Jászberénybe került az állami tanítóképzőbe. Az 1930-as évek közepétől egész életre szóló vonzalom ébredt benne a fotózás iránt. Ekkor Endrődön a fotózás még luxusnak számított.

Első boxgépét még kamaszkorában kapta, barátjával, Szabó Ernővel saját kezűleg hívta elő és dolgozta ki a filmeket. Nekrológja szerint mindent megörökített Endrődről, a felrobbantott első vashidat, az összedőlt szélmalmot, a három gőzmalmot, a helyi áramfejlesztőt, az elbontott tanyai iskolákat. Fényképezte a tíz holtág növény- és állatvilágát, a nádfedeles házakat, a népviseleteket, a népszokásokat, a paraszti munkát. A tanítóképző elvégzése után egy évet a dunántúli Szőc (Veszprém megye) községben tanított. Aztán megjárta a háború poklát, majd rövid angol hadifogság[12] után visszatért Endrődre. Ugyanabban az iskolában kezdett tanítani, ahol egykor édesapja. Érdekelte a jégsport, az evezős sport meghonosítása, de remek úszó is volt. A felszabadulás után Budapestre költözött, ekkor már tükörreflexes gépe volt, amelyet maga alakított át kétaknássá. Az 1950-es évek elején a Magyar Fotó Vállalatnál dolgozott, ahová néhány bemutatott képével jelentkezett és azonnal állást is kapott. 1956. március 27-én a Minisztertanács rendelettel beolvasztotta a Magyar Fotó Állami Vállalatot és annak több száz dolgozóját az MTI-be, így ő is ott folytatta a munkáját mint mezőgazdasági riporter.

Első felesége Kutronyi Mária volt, két fiúgyermeke született, Ferenc és Zoltán, mindketten még édesapjuk életében disszidáltak. Második felesége Kunszt Erzsébet, egy kislánya is született, Orsolya. Tagja volt a Magyar Újságírók Szövetségének, a Fotóművészek Országos Szövetségének is. Két nagyobb önálló kiállítása volt: az *Országjárás* című a Vadas Ernő Teremben, 1965-ben, a *Szülőföld-szántóföld* című kiállítása a Néprajzi Múzeumban volt 1984-ben. Felvételei számos bemutatón elismerésben részesültek, több mint 30 díj közül kiemelkedik a Munka Érdemrend ezüst fokozata, melyet 1978-ban, nyugdíjba vonulása alkalmából kapott, és a Harmincadik Országos Fotópályázat I. és II. díja.[13] Sírja a Farkasréti temetőben található. Halála után felesége a fotófelszereléseket az endrődi Rózsahegyi Kálmán Általános Iskolának ajándékozta, archív fotóit a Honismereti Egyesület kapta, melyből 7 darab ma is ki van állítva az endrődi könyvtár olvasótermében.[14]

Varga László, az MTI archívumának fényképésze szerint Fehérváry Ferenc nevét a nagyközönség alig ismerte, ám szakmai berkekben a legjobb tudósítók között emlegették. Már kortársai is úgy vélték, hogy az egyre gyorsuló élet minden lényeges mozzanata gépe elé került, legyen az ipari, mezőgazdasági vagy kulturális vonatkozású. A vidéki utak gépkocsivonzata miatt sokszor dolgozott, utazott együtt a másik két ún. mezőgazdasági riportertársával, Király Krisztiná-

val és Kerekes Tamással is.[15] Varga véleménye szerint „igazi fotótudósító" volt, egykori szóhasználattal a mezőgazdaságért felelős tudósító. Járta a vidéket, fotóriportokat készített az ország minden részében. Több mint harminc évig lelkiismeretes, megbízható és szorgalmas munkatárs volt, hivatásának mestere – állítja róla ma is a riporteri szakma.[16]

Gera Mihály így jellemezte a művészt a 2000-ben megjelent monográfiájában, mely 100 képét mutatja be a nagyközönségnek: „Ma már nehezen tagadható: maradandót alkotott. Egy nehéz kor hiteles lenyomatát hagyta ránk. Nemcsak látta, rögzítette a falu köznapjait, ünnepeit, a paraszti munka fáradalmait, hanem érzékenyen meg is élte. [...] A szerkesztőségek ugyanis nem a fotográfiai értékekre, hanem csak az időszerű hírekre voltak vevők. Akkoriban pedig, jól tudjuk, a lapokat csupán a szocialista mezőgazdaság sikerei, a növekvő termelési eredmények, a virágzó szövetkezetek szakadatlan fejlődése, az örvendetesen javuló életszínvonal kellett hogy érdekelje. Az emberi pillanatok ritkán. Fehérváry Ferenc pedig éppen ezek megörökítésének volt a mestere. Ezért életművének java, emlékezetes fényképeinek sora nem a fotográfiai köztudatban kapott helyet, hanem az archívumban (számos jelentős pályatársa műveivel együtt), jobb sorsa várva, majdnem reménytelenül." Azóta változott a helyzet, hiszen az MTI digitalizálja a fényképeket, így azok nyilvánossá válnak, az Arcanum pedig számos újságot olvashatóvá tett a digitális világban. Ez utóbbinak köszönhetően megismerhetjük munkásságát a több ezer megjelent fotója alapján is, bár ezek a gyönge minőségű napilapok, mezőgazdasági szaklapok hasábjain jócskán eltorzultak.

Gera Mihály szerint: „Ha valaki fényképezőgépe elé állt, bízhatott együttérzésében, megőrizhette emberi méltóságát, mert Fehérváry Ferenc nem tartozott a kegyetlen fotográfusok közé." Azt tanácsolja, hogy nézze meg mindenki az *Önarcképét*: „Abból minden kiolvasható. Az életvidámság. Az emberség. A jóravaló szeretet. És nem utolsósorban a tehetség. [...] Bármit fényképezett is Fehérváry Ferenc pályafutása során, szakmai igényességét soha nem adta fel."[17]

Kiindulópontunk a *FOTO* című lapban megjelent három képe, amelyekhez méltatás és értékelés is társult. Láthatjuk a kiválasztott képet, és olvashatjuk az esztétikai elvárásokat.

Fehérváry Ferenc: *Leánybrigád*. FOTO 1955. 3. sz. 118.

Ezen a helyszínen együtt látható a kézi munkát végző, vidám nő és a háttérben egy gyár. A korban az számított hatásos és jó riportképnek, ahol a paraszti munka régi, kézzel végzet munkafázisai és a traktorok és kombájnok nagyüzemi eredményei együtt vagy egymás mellett voltak jelen, mert így egyértelművé és könnyen érthetővé vált a különbség, a változás, a fejlődés. A korabeli értékelés így fogalmazott: „A kép életörömet sugároz. Érezzük az augusztus izzását, a lánycsapat jókedvű munkáját az üzem konyhakertészetében. Ugyanakkor az új magyar táj is elénk tárul, amelyet egyre sűrűbben tarkítanak ipari létesítmények. Az előtérben mozgó és a fotográfusra mosolygó lány most nem zavar azzal, hogy a gépbe néz. Figyeljük meg, milyen jó a távlati hatás, milyen plasztikus a kép azáltal, hogy három síkra tagozódik. A világítás szép, a kép összhatása kellemes."[18]

Hevesy Iván: *A magyar fotóművészet új stílusa* című cikkében, 1957-ben fogalmazta meg finoman és többrétegűen a korszak elvárásait, miszerint a fénykép nem pusztán csak csodatükör, hanem képes az új élet építését segíteni.[19] Bass Tibor *Munkaképekről* című írása 1958-ban jelent meg.[20] Szerinte 1948-tól dömpingszerűen gyártották a fényképészek a munkaképeket, majd megcsömörlöttek, és elmenekültek e témától. Véleménye alapján ennek oka lehet, hogy a munka átalakult, nagyüzemivé vált. Ezért különös hangsúlyt kapott az az 50 kép, amely *A munka ábrázolása a fotóművészetben* című kiállításon felsorakozott. Kiemelte a kritika Járai Rudolf *Aratás* című képét, melyen a felülről fényképezett búzaföldek a nyár poézisét sugározták. Fehérváry Ferenc *Őszi szántás* című felvétele a kritikus szerint erőt sugároz, „bár nem vagyok híve az ilyen szimmetrikus megoldásoknak" – írta.

Hevesy Iván *A magyar fotóművészet története* című kötetében meghatározta a fénykép helyét a társadalomban: „amit a festő, a rajzoló vagy fotográfus ábrázol, ne fejezzen ki pesszimizmust, ne hirdessen élettagadást, sem a társadalom, sem az egyén életével szemben. Ne legyen ernyesztős, ne legyen elcsüggesztő, ne támasszon kételyeket az emberiség tökéletesítése, haladása tekintetében, ne adjon tápot az individualista szemléletnek, amely ki akarja szakítani az egyént a közösségből, elkülöníteni a tömegektől, ezzel az élet egyetemességétől is."[21] Ugyanekkor Szegedi Emil is megírta *Bevezetés a fotóesztétikába* című kis kötetét,[22] amelyben Fehérváry két felvételét használta fel: az egyiken lovak által húzott vetőgépek láthatóak felülnézetből. Ez volt a rálátásos fényképezés példája, mely Szegedi szerint leleményes, művészien komponált. A másik egy parasztember arcát a békaperspektíva szabályai szerint örökítette meg, a kifejezéstelinek ítélt képen egy bajuszos, kalapos, idős férfi mosolyog.

A művész *Tavaszi szántás* című képe 1959-ben jelent meg a *FOTO*-ban. A domboldalon dolgozó parasztok lovaikkal végzik a munkát a földeken. Ez esetben a „régi", nehéz munka megörökítése nyerte el a szerkesztőség tetszését. A fényképész kellő távolságot választott, ezért a parasztok arca nem látszik, a háttérben lévő domboldal zárja a teret.[23] A művész 1959-ben Tiszaföldváron készített képének szimbolikáját a korban szokásos kettősség jellemzi,[24] a jelenetben a kapájukat vivő, beszélgető paraszti alakok, jobbról a háttérben üres szekerek előtt és mellett lovagló fiatalember látható. A kép a „régi" világot örökítette meg, a ruházaton kívül semmi nem utal a jelenükre. A felvétel két eleme viszont a korhangulatnak és az elvárásoknak köszönhető. Az egyik a mosolyogva beszélgetés, amely bizonyára kapcsolódott ahhoz az elváráshoz, hogy minden képnek pozitív energiát kellett sugároznia. Ezt a hangulatot a fényképész kellő empátiával előidézhette, hiszen az alföldi ember mindenkori tréfás kedve köztudott volt,

ez a hozzáállás, ez az életszemlélet a túlélési stratégiájává vált. A másik fényképészeti „újítás” a viszonylag közelről, alulról való fényképezés, amely miatt felmagasodnak az alakok. Kivételes mű jött létre, a felhőzet a háttérben, az árnyékok az alakok mögött a két férfi dominanciáját erősítik és emelik ki.

Vadas Ernő elemezte a képet a lapban: „Fehérvári Ferencnek a mai paraszti életből kiragadott képén felfedezhető a tudatos komponálás, a jó vonalvezetés és a határozottság, ahogyan témáját megjeleníti. A beszélgetők csoportja uralja a felületet, és minden más elem csak mellérendelt szerepet játszik. A motívumok mégsem öncélúak, mert a nézőt hozzásegítik a kép tartalmának megértéséhez. Technikája vaskos. Kár, hogy az égbolt túlszűrésével az előtér és a háttér azonos tónusúvá vált, és így a levegőtávlat elsikkad. Az előtér részlet dús rajza kevésbé részletezett, omlósabb hátteret kívánt volna.”[25]

A *FOTO* című lap 1960-ban felhívta a figyelmet a fénykép reklámerejére, a politikai koncepciók megerősítését, sőt propagálását várták el a művészektől. A riportfotó jelentőségét a következőképpen definiálták: „A fotóriporter a közvélemény szeme, olyan képalkotó, aki az országos jelentőségű dolgoktól az apró, de érdekes jelenségekig mindenről beszélhet a fotó nyelvén, és kell is beszélnie. [...] A fotóriporter – kezében a fényképezőgéppel – a világ szeme lett. Mindenhol ott van, ahol zajlik, alakul, izzik az élet, ahol valami új történik, mindent lát, és amit egyszer megörökített, azt százezrek és milliók látják. Ebben van óriási társadalmi jelentősége, ereje, ez kell, hogy fokozza a riporter felelősségtudatát.”[26]

Harmadik képünkről nagyon hosszú elemző írás jelent meg Szegedi Emil tollából. A paraszti, nagyüzemi munkát egy nem paraszti öltözetű, egyszerű, olcsó, modern ruhát viselő lány kecses mozdulata érzékelteti. Gera a kép reprodukcióját a kötete hátsó borítójára helyezte. Szegedi tömérdek egymásba fonódó, korabeli frázist tár elénk, amíg elemzésében eljutunk a „sugallatos erővel emóciót kelteni” csattanóig. Kiemeli azt, hogy egy képnek érzelemgazdagnak kell lennie még akkor is, ha köznapi a tárgya. Állítása szerint ez a képi megfogalmazás azt tükrözi, ami az ember és munkája között a falu új életformájában alakult.

Fehérváry Ferenc: *Baromfi-gondozónő* (Gera könyvében: Etetés). FOTO 1961. 8. évf. 10. sz. 466–467.

Az általa megfogalmazott munkadefiníció a szocialista éra gondolatvilágát, esztétikai elvárását tárja elénk, amelyhez a vizuális elemeknek alkalmazkodni kellett. „A baromfi-gondozónő arckifejezése, plasztikusan kecses mozdulata, egész lénye, külső és belső habitusa tükrözi, sugározza az örömet, felszabadultságot, az élet szépségét, a munkában meglelt emberi elégedettséget. Nem a munka a »szép«, hanem a hatása. A munka teszi széppé az embert, ez emeli fel a vegetációból a lét értelmes magasságába, ez ad tartalmat életének. A modellt sem külső biológiai adottságai és mozdulata teszik csupán széppé, hanem az értelemmel, céllal, örömmel végzett munka tudata, mely bájos arckifejezésben, szép mozdulatában, gyengéd testtartásában ölt látható formát. A művészi lényeg feltárásához a fotográfus ezeket a motívumokat, személyt, szituációt, pillanatot, helyet, világítást stb. találta legalkalmasabbnak. A tárgyi és természeti elemek (a hangsúlyozott ember, az örvénylő mozgásban ábrázolt, éhes csirkehad, a szelíd párába bevesző alföldi, sík táj, a gyengéd felhőkkel tarkázott, derűs, nyári égbolt, a tónusok, a kivágás stb.) egytől egyig a képeszme megértését és az érzelmi élmény hatásos kifejezését szolgálják.”

A szocreál ideológia hangzatosan követelte meg kritikusainak szövegein keresztül a tartalom és forma egységét, amely a humánus emberábrázoláson túl a képnek a nézőre gyakorolt hatását is mérlegelte: „Megvalósult a művészi alkotás alaptörvénye: a tartalom és a forma összeolvadása, szintézise, ami azt jelenti, hogy az összes látható természeti formák új jelentést kaptak, érzelmileg is hatnak. A szerző érdeme, hogy a fotó kifejező eszközeivel (fény, árnyék, tónus, rajz, ritmus, kivágás stb.) látott jelenségnek nem csupán konkrét tematikai tartalmát, külszínét adta tudomásunkra, hanem kvintesszenciáját, esztétikai tulajdonságait is feltárta, érzelmi viszonyt teremtett a néző és a vizuális tárgy között. A művészetnek ez a célja: sugallatos erővel emóciót kelteni és érzelmi állásfoglalásra kényszeríteni a nézőt az élet igazságaival vagy igazságtalanságaival szemben. Ez a szerény tematikájú kép is mennyi mindent elmond a nézőnek környezetünkről, az emberről, a világról, a tudatunkban és érzelmeinkben történt változásokról annak, aki tud a kép nyelvén olvasni.”[27]

Ez az írás figyelmeztet arra, hogy a jól sikerült, hatásos üzenetként definiált felvételek – mint megtervezett látványosságok – csak azokhoz szóltak, akik tudtak a kép nyelvén olvasni, vagyis ismerték az elfogadott képi szabályrendszert. Felsejlik e félmondat mögött a háború előtti polgári társadalom kultúrájának az a része, amely kellően ismerte a riportképek világát, preferálta a képes hetilapokat. Ennek a „nyelvnek” a használatát az újságok és a napilapok tanították, a reklámelméletet jól ismerő néhány vezető propagandista tudta mindezen céloknak megfelelően tálalni, majd a szocialista reklám hálójába illeszteni a jelentős műveket. Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy egy jó kép – szerencsére – sokféle olvasatot elbír.

Ezt a képet a keszthelyi Georgikonban is kiállították 1964-ben, melyről a *Fényképművészeti tájékoztató* közölt ismertetőt. Járai Rudolf repülőről készült légi felvételei mellett kiemelték Fehérváry két képét, amelyek a szántóföldek absztrakt mintázatát örökítették meg. A fenti mű ekkor *A munka öröme* címet kapta, amivel a kritikus nem értett egyet. Hangzatos címválasztásnak vélte, „de megoldása követendő példa lehet”.[28]

A teljesség kedvéért visszatérünk egyéni tárlataihoz. A *FOTO* az 1965-ben szervezett *Országjárás* című kiállításhoz rövid ismertető mellett 7 képet közölt, melyek közül két felvétel rögzítette a traktorok mezei munkáját.[29] Így értékelte a

kiállítást a korabeli kritikus: „ezerféle nehézséggel kell megküzdenie ahhoz, hogy olyan gyönyörködtető, a valóságot annyi együttérzéssel ábrázoló képeket hozhasson létre, mint amilyeneket Fehérváry kiállításán láthattunk”.[30]

A Néprajzi Múzeumban megrendezett 1984-es tárlatát[31] dr. Gyuró Ferenc nyitotta meg ezekkel a szavakkal: „A művészet kollektív kategória. A szépséget nem lehet egyedül elviselni. [...] A mezőgazdasági dolgozók sem tudják egyedül elviselni eredményeiket. Terveiket, sikereiket meg kellett osztania népünkkel, s ebben társuk, művészi krónikásuk volt a fotóművész is.”[32] A kiállításban a baromfit etető lány képe nagy méretben volt kiállítva, melyet Gyuró magával ragadónak vélt.

A kiállításnak nagy sikere volt, most csak két jelentősebb kritikát idézünk. A *FOTO*-ban megjelent cikk szerint a művész származása miatt tudott szót érteni a falusi emberekkel, könnyen teremtett kapcsolatot bárkivel. „Ekkor kezdődő országjárása során a paraszti élet majd’ minden mozzanatát megörökítette. Szántás, vetés, aratás, lakodalom, búcsú vagy temetés – képeinek visszatérő témái. Az MTI-nél – ahol idővel főmunkatárssá nevezték ki – ő lett a mezőgazdasági felelős. […] Gyűjteményes kiállítása – amelyet a közelmúltban láthattunk a Néprajzi Múzeumban – kortörténeti értékein túl a választott témájával azonosulni tudó fotóriporter munkájának maradandó dokumentuma is.”[33]

Zay László más szempontok szerint értékelte a kiállítást a *Fotóművészet*ben.[34] Szerinte a bemutató egyfajta krónika, képekben elbeszélve, melyek az utóbbi évtizedek falusi fejlődését örökítették meg. Zsánerképeknek minősítette a műveket, melyekben érzékeltetni volt képes az időt és a kort. Véleménye szerint mivel a művész a Viharsarok tanyavilágából származik, érezhető rajta egyfajta sajátos karakter, tanítói szándék, de művei nem didaktikusak vagy illusztratívak, „hanem a tanító emberismerete és emberszeretete, vele együtt a jövőhöz fűződő elkötelezettsége, jövőt építő lankadatlan törekvése ragyogja be képeit”. Ez az ismertető is kiemeli azt, hogy a riporter legtöbb képén kompozíciót teremt, figyel a térelosztásra, a látóteret felosztó ívekre vagy egyenesekre. „Ezt a szerkezeti műgondot nevezném napfényszerű hatásúnak, mert amint a napsugár földeríti a síkot, megosztja és szembeötlőbbé teszi azt a teret, amelyet megvilágít, úgy vezeti Fehérváry a tekintetet, úgy vonzza egy pontra vagy egy vonalra, a vonal mentén elhelyezkedő emberekre vagy tárgyakra, miközben a sík többi részét párhuzamba vagy ellentétbe állítja e »fényes« terekkel.” Kiemeli azt, hogy a művész mindig a megfelelő helyre állt fényképezőgépével, ezért minden egyszerű dolog gyönyörködtető, az egységet, összetartozást asszociáltató módon helyezkedik el a képein. A nézők megérzik azt, hogy kedvtelve, szeretettel nézi azokat, akiket ábrázol. „Mert szépek ezek a képek, alapvető és egységes jellemzőjük ez is. Derű és bizakodás képeinek állandó kísérője, hitelesen az, őszintén és tiszta örömmel fejezi ki ezeket. (Egyetlen képcíme teszi dagályossá a különben is gyakoriságával erejét veszítő témájú fotóját: *A béke tankjai* címet adta mezőgazdasági gépek sorát feltüntető képének.)”[35]

1985-ben az oroszlányi művelődési központban megrendezett tárlaton „kellemes látvány a szemnek a baromfit etető fiatal nő fotója. Már-már művészien lágy karmozdulata, mosolygó arca és a kissé patetikus fényképezési mód (felfelé döntött kameraállás) a korabeli szovjet filmek hősnőit idézi.” Az ismertető felteszi a kérdést, hogy vajon ezek a művek „csupán” riportfotók vagy szociofotók. A kettő ötvözetének minősítve művészi fotóknak tartotta a közvélemény a kompozíció, a biztos szakmai tudás alapján.[36]

Gazdag és sokrétű életművéből lehetne olyan képeket összeválogatni, ahol „csak” a régi világ jelenik meg, a kézi munkát végző parasztokkal, de az új világ nagyüzemi munkásalakjait megörökítő felvételei is számosak, sőt a mezőgazdaság átalakulásának képpé alakított kontrasztját (a régi és új együttese) is felidézhetnénk, ha munkaképeit szeretnénk megidézni.

A korabeli esztétikai frázisok megismerésével valószínűleg érthetőbbé vált, hogy az akkori szaksajtó miért a fenti három képet vélte a legkiválóbbnak. A tiszaföldvári kép a technikai felkészültség bizonysága, a látszólagos és a valóságos pillanatnyiság együttes megragadásával vált a paraszti lét enigmatikus ikonjává a Néprajzi Múzeum kanonizálása alapján. Benne van az idő, amely a múltra utal, a kézzel végzett munka iránti állandósult tisztelet. A két idős, alföldi férfi alakja annak a szegénységnek a metaforája, amely a földjüket vesztett emberek élni akarását tükrözi, a háború utáni, újabb nehéz helyzetben a túlélést szimbolizálja számunkra. Feltételeztük, hogy ugyanazzal a kettősséggel találkozunk a fényképész munkásságában, mint a korabeli képzőművészek esetében, akik alkottak néhány ideológiailag megfelelő vagy elvárt képet az állami kiállítások, megrendelők számára a megélhetés és kiállítási lehetőség miatt, miközben otthon, a műtermükben szabadon alkothattak, kísérletezhettek a maguk tempója, ismerete és tudása szerint. Mivel Fehérváry Ferenc hivatalos státuszban mezőgazdasági riporterként dolgozott – csak a munkahelye felé, az MTI-nek leadott anyagai alapján elemezhető, maga az intézmény továbbította az egyes felvételeket az újságoknak is. A fényképész másik énjét, amely a saját magának készített művekben lenne tetten érhető, nem ismerjük, mert hagyatéka sajnos elpusztult, tönkrement. Számunkra ez nagy veszteség, mert ez a hiány egysíkúvá teszi az életművet, mely egyes képein felvillantja a kísérletező mester attitűdjét, ismereteit, tehetségét.

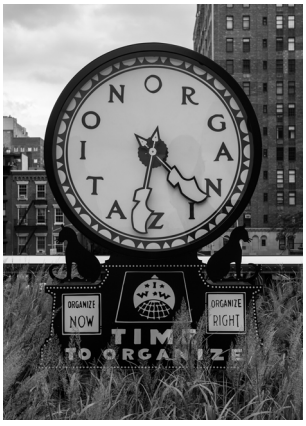
JEGYZETEK

1. Hevesy Iván: *A nemzetközi sajtó-foto kiállításról*. Magyar Nemzet 1958. szeptember 13.
2. Bán András: *„A mi új világunkról adnak művészi jelentést”. A fotográfia az ötvenes években Magyarországon*. In: Barta Zsolt Péter (szerk.): *Fotóművészeti konferencia*. MMM Bp., 2019. 91–103.
3. Bán András: *„Egy új, következetes fotólátás szülöttei”. Hevesy Iván és a modern magyar fotográfia kezdetei.* Fotóművészet 2023. 3. 48–58.
4. Az MTVA munkatársa, Késmárki-Krisch Eszter jogértékesítő tájékoztatása.
5. A hozzáfűzött kommentár szerint: „A pusztán a hideg télben sem áll meg az élet. Nem alszanak téli álmot sem az emberek, sem az állatok.”
6. https://www.nemzeti.archívum.hu/photobank; mezőgazdaság: 1 753, gazdasági szervezet: 1 311, növénytermesztés: 1015, mezőgazdasági munka: 775, állattenyésztés: 277, gazdaság (általában): 277, mezőgazdasági terület: 247 stb.
7. Hevesy Iván: *30 év fotoriporter szemmel*. Magyar Nemzet 1964. január 14.
8. Online is olvasható az Arcanumban.
9. Gera Mihály (szerk.): *Fehérváry Ferenc (1922–1988)*. Interart Stúdió Kft., Bp., 2000. 20.
10. Köszönöm a művész feleségének, Jánossyné Kunszt Erzsébetnek és lányának, Fejérváry Orsolyának a segítségét.
11. *Kocsorhegy külterület, amely ma része Gyomaendrőd város területének.*
12. A családi emlékezet szerint.
13. https://hgyvk.hu/images/stories/digitalizalt_dokumentumok/szemelyek/marton_gabor/in_memoriam/fehervari_ferenc.pdf – Városunk 1988. április.
14. https://hgyvk.hu/phocadownload/Helytorteneti_kiadvanyok/Gyomaendrodi_ki_kicsoda.pdf – Honismereti Egyesület, Gyomaendrőd, 2004. 110.
15. László Varga: *Elfeledett fotográfusok – Fehérváry Ferenc* – FF 2024 október 14.
16. https://www.facebook.com/groups/118511205578702 – A *Volt MTI-Fotós, laboros és archívos kollégák csoportja* Facebook-oldalon található számos életrajz.
17. Gera Mihály: i. m. 4.

18. FOTO 1955. 3. sz. 118.
19. Hevesy Iván: *A magyar fotóművészet új stílusa a Nemzetközi Művészi Fotokiállítás magyar anyagának tanúsága szerint*. FOTO 1957. 8. sz. 287–291. Bán András kutatása szerint „Hevesy az új fotóról ír – és 1957 után lényegében minden kritikai szövege erről szól –, következetesen mellőzi a »modern« szót éppúgy, mint a »szocialista realizmus« terminust. A társadalom fejlődéséről, haladásáról értekezik, a fotóművészet korszerűségét értelmezi." Bán András: *„Egy új, következetes fotólátás szülöttei"*. 58.
20. Bass Tibor: *Munkagépekről*. FOTO 1958. 1. sz. 4–5.
21. Hevesy Iván: *A magyar fotóművészet története*. Bibliotheca Könyvkiadó, Bp., 1958. 198.
22. Szegedi Emil: *Bevezetés a fotóesztétikába*. Műszaki Könyvkiadó, Bp., 1958. 68–69.
23. FOTO 1959. 4. sz. 144. *Tavaszi szántás* (repró).
24. MTI adatok: Tiszaföldvár 1959. április 10. (*Jász-Nagykun-Szolnok* megye). A Lenin Termelőszövetkezet tagjai hazafelé tartanak munka után.
25. FOTO 1959. 7. sz. 270.
26. Botta Ferenc: *A riportfoto*. FOTO 1960. 1. sz. 44.
27. sz. = (Szegedi Emil): Fehérváry Ferenc: *A munka öröme (Baromfi-gondozónő)*. FOTO 1961. 10. sz. 466–467.
28. Kónya Kálmán: *Fényképkiállítás a keszthelyi Georgikon napokon*. Fényképművészeti Tájékoztató 1964. V–VI. 10–102.
29. *Permetezés*, *Legelőn*, *Időszerű munkák* (2 kép, az egyik *Boronálás*), *Ménes*, *Közgyűlés a mezőn*, *Törik a szabolcsi dohányt*.
30. FOTO 1965. 9. sz. 419.
31. A kiállítás 1984. április 11. – június 3. között volt látogatható.
32. A megnyitó szövege: Néprajzi Múzeum EAD-5/A 1984.
33. Zay László: *Viharsarok, napfényben. Fehérváry Ferenc képei a Néprajzi Múzeumban*. FOTO 1984. 7. sz. 312. Közölt képek: *Összebújva*, *Bőség*, *Bajnai asszonyok*, *Gabonaszárítás*, *Apajpuszta*, *Melegben*.
34. Fotóművészet 1984. 3. sz. 154.
35. Közölt képek: *Parasztember*, *Tükörkép*, *Mágneses tér*, *Közgyűlés a mezőn* című sorozat 4 képe.
36. Bödör Lilla: *A szántóföld fotósa*. Komárom-Esztergom megyei 24 óra / Dolgozók lapja 1985. 9. sz. 76.

BÁN ANDRÁS

BETONGYŰRŰBEN



Lazításra is jutott idő, kártyáztunk, sakkoztunk, csocsóztunk, de csináltuk a lapot, és beszélgettünk mindenről, munkáról, családról, jól éreztük magunkat együtt.

■ Az itt következő tanulmány a Kádár-kori sajtófotók egy csoportjával, a *Népszava* című központi politikai napilap nyolcvanas évek első felében megjelent képeivel foglalkozik, elgondolkodva azon, hogy mit kezdjünk az újabban nagy mennyiségben digitálisan nyilvánosságra hozott fotókkal. Van esély saját idejükben való olvasatuk rekonstruálására, vagy beleömlenek a kontextus nélküli képek, stockfotók áradatába, kiszolgáltatva a tetszőleges értelmezésnek és a mesterséges intelligenciának?

Lapozzuk fel tehát a *Népszava* 1981. február 3-i számát, ott is a *Fakutyaveszély* című összeállítást. Öt fotó és rövid szöveg. A cikkecske kellően népnevelő módon arra hívja fel a figyelmet, hogy a befagyott Balatonon való csúszkálásnak is megvannak a maga veszélyei. A lap fiatal fotóriportereinek, Kiss Árpádnak és T. Balogh Lászlónak[1] a képei azonban egyfelől a tél felszabadult örömeiről számolnak be, másfelől a magyar fotó képkomponálási hagyományait is használják (például látványos ellenfény), tehát semmiképp sem a képépítés szocialista realista kívánalmai szerint készültek (már ha volt ilyen…).

Politikai napilapban két teljes hasáb zsánerfotókból? Méghozzá képaláírások nélkül? Mindenesetre meglepő.

Ha a következő napra lapozunk, ott a belpolitikai oldalon találunk hasonló képösszeállítást *Betongyűrűben* címmel. Az egészen rövid szöveg a témát nevezi meg: az épülő paksi atomerőműben nehéz körülmények között dolgoz-

nak a szerelők. A fotók egyike is a helyszínt mutatja totálban, magát a nagyszabású építkezést. A lap fotórovatának vezetője, Rédei Ferenc által készített további hét kép, kihasználva azt, hogy a fényképezésre rendkívül szűk hely állt rendelkezésre, közelnézeteivel monumentálissá nagyítja az eszközöket és a munkát végző embert. A fotók nem beállítottak, a fényviszonyok sem keresettek. A képeken lüktet a munka. A napilapban majdnem autonóm képriportokat találunk tehát, szinte „vörös farok" – kötelező lelkesítő és oktató újságírói sablonok, agyonmagyarázás, agyonírás – nélkül.

Szemlélődésünket, kutatásunkat az teszi könnyűvé, hogy könyvtári keresgélés vagy mikrofilm-tekergetés helyett odahaza, a képernyő előtt ülve tanulmányozhatjuk a lap digitalizált változatát. Az Arcanum-felületen (https://www.arcanum.com/hu/) az egyes lapszámokon túl a szerkesztőségben fellelt, főleg az 1980–90-es éveket érintő képanyag is megtekinthető. Azaz bizonyos mértékig tanulmányozható, milyen képeket készítettek az újság fotóriporterei a helyszíneken, s abból melyek jelentek meg a lapban, ahogy vizsgálható maga a szöveg- és képfolyam, az egymásmelletiségek, egymásra utalások. A digitalizálás a szerkesztőségben fennmaradt negatívokat érinti. Így ott találjuk ebben a hatalmas archívumban Rédeinek több mint száz paksi felvételét 1981 januárjából, köztük az említett nyolc képet.[2]

Egyidejűleg több feltételnek kellett teljesülni ahhoz, hogy ezek a képriportok így megjelenhettek. Szükség volt ehhez már valamelyest alkalmas nyomdatechnikára. A *Népszava* az 1980-as évek elején állt át az ofszetnyomásra, azaz az ólombetűt fényszedés váltotta fel, és elviselhetőbb lett a kinyomtatható képek minősége is. (Összehasonlításképpen: a *Magyar Nemzet*et még 1990-ben is ólombetűvel szedték, és az újság nem közölt fotókat.) Szükség volt felkészült fotográfusokra. Szükség volt olyan intézményi keretre, amelyben a fotósok viszonylag korlátok nélkül dolgozhattak. Szükség volt a szerkesztőségi gyakorlat megváltozására, amely addig csak egy illusztratív foltnak tekintette a fényképet. És szükség volt a szerkesztőségekig lebontott politikai szándékra és lehetőségre.

A Kádár-kor pesti és vidéki politikai napilapjai hosszú éveken át a „muszanyagokban" fuldokoltak. A szakmai zsargon a „muszáj" szóból egyszerűsített formulával jelölte azokat a „fentről" sugalmazott pozitív közleményeket, amelyek a szocializmus épüléséről, a békeharcról, a nép önfeledt művelődéséről, a baráti országokról szóltak. Még a hetvenes évek végén is áradtak a *Népszavá*ban a „szürke, egysíkú üzemi anyagok".[3] Ám ez időben egyre kitapinthatóbban módosult a politikai gondolkodás Magyarországon. „Az 1970-es évek közepétől a magyar politikai vezetés ideológiáját és szocializmusról kialakított jövőképét mindenekelőtt nagyfokú bizonytalanság jellemezte. Az »aranykor«, amelyet az 1960-as évek végi alternatív baloldali áramlatok még érezhettek, egyértelműen lezárult. A korábbi évtized reformlendülete kifulladt, és az elemzések egyre gyakrabban hangsúlyozták, hogy kevésbé látványos, de kérdésekkel teli, ismeretlen problémákat hordozó korszak következik."[4]

A nyolcvanas évek elejétől az ország helyzetét nehezítette az olajárrobbanást követő jelentős gazdasági válság „begyűrűzése": már csak katasztrofális állami eladósodás révén lehetett fenntartani az életszínvonalat. Ez a mindennapokban is éreztette hatását: az emberek politikai összejövetelek vagy „kommunista szombatok" helyett nyomasztó „önkizsákmányolással" másod- és harmadállásokat vállaltak. Miközben a munkahelyeken a teljes foglalkoztatottság nevében nehezen lehetett érvényesíteni a munkafegyelmet és a differenciált bérezést. „A szov-

jetrendszert egyszerűbb volt kiépíteni, mint lebontani. Az 1968-as reformtól a rendszerváltást közvetlenül megelőző átalakítási kísérletekig folytonos problémát jelentett, hogy igen gyorsan kialakult az elképzelt szocializmus hamis tudata, főként a szovjetrendszerre hangolt/mozgósított dolgozó osztályok körében, ami tartós érdekellentéteket és politikai feszültséget szült, s az 1950-es évek közepétől súlyos nehézkedési erőként gátolta a szükséges változásokat. Az ellentmondások első jele az volt, hogy a differenciált bérezést a többség nem kötötte össze a növekvő jövedelemkülönbségek pártolásával, nagy teret hagyva ezzel a visszatérő állami beavatkozásnak és a reformok mérséklésének."[5]

Visszaérkezve most már a *Népszavá*hoz, a vizuális kommunikációnak ez az akkoriban frissnek és kifinomultnak számító módja, a napilapos fotóriport számára tehát kedvezőbbekké váltak a körülmények. Ugyanakkor meglepő, hogy változás abban a lapban zajlott elsőként, amelynek „érdeklődése elsősorban a termelés kérdéseire irányult, és mintegy a »széles dolgozó tömegek« érdekeit képviselte. Határozottan nem értelmiségi igényű olvasóközönségnek szóltak írásai, viszonylag rövid cikkek egyszerű stílusban megírva."[6]

A fotórovatot ekkoriban Rédei Ferenc fotóriporter vezette. A *Népszava* – évszázados hagyományának megfelelően is, pártfeladatként is – a munkásság lapja volt, a második legnagyobb napilap ebben az időszakban Magyarországon. Hétköznapokon háromszázezer példányban nyomtatták. (A pártlap, a *Népszabadság* példányszáma ennek több mint kétszerese volt, míg az értelmiségi lap, a *Magyar Nemzet* szándékosan alacsonyabban tartott példányszáma százezer körül járt.) A *Népszavá*t formálisan a Szakszervezetek Országos Tanácsa (SZOT) adta ki, ami nem jelentett sokkal többet annál, mint hogy a lapnak részletesebben kellett beszámolni a szakszervezeti eseményekről, illetve a helyi szakszervezeti bizottságoknak elő kellett fizetnie a lapra. Rédei Ferenc így emlékszik vissza erre az időszakra: „A szerkesztőség nem szakadt meg a munkában, vagy inkább úgy mondanám, nem csak robotoltunk. Lazításra is jutott idő, kártyáztunk, sakkoztunk, csocsóztunk, de csináltuk a lapot, és beszélgettünk mindenről, munkáról, családról, jól éreztük magunkat együtt. Jó banda volt, fociztunk, moziba, színházba, társaságba, sörözni jártunk, őriztük egymás gyerekét, kutyáját, kalákában dolgoztunk egymás építkezésén. A *Népszavá*nál lassan megmozdult az állóvíz szakmai téren is, Siklós János főszerkesztő komolyan vette az átállást az ofszetre. Elküldött két hétre a *Dunántúli Napló*hoz Pécsre tapasztalatszerzésre, mert akkor ott már ofszetnyomással ment az újság. Hasznos volt az ottlétem, mert – most ez rosszul fog hangozni – igazából azt tanultam meg, hogy mit nem szabad csinálni. Ott jöttem rá: nagyon fontos, hogy a fotóriporter mennyire képzett, mennyire felkészült, egy szerkesztőségben hogyan és mivel tudja kitaposni magának a helyét. A Népszavánál is voltak erős emberek, akik nem hagyták, hogy a betűk közé képek kerüljenek. Be kellett erőszakolni a képet, meg kellett győzni őket, hogy nem azt kell lefényképezni, amit leírnak, hanem valami mást, ami hozzátartozik, ami kiegészít, hogy elfogadják, lehet több kép is, lehet nagyobb a kép. A *Népszavá*nál az első időkben ketten voltunk a fotórovatban, de elkezdtem embereket keresgélni, a fotólabort átépíteni. A lap támogatta a rovat korszerűsítését szolgáló terveimet. Valami miatt volt tekintélyem a lapnál. Szót tudtam érteni a főnökökkel. Felvehettem fotósokat úgy, hogy én válogattam, jött Balogh Laci, 17 évesen, akkor még mindenesnek. Azután Szlukovényi Tamás, majd Fejér Gábor, akinek az éjszakai műszak anyagát soha nem felejtem el. Textilgyár és éjszakai mulató képpárokban. Ilyennek képzeltem

a *Népszavá*ban a munkásábrázolást. Batha Laci, Kiss Árpi, Teknős Miki, Danis Barna csatlakozott hozzánk, nem akármilyen csapat állt össze."[7]

A hivatásos fotográfus szakma intézményi keretei a korai Kádár-korban rajzolódtak ki. Korábban is voltak fotográfusok, akik a pocsék nyomdatechnikájú sajtó szerény képigényét kiszolgálták. Közvetlenül a háború után a kommunista párt elfoglalta és központosította a hírszolgálatot, számos jelentős fotográfust alkalmazva (némi erőszakkal). Ám az 1960-as években vált általánossá, hogy főállású fotográfusokat alkalmaztak nagy számban nemcsak a sajtóban, hanem a múzeumokban, a kutatóhelyeken és számos más intézményben, számukra eszközöket és nyersanyagot biztosítva. 1956-tól tevékenykedett a Magyar Fotóművészek Szövetsége, amely keservesen küzdött azért, hogy művészeti tekintélyt és pénzügyi megbecsülést szerezzen a fotográfiának. Az oktatásról, a tehetséggondozásról, az ösztöndíjakról, az állami kitüntetésről, a fotóművészet gyűjteményezéséről, a fotós könyvkiadásról „fölfelé" megfogalmazott javaslatainak csak a töredéke valósult meg.

