

Analóg és digitális

Lazukics Anna és Molnár Edvárd fotóiról

Mai társadalmunk az információ és a képek társadalma, ám annál többször siklik el tekintetünk a fényképek felett valódi értelmezés nélkül. Pedig a fényképezés művészete a Vajdaság területén – különösen a második világháború utáni időszakban – számos olyan fotóst tudhat a magáénak, akik kreatív módon kezdték el használni gépeiket, és túllépték a realista kifejezőmódot, ezáltal újfajta esztétikát teremtve meg. Lazukics Anna egyike volt azoknak a fiatal fotósoknak, akiket Jelena Matić egy új nemzedékként, az új humanizmus követőiként definiál. Tanulmányában kiemeli azokat a fontos külföldi áramlatokat, melyek akkor e térségben teljesen újak voltak, de sok fotósra nagy hatást gyakoroltak. Elsőként azt az 1957-es Edward Steichen-kiállítást említi, amely *Az ember családja* címet viselte. Ugyanilyen jelentőségű Henri Cartier-Bresson és a Magnum köré csoportosuló fotósok hatása is, akik az életet a maga spontaneitásában ábrázolták, megváltak a maníros realista ábrázolástól. Egy 1958-as újvidéki kiállításon Lazukics is a díjazottak között szerepel olyan nevek között, akiket Jelena Matić a tisztán szubjektív vizuális leíró technikával jellemez. Ezen új fotósnemzedékre jellemző „a spontaneitás, a dinamizmus, a kreativitás és az eredetiség, mind a fontos politikai, kulturális vagy sportesemények bemutatásakor, mind az első látásra általános és teljes mértékben felesleges események ábrázolásakor a mindennapi életből”¹ (MATIĆ 2012; 528). Lazukics hivatalosan 1974-től dolgozott a *Magyar Szó* fotóriportereként. Első jugoszláviai női fotóriporterként számos elismerésben részesült munkája során, többek között 1991-ben neki ítéltek a művészfotózás mesterjelöltje diplomát. 2014-ben jelent meg a Forum Könyvkiadó gondozásában egy fotóalbuma, mely egy igen gazdag válogatás a teljes életművéből. Dolgozatomban Lazukics Anna mellé egy olyan

¹ Saját fordítás.

fiatal fotóriportert választottam Molnár Edvárd személyében, aki sok vonatkozásban hasonló, azonban mégis eltérő látásmóddal rendelkező fotós. Molnár Edvárd elsősorban jazz- és színházfotóiról híres, első önálló kiállítása pedig 2003-ban volt. 2010-ben fotóriporterként az Év Újságírója díjjal tüntették ki. Dolgozatom címében nem a fényképezőgép mint eszköz sajátosságainak különbségeire kívánok fókuszálni, inkább a technológia fejlődése által adott korszakokat és ezen különböző korok egy-egy kiváló fényképészét szeretném egymás mellett tárgyalni, rámutatva a lényegi pontokra, melyben a vajdasági fotóművészet az idő múlásával változott.

Lazukics Anna és Molnár Edvárd fotóinak első szembetűnő és közös jellemzője, hogy nem törnek lándzsát sem a fotózás mint művészet, sem a fotózás mint hivatás értelmezés mellett. Elsődlegesen fotóriporterek, ami művészetük témáját nagymértékben determinálja. Fényképeik elsősorban kordokumentumok, mégsem mellőzik a művészi töltetet. Susan Sontag felhívja a figyelmet arra, hogy téves különválasztani az egyéni, vagyis szubjektív rálátással rendelkező és az objektív megfigyelőként értelmezett fotóst. Előbbi képeit művészetként, utóbbiét sokszor pusztán dokumentálásként azonosítják. Tévesen, ugyanis „mindkettő logikus kiterjesztése annak, amit a fényképezés jelent: jegyzetkészítés, potenciálisan mindenről a világon, minden lehetséges nézőpontból” (SONTAG 1999; 219). Tény, hogy a fénykép tautologikus jellegéből fakadóan – ahogy Roland Barthes *Világokamrájában* írja – „képtelen túljutni ezen a tisztán deiktikus, rámutató nyelvezeten” (BARTHES 1985). Minden fotó dokumentum, így a fényképek vizsgálatakor nem vonatkoztathatunk el a referencialitástól. Ahogy André Bazin írja, a fénykép a realizmust szolgálja, a történelemben először annak elvárásainak tökéletesen meg is felelve, ezáltal pedig felszabadítja a festészetet az utánzás súlya alól (BAZIN 1977). A múlt hiteles megismerésében tehát hatalmas szerepe van a fényképezés feltalálásának, mivel a nyelv, így a történelem narratívája sem mentes a fikciótól. A fényképeken azonban a régmúlt idők megőrződhetnek a maguk pillanatnyi valóságukban, így megsejthetjük a kép idejének esszenciáját. A kép hazudhat vagy torzíthat ugyan, lehet póz, de tárgyának létezése megkérdőjelezhetetlen. Roland Barthes felvet egy további fontos aspektust is: „Mint hogy minden fénykép esetleges (és ezáltal jelentésen kívüli), a Fotográfia csak akkor jelenthet valamit (törekedhetik általánosításra), ha arcot, maszkot ölt” (BARTHES 1985). Így jutunk el a fénykép szociografikus értékéhez, ahol az ábrázolt ember egy adott társadalom produktumaként értelmezhető. Ugyanez a gondolat merül fel Susan Sontagnál is: „a fényképezőgép mindenképpen leleplezi az arcban a társadalmi maszkot” (SONTAG

