

) Fotográfusnők (

(m a p o b)
magyar fotótörténeti társaság

Fotográfusnők

Konferenciakötet

Fotográfusnők

Konferenciakötet

Budapest, 2020

Szerkesztette: FISLI Éva

Szakmai lektor: Cs. PLANK Ibolya, E. CSORBA Csilla, FEJŐS Zoltán, SZABÓ Magdolna

Olvasószerkesztő: SULYOK Bernadett

Magyar Fotótörténeti Társaság



© Szerkesztő

© Szöveg: Szerzők

© Képek: Archívumok, fotográfusok

Felelős kiadó: E. CSORBA Csilla elnök, Magyar Fotótörténeti Társaság

Könyvterv, tördelés: LENGYEL János, WILHELEM Zsolt

Nyomda: Pauker Holding Kft. Felelős vezető: VÉRTES Gábor vezérigazgató

A kiadvány az NKA Fotóművészeti Kollégiuma támogatásával jelent meg.



ISBN: 978-615-00-4866-6 (print)

ISBN: 978-615-00-4867-3 (epub)

Tartalomjegyzék

SZARKA KLÁRA: Előszó	7
I. Fényképezők, fotóhasználatok	8
GEBAUER HANGA: Alföldy Flóra, egy női amatőr	9
II. Műtermek és fényképésznők	23
BATA TÍMEA: A „német kisasszonyok” fotói a Néprajzi Múzeumban – a Weissbach nővérek és a matyó viselet	24
KELBERT KRISZTINA: Festészet és fotográfia szimbiózisa Knebel Riza munkásságában	43
DEMETER ZSUZSANNA: Mozaikdarabok – Nagy Gizi fotográfusi munkássága	81
III. Fotográfusnők, egyéni pályák	97
SZENTESI EDINA: A miskolci fényképészet egyik legszínesebb egyénisége – Váncza Emma és panorámaképe(i)	99
VÖRÖS ÉVA: „Az állatfénykép-specialista” – Waltner Berta élete és pályája	128
ZSOLDOS EMESE: Wellesz Ella fotográfiai munkásságáról	143
SZABÓ MAGDOLNA: Kárász Judit – Egy fotográfus alkotónő több élete	155
IV. Fotó / szöveg	167
GÁSPÁR BALÁZS: Magyar írónők és a fotográfia – Lux Terka, Kaffka Margit, Török Sophie	168
PÁL GYÖNGYI: A fotográfusnők szerepe és a nőkép alakulása a fotóirodalomban	175
V. Nemek és (fotográfiai) diskurzusok	183
BIRÓ ESZTER: Performativitás és érzelem – Egy új fényképfeltárási módszer kialakulása:	
Annette Kuhn, Marianne Hirsch, Emiko McAllister és Martha Langford találkozása	184
MOLNÁR ÁGNES ÉVA: A fotográfiai önreprezentáció mint művészi program női alkotók munkásságában	194
EPERJESI ÁGNES: Labor	206
BARAKONYI SZABOLCS: Tennivaló	214
FISLI ÉVA: Saját sötétszoba (<i>utószó</i>)	221
E. CSORBA CSILLA: Összegzés / Summary	227



Knebel Riza fényképezőgépe, ismeretlen fényképező, é.n.,
Savaria Múzeum Történettudományi Osztály

Szarka Klára

Előszó

Nincs férfi és női történelem. Ahogyan nincsen férfi és női fotográfia sem. Van viszont hiány, torzulás, egyenetlenség. Hiszen a fotográfia történetében, ahogyan a történetírás szinte minden más ágában, a női nem jelenléte, a folyamatokra gyakorolt hatásnak vizsgálata, eleven nyomának feltárása és bemutatása tűrhetetlenül csekély. Tűrhetetlennek nem valamiféle igazságosság, méltányosság szempontjából mondhatjuk a helyzetet, hanem a diszciplína alapvető szabályainak folyamatos és napjainkban is rendre elkövetett megsértése miatt. Egyszerűen szólva: *a história érvényessége és hitele mit sem ér, ha nem törekszünk a folytatólagosan elszenvedett torzítás megszüntetésére*. Vagyis: hol vannak a nők? Ezt az egyszerű kérdést nem lehet és nem is szabad figyelmen kívül hagynunk, különben egyetemes emberi história megírásáról dőreség volna álmodoznunk.

Ha női fotográfusokra, a női társadalmi szerepekre, a „nőiség” történeti s témánk szempontjából speciális szakmai sajátosságaira fókuszálunk – ahogyan tettük kétnapos konferenciánkkal s tesszük ezzel a kötettel –, akkor elsősorban a történetírás fájó hiátusait igyekszünk legalább feltárni, ha betölteni nem is lehetünk képesek ezzel az egy gesztussal. S persze valamiféle igazságosság, méltányosság is erősödik, ha a múlt ködéből egy-egy női alakot mint önálló cselekvőt, mint a társadalmi folyamatok alakí-

tóját, nemcsak elszenvedőjét láttathatjuk előadásaink és prezentációink segítségével. Hasonlóan ahhoz, ahogy a közelmúlt és jelen konvencióinak, sztereotípiáinak, identitáskeresésének fókuszált női szempontú elemzését és kritikáját nyújthatjuk a fotográfia széles értelemben vett terrénumát kutatva.

Előadóink olyan színes és gazdag tematikát villantottak föl, amelyik továbbgondolásra, újabb kutatásokra és publikációkra méltó. A fotográfia története nemcsak gazdagodik, árnyalódik a női szempont(ok) bevezetésétől, hanem mintát is adhat a história más ágainak kutatásában. Az előadásokon megidézett 19. és 20. századi női fotográfusok, mint a Weiszbach nővérek, Till Aranka, Knebel Terézia, Nagy Gizi, Váncza Emma, Bölöniné Itóka, Waltner Berta, Wellesz Ella vagy Kárász Judit hatása szó szerint a jelenkorba nyúlik, tapinthatóan velünk élő múlt.

Ahogyan velünk élő – s aggályosan beágyazódott, közömbösen elfogadott – jelenségekre rímelt s elemző kritikai gondolkodásra ösztönöztek a nők és az irodalom kölcsönhatásait, a nőkről készült fotográfiák sajátosságait, a női szerepek társadalmi-vizuális interpretációit változatos szempontból elemző konferencia programjaink is.

A kétnapos közös gondolkodás lenyomatát igyekszik megőrizni s a tudományos és szélesebb

laikus közönség figyelmébe ajánlani kötetünk. Azt nem állíthatjuk, hogy most aztán „megtaláltuk” a fotótörténet elhallgatott, elfelejtett, lekicsinyelt női aktorait, s hogy jelenkorunk gyakran görbe tükörben visszaköszönő gender szempontjait adekvát módon érvényesíthettük minden fontos jelenséggel kapcsolatosan. Ekkora munkát nem végezhetett két nap alatt a legalaposabb tudományos konferencia sem.

De arra a kérdésre: hol vannak, hát, a nők, valamiképp válaszoltunk. Ússék föl a kötetet, s a tanulmányokat olvasva a történeti arcképcsarnok sok-sok üres képkeretében földeregeni láthatnak addig elmosódott vagy egészen láthatatlan női arcéleket. A „női szempont” pedig – ahogy tapasztalni fogják – valójában a „férfi világ”, s főként az egyetemes ember valóságos milyenségének megértéséhez nélkülözhetetlen.

I. Fényképezők, fotóhasználatok



Teknőárus cigányasszony, Zombor, 1907 előtt, zselatinos napfénypapír, 9×12 cm,
Alföldy Flóra felvétele, Néprajzi Múzeum, ltsz. F 8500

Alföldy Flóra, egy női amatőr

Minden gyűjteménynek számos kisebb-nagyobb, a felelős muzeológusok által ismert, mégis feltáratlan egysége van, mely évek, akár évtizedek óta vára-



Késmárky Béláné Nemesmiliticsi Alföldy Flóra (1882-1912), digitális reprodukció: Csoór Gáspár (szerk.) (1910): A bácskai társadalom, József Kir. Herceg Szanatórium Egyesület, Budapest, 16.

kozik a felfedezésre. A Néprajzi Múzeum fotógyűjteményének egy igen apró, korai egysége került középpontba, amikor 2015-ben együttműködésre kérte fel az intézményt a Párizsi Magyar Intézet egy délvidéki tematikájú fotókiállítás megszervezésében. A választás egy mindössze 33 darabos sorozatra esett, amelyről csupán annyi információ állt rendelkezésre, hogy egy bizonyos Alföldy Flóra készítette, majd ajándékozta a nagytájakat a múzeumnak 1907-ben. Azonban az alkotóról, fotós tevékenységéről, a múzeummal való kapcsolatáról nem voltak adatok. A legutóbbi kérdés egyelőre továbbra is megválaszolatlan maradt, a két előbbivel kapcsolatban azonban egy elpolgárosodott zombori nemesi család fiatal tagjának, egy lokálpatriótának és egy lelkes amatőr fotósnek a képe bontakozott ki a kutatás során. A fényképész személye és tevékenysége pedig az ország egyik igen aktív amatőr fotós klubjának, a Zombori Műkedvelő Fényképezők Egyesületének tevékenységébe is bepillantást nyújtott.

Alföldy és a Néprajzi Múzeum

Bátty Zsigmondnak a *Néprajzi Értesítő*ben közölt beszámolója szerint a Néprajzi Osztály fénykép-gyűjteményében a magyar anyag az 1900-as évek

első évtizedének elején már meghaladta a 2000 darabot, ezek többségét az ott dolgozó munkatársak készítették, „*csak kis része került más úton osztályunkba*” – írta Bátky.¹ Ez a más út rendszerint részben a múzeummal kapcsolatban, de nem a múzeum alkalmazásában álló egyének megbízása volt, részben pedig vásárlás vagy ajándékozás. Ebben az időben kerültek be székelyföldi felvételek Szinte Gábortól, Sáros megyeiek Divald Kornéltól, Balaton környékiek Sági Jánostól, Fogaras, Udvarhely, Nógrád és Bereg megyeiek Huszka Józseftől, Pozsony megyeiek Sebestyén Gyulától és egyéb gyűjtőktől. A múzeumba kerülő képek készítői ekkor szinte kizárólag férfiak, Luby Margit neve tűnik fel női fotósként, aki ezekben az években Máramaros és Szatmár megyékben készített felvételeket.

A jelen írásban tárgyalt fotók átadásának körülményeiről vagy nem készült dokumentáció, vagy nem maradt meg, így a bekerülés pontos adatai hiányosak és nem egyértelműek. A múzeum irattárában őrzött, havi bontású, 1907-es gyarapodási jelentésben csak az október hónapnál tűnik fel Alföldy neve, miszerint négy darab fotót ajándékozott a múzeumnak.² Az ugyanazon évi *Néprajzi Értesítő*-ben megjelent beszámoló 33 darab képet említ ajándékként.³ A törzskönyvi bejegyzés júliusra teszi az ajándékozást egy adagban,⁴ míg a Budapesti Közlöny szerint a zombori illetőségű Alföldy Flóra 1907 júliusában 29,⁵ majd októberében újabb 4 db felvétellel gazdagította a múzeum Néprajzi Tárát.⁶

A múzeum és az adományozó közötti kapcsolat nem ismert, azonban részben a családi visszaemlékezések, részben pedig a korabeli újságcikkek bizonyítják, hogy Alföldy rendszeresen megfordult a fővárosban. Egyrészt gyenge egészségi állapota

miatt kezelte magát Budapesten (is), valamint igen aktív társadalmi életet élt, így családjával együtt rendszeres látogatója volt különböző fővárosi báloknak, sőt az est háziasszonyai között is nemegyszer feltűnik a neve.

Az 1666-ban nemeslevelet kapott Alföldy család a Nyitra megyei Mártonfalváról 1745 után költözött Zomborba, illetve a család egy része Nemesmiliticsre, amely helység nevét 1804 óta előnévként használták a család tagjai.⁷ A rendkívül gazdag zombori közjegyző, Alföldy Gedeon és Falcione Mária legidősebb gyermekeként született Flóra, idősebbik öccse, Géza már kisgyermek korában elhunyt, és ő maga is gyenge egészségi állapotú volt. 1908-ban feleségül ment a – visszaemlékezések szerint – „*rendkívüli módon vonzó*” ügyvédhez, Késmárky Bélához, akiről legendák keringtek, miszerint fiatal lányok vetettek véget életüknek az iránta érzett reménytelen szerelmük miatt.⁸ Egy halott gyermek után 1911-ben született meg a pár Flóra nevű lánya. Majd egy évvel később – a családi krónika szerint – Alföldy megint gyermeket várt és a szülés megindulásakor abbázai villájukból Zomborba indult, aminek következtében Szilveszter napján halott csecsemőt hozott a világra és ő maga is meghalt.⁹ Ezzel szemben a halálozási anyakönyvben Budapest szerepel halálának helyeként, okaként májzsugorodás, a Budapesti Hírlap 1913. január 4-i száma pedig arról számol be, hogy Alföldyt Budapesten súlyos műtét közben érte a halál.¹⁰ Ekkortájt több országos és helyi lap is megírta, hogy férje, „*rajongásig szeretett hitvese halálát túlélni nem tudván*” – ezt ő maga fogalmazta így anyósának írt búcsúlevelében – a temetés másnapján föbe lőtte magát.¹¹ *Sírjuk ma is megtalálható a zombori temetőben.*

Az amatőr fényképész

Alföldy Flóra számára adott volt a fotózáshoz a szellemi környezet, valamint a szükséges anyagi háttér is. Mindössze három évtizednyi életét éppen a 19–20. század fordulóján élte, amely egyben az amatőr fotózás egyik virágkorát is jelentette. Számos amatőr fotóklub alakult ebben az időszakban és 1904-től már saját újság szolgálta a hazai műkedvelő fotográfusok igényeit, *Az Amatőr* címmel. Alföldy szűkebb környezetében, Bácskában – országosan is az elsők között – alakult meg először az Újvidéki Fotóklub 1901-ben,¹² ezt néhány évre rá követte az Alföldy szülővárosában megalakult Műkedvelő Fényképezők Egyesülete, vagy ahogy más forrásokban említik, a Zombori Műkedvelő Fényképészek Egyesülete. Az 1907-ben a Belügyminisztérium által jóváhagyott szervezet megalakulásáról így számolt be 1906 novemberében a Budapesti Hírlap: *„Új egyesület a vidéken. A zombori műkedvelő fényképészek egyesülete alapszabályait fölterjesztette a belügyminiszterhez jóváhagyás végett. Amíg az alapszabályok jóváhagyva visszaérkeznek, ideiglenesen megalapították a tisztkart. (...) Az egyesület még e hónapban megkezdí működését.”*¹³ A József Kir. Herceg Szanatórium Egyesület által 1910-ben megjelentetett, Bácska társadalmi életét bemutató kötetben az egyesület megalakulásának évszámaként 1905 szerepel, amit hitelesít egy később bővebben kifejtendő, 1905-ben az egyesület által megrendezett országos fotókiállítás.¹⁴

Az egyesület célja – ahogy ez az alapszabályban olvasható – bevezetni és tökéletesíteni tagjait a fényképezésben, valamint annak művészeti és tudományos fejlődését előmozdítani. Mindezt pedig előadások

tartásával, kirándulások szervezésével, kiállítások rendezésével, valamint könyvek és folyóiratok beszerzésével kívánták előmozdítani.¹⁵ Továbbá az egyesület azzal segítette tagjai működését, hogy részükre a fényképezéshez szükséges anyagokhoz való kedvezményes árú hozzájutást biztosította. Megalapítását követően az egyesület már harminc tagot számlált, akik havonta gyűltek össze vetítőestélyekre, bírálták, véleményezték egymás alkotásait, valamint közös kirándulásokat szerveztek a környék váraihoz, régészeti emlékeihez és a vidék néprajzi jellegzetességeit őrző falvaiba. A Bács-Bodrog Vármegyei Történelmi Társulat látva a műkedvelő fényképészek értékes fotódokumentációs tevékenységét, együttműködésre kérte fel a tagokat, hogy fotóikkal gazdagítsák a társulat néprajzi és régészeti-dokumentációs gyűjteményét.¹⁶

A Zombori Műkedvelő Fényképezők Egyesülete megalakulásától kezdve nyitva állt a fotózás iránt érdeklődő hölgyek számára is, akik nem csupán tagok lehettek az egyesületben, de tisztségviselők is. 1910-ben az egyesület hat választmányi tagja között két nő is szerepelt, egyikük a fiatal Alföldy Flóra volt.¹⁷

A műkedvelő fotósok, illetve az amatőr fotográfiaának a településen betöltött szerepét mutatja, hogy Budapestet és Nagyváradot követően Zombor volt a harmadik település az országban, ahol országos hatáskörű és igen nagy jelentőségű amatőr fényképezési pályázatot és kiállítást rendeztek.¹⁸ A város 1905. május 18-án avatott szobrot vértanú születésének, az Aradon kivégzett Schweidel József tábornoknak. Ugyanezen a napon került sor az Országos Műkedvelő Fényképezési Kiállítás megnyitójára. A tárlaton a századforduló Magyarországnak jelentős amatőr fotósai mellett a mindössze 23 éves



Majális, Zombor, 1907 előtt, zselatinos
napfénypapír, 9×12 cm, Alföldy Flóra felvétele,
NM, ltsz. F 8499



Majálisozó gyerekek, Zombor, 1907
előtt, zselatinos napfénypapír, 9×12 cm,
Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8498

Alföldy Flóra több táj- és csoportképét is bemutatták, sőt, díjazott is lett. Összesen 24 díjat osztottak ki, Alföldy, egyedüli nőként harmadik helyezést ért el az *Idylle a Sikarában* című felvételével,¹⁹ amely a Zombor melletti ligetes, a városlakók körében népszerű erdőben készült. A nyertes kép egyelőre nem áll rendelkezésünkre, azonban a Néprajzi Múzeum fotótárában őrzött felvételek közül kettő ugyanazon a helyen készülhetett.