A riportfotográfusok is beletörődéssel kezelték, hogy a sajtó nem volt nyitott az önálló vizuális kommunikációra, azaz nagyobb, összefüggő képriportok közlésére. Az a gyakorlat alakult ki, hogy egyfelől a riportfotósok munkájuk mellett megvalósíthatják álmaikat, projektjeiket (céges eszközökkel), másfelől az számít igazán fotóriporternek, aki ilyen terveket dédelget.

A művészi ambíciókkal tevékenykedő fotográfusokot hosszú időn át az az esztétikai megfontolás vezette, hogy képük minél tökéletesebben komponált legyen. Ezt szorgalmazta a háború utáni humanista fotográfia éppúgy, mint a korszakalkotónak tartott *Family of Man* című kiállítás.[8] Ezért vált a kor fotós példaképévé a „decisive moment" elvét meghatározó remek fotográfus, Cartier-Bresson[9]. De már a hatvanas években is élénk vita folyt a képsorozatokról, a montázsszerkesztésről, az autonóm képi narratíváról. A hetvenes évek nagyobb képanyagai a szakmát alapvetően formálták át, ugyanakkor nehezen találtak utat a közönséghez kiállítások vagy albumok formájában. Ám ettől kezdve a riporterek jelentős része az újságok kereteit szétfeszítő anyagokban gondolkodott.

Ez a kettősség volt az alapja már a hatvanas évek második felében néhány évig működő és kisszámú közös kiállítást produkáló, de a valóság fotografálásának megújításáról gondolkodó Stúdió Nadarnak. Ez a kettősség vezetett el Korniss Péter[10] nem hivatalból készített Erdély-fotóinak átütő sikeréhez (Műcsarnok, Budapest, 1997). És ez volt a szerkezete az 1977-től működő Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának, amelyből többen is a *Népszavá*nál kerültek igazán pályára.

Lapozzuk fel a *Népszava* 1980. január 19-i számát. A tudósítás a Nemzeti Múzeum – akkor még igencsak újdonságnak számító – múzeumpedagógiai foglalkozásáról szól. Kiss Árpád öt fotós tudósítása a szükséges riporteri bevezetés után (kik, hol, mikor, mit) ráközelít a gyerekekre, az alakító kézre, a formázásba belefelejtkező spontán gesztusokba. Ártatlan, kedves képek. Ugyanez időben készítette Kiss Árpád azt a „nagysorozatát", amely egy sérült gyerekeket ápoló otthon életéből mutatott be megrázó, szinte megnézhetetlen pillanatokat. Vagy nézzük meg Fejér Gábor fotóriportját az 1984. január 28-i számban egy dorogi zeneiskoláról. Kedves gyerekarcok, kifogástalan, derűs zsánerek itt is. Egy napilap nem juthat el a mélységekig, épp csak érinti a „valóságot". Nem a cenzúra vagy öncenzúra miatt: a szerkesztők és az olvasók között akkor erről konszenzus működött. A politikusoknak mifelénk nem volt magánélete, a sztároknak kevéssé volt kultusza, a bűnözés és a nyomor láthatatlan maradt. Ugyanebben az év-

ben jelent meg Fejér Gábor emlékezetes albuma Ferencsik János nemzetközileg elismert karmesterről, a zenei élet egyik privilegizált szereplőjéről. Ferencsik „arca látszatra zárkózottabbnak mutatkozott, mint amilyen ő maga volt, hiszen baráti körben szívesen beszélgetett gondolatairól, élményeiről, olvasmányairól" – jellemezte őt a kortárs, Gách Marianne.[11] A fotós kellő eltökéltséggel a nagy, klasszikus pódiumpillanatok mellett a mindennapi embert is megörökítette s közreadta.

Ez utóbbi példa inkább a zsurnaliszta műfajok különbözőségéről szól, az előbbi azonban arról a kettős beszédről, ami a kort átjárta: jobbító szándékkal, tisztességesen el kell készülniük azoknak a tudósításoknak, amelyek közreadására kevés az esély.

A *Népszava* fotórovata tehát a magyar sajtófotó egyik legendás műhelyévé vált az 1980-as évek első felére.[12] Legalább néhány fiatal számára műhelymunkával pótolta a hiányzó főiskolai képzést. Szlukovényi Tamás, aki később a Reuter fotószolgálatának közép-európai vezetője lett, erre így emlékszik: „Szerintem a *Népszava*, a fényképeket tekintve, az egyik legmerészebb lap volt, és valószínűleg a legjobb stábbal dolgozott. Feri vezetési képességei, tanítói szerepe és minden, amit elvállalt, sokat segített. Nagyon jó fotósok nőttek fel vele az utóbbi harminc évben, sokan köszönhetik neki a karrierjüket; az egyikük én vagyok."[13]

Ugyanakkor meglehetős pazarlásnak tűnt, hogy egy napilap a nyolcvanas évek fordulóján saját, nem is kis létszámú fotósstábot toborzott. Ám a fotórovat ilyetén bővülésének számos nyomós oka volt. Egyfelől a kommunikáció akkori nehézségei. Magyarországon működött központi hírszolgálat, hatalmas fotószerkesztőséggel és archívummal,[14] a nagy lapkiadók is működtettek fotószolgálatot. A központi hírszolgálat, az MTI „táskás embere" mindennap elindult a hírügynökség napi anyagával, a *Népszabadság*nál kezdve hierarchikusan sorba vette a szerkesztőségeket, képeket ajánlva megjelenésre. Körútjának utolsó állomásaira logikusan már csak a maradék képek maradtak. Így nem lehet lapot szerkeszteni.

A másik ok már az 1949-es, szovjet mintájú alkotmányban is olvasható: „Minden munkaképes polgárnak joga, kötelessége és becsületbeli ügye, hogy képességei szerint dolgozzék." A Nyugattal való versengés során az egyik legerősebb érv ez volt: a szocializmusban nincs munkanélküliség. Így a Kádár-kori gazdaságszervezés – meglehetősen észszerűtlen módon – a teljes foglalkoztatásra törekedett. Akinek nem szerepelt a személyazonossági igazolványában munkahely, az közveszélyes munkakerülőként büntethető volt. A szabadúszó művészek számára ugyan kiutat jelentett az, hogy a Művészeti Alapot jegyeztették be munkahelyként. De hát a fotóriporterek nem voltak művészek. Vagy mégis?[15]

A Kádár-korban az számított művésznek, aki tagja volt valamelyik művészeti ág szakmai szövetségének. Ez kevésbé volt meghatározó az építészek vagy a filmesek számára, ahol lényegében csak intézményi keretek között lehetett tevékenykedni, de érzékenyebb problémát jelentett a képzőművészek és a fotósok számára, akiknek ideális lett volna a szabadfoglalkozás. Ezért is volt jelentősége annak, hogy a Magyar Fotóművészek Szövetsége kit vett föl a tagjai közé. A Magyar Távirati Iroda fotósai úgy gondolták, fölötte állnak ennek a problémának, bár néhányan közülük is kérték tagfelvételüket a szövetségnél. Az alkalmazott fotográfusok számára annál fontosabb volt a tagság, hiszen közöttük azért akadt, aki a szocialista „piac" számára dolgozott szabadúszóként. A riporterek helyzete ambivalensnek minősült, hiszen általában intézményhez, szerkesztőséghez tartoztak, ugyanakkor tevékenységük jelentős részét épp

a sajtókörülményektől függetlenül vagy annak ellenére gyakorolták, kiállítás vagy fotóalbum reményében.

Egyszóval a nyolcvanas évek fordulóján Rédei Ferencnek módjában állt számos fiatal fotóst alkalmazni.[16] A napilapok szerkesztői közül nem egy addig úgy gondolkodott, a fotót meg tudja csinálni az újságíró vagy a szolgálati autó gépkocsivezetője is, ha már odamentek a riport helyszínére. Rédei számára fontos volt a fotográfusok presztízse, autonómiája. A rovat egyszerűen működött: a lapterv alapján kiosztotta feladatokat, de azt is jól fogadta, ha a kollégák javasoltak saját témát. A fotósok részt vehettek a laborálásban, és naponta kiterítették a képeiket a rovatban, ismerték, bírálták egymás munkáját. Ezt követően egy jó rovatvezető ott állt a tördelő mellett, és megharcolt minden képért, minden értelmetlen képvágás ellen. És ott állt a rovat ajtajában, nem engedte be a gyakran értelmetlen bírálatokat, letolásokat a munkatársaihoz. A *Népszava* a képi minőség javításán munkálkodott, nem a határokat feszegette. Ahogy valójában más lapok sem. Kevés volt a kivétel a sajtóban, kiállításokon, néhány példát tudunk csak felhozni „balhéra", betiltásra. Ahogy besúgásra sem: más művészeti-értelmiségi területekhez képest itt jóval kevesebb volt a beszervezés. Igazán problémás esetek inkább a képzőművészeti fotóhasználat területén bukkantak fel.

Az akkori társadalomvizsgáló fotográfiát inkább jellemezte a finom irónia, mint a leleplezés szenvedélye. Volt kivétel. Amikor Urbán Tamás elkészítette legendás fotósorozatát az aszódi nevelőintézetről, a fiatalok kriminalizálódásáról,[17] a meghökkenést nem csupán a nyers fotográfiai eszközök váltották ki, hanem maga a téma: ilyen létezik itt és most, a szocializmusban? De jellemzőbb volt Kiss Árpád *Berci*-sorozata (1980) és Bartha Lászlóval közös *Lakógép*-anyaguk (1982).[18] A *Berci* az első magyar űrhajóshoz és szocialista celebhez kapcsolódik, bár maga a híresség nem szerepel a képeken, csupán kultuszának különféle erőlködő rekvizitjei. A *Lakógép* pedig kirakati próbababák mint átlagos lakótelepi lakosok üres napi rutinjait követi. Az irónia, a sorok között olvasás a nyolcvanas évek értelmiségének jellegzetes kifinomult kommunikációs technológiája volt. Akkori gondolkodásunkat talán legtalálóbban Esterházy Péter rögzítette nem sokkal a rendszerváltás után, egy fotóalbum számára írott esszéjében: „Ne tessen nyugtalankodni, mondta volna […] az egyszeri szobafestő, EZ MÉG KAP FOGNI EGY VAJSZÍNŰ ÁRNYALATOT. Ebben az ígéretben telt az életünk, hogy igaz ugyan, most így meg amúgy, botrányosan, de ne tessünk nyugtalankodni, mert ez még kap fogni egy vajszínű árnyalatot."[19]

Aki nem élte át, érti-e ezeknek a fotóknak az iróniáját? Természetesen egy napilap legfeljebb zsánerképeiben engedhetett meg némi finom humort. A komoly témák visszafogott fotográfiai eszközöket kívántak. Például az 1982. május 29-ei számban T. Balogh László tudósítása a Herendi Porcelángyárból. Szemmagasság, természetes fény, nagy látószögű objektívvel a termelő műhely, aztán két munkásportré: finom mozdulatok, a munka koreográfiája. Hasonló Fejér Gábor beszámolója május 8-án a Radelkis műszergyártó szövetkezetből: elmélyültség, pózok nélkül. Ha ismernénk a képekhez a helyzeteket, a sorsokat, nyilván közelebb kerülhetnénk a pillanathoz. De így is érzékeljük a fotográfus tisztességét.

A neten tehát ott találjuk a *Népszava* minden lapszámát és a fotórovat képanyagából is bő merítést. Mi lesz ezeknek a képeknek a sorsa? A nyolcvanas évekre a riportfotó a nyugati világban túllendült fénykorán: a hírfogyasztók inkább mozgó képeket igényeltek. A fotósok, pozíciójukat megőrzendő véresnél véresebb felvételekkel szolgáltak a katasztrófákról és a világ válságövezeteiről –

romló lelkiismerettel. Vagy a művészet közelébe sodródtak, legjobb képeiket a vezető múzeumok állították ki, neves könyvkiadók publikálták. Nálunk akkoriban nem küldték a fotóriportereket a hatnapos háborúba vagy az éhező Biafrába, sem szándék, sem lehetőség nem kínálkozott erre. De legalább a fennmaradt anyag múzeumi metamorfózisa megfontolható.[20]

A múlt dokumentumai kiszolgáltatottak a jelen szándékainak és felületességének. Ma a Kádár-kor egészét a közgondolkodás valamiféle szürke árnyalatú „szocreálként" vagy retróként kezeli. Gyorsan átpörgetjük a képeket, az akkori személyes bátorságok és mikroeredmények könnyen elfelejthetők.

JEGYZETEK

1. Kiss Árpád (1957) egy kellemetlen névazonosság miatt később a Kiss-Kuntler Árpád nevet használta, s Balogh László (1958) 1977–1990 között ugyancsak névazonosság miatt tüntette föl így a nevét.

2. A fotótörténet a nagy hagyatékok, archívumok feldolgozása során hosszabb ideje foglalkozik a „kontakt" problémájával. A kisfilmes technikával dolgozó fotográfus jellegzetes eljárásmódja: ugyanarról a témáról egymás után több felvételt készíteni. Később pedig a laborálás szakaszában dönteni arról, hogy a változatok közül melyik expozíció kerüljön nyilvánosságra milyen kivágásban. Azok a publikációk, amelyek mondjuk André Kertész vagy a Magnum-fotósok döntéseit vizsgálták ebből a szemszögből, sokat elárultak arról a gyakorlatról, hogy az adott pillanatban mint tekintett „jó" képnek a fotográfus vagy a képszerkesztő. Vö. pl. Évelyne Rogniat: *André Kertész. Le photographe à l'oeuvre*. Presses Universitaires de Lyon – Presses de la Sorbonne Nouvelle, Lyon – Paris, 1997; Kristen Lubben (ed.): *Magnum Contact Sheets*. Thames & Hudson, London, 2011.

3. Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. Napvilág – Politikatörténeti Intézet, Bp., 2012. 232.

4. Kalmár Melinda: *Az emberi tényező. Ideológiai átalakulás az 1970-es években*. In: Majtényi György – Szabó Csaba (szerk.): *Rendszerváltás és Kádár-korszak*. ÁSzTL – Kossuth, Bp., 2008. 523.

5. Uo. 526.

6. Buzinkay Géza: *A magyar sajtó és újságírás története a kezdetektől a rendszerváltásig*. Wolters Kluwer, Bp., 2016. 435.

7. Az idézet a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet megbízásából Rédei Ferenccel 2023-ban készített életútinterjúból való.

8. A *Family of Man* kiállítást nemzetközi pályázat alapján Edward Steichen (1879–1973) rendezte félezer fotóból a New York-i Musem of Modern Artban. Az első, rendkívüli sikerű bemutató után vándorkiállításként számos európai és amerikai kiállítóhelyet végigjárt, 1957-ben Belgrádban és Bécsben, 1959–60-ban több lengyel városban szerepelt. A tárlat az emberi tartás, szépség, szolidaritás képeit sorolta Auschwitz után, az atomfelhő árnyékában.

9. Henri Cartier-Bresson (1908–2004) *The Decisive Moment* című albumát a fotósok bibliájának nevezte Robert Capa. A könyv először *Images à la Sauvette* címmel jelent meg 1952-ben Franciaországban, s ugyanabban az évben Amerikában is, a nagyon ismertté vált címmel. Cartier-Bresson albumainak és 1964-es budapesti kiállításának maradandó hatása volt nálunk is.

10. Korniss Péter (1937) 1961 és 1991 között a *Nők Lapja* fotóriportere, majd művészeti szerkesztője volt.

11. Gách Marianne: *Búcsú Ferencsik Jánostól*. Film Színház Muzsika 1984. június 23. 4.

12. Rédei Ferenc 1985-ben átigazolta a *Népszabadság*hoz.

13. Bacskai Sándor: *Úgy érzem, jó csapatjátékos vagyok. Beszélgetés Szlukovényi Tamás fotóriporterrel*. Fotóművészet 2008. 1. sz. 5.

14. Az MTI utódszervezetének archívuma ma hozzávetőleg 13 millió képet őriz, ennek nagyjából egytizede digitalizált. Az archívum alapvetően negatívtár, vintázskópiák elvétve fordulnak elő.

15. Rédei Ferenc (1944) soha nem tartotta magát művésznek. Legjobb fotóit – a kollégák biztatására – végül 2021-ben rakta össze albumformába (*Kétszázötvenedre kettő-nyolc*. ICS Kiadó).

16. Rédei kiépítette a rovat infrastruktúráját, a labort korszerűsítették (hárman-négyen tudtak egy időben dolgozni), Nikon kamerákat szereztek be. Kiss-Kuntler Árpád mondta el, amikor az MTI-ből, ahol asszisztens volt, beléphetett a *Népszava*hoz, Rédei Szlukovényi Tamásra bízta a fiatalembert, vezesse körbe. Tamás megmutatta a rovatokat, a labort, majd megállt a saját szekrényénél, és érthetetlenül hosszan magyarázta Árpádnak, hol a található a Nikon kamerája, az objektívek, a kiegészítők. Másnap már nem jött be dolgozni, az akkori szóhasználat szerint „disszidált". Csúcsfelszerelését a fiatal kollégára hagyta.

17. Kiss Eszter: *Visual History. Bevezetés a jelenkor történelmének a képiségre érzékeny elemzésébe*. Múltunk 2018. 4. sz. 217 skk.
18. A maga idejében egyik sem került publikálásra. Kiss Árpád említett sorozatából a *Fotóművészet* 2025 évi 3. száma közöl részleteket.
19. Esterházy Péter – Szebeni András: *A vajszínű árnyalat 1988–*. Pelikán, Bp., 1993. 174.
20. Akad erre példa, ha nem is nagy számban. Korniss Péter életművéből a Nemzeti Galéria rendezett nagyszabású, értelmező kiállítást (2017), ez követően fotói a Szépművészeti Múzeumba kerültek, feldolgozása megkezdődött. Erdélyi Lajos fotóriporteri tevékenységének újraértelmezésére az OSA Archívum tett javaslatot (2025).

BALÁZS IMRE JÓZSEF

KÉT KÉP

Kelemen Kingának

1. Visszatérés

Visszaszületünk a tenger mélyére,
tompa hangok, növényi testrészek fogadnak,
sűrűsödő félhomályban szembeúszó medúzák,
majd mélyen lent egy titkos és vakító fénynyaláb,
vonzerő a régi vízmolekulákból.
Egyre gyorsulunk, súrol, szinte horzsol minden időszemcse
mélyen izzó, acélkék ereszkedésben
a fények forrásáig.

2. A szürkeróka-csillagkép

A szürkeróka-csillagkép csak kivételes sűrűségű éjszakákon látható,
amikor vödörrel meríthető a sötét, s eltehető
más, vakító fényű napokra.
Úgy vonul végig a hideg égbolton a sápadt róka,
mint egy égi háttérsugárzás,
mely születendő csillagokat keres.
Gomolyog az anyag, saját állapotát kutatva,
s ezt a dalt fogják a földi antennák:

Égi fül, égi fül,
Rezgések hajója,
Űrre nyílj, űrbe lengj,
Hangunk szertehordva.

Nincs nyomunk, nem vagyunk,
Ha nincs, ki lát, ki észlel,
Kóbor ég vándorát
Lessük minden éjjel.

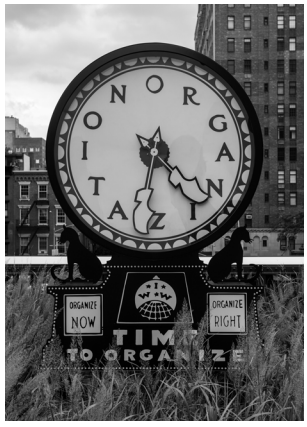
A szürkeróka-csillagkép lassan siklik tovább a semmiben,
ébredeznek nyomában, szelíd hullámmozgásba lendülnek
a zsenge valamik.

SZABÓ-REZNEK ESZTER

„A SZÍNHÁZ TERV SZERINT DOLGOZIK”

A romániai színházi élet bürokratizálása a szocializmus első éveiben

A Román Munkáspárt 1947. decemberi hatalomátvételét megelőző átmeneti évekre, illetve az ezt követő időszakra (a szovjetizálás és sztálinizálás,[1] az ideológiai normák konszolidálódásának és a szocialista realista módszer egyeduralkodóvá válásának időszakára), amely Sztálin halálával, majd a személyi kultusz hruscsovi nyilvános leleplezésével jut el az ideiglenes „olvadáshoz”, a desztalinizációs folyamatokhoz, a romániai és romániai magyar színháztörténet-írásban kevesebb figyelem irányult.[2] A színházak államosítása 1945 és 1948 között zajlott le, átalakítva az addig magán- és állami játszóhelyekből álló hálózatot; intézmények szűntek meg, újak jöttek létre.[3] A romániai színházi historiográfiában – bár többen jelezték szükségességét – a szovjetizálás időszakára kevesebb figyelem irányult. Az átfogó munkák közül kiemelendő Liviu Maliţa *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989* című forráskiadványa,[4] amely a bürokratikus apparátus különböző lépcsőfokaihoz kapcsolódó dokumentumokat közöl. Miruna Runcan a kommunizmus alatti színházkritikáról szóló munkájában, bár kiindulópontja a *Teatrul* folyóirat 1956-os indulása, kitekint ennek előzményeire is.[5] Az erdélyi magyar színjátszásról fontos esettanulmá-



Az előadásfotó sajátos műfaj, nem az előadás kiragadott pillanata, hanem a fényképezőgép saját technikai és mediális adottságai által létrehozott alkotás, amely egyszerre kapcsolódik szorosan az előadáshoz és függetlenedik is tőle.

A tanulmány megírása idején a szerző a New Europe College – Institute for Advanced Study ösztöndíjasa volt. A tanulmány létrejöttét a Kutatási, Innovációs és Digitalizálási Minisztérium CNCS – UEFISCDI grantja támogatta (projektszám: PN-IV-P2-2.1-BSO-2023-0005 / PNCDI IV).

nyok készültek, amelyek részben a szovjetizálás kezdeti időszakát is érintették: Bartha Katalin Ágnes Poór Lili színészi pályájának második világháború utáni szakaszát elemezte,[6] Ungvári Zrínyi Ildikónak a fotográfia felől is közelítő kutatásai a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetről és a marosvásárhelyi Székely Színházról az 1940–50-es évekre is kiterjedtek,[7] György Andrea az *Utunk*beli színikritikákat vizsgálta.[8] A kolozsvári magyar színház 1944 és 1949 közötti történetét túlnyomórészt sajtóforrások alapján dolgozta fel Enyedi Sándor.[9]

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy egy eddig mellőzött forrástípus – a Művészetek és Információk Minisztériuma, illetve a Művészetügyi Bizottság Színházi Főigazgatóságának levéltári anyaga – segítségével úgy vizsgálja a Kolozsvári Állami Magyar Színház 1948–1953 közötti működését, hogy azt visszahelyezze a romániai kultúrpolitikai apparátus kontextusába. Bár egy másik művészeti ágat érinti, de inspiráló megközelítés Caterina Preda a Képzőművészek Egyesületének működését elsősorban levéltári források alapján feltáró munkája,[10] melynek fókuszában a művészeti élet bürokratizálódása, illetve az állam által megtervezett és finanszírozott gyakorlattá válása áll.

A második világháborút követő évek Romániájában lezajló politikai, gazdasági, kulturális (át)szervezés egyben adminisztratív-bürokratikus átrendezés is. Beszédes, hogy a színházakat is felügyelő Művészetek Minisztériuma néhány év leforgása alatt többször váltott nevet: 1948 és 1950 között Művészetek és Információk Minisztériumaként (Ministerul Artelor şi Informaţiilor), 1950 és 1953 között Művészetügyi Bizottságként működött (a moszkvai mintát követő Comitetul pentru Arte pe lângă Consiliul de Miniştri – nem összetévesztendő az 1960-as évekbeli Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artevel, azaz a Kultúra és Művészetek Állami Bizottságával). A negyvenes évek végi szovjet kulturális élet szervezését elemző Thomas Lahusen hangsúlyozza, hogy azt az „ideológiai, esztétikai és szervezeti integráció és alosztályokra tagozódás jellemezte. […] Ez a folyamat egy heterogén és összetett intézményi mechanizmuson keresztül valósult meg, amelynek során egyrészt a centralizáció és a hierarchizáció („zártság") fokozódott, másrészt pedig megsokszorozódott az intézményesített szervek száma, amelyek hatásköre továbbra sem volt meghatározva (»nyitottság«)."[11] Ez a túlbürokratizált rendszer lesz jellemző a szovjet mintára átalakított Romániára is, és a Lahusen által leírtakhoz hasonlóan a központosított felső vezetés iránymutatásai helyi szinten különböző módokon valósulhattak meg, informális, lokális gyakorlatokat eredményeztek.[12] Egyetlen példát kiragadva: a Művészetügyi Bizottság üdvözli az 1951-re országszerte működő Sztanyiszlavszkij-köröket – a kolozsvári magyar színházban 1950 márciusában alapították meg a kört, havi négy üléssel számolva; rögtön az első hónapban a társulat egy-egy tagjának vezetésével többek között a *Színészetiká*t és Sztanyiszlavszkij beszélgetéseit tárgyalták meg.[13] Ám mivel azok kikerültek a bizottság felügyelete és támogatása alól, és teljes mértékben az adott színházak szervezésétől függtek, a kontroll visszaszerzésére egy újabb intézmény, a Sztanyiszlavszkij-körök Tanácsának létrehozását és egy központosított előadásterv kialakítását javasolták az „ideológia félreértése" és az „üres teoretizálás" elkerülése végett.[14]

„[A]z államszocialista színház kialakulásának folyamata nem választható le az előadások melletti vitákról, sőt azok párhuzamos színházi eseményként értelmezhetők" – érvel Jákfalvi Magdolna az egy-egy darabhoz, színrevitelhez kapcsolódó források relevanciájáról. A bemutatókról folyatott diskurzust a Perfomance Studiestól kölcsönzött fogalmakkal írja le. „A doing, showing doing,

explaining showing doing folyamat egésze létrejön az államszocialista színházi folyamatban, de a fázisok messze kerülnek a nyilvánosságtól, s a szélesebb szakmai és az emlékező közösség előtt is sokáig rejtve tartják értékeiket."[15] A szovjetizálás előíró és felügyelő bürokráciája az előadásokhoz szorosan kapcsolódókon kívül is hatalmas mennyiségű dokumentumot termelt ki. A tervgazdaság bevezetése, az 1949-es és 1950-es egyéves, majd 1951-től az ötéves tervezés a színházakat is érintette: termelőkké váltak, a megszabott néző- és előadásszámok túlteljesítésére vállalkoztak. Havi, évharmados és éves munkaterveket és -beszámolókat, előadás- és repertoárterveket, premierekről készült jelentéseket küldtek a Párt megyei bizottságainak és a Művészetügyi Bizottság Színházi Főigazgatóságának. Utóbbi átfogóbb kiértékeléseket, általános problémákat érintő referátumokat készített, és időnként – a kritika és önkritika rituális gyakorlása által – saját tevékenységének elemzését is megtette, fontos bepillantást nyújtva az apparátus működésébe.

Jelen kutatás erre a gazdag, 1948–1953 közötti, román és magyar nyelvű forráskorpuszra épül. Az időbeli határok kijelöléséhez több szempont adott fogódzót. A Kolozsvári Állami Magyar Színház, bár jogilag egy 1945. október 1-jei rendelettel állami státuszt kapott, az állami szubvenció a működési költségeknek csupán felét fedezte az 1947. júliusi színházi törvény elfogadásáig.[16] Jordáky Lajos – akitől a tanulmány címében szereplő idézet is származik[17] – a színház irodalmi titkára lesz 1948-tól 1952-es letartóztatásáig, a Művészetügyi Bizottság pedig 1953-ig működik ebben a formában.

Láthatatlan szereplő: az irodalmi titkár

■ A *Teatrul azi* folyóirat a rendszerváltás után néhány évvel, 1995-ben ankétot rendezett bukaresti színházak irodalmi titkárai körében *Ce este s.l., cu ce se mănâncă şi de către cine?* (Mi az irodalmi titkár és (kik) eszik vagy isszák?) címmel.[18] A válaszok egy elképzelt szerepkör – a repertoár kialakításának és a rendező mellett az alkotói folyamatnak résztvevője, az előadások előkészítésének segítője – és az aktuális valóság – néha inkább titkár, leginkább mindenes – közti ellentmondást domborították ki. Egyesek egy régi rendszer maradványaként emlegették, többen a megnevezést is időszerűtlennek tartották, az angolszász színházakban használatos irodalmi menedzsert vagy a német színházak dramaturgját javasolva helyette.[19]

A *Contemporanul* hetilap 1968-ban és 1975-ben kérdezett rá az irodalmi titkárok szerepére. Az 1968-as ankét egyik sommásan megfogalmazott válasza szerint: „a színész, aki nem játszik, a drámakritikus, aki legfeljebb évad végén megszerkeszt egy önkritikát, az igazgató, aki nem igazgat, az író, akinek a szerző kedvében kell járjon anélkül, hogy csalódást okozzon a nézőnek".[20] Csupán a bukaresti Nemzeti Színház irodalmi titkára fogalmazott úgy, hogy munkája kiüresedetté vált, és ő volt az egyetlen, aki utalt a színház „ideológiai és művészi funkciójára". Ezzel szemben az 1975-ös ankét rögtön a címébe emelte az irodalmi titkár politikai-ideológiai felelősségét, nyomatékosítva a XI. Pártkongresszuson elhangzott Ceauşescu-beszéd művészek feladatairól szóló részletével.[21] A válaszok nyelvezetén és tartalmán is érződik a Ceauşescu 1971-es júliusi téziseit követő resztalinizációs időszak hatása, így nem véletlen, hogy ezek állnak legközelebb az irodalmi titkári szerepkör 1950-es évekbeli felfogásához: a párt

vigyázó szemeként jellemzi Maliţa korábban említett forráskiadványának bevezetőjében.[22]

Az 1950-es évek elején az irodalmi titkár feladatai a tervezés és ellenőrzés köré szerveződtek. Jordáky Lajos – akinek a kolozsvári színházban eltöltött időszakát politikai biográfiája kontextusában vizsgálta Antal Róbert-István[23] – 1951-ben, a Művészetügyi Bizottságnak küldött iratban részletesen leírta ideológiai, művészeti és adminisztratív feladatait.[24] (Az év végére a kolozsvári Néptanács már formalizált feladatsort állított össze.[25]) A színház munkáját részletekbe menően követte, és legalább három különböző regiszterben írt róla. A Művészetügyi Bizottságnak küldött havi és éves beszámolóit románul, bürokratikus nyelvezettel írta, összefoglalva a repertoárt, a marxista-leninista szemináriumok és termelési ülések számát és témáját, a könyvtárba bekerült új könyvek számát, esetleg az üzemi látogatások és turnék adatait. A bemutatókról nézői adatokat és bevételt tartalmazó jelentést küldött, előadásfotókat és a sajtóban megjelent kritikákat is csatolva. Ezzel párhuzamosan 1949 szeptembere és 1950 júliusa között szisztematikusan vezette a színház és a színészek tevékenységét, jegyzetei egybefűzve kutathatók az Erdélyi Múzeum-Egyesület Kézirattárában, ezekre az egyszerűség kedvéért a továbbiakban füzetként hivatkozom. A harmadik regiszter az OSZK Kézirattárában őrzött Jordáky-hagyaték kétdoboznyi színházi iratot tartalmazó, rendezetlen része.[26] Ebben gyakran papírfecnikre firkált félmondatok, színészekről alkotott ítéletek, önéletírása és annak vázlata, beszédek tervei, társulati gyűléseken készült jegyzetek vannak. Datálatlanságuk és a hagyaték rendezetlensége miatt gyakran semmilyen kontextust nem találunk ezekhez a dokumentumokhoz, ha nem olvassuk össze őket a fentebbi két regiszterrel. A hivatalos jelentések, a belső használatra vezetett füzet és a nagyrészt privát használatra szánt jegyzetek egymást egészítik ki. Utóbbiból egyértelműen kirajzolódnak a színház igazgatójával, Marosi Péterrel való konfliktusai és az iránta érzett ellenszenve – ideológiailag képzetlennek tartja az igazgatót, és úgy érzi, szándékosan akadályozza őt a munkában, kiforgatja az önkritikát, csak a saját érdekeit nézi[27] –, amire sem a füzetben, sem a jelentéseiben nincs utalás. Még akkor sem, amikor a Marosi által Jordáky ideológiai aggályai ellenére támogatott *A Noszty fiú esete Tóth Marival* előadást végül le kellett venni műsorról, mivel „a feudális kapitalista rend leleplezése nem volt sikeres”: a kapitalizmust és Tóth Mihály figuráját idealizálta.[28]

Jordáky füzete – amely alapján összeállította hivatalos jelentéseit – a színház belső működésébe nyújt betekintést: próbák következetesen vezetett száma, a színészek késései percre pontosan feljegyezve. És ezeknél súlyosabb megjegyzéseket: „múltbeli fasiszta tevékenységéért eltávolítottuk Czenk Erzsébetet; proletárerkölccsel összeegyeztethetetlen életmód és magatartásért eltávolítottuk Lelkes Gábort”.[29] A burzsoá elemek és polgári hagyomány lappangása a színházban (is) visszatérő motívum, nem sokkal korábban, egy központi ellenőrzés során Török Sándort (Jordáky mellett ekkor a másik irodalmi titkár) és négy színészt távolítottak el a színházból egyeseket osztályellenség, sovinizmus vagy fasizmus vádjával, másokat polgári vagy kulák származásuk miatt.[30] A hasonló esetek kiküszöbölése végett is játszott oly nagy szerepet a társulat ideológiai nevelése, amelynek megszervezése – a Sztanyiszlavszkij-körök, ideológiai szemináriumok és káderiskolák voltak ennek fórumai –, illetve a színészek fejlődésének ellenőrzése az irodalmi titkárok egyik kiemelt feladata volt. Jordáky saját maga által szerkesztett kérdőívekkel ellenőrizte a társulat havi munkáját,[31] és be-

számolója szerint múzeumokba és az egyetemi könyvtárba kísérte el a színészeket, könyveket és filmeket javasolt nekik, hétről hétre „baráti beszélgetéseket" folytatott velük akár egyenként, akár kisebb csoportokban. A kolozsvári Nemzeti Színház előadásainak látogatására és könyvek vásárlására buzdította őket, sikerként könyvelve el, hogy szinte minden színész megvette Sztanyiszlavszkij, Gorkij, Csehov és Osztrovszkij egyes műveit, többen pedig Lenin- és Sztálin-köteteket is beszereztek.[32] A színház archívumának és könyvtárának rendezése és gazdagítása is az ő feladata volt – 1950-ben például a színdarabok túlsúlya mellett (4 963 darab) ideológiai könyvből volt a legtöbb (285), majd a művészeti (180) és irodalmi könyvek (94) következtek.[33] Arra is találunk utalást, hogy a könyvtár számára kortárs munkásábrázolásokat vásárolt: Abodi Nagy Béla egy festményét és Gy. Szabó Béla *Tetőfedők* metszetét.[34]

A repertoár anatómiája

■ A szocialista realizmus színházi direktívája a repertoárban nyilvánul meg.[35] Ahogy a párt lapja, a *Scînteia* hirdette, a repertoár a színházi munka alapja és ideológiai-művészi programjának mutatója,[36] a hazai szocialista realista drámairodalom megteremtése sürgető feladat volt. A műsorrend kialakítása a színházak és a felügyelő szervek közötti szövevényes interakciótól függött, összeállítása az 1947-es színházi törvény értelmében, lokális szinten, az állami színházakban létrehozott olvasóbizottságok feladata lett, nem sokkal később azonban átkerült a művészeti minisztérium különböző alegységeihez, megyei szinten pedig az egyes tanácsokhoz.[37] Ez némileg – legalábbis a felügyelő hatóságok neveit tekintve – megváltozott a minisztérium Művészetügyi Bizottsággá alakításával. A színházak a bemutatásra elfogadott darabokról kiadott listák alapján állították össze repertoárterveiket, az irodalmi titkárságok pedig javasolhattak darabokat lektorálásra.