1999; 80). Lazukics Annánál szembetűnő, hogy képei szinte egytől egyig embereket ábrázolnak. Ugyanakkor a vajdasági művészek közös tájélménye is tetten érhető képein. Sava Stepanov is megjegyzi: „A táj egyébként Vajdaságban domináns téma. A tájkép körül alakult ki a vajdasági festészet és a vajdasági fotóművészet mítosza. A síksággal való megszállottság lett a kezdeményezés rugója. Előbb a képzőművészetben, majd a fotográfiában is a tájképből indultak ki a vajdasági művészet releváns stílusjegyei és állásfoglalásai” (STEPANOV 1980; 1258). Lazukics Anna képein a horizont nem a maga sivárságában van ábrázolva, hanem a rajta zajló élet, az emberek és az emberi munka nyoma örökítődik meg. Lazukics már ahhoz a fotógenerációhoz tartozik, akik meghaladták a szocialista-realista ábrázolás dogmatikus kereteit. Lazukics a legapróbb falvakat is bejárta, és képein nyilvánvaló, hogy a vajdasági föld kevésbé érdekli, mint az azt megművelő paraszti réteg. Ugyanakkor ezzel kontrasztban nagyvárosokat, akár világvárosokat is bejár. Urbánus képein is az emberiség nyomait keresi, nem pedig az élettelen tájat. A mai fotóművészek körében azonban már érdekes módon kevésbé domináns ez a toposz. Úgy látszik, lassan sikerül megszabadulniuk a síkság nyomasztó súlyától. Molnár Edvárd képei inkább városfotók, és lakóit, történéseit, vagyis a városi életet örökítik meg. Molnár Edvárdnál ugyanakkor – a film nyelvéből kölcsönzött szavakkal élve – a klasszikus kis- és nagytotált sokszor váltják fel az apró részletek, vagyis a szuperplán. Peternák Miklós írja egyik tanulmányában: „Minden fotográfia részlete egy nagyobb képnek” (PETERNÁK 2007; 16). A kompozíció kerete így az ilyen részletfotókon csak bizonyos textúrák dinamikáját engedi láttatni (fa ágai, bokrok levelei stb.), melyeket szabad szemmel nem tudnánk tökéletesen elkülöníteni a kereten túli vizuális hatásoktól. Egyik havas szántóföldet ábrázoló képén például a barázdák szimmetrikus mintázata és a hó adta kontraszt az, ami dominál, nem pedig maga a föld. Ugyanakkor pedig az emberek már nem a táj elemeiként jelennek meg: Molnár Edvárd portréfotóin – ahogyan a 21. századi fotóművészetben – a háttér sokszor teljesen sötét vagy világos, mellékes elem, ezáltal pedig a test kerül abszolút domináns helyzetbe.

„A dokumentarista célú fotózás legtöbb művelőjét vagy a szegénység és idegenség – e két módfelett fotogén téma – béklyózta magához, vagy a nevezetes emberek” (SONTAG 1999; 81) – írja Sontag. Lazukics Anna Vajdaság kis falvainak szegénységét soha nem nyomasztóan ábrázolta. A munkások vidáman mulatnak, mosolyognak, pózolnak kamerájába. Ugyanígy Molnár Edvárd sem a szegénységet vagy a romlott társadalmat veszi górcső alá. Képeik kevésbé moralizálóak, inkább az időbeli eltávolodás ruházza fel azokat az elkerülhetetlen ítékezéssel.