Számos helyi és országos lap közölt fényképfelvételeket Alföldy Florától, valamint adatokat különböző, a fotográfiában elért sikereiről. Ezek nem csupán Alföldy fotós tevékenységébe engednek betekintést, de arra is bizonyítékkal szolgálnak, hogy az alkotó számos korabeli sajtóorgánummal tartott kapcsolatot, valamint rendszeresen pályázott és ki is állított helyi, országos, sőt nemzetközi tárlatokon is. Az Amatőrrel egy időben, 1904-ben jelent meg először a Bácskában meghatározó, ma is létező Bácsország című folyóirat, amely számára Alföldy rendszeresen készített felvételeket. Az újság első számai egyikében *A mi amatőrjeink* cím alatt méltatja Alföldy fotós munkásságát és kiemeli, hogy amatőr képei még egy párizsi kiállításon is nagy feltűnést keltettek.²⁰ A helyi lapokon túl országos médiumok, például a Budapesten kiadott Új Idők, vagy a Tolnai Világlapja is többször közölte Alföldy felvételeit.²¹ A Pesti Hírlap 1907. márciusi száma pedig beszámol a Magyar Amatőrök Országos Szövetsége által Budapesten szervezett kiállításról, ahol Alföldy a *Jégvágás* című képével szerepelt és ért el sikereket.²²

A Néprajzi Múzeum számára kiválasztott 33 darab kép válogatási koncepciója nem ismert, inkább véletlenszerű kiválasztásnak tűnhet. A felvételeket

szemlélve azonban úgy tűnik, mintha készítőjük néhány képbe sűrítve kívánt volna áttekintést nyújtani Bácska természeti, földrajzi, valamint társadalmi adottságairól, jellemzőiről. A képek túlnyomó része Alföldy szülővárosában, Zomborban készült, azonban néhány fotó erejéig felvillannak vidéki utazásainak helyszínei, például Adán a sík vidék adottságait kihasználó malmok sora, a tiszai uszályok, vagy a vízhordó leányok és az őket kísérő legények Óbecsénél, az apatini kötélfonó az utcán, valamint a Felső-Roglaticán készült felvételek, ahol Alföldy szénagyűjtés közben készített pillanatképeket a munka menetéről, majd megállítva azt, a munkát végző asszonyokról és férfiakról, hétköznapi viseletükről, szerszámaikról, munkaeszközeikről.

Mind a 33 db felvétel kültéren készült és a társadalom széles skálája jelenik meg rajtuk: parasztok, városi polgárok, koldusok, különböző korosztályok, hol beállított képen, hol munka, játék vagy vásárlás közben.

Lenyomatai ezek a képek Bácska számos bevándorlási és betelepítési hullám eredményeként soknemzetiségű, és az ezzel együtt járó, különböző vallási hovatartozású társadalmának. Öltözködéskről vagy egyéb apró sajátosságairól válik felismerhetővé a fotóalanyok nemzetisége.

Két lakodalmas felvételen például a lovak délszláv szokás szerinti, szőttessékekkel való díszítéséből derül ki, hogy egy szerb család ünnepi pillanatait örökíti meg.

Zomborban évente négy országos vásárt rendeztek, ezek, valamint a keddi és pénteki heti vásárok kedvelt helyszínei voltak Alföldynek. Jelentős hányadát teszik ki az anyagnak a különböző kőfakról, árusokról készült felvételei.



Tiszai vízhordó leányok legényekkel, Óbecse, 1907 előtt, zselatinos napfénypapír, 9×12 cm,
Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8486



Szénahordás, Felsőroglatica, 1907 előtt,
zselatinos napfénypapír, 9×12 cm,
Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8478



Koldusok, Zombor, 1907
előtt, zselatinos napfénypapír,
9×12 cm, Alföldy Flóra
felvétele, NM, ltsz. F 8502



Német asztaltársaság, Zombor, 1907 előtt,
zselatinos napfénypapír, 9×12 cm,
Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8481



Szerb lakodalom, Zombor, 1907 előtt,
zselatinos napfénypapír, 9×12 cm,
Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8496



Szerb láboskereskedő, Zombor, 1907 előtt, zselatinos napfénypapír, 9×12 cm, Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8491



Szerb kofák, Zombor, 1907 előtt, zselatinos napfénypapír, 9×12 cm, Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8489



A Függetlenségi Párt zászlóavatási ünnepe, Zombor, 1906, zselatinos napfénypapír, 9×12 cm, Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8495

Az épített környezetet tekintve jól kitapinthatók a városfejlődés sajátosságai, ahol a külső városrészekben földszintes, nádtetős házak között játszanak a mezítlábas gyerekek, miközben a körmenet

már emeletes polgárházak között halad el. A felvételek pontos készítési ideje nem ismert, annyi bizonyos, hogy 1907 előttiek. Egyetlen kép készítésének napját sikerült meghatározni az újságok híradásai és

más tudósítók felvételei alapján. Ez a felvétel a Zombori Függetlenségi Párt zászlóavatási ünnepségét ábrázolja, amit 1906. június 17-én tartottak a zombori Szabadság téren, a vármegyeháza előtt.

A zombori Műkedvelő Fényképezők Egyesületének tagjaként Alföldy éveken keresztül fotózta Bácska hétköznapi és ünnepi pillanatait. Az egyesület tagjai által készített fotók egy része – köztük Alföldy Flóra felvételei is – a Bács-Bodrog Vármegyei Történelmi Társulat néprajzi gyűjteményébe kerültek. A társulat 35 évnyi működés után 1918-ban feloszlott, a gazdag anyag szétszóródott, később részben magántulajdonba, részben különböző múzeumok gyűjteményébe került, legtöbb esetben azonosítatlanul. Ezért nem ismert, hogy a Néprajzi Múzeumon kívül még melyik magyarországi, illetve határon túli gyűjtemény őrzi felvételt Alföldytől.

A Néprajzi Múzeumnak ajándékozott felvételek 9×12 cm nagyságú papírképek, amelyeket a kor múzeumi gyakorlatának megfelelően bekerülésük után a múzeum munkatársai kartonra kasíroztak és leíró címmel láttak el.

Noha mindössze 33 felvételt őrzi a Néprajzi Múzeum Alföldy Flórától, ezek jelentősége mégsem elhanyagolható, ugyanis képei részben a legkorábbiak közül valók erről a vidékről, részben olyan településeket is bemutatnak, amelyekről más fényképes dokumentációt nem őrzi a múzeum fotótára. Mindössze néhány bácskai fotó található a fényképgyűjteményben az 1900-as évek legelejéről. 1905-ben Lichtneckert József kereskedőtől kerültek be bácskai fotográfiák, 1909-ben pedig Krump Vilmos néhány felvétele. (Krump Alföldyhez hasonlóan zombori lakos volt és vele együtt alapítója és tisztségviselője a Műkedvelő Fényképezők Egyesületé-

nek.²³⁾ 1913-ban a múzeum részéről Seemayer Vilibáld gyűjtött és fotózott Zomborban, a következő és egyben utolsó pedig Gönyey Sándor, akitől az 1930-as években kerültek be zombori képek. Későbbi zombori felvételt nem őrzi a múzeum fotótára. Adárol, Felsőroglaticáról, Óbecséről és Apatinból pedig kizárólag ez az egy-két, Alföldy által készített fotó található jelenleg a gyűjteményben.

Lényeges, hogy az Alföldy-képekhez hasonló számos kisebb-nagyobb, felfedezésre váró gyűjteményi egységeket – ahol a hiányos adatolás miatt egyáltalán nem, vagy csak alig-alig van információ a felvételek készítőiről, a készítés körülményeiről és az anyag múzeumba kerüléséről – feldolgozzuk. Így minden egyes rész kutatás közelebb visz a gyűjtemény egészének feltárásához, megismeréséhez.



Gyermekek mulatsága, Zombor, 1907 előtt, zselatinos napfénypapír kartonra kasírozva, 24×32 cm, Alföldy Flóra felvétele, NM, ltsz. F 8480

JEGYZETEK

- ¹ Batty Zsigmond, 1902, 356.
- ² NMI 10/1907. IX.
- ³ Semayer Vilibáld, 1907, 314.
- ⁴ Néprajzi Múzeum TKSZ 1907/1307
- ⁵ Budapesti Közlöny 1907, 199. 8.
- ⁶ Budapesti Közlöny 1907, 253. 3.
- ⁷ Szluha Márton, 2002, 19.
- ⁸ Késmárky István (szerk.), 1999, 72.
- ⁹ Késmárky István (szerk.), 1999, 73.
- ¹⁰ Budapesti Hírlap, 1913. január 4. 10.
- ¹¹ *Egy előkelő család tragédiája*, Zombor és Vidéke, 1913, 4.
- ¹² Matic, Jelena, é. n., 533.

FORRÁSOK

- (1904) *A mi amatőrjeink*. Bácsország, I. évf. 3. sz.
- (1905) *A zombori országos amatőr fényképképzés kiállítás*.
Az Amatőr, 17. sz.
- (1907) *A Zombori Műkedvelő Fényképezők Egyesületének
alapszabályai*. Zombor, Bitterman Nándor és fia könyv-,
illetve nyomdájából
- (1913) *Egy előkelő család tragédiája*. Zombor és Vidéke,
január 5.
- Budapesti Hírlap (1906) november 21. 21. évf. 320. sz.
- Budapesti Hírlap (1913) január 4. 33. évf. 4. sz.
- Budapesti Közlöny (1907) szeptember 1. 199. sz.
- Budapesti Közlöny (1907) november 6. 253. sz.
- Pesti Hírlap (1907) március 31. 29. évf. 78. sz.
- Tolnai Világlapja (1904) június 26.
- Tolnai Világlapja (1904) október 23.
- Új Idők (1905) okt. 29.

- ¹³ Budapesti Hírlap, 1906. november 21. 15.
- ¹⁴ Csoór Gáspár (szerk.), 1910, 90.
- ¹⁵ *A Zombori Műkedvelő Fényképezők Egyesületének
alapszabályai*, 1907, 1.
- ¹⁶ Csoór Gáspár (szerk.), 1910, 90.
- ¹⁷ Csoór Gáspár (szerk.), 1910, 90.
- ¹⁸ Csoór Gáspár (szerk.), 1910, 90.
- ¹⁹ *A zombori országos amatőr fényképképzés kiállítás*, 1905, 195–197.
- ²⁰ *A mi amatőrjeink*, 1904, 14.
- ²¹ Új Idők (1905), 423.; Tolnai Világlapja (1904), 793.
- ²² Pesti Hírlap, 1907. márc. 31. 6.
- ²³ Csoór Gáspár (szerk.), 1910, 90.

IRODALOM

- BÁTKY Zsigmond (1902): *A magyarországi gyűjtemény*.
In NAGY G. et al. (szerk.), *A Magyar Nemzeti Múzeum
múltja és jelene. Alapításának századik évfordulója
alkalmából*, (349–356). Budapest: Hornyánszky
- Csoór Gáspár (szerk.) (1910): *Műkedvelő Fényképezők
Egyesülete*. In *A bácskai társadalom*, Budapest,
József Kir. Herceg Szanatórium Egyesület.
- KÉSMÁRKY István (szerk.) (1999): *Családfák és családi krónika.
Késmárky és a vele rokon Vissy, Vojnits, Zákó, Domonkos és
más családok*, Budapest, Késmárky István.
- MATIC, Jelena (é. n.): *Fotografja u Vojvodini tokom XX veka*.
Letöltve az academia.edu oldalról: 2015. 09. 10.
- SEEMAYER Vilibáld (1907): *Múzeumi ügyek*. Néprajzi Értesítő,
8. évf.
- SZLUHA Márton (2002): *Bács-Bodrog vármegye nemes családjai*,
Budapest, Heraldika

II. Műtermek és fényképésznők



Fiatalasszony két kislánnyal, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele,
üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére (?) felvétele,
Néprajzi Múzeum, ltsz. F 27745

A „német kisasszonyok” fotói a Néprajzi Múzeumban – a Weissbach nővérek és a matyó viselet

Tanulmányomban Weissbach¹ Rilly és Róza mezőkövesdi fotográfusok működésének első időszakában készült, a Néprajzi Múzeumban őrzött fotóanyagot és az ebből kiolvasható fotótörténeti adalékokat, néprajzi vonatkozásokat mutatom be röviden.²

A fotók bekerülése a Néprajzi Múzeumba

A Néprajzi Múzeum munkatársai a pusztuló néprajzi javak összegyűjtésének érdekében, minisztériumi támogatással, 1921-ben a vidéki fotóműtermeket járták üvegnegatívak vásárlása céljából. A trianoni békeszerződés következtében a néprajztudomány számára kiemelt jelentőségű területeken a terepmunka lehetetlenné vált, a gyűjtést indokló körvényben így fogalmaznak: *„e helyett rá kell vetnünk magunkat a vidéki fotográfusoknál hosszú idők óta összegyűjtött és tudomásunk szerint elkallódó, népviseleteket, nép ünnepségeket, népi foglalkozásokat, arctípusokat ábrázoló, aránylag olcsó, jóformán üvegárban megszerezhető, s néprajzi szempontból felette értékes fényképlemezek összegyűjtésére.”*³ A korábbi terepmunkák fontos tapasztalata volt, hogy az első világháború alatti intenzív fotózkodás miatt felgyűlt

lemezek tárolását a fényképészek nem tudták megoldani, ezért újrahasznosításra eladták vagy pedig megsemmisítették azokat.⁴ A vidékre kiszálló néprajzkutatók közel száz településen, egy-egy városban akár több műteremben is jártak és válogattak anyagot. A múzeumba kerülés után a fotók leltárba vétele rövid időn belül megtörtént, mégis a közel 25 000 darab üvegnegatív adatolása esetleges, a fényképészek neve általában, a fénykép készítésének pontos ideje a legtöbb esetben hiányzik. Mivel a fényképek üveglemezek formájában kerültek a múzeumba, így a pozitív képek adta előnnyel, a műtermi verzókkal nem számolhatunk az azonosításnál. A jelenleg rendelkezésre álló dokumentáció (törzskönyvi adatok, munkajelentések) alapján a teljes anyagból 74 fényképész, műterem azonosítása lehetséges.⁵ Ezzel az anyaggal együtt kerültek be a Weissbach nővérek fotói is a múzeumba, ez az egyetlen műtermi eredetű nagyobb fotóegység a településről.⁶ 1926-ban Tóth Kálmán adott át általa meg nem nevezett kövesdi fényképészekről gyűjtött pozitív képeket a Néprajzi Múzeumnak, köztük többségében a Weissbach-műteremben készült felvételeket.⁷

Ugyanebből az időszakból származó, néprajzkutatók Mezőkövesden és környékén végzett te-

repunkáján készült felvételeket is őriz a gyűjtemény, többek között Jankó János, Bátty Zsigmond, Bartucz Lajos, Kóris Kálmán és Gönyey Sándor jóvoltából.