A színházi műsorrendek összeállítása finom egyensúlyozást igényelt a klasszikus szovjet és orosz, a kurrens szovjet, a „haladó" nyugati darabok, valamint a klasszikus és az új nemzeti – illetve nemzetiségi – drámák között. Gorkij és Shakespeare a repertoárok visszatérő szereplői voltak, utóbbi helyét szentesítették az új korszakban, amikor 1934-ben, a Szovjet Írószövetség első kongresszusán megünnepelték születésének 370. évfordulóját.[38] Ha a színház a szocializmus építésének eszköze, a repertoárnak pedig ezt harcot kell tükröznie az életből vett példákkal, a *Scînteia* 1949-ben a színházi évad végén megjelent programadó cikke ezt alátámasztandó két frissen megjelent és bemutatott hazai drámát emelt ki: a *Bányászok*at Mihail Davidoglutól, és Lucia Demetrius *Válaszúton* (*Cumpăna*) című, egy szövőgyár államosításáról szóló darabját.[39] Előbbi a Zsil völgye szénbányászainak életét először írta színpadra, az 1948-as iparosítás után a romániai ipar egyik alapvető nyersanyagáról, a szénről szóló színdarab nem véletlenül került országszerte a repertoárra, Davidoglu következő drámájával is a nehézipar témájánál maradt, a *Tűzerőd* (*Cetatea de foc*) a resicabányai acél-előállításról szól. Az ipar mellett a mezőgazdasági átalakítás színpadra írása is elvárt/támogatott feladat volt,[40] 1950-ben mutatták be Lucia Demetriusnak egy kollektív gazdaságban játszódó *Új meder* (*Vadul nou*) című művét, Sütő András és Hajdu Zoltán hasonló témájú *Mezítlábas menyasszony*a pedig a következő év elején kerül színpadra.

A Kolozsvári Állami Magyar Színházban – amint arra később Jordáky is visszaemlékezett – az 1949/1950-es évad repertoárja volt az első, amely megfelelt a szocialista realizmus elveinek. Az évad két jelentős előadása Mihail Davidoglu *Bányászok*ja és Vszevolod Ivanov *Páncélvonat*a volt – egy új román és egy klasszikus szovjet darab.[41] De bemutatták Caragiale *Elveszett levelé*t, a *Lúdas Maty*i átdolgozását, a *Furfangos özvegy*et Goldonitól, Gorkij *Vassza Zseleznová*ját, két további szovjet író művét, valamint a romániai jiddis drámairodalom frissen megjelent alkotását, Ludovic/Lajos Bruckstein *Éjszakai váltás*át. Az, hogy a repertoár felét szovjet darabok tették ki, szinte az összes színházra jellemző volt a tervgazdaság logikájában készült, központosított éves mutatók szerint.[42] Jordáky a füzetében a műfaji mellett a szovjet, klasszikus realista, haladó nyugati stb. kategóriák szerint tartotta számon a játszott darabokat. A színház 1949/50-es évadbeszámolója azonban két fontos hiányt regisztrált: romániai magyar szerző által jegyzett dráma és a mezőgazdaság kollektivizálásáról szóló darab bemutatását.

Egy magyar színház kötelessége lenne egy kortárs problémákkal foglalkozó, romániai magyar szerző által írt színdarab bemutatása, áll az évadértékelő dokumentumban. „Kolozsváron sok a magyar író, vannak tehetséges fiatal kezdőink, de az elmúlt évadban közülük senkit nem tudtunk úgy kiképezni, hogy annak eredménye legyen a színpadon."[43] Az irodalmi titkárságok a Művészetügyi Bizottsággal, az Írószövetséggel és az írókkal tartották a kapcsolatot, elolvasták a hozzájuk küldött drámákat, megjegyzéseikkel visszaküldték az íróknak, egyesekkel hosszabb időn keresztül dolgoztak együtt. Jordáky havonta lejegyezte a füzetébe, hogy milyen új drámákat olvasott el a színház dramaturgiai kollektívája (tagjai rajta kívül Marosi Péter igazgató, Hobán Jenő irodalmi referens, Senkálszky Endre, Harag György, Kéki Erzsébet és Barta Gábor színészek) – időnként igen hosszú a havi lista, azonban egyértelmű, hogy a Balla Károly – Keleti László szerzőpárossal rendszeresen konzultáltak.[44] Az első, színpadi bemutatásra elfogadott romániai magyar szocialista realista dráma Sütő András és Hajdu Zoltán *Mezítlábas menyasszony*a, amelyet Kolozsváron 1951. január 5-én láthatott először a közönség. „Az új drámairodalmunk sikereként kell elkönyvelnünk az első magyar nyelvű eredeti darab megjelenését. […] A dráma a földek kollektivizálásának folyamatát tükrözi egy magyarlakta vidéken, és drámai irodalmunkban elsőként mutatja meg országunk román és magyar népének testvéri összefogását a közös osztályellenséggel szembeni harcban" – jellemzi egy a hazai drámairodalom helyzetét áttekintő jelentés.[45]

Színházi munka és fotográfia

■ A repertoár elfogadása után elkezdődhetett a bemutatók előkészítése. A Művészetügyi Bizottság Színházi Főigazgatósága „a megfelelő tájékozódás" végett oroszból fordított dokumentációs anyagot, újságcikkeket és fényképeket küldött a színházaknak,[46] de egy-egy előadás dokumentációjának összeállítása többnyire az irodalmi titkárra hárult: (szak)irodalmat állított össze, amit az előadás résztvevőivel ideológiai gyűléseken beszélt meg; mindez Jordáky füzetében is nyomon követhető.[47] Ugyanakkor a színházak közötti együttműködés a vendégszerepléseken és -rendezéseken túl az előadások dokumentációjának cseréjére is kiterjedt. Ezt megkönnyítette, hogy – mivel eleve véges lista alapján állíthatták

össze a színházak műsorrendjeiket – számos darabot, különösen az új hazai alkotásokat, több színház is a műsorára tűzte.

A Kolozsvári Állami Magyar Színház 1940-es évek végéről és 1950-es évek elejéről származó fényképanyaga több intézmény között szóródott szét: az előadásfotók egy kis része (ami a néhány fennmaradt premierbeszámolóval együtt érkezett) a Művészetügyi Bizottság levéltári anyagában található; az EME Jordáky-hagyatéka a névadójának színházi időszakához köthető fotókat őrzi; a fényképek nagyobbik részét a színház Dokumentációs Tára archiválta, s bár az 1950-es évek második felétől szinten minden bemutatott darabhoz találunk előadásfotókat (és gyakran jelmezes portrékat), az 1945–1953 közötti időszak nagyon hiányos. A fekete-fehér képek alján legtöbb esetben egy fehér sávban megjelenik a színház neve és az előadás címe, a felső sarok jelzi, hogy azokat a – Janovics Jenő Transsylvania Filmgyárából 1922-ben kiváló[48] – Fotofilm vállalat készítette és nagyította.

Kevés olyan kép maradt fenn, amely a színházi munkát örökíti meg valamilyen módon. Jordákyról készült például az általa rendezett *Ellenségek* „instruálása" közben beállított kép,[49] a sajtóban időnként felbukkannak próbákon készült fotók – az *Igazság* 1949-ben a *Bányászok*ból közölt két jelenetet.[50] Jellemzően a már elkészült előadásról készült képek vannak többségben. Az előadásfotó sajátos műfaj,[51] nem az előadás kiragadott pillanata, hanem a fényképezőgép saját technikai és mediális adottságai által létrehozott alkotás, amely egyszerre kapcsolódik szorosan az előadáshoz és függetlenedik is tőle. Része az előadások népszerűsítésének, a színház arculatának. Bara Margit egyik havi munkabeszámolójában megjegyzi, hogy „nincs értelme annak, hogy a színház előcsarnokába kitegyük az egyes előadásokról készül összes képet (vagy esetleg pont a jó képeket ne tegyük ki, akkor, mikor a képek 75%-a rosszul sikerül). Ez nem díszít, és nem kell esetleg egy jó előadásról a rossz képeket közszemlére tenni."[52]

Az előadásfotó rögzíti a díszletet és jelmezt, így kerülhetett be az előadás-dokumentációk cseréjének körforgásába. Osztrovszkij *Farkasok és bárányok* című darabja 1953-as kolozsvári bemutatójának előkészítéséhez az irodalmi titkár (ekkor már Hobán Jenő) megszerezte a moszkvai Kis Színház és a budapesti Madách Színház előadásfotóit.[53] Ugyanebben az évben Száva Mihály, a társulat tagja, Bukarestbe utazott, hogy megnézze a Városi Színházban a *Mai emberek*et (*Oameni de azi*, Lucia Demetrius), és előadásfotókat kérjen a kolozsvári bemutató előkészületeihez, cserébe elvitte a Jordáky által rendezett, 1950-es *Vassza Zselenozva* előadásfotóit.[54] Könnyen lehet, hogy ebből adódóan ma egyéb színházak archívumai is őriznek kolozsvári előadásokról készült fényképeket.

Az előadásfotók vizuális nyomai az új hős megalkotásának és a színpadi nyelv keresésének, amelyet számos írott forrás, elméleti és módszertani vita keretez. A színházak úgy válnak egy bürokratikus gépezet részévé, hogy közben saját, informális gyakorlataikat alakítják ki: a túlközpontosítás bénító hatására éppen a felügyelő és ellenőrző szervek önkritikai és önkorrekciós gesztusai mutatnak rá. Két egyéves terv után, 1951-ben Románia elkezdte az első ötéves tervét, a színházak munkájának mérhetővé tételére irányuló törekvések pedig folytatódtak.

JEGYZETEK

1. A *szovjetizálás* fogalmának kritikai megközelítéséhez lásd Scheibner Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei, 1945–1953*. Ráció, Bp., 2014. 9–21. (A továbbiakban Scheibner 2014.)

2. A kurrens magyarországi színháztörténet-írásban hangsúlyosabban jelen van az államosítás körüli évek vizsgálata, lásd Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Arktisz – Theatron Műhely Alapítvány, Bp., 2023. (A továbbiakban Jákfalvi 2023.); Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*. Arktisz – Theatron Műhely Alapítvány, Bp., 2020. Jelen tanulmány ugyan nem foglalkozik sem az operával, sem az operettel, de érdemes kitérni az erre vonatkozó kutatásokra is, hiszen főleg utóbbi érdekes átalakuláson ment át: míg kezdetben határozottan elítélendő és káros polgári maradványnak számított, néhány év alatt megszületett a szocialista realista operett. Romániai magyar kontextusban lásd Ungvári Zrínyi Ildikó: *A mosoly országa. Hatalom és intézményes modellek a Székely Színház indulásakor*. Játéktér 2021 1. sz. 18–38. A magyarországi Operettszínház államosítást követő időszakáról készült Philther-elemzések: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád (szerk.): *SzocOper. Az operett újjáépítése 1949–1956 között*. Rózsavölgyi és Társa – Theatron Műhely Alapítvány, 2021. Az operett szovjetizálásáról Kelet-Európai kontextusban: Wolfgang Jansen (szerk.): *Popular Music Theatre Under Socialism. Operettas and Musicals in the Eastern European States, 1945 to 1990*. Waxmann, 2020. A kötet által összefogott magyar, lengyel, szovjet, csehszlovák és keletnémet esettanulmányok mellett a román operett is megjelenik: Valentina Sandu-Dediu: *"The New Romanian Operetta" of the 1950s. An Instrument in the Building of Socialism*. In: Jansen (szerk): i. m. 205–218.

3. Az 1951-gyel kezdődő ötéves terv keretében a következő városokban terveztek színházakat létesíteni: Konstanca (1951), Szatmár (1952), Botoşani (1952), Bukarest (1952-ben ifjúsági színház, 1955-ben gyerekszínház), Galaţi (1954), Piatra Neamţ (1954). Arhivele Naţionale Istorice Centrale (a továbbiakban ANIC). Comitetul pentru Artă. Dos. 189/1951, f. 3.

4. Liviu Maliţa (coord.): *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*. Editura Fundaţiei pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2006. (A továbbiakban Maliţa 2006.)

5. Miruna Runcan: *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în communism*. 1–3. Tracus Arte, Buc., 2019–2021.

6. Bartha Katalin Ágnes: *Mit hallgat el s mit árul el a dokumentum: Poór Lili látható és láthatatlan* arcai. Me.dok 2022. 2. sz. 41–56.; Uő: *Poór Lili és az 1945 utáni új típusú színházi test performanszai*. Korunk 2024. 5. sz. 15–30.

7. Ungvári Zrínyi Ildikó: *Testreprezentációk és előadásnyelv a 40–60-as években*. In: Lázok János – Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet Történetei*. UartPress, Marosvásárhely, 2011. 74–95.; Uő: *Test-képek, dialogikusság és performativitás 1954 és 1976 között: a SZISZI előadásainak formanyelve a fotó médiumában*. In: Lázok János – Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet történetei II. 1962–1976*. UartPress, Marosvásárhely, 2018. 25–65.; Uő: *A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai 1945 után. Finomodó hatalmi struktúrák az intézményben és a testben*. In: Ungvári Zrínyi Ildikó – Kricsfalusi Beatrix (szerk.): *Test – hatalom – intézmény. A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*. UartPress, Marosvásárhely, 2021. 9–24.

8. György Andrea: *Irodalom és színház viszonyának értelmezése a korai* Utunk*ban. Az 1954-es színibírálat-vita*. Betekintő 2022. 3. sz. 153–163.; Uő: *Szubjektív és töredékes. Erdélyi magyar színházi előadások kritikai recepciója az* Utunk *folyóiratban 1946 és 1952 között*. Symbolon 2019. 2. sz. 95–100.

9. Enyedi Sándor: *Öt év a kétszázból*. Magyarságkutató Intézet, Bp., 1991.

10. Caterina Preda: *Uniunea Artiştilor Plastici şi artistul socialist de stat*. Idea, Kvár, 2023.

11. Thomas Lahusen: *Socialist Realism in Search of Its Shores: Some Historical Remarks on the "Historically Open Aesthetic System of the Truthful Representation of Life"*. In: Thomas Lahusen – Evgeny Dobrenko (ed.): *Socialist Realism Without Shores*. Duke University Press, Durham – London, 1997. 17.

12. Scheibner Tamás arra hívja fel a figyelmet, hogy „a túlságosan egyértelmű politikai iránymutatás nem állt a legfelsőbb vezetés érdekében, ez ugyanis beszűkítette volna saját mozgásterét. A politikai »vonal« s az, hogy egy-egy politikai eseménynek mi a jelentése, visszamenőlegesen is megteremtődhetett vagy módosulhatott." Scheibner 2014. 10. Kiss Ágnes cenzúráról írott könyvében az egyes intézmények felől tárja fel „a cenzúra finommechanikáját, azaz a belső szervezeti megoldásokat és informális gyakorlatokat, amelyek hozzájárulnak a rendszer sikeres működéséhez. […] Ne a cenzúrafolyamat kimenetére, a megcsonkított kulturális életre fókuszáljunk, inkább kövessük a cenzúrában érintettek mindennapi tevékenységeit, a szervezeti koordi-

nációs és kontrollmechanizmusokat és az aktorok közötti kapcsolatokat és interakciókat." Kiss Ágnes: *Finomhangolás. Koordináció és kontroll a szovjet típusú cenzúrarendszerekben – Romániai példák (1949–1989)*. Kriterion, Kvár, 2022. 6. Az 1948–1954 közötti romániai színházi cenzúra hierarchiájáról lásd Boros Kinga: *Kényelmetlen színház. A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig*. UartPress, Marosvásárhely, 2021. 71–76. (A továbbiakban Boros 2021.)
13. *Sztaniszlavszkij beszélgetései a Nagy Színház színiiskolájában* című műről van szó. Erdélyi Múzeum-Egyesület Kézirattára. Jordáky-hagyaték. V. (Mások kéziratai), 296 (Színházi irodalmi titkári jelentések). (A továbbiakban EME 296.) Jordáky Lajos: *Jelentés a kolozsvári Állami Magyar Színház 1950. március havi művészeti tevékenységéről*. 32.
14. *Referat asupra cercurilor de studii profesionale din teatre*. ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 33/1952, ff. 68–76. Bár a dokumentum egy 1952-es mappában van, a kontextusból arra lehet következtetni, hogy 1951-ben készült.
15. Jákfalvi 2023. 38.
16. *Legea nr. 256.* Monitorul Oficial 1947. július 18. 6199–6223.
17. EME 296. Jordáky Lajos: *Jelentés az Irodalmi Titkárság és a színház művészi kollektívájának tevékenységéről 1949. szeptember hónapban*. 1.
18. Carmen Bărbulescu – Cipriana Petre: *Ce este s.l., cu ce se mănâncă şi de către cine?* Teatrul azi 1995. 2. sz. 4–11. Mintegy kontrasztként, az ankét a Royal National Theatre irodalmi menedzserének válaszait is tartalmazza. A folyóirat két évvel később megismételte körkérdését, hasonló eredménnyel. Maria Laiu: *Secretarul literar: între secretariat şi literatură*. Teatrul azi 1997. 10. sz. 12–18. Húsz évvel később az irodalmi titkár – írja Demeter Kata – továbbra is mindenes – a láthatatlan munka hőse: „pályáz, beszámol, elszámol, felszámol és leszámol(na). Tervez és szervez, próbál és próbálkozik. Néha súg, néha sugdolózik. Egyszerre közönségszervező, jegypénztáros és jegyszedő, sajtófelelős és PR-szakosztály, a kreatív szekció és válságstáb tagja egyaránt. […] Alkalomadtán sminkes és fodrász, díszletfestő és turnészervező". Demeter Kata: *Az irodalmi titkár birodalma*. Játéktér 2016. 2. sz. 45–49. A romániai színházi struktúrában dramaturg munkakör híján irodalmi titkárként dolgozó dramaturgokról lásd Deák Katalin: *Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben*. Játéktér 2019. 4. sz. 46–52.
19. A dramaturg jellemző a magyarországi színházi struktúrára is.
20. *Ce este (şi ce ar trebui să fie) un secretar literar?* Contemporanul 1968. január 26. 4.
21. *Răspunderea politică a secretarului literar*. Contemporanul 1975. április 18. 6–7.
22. Maliţa 2006. 5.
23. Antal Róbert-István: *Jordáky Lajos a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkáraként (1949–1952)*. Korunk 2022. 9. sz. 86–100. (A továbbiakban Antal 2022.) Bár a cikk szerint 1949 elején kezdte el színházi munkáját, Jordáky egy 1949 áprilisában a színházról írott jelentése szerint 1948. november 1-től alkalmazták. Jordáky Lajos: *Raport în legătură cu situaţia de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj*. EME 296. [f. 1.] A neve szerepel a *Pygmalion* 1948. decemberi termelési adatlapján. ANIC. Ministerul Artelor şi Informaţiilor. Dos. 85/1948, f. 199.
24. ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 11/1951. ff. 108–109.
25. Lásd Maliţa 2006. 33–35.
26. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára. Fond 254 (Jordáky-hagyaték). 10–11. doboz. (A továbbiakban OSZK Kt. F. 254.)
27. OSZK Kt. F. 254. 11. doboz, 9. csomó (Színház 1945 után), lapszám nélkül.
28. ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 13/1953. ff. 132–135. f. 133.
29. Uo.
30. ANIC. Ministerul Artelor şi Informaţiilor. Dos. 100/1949, ff. 19–21. Az eltávolított színészek: Sugár Jenő, Krémer Manci, Galló Alice, Rátz Emma, aki ekkor még a színházművészeti intézet hallgatója. Hat hónapra felfüggesztették Ditrói Puskás Bélát és Zilahy Albert rendezőt, figyelmeztették Imrédi Gézát és Lantos Bélát.
31. A kérdőívekről részletesen írok itt: Szabó-Reznek Eszter: *A Kolozsvári Állami Magyar Színház a szovjetizálás időszakában. Egy kutatás forrásai*. Súgó 2025. 1. sz. 23–39.
32. ANIC. Comitetul pentru Artă. 11/1951, f. 109.
33. ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 17/1950, f. 117.
34. EME 296. Jordáky Lajos: *Jelentés az Irodalmi Titkárság és a színház művészi kollektívájának tevékenységéről 1949 szeptember hónapban*. 16.
35. Lásd Jákfalvi 2023. 47.
36. *Repertoriul – baza muncii teatrale*. Scînteia 1951. február 11. 4.
37. Részletesebben lásd Boros 2021. 74–75.
38. Shakespeare szovjet kultuszáról és kapcsolatáról a szocialista realizmussal lásd Arkady Ostrovsky: *Shakespeare as a Founding Father of Socialist Realism: The Soviet Affair with Shakes-*

peare. In: Irena R. Makaryk – Joseph G. Price: *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. University of Toronto, Toronto – Buffalo – London, 2006. 56–83.
39. *Înainte în lupta pentru un teatru al epocii construirii socialismului in R. P. R.!* Scînteia 1949. június 11. 1. 3.
40. Lásd *Momentul politic.* ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 113/1950, ff. 224–261.
41. „A kolozsvári magyar színház 1949-ben tette meg a fordulatot a szocialista dramaturgia irányába. Sztanyiszlavszkijt tanulmányozva, munkamódszereit elfogadva egy hazai és egy szovjet darab lett a próbakő." Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Poór Lili. Két színész arcképe*. Kriterion, Bukarest, 1971. 123.
42. Lásd például *Raport asupra activităţii Direcţiei Teatrelor pe anul 1950.* ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 35/1950, ff. 57–77. 59.
43. *Raport despre activitatea Teatrului Maghiar de Stat din Cluj în stagiunea 1949–50.* ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 17/1950, ff. 210–221. 215. [A szerző fordítása, Sz.-R. E.]
44. EME 296. Jordáky Lajos: *Jelentés a kolozsvári Állami Magyar Színház 1950 február havi művészeti tevékenységéről.* 2.
45. ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 35/1950, ff. 90–112. 94. [A szerző fordítása, Sz.-R. E.]
46. *Raport asupra activităţii Direcţiei Teatrelor pe anul 1950*. Uo. ff. 57–77. 13.
47. Például a már említett *Bányászok* előkészületei alatt „a romániai munkásmozgalom történetével (1920-tól napjainkig), a Román Kommunista Párt szerepével és a Szovjetunió K.(b.)P.-nak a történetével foglalkoztunk részletesen", áll az irodalmi titkári jelentésben. EME 296. Jordáky Lajos: *Jelentés az Irodalmi Titkárság és a színház művészi kollektívájának tevékenységéről 1949 szeptember hónapban*. 7. Ezenkívül az OSZK-beli Jordáky-korpuszban található egy irodalmi olvasmánylista is 19–20. századi angol, francia és román bányászregényekkel és riportokkal. OSZK Kt., F. 254. 11. doboz, 9. csomó, lapszám nélkül.
48. A Fotofilmről lásd Blos-Jáni Melinda: *A „hasznosfilmek" modernitása. A kolozsvári Fotofilm vállalat 1922 utáni nemfikciós filmjeiről.* Filmtett 2022. december 27.; Ferenczi Szilárd: *Művésziparosok Kolozsváron. Fekete László és Miskovszky István fényképész-operatőrök vázlatos életrajza.* Filmtett 2022. december 28.
49. Közli Antal 2022. 93.
50. Igazság 1949. szeptember 30.
51. A színházi fotóról és Marx József színházi fotósi munkásságáról lásd Jakab Tibor: *Performativás és teatralitás Marx József fotográfiáiban.* Lector – Erdélyi Múzeum-Egyesület, Marosvásárhely – Kolozsvár, 2022.
52. Bara Margit kérdőíve, 1950. április. KÁMSz Dokumentációs Tára.
53. ANIC. Comitetul pentru Artă. Dos. 13/1953, f. 88.
54. Uo. f. 123.

JAKAB TIBOR

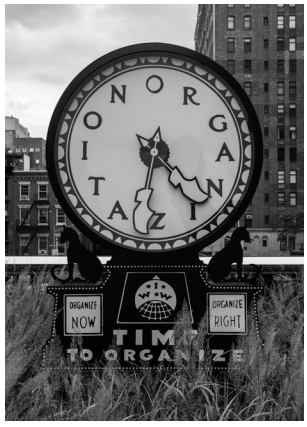
MARX JÓZSEF FOTÓZÁSI MUNKASTÍLUSA ÉS MŰVÉSZI STÍLUSA

A következőkben azokkal a kérdésekkel szeretnék foglalkozni, melyek a Marx József-féle fotótékából elődolgozott – elsősorban színházi, portré-, néprajzi és riportjellegű – fotókkal való foglalkozás során fogalmazódtak meg bennem. Célkitűzésem Marx József fotózási munkastílusának és művészi stílusának vizsgálata.

Ezek a tanulmányozásra használt fotók 1960 és 1980 között készültek. Az időszak megjelölése azért fontos, mert a kor technikája bizonyos korlátokat szab a fényképész számára, ami befolyásolja a fotós munkásságát, és rányomja bélyegét.

Kiindulásképpen a képek technikai jellegzetességeivel foglalkozom. Mivel ma a digitális fotózás korszakában élünk, Marx József fotói viszont kizárólag analóg technikával készültek, a jobb megértés érdekében fontosnak tartom mindkét technika tanulmányozását, összevetését, az előnyök és a hátrányok bemutatását. A digitális és az analóg technika jellemzőivel, illetve a téma által felvetett problémákkal egy korábbi tanulmányomban már foglalkoztam. Ez segíteni fog Marx fotóinak pontosabb technikai tanulmányozásában.

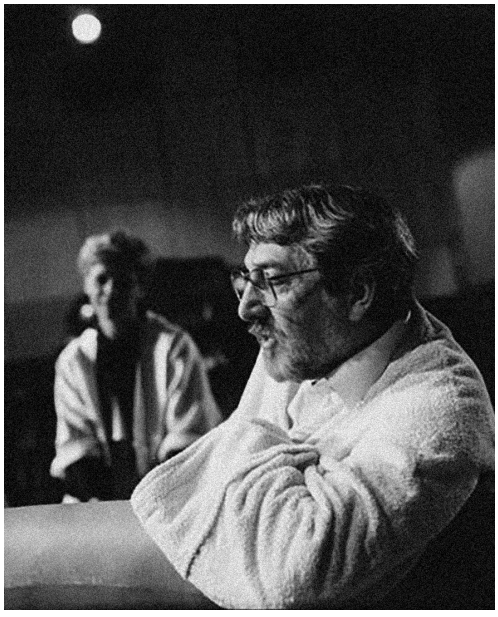
Mivel most elsősorban színházi és riportjellegű képekkel foglalkozom, feltételezhetjük, hogy ezek között egyaránt találhatók megrendezett és nem megrendezett fotók. Ennek a kiderítése, valamint Marx József egyéni stílusának tanulmányozása céljából fontosnak tartom, hogy kitérjek az ugyanabban a korszakban alkotó



...az analóg fotó korszaka a fotóst gondolkozásra kényszerítette, mivel általában korlátozott nyersanyagmennyiség állt rendelkezésére a munkája elvégzéséhez.

más fotósok munkásságára, képeik technikájára is, hogy megállapíthassam az azonosságokat és a különbözőségeket.

Marx József fotóit nézegetve megállapíthatjuk, hogy Marx valamennyi színházi fotója megrendezett, viszont a néprajzi és a riportjellegű fotói között mind megrendezettet, mind menet közben készültet (úgynevezett pillanatfelvételt) találunk. Az említett időszakból (1960–1980) feldolgozásra került anyagot feketefehér, széles, 6 x 6 cm-es negatívok képezik. Marx többnyire egy Pentacon Six TL középformátumú fényképezőgéppel fotózott. A negatívok aránylag nem túl érzékeny nyersanyagra készültek, ezeket az általánosan hozzáférhető 21 DIN vagy 100 ASA érzékenységű film képezte. A magasabb érzékenységű nyersanyaghoz csak igen nehezen lehetett hozzájutni, és az előhíváshoz szükséges vegyszereket is szinte lehetetlen volt megvenni (legfeljebb receptúra alapján, saját kezűleg lehetett elkészíteni). Azt is fontos megjegyezni, hogy az említett időszakban a magas érzékenységű nyersanyagok szemcsésebb, részletekben jóval szegényebb negatívokat eredményeztek. A kevésbé érzékeny nyersanyag használata részben korlátozta a menet közbeni fényképezés gyakorlását. Ez volt az egyik fő oka annak, hogy a színházi fotók, színházi jelenetek, illetve a színészportrék figyelmesen be voltak állítva, és meg voltak világítva. A többnyire szabadban, természetes megvilágításban, jó fényviszonyok között készült néprajzi vagy riportjellegű képek esetében már a technika is lehetővé tette az ellesett momentumok megragadását, a meglepetésszerű, beállításmentes fényképezést. A portrék esetében fontos szerepet játszik a fotós rendezői adottsága; a véletlenszerű vagy ellesett fotók esetében viszont a fotós előrelátó képességének, a technika teljes uralásának, valamint a gyors komponáló és improvizáló képességnek van nagy jelentősége. A továbbiakban bővebben kitérek erre a gondolatra.



Nem félünk a farkastól (Edward Albee). Marosvásárhelyi Állami Színház, 1985. (A képen: Lohinszky Loránd, Farkas Ibolya.) (Fotó: Marx József)

■ Marx riportfotói technikájának tanulmányozásához hasznosnak tartom tekintetbe venni más neves fotósok riportfotói technikáját és szakmai gondolatait is. Ehhez Eifert János magyar fotográfus riportfotóval kapcsolatos gondolatait használom iránymutatóul.

Eifert leginkább a sajtóhoz kapcsolja a riport- és dokumentarista fényképezést, de megemlíti, hogy a riportfotót sokan az alkalmazott fotográfiához sorolják.[1] A riportjellegű fotót „dinamikus emberábrázolásként" határozza meg, továbbá hangsúlyozza, hogy a fotóriport műfaját művelők között megtaláljuk a fotóművészet legmeghatározóbb és legismertebb egyéniségeit (elég, ha csak a Brassai, André Kertész, Robert Capa nevét említjük). Eifert szerint a fotóriporter munkája állandó szellemi és technikai készenlétet igényel, hiszen az eseményeknél muszáj résen lenni. Kihangsúlyozza, hogy a riportfotó legfontosabb követelménye a sajtó felől érkezik: a fotónak valósághűnek kell lennie, amit igazmondásnak nevez.

Ezek az állítások Marx riportjellegű fotóinak készítésére is érvényesek. Munkájának jellege megkövetelte tőle a precizitást, a pontosságot. Fotózás előtt jól felkészült, tanulmányozta, és jól ismerte az események menetét, sőt többnyire előre tudta, hogy mi az, amit fotózni szeretne. Jól példázzák ezt a farsangi jelenetek. Ezek hűen tanúskodnak arról, hogy Marx behatóan ismerte a népszokást és annak fontosabb jeleneteit. A nem megrendezett képei teljesen megfelelnek az igazmondás kritériumának.

Az eseményfényképezés során számtalan témát örökíthet meg a fotós, mint például az emberi élet fontosabb pillanatait, társadalmi eseményeket, utazást, néprajzi szokásokat. A felsorolt témák többsége megtalálható a Marx-hagyatékban. Marx néprajzi fotói között vannak megrendezett fotók, nem megrendezett fotók, kiragadott képek, valamint olyan fotók, amelyekről nem tudhatjuk biztosan, hogy megrendezettek-e, vagy sem.

Az interpretálandó képek között találunk nem megrendezett, nem néprajzi jellegű riportfotót is (2-es kép). Ezek is tanúskodnak Marx szakmai hozzáértéséről. Marx kiváló technikája, kitűnő megfigyelőképessége, gyors komponálási képessége, az adott fény mesteri szinten való használata tették lehetővé a hasonló képek elkészülését. Véleményem szerint a megrendezett fotók esetében a fényképész látványrendező, eltérően a nem megrendezett fotóktól, ahol operátornak tekintem.

Eifert szerint a fotós érzelmileg a helyzet befolyása alatt működik, gyorsan kell cselekednie, hogy az általa fontosnak tartott, kiragadott képet ne szalassza el. A fotósnak hirtelen kell eldöntenie, hogy mit akar megragadni, mit akar mondani, üzenni mások számára a képen keresztül, és hogy miként kódolja a kép üzenetét. Ha megvannak a válaszok a kérdésekre, akkor a technika helyes kiválasztásával és használatával megvalósíthatja a megálmodott fotót – véli Eifert.

Marx József tanulmányozásra kiválasztott néprajzi jellegű riportfotói természetes fénynél, a szabadban készültek. Ez lehetővé tette Marx számára, hogy a rendelkezésére álló technika által megszabott korlátok ellenére folyamatból kiragadott képeket készítsen. Mivel a fény iránya nem változtatható egy adott napszakban, a fotósnak ki kell választania a fényképezés irányát, nézőpontját, és ha lehet, a napszakot is. Marx képeit tanulmányozva megállapíthatjuk, hogy mesteri szinten használta az említett tényezőket.

Képein a nézőpont megválasztásának segítségével kiemel, kihangsúlyoz elemeket a fotón belül, a fény iránya segítségével plasztikussá teszi fotóit. Ez mélységet ad a képnek, és bevonja a néző tekintetét.

Ha megvizsgáljuk a Marx-fotótéka eddig általam feldolgozott riportjellegű fotóanyagát, megfigyelhetjük, hogy korlátozott számú negatívval találkozunk egy-egy téma feldolgozásában. Marx 20–30 felvételt készített egy előadás vagy esemény illusztrálásához, dokumentálásához.

Ahogy korábban már szó esett róla, Rédei Ferenc fogalmazta meg, hogy az analóg fotó korszaka a fotóst gondolkozásra kényszerítette, mivel általában korlátozott nyersanyagmennyiség állt rendelkezésére a munkája elvégzéséhez.[2] A korlátozott számú negatív egy-egy téma feldolgozásában arra utal, hogy Marx jól megfontolt, kigondolt fotókat készített – ez szakmai tudását is bizonyítja.

Összegzésül megállapíthatjuk, hogy Marx riportjellegű fotóinak stílusa sok tekintetben hasonlít más, abban a korszakban alkotó fotós stílusához. A technika használata, a téma megközelítése, valamint a gondolkodásmód szempontjából is sok a hasonlóság. Minden esetben a jól megfontolt, kigondolt, megkomponált képek készítése volt a cél, ami sok szakmai tudást és felkészültséget igényelt.

Titokban
(fotó: Marx József)

Marx József színházi fotóinak alkotási technikája

■ Ahhoz, hogy bepillantást nyerjek Marx József színházi fotóinak alkotási módszerébe, interjút készítettem Kovács Leventével, aki szakmája folytán közelről ismerhette ezt a témát. Abból, amit ő elmesélt, sok mindent személyes tapasztalataimmal is alátámaszthatok, hiszen többször is megadatott, hogy segédként jelen lehettem Marx színházi fotóinak készítésénél.[3]

Kovács Levente színházi rendező, aki számos rangos előadást rendezett a színművészeti egyetemen, 1963-ban került a marosvásárhelyi Színművészeti Intézethez segédrendezőnek. Elmondása szerint eleinte egyik legfontosabb teendője az volt, hogy segítsen Marx Józsefnek a fényképezendő jelenetek beállításában, az előadásfotók készítésében.

Lőrincz Ágnes arról számol be, hogy Marx több próbát is végignézett, jól ismerte az előadást.[4] Kovács Levente és Nagy István közlése[5] szerint a fényképek elkészítése mindig a főpróba után történt. A főpróba alatt Marx ilyenszerű mondatokat diktált: „a fiú felnéz a lányra”, vagy „az öregasszony visszafordul, és

gyűlölettel néz a társaságra", ezeket kellett a füzetébe lejegyezni. Ezek alapján segítség nélkül nehezen lehetett volna azonosítani a jelenetet – jegyzi meg Kovács Levente. Marxnak főpróba alatt impressziói voltak, ő így rögzítette a jeleneteket. A fotós agyában mentális képek rögzültek, feltételezésem szerint kiragadott képek amelyeket később kivitelezett. A főpróba alatt tehát a fejében már megvoltak a képek, mentális kép formájában, nem a fotózáskor kellett kitalálnia megoldásokat – véli a rendező. Egy előadás alatt akár 40 bejegyzés is született.[6]

Kovács Levente megállapítása szerint Marx nem az előadást fényképezte, hanem inkább a színészeket. Ezt a korpuszban szereplő fotók igazolják. A fényképeken fotóművészete nem adta annyira vissza az előadás koncepcióját, képi világát, számára a színészek és ezek gesztusai voltak fontosabbak. A beállításokat sokszor újra beállította, nem föltétlenül abba a térbe, amelyben eredetileg játszották. Néha új kellékeket is használt az általa megálmodott kép elkészítéséhez. Az előbbit Nagy István is megerősíti: „Marx megmondta a jelenetet, beállította, átvette a rendezést."[7] Lőrincz Ágnes megjegyzi, hogy a fotózásnál Marx átrendezte a világítást, annak függvényében, hogy miként látta az elkészülendő képet. Hasonlóan Lőrinczhez, Kovács is tanúsítja, hogy a fotózásnál Marx József nem a színpadi világítást használta, az csak mellékes szerepet kapott nála.