Tudjuk, hogy „[a] fényképezésben mindenén átüt a téma; egy nagy életmű különböző szakaszai között áthidalhatatlan szakadékokat hoznak létre a különböző témák, s megkérdőjelezzik a szerzői kézjegy létjogosultságát” (SONTAG 1999; 171). Noha ma már a képzőművészetben sem általános tendencia az egyediségre és megismételhetetlenségre való törekvés, mégis, a fotózásban különös az alkotó státusának problematikája. Bazin *A fénykép ontológiája* című tanulmányában elég radikális következtetésekké jut el, melyek ma már csak részben igazak: „Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az »objektív« nevet kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg.” Azonban már ő is megjegyzi, hogy a kép készítőjének mégis van némi befolyása: „A fényképező személyisége csak a jelenség kiválasztásában, elrendezésében és gondozásában kap szerepet, és ha a keze nyoma bizonyos mértékben ott is van az elkészült képen, szerepe egészen más természetű, mint a festő munkájában.” Majd mégis leszögezi: „Valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképezésből hiányzik az ember” (BAZIN 1977). Susan Sontag már másként látja ugyanazt a problémát, és teret enged a szubjektivitásnak: „...megdőlt az a fölvetés, hogy a fényképezőgépből személytelen és objektív kép kerül ki, s kiderült, a fénykép nemcsak annak a bizonyítéka, hogy mi áll ott, hanem annak is, hogy mit lát az egyén. A fénykép tehát nem pusztán rögzíti, hanem értékeli is a világot” (SONTAG 1999; 115). Ő ezt nevezi „fotós látásmódnak”. Roland Barthes szerint az Operatorknak, vagyis a kép készítőjének a legfontosabb feladata, hogy meglepje a fotó nézőjét. Az a részlet, apró mozzanat – mely szerepelhet akár a képen kívül is –, amely megszakítja a fénykép studiumát: a punctum (BARTHES 1985). Hasonlóképp gondolkodik a jó fényképről Vilém Flusser is: „Mi, a fényképek univerzumának lakói hozzászoktunk a fényképekhez: mindennapossá váltak számunkra. A legtöbb fotót már észre se vesszük, mert elfedi a megszokás, úgy, ahogy a környezetünkben minden megszokott fölött átsiklunk, és csak azt érzékeljük, ami megváltozik benne. A változás informatív, a megszokott redundáns. De éppen ebben áll a kihívás a fényképészek számára: hogy a redundancia áradatával szembeszegüljenek” (FLUSSER 1990). A punctum tehát az az apró mozzanat, mely új, érdekes információt nyújt a néző számára. Lazukics Anna fotói bőven szolgálnak ilyen punctummal, melyeket azonban a felületes néző lehet, hogy észre sem vesz. Fotóalbumában sokszor a címmel hívja fel a figyelmet azokra a valóban apró momentumokra, melyek különle-

gessé teszik a stúdiomot, vagyis magát a kép felületét. Ilyen punctumként hat például nála az elmosódás, a hiba is, mely a 20. században újraértelmeződik: „Az új elképzelés arra irányul, hogy felszabadítsa a fotózást – mint művészetet – a technikai tökély nyomasztó normái alól, s hogy felszabadítsa a szépség uralma alól is. Megnyitja a kaput egy olyan globális ízlés számára, melyben semmiféle téma (vagy annak hiánya), semmiféle technika (vagy annak hiánya) nem vonhatja meg egy fényképtől a létezés jogát” (SONTAG 1999; 173) – írja Sontag. Lazukics egyik leghíresebb képe, a *Lendület*, mely elmosódott gyerekek alakját ábrázolja, éppen amiatt emlékezetes, mert azt kezdő fotósként mesterei rossz képnek titulálták. Molnár Edvárd néhány képénél szintén alkalmazza az akár mozgás, akár tükröződő felületek által való elmosódást. Nála ez az eljárás azonban már tudatos és szándékolt, nem csupán a véletlen műve. Egyik fényképén a szabadkai Népszínház látható – fejjel lefelé, egy pocsolya víztükrében. Ezek a különleges és szokatlan perspektívák pedig, melyeket folyton keres, úgyszintén üdítően hatnak a nézőre.

Lazukics Anna még egy paradoxonnal meg tudja lepni a publikumot: képein a pózok azok, melyek a természetességet nyújtják. Lazukics rájött, hogy semmi sem természetesebb annál, mint amikor az alany, ha fényképezőgépet lát, pózolni kezd. Nem csak a szemkontaktusok hozzák zavarba a nézőt: előfordul, hogy az emberek egyenesen integetnek, vagy produkálják magukat a kamerának. Lazukics pedig ezt az előnyére fordítja, és így játssza ki a pózok természetellenességének problematikáját. Ráadásul a fotós vitathatatlan jelenléte bizonyosodik be képein, miközben a kamerába tekintő szemek az előhívott képen már a nézővel lépnek kontaktusba.