A műterem rövid (és hiányos) története

A Weissbach testvérek korai pozitív képein a következő felirat olvasható: „*Graf R. utóda Weissbach Rilly Mezőkövesd.*” A bécsi származású Graf Rudolf Ferenc (1868–1913)⁸ 1893-tól⁹ Egerben működött fotóstúdiót.

Graf elhunyt¹⁰ után felesége, Weissbach Vilma vitte tovább a műtermet korábbi nevén 1937-ig, amikor lányuk, Leopoldina vette át azt. Graf Rudolf Egerrel párhuzamos mezőkövesdi működéséről többek között az általa készített pozitív képek hátoldalán található műtermi jelölés, Eger és Mezőkövesd együttes feltüntetése tanúskodik. A műterem egy 1909-es hirdetése megjelent a *Mezőkövesd és Vidéke* című lapban: „*Fényképészeti műterem, mely teljesen jól van berendezve, egész télen a közönség rendelkezésére áll, jól fűtve van. Ajánlom műtermemet fényképek szép és modern kivitelére, pontos és gyors kiszolgálásra. Szíves pártfogást kér Graf Rudolf fényképész Mezőkövesden, az adóhivatal közelében.*”¹¹ A település néprajzával és történetével foglalkozó szakirodalom nem jegyzi Graf Rudolf mezőkövesdi működését.

A Weissbach testvérek életéről, személyiségéről kevés adat maradt fenn, annak ellenére, hogy működésük négy évtizede során több ezer fotót készítettek műtermükben. Mi az, ami a szórványos nyomokból rekonstruálható? A nővérek édesany-

jukkal (Weissbach Anna, 1850–1926) éltek Mezőkövesden, aki minden valószínűség szerint Graf Rudolf feleségének rokona volt, tehát osztrákok voltak. A mezőkövesdi temetőben lévő síremlékük alapján Rilly 1877-ben született, testvére, Róza születési és halálozási évét nem tüntették fel. Az üveg-negatívokra pár szavas német feljegyzéseket véstek, megnevezésük (német kisasszonyok) és a szájhagyomány útján megőrzött adatok alapján valószínűsíthető, hogy nem tudtak tökéletesen magyarul. A Graf műtermet egy ideig Weissbach Vilmától bérelhették, ekkor használták a Graf utóda megnevezést. A Graf-műterem által Egerben használt, szecessziós díszítésű drapp paszpartu¹² Weissbach megjelöléssel is forgalomba került Mezőkövesden. Arról még nem került elő adat, hogy pontosan mikortól Weissbach tulajdon a műterem. 1909-ben – az említett hirdetés szerint – még biztosan Graf Rudolf üzemeltette, a Balázs Nyomda 1914 májusában adott ki olyan képeslapokat, melyek alapja biztosan Weissbach-fotó;¹³ feltételezhetően Graf Rudolf halála után (1913) vették át a kövesdi műtermet, mely a Kaszinó utca 8. alatt működött.¹⁴

A nővérek a fényképészet mellett egyéb, német tudásukon alapuló munkát is vállalhattak, erre utal egy 1927-es hirdetés az *Egri Népiújság* című napilapban, mely szerint Weissbach Rilly két év alatti gyermeknél nevelőnői munkát vállalna, német nyelven.¹⁵ Bár Szakács Margit¹⁶ országos regisztere egyetlen mezőkövesdi műtermet sem hoz, mégis ismertek a korszakból párhuzamosan működő fényképészek: Bodnár István, Skarbincez Ödön.¹⁷ A Weissbach nővérek 1944-ben a második világháború miatt elhagyták a várost, ezzel az évszámmal még található pozitívjuk (1944. február) magántu-

lajdonban. A szájhagyomány alapján a testvérek Ausztriába mentek, a háború után visszatértek, de már nem működtették műtermüket. Weissbach Rilly 1950-ben hunyt el, a nővéreket édesanyjukkal együtt Mezőkövesden temették el.

A fenti alapvető életrajzi adatokat és néhány utalást leszámítva a két nővér személyiségéről, munkamódszeréről, a fotóalkotás folyamatáról a szakirodalom alapján szinte semmit sem lehet tudni, az erre vonatkozó helyszíni kutatás a működésük óta eltelt idő miatt szintén nem vezetett eredményre. A fennmaradt pozitív képeken szereplő műtermi jelöléseken Weissbach Rilly neve szerepel, feltételezhető, hogy a két testvér közül ő vezette a műtermet és elsősorban ő fényképezett.

A Néprajzi Múzeumban őrzött fotókról – Mit mutathat egy „ömlesztett” anyag?

Kunt Ernő, elsősorban mezőkövesdi kutatásaira alapozott, a paraszti fényképhasználatról szóló fotóantropológiai írásában megállapítja, hogy *„az amatőr fényképezés elterjedése előtt a hivatásos fényképészek műtermei – felfogásunk szerint – tulajdonképpen a privát és a nyilvános szféra sajátos zsilipkamrái, átváltoztató műhelyei voltak.”*²¹⁸ Hangsúlyozva a tényt, hogy a vizsgált fotóanyag nem teljes, készítésének és használatának eredeti helyszínéről és kontextusából kiragadott, a múzeumi gyűjteménybe adatok, történetek nélkül került be, mégis, a felvételek segítségével bepillantathatunk egy olyan közösség életébe, ahol a hagyományosnak mondott ünnepi és hétköznapi viselet a mindennapok része volt. A fényképezkedéshez gondosan összeállított, a helyi

jelrendszerben értelmezhető ünnepi viseletet öltöttek; a gesztusok, a tartás, a beállás a felvételen szereplők egymás közti viszonyát jelölték.¹⁹

Ugyanakkor a polgári és egyéb hatások, a fényképezés lehetősége, alkalmi, a viselet változása és a viselet műtermi kellékként való alkalmazása is megjelenik a képeken. A Weissbach nővéreknél is használt,



Borsodszemerei fiatalasszonyok, Mezőkövesd, 1910-es évek első fele, üvegnegatív, 9×12 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27913



Szentistváni fiatalasszony két kisleánnyal, Mezőkövesd, 1910-es évek első fele, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27759

polgári stílusú festett hátterek és a népviselet, a ke-retezett képek esetében a népi ízlés kettőssége tükröződik.²⁰

Mivel az általam vizsgált fotóanyag a műterem működésének csupán egy időmetszetét adja, a to-vábbiakban tényyszerű adatok mellett egy pár olyan szempontot vetek fel, melyek egy fotóstúdió zár-ványszerű anyagának értelmezését jelenti, jelentheti. A Weissbach nővérek fotói 1913 (?) és 1921 között készültek. A korpuszban szórványosan korábbra da-tálható felvételeket is találunk: részben pozitívokról készített reprók formájában, illetve egy pár műtermi kellék és háttér még a Graf Rudolf által üzemeltetett műteremből származhat, vagy esetleg más fotográ-fustól került az anyagba.

A testvérek által jegyzett felvételek a múzeumba kerülés előtt maximum nyolc évvel, többségük valószínűleg az 1910-es évek közepén, második fe-lében készült. Helyfelszabadítás és az esetleges utó-rendelések kisebb mértéke miatt adhatták el az ere-deti hordozókat.

A Néprajzi Múzeum munkatársai az 1921-es or-szágos gyűjtés során Weissbach Rillytől kiemelkedő-en nagy számban vásároltak fotót,²¹ 941 darab üveg-lemezt válogatott ki Kemény György 1921 nyarán.²² Ezek meghatározó számú részét felesben használták, azaz két darab felvétel, elsősorban portré került rájuk. A felvételek 12×16,5 (53%) és 9×12 (40%) cm-es üvegnegatívra készültek, kisebb számban 13×18 és 18×24 cm-es is található közöttük. Néhány darab portré pozitív formájában is bekerült a gyűjteménybe. A szájhagyomány szerint a „német kisasszonyok” nem mentek ki családokhoz és a településen sem iga-zán fotóztak, ezt a múzeumi anyag is alátámasztja: a fotók pár kivételével műtermükben készültek.

A stúdióba nem csupán a helyiek jártak, a kör-nyező településekről is érkeztek szép számmal megrendelők (Szihalom 24%, Füzesabony 7%, na-gyobb számban Cserépfalu, Egerfarmos, Szentist-ván, Szomolya, Tard, Tibolddaróc lakosai és néhány



Egerfarmosi házaspárról Graf Rudolf által készített pozitív kép reprodukciója, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27719

esetben Alsóábrány, Bogács, Borsodszemere, Borsodszentiván, Egerlövő, Mezőcsát, Mezőkeresztes, Mezőnyárad, Noszvaj településről). A műterem anyagából a mezővárosi és környező falusi társadalomra jellemző (és számukra anyagilag megengedhető) fényképezkedési alkalmak jól kiolvashatók. A felvételek jelentős része menyasszonyt és vőlegényt (esetenként vőfélével), házasság előtti korban lévő fiatalokat (jegyespárok, rokonok, lány- vagy leánybarátok, férfiak katonai egyenruhában), családokat örökít meg; katona-, vasutas- vagy summás²³ igazolványhoz készült portrékat mutat.

A családi felvételek egy részéről hiányoznak a férfiak, ennek hátterében a sorkatonai szolgálat, az első világháborús besorozás és a kövesdiek körében a 20. század első éveitől nagyobb számban tapasztalható²⁴ kivándorlás állhat: az asszonyokról, gyerekekről készült fotókat a távol lévő édesapának készítették és postán küldték el. Kisebb számban találhatóak egyházi ünnepek kapcsán készült fotók, például Mária-lányokról, elsőáldozókról.

A gyűjtés célja, a helyszíni válogatás elsődleges szempontja – a műtermi fotók természetéből adódóan – kiemelten a viseletdarabok változásának és a viselésük módjáról, alkalmairól szerezhető adatok bővítése és mentése volt. Ennek ellenére nagy számban kerültek a múzeumba a hétköznapi viseletdarabokat megőrkítő igazolványképek is. A mezőkövesdi anyag különösen értékes a 19–20. század fordulóján fókuszba kerülő matyó²⁵ (mezőkövesdi, tardi, szentistváni) viselet kordokumentumaként, ezzel is magyarázható a nagy tételben történt vásárlás. A viseletkutatás fontos forrásaként kezelendő az utókor számára, hiszen a későbbiekben az egyes matyó ruhadarabok változásokon mentek át. Bár



Esküvői kép, Széplaki Gáspár és menyasszonya. A menyasszony ünnepi vattás rékliben, színes koszorúban, a vőlegény katonaruhában, bokrétával, Mezőkövesd, 1915 körül, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27234

a fotók múzeumi adatolása hiányos, egyes képeknél a rajtuk szereplő személyek nevét is feltüntették. Ezáltal ez az anyag családtörténeti forrásként is szolgálhat. A műterem első időszakában használt jellegzetes kellékekről (asztal, oszlop, papírmásé díszek,



Pár fotója, polgári szobabelsőt imitáló festett háttérrel, mely számos képeslapon visszaköszön. A viselet (fekete menyasszonyi ruha feltehetően fehér Mária-koszorúval, a vőlegénynek beöltözött férfi vőfély/legény ünneplő ruhában van) és a testtartás alapján feltételezhetően beöltözös kép, 1910-es évek, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27873



Esküvői kép, jól érzékelhető a műtermi helyiség szűkössége, Mezőkövesd, 1910-es évek, üvegnegatív, 18×24 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27174

pad, szék), hátterekről (paraszti és polgári jellegű szobabelsők, erdő) is információkat kapunk a gyűjteményből.

Az anyag olyan példákat is mutat a műtermi munkával kapcsolatban, melyek csak a korpusz együttes –

és nem családi használatban történő – kezelése kapcsán megragadhatók. Például, hogy egy alkalommal több képet is készítettek a műterembe érkezők, variálva a képen szereplőket és a pózokat, kellékeket. Az azonos polgári jellegű ruha viselésére is találunk

példákat. A fotók áttekintése kapcsán a portrékészítés folyamata, a beállítások is megelevenednek, nem csupán az igazolványkép kivágat.

Mezőkövesd és a matyó viselet

A közel 450 darab (a teljes anyag 45%-a) mezőkövesdi családot vagy személyt megörökítő fotó elsősorban a fényképkészítettség korábban felsorolt alkalmait példázza, a matyók ünnepi viseletének változását jól dokumentáló forrás. A fotókon látható viseletdarabokból, a fennmaradt adatokból és a fényképezkedés költségének terhéből egyértelmű, hogy eleinte elsősorban a módosabb parasztgazda családok vették igénybe a műterem szolgáltatásait, illetve számos fotó készült katona- vagy summás igazolványhoz, hatósági szabályozás miatt.²⁶

A nagy számban megtalálható esküvői fotók a templomi ceremóniát követően vagy az esküvő utáni héten vasárnap, a templomból jövet készültek, ilyenkor a díszes menyasszonyi koszorút csak a műteremben vették fel.²⁷ A fényképkészítés beépült a lakodalmi szokások közé: *„Mezőkövesden például a lakodalom alkalmával készült fényképhez kötődő szokások hagyománnyá erősödtek. Itt a templomi esküvő után tértek be a fényképész műtermébe – akit előzőleg értesítettek, miként például a papot, harangozót, jegyzőt is – páros fényképet készíttetni. A készítés költségeit mindenkor a vőlegénynek kellett állnia. A fényképkészítettség új igényét tehát ilyenformán illesztették a házasságot előkészítő különböző költségek megosztásának hagyományos sorába.”*²⁸ Számos dolog kiolvasható ezekből a fotókból: a menyasszonyi és vőlegény ruha és kiegészítőinek átalaku-



Ádám Mátyás menyasszonyával és vőfélével, esküvői kép, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27333

lása, vagy a viselt ruhadarabok alapján az is, hogy mely évszakban lehetett az esküvő. Az 1900-as években használatban lévő fekete menyasszonyi ruha és ennek fokozatos elhagyása, kiféhéredése (az 1930-as évekre)²⁹ jól tükröződik a vizsgált fotóanyagban. A korábban színes virágokból álló koszorú is fehérré vált. A menyasszonyok vattás réklíje arra utal, hogy a felvétel késő ősszel, télen vagy farsang idején, kora tavasszal készült. A vőlegények

fehér lyukhímzéses körtés és almás mintával díszített, lobogó ujjú inget viseltek, a jegyestől kapott hímzett surcot (kötényt), lajbit (díszes, gombos, zsinóros mellény) és rokkot (kabát). A surc elhelyezkedése és mintája, az azon lévő ragyogó (fémszálas csipke, flitteres) szalag a készítés idejére utal, a tehetőséget mutatja.³⁰ Gyakran a vőfély is szerepel a képeken, az ő ingének az ujjja színesen hímzett.

A jegyespárok ritkábban csináltattak emlékfotót, esküvői képet azonban igyekeztek készíttetni. Nem ritkán a fiatalasszonyokról koszorúval és a főkötővel is készült felvétel. A fiatalasszonyok újmenyecske főkötőt vagy csavarítás kendőt hordtak, mely utóbbi változása (a kendő rojtjaiból a matyó viselet később jellegzetes pomponjai lesznek) is megfigyelhető a korpuszban. A teljes vagy kiterjedt család-



Család, a nők matyó viseletben, a férfiak matyó viseletben, polgári és katonai ruhában, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27879



Két szihalmi lány, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére (?) felvétele, NM, ltsz. F 28050

dokat, kortárs csoportokat megörökítő felvételeken együtt láthatjuk a különféle korok viseletdivatját, az egyes korosztályok viselete közti különbségeket és egymás melletti használatukat is.

Az életfordulókhoz kapcsolódó (esküvő, újlégy avatás, baráti emlékképek)³¹ vagy a vallási ünnepi alkalmak mellett hétköznapiokon is készülhetett műtermi felvétel, erre vonatkozóan kevés adatot, annál több fotót találtam a vizsgált anyagban, ilyenek a barátnőket, barátokat (vagy közeli egykorú rokonokat) megörökítő fotográfiák.