Kovács elmondta, hogy Marx minden egyes jelenetet nagyon aprólékosan beállított, elsősorban a színész kifejezésére koncentrált, néha megfogta és beállította a színész kezét, és irányította tekintetét, ha szükségesnek látta. Mindhárom közlőm tanúsítja, hogy több órát tartott a fotózás. Marx pontosan tudta, mit akar, és azt meg is alkotta. Marx nagyon el volt foglalva „a fotózás aktusával, a műve megalkotásával".[8] Lőrincz szerint „Marx nagyon odafigyelt a színészekre és gesztusaikra, ha nem volt megelégedve, megismételtette a jelenetet. A fotózásnál beálltunk a jelenetbe, és játszottunk, mintha előadás lenne, majd megállított, és fotózott. A fotók vissza próbálták adni a jelenet hangulatát, és olyannak tűntek, mintha mozgásban lennének fotózva."[9] Nagy István is elmondja: Marx arra ösztönözte a színészeket, hogy játsszanak. Azt akarta elérni, hogy a beállított fotóknál is élő legyen az arc, ne merevedjen be. Nagy megjegyzi, hogy „a főpróba utáni fotózás olyan epizód volt, ami a bemutató sikerét elővetítette".[10]

A rendezők általában elfogadták azt, hogy Marx beállítja a jeleneteket, megbíztak a művészi munkájában. Lőrincz elmondása szerint voltak rendezők, akik próbáltak beleszólni a fotós munkájába és a jelenet beállításába, de nem sok sikerrel jártak, viszont voltak olyan rendezők is, „akik finoman egyezségre jutottak vele".[11]

Kovács elmondásából kiderül, hogy a beállított jeleneteket erősen megvilágította két-három lámpa segítségével, a lámpákat a jelenetben nem szereplő diákok kezébe adta, így pontosan tudta irányítani a fények irányát, hogy tökéletes legyen. Fotóállványok használatával nagyon nehezen lett volna megvalósítható az ilyen finom fénybeállítás: a fotósnak rengeteget kellett volna mozognia a kamera és az állványok között a kívánt fények beállításához. Így sem valószínű, hogy elérhető a fotós által kívánt, nagyon igényes, hajszálpontos fények beállítása. Marx esetében, mivel a diákok (vagy mások) által tartott lámpák segítségével történt a jelenet megvilágítása, a fotós nagyon precízen tudta irányítani a fényeket, miközben ő maga a kamerán keresztül ellenőrizhette a jelenetet és a fényhatást.

Sokszor használt ellenfényt vagy derítőt is. Ha a Marx által készített színházi fotókat megvizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy függetlenül attól, hányban készítette őket, a fotók megvilágítása egységes, nincsenek eltérések a különböző

években született fotók megvilágításában. Ez is arra utal, hogy a fotóművész mesteri szinten uralta a megvilágítási technikákat.

A fotós az évek során többnyire ugyanazokat a típusú lámpákat használta. Megjegyezném, hogy a rendelkezésére álló technika a 90-es évekig szinte változatlan maradt. A fényképezőgépek, a nyersanyagok és a világítási technikák keveset javultak. Minden egyes jelenet nagyon igényesen és plasztikusan van megvilágítva, szépek a fények, amelyek segítségével a fotós „modellálja", plasztikussá teszi az arcokat, valamint a képen látható díszletet és kellékeket.

Megállapítható, hogy Marx nemcsak az előtérben látható szereplők igényes megvilágítására ügyelt, de a háttérben lévő személyek, tárgyak és a díszlet is igen finoman és kivehetően, részletekben gazdagon jelenik meg a megvilágítás által.

Marx József színházi képein elég kevés totál van, ahol látszana a teljes helyszín: többnyire a színészek vannak előtérben.[12] A totál nagy kihívást jelentett a fotós számára, mivel a nagy terek bevilágítása nagyon sok fényforrást, fénytechnikát igényel, és a képek készítésének idején csak kezdetleges világítási technika állt a fotós rendelkezésére. Úgy kellett leszűkítenie a teret, valamint a jelenet helyszínét, hogy az illető felületet és teret igényesen meg tudja világítani. Feltételezem, hogy ezért nemigen láthatók teljes színpadnyílásról készült fotók, hanem inkább csak szűkebb képkivágások, vagy nem túl nagy színpadi teret befogó képek.

A túlnyomóan sötét tónusú színpadi hátterek esetében annak érdekében, hogy a háttér ne vesztődjön el, Marx József becsempészett kisebb, világosabb tónusú elemeket a háttér díszletébe (a díszletmunkások segítségével). Akár a díszletet is módosította, ha a kép megkívánta. Igényessége miatt sokszor harminc percig is eltartott egy-egy jelenet beállítása és fotózása – meséli Kovács Levente. Mint látható a színészportrékon is, Marxra jellemző az erős emberábrázoló technika. A világítás mesteri szinten való használatának köszönhetően a fényképeken minden élethűnek tűnik (maszkok, parókák, bajusz).

Kovács szerint Marx eltúlozta a gesztusokat, mivel sosem fényképezte a jelenetet a maga sodrában, a már tárgyalt okokból. A jelenetek fényképezéséhez műtermi körülményeket teremtett a színpadon. Kovács Levente szerint Marxnak neoromantikus ízlése volt, különösen a szerelmi jeleneteknél: gesztusokat, kéztartást módosított, hogy a képet romantikusabbá tegye. Képeivel kiválóan dokumentálta a karaktereket, a maszkokat és a jelmezeket – ezekre sokkal nagyobb hangsúlyt helyeztek 1990 előtt, mint napjainkban. Külön maszkmestere és színházi fodrásza volt a színháznak, jegyzi meg a rendező. A jelenetek fotózásánál a sminkes és a díszletmunkások is részt vettek a Marx által igényelt esetleges javítások eszközlése érdekében. Marx kis trükköket is használt: így például két kis piros pontot a szemek sarkaiban, ami ragyogást adott a szemnek.

Mivel a képek módosítása és a retusálás nehézkes művelet volt, ezért azt lehetőleg elkerülte: a felvételnél mindig a tökéletességre törekedett. Kovács Levente elmondja, hogy főleg a 60–70-es években az előadás színészcentrikus és szövegcentrikus volt. A színészcentrikus közönség elsősorban a színészért ment színházba, valószínűleg ez is rányomta bélyegét a képek esztétikájára.

A díszletnek és a színpadi képeknek volt egy jellegzetes esztétikája, a bútorelemek sokszor más-más elhelyezésben cserélődtek az enteriőrök kialakításában, sok visszatérő motívum volt, nem volt az a fajta díszlettervező világ, ahol már maga a díszlet is koncepciót hordoz. Inkább a korszakhoz illő teret teremtették meg, és a korszakhoz illő jelmezeket, kosztümöket.

Ha összegezzük a fentieket, arra a következtetésre jutunk, hogy Marxnak ezeken a fotóin két művészet ötvöződik. A képeken megjelenő előadás rendezőjének művészete találkozott a fotós művészetével, és ebből megszületett egy új művészi alkotás: a jelenetet, a színészt és a részletet ábrázoló fénykép. Ez a fotós vízióján keresztül történő személyes interpretációja lett az előadás jelenetének. Mint már szó volt róla, a fotóművész fényképet készít egy másik művész műalkotásáról, de ehhez hozzá is ad saját elemeket, így egy új műalkotás születik. Ugyanakkor, mint szintén említettem a személyes homlokzatépítés témájánál, illetve a portréfotók készítésénél, a fotós látványrendező is. Erre Soulages is rámutat: emlékeztet, hogy a fotós a képen belül elrendezi az elemeket, a személyeket, így minden esetben „olyan színház születik, amelyben ő a rendező"; „új valóságot vezet be abba a valóságba, amelyet le akar fényképezni".[13]

Az is megfigyelhető Marx színházi fotóin, hogy általában hasonló kameraállást, nézőpontot használt fotózáskor, és ez meghatározta a képek kompozícióját. A képek stílusukban egységesek. Az általam feldolgozott előadásokról készült képek vizsgálatából kiderül, hogy bár különböző években készültek, képminőségükben egységesek. Marx a jól bevált egyéni megközelítését, technikáját, képkivágásait, nézőpontját használta az évek során a színházi képek készítéséhez. Ez munkásságában egységet, jól meghatározott egyéni stílust eredményezett.

Marx beállított színházi fotói számos módszertani problémát vetnek fel. A fotók tanulmányozása során reflektálnunk kell a képi reprezentálás hogyanjára, és figyelembe kell vennünk a fotográfia médiumának sajátosságait is.

Tanulmányozva az általam feldolgozott színházi fotók korpuszát, kevés olyan fotót találtam, amely a színpadnyílás képét adja vissza; a képeknek a nézőpontja a közönségé. Mint Ungvári Zrínyi is rámutat, ezek a fotók nem rendezik újra a látványt, legfeljebb ráközelítenek, és a látványnak csak egy részletét mutatják be.[14]

A másik nézőpont, amelyet beazonosíthatunk Marx színházi fotóin, a „nézői perspektívát kikezdő fotós tekintet".[15] Az ilyen típusú fotók kisebb mértékben jellemzők Marx művészetére, de azért találunk példákat rá. Ezeken a fotókon Marx felhagy a közönség nézőpontjával, a negyedik falon való bepillantással, és különleges nézőpontokat keres, szokatlan kivágásokat és kompozíciót alkalmaz. Marx a keretezés segítségével a jelenetből egy új valóságot teremt. Mint Ungvári Zrínyi Ildikó is hangsúlyozza, ezeken a képeken a fotós perspektíva segítségével Marx átrendezi a színpadi térviszonyokat.[16] A fotó így egy olyan képet mutat, amely a nézőtéren ülő néző számára láthatatlan. A Lohinszkyt az előtérben ábrázoló kép (lásd a 1-es képet) egy szokatlan nézőpontból készült fotó, ahol Marx a csúcsfények segítségével kiragadja a színészt a sötét háttérből, arca kiemelkedik a képmezőből, ő van fókuszpontban, uralja a képmezőt. A kép a színészi munkának egy olyan nézőpontból való megmutatását példázza, amely a közönség számára nem látható.

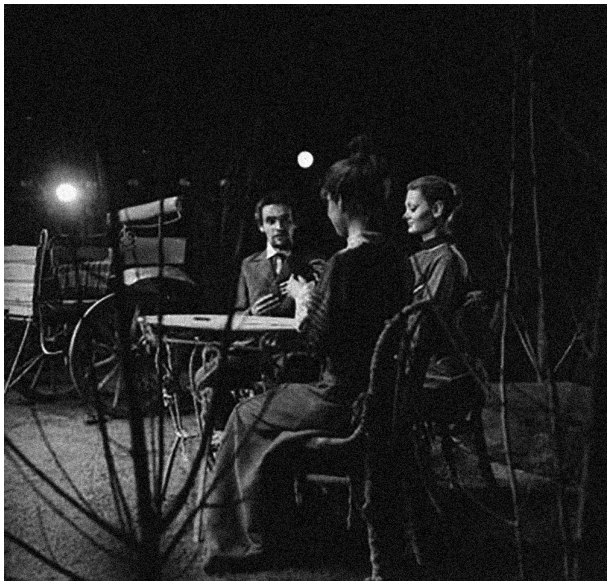
Marx a színész „titkos arcát" is felfedi a fotó segítségével. Számos olyan képet is találunk nála, amely felülnézetből volt fotózva. Ezeken a fotókon Marx különleges nézőpontokat keres, szokatlan kivágásokat és kompozíciót alkalmaz, kilépve a negyedik falon való bepillantás említett gyakorlatából. A nézőpont és a képkivágás segítségével Marx átrendezi a színpadi teret, egy új valóságot alkot meg, a színpadon történtek alapján transzponálva a látottakat fotós nyelvre. A fotó segítségével megjelenített új valóság arról tanúskodik, hogy Marx a kulisszák felől ellesett, saját művészi látásának és keretezésének megfelelő képet mutat meg. Ez nem a rendező által megtervezett látvány, hanem kizárólag a fo-

tós személyes meglátása. Ebben az esetben a színházi fotó nem egy kép képe, ahogy Balme meghatározza.[17] A tér átrendezése és az új valóság megteremtése performatív realitást épít.

A *Györgyike, drága gyermek* című (3-as) kép a kulisszák felől készült, és Marx egyéni szemléletmódját tükröző képet mutat a jelenetről, amely láthatatlan a közönség számára: ismét a színészi munka egy ismeretlen oldalát szerette volna felmutatni. Mivel a kép a kulissza felől, a közönség irányába készült, hidat is alkothat a színész által látott közönség képe és a közönség által látott színpadi kép között. A kép különleges kompozíciójának és hangulatának köszönhetően erős belső dinamikával rendelkezik.

Fotóit tanulmányozva arra következtethetünk, hogy Marx látásmódja konzervatív: nemigen alkalmazza az avantgárd fotó látásmódját. Feltételezhető, hogy a technika korlátai miatt sem változtathatott a látásmódján. Ez nem azt jelenti, hogy elzárkózott az új látásmódoktól, hiszen mint látható, Marx is próbálkozott a színházi fotók új megközelítésével: új nézőpontokat keresett, szokatlan kivágásokat és kompozíciót alkalmazott, kilépett a negyedik falon való bepillantás gyakorlatából. Marx fotóira jellemző, hogy a színész áll a központban, és a színészek közötti interakcióra helyeződik a hangsúly a képmezőben. A fotók többnyire eltekintenek attól, ami a rendezői koncepció. Sok esetben a fotók nem dokumentálják a díszletet, valószínűleg Marx nem találta fontosnak azt. Szerintem az új nézőpontok bevezetése, az új látásmódok, valamint a tér újrarendezése is annak volt köszönhető, hogy Marx a színészi munkának egy a közönség számára nem látható oldalát akarta megmutatni, dokumentálni. Mint Ungvári Zrínyi rámutat, ennek az lett a következménye, hogy újraalkotta a színészi munkát.[18] Marx avantgárd eszközökkel kísérletezett, fel szerette volna fedni azt a titkot, amely csak egy másik nézőpontból látható, a valóság felszíne alatt.[19]

Az előbbiekben tárgyaltak alapján megállapíthatjuk, hogy Marx József fotóművészete jól kiforrott egyéniségről tanúskodik. Szerintem Marx a hagyományos, klasszikus stílusú fotósok táborába tartozik. Az évek során színházi és riportjellegű fotói egységesek maradtak, munkáin kevésbé lehet megtalálni külön-



Györgyike, drága gyermek (Szomory Dezső). Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet, Marosvásárhely, 1985. R: Kovács Levente, D: Papp Judit. (A képen: Medgyesfalvy Sándor, Kovács Enikő.) (Fotó: Marx József)

böző kísérletezések nyomait vagy trendek követését, csakis az egyéni fotózási stílus világlik ki belőlük. A képkompozíció, a képkivágás, a kameraállás, a műtermi, színpadi vagy akár természetes fény használata mindvégig hasonlóak Marx József képein. Ezáltal válnak jól felismerhetővé.

JEGYZETEK

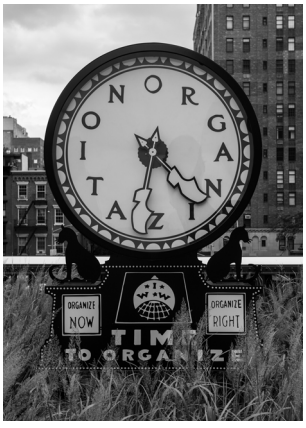
1. Eifert János: *Riportfotó*. Eifert János nyári fotós mesterkurzusa (02). Budapest, 2011. július 16. http://eifert.hu/blog/2011/07/
2. http://maimanohaz.blog.hu/2015/10/06/valogatas_redei_ferenc_fotoriporter_kepeibol
3. Fotóművészi és fotóriporteri pályám kezdetén Marx József volt a tanárom, irányítóm. A gyakorlati tapasztalatok összegyűjtése érdekében sokszor részt vettem riportfotói készítésekor, különböző helyszíneken, valamint műtermi és színházi jellegű fotózásokon. Alkalmam nyílt jól megismerni munkastílusát, a fotózások megszervezését, felépítését, az alanyokkal való kommunikálást a fotózást megelőzően.
4. Lőrincz Ágnes színésznő közlése. Jakab Tibor: *Interjú Lőrincz Ágnessel*. Kézirat. 2020. Április 11.
5. Nagy István színész közlése. Jakab Tibor: *Interjú Nagy Istvánnal*. Kézirat. 2020. május 12.
6. Kovács Levente közlése. Jakab Tibor: *Interjú Kovács Leventével*. Kézirat. 2016.
7. Nagy István színész közlése.
8. Lőrincz Ágnes színésznő közlése.
9. Lőrincz Ágnes színésznő közlése.
10. Nagy István színész közlése.
11. Lőrincz Ágnes színésznő közlése.
12. Az arányt az általam feldolgozott összes, nem csupán az elemzésre kiválasztott előadásról készült fotók szerint állapítottam meg.
13. Francois Soulage: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad.* (Ford. Ádám Anikó) Kijárat Kiadó, Bp., 2011. 71.
14. Ungvári Zrínyi Ildikó: *Test-képek, dialogikusság és performativitás*. In: Lázok János (szerk.): *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet történetei II.* UartPress, Marosvásárhely, 2018. 25–64.
15. Uo. 48.
16. Uo.
17. Christopher Balme: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies Cambridge*. Cambridge University Press, 2010.
18. Uo.
19. Uo.

KK
2026/1

SZŐCS LEVENTE

KÉPTELENSÉGBŐL KÉPESSÉG?

A Gyergyói DIA eddigi története



A muzeológus, levéltáros, tudományos kutató, aki a források szigorú megjelöléséhez, az adatok ismételt ellenőrzéséhez szokott hozzá, egyre sűrűbben kapkodhatja a fejét.

A Gyergyói Digitális Interaktív Archívum (a továbbiakban: Gyergyói DIA) a gyergyószentmiklósi Tarisznyás Márton Múzeum által létrehozott közösségi fényképgyűjtő platform. Az egy évtizede elindított projekt kifejezetten regionális jellegű, a Gyergyói-medencéhez köthető régi fotók összegyűjtése a célja. Ebben az írásban a projekt létrejöttének indítékairól, a megvalósítás körülményeiről és az idáig elért eredményekről számolunk be, szem előtt tartva a főbb kontextusokat, és reflektálva bizonyos – néhol egyedinek, néhol általánosabb érvényűnek tűnő – tanulságokra. A Tarisznyás Márton Múzeum az egyik legkisebb székelyföldi muzeális intézmény. A fenntartó város jelenlegi helyzetéhez mérten ez érthető, de a település, illetve a képviselt régió (a Gyergyói-medence) történelmi múltjához mérten meglehetősen aránytalan. E kettősség jellemzi a legtöbb olyan projektet, melyet a múzeum felvállal. A Gyergyói DIA kezdeményezése leginkább ebben a tekintetben releváns: a közösséget célozza meg, igyekszik bevonni az intézmény tudományos munkájába. A régi fotók gyűjtése, adatolása, hagyatékok, magángyűjtemények feltérképezése kiemelt szerepet kapott az 1950-es években alapított intézmény mindenkori történetében, az új évezredben pedig a digitális korszak első látásra új lehetőségeket nyitott. De csak első látásra, hiszen a közösségi platformok egyúttal parttalanná is tették azokat a törekvéseket, melyekről a továbbiakban szó esik. Vegyük tehát sorra a fontosabb szempontokat.

A 2000-es évek elejére a múzeumalapítók és a később itt dolgozók munkájának köszönhetően az intézmény néhány ezres nagyságrendű fotópozitív- és -negatívgyűjteményt halmozott fel. A fotók egy ilyen jellegű gyűjteményben egyrészt dokumentumokként kezelendők, másrészt műtárgyként is jelentőségük van. A gyergyói múzeum esetében a nagyobb hangsúlyt a dokumentumérték kapta. Furcsa kimondani, mégis igaz, hogy minél kisebb egy ilyen intézmény, annál interdiszciplinárisabban kell viselkednie. Helytörténet, régészet, néprajz, képzőművészet, természettudományok úgy képezik a múzeum törzsgyűjteményét, hogy az egyes tudományágakhoz gyakran nem társult specialista. A múzeumalapító Tarisznyás Márton maga is a szó inkább nehezebb, mint nemesebb értelmében volt polihisztor. A szóban forgó fotógyűjtemény is ennek megfelelően rendeződött össze, igyekezett a vidék mindenféle vonatkozásaihoz vizuális anyagot biztosítani dokumentálás, illetve kiállítások, kiadványok illusztrálásának céljából. Mint minden múzeum, a gyergyói is a gyűjtemények létrehozásának, őrzésének és felhasználásának/hasznosításának hármas feladatát látja el kezdetektől fogva. Mindezen körülmények részletezésétől el kell tekintenünk, de nagyjából ezek határozták meg azt a történetet, amely a kétezres évek elején kezdődött, és jutott el a Gyergyói DIA projektig.

A digitális technika eszközeinek megjelenése és alkalmazása az új évezred első éveiben érte utol a gyergyói múzeumot. Számítógép, lapolvasó/szkenner, digitális fényképezőgép egy-egy beszerzett példánya újabb és újabb lehetőségek felé terelte az intézményt, és ebben a tekintetben egy új helyzettel is szembesültünk: néhány esetben már nemcsak a felzárkózásról tudtunk beszélni, hanem saját honlap, új közösségi oldal tekintetében, ha nem is voltunk úttörők, tudtunk újat is mutatni. Ennek köszönhetően, nagyjából két évtizeddel ezelőtt hirtelen megszaporodott a fotók felhasználásával kapcsolatos tevékenységeink száma. A nyomdatechnika korszerűsödésének köszönhetően nagy méretű reprodukciókkal tudtunk kiállításokon fotókat megjeleníteni, hagyományossá tettük az évente kiadott falinaptárunkat, mely évről évre egy-egy meghatározott témát dolgozott fel képben és szövegben. Kitaláltuk például, hogy miként lehet üvegnegatívot szkennelni egyszerű felszereléssel, speciális, külön erre a célra dedikált eszközök nélkül – ezeknek az akkor újszerű megoldásoknak, mozzanatoknak köszönhetően közelebb kerültünk helyi fotósokhoz, magángyűjtőkhöz. A digitalizálás folyamata az alkalomszerűségtől eljutott a rendszerszerű tevékenységig. Ugyanakkor a régi fotók iránti igény ezzel együtt nőtt, és külső, gyakorlati tényezők is megjelentek: kiadványok, dokumentumfilmek illusztrációival, műemlék-épületek felújításával, vendéglátó helyiségek dekorálásával és hasonlókkal kapcsolatos képek ügyében kezdtek keresni bennünket. A gyűjtemény akár műtárgyak, akár digitális másolatok tekintetében szó szerint az intézmény mindennapi életének részévé vált. E munkának fontos részét képezi a magángyűjtőkkel való folyamatos kapcsolattartás, illetve azon személyekkel, akik családi hagyatékaikban fontosabb egyedi darabokat vagy éppen nagyobb mennyiségű, hozzáférhető gyűjteményt birtokolnak.

A közösségi oldalak terjedése nem egyik napról a másikra, de rövid időszak alatt hozott új megközelítési lehetőségeket. A régi fotók forgalmazása személyes profilokon, különböző csoportokban fokozatosan népszerűvé vált, létrejött a közösségi médiában számos nagy látogatottságú, külön ennek a célnak dedikált oldal. A közösségi térben megjelenített régi fotók a legkülönfélébb reakciókkal társultak: az egyes bejegyzések által generált elismerések (lájkok) pozitív, moti-

váló hatása mellett a hozzászólásokban történő megjegyzések, kiegészítések hozzájárultak az adott fotóhoz kapcsolható információk gazdagításához, illetve megkérdőjelezéséhez, felülbírálásához. A közösségi oldalakon elindult folyamat több nagyságrenddel láthatóbbá tette a magántulajdonban lévő fotók, fotógyűjtemények puszta létét, valamint jobb rálátást engedett arra is, hogy kik azok a személyek, intézmények, akikhez érdemes egy-egy téma kapcsán információkért fordulni. Mindez a szűkebb régióban, Gyergyóban is így történt, a globális tendencia lokális szinten, a régióhoz köthető témák kapcsán, s így a gyergyói múzeum számára is relevánssá vált.

Az információk cseréjének az a fajta nyitottsága, mely a világra ráköszönt a közösségi média révén, mondhatni természetes folyamatként hozta a különféle problémákat is. Az információk rohamos szaporodásával együtt jár a hitelesség ellenőrzésének nehézkessé válása, illetve komoly problémát okoz a visszakereshetőség is. „Láttam valahol egy jó képet…" – az ehhez hasonló mondatok beszédmóddá kezdtek válni, és órákra, napokra odaszögezték az érdeklődőt, s így bennünket is a képernyőhöz. Tovább bonyolította a problémát a fotók átvétele és forrás nélkül való közzététele. A tulajdonjog kérdése önmagában is jókora téma, a jelen elemzésben észszerű, ha inkább elkerüljük ennek tárgyalását, csupán gyakorlati megközelítésből teszünk róla említést: egy-egy értékesnek ígérkező vagy éppen valamilyen általunk megcélzott téma kapcsán előkerülő fotó esetében felmerült az eredeti tulajdonos azonosításának problematikája is.

A nyers valóság számunkra az, hogy a közösségi média által felkínált és elterjedt közlési lehetőség, esetünkben a fotók széles körben való terjedése, forgalmazása nagyon sokszor, az esetek többségében a múzeumi és egyáltalán a tudományos gyakorlat teljes megkerülésével történik. A muzeológus, levéltáros, tudományos kutató, aki a források szigorú megjelöléséhez, az adatok ismételt ellenőrzéséhez szokott hozzá, egyre sűrűbben kapkodhatja a fejét. Bár mostanra számos intézmény, szervezet hozott létre jól használható, hiteles forrásként kezelhető online gyűjteményeket, topotékákat, még mindig ott van a magánszemélyek által birtokolt fotóállomány csábító nagysága, fontossága. A gyergyói múzeumnak fizikai képtelenség az összes létező gyergyói családi hagyaték külön felkutatása, ugyanakkor a fotók iránti érdeklődés egyre inkább tapasztalható a közösségi médiában – leginkább ez a két gondolat késztette 2015 táján a múzeum akkori történész-igazgatóját, Csergő Tibort arra, hogy ismerve a már nagyon jól működő internetes modelleket, fotótárakat, hozzon létre egy olyan közösségi felületet, amely a lehető legjobban kiaknázza az emberek régi fotók iránti érdeklődését, és a lehető legkönnyebb módszerekkel, felhasználóbarát módon vegye rá őket arra, hogy néhány, a hitelesség, tulajdonjog szempontjából fontos szempontnak alávessék magukat. Ezt a nagy közösségi felületeken jóformán lehetetlen lett volna elérni, ezért a gyergyói múzeum egy helyi fejlesztő segítségével létrehozta a saját webalkalmazását, a Gyergyói DIA-t.

A fejlesztés első mozzanata, a muzeológus és az informatikus találkozása a közös nyelv megtalálása volt. A múzeumban dolgozónak, a fejlesztés megrendelőjének valamilyen szinten meg kellett ismernie olyan fogalmakat, mint az adatbáziskezelés, a front-end/back-end és hasonlók. Az informatikusnak (Bajkó Nándornak) pedig a muzeológus beszédmódjával és módszereivel kellett megismerkednie, hogy átlássa az elvárásokat, és kigondolja hozzá a megfelelő megoldásokat. Nagyon leegyszerűsítve, talán így illusztrálható mindez: a muzeológusnak értenie kell, hogy ha az informatikustól, tegyük fel, két adott szám

összeadásához kér programot, azt ő eleve úgy fogja megírni, hogy a program képes legyen bármilyen két számot összeadni; cserébe az informatikus tudja, hogy amikor fotók kezelésére alkalmas számítógépes kódot kérnek tőle, az nem pusztán képpontok, pixelek manipulálását fogja jelenteni. Kissé összetettebben fogalmazva pedig kiderülhet, hogy a két, látszólag egymástól távol eső szakterületnek vannak párhuzamai. A muzeológus esetében egy-egy évszámmal, szerzővel, leírással ellátott fotó publikációja esetenként hosszabb kutatási folyamat eredményeként jön létre, és vannak esetek, amikor a legalaposabb kutatás is végül felülbírálhatónak, kiegészíthetőnek bizonyul. Az informatikus esetében egy olyan fotógyűjtő alkalmazást, amelyet a felhasználó egy weblapon böngészik, valójában a háttérben egy sokkal bonyolultabb, másodpercenként akár milliós nagyságrendű feladatok elvégzésére alkalmas, jól átgondolt és gondosan kivitelezett adatbáziskezelő rendszer működtet, mely azonban mindig tartogat megoldásra váró, előre nem látható hibalehetőségeket.

A Gyergyói DIA esetében háromféle felhasználóról beszélhetünk. Egyfelől az archívum bárki számára elérhető, böngészhető, a keresője a lehető legjobban kifejlesztett, hiszen a fő cél, hogy egyetlen feltöltött fotó se tűnjön el nyomtalanul, könnyen visszakereshető legyen. Előre megadott kulcsszavak, szűrők is alkalmazhatók a fotóállomány csoportosításához, ezeknek a kigondolása alapozta meg a fejlesztést, ráadásul úgy, hogy a szótár a működtető által bármikor bővíthető legyen. Így a keletkezés évtizede, a fotó készítésének helye, a fotó típusa és a leírásában segítő fogalmak katalogizálják az archívumot. A kezdetben kigondolt kulcsszavak (olyanok, mint „emlékmű”, „közterület, piactér”, „közéleti, egyházi személyiségek”, „hétköznapi élet”, „ünnepek, szokások”) nyilván nem a teljesség igényével születtek, inkább az egyszerűség és a lehető legnagyobb átfogás volt a szempont. Külön érdekes mozzanatnak számít, amikor kiderül, hogy elégséges fotó gyűlt össze egy-egy új keresőszó beiktatásához, annál is nagyobb öröm, amikor erre felhasználók hívják fel a figyelmet.

A fejlesztés, a rendszer kigondolása és megvalósítása elsősorban azon felhasználókat tartotta szem előtt, akik nemcsak böngésznek, hanem fel is töltenek fotókat az archívumba. Az alapfeltevés szerint ezen személyek számára is fontos, hogy a böngészés élményszerű és könnyű legyen, hiszen ez a bizonyíték a legkézenfekvőbb arra, hogy a feltöltött tartalom jó helyre kerül. A feltöltés folyamata ugyanakkor azt is hivatott éreztetni, hogy itt nem a megszokott, azonnali eredményekre kell számítani, mint az ismert közösségi felületeken. Az irányadó regiszterek (azaz, hogy a fotónak címet és leírást kell adni, illetve ott a lehetőség arra is, hogy ha a fotó hátlapja információt hordoz, ezt is külön meg lehessen jelölni, továbbá a különböző kategóriákba rendezett kulcsszavakkal be lehessen jelölni a keletkezés évtizedét, a releváns helyszínt, a témát, a fotó típusát) azt feltételezik, illetve láttatják, hogy a feltöltést némi utánajárás kell hogy megelőzze. Továbbá a feltöltött fotó nem jelenik meg azonnal, hanem a harmadik típusú felhasználó, az oldal adminisztrátora (aki számára szintén igyekeztünk felhasználói szintű, egyszerűen kezelhető adminisztrációs felületet biztosítani) előbb átnézi, azután teszi publikussá. Ez a folyamat kapcsolja össze a hozzájárulót (feltöltőt) és a szakembert, és hoz hiteles eredményeket.

Az alkalmazás létrehozása, tesztelése és végül élesítése számunkra (ezalatt a múzeum és a fejlesztő egyaránt értendő) valóságos alkotási folyamat volt. Valahogy úgy, ahogy egy művészeti alkotás kerül először a nagyközönség elé: a siker, a népszerűség reménye él, de nem árt előre számolni azzal, hogy az első

szemlélők hümmögnek egyet, jobb esetben tetszésüknek adnak hangot, aztán sosem térnek vissza. Madárnyelvről lefordítva ez azt jelenti, hogy az emberek nem tódultak tömegesen a feltöltés gondosan elhelyezett és jól kiemelt gombjához, és ezt nyilván nem is vártuk, de azért egy kicsit reméltük. Egy kis naivitás kijár az alkotónak.

Az alkalmazás bemutatása a nagyközönség előtt azért hozott néhány nagyon fontos felhasználót. A szélesebb körben való megismertetés, népszerűsítés pedig számomra egy egészen faramuci helyzetet jelent mai napig: azokon a felületeken kell reklámozni elsősorban az alkalmazást, amelyek „ellen" létrehoztuk. Mint amikor a frissen főzött lekvárommal beállítok egy nagy élelmiszerboltba, és ott kezdem kiabálni, hogy „emberek, ezt vegyétek, ez egészségesebb, és ráadásul hazai!" Ha nem is tipornak le a biztonságiak, csúnyán fognak nézni, és következőkor nehezebb lesz belépni az áruház ajtaján. Az áruház előtt ácsorogni pedig nem olyan. Utóbbi alatt a „hagyományos" módszerek tömkelegét érthetjük: sajtóban, kiállításokon, előadásokon népszerűsíteni lehet, sőt kell is egy ilyen fejlesztést, de ha tömegeket szeretnénk elérni, akkor oda kell menni, ahol a tömeg van: a közösségi médiára. A múzeumpedagógusnak ez kiváló feladat lehet, és adódott a pandémia időszaka is. Egy sikeresebb próbálkozásunk például a „települések hete" volt, amikor hetente egy-egy települést céloztunk meg a közösségi médiában, és ösztönöztünk mindenkit, hogy családi fotóit az adott helységből feltöltse. Alkalmakhoz is érdemesnek látszott kötni a feltöltőkampányokat: jeles napok (húsvét, Mikulás, karácsony, gyereknap stb.) ürügyén folyt az online toborzás. Minden egyes kampány hozott eredményt, de minden egyes esetben ugyanaz a végkifejlet körvonalazódott: a vízbe dobott kő előbb szép hullámokat eredményezett, aztán természetes módon kisimult, elcsendesedett a felszín. Még egy olyan nagyobb projekt esetén is, amikor gyergyói civil szervezeteket szólítottunk fel, a Magyar Géniusz program keretében, ugyanez a tanulság vált egyelőre egyetemessé: ha nincs folyamatos ösztönzés, akkor nagyon hamar stagnálást tapasztalunk.

Az archívumba eddig feltöltött fotók felhasználásának igénye azonban biztató: kötetekhez, filmekhez, kutatásokhoz különböző specialisták keresnek bennünket. Fiatal levéltáros/történész kollégám, Gál Levente csatlakozása a projekthez szintén nagy előrelépést jelent. Legaktívabb feltöltőink egyike, Fórika Sebestyén a fotók után való kutatásai alatt olyan témákra bukkant, melyek előadásai sorához vezettek. Azonban egy másikfajta tapasztalatunk is van: a közösségi oldalakon népszerű csoportokban egyszer csak megszaporodtak azok a fotók, amelyeket a Gyergyói DIA-ról töltöttek le és osztottak tovább, a forrás megjelölése nélkül. Ez az a pont, ahol a magángyűjtők jól átgondolják, hogy egy ilyen archívumot gazdagítanának-e olyan képekkel, amelyekért sokszor igen tetemes összeget is áldoztak. Felmerültek megoldások, mint például a vízjelezés, amit szerettünk volna elkerülni, és eddig nem is alkalmaztunk, bízva a nagyközönség tisztességében, és abban, hogy a mi archívumunk is előbb-utóbb hozzájárul ahhoz az eredményhez, amelyre a mienknél jóval nagyobbak is minden bizonnyal törekednek (és ez talán az archívumok gyarapodásánál is fontosabb), hogy azok a módszerek, amelyekkel mi dolgozunk, esetenként valamilyen formában alkalmazhatók lehetnek a hétköznapi életben is.

MARTINCSÁK KATA

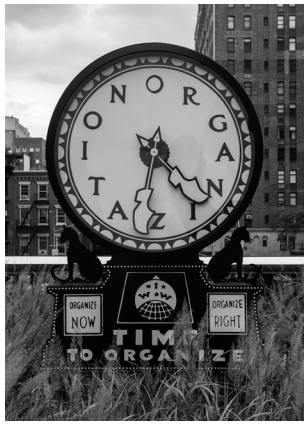
AUTÓK A TENGER FELÉ

– avagy alternatív történetmesélés a Jelenarchívummal, a Néprajzi Múzeum fotó- és történetgyűjtő kampányával

A Jelenarchívum egy nyitott és élő archívum, amelyet a Néprajzi Múzeum hozott létre a rendszerváltástól napjainkig terjedő időszakban születő privát fotók és családi történetek gyűjtésére.

„Akárcsak a revolver meg az autó, a fényképezőgép is fantáziagép, melynek rabjává válhat az ember”[1] – írja Susan Sontag. A kamera a fejlett ipari társadalom működésében kétféle szinten van jelen szerinte, egyrészt látványosság, másrészt az ellenőrzés tárgya, tehát hatalmi apparátust képez az uralkodó osztályok számára.[2] Miként a két tárgytípus – a fényképezőgép és az autó – hasonlóságára rátapintott: mindkettő vágyakat és fantáziákat testesít meg. Hogyan kerülhet kapcsolatba ez a fantázia a vizuális szociológiával, hogyan lehet a fényképezés kutatási módszer?