Alapvető különbség a két tárgyalt fotós között, hogy Lazukics kizárólag fekete-fehér képeket készít, míg Molnár Edvárd előszeretettel fordul a színes képekhez is. Az általános gondolkodás szerint – mellyel sok hívtásos fotós is egyetért – a szín a festészeté, míg a művészi fénykép mindig színtelen. Korábban ennek csupán technikai okai voltak, hiszen „a színek utánzásában a fényképészet sokáig alatta maradt a festészetnek” (BAZIN 1977). Érdekes paradoxona a fotózásnak az is, hogy a legrealisztikusabb ábrázolásnak tekintjük még akkor is, ha a színeket nem reprodukálja. Ez azzal magyarázható, hogy „[m]ég a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentum-érték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos” (BAZIN 1977). Ugyanakkor a színek hiánya biztosít valamiféle távolságtartást a hétköznapi valóságtól. Flusser gondolkodása szerint „[a] fekete-fehér fotók az elméleti gondolkodás mágiáját hordozzák, mert felületté változtatják az elméleti, lineáris diszkurzust. Ebben rejlik sajátos szépségük, mert ez a fogalmi univerzum szépsége. [...]”

A fekete-fehér fényképek konkrétabbak, és ebben az értelemben igazab-
bak: világosabban mutatkozik meg bennük teoretikus eredetük; és fordít-
va: minél »valódibbak« a fénykép-színek, annál hazugabbak, annál inkább
leplezik teoretikus eredetüket” (FLUSSER 1990). Megállapíthatjuk tehát,
hogy minél valóságosabb és ennél fogva hétköznapiabb színeket látunk vi-
szont a kétdimenziós fénypapíron, annál hazugabbnak találjuk a látványt.
A színtelenség visszaadja a látottak fogalmiságát, vagyis lényegét, essen-
ciáját. Mai világunk azonban egyre színesebb – „[m]ost minden az összes
színárnyalatban harsog, de süket füleknek harsog. Hozzászoktunk a vizu-
ális környezetszennyezéshez, és áthatol a szemünkön és tudatunkon anél-
kül, hogy észrevennénk” (FLUSSER 1990) –, hogyan tud mégis a színes
fotó hatni nézőjére? A színes képeknek egy különleges aurát kell megte-
remteniük, hogy ne tűnjenek hétköznapiaknak. Sok fotós ezt a színek ki-
hangsúlyozásával vagy eltorzításával éri el. Molnár Edvárd fotóin a színek
punctummá válnak, vagyis funkciót nyernek, új információt adnak a ké-
pek tartalmához. Koncertfelvételein például a színes fények egyszerű, fe-
hér fényre redukálásával nem ugyanazt a hatást érné el.

Molnár Edvárd gyakran hívja fel magára a figyelmet színházi fotói-
val. Roland Barthes szerint a fotográfia közelebb áll a színházhoz mint
a festészethez, éppen a halálfélelem mitikus tagadása miatt, mivel kez-
detben a színészek is halottakat eljátszva próbálták feléleszteni a múlt
egyres történeteit (BARTHES 1985). Mai szemmel nézve inkább az az
izgalmas, hogyan közvetíti a fénykép és a színház – ez a két módszerei-
ben mégiscsak ellentétes művészet – médiuma ugyanazt az élményt. Ho-
gyan tud az állókép mozdulatlanságában realizálódni az előadás dinami-
kája, a színészek mozgása és testi jelenvalóságuk élménye. Szinte ugyan-
ez a helyzet lép fel Lazukicsnál is, amikor Ladik Katalin performance-ait
örökíti meg – persze csak az utóbbi kérdések vonatkozásában, mivel a
performance csak egyszeri esemény, nem ismétlődik, mint ahogy a szín-
házi előadások.

Mivel a fotóriporter szabad utat kap a társadalom legfontosabb, hírér-
tékű történéseinek megörökítéséhez, nem vitathatjuk munkájának felelős-
ségét. A fotósnak azonban ugyanolyan figyelemmel és érzékenységgel kell
fordulnia a hétköznapi felé is. Legyen szó akár a tágabb világról, akár a
szűkebb vajdasági életről, Lazukics Anna és Molnár Edvárd fényképeik-
kel és látásmódjukkal rólunk, emberekről tudósítanak.

Kiadás

LAZUKICS Anna (2014): *Fotó*. Forum Könyvkiadó–Vajdasági Fotó-, Film- és Videoszövetség, Újvidék

Irodalom

BARTHES, Roland (1985): *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa Könyvkiadó, Budapest (A letöltés ideje: 2015. 7. 30.)

BAZIN, André (1977): *A fénykép ontológiája*.

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm> (A letöltés ideje: 2015. 12. 13.)

FLUSSER, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája*.

<http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/eloszo.html> (A letöltés ideje: 2015. 7. 31.)

MATIĆ, Jelena (2012): *Fotografija u Vojvodini tokom XX. veka*. In ŠUVA-KOVIĆ, Miško (szerk.): *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek II*. Orion Art, Beograd

PETERNÁK Miklós (2007): *Titkok részletes nyomai*. In *Uő: Képháromszög*. Ráció Kiadó, Budapest

SONTAG, Susan (1999): *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó, Budapest

STEPANOV, Sava (1980): *Varga-Somogyi Tibor fotóiról*. In *Híd* 10. sz., 1256–1261.