A nem igazolványkép típusú felvételeken általában több személyt látunk, azonban az egész alakos,

leányt, legényt vagy fiatalasszonyt ábrázoló fotók száma sem elenyésző. Kunt Ernő egyik adatközlője így emlékezik vissza saját fényképezkedésére: „Édesapám elment reggel dolgozni. Én meg kaptam magam, felöltöztem – vehettem volna szebb ruhát is,



Két legény, az egyik hagyományos matyó viseletben (lobogó ujjú ing, barcikalap, surc, lajbi), a másik polgárius jellegű öltözetben, Mezőkövesd, 1910-es évek első fele, üvegnegatív, 9×12 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27938



Fiatalasszony matyó viseletbe beöltözve, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27672

de hétköznapi volt –, s elmentem a Kisasszonyokhoz, a fényképészekhez, hogy legyen nekem is egy fényképem” (1933).³² A matyó viselet műtermi kellékként, jellemzőként való felöltése a képek reprezentálta időszakban nem volt ritka, divatja azonban későbbre tehető. A felvételek adatolatlansága ellenére a test-

és kéztartásból³³ kiindulva olyan fotók is vannak az anyagban, melyeken beöltözés történt.

A felvételek egy részén polgári mintára való beállítás, vagy például a gyűrűket a kamera felé fordító, feszes és természetellenes beállással találkozhatunk.



Fiatalasszony csavarítós kendőben, vattás rékliben. Kezét maga elé tartja, hogy látszódjanak a gyűrűi, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele, üvegnegatív, 9×12 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, NM, ltsz. F 27504

Képeslapok

A matyó viseletről megjelent kiadványok egy jelentős része a mezőkövesdi turizmus népszerűsítését célozta, köztük a képeslapok is. Fügedi Márta így jellemzi ezt a korszakot: *„A felfedezett matyó népművészet vizuális propagálásában jelentős szerepet játszottak a képeslapok is. Szinte a magyar képeslapkiadással egy időben, már a múlt század végétől jelentek meg a mezőkövesdi népeletet ábrázoló képeslapok. [...] Már a századfordulón azonban olyan lapsorozat került forgalomba mezőkövesdi Balázs Ferenc nyomdájának kiadásában, amely hitelesen, eredeti környezetben ábrázolta a matyó népviseletet. Az 1910-es évektől pedig megjelent egy műteremben készített, már színezett levelezőlap sorozat is.”*³⁴ Balázs Ferenc 1897-ben alapította meg nyomdáját a településen, melyet papír- és könyvkereskedéssel, majd fotóciikk-kereskedéssel bővített ki.³⁵ A nyomda Weissbach Rilly, Skarbincez Ödön fotográfusoktól többször rendelt alapanyagot képeslapjaihoz,³⁶ melyeket színezett képeslap és nyomdai pecséttel ellátott, színezett fotó formájában is árusított kereskedésében. A környéken ekkoriban egyedül Balázs Ferenc árusított fotóciikkeket.³⁷ Feltételezhető, hogy a Weissbach testvérek itt vásárolták meg az alapanyagokat. A kisasszonyok az 1910-es évek első felében Balázs Ferenc lányát, Sárát és barátnőjét mezőkövesdi viseletbe beöltöztve lefotózták.³⁸ A Balázs Nyomda mellett Körmeny István³⁹ is adott ki Weissbach-fotókon alapuló képeslapokat. A matyó viseletet ábrázoló képeslapok közül több sorozatot is megjelentetett Balázs Ferenc, az első ezzel kapcsolatos hírt 1899-ben adta közre,⁴⁰ ezt követően folyamatosan jelen vannak az általa kiadott *Mező-*

kövesd és Vidéke lapban a matyó viseletes képeslapok hirdetései. 1913-ban újabb darabokat adott ki, a korábbinál *„sokkal szebb színezéssel és kivitellel.”*⁴¹ 1914-ben rövid hírt olvashatunk: *„Mezőkövesd népviseletéről új képeslapok jelentek meg Balázs Ferenc kiadásában 10féle mintában. 1. Matyó menyasszony és vőlegény 2. Bicikliző mezőkövesdi himzónő. 3. Matyó legények 4. Matyó menyecske 5. Leány és legény 6. Fiatal matyó asszony csecsemővel. 7. Matyó család: öreg szüle gyermekeivel és unokájával 8. Matyó szoba 9. Fiatal matyó család 10. Fiatal házaspár. A pompás kivitellű, gyönyörűen színezett képes lapok ára darabonként 10 fillér. Füzetben is kapható 1 koronáért mind a 10 drb.”*⁴² Ezek közül már több felvétel a Weissbach-műteremből került ki.⁴³ Különböző forrásokból (Néprajzi Múzeum Nyomategyűjteménye, Matyó Múzeum, Országos Széchényi Könyvtár, Zempléni Múzeum) a Balázs és a Körmeny Nyomda anyagából ez idáig 24 olyan képeslapot tudtam beazonosítani, amelyek alapját a Weissbach-műteremben készült fotók adták, köztük olyan is van, melyet több változatban kiadtak.

Kunt Ernő így írt a műtermi anyagból származó lapokról: *„Ezek a levelezőlapok még magukon viselték a hitelesség, illetve a naivság jegyeit, amennyiben a fényképésznek eszébe se jutott letagadni, hogy műteremben készültek a képek, mesterkélt körülmények között, sőt például a Mezőkövesd flórájától idegen, nyírfaligetes háttérrel is nagy gonddal kiszínezték. Ezek a felvételek és levelezőlap-változataik mesterséges környezetbe emelik át a még hiteles népviseletet, sőt egy lépést tesznek a mitologikus ‚matyókép’ megformálása felé, hiszen a népviselet lokális csúcsteljesítményeit, esküvői öltözetét sokszorosított levelezőlapjaik révén mindennapivá és közkeletűvé teszik.”*⁴⁴



Matyó menyasszony és vőlegény, mezőkövesdi népviselet sorozat, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele, színes nyomdatechnika, 9×14 cm, Balázs Ferenc Nyomdája, NM, ltsz. Ny 557

A továbbélés formái: Weissbach-fotók néprajzi munkákban és keretezett képekként

A matyó népviseletet bemutató néprajzi szakirodalomban rendre megtalálhatók a Weissbach-műteremben készült fotográfiák. A múzeumi anyag egy részét a Györffy István halála után, 1956-ban megjelent, múzeumi kollégái által szerkesztett matyó viseletről szóló könyvben publikálták,⁴⁵ a műterem megnevezése nélkül. Ebben az időszakban a fotográfia elsősorban a rajta látott néprajzi téma miatt volt érdekes.

Ezeket az adatokat értelmezték a néprajzkutatók, a fényképész kilétének tisztázása nem volt a kutatómunka része. Az 1921-es gyűjtés esetében a bekerülés után nem sokkal készült, a kutatók által használt leírókartonokon sem tüntették fel a fotográfusok nevét, csupán annyit, hogy helyi műteremben készült az adott fotográfia. Részben a Györffy-könyvben fellelhető fotókat használta Fügedi Márta több írásában, kiegészítve a Herman Ottó Múzeumban és magántulajdonban lévő fotók anyagával.

A két szerző nevéhez köthető kiadványokban és az ebben megjelent fotókat újra felhasználó publikációk egy részében a Weissbach-fotók nem kerülnek ki a szerzői névtelenség homályából. Annak ellenére, hogy Fügedi Márta 1997-ben megjelent, a századelő matyósággképének vizsgálata kapcsán röviden ír a műteremben készült fotókról,⁴⁶ a *Matyó kincsestár*, Fügedi Márta halála után megjelent egyik kötet szentel egy kis részt a helyi fotográfusoknak, azonban itt sem említik a Weissbach nővéreket.⁴⁷ A már említett, paraszti fotóhasználatot vizsgáló Kunt Ernő az, aki tanulmányában és a vonatkozó képekkel összekötve megnevezi a nővéreket, ezt követően több, a telepü-

lés viseletével foglalkozó munkában a fotográfusnők megnevezésével szerepelnek a műtermi fotók.⁴⁸

A Néprajzi Múzeum kiállításai közül *A népművészet felfedezése – Mezőkövesd* (1980) és a *Népművészet, hagyományok, újítások* (1985) című kiállításokban is szerepeltek a műterem anyagából származó fotográfiák.⁴⁹ A Matyó Múzeum 2005-ben nyílt állandó kiállítása,⁵⁰ illetve a gyűjtemény fotóiból válogató *Képek-émlékek-pillanatok* című időszaki kiállí-

tása (2017. február–május)⁵¹ a Weissbach-műterem anyagából számos felvételt bemutat be.

A Néprajzi Múzeum gyűjteményében üvegnegatívok sorakoznak, azonban a már említett további múzeumi gyűjteményekben és magánhasználatban pozitív képek is megmaradtak, melyek alapján legalább nyolcféle, saját műtermi jelzéssel ellátott alapanyagot használtak a Weissbach testvérek. A magánhasználatba került pozitív képek egy része



Betlehemesek. A falon a Weissbach-műteremben készült felvételek, Mezőkövesd, 1930-as évek, üvegnegatív, 9×12 cm, Magyar Film Iroda felvétele, NM, ltsz. F 156087



Három lány matyó viseletben, díszített keretben, Mezőkövesd, 1910-es évek második fele, papír pozitív kasírozva, keretezve, 12×16,5 cm, Weissbach Rilly és testvére felvétele, Kiss Mátvás tulajdona

különleges, egyedileg készített kerettel és paszpartuval maradt fenn, adott esetben teljesen elfedve a műtermi jelzést. A megrendelők részéről a pozitív kép vált a mindennapok részévé, a megmutatás formájává pedig a saját használatú tér, melynek értelmezése a fotóantropológia feladata, példája pedig Kunt Ernő helyszíni tapasztalata.

Jelen tanulmány a Néprajzi Múzeumban található Weissbach-műteremben készült fotókat mutatta be röviden. A több intézményben és magántulaj-

donban lévő korpusz további vizsgálatokra érdemes, fotótörténeti és viselettörténeti szempontból egyaránt és együtt értelmezhető. A kutató öröme a máshol tárolt negatív és pozitív képek egymásra találhatnak, ahogy ez a három leányt ábrázoló fénykép esetében megtörtént.⁵²

Köszönet illeti a tanulmány megírásában nyújtott segítségért Viszóczky Ilonát, Kiss Mátyást, Agócsné Halász Andreát, Demeter Pált, Fejős Zoltánt és Bor-da Mártont.

JEGYZETEK

¹ A műteremben készült fotókon és a szakirodalomban egyaránt megtaláljuk a Weissbach, Weisbach és a Weiszbach formát is. Ők maguk is kétféle formát használtak pozitív képeiken (Weissbach, Weiszbach). Mivel síremlékükön az előbbi olvasható, ezért a továbbiakban ezt a formát használok. Egy 1930-as lajstromban Weissbach testvérek (Mezőkövesd 1930, 224.) és Weissbach Rilly (Mezőkövesd 1930, 238.) megjelöléssel is szerepel a műterem.

² A tanulmány a műterem működésének csak egy kis szeletét mutatja be, melynek alapja a Néprajzi Múzeum üvegnegatív anyaga. A Weissbach testvérek több évtizedig nagy mennyiségű műtermi felvételt készítettek, a műterem részletes története azonban nincs feltárva. A Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményében lévő anyag értelmezéséhez fontos kapaszkodót nyújt Kunt Ernő fotóantropológia kutatása, melynek helyszíne Mezőkövesd, és az általa vizsgált felvételek jelentős része a Weissbach-műteremből származik. A fotógyűjtemény feldolgozása mellett rövid látogatást tettem Mezőkövesden. Itt a Matyó Múzeum állandó kiállítását és időszakos fotókiállítását tekintettem meg. Emellett átnéztem Kiss Mátyás magángyűjteményét, mely számos, keretezett és díszített Weissbach-fotót tartalmaz.

³ Néprajzi Múzeum Irattára (NMI) 1921/55 (Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának tisztviselői által az 1921. év első félévében végzett gyűjtőútjairól)

⁴ NMI 1921/55. A gyűjtésről bővebben Bata 2018, 2019 és Fogarasi 2000, 740-741.

⁵ Többek között Barkó Imre (Miskolc), Dimény Olivér (Tatatóváros), Fürst Frigyes (Tata), Keglovich Emil (Szeged), Kerpitz Kristóf (Mezőtúr), Klomann Nándor (Esztergom), Mózer és Rudda (Cegléd), Papszt Piroka (Szolnok), Pollák Fülöp (Jászberény), Szentgyörgyi Károly (Siklós), Wesel Hugó (Kiskunfélegyháza).

⁶ 1982-ben és 1983-ban Fejős Zoltán helyszíni gyűjtése révén 36 darab, elsősorban 9×12 és 13×18 cm-es üvegnegatív került be a Néprajzi Múzeumba Skarbinecz Ödön műtermének anyagából (F 288313 – F 288314, F 304572 – F 304605). Az 1930-as években készült felvételek többségén matyó viseletbe öltözött turisták vagy saját viselettel már nem rendelkező, beöltözött helyiek láthatók.

⁷ F 56205 – F 56206, F 56208 – F 56218, F 56220 – F 56224, F 56227 (törzskönyvi szám 1926/2505)

⁸ Szakács Margit (1997, 118.) Graf Rudolf egri működését – tévesen – 1898 és 1926 közé teszi. Szecskó Károly (1999, 74.) az egri fényképészekről szóló rövid írásában nem tér ki arra, hogy Graf Rudolf Mezőkövesden is működtetett műtermet. Szecskó adatait az egri fotográfia történetével is foglalkozó Demeter Pál kiegészítette, pontosította.

⁹ Demeter Pál kutatásai alapján az egri Városi Tanács 1893. július 29-i ülésén engedélyezi a Széchenyi utca 18. szám alatt műterem építését. Graf Rudolf magyarul nem tanult meg rendesen, verzőin magyarul és németül is feltüntette a műterem címét. Gyermekei születésekor hivatalos tolmács ismertette vele a magyar nyelvű születési anyakönyv adatait (Demeter 2017, 81-83.).