A Jelenarchívum, a Néprajzi Múzeum 2025 márciusában indult fotó- és történetgyűjtő archívuma jelenleg is futó kampányáról, az *Autók a tenger felé*ről szól jelen tanulmányom. E felület maga is kutatási és edukációs céllal jött létre.[3] Az utazó változata egy olyan workshop, amely során a múzeumi munkatársak a fogadó intézmények és települések közösségeivel közösen dolgozzák fel a résztvevők által hozott fényképeket. A digitális váltás korában különösen ambiciózusnak tűnhet egy olyan vállalkozás, amely épp a családi fényképalbumokban lapuló fotók és az oral historyhoz tartozó történetek gyűjtését tűzte ki célul. A Jelenarchívum misz-



...mára többnyire digitális formában tároljuk családi fényképeinket: elegendő egy felhő- vagy meghajtómegosztó link, és már nincs is szükség arra, hogy a családtagjainkkal egy helyen legyünk ahhoz, hogy megnézhessük őket.

sziója egy 1990-től induló, jelenkori privát fotógyűjtemény létrehozása, személyes történetekkel, kulcsszavakkal kiegészítve. A készülő archívumra mint társadalmi projektre és kutatásra, a széles körben ismert és népszerű Fortepan gyűjteményének kibővített folytatásaként gondolunk a Néprajzi Múzeum jelenkorkutatási programjában, a MaDok-programban. Az archívum koncepciójának kidolgozásakor előtérbe helyeztük a MaDok-program kortárs kutatási módszereit, ezért az internetes felületet nemzetközi példák és jó gyakorlatok tanulmányozását követően alakítottuk ki. A többéves projekt az egész magyar nyelvterületre kiterjedő közösségi gyűjtőkampányt jelent. Az archívum jelentősége, hogy a jelenkori fényképek és történetek feltérképezésének is teret enged, és alternatívát nyújt akár más társadalmi múzeumoknak is, vagy olyan más intézményeknek, ahol helye van a privát fotóhoz kapcsolódó jelenkorkutatási stratégiáknak. A magyar múzeumoknak (is) új kihívást jelenthet szembenézni annak a kérdésével, hogy milyen lehetséges tudományos kutatási módszerekkel elemezhetők a privát fotók és a privátfotó-gyűjtemények, hogyan lehet a jelenkori privát fotót múzeumi regiszterbe helyezni – igaz, látunk már ennek kapcsán kezdeményezéseket, innovatív példákat. Érdemes megemlítenünk olyan projekteket, kezdeményezéseket is, amelyek a Jelenarchívumhoz hasonlóan már létrehoztak privát fotókat gyűjtő felhívásokat, és sikeresen integrálták az összegyűjtött anyagokat kiállítás formájában. Ilyen volt a *Magyar mennyasszony* 2023-ban a Magyar Nemzeti Múzeumban vagy a *Légy része* című kiállítás a Magyar Zsidó Múzeumban 2021-ben. Különösen nagy kihívást jelent ebben a folyamatban a digitális váltás, amely a mobiltelefonokba beépített kameráktól kezdve a fotó demokratizálódását és a fotós szakma átrendeződését egyszerre jelentette.

A digitális váltás éppolyan meghatározó tényező a családi albumok helyzetét tekintve is. Bár a családi és személyes emlékezetnek egyaránt fontos hordozói voltak a családi fényképalbumok, sőt talán méltán lehet őket a családi élet egyik legfontosabb emlékőrző platformjaként is elgondolni, mára többnyire digitális formában tároljuk családi fényképeinket: elegendő egy felhő- vagy meghajtómegosztó link, és már nincs is szükség arra, hogy a családtagjainkkal egy helyen legyünk ahhoz, hogy megnézhessük őket. A családi fotó emellett nem pusztán mechanikus rögzítése az adott közösség mindennapjainak, hanem a családi élet adott területeinek szelektált és társadalmilag szabályozott ábrázolása is.[4] A 20. század során a fényképezés demokratizálódása, az amatőrök számára olcsón beszerezhető és könnyedén előhívható film mind-mind hozzájárultak ahhoz, hogy a fényképezés egyre elterjedtebbé s népszerűbbé váljon. A digitális fordulat bekövetkeztéig a családi fényképek a nagycsaládot és az épített környezetet, a tárgykultúrát dokumentálták. A családi privát fotográfia csoportjába tartozó fényképek azonban rendszerint rituális jellegűek (ünnepség, esküvő, születésnap), éppen ezért kulturális, szociológiai, antropológiai és társadalmi réteggel is bírtak. Ezen regiszterek már jóval kevésbé lelhetőek fel a 2010-es évek képein, mint az 1990-es képeken. A közösségi média, a fogyasztói kultúra, a posztolás és a közösségi média performatív gesztusai (mint amilyen a szelfizés is) nagymértékben megváltoztatták a privát fotóhoz kötődő viszonyunkat egészen a kétezres évektől kezdődően. A személyes, intim képek is átértelmeződtek, hiszen a kamera objektívje a család felől a szelf (vagyis az egyén) felé fordult mindinkább – ez a változás a Fortepan gyűjteményéből is kirajzolódik. A mindennapi élet terei és szerepkörei is átrendeződnek, ennek feltérképezésére a Jelenarchívum jó kiindulópontot jelenthet. A mindennapi élet mikroszociológiai változásainak a legfontosabb médiuma azonban továbbra is a fénykép.[5]

Ahogy a digitális váltásban, úgy a fényképezés fejlődéstörténetében is meghatározó motívum volt a gyorsaság. A fotótechnológiai újítások egyrészt a felhasználóbarátabbá tételt, másrészt a fotó elkészítésének minél rövidebb időtartamát tűzték ki célul. Beletartozott ezekbe a fejlesztésekbe a minél rövidebb expozíció, a sokszorosíthatóság folyamata, az előhívhatóság gyorsasága is. Miként Sontag írja: „Akárcsak az autót, a fényképezőgépet is ragadozó fegyverként árulják: minél automatizáltabb formában, lövésre készen. A közízlés az egyszerű, láthatatlan technológiát igényli. A gyártó cégek biztosítják a vevőt, hogy a fényképezés nem kíván ügyességet vagy hozzáértést, hogy a gép mindent tud, és engedelmeskedik az akarat legenyhébb megnyilvánulásának is. Egyszerű az egész, olyan, mint elfordítani a slusszkulcsot vagy meghúzni a ravaszt."[6]

Miként a fényképezésnek, úgy az autózásnak is megvan a maga szubkultúrája. Nem mindegy, milyen a dizájn, milyen a teljesítmény, és hogy elektromos vagy belső égésű motor hajtja-e az autót (analóg vagy digitális-e a fényképezőgép). A fényképezés demokratizálódásához vezető út annak egyszerű használatában és részben az autókhoz hasonló jellegében rejlik. Amellett, hogy státusszimbólumok, hozzátartoznak a fogyasztói kultúránk mindennapjaihoz. Mindebből pedig már összeolvasható, hogy miért volt Sontagnak evidencia mindez, hiszen minden rendes fogyasztó háztartásához 1977-re már legalább egy személygépkocsi és egy fényképezőgép tartozott az Egyesült Államokban. Magyarországon az automata fényképek csak később, az 1980-as évek közepétől váltak igazán elterjedté. Sőt a családi élet elengedhetetlen része mindkettő – szintén Sontag nyomán tudjuk, hogy a gyerekes háztartásokban kötelező elem a fényképezőgép, hiszen a szülők így tudják rögzíteni gyermekük fejlődésének minden pillanatát. A családi autóval megtett utazás vizualitásának egyes elemei, az autó visszapillantó tükréből rögzített táj fényképpé transzformálása ugyanígy fontos kompoziciós elemként szolgálhatott egy család számára, mint az is, hogy minden családtag arcképe rögzítve legyen. Kunt Ernő nyomán pedig régóta tudjuk azt is, hogy a fényképből leolvashatóak társadalmi minták, identitásbeli különbségek vagy változások.

Miként a Jelenarchívum weboldalán is látható: „A Jelenarchívum missziója egy 1990-től induló, jelenkori privátfotó-gyűjtemény létrehozása, személyes történetekkel. A készülő archívumra mint társadalmi projektre és kutatásra, a széles körben ismert és népszerű Fortepan gyűjteményének kibővített folytatására gondolunk."[7] A Jelenarchívum azonban nagyon másként működik, és másként is gyűjt, mint a Fortepan, hiszen nem két magánember, hanem egy társadalmi múzeum áll a projekt mögött. A privátfotó-archívumok hazai szereplői között a Tamási Miklós és Szepessy Ákos által 2010-ben alapított Fortepan a fényképekre fókuszál. A Fortepan archívumát tekintve nem számít a történet, mint ahogy az sem, hogy a fotó készítője hozzájárul-e a fotó publikálásához. Nagyrészt talált fotókkal dolgoznak, amelyeket önkéntesek segítségével adatolnak, ez azonban nem csorbítja a Fortepan jelentőségét, hiszen a 20. század Magyarországának a vizualitása, kultúrája és társadalmi berendezkedése a fortepanos képekből olvasható le leginkább. A weboldalas formátum könnyíti a hozzáférést és a kutathatóságot, így a Néprajzi Múzeum MaDok-programjában is jó ötletnek tartottuk megtartani a weboldalas felületet. A történetek, amelyek a Fortapannal sajnos nem tudnak megjelenni, a Jelenarchívumnál azonban főszerepet kapnak. Hiszen a feltöltő csak akkor tud feltölteni, hogyha minimum 300 (max. 8 000) karaktert ír, és elmeséli a privát fotóihoz kapcsolódó történetét. Ezért is gyűjtünk kampá-

nyok szintjén, mert úgy gondoljuk, a kampányok alkalmasak lehetnek arra, hogy felhívásokkal tematikusan kommunikáljunk, így a célcsoportokat is könnyebb megtalálnunk. Az 1990-es évektől napjainkig tart a gyűjtés, tehát több generációt egyszerre kell megszólítanunk. Mikor a projekt vezetését Gellér Judittól átvettem 2024 decemberében, egy meglévő kampánnyal dolgoztam tovább: a *Játék, kaland, kirándulás* címen futóval, amely arra kéri a feltöltőt, hogy az elmúlt évek legemlékezetesebb kirándulásait, nyaralásait írja le és bocsássa rendelkezésre fotó formátumban.

Mikor szóba került, hogy lehetne egy specifikusabb, a tárgykultúrát jobban előtérbe helyező kampányt kigondolni, az új téma megfogalmazásánál rögtön erre gondoltam: mégis mi más lenne alkalmasabb a rendszerváltás utáni tárgykultúra vizsgálatára, mint az autó? Az autó a hétköznapjaink része, a rendszerváltás óta pedig viszonylagosan kinyílt a világ, és ez megváltoztatta a fogyasztói kultúra tárgyait, és elősegítette a mobilitást. Sok magyar, aki előtte külföldön dolgozott, a rendszerváltás után tért haza (autójával). Megint mások ekkor látták először a tengert, ahová szintén családi nyaralás keretében utazhattak autójukkal. Ez csak utólag derült ki számomra, de még jóval a Jelenarchívum vagy a Fortepan alapítása előtt a Fortepan alapítói is gyűjtöttek autós képeket: hiszen éppen a kilencvenes évek vége felé, még a Fortepan születése előtt, Tamási Miklós és barátja, Szepessy Ákos egy járművek tematikájú fotókönyv összeállításáról gondolkodtak. Ők is észrevették a mintázatot, hogy a képeken megjelenik egy közkedvelt beállás, amikor valaki egy autó mellett pózol. Nem feltétel még az sem, hogy saját autó legyen, lehet ez nyugati típusú, elérhetetlen autó vagy akár egy szocialista tragacs, csak legyen valamilyen szempontból különleges. Nekik is megtetszett a lomtalanításon talált fényképeket válogatva ez a típusfotó. Végül kiállítás született az összegyűjtött fényképekből, nem fotókönyv. *Két ütem* címmel nyílt meg a tárlat, ahol ugyanolyan a típusú autós képeket állítottak ki, mint amilyeneket most részben a Jelenarchívum is gyűjt (csak az időintervallum különbözik).

„1990. augusztus eleje. Diplomázás után – 21 évesen –, munkába állás előtt Apukámmal utaztam ki hozzá 3 hétre Németországba, Essenbe. Ő 1983-ban disszidált Nyugat-Németországba. Ez volt az utolsó olyan lehetőségem, amikor hosszan kint lehettem nála. Az élet furcsa fintora, hogy azóta nem jártam ott.

Az út 12 óra volt. Éjjel is utaztunk, és Apu már fáradt volt, ezért betértünk egy autópálya melletti parkolóba megpihenni. Sajnos a jogosítványvizsgám éppen az utazás előtt nem sikerült, ezért kellett Apunak vezetni végig, pedig nagyon számított rá, hogy felváltva ülünk a volánnál.

Hajnali 6-kor ilyen gyűrött fejjel néztem ki az autóból. Apu kedvenc autómárkája a Mercedes volt. Ehhez hűséges volt évtizedekig.

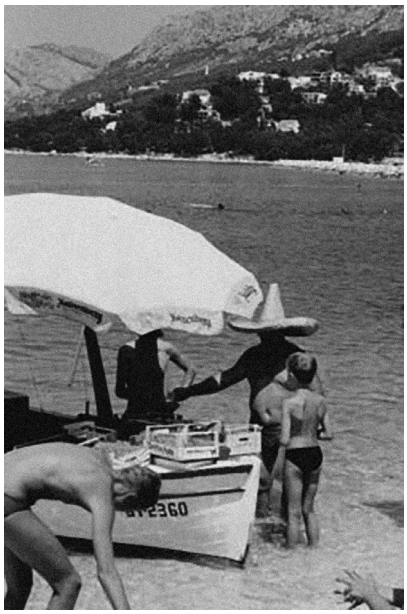
A kint töltött 3 hét volt az alapozás a későbbi önálló életemhez, mert nekem kellett háztartást vezetni és főzni. És itt próbáltam ki először különböző koktélokat Apu egyik fiatal kollégájának útmutatása szerint, mikor néha elmentünk kilazítani a napot.

Ennél az utazásnál döntöttem el, hogy szürke egérből színes egyéniség leszek. Első lépésként vettem egy tűzpiros pulóvert.”[8]

A Jelenarchívum 1990-től napjainkig gyűjt tehát privát fotót és hozzá kapcsolódó történeteket. Autós története szinte mindenkinek van a kilencvenes évekből. A legtöbb család nem volt abban a helyzetben, hogy azonnal lecserélje az autóját, sokaknak megmaradt a keleti típusú járművük. Az első nyugati utazás sokak számára meghatározó, sőt esetenként identitásformáló is volt, mint az Papp Henriett fenti történetéből is kirajzolódik. A Trabantok, kis Polskik és a Wartburgok már egyre többször jutottak el a tengerhez, amely Horvátország esetében még az akkori Jugoszlávia területén volt.

„A második családi autónk egy fehér Suzuki Swift volt, amely jelentős előrelépés volt a Trabantunkhoz képest, hiszen ez már ötajtós volt, és csak az elektromos ablakemelő választotta el álmaim járművétől (bár be kell hogy valljam, az jobban tetszett, hogy a Trabi hátsó ülésén nem volt biztonsági öv). Ezzel a kocsival mentünk első és egyetlen külföldi családi nyaralásunkra: 2000 nyarán két hetet töltöttem a szüleimmel Horvátországban. A fotó Baška Vodában készült a tengerparton, ahol (ha jól emlékszem, németül) gyümölcsöt vásárolok egy kereskedőtől, aki minden délután felkereste a strandolókat csónakjával. Akkoriban a határ átlépése számomra igen jelentős esemény volt, Horvátország pedig maga volt a Nyugat (még akkor is, ha a délszláv háború pusztításának nyomai még lát-

hatóak voltak a tájban). A képre tekintve talán a tenger illata jut eszembe először amellett, hogy legtöbbünk legnagyobb örömére már a múlté a fecske fürdőnadrág… Ezt nagyon nem szerettem."[9]



Ament-Kovács Bence történetében kirajzolódik a nyugati világhoz való vonzódás, a délszláv háború hatása az épített környezeten – ezek olyan szempontok, amelyek történelmi, szociológiai és antropológiai szempontból is érdekesek lehetnek. A határ átlépése meghatározó élmény volt nemcsak Ament-Kovács Bence, de sok más magyar család számára is.

Nem csupán a változó környezetet, de a privát tér viszonyát is érdemes közelebbről megvizsgálnunk az autós gyűjtőkampány esetében. Az autók esetében a privát és köztér feszültségének a komponensét is szem előtt kell tartanunk. Az autó berendezése ugyanis annak használóján múlik – ha úgy tetszik, saját otthoni terének a kiterjesztése. Az, hogy mi lóg a visszapillantó tükörről, vagy mi figyel a kalaptartóról, az is egyéni preferenciák mentén történik. Sőt van, hogy magát az autót a múzeum intézményéhez hasonlítják. Miként Frazon Zsófia megfogalmazta, az autó belsőjét leíró szavaink őrzik egykori funkciójukat, használatuk, rendeltetésük azonban megváltozott: „Nem kerülnek kukába, csak változatossá és finom szövésűvé teszik a nyelvet, erősítik a kulturális nyelvhasználatot. Kalaptartó, szivargyújtó, kesztyűtartó: elnevezések, amelyek fennmaradtak, holott eredeti szerepük már rég megkopott."[10]

A Jelenarchívumba beküldött történetek, a felhasználók önkéntes hozzájárulásán alapuló feltöltés és a szintén a felhasználók által megadott kulcsszavak mind hozzájárulnak ahhoz, hogy az archívum jelenkorkutatása fontos állomása lehessen bárki számára. Most éppen azon dolgozunk a Néprajzi Múzeumban, hogy a weboldal fejlesztése mellett az archívumot mint élményalapú szolgáltatást építsük fel. Idén júniusban egy Facebook-csoportot is létrehoztunk, amely a weboldal felé orientálja a Facebook-felhasználókat. Itt minden Jelenarchívumon futó kampányról kommunikálunk, napi szinten posztolunk. A Néprajzi Múze-

um feladata, hogy a Jelenarchívum jogi és adatvédelmi szempontok szerint is aktualizált formában legyen elérhető; kiemelt figyelmet fordítunk a GDPR-szempontokra. Emellett hazai és nemzetközi partnerkapcsolatokat építünk ki, köztük az *Eidolon Centre for Evreyday Photography* és más, privát fotóval foglalkozó szervezetekkel.

2025–2026-ban a Jelenarchívum is belép a Petőfi-programba, amelynek során több magyarországi települést is bevonunk a feltöltésbe pedagógiai workshopok keretében. Az archívum gyűjtési módszertana és gyakorlata a Néprajzi Múzeum jelenkori módszertani műhelyéhez, a MaDok-programhoz kapcsolódik, a workshopot a program muzeológus munkatársai tartják. A folyamatosan bővülő, nyitott archívum célja, hogy a magyar nyelvterület egészéről gyűjtsön anyagokat közösségi felhívás keretében. A workshop során a résztvevők hallhatnak a Néprajzi Múzeumról, a fényképezésről, a vizuális történetmesélésről, illetve részt vehetnek egy közös munkában, amelynek során a saját képeiket és történeteiket tölthetik fel és publikálhatják a Jelenarchívum oldalán. A feltöltés folyamán az analóg fotók digitalizálására is lesz lehetőség. Így azok a közösségek is, amelyeknél az analóg vagy papíralapú képek előhívása, tárolása gondot okoz, új stratégiákat tanulhatnak a fényképek megőrzésére. Hiszünk abban, hogy a családi emlékezésnek és a családfakutatásnak is fogódzót adhat egy olyan típusú projekt, mint a Jelenarchívum, hiszen így újra lehetőség nyílik felkeresni a rokonokat, megosztani a régi képeket, felidézni az emlékeket, elmerülni a gyerekkor nosztalgiájában. A Jelenarchívum tulajdonképpen lehetőséget biztosít a 2000 után születetteknek is, hogy találkozzanak saját családi múltjuk emlékeit is őrző tárgyaikkal a privát fotók segítségével, immár múzeumi környezetben és egy weboldalas kutatási platform kontextusában.

JEGYZETEK

1. Susan Sontag: *A fényképezésről*. (Ford: Nemes Anna), Helikon Kiadó, Budapest, 2023, 23.
2. Piotr Sztompka: *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009. 13–14.
3. Az *Autók a tenger felé* kampány teljes szövege a Jelenarchívum weboldalán olvasható: https://jelenarchivum.hu/kampanyok/trabant.
4. Piotr Sztompka: i. m. 32.
5. Uo. 122–124.
6. Susan Sontag: i. m. 23.
7. https://jelenarchivum.hu/a-projektrol
8. Papp Henriett: *A változás útja: Németország*. https://jelenarchivum.hu/tortenetek/a-valtozas-utja-nemetorszag-2025-01-28-1129-papp_henriett
9. Ament Kovács-Bence: *Dalmáciában a gyümölcsök is édesebbek*. https://jelenarchivum.hu/tortenetek/dalmaciaban-a-gyumolcsok-is-edesebbek-2025-03-21-1607-ament-kovacs-bence
10. Frazon Zsófia: *Kalaptartó, szivargyújtó, kesztyűtartó és a történetmesélés múzsája*. https://dajer.hu/kalaptarto-szivargyujto-kesztyutarto-es-a-tortenetmeseles-muzsaja

FELLINGER KÁROLY

Mindig

Mindig az idősebbekkel jöttem ki
jobban, magam elé engedve őket,
rányitva a zöld ajtót a múltra, a
velem egykorúak a fiatalabbak

kegyeit keresték, kihasználva a
lehetőséget. Az idő sebei
vagyunk, nyomot szeretnénk hagyni magunk
után, közben méhekként nektárt gyűjtünk.

Mindig az idősebbekkel jöttem ki
jobban, talán mindig a könnyebb utat
akartam választani, ami egy kis
szigetet szelt ketté, az óceánban.

Másság

Anyanyelvem a tűz nyelve, hidegen
hagy, amikor szükségem van rá, rátesz
a tűzre még egy lapáttal az erdő,
én vagyok a fa, amitől nem látni.

A kérdőjel és a felkiáltójel
pontja két üvegszem, ki kellene majd
önteni a helyüket, mint az ürge-
lyukat, ne tehessék tönkre gátjaim.

Anyanyelvemen élősködik anyám,
mindig ugyanolyannak főzi meg az
ételt, aki sokat és sokszor kóstol,
mindig mást főz, mint amit épp kellene.

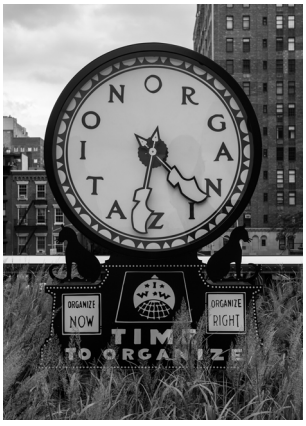
A sorok között

A tükörképe nem több, mint egy szőrszál,
ami nem nő ki a tenyeréből, de
naphosszat húzogatja János, máskor
a tenyerén hordozza a szívét, oly
őszinte, hogy nyílt kártyákkal játszik,
még az ünnepi szentmise alatt is,
nem szúr meg a rózsa, csak a tövise,
hej, szép a rózsa, de szebb is lehetne.
Felmondja a leckét, nem akar semmi
újat, hatvan felé már hazafelé,
a vén hegedűs naponta elfelejt
egy nótát; cipőd visz előre-hátra.
János kolbászt eszik, a szomszéd száraz
kerítését, sok benne a mócsing, nem
érdemes elmúlt dolgokon rágódni,
még leharapják érte a fejedet.
Jánosból harapófogóval kell ki-
húzni a nyelvét, hogy mondjon valamit,
mert csendben olvas a sorok, a sínek
között, azért ott, hogy el ne tévedjen.

TAR GABRIELLA-NÓRA

CSALÁDI FÉNYKÉPEK ÉS EMLÉKEZÉS

Eginald Schlattner *Brunnentore* (2023) című regényében



A családi fényképek letűnt korok, elmúlt életidők hordozóivá válnak; szemlélésük nemcsak a családtörténetet jeleníti meg, hanem az általuk megidézett kortörténetet is kézzelfoghatóvá teszi.

■ 2023 tavaszán Eginald Schlattner (szül. 1933) erdélyi szász lelkészíró családi levéltárában[1] kutatva egy csoportkép ragadta meg a figyelmemet, amely a szerző gyermekkorában készült 1938-ban a Szeben megyei Feleken. A fényképet a család a feleki Goldschmidt nagynéniknél tett látogatásakor rögzítette: rajta egy udvaron álló padon – balról jobb felé haladva – az ötéves Eginald Schlattner látható, mellette Adele Goldschmidt foglal helyet, nyakában hatalmas masnival. A szerző ekkor kétéves öccse, Kurtfelix Schlattner, a két nagynéni, Adele és a talpig feketébe öltözött Johanna Goldschmidt között ül. A pad mögött az író szülei állnak: az anya, Gertrud a kamerába néz mosolyogva; az apa, Felix Schlattner kissé előre hajol.

Ugyancsak 2023-ban, Eginald Schlattner frissen megjelent *Brunnentore*[2] (*Kútkapuk*) című regényét olvasva, igazi meglepetésként hatott, amikor a mű 221. oldalán közölt képleírás mögött ugyanezt a családi fényképet ismertem fel: „Akár az első, akár a második ránézésre, alig őrzök az emlékezetemben olyan képet a szüleimről, ahol az egyiket a másik közelében láttam volna, az apát és az anyát egymás mellett állva, ülve, menve. [...]

Vagy mégis, egymás mellett is? [...]

A harmincas évek végén Feleken, a nagynénik udvarában, az automata fényképezőgéppel készült, beállított képen – a generációk három lépcsőfokban. Elöl mi, a két fiú: térdzoknival, szandálban; a kerti székekben a két Goldtschmidt-

dáma: Hanninéni talpig feketében, magasan zárt ruhában, és Adélnéni szürke a szürkében, óriási masnival a nyakában; mögötte áll az apa, előrehajolva, nyári öltönyben, és mellette anyánk egyenes tartással, arcán az ilyenkor kívánatos fényképmosollyal. Előre néznek."[3]

Látogatóban a feleki Goldschmidt nagynéniknél – Felek (rom. *Avrig*, ném. *Freck*), 1938.
A pad mögött: Gertrud és Felix Schlattner. A padon, balról jobbra haladva: Eginald Schlattner, Adele Goldschmidt, Kurtfelix Schlattner és Johanna Goldschmidt.

Ezt a képen látható ötéves fiúcskát, az idősebb fiútestvért teszi meg Schlattner *Brunnentore* című művének főhősévé, akinek a neve egyetlen alkalommal hangzik el a műben: „Amikor 1940 végén, a bécsi döntést követően, Szentkeresztbányáról Brassóba költöztünk, románul *Braşov* – apám Erdély felosztásakor Románia mellett döntött –, egy kis kártyát viseltem a nyakamban, mint egy kutyabilétát. Apám románul írta rá: »*Acest băiat se numeşte Eginald Norbert Schlattner. Nu vorbeşte româneşte.*« Nem beszél románul. És tovább a szövegben: Ha eltévedt volna, kérjük, az Eminescu utca 5. számon adják le. »*Contra recompensă!*« A megígért jutalom alacsonyabb volt, mint amit Litvinow kutyáért adtak."[4]

Eginald Schlattner 2023-ban megjelent *Brunnentore* című műve joggal nevezhető az erdélyi szász szerző „magyar regényé"-nek, hiszen a történet túlnyomórészt a székelyföldi Szentkeresztbányán játszódik.[5] Itt találkozik egymással a regény lapjain a székely paraszt- és munkáscsaládok szegényes világa és a helyi vasmű tisztviselőiből álló, úgynevezett német kolónia közössége. S itt szövődik gyermekszerelem az óvodáskorú szász énelbeszélő és a két szomszéd kislány egyike, az első osztályos Bardócz Irénke között, amelynek azonban a második bécsi döntéssel vége szakad, mivel a Magyarországhoz visszakerült Székelyföldről az elbeszélő családjával együtt Brassóba költözik.

A mű cselekménye az 1930-as évek második felében indul, és az 1940-es bécsi döntéssel zárul, amikor az impériumváltás következtében Észak-Erdélyt és Székelyföldet visszacsatolják Magyarországhoz. Ebben a történelmi légkörben bontakozik ki az a régi fényképek, tárgyi emlékek, hajdanról ismert versek vagy gyermekkorban hallott énekek mentén felidézett szász családtörténet, amelyet a regényben a család középső gyermekének, egy óvodáskorú fiúcskának, illetve időskori önmagának, egy evangélikus lelkésznek a szemszögéből ismerhetünk

meg. Ez a történet kettős optikáját eredményezi. A szerző igyekszik az általa elbeszélteket és felidézett emlékeket pontos történelmi keretben elhelyezni, ezért egy további auktoriális elbeszélő – tömör magyarázatok révén – néhány olyan kortörténeti adatot közvetít, amelyek ismerete elengedhetetlen a cselekmény megértéséhez.

„*Brunnentore* című könyvével Eginald Schlattner költői erővel állít irodalmi emlékművet egy elmerült gyermekkornak, lefejtve ezzel róla mint emlékről a pecsétet, a jövő számára”[6] – állapítja meg recenziójában Gert Weisskirchen Schlattner regényéről. Ennek az „elmerült” gyermekkornak a szereplői többek között az énelbeszélő kissé öntörvényűen viselkedő öccse, a gazdag képzelőerővel bíró Kurtfelix, aki a családi ház kertjében levő tavacskában Holle anyóhoz vezető, világokat összekötő „kútkapu”-t vél felfedezni. Szintén a székelyföldi gyermekvilághoz tartoznak a szász gyermekelbeszélő magyar játszótársai, a „cipcerkerti fiúk”, illetve a két székely szomszéd kislány, Bardócz Irénke és Ildikó. A túlnyomórészt Szentkeresztbányán játszódó cselekmény szálai – a család távol élő rokonainál tett látogatások révén – ugyanakkor elvezetnek a szebeni és feleki szászok zárt világába is. A kor olyan történelmi eseményeit, mint az 1940-es erdélyi impériumváltás vagy a nemzetiszocializmus romániai térhódítása, Eginald Schlattner regényében a gyermekelbeszélő előítéletmentes, naiv és éppen ezért nemegyszer mosolyt fakasztó optikájából észleljük.

A regény legszembetűnőbb tartópillére az emlékezés. Ez Schlattner valamennyi művére érvényes, amelyekben életútjának földrajzi állomásai irodalmi helyszínekként köszönnek vissza: Fogarastól Szebenen, Kolozsváron és Brassón keresztül Szentkeresztbányáig. A *Brunnentore* című regényben megvalósuló emlékezésről Gert Weisskirchen találóan jegyzi meg a következőket: „Hogyan sikerül ez Eginald Schlattnernek? Az író úgy sorakoztatja fel az emlékek töredékeit, mintha gyöngyöt fűzne, elszórva ezeket az emléktöredékeket a mű szövegében. 320 oldalon 43 »talált tárgy«-ról emlékezik meg. Ezek 12 lírai szigettel kapcsolódnak össze, amelyek legtöbbször népdalok formáját öltik. Mindkét művészi fogás egyre világosabbá teszi az olvasó számára a megértés horizontját.”[7]

Az említett „talált tárgyak” esetében elsősorban fényképekre, régi családi tárgyakra, hajdan olvasott könyvekre, belső emlékképekre kell gondolnunk, amelyek az énelbeszélőben emlékeket szabadítanak fel, asszociációkat indítanak el, s lehetővé teszik számára – éppen az emlékezés folyamata révén – a korai gyermekkorához kapcsolódó családtörténet egyre több részletének a felidézését, sőt azok írott formában, regényként való rögzítését is. Hogyan működik Eginald Schlattner szövegében a családi fényképek mint „talált tárgyak” által elindított emlékezés? Van-e a képeknek a regénybeli családtörténeten túlmutató vonatkozása, s ha igen, akkor ez hogyan nyilvánul meg a szöveg szintjén? Konkrét példák révén a továbbiakban ezt vizsgálom.

A regényben elsőként felidézett fénykép, amely ugyancsak megtalálható a szerző veresmarti családi levéltárában, Szentkeresztbányához kötődik, és az énelbeszélő idős korában veszi szemügyre, a harmincas évek végének békeidejére tehető társasági kirándulásokra emlékezve: „A rituális kirándulás [...] Egy ilyen kirándulás láthatóan dokumentálva van. Elmerülök a fekete-fehér fotókban, amelyek a kirándulás kivitelezésekor készültek. Minden elegánsan illeszkedik ezen emelkedett társas utazás művészetének szabályaihoz.”[8]

Kiránduló társaság – Szentkeresztbánya (rom. *Vlăhiţa*, ném. *Karlshütte*), 1938. Középen: Gertrud Schlattner. Jobbra tőle: sógornői – elöl: Amalie Schlattner („Mályneni"), mögötte: Bertha Schlattner („Mädinéni")

A további képleírás a kiránduló társaságot jellemző derűt az anya, Gertrud Schlattner alakját körülvevő szomorúsággal állítja kontrasztba, már itt sejtetve az anyának a regényben jóval később kifejtett, a házassága idején megélt szerelmi bánatát: „A hölgyek! Minél tovább nézem az arcokat, annál inkább feltűnik: a vonások jókedvűek, udvarias vidámsággal telve [...] Az egyetlen úrnak a képen a bájos figyelem szívvel-lélekkel szól. Ami azonban nyilvánvalóan eltér: bánatos csend árnyékolja anyánk arcát. A kezében egy csokor fehér gólyahírt tart. Amely gondatlanul elvesztődik a kötényében. [...] Az volt az az idő, amikor anyánk egy furcsa dalt dúdolt magában. [...] A dalt »a szomorú vasárnap«-ról, halkan, magyar szavakkal énekelte, amikor azt hitte, egyedül van."[9]

Többször is feltűnik a regény lapjain az a családi fénykép, amely az 1940-es évek elején Brassóban készült, ahová az énelbeszélő családja – a második bécsi döntést követően – a Magyarországhoz visszacsatolt Székelyföldről menekül; a leírás alapjául szolgáló eredeti felvétel a veresmarti lelkészlakban látható: „Ez a kép is kísér engem írás közben: mi, a két testvér anyánk mellett sétálunk. Egy nagy méretű fekete-fehér fénykép. Ahogy a fényképekhez illik, ezüstös fakeretben van.

Gertrud Schlattner és két idősebb fia – Brassó (rom. *Braşov*, ném. *Kronstadt*), 1941. Balra: Eginald Schlattner. Jobbra: Kurtfelix Schlattner. A háttérben a törvényszék épülete, ahol másfél évtizeddel később mindkét Schlattner fiút börtönbüntetésre ítélik.

A szürkés árnyalatok ellenére is felismerhető: nyár közepe. Bár kissé visszafogottan, ahogy az Brassóra jellemző – egy városra, amelyet hegyek árnyékolnak."[10]

A szentkeresztbányai gyermekkorát megörökítő regénybeli író számára ez a fénykép egyrészt megelőlegezi a műve kimenetelét, azaz a Székelyföld kényszerű elhagyását: „Brassó! Ahol – miután 1940 őszén feladtuk Szentkeresztbányát – letelepedtünk. Rövid időre."[11] Másrészt a brassói képhelyszín révén a regény lapjain felidéződik a fényképen látható testvérpár, a kisiskolás korú énelbeszélő és öccse későbbi, kommunisták általi elítélése: „De ez a fénykép nem csupán egy szeretetre méltó kép: az anya két fiúval. Sokkal inkább egy végzetes következményekkel járó háttér tűnik fel rajta, ahol az igazságügyi palota művészi homlokzata rajzolódik ki, a császári és királyi korszak szecessziós motívumaival. [...] Tizenhat évvel később mi, a fényképen látható két fiú, mindketten egyetemisták, anyánk nélkül, ebben az épületben a Román Népköztársaság Felső Katonai Bírósága előtt állunk a Fekete-templom perben, miközben a kommunista rezsim elleni összeesküvéssel vádolnak."[12]

A brassói fénykép révén családtörténet és kortörténet kapcsolódik össze: az általa elindított regénybeli emlékezés elvezet a hajdani békeidők polgári életformájától, az erdélyi szászok körében a 40-es évek elején tapasztalható nemzeti szocializmus felidézésén keresztül, egészen az 50-es évek végén megtapasztalt kommunista megtorlásokig.

A regénybeli szülők elhidegülését, illetve az anyának már a mű kezdetétől finoman sejtetett szerelmi bánatát – családregénye vége felé – Eginald Schlattner két, ugyanabban az időben keletkezett fénykép felidézésével és összehasonlításával érzékelteti: „Az a nyár gyászba burkolózott. A poros albumokban lévő fotók megpróbálnak összefüggéseket teremteni, feltételezéseket megválaszolni. [...] Két fotó ugyanarról az időről – és távol egymástól.

Az egyik fotón Feleken zarándokoltunk a forró aszfaltúton a vasútállomástól a falu felé, mi, két fiú és anyánk. Aki a hőség ellenére kalapot és harisnyát viselt. [...]

Épp akkor sétált apám Konstanca utcáin, és leült egy fonott székre, hogy lefényképezzék egy kristályáruüzlet előtt – nyomtatott betűkkel olvasható: CRISTAL. Rövid ujjú ingben, világosszürke nadrágban, mellette Karli Graf, aki jókedvűen mosolyog a kamera lencséjébe."[13]

Schlattner prózájának néhány jellemzője jól megmutatkozik az idézett szövegrészben: az éles megfigyelőképesség, a részletek iránti fogékonyság, a történéseknek csupán finom sejtetése, az emlékezés révén megvalósuló történetmesélés.

Az idős szász énelbeszélő, a két képet nézegetve (ezek közül a konstancai kép valóban megvan a családi levéltárban), nem csupán az idilli székelyföldi gyermekkorának a rá akkor idegenként ható Feleken eltöltött nyarára emlékszik vissza, hanem a párhuzamos családi fényképeket faggatva, igyekszik megrajzolni szülei összetett kapcsolattörténetét is: „Van valami közös Felek és a tenger fényképei között? Azon kívül, hogy ugyanabban az időben készültek? Ha jobban megnézzük az arcokat, rájövünk: mindkettőjük arcát szomorúság borítja. [...] Ez volt az: a rejtett fájdalom. Ami mindkettőjüket nyomasztotta, összekötötte őket. És elválasztotta őket."[14]

A regényben leírt családi fényképek, amelyek többsége Eginald Schlattner magángyűjteményében valóban megtekinthető, jól mutatják, hogyan válik a *Brunnentore* lapjain a valós fotó az irodalmi emlékezés kiindulópontjává, kiemelve az erdélyi szász szerző műveinek többnyire autofikcionális jellegét is.

Eginald Schlattner regényét a fényképek „talált tárgyak”-ként való szövegbeli felidézése, a részletező leírásuk plasztikussá és szuggesztívvé teszik. A családi fényképek letűnt korok, elmúlt életidők hordozóivá válnak; szemlélésük nemcsak a családtörténetet jeleníti meg, hanem az általuk megidézett kortörténetet is kézzelfoghatóvá teszi. Lassítják a történetmondást, hozzájárulva ezzel a szerző nyugodt, részletező elbeszélésmódjához.

Mindez megerősíti azt a megállapítást, hogy Schlattner *Brunnentore* című családregénye egyfajta „hangulatpróza”, amely a letűnt idők atmoszféráját felidézve, nyugodt elbeszélésmódjával olvasóját is bevonja ebbe az irodalom eszközeivel megteremtett hangulatba.[15]

JEGYZETEK

1. Eginald Schlattner családi levéltára a veresmarti evangélikus lelkészi hivatalban található.
2. A mű adatai: Eginald Schlattner: *Brunnentore* (*Kútkapuk*). Pop Kiadó, Ludwigsburg, 2023 (Reihe Epik 138.), 320 oldal (A továbbiakban Schlattner: *Brunnentore)*.
3. „Es ist beim ersten, beim zweiten Hinsehen kaum ein Bild der Eltern in meinem Gedächtnis verwahrt, wo ich den einen in der Nähe des anderen gesehen hätte, Vater, Mutter nebeneinander stehend, sitzend, gehend. [...]
Oder doch auch beieinander? [...]
Ende der 30er-Jahre in Freck, im Hof der Tanten, das gestellte Bild mit Selbstauslöser, in drei Staffeln die Generationen. Vorne wir zwei Buben: Kniestrümpfe, Sandalen; in den Gartenstühlen die beiden Goldschmidtischen Damen: die Hannitante ganz in Schwarz, hochgeschlossen, und die Adeletante Grau in Grau, mit einer riesigen Halsschlaufe; dahinter stehend der Vater, vorgebeugt, im Sommeranzug, und daneben unsere Mutter aufrecht, mit dem gebotenen Fotolächeln im Gesicht. Sie blicken geradeaus.” Uo. 221.
A tanulmány által idézett valamennyi regényrészletet a tanulmány szerzője fordította magyarra.
4. „Als wir Ende 1940 nach dem Wiener Schiedsspruch aus Szentkeresztbánya nach Kronstadt übersiedelten, rumänisch *Braşov* – mein Vater hatte bei der Teilung Siebenbürgens für Rumänien optiert –, trug ich ein Kärtchen um den Hals wie eine Hundemarke. Auf das hatte mein Vater rumänisch geschrieben: *„Acest băiat se numeşte Eginald Norbert Schlattner. Nu vorbeşte româneşte.“* Er spricht nicht Rumänisch. Und weiter im Text: Sollte er sich verirrt haben, bitte ihn in der Eminescu-Str. 5 abzugeben. *„Contra recompensă!“* Die versprochene Entlohnung war geringer als für den Hund Litvinow [...].” Uo. 106–107.
5. A *Brunnentore* című kisregényről Alfred Schadt közölte a legkorábbi recenziót. Lásd Alfred Schadt: *Früheste Kindheit literarisch verarbeitet. Eginald Schlattners neuer Roman „Brunnentore“ schließt letzte Lücke*. Siebenbürgische Zeitung 2023. július 24. 9.
6. „Mit seinem Buch *Brunnentore* hat Eginald Schlattner einer versunkenen Kindheit mit poetischer Kraft ein literarisches Denkmal gesetzt und sie als Erinnerung für die Zukunft entsiegelt.” Gert Weisskirchen: *Erinnern für die Zukunft. Ein Meisterwerk: Der Roman „Brunnentore“ von Eginald Schlattner*. Hermannstädter Zeitung 2023. szeptember 8. 5.
7. „Wie gelingt das Eginald Schlattner? Wie auf einer Perlenschnur hat der Autor Splitter der Erinnerungen aufgereiht und sie in die Textur seines Erzählwerkes eingestreut. [...] Auf 320 Seiten werden 43 Fundstücke erinnert. Verknüpft werden sie mit 12 lyrischen Inseln, zumeist in der Form von Volksliedern. Beide Kunstgriffe machen den bei der Leserin und beim Leser entstehenden Horizont des Verstehens immer deutlicher.” Uo.
8. „Der rituelle Ausflug [...] Solch eine Exkursion ist sichtbarlich dokumentiert. Ich vertiefe mich in die Fotos der Begehung, schwarz-weiß. Alles fügt sich elegant den Regeln der Kunst dieser erhobenen Gesellschaftsreise.” Schlattner: *Brunnentore*. 22.
9. „Die Damen! Je länger ich Gesicht um Gesicht betrachte: Die Mienen sind aufgeräumt, voll höflicher Fröhlichkeit. [...] Dem einzigen Herrn im Bild gilt die charmante Zuwendung mit Herz und Hand. Was jedoch offenkundig abschwenkt: Wehmütige Stille überschattet das Anlitz unserer Mutter. In der Hand hält sie einen Strauß weißer Dotterblumen. Die sich achtlos in der Schürze verlieren. [...] Es war die Zeit, als unsere Mutter ein seltsames Lied vor sich hin sang. [...] Das Lied vom „traurigen Sonntag“, sie sang es leise in ungarischen Worten, wenn sie meinte, allein zu sein.” Uo. 22–24.
10. „Auch dieses Bild begleitet mich beim Schreiben: Wir zwei Brüder flankieren unsere Mutter beim Spaziergang. Ein schwarz-weißes Lichtbild im Großformat. Es wird, wie es sich für Fotos geziemt, von einem silbernen Holzrahmen eingefasst.

Erkennbar ist trotz der Grautöne: Hochsommer. Wenn auch in gedämpfter Manier, wie das zu Kronstadt gehört – einer Stadt, beschattet von Bergen." Uo. 108.
11. „Kronstadt! Wo wir uns – nachdem wir Szentkeresztbánya im Herbst 1940 aufgegeben hatten – niederließen. Kurzfristig." Uo. 116.
12. „Doch diese Fotografie erschöpft sich nicht allein in der Liebenswürdigkeit eines Bildes: die Mutter mit zwei Buben. Viel mehr drängt sich ein Hintergrund mit fatalen Folgen auf, wo sich die kunstvolle Fassade des Justizpalais abzeichnet, mit Jugendstilmotiven der k. u. k. Zeit. [...] Sechzehn Jahre später werden wir, die zwei Buben der Fotografie, beide Studenten, die Mutter fehlt, in diesem Gebäude vom Hohen Militärtribunal der Volksrepublik Rumänien im Schwarze-Kirche-Prozess gerichtet, beschuldigt des Komplotts gegen das kommunistische Regime." Uo. 116–117.
13. „Über jenem Sommer schwebte ein Trauerflor. Fotos in verstaubten Alben versuchen Zusammenhänge herzustellen, Vermutungen zu beantworten. [...]
Zwei Fotografien zur gleichen Zeit – und weit auseinander.
Auf dem einen Foto pilgerten wir in Freck die heiße Asphaltstraße vom Bahnhof dem Dorf zu, wir zwei Buben und unsere Mutter. Die trotz der Hitze Hut und Strümpfe trug. [...]
Eben damals schlenderte mein Vater durch die Straßen von Konstanza, ließ sich in einem Korbstuhl fotografieren, vor einem Geschäft, das Kristall führte – in Blockschrift zu lesen: CRISTAL. Er im kurzärmeligen Hemd, hellgrau die Hose, neben sich Karli Graf, der gut gelaunt in die Linse des Apparates lächelt." Uo. 285–286.
14. „Gibt es eine Gemeinsamkeit von Lichtbild zu Lichtbild zwischen Freck und Meer? Außer dass sie zur gleichen Zeit aufgenommen worden sind? Vertieft man sich in die Gesichter, dann entdeckt man es: Ein Schleier von Gram liegt über beiden Gesichtern. [...] Das war es: der verhohlene Harm. Was sie beide bedrückte, verband sie. Und schied sie." Uo. 286.
15. Beatrice Ungar: *Ein Stück evozierender Stimmungsprosa.* Hermannstädter Zeitung 2025. szeptember 5.

ONE
AY

LAKATOS ARTUR

EGY ELNÖKVÁLTÁS KÖRÜLMÉNYEI

Diplomáciai jelentés Ugron István lemondásáról és Bethlen György elnökségének előkészítéséről a Magyar Párt élén

■ Mikó Imre szerint 1923-ban, Jósika Samu halálát követően Bernády György, a Marosvásárhely polgármestereként elhíresült politikus lett volna a legesélyesebb a Magyar Párt elnökségére, aki nemcsak városvezetőként teljesített. Bernádyt ekkor mind a bukaresti román politikai vezetés – ami ekkor a Nemzeti Liberális Pártot jelentette –, mind a budapesti kormány – élén az ekkor megdönthetetlennek tűnő Bethlen Istvánnal – jó szemmel nézte, de végül az egykori karrierdiplomata, a református egyház köreiben is fontos szerepet betöltő Ugron István lett az elnök.[1] Erről a választásról Fodor János, Bernády György életrajzának elkészítője is ír,[2] és talán a legteljesebben egy, a kolozsvári levéltárban a Magyar Párt iratgyűjteményébe tartozó dokumentum foglalja össze az esemény lényegét: 1924. október 18-án Bernády az elnökjelöltségért folyó megmérettetésben 21-4 arányban maradt alul Ugron Istvánnal szemben. A jelentés írója kiemeli, hogy a két jelölt hozzáállása különböző volt: Ugron hangsúlyozta, hogy ő ezt nem akarja, győzködésre, felkérésre vállalja az áldozatot, míg Bernády szívesen vállalta a jelölést, ha csak egy ember is jelöli, és kifejezte, hogy akkor is elvállalja az elnökséget, ha egy szavazattal választják meg. Sándor József, Bernády egyik ellenfele ekkor felhozza érvként, hogy Bernádyt román lapban érte már támadás, olyan értelemben, hogy „elnöki jelölése budapesti kívánságra történt s általa irredenta célokat kívánnak szolgálni".[3] A kor viszonyait ismerők számára az, hogy Sándor József ilyen fajta típusú támadást intézett Bernády ellen, meglehetősen érdekes fordulat. Tény viszont, hogy Ugron István félig akarva, félig akaratlanul került a kisebbségi pártelnöki pozícióba.

A történelmi nemesi családból származó, több évtizeden keresztül az Osztrák–Magyar Monarchia diplomáciai testületében karrierdiplomataként szolgáló, az impériumváltást követően az Erdélyi Múzeum-Egyesületben elnöki, a református egyházban pedig főgondnoki tisztséget is betöltő Ugron István alkalmasnak tűnt arra, hogy a Magyar Párt különböző frakciói, érdekcsoportjai, eszmei irányzatai között megteremtse az egyensúlyt. A párt a magyar kisebbség érdekképviseletét vállalta fel, ami bizonyos szintű együttműködési stratégia kialakítását is jelentette a kormány vezetésére esélyes nagy román pártokkal. Ebben az időszakban – ahogy ezt Bárdi Nándor is megfogalmazta –, a magyarságpolitikában is az utódállamok politikai életébe való, önálló pártpolitikán keresztül történő integrálódást támogatták Budapestről.[4] A mindenkori kormánypárttal jó,

ha megvan a kommunikáció, ugyanakkor a személyes kapcsolatokban hosszú távon mindenképpen és minden esetben kontraproduktív az a fajta elvtelenség, hogy az éppen aktuális kormánypártnak kell felajánlani a feltétlen hűséget és támogatást – hatalomgyakorlás idejére. Már csak azért is, mert a kormánypártok a két világháború közötti Romániában is ciklusonként cserélődhettek, és amelyik ellenzékbe került, a következő ciklusban visszatérhetett. A kisebbségi partner számára a hatalomorientált periodikus szövetségkötést az is nehezítette, hogy a kétharmados választási törvény értelmében a választásokon nyertes párt nem volt koalíciókötési kényszerben, amennyiben a választásokon megszerezte a leadott szavazatok negyven százalékát, automatikusan megkapta a parlamenti helyek kétharmadát is, ami kényelmes többséget biztosított a törvényhozás számára. Így felértékelődött az az aspektus, miszerint a különböző román pártok markáns személyiségei a Magyar Párt politikusai közül kit ismertek, tiszteltek, fogadtak el tárgyalópartnerként. És mivel több jelentős román párt is szóba jött, a legjelentősebbeknek megvoltak a maga magyar szimpátiái és antipátiái is. A Magyar Párton belül egy kisebbségi csoport, amelynek fő vezéregyénisége Bernády György volt, a Nemzeti Liberális Párttal való együttműködésben látta a leggyümölcsözőbb lehetőséget, a nagy többség azonban az Averescu marsall vezette, ekkoriban Octavian Goga által is támogatott Néppárttal találta meg a közös hangot.[5] Maga Iuliu Maniu, aki ekkoriban egyre inkább a Román Nemzeti Párt vezető személyiségévé vált, szintén kereste a kapcsolatot a Magyar Párttal[6] és Sándor József ebben már a legelején partner is volt, a többség azonban nem látott ekkor még jelentősebb potenciált a regionális román pártban, amelyik a Parasztpárttal történő egyesülését követően válik országos tényezővé és a Nemzeti Liberális Párt váltópártjává. Sándor József ekkoriban párton belül még ugyancsak megszenvedte azt az irányultságát, ami később, szinte mondhatjuk, hogy jobb híján mainstreammé vált a Magyar Párt soraiban, így például az 1926. március 14-én tartott intézőbizottsági ülésen az ekkor még a párt soraiban politizáló Kós Károly Sándor József ellen vizsgálatot kért a Nemzeti Párttal folytatott tárgyalásai következtében.[7] Hasonló kritikák, gyanúsítások Bernády György esetében pedig, liberális orientáltsága miatt, még inkább rendszeresnek számítottak. És ahogy az a dokumentumok szövegéből kiderül, maga Bánffy Miklós sem örvendett töretlen bizalomnak és népszerűségnek, és sok baloldali értelmiség sem találta meg helyét az összmagyar kisebbség képviseletét felvállaló pártban.

Ezek azonban külön dolgozatok témái lehetnének, ezúttal Ugron István lemondására és az ezt övező eseményekre fókuszálunk, erre a budapesti és kolozsvári levéltárakban fellelhető dokumentumok alapján igencsak izgalmas politikai thrillerre.

A Szele Béla által szerkesztett *Brassói Lapok* azonnali reakciója szerint Ugron lemondása „a Magyar Párt elnökségéről országszerte nagy eltűnést és meglepetést keltett. Nemcsak a magyarság körében, mely hivatott és kiváló vezérét tisztelte benne, hanem a román politikai körökben is, melyek Ugrón István férfias magatartását, önzetlen karakterét és tárgyilagos politikai felfogását mind nagyobb méltánylásban részesítik”, és arra kérte Ugron Istvánt, újra fogadja el az elnöki funkciót.[8] Jakabffy Elemér pedig egy évvel később, a *Magyar Kisebbség*ben a következőképpen kommentál-

ta a pártelnök lemondó levelét: „…nemcsak az ugyancsak e levélben írt fáradtság, idegkimerülés és pihenés utáni vágy késztette Ugron Istvánt elhatározására, hanem az a felfogása, hogy ezzel is egyengeti az utat, amelyen fiatal utódjának haladni kell. Ő úgy gondolta, hogy mivel az ő neve alatt ment a csucsai paktumot felmondó levél, jobb, ha más veszi fel ismét a néppárttal a tárgyalások folyamát."[9] Hogy konkrétan mi minden játszott közre a visszavonhatatlan lemondásban, és abban, hogy Ugron István egyértelműen Bethlen Györgyöt támogatta, még sokat lehet és kell is írni, ez alkalommal viszont egyetlenegy olyan dokumentumot adunk közzé átírásban, ami hozzájárulhat a lemondás közegének és az ezt meghatározó játszmák árnyalatainak megértéséhez.

A bukaresti magyar követség élén ekkor a nagy formátumú, olasz származású diplomata, Villani Frigyes állt,[10] a jelentést tevő titkár pedig az a Vörnle János, aki korábban bölcsészdiplomát szerzett és a nagy háború előtt a bécsi Haus-, Hof- und Staatsarchivban dolgozott.[11] Vörnle, túl azon, hogy kormányának azt a javaslatát tolmácsolta, miszerint lehetőleg Teleki Arthur legyen Ugron István utóda a pártelnöki székben, igyekezett a legteljesebben felmérni a kor jelentős magyar kisebbségi személyiségeinek a véleményét a pártelnöki válságra vonatkozóan, és jelentése szavai önmagukért beszélnek. Érdemes megfigyelni, hogy a még relatíve fiatal – 1890-ben született, tehát ekkor még a harmincas éveinek közepén alig volt túl – diplomata milyen árnyaltan fogalmaz, és igyekszik az általa tapasztaltakat és összegyűjtött információkat minél tömörebben, de ugyanakkor a tényeket tiszteletben tartva és a meggyőződések széles spektrumának érzékeltetésével reprodukálni. Valószínű, hogy Vörnle e jelentése is hozzájárult ahhoz, hogy az elnökváltás a párt élén különösebb zökkenőktől mentesen zajlott le.

Magyar Nemzeti Országos Levéltár. K 62.-es számú gyűjtemény
Erdély–magyar viszony 1926–1927

F 195-199. Követségi titkár jelentése

Bukarest, 1926 évi április hó 16-án.
Tárgy: a Magyar Párt elnökségének betöltése
Méltóságos báró Villani Frigyes úrnak, rendkívüli követ és meghatalmazott miniszter, Bukarest

A Követ Úr azzal a megbízatással küldött engem Kolozsvárra, közöljem az egyházfőkkel és az erdélyi magyarság vezető köreivel a legilletékesebb körök ama véleményét, miszerint Bethlen György gróf tervbe vett elnöksége nevének a magyar miniszterelnök úr nevével való azonossága következtében aggályosnak látszik, amiért is Teleki Arthur gróf volna a Magyar Párt vezetőjévé választandó.

Kolozsvárra megérkezve a következő helyzetet találtam.

Bethlen György grófnak a Magyar Párt ideiglenes vezetésével való megbízatása elkerülhetetlen szükségesség volt, mert ha ő e feladatot nem vállalta volna, a statútumok szerint Sándor József személye lépett volna elő-

térbe. Ez pedig feltétlenül pártbomláshoz vezetett volna, aminek a közelgő választásokra való tekintettel még a látszatát is kerülni kellett.

Ezért voltam bátor a Követ Úr hozzájárulását kérni ahhoz, hogy a helyzet kellő tanulmányozása után a legilletékesebb körök utasítását csak a végleges választásra vonatkozólag hajtsam végre.

E felhatalmazás megérkezése után azonnal érintkezésbe léptem a Kolozsváron tartózkodó vezető személyiségekkel, akiknek e kérdéssel szemben elfoglalt álláspontját az alantiakban foglalom össze (Zárójelben megjegyzem, hogy csakis az egyházfőkkel folytatott beszélgetéseimben hivatkoztam a legilletékesebb körökre, míg a magyarság egyéb vezetőivel szemben kérdéseimnek tisztán tájékoztató jelleget kölcsönöztem).

1, Mindenek előtt meg kívántam győződni arról, vajon Bethlen György gróf egyáltalán hajlandó-e a végleges elnöki tisztséget vállalni. E kérdésemre határozott igennel válaszolt. Mindazonáltal nekem az volt a benyomásom, hogy Bethlen György gróf e szerepet nem ambicionálja és elhatározásának indító oka tisztán a kötelesség érzete, önfeláldozó hazafiassága, amely az erdélyi magyarság kívánsága és választása elől nem engedi kitérni.

2, Majláth püspök csak Bethlen Györgyben látja az egyetlen posszibilis elnököt. Megértő protestantizmusa nem szálka az erdélyi katolikusok szemében, akik őt feltétlenül támogatják. Teleki Arthur gróf képességeiről nincsenek meggyőződve, őt nem ismerik és Bernádyval való közismert kapcsolata a bizalmatlanságot növeli. Ha őt akarnák a Magyar Pártra erőszakolni – ami nem is sikerülne – az pártszakadásra vezethetne. Ő személyesen Bethlen Györgyöt képességeinél és hajlamainál fogva is arra valóbbnak tartja: megértő, simulékony modora, óvatossága nagyobb garancia a belső egyenetlenségek eloszlatására, mint egy autokrata akarat ráerőszakolása a pártra (Majláth Ő Excellenciája nem mondotta, de a sorok között megérttette, hogy Bernádyra gondol).

3, Makkai református püspök a Teleki Arthur-féle kombinációt szimpatikusnak és keresztülvihetőnek tartja. Adott esetben ő hajlandó befolyását az ügy érdekében érvényesíteni. Háromszék és Maros-Torda Teleki részére könnyen nyerhetők meg. A városokban, különösen Kolozsvárott, erős ellenzéke lesz, de nem olyan, amely pártszakadásra vezetne, mert Teleki megválasztatása után a kedélyek megnyugodnának.

A vidéki tagozatoknak a kérdéssel szemben elfoglalandó álláspontja iránt érdeklődni fog, amire a napokban megejtendő püspökválasztás kedvező alkalmul fog szolgálni. Megígérte nekem, hogy tájékozódásának eredményéről két hét múlva értesíteni fogja a követséget.

Súlyt fektet azonban annak nyomatékos kijelentésére, hogy fentiek csak abban az esetben állják meg a helyüket, ha Bethlen György gróf nem lépne fel mint elnökjelölt, mert Bethlen gróffal szemben semmit sem lehet tenni.

4, Ferencz József unitárius püspököt szintén felkerestem, de az egyébként is betegeskedő aggastyánnal a Magyar Párt elnökségének ügyét nem láttam célszerűnek megbeszélni, mert hihetőleg csak Kovács Kálmán püspöki titkár véleményének tolmácsolását hallottam volna, már pedig ez utóbbinak állásfoglalása közismert.

5, Balázs kanonok a leghatározottabban Teleki Arthur gróf ellen és Bethlen György gróf mellett nyilatkozott. Ő Telekiben csak Bernády exponensét látja, aki sohasem fog utóbbi befolyása alól szabadulni. Márpedig a ma-

gyarság kétharmada hallani sem akar sem Bernádyról, akiben nem bízik, sem egy olyan emberről, akiről feltételezheti, hogy Bernády hatása alatt áll. Telekit ugyan feltétlen korrekt embernek tartja, de az ő jelölésének forszírozása pártszakadáshoz vezetne. Képességéről nincsen meggyőződve, politikai múltja nincsen. Ha már Bethlen György nem lehetne elnök, akkor a szóba jöhető emberek között még a legalkalmasabbnak Teleki Arvéd grófot tartja, akinek mégis van némi politikai rutinja, ámbár az ő javára is nagyon nehéz volna propagandát csinálni.

A Bethlen névazonosságnak következményeitől nem fél. Mert bárki legyen is a Magyar Párt elnöke, sohasem lesz mentes ama gyanútól, hogy budapesti utasítás szerint jár el. Bethlen György gróf megfelelő koncepcióval, nyugalommal és rutinnal rendelkezik, amely tulajdonságok Teleki Arthur grófban nincsenek meg. Amellett előbbi Kolozsváron lakik, gyermekei nincsenek, és így inkább szentelheti idejét a magyarság ügyeinek. Még ha nem volna is arról meggyőződve, hogy Teleki Arthur gróf Bernády befolyása alatt áll, akkor is Bethlen György gróf elnöksége mellett harcolna, akit ő minden tekintetben arravalóbb egyénnek tart.

6, Jakabffy Elemérrel, aki csak néhány óráig tartózkodott Kolozsváron, nem sikerült találkoznom. Több forrásból azonban úgy értesültem, hogy Jakabffy csak Bethlen György grófban látja azt az embert, aki meg tudja őrizni a Magyar Párt függetlenségét, és meg tudja óvni a Magyar Pártot attól, hogy egy román párt függelékévé váljon. Az elnöki tanácsban való megmaradását is Bethlen György gróf elnökségéhez kötötte.

7, Gyárfás Elemér Bethlen György feltétlen híve. Őt tartja a jelenlegi körülmények között az egyetlen posszibilis jelöltnek. Teleki Arthur ellen mindenképpen a leghevesebb oppozíciót fogja kifejteni még az esetben is, ha Bethlen György bármilyen oknál fogva az elnökségtől kénytelen volna megválni. Ez esetben Jakabffy vagy Béldi Kálmán gróf volna a jelöltje, semmi esetre sem Teleki. Amíg azonban Bethlen György él, és fizikailag bírja a munkát, addig őt támogatja.

8, Bernády György – mondanom sem kell – Teleki Arthur grófot kívánja elnöknek. Ő a magyarság feladatát és célját a taktikázásban és nem abban látja, hogy mentől több képviselőt küldjenek a parlamentbe, mert minél számosabban lesznek, annál több antagonizmust fognak kiváltani. A román parlament alacsony színvonalát tekintve, fontosabb a kormányhoz való simulással attól a magyarság számára előnyöket kicsikarni, mint arra törekedni, hogy egy 'locsogó hadat' hozzanak be a képviselőházba.

Teleki Arthur elnöksége érdekében ő egyébként a végsőkig kíván harcolni, és akaratát minden áron keresztül fogja vinni.

9, Róth Hugó nem hiszi, hogy Bethlen György a választások után is vállalni fogja az elnöki teendőket. Utódját Teleki Arthurban vagy Béldi Kálmánban látja. Telekit nagyon tiszteli, becsüli, ámbár úgy gondolja, hogy anyagi okokból kifolyólag az elnöki tisztséget el fogja hárítani magától.

10, Deák Gyula, a Magyar Párt főtitkára, Teleki Arthur pártelnökségét csak abban az esetben tartja keresztülvihetőnek, ha Bethlen György önként lemond. Utóbbi, véleménye szerint, hamarosan be fog következni, mert Bethlen György gróf gyönge fizikuma nem fogja sokáig kibírni az állásával járó fáradalmakat.

A fentiekben reprodukálni kívántam a Magyar Párt vezető köreiben uralkodó hangulatot. Amint a leírásokból látható, Bernády kivételével egyhangúlag Bethlen György mellett foglalnak állást, és Teleki Arthur grófot csak másodsorban (és ebben sem egységesek) tartják posszibilisnek. Legyen szabad ezek utána saját véleményemet is kifejezésre juttatnom.

A magyar párton belül három irány érvényesül.

a, Sándor József a Nemzeti Párttal való kollaborációt tartja szükségesnek. Egyrészt mert a régi királysággal szembeni antagonizmusban látja a közös alapot, másrészt mert a magyar kisebbségnek egy sokévi ellenzéki gyakorlatot kíván, azt hirdetve, hogy csakis ez mentheti meg az erdélyi magyarságot az egybeolvadástól.

b, Bernády és hívei görcsösen ragaszkodnak a liberális orientációhoz. Szilárd meggyőződésük, hogy a liberálisok már a legközelebbi időben ismét átveszik a hatalmat, és ezen feltevésre építik politikájukat. Velük kívánnak ellenzékbe menni és velük visszajönni.

c, A középúton halad Bethlen György gróf és vele a magyarság túlnyomó többsége. Ők meg akarják óvni a Magyar Párt politikai függetlenségét, nem hajlandóak egy román párt függvényévé válni és a magyarság érvényesülését és boldogulását a kereten belül a mindenkori hatalommal való paktálástól várják.

Sándor Józsefnek és gondolatmenetének nincsenek hívei. Ő izolálva áll, sem barátai, sem ellenségei őt komolyan nem veszik, amiért is teóriájával bővebben foglalkozni felesleges.

Ezzel szemben Bernády liberális orientációját érdemes analizálni. Én a magam részéről semmiképpen sem látom biztosítottnak a liberálisok gyors visszatérését. Hiszen Brătianuék nem buktak meg, hanem a saját jó szántukból hagyták ott a hatalmat. Tették ezt pedig azért, mert nem tudtak tovább gazdálkodni és nem akarták, hogy az összeomlás őket érje kormányon. Elvégre minden hatalom, ami a kormányzáshoz szükséges, a kezükben volt: a király, a parlamenti többség, az adminisztráció, a katonaság, a bankok. Azt az egyébként semmiképpen sem bizonyított ellenérvet, hogy az országos választásokon megbuktak volna, én csak mesének, feltevésnek tartom, mert ebben az országban ennyi hatalommal mindenki úgy választtat, ahogy neki jólesik. Még csak az urnákat sem szükséges kicserélni: annyi sokkal egyszerűbb és kevésbé ellenszenvet kiváltó trükk áll annak rendelkezésére, aki a hatalom felett disponál. A liberálisok tehát nem buktak meg, hanem mentek maguktól. Logikus ennek folytán az a feltevés, hogy nem fognak visszajönni mindaddig, amíg azok a körülmények fennállanak, amelyek őket az elmenetelre késztették.

Amennyiben tehát Averescu meg tudja teremteni a kormányzásához szükséges előfeltételeket: ha bármi áron, legyen az ország aktíváinak áruba bocsátásával, külföldi kölcsönre tud szert tenni, úgy hosszabb ideig ő fog uralmon maradni, és a liberálisok csak akkor fognak visszajönni, ha már más kikaparta számukra a gesztenyét.

Az eseményeknek ilyen fejlődése mellett Bernády liberális orientációja nem volna időszerű. Egy hosszabb ellenzéki szerep várna a magyarságra, amelyből a liberálisok kormányra jutása nem jelentene megváltást. Averescut konciliánsabbnak tartom, mint az ultrasovén liberálisokat, és a közelmúlt községi választások tanulságain okulva azt hiszem, hogy a vé-

gén megint csak azt kellene tapasztalni, hogy a liberálisok becsapnák a magyarságot.

Ezért azt tartom, hogy az erdélyi kisebbség folytassa azt az utat, amelyen javarésze Bethlen György vezetése alatt jelenleg jár. Bernády és emberei pedig akkor vegyék át a hatalmat, amikor a politikai helyzet változása ezt indokolja.

Teleki Arthur grófnak előtérbe tolása zűrzavart okozna a magyar pártban. Őt mindenki Bernády exponensének tartja, és kierőszakolt megválasztatása (ami elvégre keresztülvihető) nem tüntetné el a bizalmatlanságot. Ellenben idők múltával és főleg a politikai helyzet változásával amúgy is ő fog előtérbe lépni, mert személye egészen Erdélyben nagy szimpátiának örvend. Addigra a most még túl élénk bizalmatlanság is el fog oszlani.

Nem hagyandó figyelmen kívül az a körülmény sem, hogy amennyiben a parlamenti csoportból egy, az elnökségre alkalmas személy ki nem fejlődik, Bethlennek Telekin kívül nincs más possibilis utóda. Kézzelfogható célok nélkül pedig szerény véleményem szerint káros volna két embert egyszerre elhasználni.

Ami az illetékes köröknek a névazonosságra vonatkozó aggályait illeti, teljesen osztom Balázs kanonoknak e tekintetben nyilvánított véleményét. Bárki legyen a Magyar Párt elnöke, hívják azt akár Popescunak, a románok az esetben is meg lesznek győződve annak budapesti orientációjáról, ha ez egyébként nem áll fenn. Ők (a románok) hasonlóképpen jártak el a háború előtt, és nem is tudják feltételezni, hogy az másképp lehessen.

Ha szabad végül Bethlen György gróf személye felett kritikát gyakorolnom, én azt hiszem, hogy óvatos, latolgató természete, támogatva a magyarság többségének bizalmától, kisiklás nélkül vezeti majd az erdélyi ügyeket, ha mindjárt nem is ideálja az elnöknek. A contre coeur elfogadott ideiglenes elnöki teendők vállalásával ez a gyönge fizikumú ember óriási áldozatot hozott, és megmentette a pártot attól, hogy a fenyegető káosz következtében egyrészt elveszítse a nép bizalmát, másrészt a románok örömtelt gúnyjának tárgyává váljék. A nép bizalmának kérdése pedig különösen fontos a jelen időkben, amikor a caranistáknak a mennyországot ígérő propagandája az erdélyi magyarokra is kivetette hálóját.

Bethlen György gróf által hozott nagy áldozat rekompenzációját egy Pestről jövő biztatásban látom, amely érzékeny lelkét megedzené a reá váró nagy munkához.

Vörnle János követségi titkár

■ JEGYZETEK

1. Mikó Imre: *Huszonkét év. Az erdélyi magyarság politikai története 1918. dec. 1-től 1940 augusztus 30-ig.* A Studium kiadása, Bp., 1941. 47–48.
2. Fodor János: *Bernády György.* Politikai életrajz. Lector Kiadó, Marosvásárhely, 2017. 147–148.
3. Román Nemzeti Levéltár Kolozs Megyei Igazgatósága. Magyar Párt fondja. 1. doboz. f 68–77.
4. Bárdi Nándor: *Tény és való. A budapesti kormányzatok és a határon túli magyarok kapcsolattörténete*. Problémakatalógus. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2004. 87.
5. Tóth Szilárd: *Partidul Maghiar şi problema minorităţii maghiare în parlamentul României în perioada interbelică*. Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2008. 37.
6. Magyar Nemzeti Levéltár, K 62. Magyar–Erdély viszony. F 201.
7. György Béla: *Iratok az Országos Magyar Párt történetéhez*. Erdélyi Múzeum-Egyesület – Pro-Print Könyvkiadó, Kolozsvár – Csíkszereda, 2003. 79.

8. *Brassói Lapok* 1926. április 8. XXXII. évf. 78 sz. 1.
9. Jakabffy Elemér: *A nyolcadik év*. 1–15 Magyar Kisebbség 1927. 6 évf. 1. sz. 1–15.
10. Róla bővebben: Czetz Balázs – Szűts István Gergely*: Villani: egy elfeledett diplomata testvérpár.* In: *Közelmúlt.*Politikatörténeti folyóirat. 1. (2018) 1. sz. 34–45.
11. Pritz Pál*: Iratok a magyar külügyi szolgálat történetéhez, 1918–1945*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1994. 465–466.

RÁCZ ÉVA MÁRIA

EGY LEHETSÉGES TÖRTÉNET ÉS MEGÍRÁSÁNAK NEHÉZSÉGEI

■ Sokadszor ülök le számítógép elé azért, hogy a Kolozsvári Rádió történetéről írjak, igyekszem mindig mást mondani források alapján, mégis úgy érzem, alig tudok valamit róla. Ez csak részben saját hibám, máris elmondom, miért. A rádió történetének felkutatásához sok minden hiányzik. Részemről elsősorban a szükséges idő, hogy belevethessem magam, és csak ezzel foglalkozhassam, de más részről pedig az anyagok is eléggé szűkösek, amelyek alapján dokumentálni lehetne az intézmény történetét. Az újságíróképzés elindítása után, a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen eddig két államvizsgadolgozat született a közszolgálati rádió magyar műsorairól: előbb Szentgyörgyi Ibolyáé a rádió kezdeti időszakáról, ő az első évfolyamon diplomázott (1997-ben), dolgozata viszont elveszett, majd Forrai Réka Szerénke írt az ifjúsági műsorokról (2002-ben), az ő dolgozata megtalálható a Minerva Sajtókönyvtárban. Emellett csak szórványosan jelentek meg írások a közszolgálati rádióról, az azokban szereplő információkat igyekeztem már doktori dolgozatomban is felhasználni (könyvben is megjelent az EME Letöltés c. sorozatában: *A közszolgálati rádió átalakulása. Kolozsvári Rádió 1989–2016.* Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2020), de azóta is keresek további visszaemlékezéseket. Amire nem tudtam volna akkor hivatkozni, az egy 2024-ben megjelentetett román nyelvű kötet, amely korábbi munkatársak visszaemlékezéseit tartalmazza (Cornel Udrea (szerk.): *Naraton 1954–2024. Oameni, fapte şi întâmplări povestind despre Radio Cluj*), de az a helyzet, hogy egyfelől az emlékezések jelentős része korábban is megjelent már hasonló, jubileumi összeállításokban, másfelől viszont kevés az emlékezés a magyar nyelvű műsorokról, ahogyan a magyar kollégák is eléggé szórványosan vannak jelen, jellemzően (kevés kivétellel) csak román nyelvre fordított szöveggel – tehát az 568 oldalas kötet sem sokat segít a kutakodásban.

De ha ennyi az akadály, miért ragaszkodom ahhoz, hogy írjunk a közszolgálati rádió területi stúdiójának történetéről? Talán pont azért, mert nem hogy monográfia nincs róla, de ma már a neveket sem tudjuk, s azok szalagra rögzített hangját sem ismerjük fel, akik valaha ott dolgoztak (néha nem is keveset). Ezért az utóbbi időben minden megjelent írásban arra kérem az olvasót: ha információja van a Kolozsvári Rádióval kapcsolatban, ha tudomása van forrásanyagról, azt juttassa el a szerzőhöz, hogy a rádiótörténet minél inkább kiegészülhessen.

A Kolozsvári Rádió

■ Hivatalos nevén ma Kolozsvári Rádió România (Radio România Cluj), România legnagyobb adáskörzetű regionális közszolgálati stúdiója, a közszolgálati Román Rádiótársasághoz (Societatea Română de Radiodifuziu-

ne) tartozik, Kolozsvárról sugároz 1954. március 15. óta. (Arra vonatkozóan nem találtam forrást, hogy az indulás napjának volt köze vagy sem az 1848-az évfordulóhoz.) Adáskörzete ma 8 megye Erdélyben és a Partiumban: Beszterce-Naszód, Bihar, Fehér, Kolozs, Máramaros, Szatmár, Szeben és Szilágy, de adásai foghatók több más megyében is (Brassó, Hargita, Kovászna, Maros). Középhullámon sugároz Nemeszsukról (909 kHz); Nagybányáról, Máramarosszigetről (1404 kHz); Nagyváradról, illetve Nagyszebenből (1593 kHz), továbbá ultrarövid hullámon fogható Szatmárnémetiben (87,9); Avasfelsőfaluban (93,3); Nagyszebenben (95,4); Máramarosszigeten (101,7 MHz); Kolozsváron (95,6 románul[1] és 98,8 magyarul[2]). Emellett interneten is sugároz, a www.radiocluj.ro és a www.kolozsvariradio.ro honlapon keresztül, és a vizsgált időszak után beindult a magyar nyelvű műsorsugárzás Bánffyhunyadon (97,3MHz) és a Szilágyságban (Zilah, 89,6 MHz).

A frekvenciák sokasodásával nehezebben követhető már a kisebbségi adások időtartama: középhullámon mindegyik frekvencián napi 4 órán át szól magyarul a rádió (8–10 és 16–18 óra között), míg URH-sávban a kolozsvári, bánffyhunyadi és szilágysági frekvencia éjjel-nappal a kisebbségi adást közvetíti (vasárnap 15 perc ukrán, a többi magyar nyelvű műsor), viszont a két Szatmár megyei frekvencián hétfőtől szombatig 7 óra szól magyarul (2–4, 8–10, 15–18 óra között), vasárnap pedig 6 óra magyar adás szól (2–4 és 14–18 óra között).