- ¹⁰ Az Eger című, hetente kétszer megjelenő lap 1913. november 22-i számában az elhunytak között olvashatjuk Graf Rudolf fényképész nevét (Eger 1913, 5.).
- ¹¹ Mezőkövesd és Vidéke, 1909. december 5., 14. évf., 51. sz., 4. és december 12., 14. évf., 52. sz., 4.
- ¹² Demeter 2017, 104. és Kunt 1995, 73. előtti fotó.
- ¹³ Mezőkövesd és Vidéke, 1914. május 17., 19. évf., 20. sz., 3. hirdetése a Balázs Nyomda által kiadott új képeslapokról.
- ¹⁴ Mezőkövesd 1930, 238.
- ¹⁵ Egri Népiújság 1927, 19. évf., 75. sz., 4.
- ¹⁶ Szakács 1997.
- ¹⁷ Az 1931-es iparos címtár kiadója Rudolf Mosse (Mosse 1931, 109., az 1924-es korábbi kiadásban nem szerepel egy mezőkövesdi fotográfus sem). Mezőkövesd 1930-as címlajstromában Bodrán István vándorszerű megnevezéssel szerepel, Szomolyai u. 59. címen (Mezőkövesd 1930, 238.) Skarbinecz Ödönről bővebben: Skarbinecz 2001. Műtermi hirdetésének reprodukciója: Kútvolgyi – Viszóczy – Viga 2006, 8. Néprajzi Múzeumban lévő fotói: lásd 6. lábjegyzet.
- ¹⁸ Kunt 1995, 39.
- ¹⁹ Bővebben Kunt 1995 tanulmányai.
- ²⁰ „A mai szemlélő számára olykor abszurditásig kielezett az ellentét a portretizozott egyén és a műtermi háttér között. Ez az ellentét a társadalmi különbségek eltúlzásáról, értelmetlen túljelöléséről tanúskodik. Ilyen ellentét fedezhető fel például a felhős-párás, fenyves-nyírjes festett háttér és az előtte álló matyó viseletű csoport között. A mezőkövesdiek öltözké azonnal elárulja, hogy viselőik tipikusan alföldi tájban éltek le életüket. Vagy a festett háttér előtt álló, kezét eklektikus, festett papírmásé félpilléren nyugtató, szembetűnően matyó viseletű fiú között, akinek életében most először és utoljára – illetve a fénykép örökkévalóságáig – van a lábánál számlóra helyezett virágcsokor.” (Kunt 1995, 57.)
- ²¹ NMI 55/1921, 2375 korona értékben vásárolta meg az üvegnegatívokat Kemény György és 1921. 06. 11-én adta át a múzeumnak (törzskönyvi szám: 1921/2277) Gyöngyösön vásárolt fotókkal együtt. További iratanyag: NMI 32/1921.
- ²² Néprajzi Múzeum F 27152 – 28092.
- ²³ A 19. század végétől jelentős számú napszámos utazott idénymunkára az Alföldre (bővebben: Fügedi 1997a, 101-108., 1988, 16-18.).
- ²⁴ A mezőkövesdi kivándorlásról bővebben: Fügedi 1988, 17-18.
- ²⁵ Erről bővebben Fügedi 1996, 1997a.
- ²⁶ Bővebben Kunt 1995, 56.
- ²⁷ Kunt 1995, 73. és Bollók Mihályné szóbeli közlése alapján.
- ²⁸ Kunt 1995, 73.
- ²⁹ „A visszaemlékezések szerint 1928-ban esküdött először matyó lány fehérben, a kissé átalakított Mária-lány ruhában, s azóta használják menyasszonyi ruhának is.” (Fügedi 2005, 130.)
- ³⁰ A kötének, ruhadarabok ragyogóval való díszítésének (túlköltekezés, díszítmények halmozása) visszaszorítását célozta, hogy a helyi egyház és a város vezetősége 1925 hamvazószerdáján ragyogóégetést szervezett. Ezt követően új típusú hímzésmotívumok jelentek meg a surcokon (Fügedi 1975, 83-88.) Az intézkedés előtti ragyogós díszítés fontos forrása a műtermi anyag.
- ³¹ Kunt 1995, 64.
- ³² Kunt 1995, 88.
- ³³ Fél 1952.
- ³⁴ Fügedi 1996, 183. Népeleti, népviseletes képeslapokról bővebben: Petercsák 1994, Tasnádi 2013.
- ³⁵ A Balázs Nyomdáról bővebben Szlovák 2016, Tasnádi 2013, 109.
- ³⁶ Nem csupán a már elkészült fotókból válogatott a nyomda, hanem fotókat is rendelt (Szlovák 2016, 11.).
- ³⁷ 1913-as hirdetés a Mezőkövesd és Vidéke lapban: „Fényképészeti cikkek gyári raktára Balázs Ferenc könyvkereskedés Mezőkövesden hol minden e szakba vágó cikkek eredeti gyári árban u. m. Lemezek fényérzékeny papírok, fényérzékeny levelezőlapok, fixírfürdő és előhívó, továbbá fényképező gépek és eszközök” (1913. március 31. 18. évf. 13. sz., 4.). 1914-es hirdetés a Mezőkövesd és Vidéke lapban: „Fényképészeti kellék valamint fényképészeti gépek eredeti gyári árakban kaphatók Balázs Ferenc kereskedésében Mezőkövesden” (1914. április 12. 19. évf., 15. sz., 6.). Az üzlet fotónagyítást is vállalt.
- ³⁸ A fotó közölve: Tasnádi 2013, 109.
- ³⁹ Mindkét nyomda 1897-ben alakult meg. A Balázs Nyomda az 1950-es évekig működött.
- ⁴⁰ „Matyó népviseletű képes levelezőlapok most készültek Balázs Ferenc kiadásában. A Matyó népviselet ezen kártyákon eredeti színesben van feltüntetve” (Mezőkövesd és Vidéke, 1899. 37. sz., 2.).
- ⁴¹ Mezőkövesd és Vidéke (1913. június 1. 22. sz., 3.)
- ⁴² Mezőkövesd és Vidéke (1914. május 17. 20. sz., 3.)
- ⁴³ Például: 4. matyó menyecske (Néprajzi Múzeum Ny 561), 6. fiatal matyó menyecske csecsemővel (Néprajzi Múzeum Ny 723), 9. fiatal matyó család (Néprajzi Múzeum Ny 562).
- ⁴⁴ Kunt 1995, 98.

⁴⁵ Györffy 1956, a képek leírását Fél Edit készítette.

⁴⁶ Fügedi 1997b, 159-160.

⁴⁷ Fügedi 1997b.

⁴⁸ Például: Kútvolgyi et al 2006, Viga–Viszóczy 2007, Viszóczy 2006.

⁴⁹ A két kiállításról: Szuhay 2002, 79-82.

⁵⁰ Viszóczy–Viga 2006.

⁵¹ A kiállítás megnyitójáról a Mezőkövesdi Televízió rövid tudósítása 2017. február 20-i közzététellel elérhető a Youtube-on.

⁵² A három, matyó viseletbe öltözött leányt megörökítő felvétel a Néprajzi Múzeum gyűjteményében lévő 12×16,5 cm üvegnegatív (F 27652) és ennek keretezett változata Kiss Mátyas magángyűjteményéből.

IRODALOM

- BATA T. (2018): *Műtermi fotózás Békés megyében (1872–1921). Válogatás a Néprajzi Múzeum vidéki fényképszemléterméinek gyűjteményéből.* Képtár 4., Budapest, Néprajzi Múzeum.
- BATA T. (2019): *Vágtalanul. A Néprajzi Múzeum vidéki fényképszemléterméinek gyűjteményéről,* Fotóművészet, 62. (2.), 54-63.
- DEMETER P. (2017): *Egri fényírók és fényírdák – Az egri fényképezés kezdetei 1854–1914,* Eger, Demeter Pál kiadása.
- FÉL E. (1952): *Újabb szempontok a viselet kutatásához – A test technikája,* Ethnographia, 43., 408-415.
- FOGARASI K. (2000): *Fényképgyűjtemény.* In FEJŐS Z. (főszerk.), *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei,* Budapest, Néprajzi Múzeum, 729-776.
- FÜGEDI M. (1975): *A ragyogóégetés Mezőkövesden,* Herman Ottó Múzeum Közleményei 14., 83-88.
- FÜGEDI M. (1996): *A matyó népművészet felfedezése,* Ethnographia, 107.(1-2.), 175-187.
- FÜGEDI M. (1997a): *Mítosz és valóság: a matyó népművészet,* Miskolc, Officina Musei 6.
- FÜGEDI M. (1997b): *Képi eszközök a századelő matyósághétképeinek vizsgálatában,* Néprajzi Értesítő, 79., 157-166.
- FÜGEDI M. (2005): *Matyó kincsestár,* DOBROSSY I. (szerk.), Miskolc, „Pflieger J. Ferencz” Alapítvány a Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltáért.
- GYÖRFFY I. (1956): *Matyó népviselet,* szerk. és sajtó alá rend. FÉL E., Budapest, Képzőművészeti Alap.
- KUNT E. (1995): *Fotóantropológia,* Budapest–Miskolc, Kunt Ernő örökösei.
- KÚTVÖLGYI M. – VISZÓCZY I. – VIGA GY. (2006): *Matyó föld rózsái,* Budapest, TIMP Kiadó.
- Mezőkövesd (1930): *Mezőkövesd nagyközség háztulajdonosainak, iparosainak, kereskedőinek és tisztviselőinek címtára,* Mezőkövesd, Balázs Nyomda

- MOSSE R. kiadása (1931): *Magyarország kereskedelmi, ipari és mezőgazdasági címtára,* Budapest, Rudolf Mosse magyarországi képviselte.
- PETERCSÁK T. (1994): *A képes levelezőlap története,* Miskolc, Herman Ottó Múzeum – Dobó István Vármúzeum.
- SKARBINECZ GY. (2001): *Egy mezőkövesdi fotóművész élete: Skarbinecz István Ödön, 1883–1962,* Matyóföld, 1., 307-310.
- SZAKÁCS M. (1997): *Fényképezők és fényképszemlétermek Magyarországon (1840–1945) – Adatok a Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtárának gyűjteményéből,* Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.
- SZECSKÓ K. (1999): *Egri fotográfusok a XIX. század második és a XX. század első felében.* Új Hevesi Napló 9. (11.), 71-75.
- SZLOVÁK S. (2016): *A mezőkövesdi nyomdászat megalapítója – Balázs Ferenc (1870–1944),* Kaptárkövek 6.(1.), 10-11.
- SZUHAY P. (2002): *Hagyományok és újítások a Néprajzi Múzeum kiállítási törekvéseiben 1980–2000,* Néprajzi Értesítő 84., 77-96.
- TASNÁDI Zs. (2013): *Népviseletek és népiélet a monarchiabeli képeslapokon,* Budapest, Cser Kiadó–Néprajzi Múzeum.
- VIGA GY. – VISZÓCZY I. (2007): *Adalékok a matyók kivethetőségéhez.* In *Tiscum – A Jász-Nagykun-Szolnok megyei múzeumok évkönyve* 16. Szolnok, Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Igazgatósága, 41-48.
- VISZÓCZY I. (2006): *Adalékok a mezőkövesdi viselet változásához (20. század első fele).* In ÖRINÉ NAGY C. (szerk.), *A népművészet a 19-20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen – Tudományos konferencia a Gödöllői Városi Múzeumban 2004. június 10–11.,* Gödöllő, 181-190.
- VISZÓCZY I. – VIGA GY. (2006): *Matyó népiélet – Tárgyakban élő hagyomány – Vezető a mezőkövesdi Matyó Múzeum állandó kiállításához,* Mezőkövesd–Miskolc, Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Múzeumi Igazgatóság.

Kelbert Krisztina

Festészet és fotográfia szimbiózisa Knebel Riza munkásságában

Fény – árnyék. Emancipáció – tradíció. A szabadság szárnyai – az örökség keretei. Elmélyült művészi alkotás – professzionális műteremvezetés. Festészet és fotográfia. Kibékíthetetlennek tűnő ellentétpárok? Feloldatlan feszültségek, amelyek strukturálják egy nő életpályáját? Vagy inkább egymást vonzó rész-egészek? Egymás kiegészítői, amelyek végső soron egy célt szolgálnak: a médiumoktól független önkifejezést, a vizuális ábrázolás vágyát? E tanulmány arra keresi a választ, hogy Knebel Riza (1889–1963) festőművésznő és fotográfus életében a kezdetben versenytársként futó művészeti ágak, a festészet és fotográfia végül hogy fér meg egymás mellett, s miként békél meg egymással. Hogy keverednek, melyikből születik az egyik, s melyik szüli a másikat? E hosszú – több mint fél évszázados – alkotói pálya során temérdek variáció bukkan fel. Előfordul, midőn a fotográfia van előbb, s ebből születik a festmény. S van, mikor a festőművészetből örökölt látásmód – kompozíciós síkok, fénybeállítások – determinálja a fénykép valóságát. S oly eset is előáll, amikor e riválisok egymás hordozóivá válnak: egy festmény reprodukció formájában, csupán üvegnegatívon vagy képeslapon

marad fenn az utókor számára. Vagy épp képen képalkotás rögzül: a művésznő festési aktusát örökíti meg a fotográfus apa kamerája. Állandó jelenlét, kölcsönhatás, egymást feltételező vibrálás, megannyi alámerülés, előtűnés, ráutalás, ráutaltság jellemzi e két műfajt Knebel Riza életpályáján. Az 1930-as évek magyar képzőművészetében a legnevesebb portréfestők közé jósolták, ám ő lemondva a fővárosi karrierlehetőségről, szülővárosát választotta, hogy 1936-ban átvegye apai örökségét, a több mint 70 éves múlttal rendelkező, számos nemzetközi díjjal kitüntetett Knebel fotóműtermet, ahol közel három évtizeden keresztül fotográfált. E művészi pálya feltárása során meglevenedik a Knebel fotográfuscsalád harmadik generációjának története, az Osztrák–Magyar Monarchia bécsi és budapesti képzőművészeinek színes kavalkádja, a kecskeméti művésztelep 1910-es évekbeli mondan világa és a vasi megyeszékhely 20. századi arcátér-csarnoka. Valóság, és ami azon túl van: a világ egy modern, tehetséges nő festő- és fotóművészeti alkotásainak – aktjainak, portréinak, riportjainak, tájképeinek és csendéleteinek – finom ecsetvonásaiban és emulziós rétegein keresztül.

Knebel Riza tanulmányai

Knebel Teréz Mária Kornélia 1889. július 12-én Szombathelyen, katolikus vallású polgárcsaládban látta meg a napvilágot, Knebel Jenő császári és királyi udvari fényképész és Koller Riza első gyermeke-

ként.¹ Elemi iskolai tanulmányait az 1896/1897-es tanévben a Szombathelyi Községi Elemi Népiskolában kezdte meg mint magántanuló. 1897. június 23-án kelt bizonyítványa alapján ernyedetlen szorgalommal folytatta első osztályos tanulmányait, s valamennyi tárgyból jeles érdemjegyet szerzett.



A Knebel család: id. Knebel Ferenc, id. Knebel Ferencné Heller Anna; Knebel Jenő, Knebel Jenőné Koller Riza, édesapja előtt a széken ülve, Knebel Riza, a fiatalabb leány Knebel Márta, 1900-as évek eleje, papír pozitív, 37,3×27,4 cm; Knebel Jenő felvétele, Savaria Múzeum Történettudományi Osztály, ltsz. HP. 1484



Knebel Riza olvasás közben, papír pozitív, 14,4×19,8 cm, ismeretlen fényképező, SM TO, ltsz. HP. 1453

Kiváló eredményeiről tanúskodik az 1898/1899. tanév végi, harmadik osztályos bizonyítványa is, amelyben a számtalan jeles mellett mindössze egyetlen jó érdemjegy szerepel. Az elemi iskola negyedik osztályát 1900-ban fejezte be.² Az ezt követő két évben – az 1900/1901-es tanévtől az 1901/1902-es tanévig – magántanulónként látogatta a Szombathe-

lyi Városi Államilag Segélyezett Polgári Leányiskolát, ahol is – bizonyítványai tanúsága szerint – tanulmányi eredményei visszaestek.

Az 1902. június 29-én kelt bizonyítványában szorgalmát már hanyatlóként jellemezték, s őt elégséges szerepelt a tantárgyak között – többek között a rajzolás is.³ Talán ez a visszaesés, vagy valamely

egészségügyi probléma eredményezhette, hogy Riza abbahagyta polgári iskolai tanulmányait, s egy év kihagyással kezdte csupán újra. Riza a kihagyott egy évben – húgával, Mártával egyetemben – Balassa Kálmán szombathelyi zenekonzervatóriumába járt zongora szakra, s itt szerzett tudásáról 1903 júniusában egy növendék-koncerten adott számot.⁴ A felfüggesztést iskolaváltás is követte: Riza 1903-tól a harmadik osztályt már a kőszegi Katolikus Polgári Leányiskolában járta, szintűgy magántanulóként. Az új környezet jó hatással volt rá, tanulmányi eredményei jelentősen javultak, 1904. június 7-én kelt bizonyítványában csupán jó, jeles és kitűnő bejegyzések szerepeltek – az éneklés elégségest leszámítva. A kőszegi Katolikus Polgári Leányiskolát a negyedik osztály lezárásával fejezte be 1905-ben.⁵

Festőiskola Bécsben (1905–1910)

Még ugyanezen évben megkezdte festészeti tanulmányait. 1905-től 1910-ig látogatta az 1898-ban alapított bécsi „Heinrich Strehblow Münchener Rajz- és Festőiskola, Wien”-t, későbbi nevén: „Strehblow Művészeti Iskolá”-t. Ez volt az osztrák fővárosban az első magán művészeti iskola, amely asszonyok és lányok számára is hozzáférhető volt. 1900 körül a legjelentősebb festőiskolának számított, s számos később ismertté vált művész – többek között Richard Harlfinger, Paula Ebner, Therese Cornelius-Schneegans, Magyar Mária – itt kezdte meg tanulmányait. Heinrich Strehblow igazgató 1907-es távozását követően Gustav Bauer vette át az iskola igazgatását. E két neves művésztanár állította ki Knebel Terézia bizonyítványait, amelyek tehetségéről és kitartó szorgalmáról tesznek tanúbizonyságot.

„Bizonyítvány. Knebel Risa kisasszony 1905. november 20-án előzetes ismeretek nélkül lépett be az I. engedélyezett Münchener Rajz- és Festőiskolába, Wien I., Szent Annahof, és négy szemeszteren keresztül látogatta ezt az intézményt. Szorgalma igen nagy volt, kiváló előmenetelre tett szert, munkái tanulmá-



Knebel Riza, papír pozitív, 10,4×14, 6 cm,
Carl Pietzner (Bécs) felvétele, SM TO, ltsz. HP.1446-66.

nyai időtartamára és előzetes ismereteire való tekintettel kiválónak nevezhetők. Wien, 1907. július 1. Heinrich Strehblow, akadémiai festő és igazgató.”⁶

„Bizonyítvány. Az alulírottak ezúton tanúsítják, hogy Knebel Risa kisasszony Szombathelyről, Magyarországról, a hatóságilag engedélyezett I. privat Müncheneri Rajz- és Festőiskolában, azelőtt Strehblow-féle iskola, tanult és a következő bizonyítványt állítják ki: szorgalma és magaviselete mindig példás, művészi teljesítménye kiváló volt, és a jövőre nézve a legszebb reményekre jogosít fel. – Az 1907–1908. év szemeszterére kiállítva. Bécs, 1908. június 10. Richard Harlfinger, akadémiai festő, Gustav Bauer, tulajdonos és igazgató, akadémiai festő.”⁷ „Bizonyítvány. A szombathelyi Knebel Risa kisasszony előző év szeptember 15-én újfent belépett a Strehblow-féle hatóságilag engedélyezett privat Müncheneri Rajz- és Festőiskolába és az 1908–1909-es tanév során példaszerű viselkedésével, komoly, szorgalmas munkájával, megbízható, sokat ígérő teljesítményével az összes oktató jogos elismerését szerezte meg. Igazoljuk: Bécs, 1909. május 11. Richard Harlfinger, akadémiai festő, Gustav Bauer igazgató.”⁸ Knebel Riza 1909 és 1910 között – festőiskolai tanulmányait kiegészítve – Heinrich Waßmuth akadémiai festő műtermét is látogatta, akinek modelljei közt szerepelt többek között Ferenc József osztrák császár, II. Vilmos német császár vagy Paul von Hindenburg német vezértábornagy, később birodalmi elnök. A híres portré- és tájképfestő határozott elégedettséget mutatott Knebel Riza tehetségével és munkájával kapcsolatban, amiként ezt az általa kibocsátott bizonyítvány is mutatja: „Bizonyítvány. Alulírott ezúton igazolja, hogy Knebel Risa kisasszony az 1909. október 1-től 1910. május 1-ig terjedő időszakban tanulmányai kiegészí-



Knebel Riza Heinrich Waßmuth festményén, 1909, akvarell, karton, 25×34 cm, Szebeni Katalin tulajdona

tése céljából műtermét látogatta! Fent nevezett kisasszony ebben az időszakban szorgalmával, kitartásával, művészi előmenetelével teljes elégedettséget nyújtott ki, és mint határozott tehetséget ajánlhatom. Wien, Hietzing, 1910. augusztus, Heinrich Waßmuth, akadémiai festő.”⁹ Knebel Riza minden bizonnyal remek kapcsolatot ápolt mesterével, hiszen

Heinrich Waßmuth 1909-ben egy portrét is festett tanítványáról, amely jelenleg magántulajdonban van.

Riza 5 éves bécsi tanulmányi időszakába, művészi fejlődésébe, a szülők elváráshorizontjába, s az ebből adódó konfliktusokba Knebel Jenőnek leányához intézett levelei nyújtanak betekintést. Az édesapa 1908 februárjában írott leveléből teljes megelégedettség sugárzik leánya munkájával kapcsolatosan: „Kedves Kis Riza! Rajzaidat megkaptuk, és nagyon meg vagyok velük elégedve. A festmény is nagy haladásról tesz tanúságot, a szürke papíron készültek pedig nagyon szépen hatnak, és szép befejezett képet mutatnak. Csak haladj így tovább, és légy mindenkor szorgalmas, így leljük igaz örömünket benned. Éppen Marian volt itt, amikor képeidet kipakoltam. Meg sem látja őket, annyira el van telve katonatiszt udvarlóival és nap nap utáni mulatságaival. Szegény mily léha életet folytat, csak most látom be, mennyire más annak az élete és főképpen jövője (mert hisz az élet nem csak 18-tól 22 éves korig tart). Aki tanul és tud valamit, mennyire felette áll ez szellemben és minden tekintetben, és mennyivel több és igaz élvezetet nyújt az élet a képzett embernek, mint aki a léha szórakozások árnyába merül; mert ez meddig tart, el múlik néhány év alatt, és előtte áll majd az élet maga rideg pusztaságával, az ilyennek mi nyújt akkor majd szórakozást és örömet. Azért örvendek én látva benned a szép és nemes iránti igaz szeretetet, azért szeretem, amikor a klasszikus koncerteket hallgatod, a ki ezen az úton halad, azt nem éri soha csalódás vagy kiábrándulás. Óhajtom, továbbra is haladj a megkezdett helyes úton, a te szórakozásod elérhetetlen magasságban áll ezeké felett, pedig reménylem, te is fogsz majd bálozni, de talán ezt is jobban fogod élvezni, mint például ma a Marian. [...] Ha valami érdekes szép fej mo-

dell akad, úgy azt rajzold szürke papírra, szeretem, ha van itthon valami rajz, amit a laikus is jobban megért. [...] Téged számtalanszor csókol szerető édesapád.”¹⁰ Az apa 1909. március 1-jén kelt levelében szakmai kérdéseket intézett leányához, ami arról tanúskodik, hogy a művészet terén folyamatos diskurzus állhatott fenn köztük: „Kíváncsi vagyok, hogy az aquarellnél már jobban és világosabban látsz-e, egy szóval jobban tisztában vagy-e a dologgal, mint voltál itthon? És remélhető-e, hogy e négy hónap alatt elegendő biztosságot fogsz-e szerezni? A mellékelt Platinák azért olyan egyszínűek, mert a papír már régen állott, de talán azért tanulni jó lesz.”¹¹ A párbeszéd minden bizonnyal folyamatosan fennállt, legalábbis a töredékes levelezés arra enged következtetni, hogy rendszeres atyai kontroll övezte Riza bécsi tanulmányait. Az apa 1909. március 23-án kelt reflexiói a hazaküldött képekre vonatkozólag: „Kedves Riza! Mellékelve küldök 2 Platin nyomatot a francziából, reménylem, ezek jók lesznek festeni. A küldött képeiddel meg volnék elégedve, csak az a kérdés, hogy mennyit segítettek rajt, és mennyiben csináltad magad? Az ösztöndíjhoz szorgalmasan gyűjtsd a képeket, hogy júniusra legyen egy 5-6 jó képed, illetőleg rajzod. [...] Örömmel várunk már baza, de azért ne csípj el egy napot a munkaidőből. Waßmuth-t [Heinrich Waßmuth] üdvözlöm, majd húsvét előtt küldünk neki ismét valamit. Két festmény van kilátásban, talán megrendelik; szeretném, mert jó lenne a még hátra lévő 2 havi tandíjadat fedezni vele. No de most Isten veled, számtalanszor csókol szerető édesapád, Jenő.”¹² Knebel Jenő 1910. május 6-án íródott levele azonban már korántsem ily meleg hangvételű; az apa ugyanis mérhetetlenül csalódott lánya aktuális műalkotásaiban, s kemény szavakkal korholta: „A Beze-

*rédy aquarellje annyira rossz, hogy nem merem senki-
nek sem megmutatni. Ezt épen nem vártam tőled,
mikor nagyon jól tudod, hogy milyen áldozatok árán
tudlak csak taníttatni; és hogy ennek a képnek az árá-
ból tudni csak Waßmuth lejárt és Rajzó előre fizetendő
koszt- és tandíját kifizetni; és te ilyen képet küldesz ne-
kem haza. Ez egy olyan fej, amely egy tizedrangú
aquarellistától kerül csak ki. Egy szép lány színes arcú
öregúr helyett küldtél egy czitrom sárga kemény képet.
De ezen most már hiába lamentálok, csak az a kér-
dés, ki tudod-e igazítani, vagy újat kell-e festeni. Én
a képet küldöm, vizsgálj meg. Az arcz olyan színű
legyen (különösen a homlok), mint a kéz van tartva,
tudniüllik testszínű, nem pedig fekete sárga, az ár-
nyék oldal maradhat, a világított arcz felen is segí-
teni kell, ebben is sok a sárga – a homlok pedig tisz-
ta czitrom sárga; ha ezen lehet segíteni, akkor az
egész arcz lágyabb lesz. Ha sehogy sem lehet ezt kija-
vítani, akkor írd meg, és új copiát küldök. A többi
rész kifogástalan. Azt pedig vedd tudomásul, hogy
addig, amíg nekem ezt a képet kellően elkészítve ide
nem állítod, nem állok veled szóba. Vecseiék képét,
mely már több mint két hete mondásod szerint elké-
szült, még most is hiába várjuk, ebből is levonhatod
a consequentiát, hogy milyen becsülést érdemelsz. Én
roppantul restellem, hogy csak ilyen leányt tudtam
nevelni. Apád.”¹³ Az atyai szigoron, motiváción
túl a levél a bécsi taníttatás anyagi nehézségeit is
megvilágítja. Az osztrák fővárosban töltött öt év
szakmai lenyomatát és tárgyi emlékeit két vázlat-
rajz és a művészről „Knebel Riza Wien” feliratú –
magántulajdonban lévő – festőállványa képezik.
A bécsi évek alatt Riza szülővárosában is meg-
csillantotta tehetségét, s a rövid szünetekben, ame-
lyeket Szombathelyen töltött, helyi kiállításokon,*

jótekonysági vásárokon is megjelent munkáival.
Az 1907 áprilisában megrendezett gyermeknapi ün-
nepély alkalmával anzikszkártyákat (képeslapokat)
festett, s a vásár idején árusításukban is részt vett.
Így tehetségét, művészetét és önkéntes munkáját
együtt a jótekonyság szolgálatába is állította.¹⁴
Ugyanezen év novemberében gróf Erdődy Gyuláné
képművelésén két csendéletet mutatott be; ez volt
valójában Szombathely és Vas vármegye közönsége
előtti debütálása. A helyi sajtó ekképp üdvözölte
a fiatal művésznőt: „Két pompás csendéletet állított
ki Knebel Riza. A kisasszony a bécsi festőakadémia
tanítványa, – vásznaival jól induló tehetségéről ad
bizonyosságot. Ha majd kibontakozik teljesen a bécsi
akadémia kissé tompított hangulatából, s önszárnnyait
fogja bontogatni, sokat produkálhat még, ami gyö-
nyörűséget van hivatva adni a művészetek kedve-
lőinek.”¹⁵ Riza az itthon töltött rövid időszakokat
maximálisan kihasználta, hogy festészetbeli tudását
és gyakorlatát elmélyítse. 1908 augusztusától be-
iratkozott Faragó Márton és Sass (Brunner) Ferenc
– müncheni festőakadémiát végzett tanárok – Szom-
bathelyen, a II. kerületi elemi iskolában nyitott fes-
tőképzőjébe.¹⁶ Riza szinte minden percét a festé-
szetnek szentelte, ám ha mégis akadt némi szabad-
ideje, gyakorta állt édesanyja mellé a jótekonysági
munkába, főleg ha tehetségét ott is kamatoztathat-
ta. 1908 októberében a Kultúrpalota avatási ünnep-
ségére helyi motívumokkal díszített, kézi festésű
bankett menükártyákat gyártott.¹⁷ Művészi jelenléte
a városban a helyi sajtó figyelmét is felkeltette, 1908
októberében az alábbi híradás látott napvilágot sze-
mélyével kapcsolatban: „Knebel Riza a bécsi festő-
iskolában tökéletesíti művészetét. Műveiről a legelő-
kelőbb művészkörök is nagy elismeréssel nyilatkoznak.

*Egy kitűnő portréja a napokban érkezett Szombathelyre, Knebel Jenő kirakatában van kiállítva.*¹⁸ Munkái rendre megtalálhatóak voltak a belvárosi üzletportálokból: 1909 decemberében gróf Erdődy Gyulánéről készített portréját láthatták a járókelők az Erzsébet királyné utcai Deutsch-féle divatáruboltban.¹⁹ 1910 szeptembere és decembere között pedig – a Münchenben, Nagybányán, majd Párizsban tanult – Szenes Fülöp festőművész műtermét látogatta, s útmutatásai szerint dolgozott, amiként ezt az alábbi dokumentum is mutatja: *„Igazolvány! Szívesen bizonyítom, – miszerint Knebel Riza folyó év szeptembertől folyó év decemberig mint tanítványom művészi tanulmányait útmutatásom mellett a legteljesebb megelégedésemre folytatta. Szenes Fülöp festőművész, Szombathely, 1910. dec. 20.”*²⁰ Ebben az időben – sőt, pontosan ezen a napon: 1910. december 20-án – Szombathelyen készült önarckép ceruza portréja. Nem csupán mesterei, de barátai, kortársai is – mint Aradi Réthy László nyelvész, etnográfus, költő – elismerően nyilatkoztak tehetségéről és szorgalmáról: *„Kedves Riza kisasszony! Kegyed művésznő lesz, van hozzá szeme, ízlése, intelligenciája. Folytassa komolyan tanulmányait; a nehézségek ne ijesszék meg, de igyekezzék azokat beható figyelemmel leküzdeni. Olcsó sikerekkel (bókokkal) ne elégedjék meg, hanem igyekezzék mindazt, amit érez, kifejezésre juttatni. Tanuljon másoktól is, de saját ízlését és felfogását soha ne rendelje alá senkinek sem, egyszerűen kövesse saját egyéniségének útmutatását, s mindennek felett szeresse a természetet, mert ez az igazi nagy Mester! Szíves üdvözléssel kedves kis húgocskájának is öreg barátja, Veszprém, 1908. jún. 6.”*²¹

Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola és a Kecskeméti Művésztelep (1911–1918)

1911-ben Riza életében új időszak következett, ugyanis az osztrák fővárosban töltött öt év után Budapestre helyezte át festészeti tanulmányainak központját. 1911 és 1914 között az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola rendkívüli látogatója volt, amiként ezt bizonyítványai is tanúsítják:



Knebel Riza kalapos portréja, papír pozitív, 15,1×19,6 cm, Knebel Jenő felvétele, SM TO, ltsz. HP. 1446-82

„Igazolvány, 280. számú. Az orsz. magy. kir. Képzőművészeti Főiskola igazgatósága ezennel bizonyítja, hogy Knebel Terézia úrhölgyet, aki Szombathelyen 1889. évi július hó 12-én született és róm. kath. vallású, a fentnevezett főiskola anyakönyvébe mint első éves rendkívüli látogatót az 1910/11. tanév második felére a mai napon beiktatta. Budapest, 1911. január 12. Várdai Szilárd igazgató-tanár.”²² Az intézményt a hazai képzőművészeti oktatás egységesítése érdekében hozták létre 1908-ban a Művész-képző Főiskolából (Szépművészeti Akadémia) és a Rajztanárképző Főiskolából. Az intézet egyik előzményének számító, 1871-től működő Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdőben már létezett „női osztály”, így természetes volt, hogy – ezen emancipációs vívmány folyományaként – a Képzőművészeti Főiskolát is látogathatták hölgyek.²³ A főiskolás évek ezen legkorábbi periódusából Knebel Rizának két szénrajza származik: egy ismeretlen férfi szembenézeti portréja 1911. január 25-ére datálva, és egy kislány szintúgy szembenézeti portréja 1911. március 20-ára keltezve. Ugyanakkor az 1910-es évek elejéről több mint 50 vázlatrajza maradt fenn, amelyeket a Savaria Múzeum történeti gyűjteménye őriz.²⁴ A főiskola és a fővárosi miliő – a vidéki kis tárlatokon való bemutatkozást követően – meghozta a nagy kihívásokat és egyúttal elismeréseket is Riza számára. A fiatal művész nő ezen időszak alatt belépett a – nőket ért hátrányos megkülönböztetések ellen 1908-ban alakuló – Magyar Képzőművésznők Egyesületébe. A társaság alapszabályban foglalt célja: „A magyar képzőművésznőket (festőket, szobrászokat, építészeket és iparművészeket) egy erős szervezetben tömöríteni, hogy az így megteremtett erkölcsi és anyagi tőke segítségével

azok minden irányú, de különösen művészeti érdekei a leghathatósabb támogatásban részesülhessenek; a hazai képzőművésznők munkásságának színvonalát a lehetőségig emelni; törekvő, fiatal képzőművésznőknek módot nyújtani tehetségük fejlesztésére; hazai és külföldi képzőművésznők legjobb alkotásait a nagyközönséggel megismertetni, s ezáltal a művészeti termékeknek is szélesebb körű piacot teremteni [...]”²⁵ Riza az Egyesület tagjaként 1912-től rendszeres kiállítója volt a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon tárlatainak. 1912 áprilisában a Műcsarnok tárlatán mutatták be egy munkáját, amelyről a sajtó ekképp nyilatkozott: „Deák-Ébner Lajos legjobb tanítványát, Knebel Rizát érte az a megtiszteltetés, hogy egy képét a tárlat zsűrije elfogadta. A kép egy varró öregasszonyt ábrázol, amelyet nemrég festett. A képet Stadler Izidor megvásárolta, s már az ő tulajdonaként szerepel a tárlaton.”²⁶ Másutt: a festmény „alkotójának kiforrt művészi zsenijét igazolja.”²⁷ Riza tanulmányai alatt a fővárosban, a VI. kerület, Váci körút 6. szám alatti épület második emeletén lakott.²⁸ A tanulmányok szüneteiben idehaza töltött időszakokat többnyire a gyakorlás, a rajzolás, a festés töltötte ki. Ugyanakkor édesanyjával és húgával gyakorta jelent meg a város jótékony eseményein, a nőegylet rendezvényein, katolikus estélyeken.²⁹ A fővárosi pezsgés, az iskola, a folyamatos tárlatok azonban jószereivel Budapesten tartották. Ebben az időszakban – 1913-ban – született egy ismeretlen katonát ábrázoló portréja. Ugyanezen év májusában a Magyar Képzőművésznők Egyesülete ötödik rendes tárlatán, a Nemzeti Szalonban mutatták be *Férfi akt* című vízfestményét.³⁰ Radnóthy Dénes *Képzőművésznők* című írása az alábbi recenziót adta a kiállításról és Knebel Riza munkásságáról: „Knebel Riza művészi hajlandósága