Szórólapokra nyomtatott rádiótörténet?

■ Akármeddig kutatjuk, valószínűleg sohasem tudjuk már rekonstruálni a Kolozsvári Rádióban elhangzott műsorokat úgy, ahogyan egy újság archívumában (akár digitalizált változatban kutakodva) megtehetnénk. S ha az előző mondatból a „Kolozsvári" kimarad, akkor sem állunk messze a valóságtól. Mai tudásom szerint is csak ugyanazt mondhatom, mint 2018-ban megvédett doktori dolgozatom írásakor: az archiválás esetleges, az archívum nem teljes, a kutató jellegű feldolgozás elenyésző a rádiók esetében. S ez nemcsak a közszolgálat csatornákra érvényes. Ha arra gondolok, hogy a kereskedelmi műsorsugárzók esetében még a szabályozó hatóság is csak egyhavi megőrzést tesz kötelezővé a közszolgálatnak előírt három hónappal szemben, talán érthetőbb, miért mondom, hogy a kereskedelmi média még kitettebb a mulandóságnak. De akkor honnan tudunk arról egyáltalán, hogy milyen volt? Fennmaradt dokumentumokból, évfordulós szórólapokból és más kiadványokból, személyes emlékekből állt össze a kép, amelyről szó lesz a továbbiakban, jelentősen közreműködtek benne a stúdió munkatársai azáltal, hogy megosztották velem akár személyes archívumaikat, akár emlékeiket, illetve azzal, hogy kitöltötték azt a kérdőívet, amelyet doktori kutatásomban használtam annak felmérésére, mit gondolnak ők maguk a közszolgálatról, saját feladatukról – ennek eredményei említett könyvemben olvashatók).

A kutatási időszakot az a pillanat zárja, amikor 2016. november elsején a magyar nyelvű műsor kényszerből „áttekert" a 2001 óta megszokott 95,6 MHz-e URH-frekvenciáról 98,8 MHz-re, elindítva az új frekvencián a szinte egész napos magyar nyelvű műsor sugárzását. Ennek több oka van, például, hogy a többszörös adásidőre kidolgozott, teljesen megváltozott

műsorstruktúra már nehezen hasonlítható össze a korábbival, illetve, hogy a médiakörnyezet is teljesen átalakult. Továbbá azt sem tagadom, hogy még jelentős mennyiségű anyag feldolgozatlanul várja azt az időt, amikor a sok újabb mozaik beilleszkedik a kirakósba, amely végül megmutatja a Kolozsvári Rádió napjainkban megírható történetét. Én magam az Arcanum sajtóarchívum adatbázisa (és talán majd a levéltári források) segítségével igyekszem összerakni a kezdeteket, megérteni, honnan indult a rádió magyar adásának története, amely már több mint hetven éve tart.

Történeti kronológia[3]

■ A magyar nyelvű rádiózás kolozsvári történetét kezdhetnénk 1942-ben, amikor az első átjátszó állomás létrejött, még magyar fennhatóság alatt. Ezt megelőzően a bukaresti rádió naponta kétszer közvetített magyar nyelvű híreket, sok más idegen nyelvű mellett. A Román Rádiótársaság 1945-ben létrejött bukaresti magyar adásának már voltak tudósítói Kolozsváron. A tulajdonképpeni sugárzást a mai stúdió, amint fentebb említettem, 1954-ben kezdte meg, és 5 év kényszerszünettel máig folytatja.

A kolozsvári adó 1931–1939 között kizárólag román nyelvű műsort közvetített. A Bukaresti Rádió adatai szerint 1945. május 2-án volt hallható első magyar nyelvű adásuk, és hozzájuk tartozott az 1954 előtti kolozsvári fiókszerkesztőség, amelynek munkatársa volt Ábrahám János, Keresztes Zoltán, Kovács Ferenc és Muzsnay Magda.[4] Nagy Klára Judit egykori kolozsvári rádiós emlékei szerint a fiókszerkesztőség feltehetőleg a Deák Ferenc / Eroilor utca és a Bolyai utca sarkán lévő épületben működött.

1954. március 15-én hangzott fel először: *Itt Kolozsvár! Aici Cluj!* – a 261 és a 330 méteres hullámon, a stúdió a Rákóczi (ma Grigorescu) út 60. szám alatti villában volt, naponta 16–17 óra között románul, majd 17–18 óra között magyarul sugárzott. Pár hónap múltán, a reggel 5.30 és 6.30 közötti idősávot is fél-félórában magyar és román nyelvű műsor töltötte ki. 1967 áprilisától napi 4 órát sugárzott a stúdió, ekkortól kevesebb a magyar nyelvű adás (1 óra 45 perc), mint a román (2 óra 15 perc). Közvetítettek szimfonikus hangversenyeket a filharmóniából, valamint a labdarúgó B-divízió mérkőzéseit is.

Közben, 1966-ban megkezdték építeni a ma ismert stúdiót a Donát úton, kifejezetten rádiónak, ezért az akkor kialakított hangversenyterem ma is remek akusztikát biztosít. Az átadás 1967. december 29-én volt, de a sugárzás csak 1968. január 20-tól költözött át. Az ezt követő időszakban a rádiónak lehettek – mai szóhasználattal élve – a hangversenyteremmel kapcsolatos projektjei (Acusticon studio című, kulturális témájú műsorok, illetve duplexek, azaz összekapcsolódások más stúdiókkal), de ezekről sincsenek hangdokumentumok, csak esetleges visszaemlékezések, amelyek szerint a műsorok egyre inkább a Román Kommunista Pártról és vezetőjéről szóltak. Ebben az időszakban a médiában egyetlen nagyon jelentős változást jegyezhetünk fel: a televíziós sugárzás megkezdése 1967-ban, de egyértelmű, hogy a kettő képes volt létezni egymás mellett, sőt jelentős ideig a kettő egyazon intézményben működött. (Ennek a rádió- és televíziózásra vonatkozó, 1994-ben kiadott, ma is hatályos, 41. sz. törvény vetett véget, azóta, bár azonos szabályok érvényesek rájuk, a két közszolgálati, a Román Rádió és a Román Televízió külön intézmény.)

1985. január 12-én a Román Rádiótársaság minden területi stúdiójának adását megszüntették, a hitetlenkedő alkalmazottakat más munkahelyre küldték. A kolozsvári stúdió sugárzása 1989. december 22-én indult újra, és napi 4 óra magyar nyelvű műsor is volt. Régi rádiósok elmesélése szerint ebben az időszakban volt érezhető leginkább, mennyire magukénak érezték a hallgatók a rádiót: többen jelentkeztek akkoriban szalagokkal, lemezekkel vagy kazettákkal, amelyeket felajánlottak lejátszásra. Később utcai riportokat készítettek, illetve megszólaltak forradalmárok, tudósok, művészek, és betelefonáltak a hallgatók is. Bár a műszaki felszerelés adott és használható volt, sokan támogatták adományokkal, főleg külföldről a rádiót és a mellette beindított televízióstúdiót: érkeztek magnók, szalagok, illetve kamerák is. Húsz munkatársat alkalmaztak akkor (a kért harmincból), ők állították elő a napi négyórás rádióműsort és a heti 105 perces tévéműsort is.

Az első hónapokban az elkészült anyagok nem tervezetten, inkább véletlenszerűen következtek egymás után, de már 1990 márciusára kialakult a rádió első műsorrácsa. Egyébként a kényszerszünet után minden úgy folytatódott, ahogyan abbamaradt: szalagra rögzítettek, azt vágták, és arról ment az adás. 1994-ben a rádió és a televízió különválásakor alakult ki az a csapat, amely kevés kiegészítéssel a 2016-os „áttekerés" idején dolgozott a rádióban. Ennek oka egyébként az is, hogy abban az időszakban ritka volt a versenyvizsga, a bármilyen alkalmazás, és előlépésre sem volt lehetőségük az alkalmazottaknak.

A kilencvenes évek elejétől voltak hallhatók olyan műsorok, mint az ifjúsági műsor, a népzenei műsor, illetve a néphagyományokkal foglalkozó *Hegyet hágék, lőtőt lépék* című műsor, a *Reggeli magazinműsor* (1996-tól *Hangoló*, illetve havonta egyszer *Rockreggel* is volt), a filmmel, mozival és tévével foglalkozó *Örökmozgó*, a *Fantáziabutik*, és már ugyanekkor (1993-ban) kialakult egy igényes hírműsor, amelyet később (1998-tól) *Nap-Óra* címmel sugároztak. Ugyanebben az időben indult útjára a több évtizeden át sugárzott *Vidékről vidékre*, de volt *Férfimagazin* és *Női magazin*, a hallgatók véleményét tükröző *Mondom a magamét*, *Thália* címmel színházi műsor, továbbá *Keresztúton* címmel a társadalom és közélet műsora, *Diákperiszkóp* és *Miki-Muki*, majd *Cifra palota* címmel gyerekműsor is. A könnyűzenei műsorok közül ekkor indult hosszabb-rövidebb útjára a *Rockpanoráma*, a *Metálmánia* vagy a *Zenés randevú*, és forrásaim szerint 1994 óta (máig is) hallgatható a *Dalposta*. Később az anyagokat tovább rendszerezték, és megjelentek a rovatok, amelyek révén az azonos című magazinműsorban mindennap más és más tartalom volt jelen. Így kaptak helyet a reggeli műsorban, a 8–9 óra között sugárzott *Hangoló*ban a következő rovatok: hétfőn és csütörtökön *Sport,* hétfőn *Közérzetem*, keddenként *Az életjelenségek mítoszai*; *Ez egy levél*; *Halló doki*, szerdán *Mit mennyiért? Hegyet hágék, lőtőt lépék*; csütörtökön *A hét jegyzete*; pénteken *Hétvége, Pop-rock évfordulók*. Hasonlóképpen, például a 9–9.30 óra közötti idősávban is váltakoztak a műsorok: hétfőn *Kiáltó*, szociális műsor, kedden *Gazdasági magazin*, szerdán *Egyházi műsor*, csütörtökön *Zenenaptár, Thália*; *Szállj költemény, Nyelvművelő*, pénteken *Mondom a magamét; Az orvos válaszol*. Azt hiszem, anélkül, hogy a további műsorokat is leírnám (ezekről többet írok könyvemben), látható, hogy kezdettől fogva sokféle-

ségre törekedtek az akkoriban még nagyrészt kezdő (ma már nyugdíjazott vagy a korhatár felé közeledő) szerkesztők.

A digitális hangfeldolgozásra a Kolozsvári Rádió elsőként tért át a hazai piacon 1998-ban, miután holland rádiósok tanították meg erre az akkori szerkesztőket. Nem ezzel kapcsolatosan, de az ezt követő időszakban, az ezredforduló környékén indultak útra olyan műsorok, mint a *Hétköznapok igazsága* (szociális műsor), a *Zsibongó*, a *Találkahely* (irodalmi műsor), a *Rejtett világok*, a *Mozgástér* (társadalom, gazdaság, tudomány, a még ma is létező *Zeneterefere*, a *Körhinta* és a talán rövidebb életű *Jazzrulett*.

A kétezres évek eleje aztán mondhatni a frekvenciabővítés ideje volt: 2000. április 21-én kezdte meg a sugárzást a nagyszebeni stúdió (Radio Antena Sibiului), majd ez később, 2011-ben kiegészül az URH-frekvenciával is (95,4 MHz), amelyen viszont csak délután közvetítik a kolozsvári magyar nyelvű műsort. Szintén 2000-ben, augusztusban kezdődött el az autóban is fogható ultrarövid hullámú (FM) sugárzás Kolozsváron, a 95,6 MHz frekvencián, és itt hangzott el az első magyar nyelvű FM-műsor, a *Slágeróra* című, kereskedelmi jellegű, zenés műsor, szeptember 20-án 15 órától. A műsor jellegét indokolja, hogy ekkor kezdődött a kereskedelmi rádiók sugárzása Erdélyben. A Kolozsvári Rádió műsora egyébként nem változott, hiszen ezen a műsoron kívül megmaradtak a korábban megszokott műsorok.

A következő mérföldkő az internetes jelenlét, a honlap elkészítése és a sugárzás megkezdése a weben, ez hivatalosan a stúdió ötvenéves „születésnapja" idejére, 2004 márciusára tehető, viszont sávszélességi gondok miatt, akkoriban nehezen volt hallgatható. A születésnapon viszont a magyar szerkesztőség akkori újdonsággal jelentkezett: multimédiás CD-t mutatott be, amelyen 1-2 perces felvételek mutatták meg, kiknek a hangját őrzi az aranyszalagtár, és bemutatkozott rajta (szöveggel és képpel) az akkori szerkesztőség. Még ugyanebben az évben, novemberben létrejött a Máramarosszigeti Stúdió (Radio Sighet), amely középhullámon (1404 kHz frekvencián) három nyelven, románul, magyarul és ukránul sugárzott: naponta 7–8 és 17–18 óra között. 2005-től a szalagok már csak az archívumban jutnak szerephez, a szalagtárban digitális másolat készül belőlük, viszont az adásba már digitálisan feldolgozott, megvágott anyagok kerülnek, szalagok fizikailag nem. 2007-ben, amikor 24 órásra bővült az addig este 10-kor záruló adásidő, útjára indul az *Éjszakai váltás* című, főleg ismétlésekből összeálló műsor, hajnali 2 és 4 óra között. Az internet elterjedése egyébként nem okozott változást a műsorstruktúrában, csak a szerkesztők feladatai sokasodtak, hiszen 2004 tavaszán már találhattunk magyar nyelvű tartalmat is a weboldal magyar változatán. Közben pedig azok a műsorok, amelyek korábban délelőtt-délután jelentkeztek (kétszer félórában), egyetlen 45 perces műsoridőt kaptak tematikus jelleggel: hétfőn szociális kedden vetélkedő, szerdán „betelefonálós" szolgáltató műsor, csütörtökön művészeti, pénteken gazdasági/társadalmi jellegű információkat dolgoztak fel – és ezek is mind-mind oktató-nevelő tartalmat jelentenek.

A közösségi média megjelenése a rádiót és a rádiósokat sem hagyta hidegen. 2010 augusztusától van jelen a Kolozsvári Rádió magyar osztálya a Facebook közösségi oldalon, és saját profillal működik ebben az időszakban néhány műsor: a *Zenetér*, majd 2012-től a *Hangoló* is. 2011 dere-

kán került fel az internetre az újragondolt honlap, már a www.kolozsvariradio.ro, és ezután csatlakoztak a honlaphoz az első rádiósok által írt blogok. 2012 szeptemberétől Szatmárnémetiben is megkezdődik az URH-sugárzás, (87,9 MHz), az itt sugárzott műsor azonos a kolozsvári FM-frekvencián sugárzottal, csakúgy, mint a 2013 novemberében beüzemelt, Avasfelsőfalu körzetében fogható, szintén Szatmár megyei frekvencián (93,3 MHz).

Az általam vizsgált időszakot lezáró esemény: 2016. november 1., amikor megkezdődött a Kolozsvári Rádió egész napos magyar nyelvű műsorának sugárzása (akkor alig Kolozsvár, azóta megnövekedett vételkörzettel) amely azóta is követhető online is a honlapon.

Korszakok és mérföldkövek

■ A rádió történetének kutatását időben visszafelé kezdtem el: a közelmúlttól elindulva könnyebbnek tűnt nekivágni oral history alapú kutatással, kihasználva a munkatársak emlékezőképességét, amely elér 1990 elejéig, hiszen a vizsgált időszakban magyar műsorokat szerkesztő munkatársak jelentős része akkor került az intézménybe.

Azt feltételeztem, hogy a változó médiahelyzetben a Kolozsvári Rádió műsorstruktúrája is átalakult, és ez igazolódott is. Négy különböző műsorrácsot sikerült azonosítani, és ez azt jelenti, hogy egyes műsorok megszűntek, újak vették át a helyüket, mások esetleg más időpontban kerültek adásba, hosszabbak vagy rövidebbek lettek. Mivel a közszolgálat három pillére a tájékoztatás, az oktatás-nevelés és a szórakoztatás, a vizsgálatom arra vonatkozott, hogy hogyan változott az arány az ilyen jellegű tartalmak között. Nyilván, az egyéb médiapiaci átalakulásokat is figyelembe véve, azt feltételeztem: a műsorstruktúra változása a Kolozsvári Rádió esetében is a szórakoztató tartalom növekedését jelentette – és ez alapvetően beigazolódott: A korábbi időszakból fennmaradt középhullámú (AM) sugárzást kiegészítő ultrarövid-hullámú (FM) sugárzás, a *Slágeróra* című műsor és az éjszakai adás beindításával például a kétezres évek elején jelentősen megnövekedett a szórakoztatóként kategorizált tartalom aránya. Viszont nem minden váltás jelent eltolódást a szórakoztatás irányába: a következő műsorrács-váltáskor az arányok kisebb visszarendeződését észlelhetjük, nem pedig további eltolódást a szórakoztató tartalmak irányába. Ez azért történhetett így, mert a közszolgálati rádió szerkesztői igyekeznek figyelni a műsorok közötti egyensúlyra, a tartalmas, szöveges műsorok fenntartására, és nem adják át a teret a kizárólagos szórakoztatásnak. Érdekes módon, ez a „visszarendeződés" akkor következett be, amikor megkezdte a sugárzást Kolozsvár első (és mindmáig egyetlen) magyar nyelvű kereskedelmi csatornája, a Paprika Rádió, ekkor a Kolozsvári Rádióban megerősödtek a tájékoztató és az oktató-nevelő tartalmak. Ezzel ellentétes volt viszont a rákövetkező váltás, amikor a szórakoztató típusú tartalom először töltötte ki a magyar nyelvű műsor adásidejének több mint kétharmadát. Mégis, mivel (archivált tartalmak híján) nem lehetséges az elhangzott műsorok elemzése, túlzásnak tartanám ebből azt a következtetést levonni, hogy a rádió egyre inkább szórakoztató, kereskedelmi jellegű tartalomra rendezkedik át. Ez ugyanis azt jelentené, hogy nemcsak a zene túlsúlya a jellemző, hanem ezzel egyidejűleg csökken az informá-

ciótartalom, kevésbe vannak jelen változatos és közérdekű témák – ez pedig a tartalom ismerete nélkül nem bizonyítható, és a rádió elhangzott műsorára visszaemlékezve nem bizonyítható. Magam emlékeire hagyatkozom, arra, hogy 2001 óta akár szerkesztőként, akár korábban (külsős, bedolgozó) riporterként, mindig sokkal több időt töltöttem a szolgáltató tartalmak elkészítésével, mint a szórakoztatókkal.

A tájékoztatásra, a friss hírekre és kapcsolódó háttérműsorok fenntartására gyakorlatilag csak itt fektetnek hangsúlyt ma is. Már az első műsorrács kialakulásától kezdve látható, az ilyen jellegű műsor állandó súllyal jelen van a műsorban, és bár néha változó, hogy hol és milyen hosszúsággal hangzottak el a hírműsorok, azok összesített műsorideje szinte változatlan. Ugyanígy, a műsorrácsokból az látszik, hogy az oktató-nevelő és szolgáltató (szakértői, tanácsadó) műsorok is folyamatosan megmaradtak a Kolozsvári Rádió műsorrácsában.

És a folytatás?

■ 2016. november elsejétől a Kolozsvári Rádió magyar nyelvű adása már az új FM-frekvencián hallgatható. A 98,8 MHz kezdetben csak Kolozsvár területén volt fogható, még ott sem volt teljes a lefedettség. Az adóantenna teljesítménynövelésének engedélyezése után, a vételi lehetőség jelentősen javult. Később pedig újabb frekvenciákat is kapott a Kolozsvári Rádió, ezek által előbb Kalotaszegen, majd a Szilágyság jelentős részében lett fogható az egész napos (kisebbségi) magyar nyelvű műsor, mindenhol más-más frekvencián. A korábbi, megosztott, 95,6 MHz frekvencián egész nap román nyelven szól a stúdió műsora, ami fogható Szilágyságban, Mezőségen, Maros és Fehér megyében is. A többi frekvencián megmaradt a napi többszöri nyelvváltás: középhullámon hétfőtől szombatig 2–4, 8–10, illetve 16–18, vasárnap pedig 2–4, illetve 14–18 óra között hallgatható magyar nyelvű műsor.

2012-ben a magyar műsort szerkesztő csapat (akkor még nem szerkesztőség) tagjai: Bányai Margó, Bárdos Mária, Benkő Judit, Bódizs Edit, Csatári Melinda, Deák Gyöngyi, Fóris-Ferenczi Zoltán, Forrai Szerénke, Gergely Zsuzsa, Juhász Éva, László Tibor, Maksay Magdolna, Mihály István, Németh Attila, Orbán Katalin, Papp Levente, Papp-Zakor András, Rostás-Péter István, Sántha Emőke, Szilágyi Szabolcs, Szuszámi Zsuzsa, Váradi Nagy Pál, Zilahi Csaba. Ebből a csapatból nyugdíjba vonult Orbán Katalin, Marosvásárhelyre költözött 2014-ben Bódizs Edit[5], és 2016-ban elköszönt Bányai Margó, majd felbontották Váradi Nagy Pál meghatározatlan idejű, helyettesi szerződését. Ehhez képest csak velem „bővült" a csapat 2012 őszén, amikor visszatértem a rádióhoz, viszont csökkent a tudósítók száma, és a riporterek is megfogyatkoztak 2016-ra.

Még egy kis magyarázkodás

■ Persze, azt is mondhatná bárki: az intézményben kellene lennie az archívumnak, amelyben hűségesen őrzik az elhangzottakat. Ez van is, meg nincs is, mert bár létezik szalagtár, és épp a napokban mondta Bács Mária szalagtáros, hogy minden magyar felvételt digitalizált, és a digitális nyilvántartás mellett megvan még a régi, füzetbe írt katalógus is, viszont a létező archívum korántsem teljes. Ennek oka egyfelől az, hogy az 1985-

ös bezárás után az akkori szalagtárat Jilavára szállították, és nem érkezett vissza a teljes gyűjtemény. A másik ok pedig a kilencvenes évekbeli állapotok, amikor továbbra is szalagra rögzítették, és arról sugározták a műsorokat, viszont a mindennapi munkához nem volt elég új nyersanyag, ezért a régieket használták fel újra – mint amikor ezelőtt negyven évvel a szalagos kazettára újabb dalokat vételeztünk otthon.

S még valamit el szeretnék mondani. Az eddigiekben oral history alapú dokumentálást és írott/nyomtatott dokumentumok kutatási célú elemzését végeztem, az utóbbi időben sokat keresgéltem az Arcanum adatbázisában, az ott találtak még jelentős részben feldolgozás alatt vannak, csakúgy, mint néhány interjú korábbi, régóta nyugdíjas rádiósokkal (Bain Ilona, Kádár Bogárka), illetve a hozzám eljuttatott dokumentumok (Németh Júliától). Kezdettől fogva meggyőződésem volt, hogy a levéltárban is értelme volna keresgélni, főleg azért, mert a korábbi szerkesztőségi titkár, Bányai Margit (Margó) többször is azt mondta: a műsor-forgatókönyveket és adástükröket – belső szóhasználatban „kompereket" és a „gatyákat" – egy ideig a rádió épületében őrzik, majd onnan a levéltárba kerülnek. Megkérdeztem a rádió menedzserének titkárnőjét, aki úgy harminc éve dolgozik a rádiónál, és erről semmit sem tudott. Aztán több médiakutatótól érdeklődtem, olyanoktól, akik kutattak már a kolozsvári levéltárban, és mindegyikük azt mondta, hogy nincs a rádióval kapcsolatos semmilyen anyag. Ezzel szemben, a Magyarországról vendégtanárként Kolozsvárra érkezett dr. Hargitai Henrik, az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékének oktatója, aki a Kolozsváron készült rádiójátékokat kereste, azt mondta néhány hónapja, hogy talált anyagot: a régi műsorok szó szerinti leiratait őrzik a levéltárban. Nos, ez is még feldolgozásra vár.

■ JEGYZETEK

1. 2016. november 1-je óta csak román nyelvű műsort sugároznak ezen a frekvencián. Fogható Kolozs, Szilágy, Fehér és Maros megyében is.
2. 2016. november 1-je óta (az ukrán nyelvű műsor heti 15 percét leszámítva) egész nap magyarul, Kolozsvár vételkörzetében.
3. Az első kronológiát a 60. évfordulóra, 2014 elején állítottam össze, elérhető itt: http://kolozsvariradio.ro/radiotortenet/ (2015. május 22.). Azóta bővült Gáspár Sándor kutatásai alapján publikált adatokkal, a kollégáktól származó információkkal és a Kolozsvári Rádió első honlapjának 2002-ben rögzített változatáról származó információkkal. Ez utóbbiak innen: https://web.archive.org/web/20020602084043/http://www.radiocluj.ro:80/htm/go.htm – 2018. április 22.)
4. Forrás: http://www.bukarestiradio.ro/rolu-nk/2/ (2018. április 17.)
5. Később, 2016 decemberében ugyancsak a Marosvásárhelyi Rádióhoz igazolt át Szuszámi Zsuzsa is.

DEMÉNY PÉTER

RAKOVSZKY ZSUZSA ŐSZIKÉI

Rakovszky Zsuzsa: *Délutáni éjszaka*

■ Gyönyörű kötetet írt Rakovszky Zsuzsa, illetve adott ki a Magvető. Pintér Józsefben nem lehet csalódni, és Szilágyi Lenke portréi is mindig beszédesek. De nem lehet csalódni Rakovszkyban sem. Nagy témáját, az időt, 37 versben járja körül. A legrokonszenvesebb vonása ennek a válogatásnak az, hogy nem igyekszik: az olvasó nem hallja azt a mélyről jövő sóhajt: „most egy jelentős kötetet írok majd". Sőt nekem leginkább Márai egyik naplójegyzete jutott eszembe a *Jónás imájá*ról, amelyben az *Egy polgár vallomásai* szerint Babits nem törődik sem rímmel, sem ritmussal, mint a gróf, aki tudja, hogy ingujjban is úr.

Holott Rakovszky még a hapax legomenonoktól sem riad vissza: úgy írja le, hogy „elvalótlanul" a *Depresszió* című versben (8.), mintha csak beszélne valakivel. Ez a mesélő hang is nagyon rokonszenves, mert emberi.

„Az álom majd egy kaput újranyit / abba a házba és abba az évbe. / Szél rázza a diófa ágait, / szél kap a rothadó diólevélbe." (*Túlvilág* – 5.) Így indul a kötet, ebben a szép másvilág-képzeletben, és a vers nagyon konkrét emberséggel zárul: „Hat macskánk van. De nincsen még kutyánk." Az idő keményen véges, de körkörös is, és egy ilyen gyermeki vággyal még a jövőt is felrajzolhatjuk valamiképpen.

A legtöbb vers formás, keresztes és ölelkező rímben íródott, de vannak szabadok is. Egy 21 szonettből álló ciklus adja a könyv gerincét. Ezek a szonettek sem a bravúrról szólnak, nem zárják vagy szorítják be az olvasót valamilyen megszabott bölcsességbe, ellenkezőleg: mindent kinyitnak, mint valami ajtót. Egyrészt a fentebb említett mesélő hang, másrészt a felsorolások révén. „egy befejezetlen / világ várta, hogy bennem megszülessen, / hogy tükröződhessen az énben a nem-én, / hogy egyesüljenek, mint egykor egy nyári kertben / a kint, a bent, a szó, a szem, a fény." (*Párbeszéd a tavaszról és a testről* – 64.)

Hogy rakhatta ki az *Előszó* híres sorát Vörösmarty szinte csak egyszótagú szavakból? – kérdezi Nemes Nagy döbbenten. Rakovszky is kirakja az övét. De ismétlem, ha esetleg a recenzióban úgy is látszik, a könyvben semmi sem mesterkélt vagy bravúrízű. Nincs törekvés: ez a költészet olyan természetesen árad, mint a levegő vagy a víz. Talán közhelyesen hangzik, de a nagy mesterek őszikéinek hangja ez.

Persze sok a fájdalom, de íme, az is milyen szépen beszél *A bolond lány dalá*-ban: „Tegnap olyan volt a világ, / mint egy meghitt szo-

Magvető, Bp., 2025.

ba. / A föld, a víz, az ég, az ág / mind lelkek otthona. / Sok láthatatlan lény repült / a szélben testtelen, / vagy ablakom szélére ült, / s beszélgetett velem. // Ma reggel felébredtem, és / semmi nem az, mi volt. / A napfény éles, mint a kés, / üvegszilánk a hold. / Felhő, víz, ég, föld – mind halott, / többé már nem beszél. / Ott fönn egy gépezet mozog, / motorzúgás a szél." (57.) A *szó* nem csak azért szerepel a *Párbeszéd*-ben, mert meg lehet nevezni vele valamit, hanem mert emberi: a motorzúgással nem lehet beszélgetni. Remélem, mindenki érzékeli a vers burnsös, Emily Dickinson-os egyszerűségét. Ez nem epigonizmus, csak annak a jele, hogy mindenki eligazodik valamiképpen a világban.

A napfény, holdfény élessége pedig pilinszkys, ahogy a Rakovszky tárgyiassága is emlékeztet az övére. A tárgyak, természeti jelenségek meg tudnak sebezni, de éppen ez bizonyítja a valószerűségüket. „Holdfényben minden elvalótlanul, / talán mert nem felel lélegzetemnek // más lélegzet a két sötét szobából." (*Depresszió* – 6.) A beszélő gyakran vagy egyedül, vagy éppen véglegesen egyedül van: szerelemre és szeretetre már csak emlékezhet, és nincs más eszköze, mint a fantázia, ha be akarja népesíteni a környezetét.

Illetve még valamit tehet: figyelhet. Szép, kontúros képeket kapunk az iszalagról, a csillagokról, a macskákról – velük szemben állnak a homályos képek az egyre közeledő elmúlásról. Ez a kötet nem fél tőle: valahogy úgy érzem, a dolgok természetes menetének tartja, hogy végül bekövetkezik.

Eddig is sejtettem, de most már biztos vagyok benne: Rakovszky Zsuzsa nagy költő, a kortárs magyar irodalom egyik legjelentősebb alkotója.

A FESTŐMŰVÉSZ ESSZÉÍRÓ

Árkossy István: *A Farkasok utcája (esszék)*

■ Tárgyában szerteágazó gondolatgazdag esszékötetében Árkossy István széttekint mondhatni egész alkotói és befogadói univerzumán, kezdve a grafikán és festészeten, az irodalmon keresztül a zene varázslatos világáig.

Ám mielőtt belelapoznánk e ritka szép kivitelű kötetbe, hívjuk fel az olvasó figyelmét Jánosi Zoltán irodalomtörténész filozófiai mélységekig hatoló, átfogóan elemző remek bevezető tanulmányára, amelyben az olvasó részletekbe menően eligazító képet kap a kötet szerzőjének nagyívű esszéírói teljesítményéről, vállalkozása színes világáról és vonzó stílusáról.

Kolozsvárt vagyunk: Erdély szellemi fővárosában. A Farkas utcai református templom, előtte a Sárkányölő Szent György-szoborral (Kolozsvári Márton és György alkotása, 1373) világhírű műremek. A Farkas utca a kincses város mindmáig legmagyarabb utcája. Kőbe vésett történelem. A nagyhírű templom helyét és jelentőségét alighanem Entz Géza foglalta össze talán a legjobban. Keletkezése utolsó, de egyben fenséges bizonyságot tesz Mátyás király szülővárosa iránt érzett tiszteletéről és szeretetéről. Befejezése óta állandó közvetlen tanúja Kolozsvár és Erdély dicsőségének és megpróbáltatásának, derűjének és bánatának, egyszóval: egész történelmének.

Ennek a bő ötszáz éves istenházának a szomszédságában született és nőtt fel a szemközti iskola egykori igazgatójának fiaként Árkossy István: „...a barokk tanári lakások egyik emeleti traktusában évtizedekig laktam, szemben a nagy múltú Református Kollégiummal." (lásd: Jánosi Zoltán: *Árkossy István esszéi elé,* 9.)

Nincs még a városban egy másik utca vagy tér, ahol századokra visszatekintően annyi magyar oktatási és kulturális intézmény lett volna, létezne, mint a Farkas utcában.

Egy 1942-es fényképet nézegetve a szerző így emlékezik: A Farkas utca (Platea Luporum) „tudatomban a belvárost kelet–nyugati irányban átszelő történelmi hely mindig is Erdély szellemi sugárútja volt. Ezt idézi az egykori Báthory István korabéli Universitas; a XV. századi ferences kolostorrom; a történelem szeszélyeinek kiszolgáltatott hol jezsuita, hol kálvinista templom; a lebontott első magyar kőszínház emléke; a különböző felekezeti iskolák és a Ferenc József, Ferdinánd király, majd Bolyai és Babeş nevét felváltva viselő újkori egyetem épülete." (Árkossy István: *Farkasok utcája*, 9.)

Ez a kulturális érték- és örömhozó élményvilág, s ennek szelleme döntő módon befolyásolták az író hovatartozását; ez irányította figyelmét egyre inkább a művészetek, a historikum, a kisebbségbe taszított erdélyi magyarság sorsának búvárlása felé. A kommunista diktatúra kényszerűségében a fiatal

művész élet és alkotói feladatának tekintette: „elősegíteni egyáltalán az élve maradást és a nemzeti megmaradást, az addig teremtett értékek megóvását az egyszerre szellemi-lelki és egyszerre fizikai brutalitások között […] E pozícióból nézett Európára és kultúrájára is." (Jánosi Zoltán: *Árkossy István esszéi..*, 25.)

Írónk elég korán felismerte: ha választania kell a rajz és az írás között, akkor jár el helyesen, ha egyszerre mindkettőt választja: Mert „valaki egyszerre lehet költő is és festő is. Mert a költői kép – leírt festői álom. A festészet pedig néma költészet." (Árkossy I.: i. m. 59.)

Az elcsatolt Erdély küzdelmeinek központjában vagyunk. Ezért sem mellékes az író számára, hogy felhívja a figyelmet arra a fontos történelmi tényre, hogy a Farkasok utcájának szomszédságában, a Házsongárdi temetőben „egykori nagyjaink szellemarcai ma is jelen vannak". Ott látjuk „a négyszáz éve született erdélyi magyar pedagógusnak, kálvinista teológusnak, az első magyar enciklopédistának, az erdélyi puritánus mozgalom kiemelkedő alakjának, Apáczay professzornak a sírkövét Áprily Lajos epitáfiumként idézett verssoraival". (I. m. 63) Ott nyugossza örök álmát élettársa, Aletta van de Maet. E világhírű sírkertben talált örök nyugalmat a polihisztor Brassai Sámuel, a nemzetet magasztaló, sorsáért fohászkodó költő, Reményik Sándor; itt nyugszik az öröklétben a zaklatott életű Szilágyi Domokos költő, Erdély jelképévé magasztosult Kós Károly, az egyik legnagyobb regényírónk, Szilágyi István... és a többi nagyok.

Az anyanyelvi megújulás szükségességét, „az iskolák fölöttébb szükséges voltát", az anyanyelv kitartó fejlesztését, a világos fogalmak és az értelmes kifejezések teremtését szorgalmazó Apáczay „kiáltó szavait" oly sokszor igazolta a fejlődés, az élet. Hisz a biztos ismeretek alapja és garanciája az állandóan fejlődő anyanyelv. (I. m. 67.)

Recenzenshez írt egyik levelében Jánosi Zoltán általános érvénnyel állapítja meg: „Úgy gondolom, azok a kolozsvári évek nagyon erősen benne élnek mindmáig, meghatározzák esszéinek arculatát, szellemiségét, gondolati és szemléleti tágasságát." (Uo.) Árkossy István ezen élmények jegyében írja, rajzolja és festi meg művészi közlendőit a kisebbségi léthelyzetről, az anyaország értékvilágáról, a fontos teendőkről, és ez érezhető ki az európai kitekintésű munkáiból is.

Az *Adreanum elhozta, Trianon elvitte* tényfeltáró, értékelő dolgozatában a bő nyolcszáz éve betelepített németek sorskérdéseit ecseteli. Az autonómiát élvező erdélyi németség gyors fejlődésének, gazdagodásának, autonómiájának II. József vetett véget, amikor 1875-ben semmisnek nyilvánította a II. András által adományozott „boldogító kiváltságokat", aminek okán az erdélyi németség nemzeti kisebbség lett. És jött Trianon. Maradék jogaikat „elfújta a két világháború szele." A második nagyvilágégést követően pedig elüldözte őket „a Kárpátok géniuszának harácsösztöne […], a gerjesztett szellemi összeomlás, a szocialista nacionalizmus bilincsének torokszorítása, az emberi klímaváltozás rosszindulata..." (I. m. 119.)

Hasonló sorsra jutott a többi erdélyi kisebbség is. Különösen erős rombolást szenvedett a magyarság, a legszámottevőbb romániai kisebbség.

Az üresen maradt német városokat, községeket a román politikai hatalom szándékosan betelepítette Kárpátokon túliakkal.

Templomaikat– potom áron megszerezve – átalakították ortodox templomokká. Az *Alkotótér* fejezetének színhelye az Utunk szerkesztősége, ahol Árkossy kerek húsz évig volt az irodalmi, művészeti, kritikai folyóirat művészeti szerkesztője. Kedves képet rajzol az *Utunk* hetvenes, nyolcvanas évekbeli munkatársairól: a kollégákról csakúgy, mint az ott zajló állandó szellemi forrongásról. „szellemi lövészárkok sorakoztak ott egymás előtt és mögött megkopott íróasztaloknak álcázottan, s bár olykor az idősebb harcosok helyét újoncok foglalták el..., a feszültség és a felkészültség árama végig ott lebegett felettünk, abban a múlandóságot is konzerválni képes kapadohányfüstben". (I. m. 251.) Az *Utunk* volt szerkesztőire, költőire, íróira emlékezés a redakcióból felbuzgó közös irodalmi, művészeti események élménygyűjteménye.