Knebel Riza festés közben, Lussingrande, 1913. július 16., papír pozitív, 8,3×14,1 cm, Knebel Jenő felvétele, SM TO, ltsz. HP. 1446-6

Szombathelyen nyilatkozott meg először, talentumának is ott adta kétségbevonhatatlan első jeleit. Budapestre már mint Deák-Ébner tanítványa került, és elsőrangú tanítványnak bizonyult, a nagy művész kifejező erejének minden finomságát, minden hangulatát, minden energiáját, sőt még a fantáziáját is megtanulta, és abhoz, amit tanult, öntudatos bátorsággal adja a maga nőies erélyét, érdekes művészelkének minden érzését. Lassan, de annál biztosabban és lebírbhatatlanul fejlődik egyéniséggé. Fenn kezdte, és már mintha igen nagy magasságokban járna, és a sa-

ját lábain, a maga erejéből. Itt, ahol inkább megölnék a talentumokat, ebben az irigységgel, gyűlölettel és rosszakarattal átitatott művészvilágban, őt mintha fokozottan több ridegség környezné: igen nagy a hivatottsága, talán attól félnek, többet ígér, és többet biztat, mint a nálánál jóval idősebbek, és egyénisége és művészete fölényes. Egy férfiakat reprezentálja ezen a kiállításon Knebel Riza nagyszerűen lendülő és fejlődő művészetét, méltón és imponálóan. Az egész kiállításnak egyik legszebb és legbecesebb darabja ez az akt, és ez nem is a Knebel Riza dicsősége, hanem a kiállításé.

*Merészség, komolyság, erő és ehhez a női lélek finomsága van ebben a képben, csupa jóleső biztatás egy fényes művészpálya kezdetén.*³¹ S a pálya valóban felfelé ívelőben volt: 1914 márciusában a Magyar Képzőművésznők Egyesülete hatodik rendes tárlatán a Nemzeti Szalonban bemutatták Knebel Riza *Lussingrandei utcarészlet* című vízfestményét.³² A művész a képet 1913 júliusában készítette az Osztrák–Magyar Monarchia festői tengerparti városában, Lussingrandében (ma: Veli Lošinj, Horvátország), ahol édesapjával, Knebel Jenővel nyaralt. A szünidei kikapcsolódásról és a tengerparti festés aktusáról egy 11 darabból álló fotósorozat maradt fenn.

Az 1913–1914-es tanévben Riza festménytanulmányaiával 200 koronás ösztöndíjban részesült a Képzőművészeti Főiskolán.³³ 1914 júniusában Szombathelyen, a Sabaria szállóban megrendezett nagyszabású tárlaton – a honi kortárs festőművészet legnagyobb alakjai (Iványi-Grünwald Béla, gróf Batthyány Gyula, Ferenczy Károly, Perlrott Csaba Vilmos, Orbán Dezső) mellett – állította ki két aktképét.³⁴ Néhány hónap múlva, 1914 decemberében, a Nemzeti Szalon téli tárlatán *Somogymegyei arató* című olajképével jelent meg.³⁵ A kiállításokon elért sikerek rövidesen állami megrendeléseket hoztak. Szombathely város képviselőtestülete Brenner Tóbiás, volt – 1902 és 1914 között működő – polgármester portréját rendelte meg Knebel Rizától, amelyet 1914 októberében helyeztek el a városi tanácsterem falán.³⁶ Az 1915-ös esztendő újabb sikereket tartogatott. Részint a tekintetben, hogy ezen évtől Riza az Iványi-Grünwald Béla vezette kecskeméti művészkolónia aktív tagja lett. (Személyes levelezéséből kiviláglik, hogy 1915 nyarától 1918-ig hosszabb alkotói időszakokat töltött az alföldi

művésztelepen.³⁷) Részint pedig az újabb Nemzeti Szalonbéli tárlaton való kiállítás és országos elismerés tekintetében. Az 1915. decemberben a Szalonban kiállított tájképét a Pester Lloyd műkritikusa így méltatta: *„Két figyelemreméltó, fiatal művész is tűnt föl. Iványi-Grünwald tanítványa: Knebel Riza, aki egy tájképet festett a színek izzó szépségével és férfiasan erős ecsetkezeléssel.*”³⁸ Termékenysége impozáns volt: 1916 márciusában a Magyar Képzőművésznők Egyesülete nyolcadik rendes tárlatán *Parkrészlet* című olajfestményét mutatták be a Nemzeti Szalonban.³⁹ Ugyanezen hónapban Szombathelyen állították ki egy háborúra reflektáló portréját ifj. Wocher Lajos huszárról.⁴⁰ 1917 februárjában a Szépművészeti Múzeumban, a Képzőművészeti Társulat 1917. évi téli kiállításán szerepelt munkájával, életkép tematikában.⁴¹ Ugyanezen év novemberében a Múcsarnok téli tárlatán való megmutatkozását a Népszava ekként kommentálta: *„A nők közül Fejérváry Erzsé és Knebel Riza válnak ki.*”⁴² Szintúgy ezen év végén festette meg a tragikus sorsú szombathelyi főhadnagy és vasúti mérnök, Szekrényessy Lipót portréját, amelyet a Smidt Múzeum gyűjteménye őriz. A Szépművészeti Múzeum 1918-as tavaszi kiállításán ismét életkép tematikával tűnt ki.⁴³ Olyannyira, hogy a Színházi Élet – népszerű, illusztrált színházi és művészeti hetilap – a Magyar Képzőművésznők Egyesületének tagjai közül, Paris Erzsé, Undi Mariska és Kardos Böske mellett Knebel Rizát is kiválasztotta, s lapjain mutatta be a nagyközönségnek.⁴⁴ A Szépművészeti Múzeum tavaszi tárlatáról a Népszava így nyilatkozott: *„A legjelentősebb és értékesebb nevek ezek a nők közül: Missák Edit és Knebel Riza.*”⁴⁵ E rövid idő alatt végbement így jelentős fejlődés részint a Képzőművészeti Főiskolán

oktató mestereknek volt köszönhető. Riza a festőiskolában nagyon közel került Deák-Ébner Lajoshoz (1850–1934), valójában az ő tanítványaként tartották számon ez időben. Egy személyes levélrészlet arra enged következtetni, hogy mester és tanítványa között minden bizonnyal szoros munkakapcsolat alakult ki. Knebel Jenőné férjének – ismeretlen időpontban, ám minden valószínűség szerint az 1910-es évek elején – írt beszámolójában olvasható: »[Riza] *Kedden Ebnernek egész nap segített könyvtárat rendezni.*»⁴⁶ Riza másik nagy művészeti tanítója Iványi-Grünwald Béla (1867–1940) volt, akivel a Kecskeméti Művésztelepen került munka-, majd baráti kapcsolatba. Iványi-Grünwald Béla – a Budapesten, Münchenben, majd Párizsban tanuló, kezdetben naturalista, plein air, majd neoimpresszionista stílusirányban alkotó festőművész, a nagybányai művésztelep egyik alapító tagja – 1909-ben hozta létre társaival a kecskeméti művészkolóniát, s lett annak művészeti vezetője egészen az 1910-es évek végéig. A műteremvillákból, képzőművészeti szabadiskolából, szövőintézetből, keramikai műhelyből, műkertből álló telep közösségének szabadsággal, kreativitással teli miliője rendkívül termékeny közeget jelenthetett Riza számára. E kulturális környezetben ismerkedett meg számos tehetséges és elismert festő- és iparművésszel, illetve az általuk képviselt különféle művészeti irányzatokkal. Kecskeméten az első években valamely alföldi, szimbólumokkal telített árka dia-festészet született meg, elsősorban a mester, Iványi-Grünwald Béla hatására. Ezzel párhuzamosan egy keményebb, szerkezetesebb, Cézanne festészetét és a kubizmus tanulságait egyénien szintetizáló csoport – Kmetty János, Perlrott Csaba Vilmos – is működött. Ugyan-

akkor az aktivizmus képviselőinek – Kassák Lajos – törekvései is beépültek a művésztelep történetébe. Összességében mégis a Nagybányáról kiszakadó neosok adták a kolónia gerincét.⁴⁷

1912 nyarán a vallás- és közoktatásügyi miniszter rendeletileg engedélyezte, hogy a Képzőművészeti Főiskola tanári kara által kiválasztott 16 rajztanárjelölt és művésznövendék nyári tanfolyamon vehessen



Knebel Riza, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Knebel Jenő felvétele, SM TO, ltsz. HK. 41.

részt Kecskeméten. Nagy valószínűséggel Knebel Riza is főiskolás diáklányként – az őszi és tavaszi szemesztereket követő nyári trimeszter időszakában – ismerkedhetett meg a kolóniával, majd később visszajárt, s már huzamosabb ideig tartózkodott az alföldi városban, s dolgozott a kolónia keretein belül.

Erre utalnak a korabeli sajtóforrások, illetve a művészno személyes levelezése, írásai, amelyek egyúttal egy családias, önfeledt, humoros, bohém művészvilág színeit tárják elénk. 1917 szeptemberében a helyi napilap arról tudósított, hogy Knebel Riza a Kecskeméti Művésztelepen dolgozott alkotásain.⁴⁸ Majd 1918-ban a Színházi Életben Iván Ede festett humoros képet Kecskemét atmoszférájáról, amelyben Knebel Riza is szereplőként tűnt fel.⁴⁹ A Színházi Élet ugyanezen számában Riza karikatúrisztikus önarcképe is megjelent.⁵⁰ Bródy Illés – Bródy Sándor író fia – 1918 májusában írt levele Knebel Rizához szintén egy kedélyes hangulatú miliót feltételez: „*Kedves Riza és Mártha, sajnálom, hogy nyáron nem lehettem Kecskeméten, hallom, nagyon jól mulattak. De majd bepótoltjuk, amit elmulasztottunk valamelyik nyáron, mert reményilem, hogy sokszor jönnek még ide. Ha csak addig maga Riza férjhez nem megy [...] Hogyan vannak? Hallom, hogy novemberben itt lesznek újból, akkor okvetlenül lejövök egy két napra. [...] Újság – úgyszólván semmi, Whisky-je vígan ugrándozik, villa (már benyújtottam Béla bácsinak egy kérvényt, hogy ezentúl ne a Janszky [Jánszky Béla], hanem a Knebel nevet viselje) rendben.*”⁵¹ A fiatal festőművésznoóról sokat elárul barátnoójével, Dabis Boy művésznoóval közösen, 1918. augusztus 27-én éjjel fél 2-kor írt verse, amely egyúttal görbe tükröt tart, s kifigurázza a művésztelep társadalmát. „*Grünwald mester töri fejét,*

*/ Nem találja már a helyét / Annyi nő van, s oly helyesek / Szőkék, barnák és veresek. / Villák előtt fű már nem nő / Olyan sok itten már a nő, / Férfi pedig kevés oh jaj! / Kocsonya meg a Nikolaj [Nikolszky Jenő]. / Kikisértük Nemes apát [Nemes Marcell] / Kipihen-tük már a strapát, / Ami tőlünk tellett, adtunk / Száz koronát mégse kaptunk. / Az egyetlenegy vas fér-fi, / Az is elment a Jeszenszky. / Béla csak a városba vas / Itt kint pedig nagyon avas. / Így nem lehet tovább élni, / Férfit kéne kölcsön kérni / Kedves Mestert arra kérjük / Férfiakat hozzon nekünk. / Béla bácsi aztat mondta / A lányokat megsajnálva, / Tyűh a kutoráját neki / Kezd a dolog komoly lenni. / Telefonált rögtön Pestre / S jönnek csütörtökön este. / Ezt a dolgot elintézte / S hogy kit hozzon, jól kinézte. / A lányok közt nagy az öröm / Fényes is már minden köröm. / Kötünk simát és vebrekehrtet / Várjuk Falust [Falus Elek] és Herkettet.”⁵² A kecskeméti évek alatt Knebel Riza baráti kapcsolatba került Iványi-Grünwald Bélával és feleségével, Bilcz Irénnel. A mester és tanítvány közti baráti viszonyról két fennmaradt levél fest bensőséges képet. Az első 1919-ben vagy 1920-ban íródott, amikor a mester elköltözött Kecskemétről. „*Kedves Riza! Sietek levelére válaszolni, tán sikerülni fog valamiféle megoldást találni. A képek eladása most nagyon nehéz, mert a zsidók jelenleg nem vesznek jóformán semmit. Ha az Artes-vállalat visszajön Miskolcra, úgy megpróbálom azoknak eladni, de abba még egy-két hét beletelik. Az egyik vásznát én átveszem 1000 koronáért, ha nem kelnének el a képek, így 1800 koronát fog kapni a Réti féle vásárlással, a másik kis rámát is megfizettetem Frenkellel, az is kitesz egy 4-500 koronát. Ha pedig sikerül eladni valamit, úgy annál jobb. A villa egészen a parton van, nagyon szép, mindenkinek van külön**

kabinja. *Én már Pünkösdkor lemegyek és lent maradunk novemberig. Ebbe a háziak beleegyeznek. Irénke [Bilcz Irén] birtelen leutazott Kecskemétre Kandóval [Kandó László] együtt felhozni a bútorokat. Írjon tehát még egy levelet, tán sikerül mégis valamit kieszelni, mi nagyon örvidenénk neki. Kedves Szüleit és Mártát is üdvözlöm, igaz híve kezeit csókolja, Ivánni-Grünwald Béla.*⁵³ A következő – dátum nélküli – levélből az is kiviláglik, hogy Riza rendszeresen látogatta mesterét és családját. *„Kedves Riza! Leveledet megkaptuk, már nagyon várjuk lejövedeledet, nekem pláne különösen jól jönne már ittléted. Pár napig kitoljuk lejövedeledet, mert Valika is most veszi ki egy hetes szabadságát, Béluka is itt van, így tehát késik lejövedeled. Amint rend lesz, megírjuk, akkor gyorsan pakolj és jöjj. Mindenki ölel, csókol szeretettel Béla! Mindenkinek üdvözlöt. Kikuli valószínűleg ma utazik. Édes Riza! Várunk nagyon, Marika el van utazva, különben jól vagyunk, sok vendég érkezett, ha Katica elmegy, rögtön írok – Csókol, Irén. Béluska egy hónapi lesz itt.*”⁵⁴

Szombathely és Balatonlelle: fotográfia és festőművészet találkozása (1918–1935)

Knebel Riza 1918 novemberében végleg – „*állandó tartózkodásra*” – visszaköltözött szülővárosába.⁵⁵ Édesapjának 1918 októberében Szombathely város polgármesteréhez intézett levele azt mutatja, hogy Riza a Képzőművészeti Főiskola elvégzését követően, a Kecskeméti Művésztelepen való időszakos alkotói periódusok közben a – nagyapja, id. Knebel Ferenc által az 1860-as évek elején alapított,⁵⁶ majd az édesapja, Knebel Jenő által évtizedeken keresztül

vezetett, császári és királyi udvari fényképész címmel kitüntetett – családi fotográfiai műhelyben is munkálkodott, s a fotózás terén elméleti ismereteket és gyakorlatot szerzett.