(A személyes ismeretség talán feljogosítja recenzenst arra, hogy felidézze néhai Létay Lajos költő, főszerkesztő emlékét. Idős volt már és beteg, amikor – magányossággal és betegséggel küszködve – meglátogattam otthonában. Élményeket, eseményeket idézve, kellemesen elbeszélgettünk. Örömében Lajos bácsi *Búcsú a lányoktól* című, dedikált utolsó verseskötetével ajándékozott meg: *„Aniszi Kálmánnak. Tőle korántsem búcsúzom, mint a lányoktól, őt mindig a régi barátsággal, szeretettel várva, Létay Lajos".* Kedves emlék.)

Több jeles személyiség mellett a szerző Kós Károly legendás alakjára is emlékezett. Árkossynak szerencséje volt: már gyermekkorában hosszabb időt tölthetett Sztánán a Varjúvárban, ahol több erdélyi író, művész, híresség mellett Móricz Zsigmond is vendégeskedett.

Ugyanebben a fejezetben ró méltató sorokat volt kollégáiról: Banner Zoltánról, Szilágyi Istvánról, Kenéz Ferencről...

A test és lélek orvosa című esszében pedig meggyőző képet fest Dr. Szász István Tasról: „Ő az, aki nem hagyja szunnyadni a vétkes, térdre rogyott történelmet, ezért felszólít, emlékeztet, biztat és példát mutat nemzetszolgáló helytállásból". (I. m. 239–240.) Értékelést ír az *Erdélyi Hitel* két háború közötti (1924–1944) nemzetpolitikai szemléről, az erdélyiek nemzetszolgálatáról.

Képek az időből. Ez a fejezet világnagyságokról íródott. Árkossy István „a kérlelhetetlenül múló időben fennmaradó műveket" és alkotóik emberi nagyságát rajzolja meg nagyhozzáértéssel. Több mint érdekes, szinte hihetetlen, hogy, például, Vincent van Gogh soha nem volt művészi nagyságának tudatában. Élete végéig a küzdés jellemezte, a művészi igazság keresésére és kifejezésére törekedett.

Mindazoknak az alkotóművészeknek még a nevét is hosszú lenne felsorolni, akikről az író emlékezett, munkásságukkal és személyiségükkel behatóan foglalkozott. Mindazáltal nevezzünk meg néhányat a legnagyobbak közül: A. Dürer, V. van Gogh, L. Alberti, M. Bosch, G. Vasari, B. Cellini, D. Girlandino, Michelangelo B., V. Tiziano, M. M. Caravagio, R. R. Rubens és Rembrandt, Salvador Dali... Ez a fejezet az esszékötet valóságos művészettörténeti része.

A képzőművész óriások mellett írókat is tolla hegyére tűzött: Madách, Csokonai, Seneca, Dante. És helyet kapott a fejezetben a csillagász Kepler és az egyszerre istenített és bírált Napóleon is.

„Minél aktívabb vagyunk, annál jobb – olvassuk Van Gogh Theóhoz, testvéréhez írt levelében –, s nekem inkább a kudarc kell, mint hogy henyéljek.” (I. m. 270–285.)

A nagy mesterekről szóló méltatásokban Árkossy nemcsak a kor alkotói stílusát eleveníti fel és értelmezi, hanem „a korra jellemző életfelfogást, életfilozófiát, az egyház uralta sajátos istenközpontú szemléletet fokozatosan felváltó természetközeli életet is”. (Uo.) Aki kíváncsi a képzőművészet világának alakulására, művészhírességek életére, az feltétlen merüljön el ezekben a nagyszerű dolgozatomban.

Széles műveltségét felhasználva, az író több esszében is a mai világ „nem éppen szerencsés mozgásirányát, az emberiség sorsának kedvezőtlen alakulását taglalja, létkérdéseket vet fel, értékel, bírál.” (lásd: Jánosi Zoltán: *Árkossy István esszéi elé*.)

Itt kell megemlítenünk a mi életidőnkben bekövetkezett nagy cezúrát is: „vajon hova tűnt azóta a Van Gogh-féle szenvedély? Korunk lélekpusztító aszályában, a művészeti anomáliák digitálisan kiagyalt, kifordított, kiszámolt manipuláltságában, az érthetetlen, zavaros installációk elburjánzó sűrűjében, mesterséges intelligenciánk föltétlen hódolata mellett lappang-e egyáltalán még valahol ahhoz hasonló? […] Az Idő bizonyosság rá, hogy az értékítéletek széljárása forgandóbb még a napraforgónál is...” (I. m. 286.)

A *Téka* fejezetben hat író egy-egy könyvének ismertetőjét olvashatjuk.

A *Jegyzetek* szakasz esszéi érdekfeszítőek és elgondolkoztatók. *Én, a mizantróp,* például, egyes szám első személyben egészen különös, abszurdba hajló kérdéseket vet fel, monologizál a maga módján. „Én nem szeretem az embereket. […] Mivel annyira össze-vissza félék. Ahány ember, annyiféle, más-másképp néznek ki, más mást akarnak. Miért nem ugyanazt akarja mindenki, hogy ne legyenek balhék, rombolások?” (I. m. 465.) És így tovább: osztogatja az észt, ajánlja a maga „megoldásait”.

Mizantrópnak válaszul csak azt mondhatnánk el, amit C.-A. Helvétius (1715–1771) bő háromszáz éve megfogalmazott, hogy tudniillik minden emberi cselekvés végső motívuma (mozgatója): az érdek. Minden egyén, ha csak teheti, saját érdekei mentén cselekszik. Az érdekek világa pedig sok millió formájú, jellegű, természetű. Ez az alapvető oka a mindenkori „balhéknak”, „rombolásoknak”. És mégis: ez a természetes, így van rendjén. Az egyéni és a közösségi élet csakis így lehetséges. Az egyakaratú, egycélú világ – tudjuk, hisz megtapasztaltuk – merő képtelenség. „S rendezni végre közös dolgainkat”, ez valóban a mi munkánk. De jó, ha tudjuk, hogy az igazságosabbért, emberibbért vívott küzdelem soha nem fog véget érni. Az élet, a világ a kompromisszumoké!

Árkossy olykor meg-megragad egy-egy jelentős fogalmat, jelenséget, és gondolatkirándulásokra indul az olvasóival. Nagy igazságot mond ki, például, ebben a művészetelméleti okfejtésében. „A képzőművész egyik sajátja, hogy *szemtelenül* hazudik a valóságot illetően, hiszen ha közülük akár kettő, akár száz is papírra rögzíti az előttük feltárulkozó azonos látványt, mindegyik mű különbözni fog a másikától, miután annak vetülete a lélek személyes szűrőin átpréselve más-más formaruhát ölt alkotója érzelmi és képi benyomásai hatására. Ezért ha valódi doku-

mentumértékű megörökítést kívánunk elérni, azt nem képzőművészre bízzuk, hanem a fényképészre." (Uo.)

Bár a „hazudik" szó pillanatra meghökkentheti az olvasót, ám percek alatt kiderül, hogy a művész, az író „hazudva" nem az igazságot tagadja, ellenkezőleg, az igazabb és emberibb igazságért, a jobbért és erkölcsösebbért módosít az adott valóságképen.

És végezetül még egy fontos észrevétel: *A pódium ódiumá*ban egyáltalán nem elhanyagolható és elhallgatható időszerű gondolatot vet fel. Sokakat joggal bosszant, hogy újabban földre parancsolják azoknak a nagyoknak a szobrait is, akikre szívesebben felnéznénk: Merthogy „nem csak holdfénykor jóleső érzés elgyönyörködni az ég magasan kifeszített végtelenségében, a Vízöntő és a Nagymedve csillagképben, de szívmelengető felnézni Balassira, Corvin Mátyásra, Bethlen Gáborra, az illusztrisokra is, akik nincsenek már közöttünk, de kiérdemelték azt a halk végtelenséget és azt a pár lépcsőfoknyi magaslatot, amennyivel mégis többek voltak Jani bácsinál és Columbónál." (I. m. 526.)

Tessék mondani, nem azért állítunk-e szobrot valakinek, mert tiszteljük, felnézünk rá, mert mi is a követendő példaképhez hasonlók szeretnénk lenni? Ha így van, márpedig ez a helyzet, akkor meg miért hozzuk le őket a talajra, vagy helyezzük bokamagasságú alapzatokra? Hogy rájuk, vagy melléjük üljünk, hogy őket átölelve vigyorogva fotózkodhassunk? Helyénvaló-e, hogy az, aki fölöttünk áll, több mint mi, példakép, szemmagasságban van velünk? Bizony nem! Ő igazán megérdemli, hogy fejünket ég felé emelve tekintsünk fel rá.

Summázat: Lelki elégtételt, örömöt szereztek Árkossy István igazságkereső gondolatai, okfejtései, tanulságos történetei. Reméljük, nemsokára szerencsés olvasói lehetünk egy újabb kötetének.

Aniszi Kálmán

A TÖKÉLETES ROMÁN

Marius Turda: În căutarea românului perfect. Specific național, degenerare rasială și selecție socială în România modernă. (A tökéletes román keresése. Nemzeti sajátosság, faji degenerálódás és társadalmi szelekció a modern kor Romániájában)

■ A történettudományt előrevivő folyamat organikus része az a társadalmi igény, végső soron kíváncsiság, amely a „honnan jöttünk és kik vagyunk” kérdéskörén túlmenően egyéni szinten a „kik voltak az őseim, vagy honnan származom” kérdéskörben fogalmazódik meg. Olykor ennek tisztázása lehet egyszerű: valamely „neves” felmenő révén adott egy vélt vagy valós családfa-konstrukció, más esetekben bonyolultabb genealógiai kutatásra van szükség, vagy az oly divatos génteszt révén olyan holisztikus, elvont vagy akár földrajzilag elszórt származást bizonygató komplex fogalmakkal találkozunk, amelyek értelmezése nem ad megnyugtató választ a feltett kérdésünkre. Még bonyolultabb a kép, hogyha társadalomként, valamely nemzet, ország vagy régióhoz fűzött identitásképzésről beszélünk, amely elválaszthatatlan a 18. században kialakuló nacionalizmusok, nemzetiségképző mozgalmak politikai igényétől. És akkor honnan jövünk, kiktől származunk, mit mond nekünk erről a politikum világa? Ezek a történelmi, antropológiai, de ugyanakkor igencsak aktuális kérdések felvetésével foglalkozik Marius Turda 2024 végén megjelent *În căutarea românului perfect. Specific naţional, degenerare rasială şi selecţie socială în România modernă* (A tökéletes román keresése. Nemzeti sajátosság, faji degenerálódás és társadalmi szelekció a modern kor Romániájában) című kötete, amely elsősorban a román identitásépítés történeti árnyoldalait tárja fel. A szerző elsődleges célja, hogy rekonstruálja, illetve a tágabb társadalmi tudatba vezesse azt a történeti és tudományos diskurzust, amely a 19. század végétől a 20. század közepéig Romániában a biológiai, faji és eugenikai eszmék révén próbálta meghatározni, ki számít „igazi románnak”.

A téma nem jelent újdonságot a szerzőnek, ahogyan az előszót megelőző a kiadásról szóló szerzői jegyzékben megemlíti, hogy jórészt a 2003–2023 közötti kutatásainak újragondolt, románra lefordított és lényegében egységes kötetbe szerkesztett változatáról van szó, kiegészítve az időszak jelentősebb eredményeivel, az eugenika, biopolitika és rasszizmuskutatás területeiről.

Editura Polirom, Iaşi, 2024.

A máramarosi születésű Marius Turda (1973) a Bukaresti Egyetem történelem szakán diplomázott, mesteri és doktori tanulmányait a budapesti CEU-n, továbbá az Oxfordi Egyetemen folytatta. 2002-től Nagy-Britanniában él, jelenleg pedig az Oxford-Brookes Egyetem biomedicina-történeti professzora, sorozatszerkesztője a CEU Press Kiadó által gondozott *Studies in the History of Medicine* köteteinek. Fontosabb munkái közé tartozik a *Latin Eugenics in Comparative Perspective* (Bloomsbury, 2014) és a *Historicising Race* (Bloomsbury, 2018), valamint az *Identities In-Between in East-Central Europe* (CRC Press, 2019) és az *A Cultural History of Race* (Bloomsbury, 2021). Szerkesztőként, többek között a *The History of East-Central European Eugenics, 1900–1945: Sources and Commentaries* (Bloomsbury, 2015) és a *Religion, Evolution and Heredity* (University of Wales Press, 2018) című kötetek fűződnek a nevéhez számos más munka mellett. Mindezekből kiderülhet, hogy nemzetközi szintű elismert szakértője a közép- és kelet-európai biopolitikáknak és az eugenika európai recepciójának, kinek figyelmét a magyar, de a román rasszizmus és eugenika története sem kerülte el, melyekről több nyelven is publikált: *Eugenics and Nation in Early Twentieth-Century Hungary* (Palgrave, 2014), avagy ennek román megfelelője: *„Războiul sfânt" al rasei: eugenia şi protecţia naţiunii în Ungaria. 1900-1919* (Editura Şcoala Ardeleană, 2021), továbbá – a Polirom Kiadónál – a következő kötetei jelentek meg az utóbbi években: *Eugenism şi modernitate. Naţiune, rasă şi biopolitică în Europa (1870–1950)* (2014), *Istorie şi rasism. Ideea de rasă de la Iluminism la Donald Trump* (2019). Mindezek mellett a témában rendezett nemzetközi kiállítások főkurátoraként is a public history, azaz a tudomány-népszerűsítés eszközeivel élve teszi elérhetővé a bonyolultabb történeti kutatások eredményeit, amelyek napjaink rasszizmusra vonatkozó társadalmi kérdéseit is bőven érintik. Gyakorlatilag ennek megmutatkozása a jelen kötet is, amelyben kizárólag a romániai esettanulmány feldolgozásával foglalkozik, a huszadik század első ötven évét vizsgálva.

A könyv hat fejezetre tagolódik, amelyek mind külön aspektusból mutatják be, hogyan fonódott össze a tudomány, a politika és a társadalmi előítélet a román nemzetfogalom biológiai meghatározásában.

Képzeljünk el egy olyan világot, amelyben egy viszonylag fiatal, történelmi gyökereit kereső és egyben megalapozó állam (jelen esetben Románia) vezető politikusai, közgondolkodói (írók, költők, értelmiségiek, illetve orvosok is) olyan dolgokról tanácskoznak, hogy miként lehet ezen törékeny államkonstrukció lakosságát „megvédeni", illetve reproduktivitását oly mértékben növelni, hogy azt ne érje a „faji degenerálódás". Ebben az értelemben, több fogalom is magyarázatra szorul, ugyanis Turda a korabeli nyelvhasználat kifejezéseit használja, melyeket az adott korban a mindennapi politikai vagy tudományos diskurzus részeként ismertek, viszont a huszadik század során bekövetkezett tragédiák (a holokauszt és ehhez kapcsolható népirtások) hatására a huszadik század második felétől ezek a fogalmak kikoptak a használatból. Ebben az értelemben a faj (román: rasă) kifejezés a „nemzeti hovatartozás biologizálásának" folyamatá-

ban vett részt, és igen gyakran a nacionalista politikák és antiszemitizmus eszközévé vált.

Az első fejezetben Turda bemutatja, hogyan alakult ki a 19. század végén a „román nemzeti sajátosság” ideológiája, amely a vérségi származást, ortodox vallást és „etnikai tisztaságot” tette meg a nemzeti identitás alapjául. Ezzel szemben az ún. „civikus nacionalizmus” – amelyben a nemzethez tartozás nem etnikai, hanem politikai-kulturális alapon történik – nem nyert teret. A román nemzetfogalom egyre inkább etnikai és biológiai alapokra épült, amely a későbbi rasszista és eugenikai diskurzusok intellektuális alapját képezte.

A két világháború közötti időszakban (illetve ezt megelőzően is) Románia aktívan bekapcsolódott az európai eugenikai mozgalomba. Bár a sterilizációs törvények bevezetésére nem került sor, a társadalmi diskurzusban egyértelműen jelen volt az a törekvés, hogy a „degenerált” elemeket – például alkoholistákat, romákat, zsidókat, pszichiátriai betegeket – kizárják a „nemzet testéből”. Tudósok, orvosok és közéleti személyiségek cikkeikben és előadásaikban nyíltan beszéltek a genetikai tisztaság fontosságáról. A fajbiológiai érvek meghatározóak lettek a nemzeti jövő megtervezésében, mindez az időszak nemzetközi „tudományos” trendjében volt beilleszthető, mint például a biológiai antropológia vagy a Francis Galton (Charles Darwin unokatestvére) óta virágzó eugenika – fizikai, szociális és lelki tényezők megnevezése révén – különböző faji csoportokat azonosítottak be, ugyanakkor azon dolgoztak, hogy a csoporttulajdonságok ismeretében hogyan járulhatnának hozzá az egyes fajok feljavításához.

A könyv további fejezeteiben Turda azt mutatja be, miként jöttek létre azok a kutatóintézetek, állami hivatalok és egyetemi tanszékek, amelyek a román faj „tudományos vizsgálatával” foglalkoztak az első világháborút követően. Kolozsváron, Bukarestben és más városokban kutatócsoportok végeztek antropometriai, vércsoport- és származástani vizsgálatokat a román nép „egészségének” megőrzése érdekében. Ezek az intézmények a biopolitika eszközeivé váltak: a test, a termékenység, az etnikai háttér vizsgálata az állami szintű népességmenedzsment részévé vált. Fontos tényező, hogy ezek a diskurzusok nem csupán az elit elméleti játékszerei voltak. A rendőrség, katonaság, hivatalnokság és tanárok is részt vettek a nemzeti szelekció gyakorlati megvalósításában – például az iskolai „erkölcsi jegyek” alapján történő szelekcióval vagy a roma gyermekek intézményes elkülönítésével.

Turda szerint a romániai eugenika nem pusztán nyugat-európai minták másolása volt, hanem egy sajátos ideológiai konstrukció: az „ideális román” nem csupán egészséges, de ortodox, falusi, hagyományőrző és etnikailag tiszta is. A nemzeti elit ebben az időben nem egy pluralista társadalom víziójáját, hanem egy homogén és hierarchikus társadalom megalkotását támogatta. A román eugenikus modell célja tehát nemcsak a degeneráltak eltávolítása volt, hanem a románság „tökéletesítése” – azaz egy olyan „biológiai nemzet” létrehozása, amelynek tagjai megfelelnek az előírt fizikai, lelki és erkölcsi normáknak. Az Antonescu-rezsim felelős ugyan a Transznisztriába deportált zsidók és románok ügyében, viszont Turda szerint ez a folyamat messze Antonescu vezetőként való fellépé-

se előtt megkezdődött, illetve személye sem az egyetlen, aki a román nemzet megmentésében gondolkodott. Ugyanakkor fontos arra is rámutatni, hogy a romániai magyar kisebbség is vizsgálat tárgya volt: a moldvai csángók vagy a székelyek is esettanulmányok részei voltak az eredettörténetük meghatározása szempontjából, ugyanakkor Turda rámutatott arra is, hogy a magyarországi eugenikusok természetesen cáfolták, visszautasították a romániai megállapításokat, ami gyakorlatilag a két nemzet közötti területi viták miatt is kibékíthetetlen ellentétet, egyben a két nézet közötti versengést, lényegében átpolitizált narratívákat jelentett.

A könyvet összegző részben Turda arról ír, hogy a második világháború után, a kommunista hatalomátvétellel a fajelmélet ugyan hivatalosan háttérbe szorult, azonban a biopolitikai diskurzus nem tűnt el: átformálódott a termelési céloknak megfelelően. Ceauşescu korszakában a „hasznos állampolgár" ideálja vált dominánssá: a szegény családokat natalitási politikák révén ösztönözték szaporodásra, a „képezhetetleneket" azonban továbbra is szankcionálták, marginalizálták. A szocialista eugenika tehát nem a genetikai „tisztaságot", hanem a társadalmi termelékenységet és ideológiai konformitást tekintette normának. A könyv kiemeli, hogy e politikák folytatói voltak a két világháború közötti társadalmi mérnökösködésnek – új köntösben, de azonos logikával. A múlt feldolgozása sok esetben elmaradt – a kollektív felelősség kérdése nem kapott nyilvános figyelmet. Sajnálatos módon a kötet kronológiailag a század közepén véget is ér, holott izgalmas lenne a szocializmus időszakának biopolitikára vonatkozó vizsgálatáról is olvasni. Mindettől függetlenül a könyv nemcsak tudományos mű, hanem morális és társadalmi felszólítás is: ha nem nézünk szembe ezekkel a történeti örökségekkel, azok újraéledhetnek a jelenben. A család, nemzet, erkölcs és reprodukció terén megjelenő populista-nacionalista diskurzusok ma is hordozzák a múlt biopolitikai logikáit. Marius Turda munkája jórészt hiánypótló és korszakalkotó a román történetírásban, hiszen túllép a szokásos politikatörténeti diskurzus logikáján és az eszmetörténeti áramlatok mellett a nemzetközi folyamatok összefüggésére is rávilágít. A könyv így nem csupán egy intellektuális leltár, hanem egy olyan történelmi tükör, amelyben mind egyénként, mind nemzetként kénytelenek vagyunk megvizsgálni magunkat. A kötet olvasmányos stílusában a felvetett kérdések továbbgondolására is késztet. A tökéletes román keresése – bár most más szavakkal történik – ma is jelen van a társadalmi elvárásokban, identitáspolitikai vitákban, szociális szelekcióban. A kérdés már csak az: hajlandóak vagyunk-e ezt felismerni? Ugyanakkor Turda szavaival élve a „tökéletes" román nem létezett, és nem is fog soha létezni, viszont emberként toleráns, másokkal empatikus, hazafias, illetve a demokratikus értékeket követő polgár már annál fontosabb. A rasszizmus soha nem fog eltűnni a társadalomból, viszont ennek jelensége megfelelő törvényekkel, valamint oktatással visszaszorítható, de az emberek gondolkodását megváltoztató törekvések ki kell mozduljanak az akadémiai vitafórumok falai közül. Ehhez azonban a történelmi szembenézés szükséges, amelyhez ez a könyv tökéletes példát jelent.

Fodor János

ABSTRACTS

András Bán

■ ***Concrete Ring***

Keywords: *Kádár era, photo reportage*

The vast number of freely accessible photographs in digitised image archives risks stripping the images of their context and undermining the possibility of reconstructing their meaning and impact. This case study examines the reportage photographs produced and published in the early 1980s by *Népszava*, the central Budapest-based political daily, which have become easily accessible on the Arcanum platform. During this period, under the direction of Ferenc Rédei, the newspaper's photo desk took shape in a manner that surpassed the prevailing greyness of the Kádár era through its professional standards. The study considers how, within the period's difficult yet shifting political environment, the photographic department's professional audacity and its small-scale achievements left their mark.

Melinda Blos-Jáni

■ ***Photographs of "Useful Time": Labour, Ideology, and the Social Function of Photography in Eastern Europe***

Keywords: *photoreportage, socialist visual culture, amateur photo clubs, labour and temporality, proletarian representation, useful images, Eastern European photography, visual ideology*

At the beginning of the 20th century, photography was released from the confines of the studio and emerged as a mass phenomenon, functioning as a characteristic leisure practice of the bourgeois way of life. In Eastern Europe, the social transformations following the Second World War inverted this trajectory: instead of privileging the viewpoint of the strolling, contemplative citizen, reportage and propaganda photography – distinct yet partially overlapping formations – centred the proletarian worker as their primary subject. With the institutional consolidation of photoreportage, the figure of the "everyday man" and the temporalities of labour were redefined, while amateur photo clubs sought to integrate workers into the very processes of image production. This shift altered not only photographic subjects but also the modes of making and consuming images, which were expected to mobilise the masses and function as "useful images" within socialist socio-ideological frameworks. The article interrogates the historical, visual, and contemporary relevance of this photographic legacy and reassesses the extent of its prescribed usefulness today.

Zsuzsa Farkas

■ ***Ferenc Fehérváry's Representations of Labour in the Late 1950s***

Keywords: *Ferenc Fehérváry, work photography, Hungarian News Agency (MTI), FOTO journal, socialist-era visual culture, 1950s aesthetics, labour representation*

Ferenc Fehérváry (1922-1988), agricultural photojournalist of the Hungarian News Agency (MTI), left behind an archive of more than four thousand images, now accessible in the institution's online database. This study examines those work-themed photographs of his that were published in the professional journal *FOTO*. The contemporary analyses and cri-

tiques accompanying these images illuminate the value system of the late 1950s and the aesthetic expectations that defined what counted as a "good" photograph. Publication in the official, state-run journal, together with the inclusion of images regarded as "artistic", reveals which of his officially commissioned work photographs were esteemed by contemporaries. A brief biographical overview and the presentation of two of Fehérváry's solo exhibitions contextualise the discussion of the three selected work photographs.

Klára Fogarasi

■ ***In the Interest of "Windows Opening onto the Past": Sándor Gönyey's Scholarly Work and Photographs (1920-1963)***

Keywords: *Sándor Gönyey, Hungarian ethnography, rural life, visual documentation, ethnographic photography, ethnographic film, autocrome photography, Museum of Ethnography Budapest, labour representation*

Sándor Gönyey was one of the most knowledgeable observers of Hungarian rural life in the interwar period and among the most prolific photographers documenting it. A scholar of both material and intangible folk culture, collector, photographer and a pioneer of ethnographic filmmaking in Hungary, he produced photographs, films, written descriptions and supplementary drawings on a wide range of subjects during his fieldwork travels across the country. His images are among the most frequently requested and utilised items in the 400,000-piece Photo Archive of the Museum of Ethnography in Budapest. From the perspective of the history of scholarship, his contribution to the visual documentation of village life, peasant culture and its actors is irreplaceable. The extensive series of ethnographic film notes and autochrome (colour) photographs are likewise largely attributable to his work, as there had previously been no adequate means to record movement and gesture (dance and other practices) or the regionally specific colours that played a crucial role in traditional folk costumes. This study presents his museum career and examines his representations of labour.

Nikoletta Házas

■ ***The History of Photography as a Technological History of Images: Notes on Analogue, Digital and Synthetic (Photo)Images***

Keywords: *visual cultural narratives, analog/digital/synthetic photography, promptography, author function*

This study proposes a visual-cultural historical narrative grounded in the distinctions between analogue, digital and synthetic photographs. The approach is relevant not only to the history of photography but also to its theoretical frameworks. Alongside outlining the principal ideas, concepts, theories and authors associated with this narrative, the study examines the notion and contemporary phenomenon of photo-based synthetic images. My argument is that the position of these images is difficult to determine, not merely because images have become especially easy to transform in the digital age, but also because the authorial functions and positions associated with synthetic images (often termed promptography) remain theoretically unresolved in the Foucauldian sense. Although programming

constitutes an act of authorship, and human agents participate in every phase of image production – as photographers, programmers, users, mediators or interpreters – the status of authorship in relation to synthetic images is still far from clear.

Tibor Jakab
■ ***The Photographic Style of József Marx***
Keywords: *reportage photography, theatre, lighting, style, technique, black-and-white photography*
This study examines the photographic style of József Marx, focusing on the reportage and theatre photographs processed within the Marx József Photo Collection. In the case of the reportage images, the analysis distinguishes between staged and unstaged photographs, followed by an examination of the theatre photographs. The article also briefly considers the performative aspects involved in the act of photographing. Because Marx's individual style can be studied most effectively through a comparative methodology, the discussion extends to other photographers working in the same period and to the techniques they employed. Identifying and articulating the similarities and differences helps to define the cultural position of Marx's images.

Artur Lakatos
■ ***Circumstances of a Presidential Transition***
Keywords: *Hungarian Party from Romania, István Ugron, György Bethlen, diplomatic report, János Vörnle*
The diplomatic report, preceded by an analytical introduction, is a key source for understanding the internal political dynamics of the Hungarian Party from Romania in 1926. The Party sought to represent the interests of the Hungarian minority, which required a carefully calibrated strategy of cooperation with the major Romanian parties. Hungarian policymakers in Budapest supported integration into the successor states' political systems through independent party structures, but implementation proved difficult in interwar Romania's volatile political environment. Frequent changes of government and an electoral system favouring the ruling party reduced incentives for coalition-building. Within the Hungarian Party, strategic orientations were contested. György Bernády, the mayor of Târgu Mureş/Marosvásárhely, and his supporters advocated cooperation with the National Liberal Party, whereas the majority favoured alignment with Marshal Averescu's People's Party. It was in this con-text that the Party faced the unex-pected resignation of its president, István Ugron. The diplomatic report authored by János Vörnle analyses the circumstances of this resigna-tion and its immediate political consequences.

Kata Martincsák
■ ***Cars Heading Toward the Sea – Alternative Storytelling through the Archive of the Present, the Museum of Ethnography's Photo and Story Collection Campaign***
Keywords: *Jelenarchívum, Archive of the Present, vernacular photography, personal narratives, Museum of Ethnography Budapest, Fortepan, contemporary visual archives, participatory storytelling*
The new project of the Museum of Ethnography, called Jelenarchívum

(Archive of the Present) is a collection of evryday photos and stories from the 1990s to the present day. The mission of the Jelenarchívum (Archive of the Present) is to create a collection of contemporary private photographs with personal stories, starting in 1990. The achive is conceived as a special project and research, an extended continuation of the widely known and popular Fortepan collection.

Éva Mária Rácz

■ ***A Possible History and the Difficulties of Writing It***

Keywords: *Radio Cluj, Kolozsvári Rádió, Hungarian-language broadcasting, media history, oral history, public service media, Romania, archival research, methodology, post-1989 transformation*

The study revisits the author's earlier oral-history and documentary research on the Hungarian-language broadcasts of the regional public service studio Radio Cluj – Kolozsvári Rádió, previously developed into a doctoral dissertation and monograph (2020). It analyses the methodological and archival obstacles that complicate the reconstruction of radio history and assesses how these constraints shape historical narratives of public service broadcasting after 1989. The article offers a concise chronological overview of the key stages in the evolution of Hungarian-language radio in Cluj/Kolozsvár and outlines directions for further inquiry within the broader historiography of Romanian and transnational media.

Eszter Szabó-Reznek

■ ***"The Theatre Works According to Plan": The Bureaucratisation of Theatrical Life in Romania in the Early Years of Socialism***

Keywords: *Hungarian State Theatre of Cluj, socialist realism, cultural bureaucracy, repertoire formation, archival research, Romanian cultural policy, theatrical photography*

The nationalisation of theatres in Romania – initiated in 1945 and completed with the dissolution of private companies in 1948 – replaced a partially market-based theatrical system with one supported by the state. This transformation provided the economic and infrastructural foundations for daily operations, while simultaneously establishing centralised ideological control and introducing socialist realism as the exclusive artistic method. Following the rise of the Workers' Party, the Sovietisation of Romania intensified through industrialisation and the imposition of a planned economy, processes that extended into the cultural sphere as well. The resulting political, economic and cultural (re)organisation brought about a comprehensive administrative-bureaucratic restructuring. Drawing on visual and textual archival sources from the Hungarian State Theatre of Cluj, this study traces the complex mechanisms of cultural bureaucracy that governed the reorganisation of theatrical life. It also introduces a largely overlooked body of material: the documents of the Ministry of Arts and Information and the Committee for Arts. By analysing these sources, the study highlights the significance of the literary secretary – a figure largely invisible in theatre historiography – and examines both the anatomy of repertoire formation and photographic practices within

the broader context of Romanian cultural policy.

Szőcs Levente

■ ***From Impossibility to Reality? The Story So Far of the Gyergyó DIA***

Keywords: *Gyergyó DIA, digital community archives, vernacular photography, regional heritage, Tarisznyás Márton Museum, participatory digitisation, online photo archives, local memory cultures*

The development of the Tarisznyás Márton Museum in Gyergyószentmiklós and the creation of the Gyergyó Digital Interactive Archive (www.gyergyoidia.ro) began a decade ago with the aim of collecting old photographs related to the Gyergyó Basin through a community-based, dedicated online platform. This article offers a personal, rather than strictly scholarly, overview of the circumstances, aims and possibilities of the initiative. Instead of drawing general conclusions, it seeks to show – and primarily to raise as a question – how this regional project connects to global tendencies, and what prospects a venture may have that confronts the giants of the internet while simultaneously relying on them to make its very existence known.

Gabriella-Nóra Tar

■ ***Family Photographs and Remembering in Eginald Schlattner's* Brunnentore *(2023)***

Keywords: *family photographs, memory, autofiction, Eginald Schlattner,* Brunnentore*, Transylvania, childhood narrative, photographic description in literature*

This study examines the family photographs that appear textually in Eginald Schlattner's novel *Brunnentore* (2023; *Kútkapuk*). Drawing on images preserved in the author's family archive, the analysis shows how real photographs become points of departure for literary remembrance and the autofictional reconstruction of a childhood family history. The novel's descriptions of photographs evoke both the family's personal past and decisive moments in Transylvanian history. Within the narrative structure, the images reinforce the text's slow, contemplative rhythm and accentuate its "mood-prose" quality, which recalls the vanished Szekler childhood and the world of the Transylvanian Saxon community with lyrical sensitivity.

A Korunk folyóiratot és intézményrendszerét anyagi hozzájárulással támogató magánszemélyek névsora

Pártoló tagok

Dr. Barabási Albert László – fizikus, akadémikus, Budapest
Bencsik János – képzőművész, Budapest
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok

András István – teológiai professzor, Gyulafehérvár
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi docens, Kolozsvár
Bartók Julianna – tanár, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Dr. Buchwald Amy – tudományos kutatók, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Csöregi Csenge – rendezvényszervező, Budapest
Dr. Deréky Pál – irodalomtörténész, Bécs
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Kálóczy Béla Tibor – nyugdíjas köztisztviselő, Halásztelek
Dr. Kiss András – orvos, Pócsmegyer
Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest
Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár
Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Nagy Éva – ny. tanár, Calgary
Dr. Nagy Mihály Zoltán – főlevéltáros, Nagyárad
Dr. Singer Júlia – biostatisztikus, Budapest
Dr. Sipos Dávid – idegenvezető, Kolozsvár
Dr. Szarka László – egyetemi tanár, Komárom
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest
Dr. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, egyetemi tanár, Kolozsvár

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

alapítási év:

1926

A *Kárpát*-medence egyik legrégibb alapítású magyar nyelvű folyóirata
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,
irodalom és művészet között

KORUNK – KORUNK AKADÉMIA
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA

TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT

Anyagi támogatása lehetséges módozatairól a **korunk@gmail.com** email címen,
a **(0040) 264-375-035** és **(0040) 742-061-613** telefonszámokon, konkrét felvilágosítást nyújtunk.
www.korunk.org
http://epa.oszk.hu/00400/00458

Segítségével a KORUNK
és intézményrendszere
életben maradásához járul
hozzá. Köszönjük!

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette: **Blos-Jáni Melinda** (vendégszerkesztő) – **Rigán Lóránd**

Aniszi Kálmán (1939) – író, esszéíró, ny. egyetemi oktató, Budapest
Balázs Imre József (1976) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BBTE, tudományos kutató, Lucian Blaga Egyetem, Szeben, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
Bán András (1951) – műkritikus, PhD, nyugalmazott egyetemi oktató, Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszék
Blos-Jáni Melinda (1980) – film- és fotókutató, PhD, egyetemi adjunktus, Sapientia EMTE, Kolozsvár
Demény Péter (1972) – költő, főszerkesztő, Matca, Bukarest
Farkas Zsuzsa (1957) – művészettörténész, Magyar Nemzeti Galéria, Fényképtár, Budapest
Fellinger Károly (1963) – költő, Jóka
Fodor János (1989) – történész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár
Fogarasi Klára (1949) – fotótörténész, etnográfus, PhD, Néprajzi Múzeum, Budapest
Gömöri György (1934) – költő, irodalomtörténész, London
Házas Nikoletta (1970) – esztéta, vizuális kultúrakutató, PhD, egyetemi adjunktus, ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Budapest
Jakab Tibor (1961) – fotóművész, mérnök, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
Lakatos Artur (1980) – történész, közgazdász, PhD, egyetemi adjunktus, Partium Keresztény Egyetem, Nagyvárad
Martincsák Kata (1998) – művészettörténész, MA, muzeológus, Néprajzi Múzeum, Budapest
Rácz Éva Mária (1974) – újságíró, médiakutató, PhD, szerkesztő-műsorvezető, Kolozsvári Rádió, óraadó tanár, BBTE, Kolozsvár
Szabó-Reznek Eszter (1990) – színháztörténész, PhD, független kutató, Kolozsvár
Szentes Zágon (1976) – grafikus, fotográfus, Kolozsvár
Szőcs Levente (1980) – néprajzos muzeológus, PhD, Tarisznyás Márton Múzeum, Gyergyószentmiklós
Tar Gabriella-Nóra (1977) – germanista, egyetemi docens, BBTE, Német Nyelvi és Irodalomtudományi Intézet, Kolozsvár

TÁMOGATÓK

RMDSZ
Communitas Alapítvány
Nemzeti Kulturális Alap
Bethlen Gábor Alap
MOL
Hungarian American Coalition
iskola alapítvány

„A digitális fénykép, amely a »hagyományos fényképpel« ellentétben elsődlegesen nem dologi, hanem információs értékkel rendelkezik, kultúrafogyasztási és befogadási szokásainkat is felülírhatja azáltal, hogy programozott mágikus viszonyt létesít a világ és az ember között. Ezáltal a képhasználókat vagy a képeket szkennelőket is arra késztetheti, hogy a lineáris írás által lehetővé tett fogalmi gondolkodás helyett a képek által mozgósított imaginációt használják a képek dekódolásánál, ami a valóság mágikus átstrukturálásához, vagyis hallucinációkhoz vezet. A képek szimbolikus jelentéseit és kódjait fel nem ismerők, a képeket átlátszó felületeknek tekintők között pedig vizuális analfabétizmust és kritikátlan képfogyasztást eredményezhet. Különösképp egy olyan vizuális környezetben, ahol a képek nem iránymutató térképekként, hanem mindenütt jelen lévő, vizuálisan környezetszennyező tapétákként vagy beszippantó erővel bíró, néma szórólapokként funkcionálnak."

(Házas Nikoletta)

ISSN 1222 8338

9 771222 283304 26001

10 LEJ
950 FT

MUNCĂ ȘI FOTOGRAFIE
WORK AND PHOTOGRAPHY