„*Bizonyítvány! Alulírott ezennel bizonyítom, hogy leányom, Knebel Riza [...] miután a fényképezést minden ágában kezem alatt teljes kiképzést nyert; közben elvégezvén a M. Kir. Képzőművészeti főiskolát, 1915-től kezdve 1918-ig üzletemet önállóan vezette, vagyis mint üzletvezető első segéd, alkalmazva volt.*” Ennek folyományaként Riza 1921. január 19-én A10/1921. számon a Városi Tanácstól fényképész iparendélyt kapott, s „*Knebel Jenő és Társa*” néven belépett a 60 éves múlttal rendelkező üzletbe.⁵⁷ Természetesen a festést továbbra sem hagyta abba. 1920 decemberében kiállított a Vasvármegye és Szombathely Város Kultúregyesülete Szép- és Iparművészeti Szakosztálya évi rendes tárlatán.⁵⁸ (Riza – a rendelkezésre álló jegyzőkönyvek tanúsága szerint – nem volt tagja a szakosztálynak, ám a terület örömmel fogadta a vármegye területén élő alkotók munkáit abban az esetben is, ha nem rendelkeztek tagsággal.⁵⁹) Röviddel ezután, 1921-ben megfestette Kerner Tivadarnak, az Emberbaráti Egylet gondnok-igazgatójának portréját. Egy év múltán a művésznő felhagyott fotográfiai munkájával, kilépett a társas cégből, ugyanis festészeti tanulmányainak folytatása mellett döntött. 1922. január 21-én levélben fordult az Iparhatóságához, amelyben bejelentette, hogy határozatlan időre felfüggeszti fényképész iparának gyakorlását. A városi tanács február 15-ével e változást regisztrálta az iparlajstromban.⁶⁰ Riza tömören így foglalta össze festőművészi pályáját Szakács Margit muzeológusnak 1958 táján írt levelében: *„Én festőnek készültem,*

először Bécsben voltam festőiskolába, onnan Pestre kerültem a Várbazárba, és 1914 novemberében, mikor a háború kitört, Kecskemétre kerültem, Iványi Grünwald Béla tanítványa voltam, 1918-ig. Utána Iványi Grünwald Béla Balatonlellén nyaralt, ott voltam, én a tárlatokon kiállítottam, mikor Apám 1935-ben meghalt.”⁶¹ Az önéletrajzi részlet alapján állítható, hogy 1922-t követően Riza bizonyosan követte mesterét, és csatlakozott a körülötte Balatonlellén kialakult művészkörhöz, emiatt lépett ki édesapja fotografiai műhelyéből. Ezt a tényt támasztja alá az az 1929 nyarán a helyi sajtóban megjelent cikk is, amely karrierútját mutatta be: „Kora gyermekkorában kiütközött pompás rajzoló tehetsége. Apja erre felküldte Bécsbe, ahol négy éven keresztül tanult az egyik legelső festőiskolában a legjobb nevű bécsi művészek vezetése alatt. Utána Budapestre került, ahol ugyancsak négy éven át növendéke volt a Képzőművészeti Főiskolának. Itt főképpen Deák Ébner Lajos keze alatt tanult. Innen aztán, mint végzett növendék, lekerült a kecskeméti művésztelepre, ahol Iványi Grünwald Béla útmutatásai nyomán dolgozott tovább. Itt aztán a kecskeméti híres művészkolónián, a legnagyobb nevű magyar művészek társaságában és iskolájában bontakozott ki igazán a tehetsége. Hasztalan unszolták azonban művészkollégái, akik a legszebb jövőt jósolták neki, nem maradt sem Kecskeméten, sem a fővárosban, hanem hazatért a szülői házhoz, és itt dolgozott teljes elvonultságban. Csak nyaranta tér vissza művésztársai közé: a nyári hónapokat Lellén szokta tölteni Iványi Grünwald családjánál, az Iványi Grünwald körül kialakult művész-társaság körében. Onnan aztán minden nyáron egész sorával tér haza a szebbnél szebb balatonvidéki tájképekkel, amit nyaralása alatt festeget. Bizony, ez a mostani siker rápa-

rancsolhatna, hogy feladja ezt az évtizedes makacs visszavonultságot és végre már a szülővárosának közönsége előtt is megjelenjék műveinek egy önálló kol-



Iványi Grünwald Béla festés közben, Balatonlelle, 1930. október 1., 8,9×14 cm, ismeretlen fényképező felvétele, SM TO, ltsz. HA. 159.

A képeslap előoldalán dedikáció: „Rizukanak Béla, 1930”

lektív kiállításával. Idegenből jövő vásárló festők munkáiból minduntalan lát Szombathely kiállításokat. Sőt a helyi műkedvelők csinos munkái is elég sűrűn megjelennek a szombathelyi Kultúrház képkiallításain: csak Knebel Rizát, a vérbeli művésznőt vitte rá az igazi indokolatlan, de annál makacsabb szerénység, hogy soha semmiféle ilyen helyi kiállításon meg ne jelenjék műveivel. Ideje volna, ha végre nemcsak a megrendelők, hanem a nagyközönség is megláthatná, hogy micsoda szép dolgokat rejteget Knebel Riza szerény műterme?»⁶² Knebel Riza balatonlellei tartózkodását három fotográfia igazolja, amelyek 1930. szeptember 7-én Iványi-Grünwald Béla villájának kertjében dokumentálták jelenlétét. Ugyanakkor a Balatonlellén, 1930. október 1-jére keltezett, Iványi-Grünwald Bélát festés közben ábrázoló, az alábbi dedikációs felirattal ellátott képeslap szintúgy ez idő szerinti baráti kapcsolatukról és közös munkájukról árulkodik: „Rizukának Béla, 1930”.

A Grünwald családdal együtt töltött időszakokra utal Riza szakácskönyve is, amelyben gyakorta feltűnik egy-egy recept eredet-megjelölésénél a konyhaművészetéről híres Iványi-Grünwald Béláné neve.⁶³ Ebben az időszakban és miliőben keletkezett Riza *Balatonlellei táj* című festménye, amelyet a Vasvármegyei Múzeum Képtára 1930 novemberében 47 pengőért vásárolt meg a művésznőtől.⁶⁴ A balatonlellei tanulmányi és alkotói periódusokat helyi városi megrendelések tarkították: 1929 tavaszán Széll Kálmán miniszterelnök portréjának megfestésével bízta meg a városi bizottság, a képet 1929 júliusában leplezték le a vármegyeház közgyűlési termében.⁶⁵ A mű elkészültét körültekintő intézkedések előzték meg, az alkotást folyamatos kontroll kísérte, miként erről a helyi sajtó is beszámolt:

„A vármegye közgyűlési terme számára készült a kép, amelyet Knebel Terézia festett Benczúr Gyula híres eredetije után. Az eredetit a bp.-i Jelzőloghitel Bank őrzi, amelynek Széll Kálmán egykoron elnöke volt. Knebel Riza portréja gyönyörűen adta vissza az eredetit. A bank Vasmegye kedvéért engedte meg, hogy másolat készülhessen a képről. Azzal a feltétellel, hogy az eredetit átszállítják Iványi-Grünwald budapesti műtermébe, és csak ott, a mester garanciája mellett készíthet róla Knebel Riza másolatot. Iványi Grünwald volt ugyanis Knebel Riza egykori mestere, és Rizát régi barátság fűzi a Grünwald családhoz. Iványi Grünwald műtermében mindennapos vendégek voltak a kritikus művészek, akik véleményükkel segítették Riza munkáját. Mire a másolat elkészült, híre lett Bp. művészi köreiből. Grünwald a legmelegebben gratulált a műhöz. A vármegye Véghe Gyulát kérte fel szakértőnek, aki szintén elismeréssel gratulált a műhöz. Knebel Riza szerény csöndben, mindenféle kiállításokat és reklámokat kerülve dolgozgat itthon már évek óta. Tehetségének híre ment doboz nélkül is: kitűnő portréi, meleg tájképei már eddig is jó nevet, sok revőt és megrendelést szereztek neki. Ez a Széll Kálmán-kép, illetőleg annak kivételes művészi sikere azonban most kéretlenül is megtöri ezt az önként választott csendet, és sokat fog beszéltetni Knebel Riza művészi kvalitásáról.”⁶⁶ 1931. január 21-én – Szombathely város képviselőtestülete döntése alapján – Kiskos István nyugalmazott polgármester arcképének elkészítésére kérték fel. A megbízatást 250 pengőért vállalta, s 1931 májusára el is készítette a művet.⁶⁷ Kiskos Istvánról festett portréját három másik – *Folyópart*, *Gróf Batthyány Zsigmond*, *Csendélet* című – munkájával együtt a Kultúrpalotában 1931 májusában megnyílt nagyszabású képzőművé-

szeti tárlaton mutatták be. Knebel Riza mellett a legjobb magyar festők – Iványi-Grünwald Béla, Rudnay Gyula, Déry Béla, Csánky Dénes, Kandó László, Aba Novák Vilmos, Hermann Lipót, Orbán Dezső, Kató Kálmán, Boldizsár István – művei jelentek meg e kiállításon.⁶⁸ A tárlat megnyitására Iványi Grünwald Béla is Szombathelyre érkezett. A ceremóniát követően a *Vasvármegye* című napilap újságírója interjút készített a neves művésszel, aki Knebel Riza munkásságáról ekképp nyilatkozott: *„Aztán van itt Szombathelyen egy elsőrangú portrétisztátok: Knebel Riza. Akit igazi értéke szerint alighanem csak azért nem ismertek, mert érthetetlen szerénységgel szinte bújkál a kiállításokon való szereplés előtt. Most is úgy kellett ráparancsolnom, hogy kiállítson. Nekem tanítványom volt. Még pedig az egyik legtehetségesebb és legkedvesebb. Kár, hogy nem a fővárosban él. Évek óta szüntelen kapacitáljuk, hogy költözzék föl Pestre: pompás portréival ott bizonyosan karriert csinálna. Csak hát nem lehet elcsalni szülővárosából. Csupán nyaranta keres föl bennünket két-három hónapra, hogy együtt dolgozzék velünk és tovább képezze magát. Ilyenkor szokta nekem megmutatni, hogy közben miket alkotott. Mondhatom, minden évben megszidom, hogy ezzel a fejlődéssel és ezzel a tehetséggel így elbújkál. Komolyan állítom, hogy a mai generáció portréfestői közt igen előkelő hely illeti meg. A mai úgynevezett felkapottak közül akárhányan messze mögötte vannak Knebel Rizának művészi tehetség és készség dolgában. Most különben a magatok szemeivel láthattátok, hogy mit tud.”*⁶⁹ A sikeres tárlatot követően folytatódtak portrémegrendelések, és lankadatlanul élt munkakedve. 1935 januárjában Herbst Géza volt alispánról készített portréját leplezték le a vármegye alispáni szobájá-

ban.⁷⁰ Húga, Márta pedig így reflektált egy 1935 júliusában írt személyes levélben Riza alkotásaira: *„Örülök, hogy képeid jól sikerültek, és hogy mindent kifizettél.”*⁷¹ Ám Iványi-Grünwald Béla álma mégsem vált valóra. Riza Szombathelyen maradt, s művészi pályája megrekedett. Édesapja, Knebel Jenő 1935 októberében bekövetkezett, majd édesanyja 1936. augusztusi halálával átvette a Knebel fotóműhely vezetését, amely állandó elfoglaltságként, kötelezettségként és megélhetést biztosító forrásként tulajdonképp megpecsételte Riza festőművészi karrierjét. Természetes, hogy az üzlet átvételét követően is festett – 1939-ben például elkészítette dr. Bezerédj István volt főispán és Széll Ignác egykori alispán portréját –, ám ez az időszak már nem adott lehetőséget az élvonalban maradáshoz. Az 1935-ben megjelenő Művészeti Lexikon még szócikket közölt róla: *„Budapesten, Deák Ébner Lajos női festőiskolájában tanult. Szombathelyen működik. 1912 óta táj- és figurális képeket (Déli napsugarak, Parkrészlet, Somogy megyei arató stb.) állított ki a Múcsarnokban és a Nemzeti Szalonban.”*⁷² Az 1936-tól 1963-ig tartó időszak azonban már a fotóműhelyben való napi rutint, ugyanakkor a fotóművészetben való önmegetalálást és kiteljesedést hozta számára. Festőművészeti munkásságáról összességében megállapítható, hogy professzionális szinten alkotott, a festészetet hivatásnak tekintette.⁷³ Hiszen 1905-től 1914-ig rendszeres művészeti képzésben részesült, hivatalosan elismert festőiskolákban – Strehblow Művészeti Iskola, Bécs; Képzőművészeti Főiskola, Budapest – tanult. Majd a kecskeméti kolónián és a balatonlellel művészkörben képezte tovább magát. Önálló képeit neves tárlatokon – Nemzeti Szalon, Múcsarnok, Szépművészeti Múzeum

– mutatták be. Szakmai tömörüléseknek – mint például a Magyar Képzőművésznők Egyesülete – is tagja volt. Alkotásai pedig kenyérkeresetül szolgáltak számára, megélhetését segítették elő, amint erről az 1927-ben megjelent *Jubiláris emlékalbum* című kötet is beszámolt: „Knebel Riza jeles tehetségű *portrait-festő*, aki egyúttal hivatást lát a művészetben s úgyszólván kenyeret is keres vele. Kora reggeltől nap-szálltáig a festőállvány előtt találjuk. Festményei keresettek s számos uriház díszei.”⁷⁴ Identitásának oly mértékben része volt a festőművésznőként való ön-



Szegedy Györgyné báró Gerliczy Irma, karton, pasztell, 60×50 cm, Knebel Riza festménye, Szombathelyi Képtár, ltsz. 1968.13.1.G



Szegedy Györgyné báró Gerliczy Irma, üvegnegatív, 12×16,5 cm, Knebel Jenő felvétele, SM TO, ltsz. HK. 945

azonosítás, hogy 1936 után keletkezett névjegykártyáján is ekként tüntette fel magát: „Knebel Riza festőművésznő, a Knebel Jenő cs. és kir. udvari fényképészeti műterem tulajdonosa. Szombathely.”⁷⁵ Festményei közül túlnyomó többségben portrék maradtak fenn, amelyek Vas vármegye és Szombathely neves alakjait ábrázolják. Köztük: id. dr. Tempel Ferenc (1876–1939), az Emberbaráti Egylet kórhá-

zának főorvosa, majd 1926-tól Szombathelyi tiszti főorvosa; gróf Sigray Antal (1879–1947), legitimista politikus, Nyugat-Magyarország kormánybiztosa; dr. Nyírlaki Tarányi Ferenc (1878–1945), Vas vármegye főispánja; Szentmártoni Radó Kálmán (1844–1899), Vas vármegye főispánja; dr. Bezerédj István (1866–1943), Vas vármegye főispánja; illetve egy ismeretlen férfi arcmása. E portrékat többnyire

akadémikus modorban alkotta. Többük fénykép alapján készült, mint ahogy Szegedy Györgyné báró Gerliczy Irma pasztellportréja is.⁷⁶

Táj- és életképei közül tíz darabot ismerünk, amelyek közül négy eredetiben, egy képeslap formában, öt pedig üvegnegatívra készített reprodukció formájában maradt fenn. Készítésük időpontja ismeretlen, nagy valószínűséggel az 1910-es években



Parasztudvar, olaj, vászon, 48×60 cm, Knebel Riza festménye, Szombathelyi Képtár, ltsz. 1987.14.1.F



Tájkép, reprodukció Knebel Riza festményéről, üvegnegatív, 13×18 cm, SM TO, ltsz. HK.127

születhettek; portréihoz képest sokkal felszabadultabbak, modernebbek, hordozzák – többek között – a neoimpresszionizmus jegyeit.

A csendélet műfajában mindössze négy alkotását ismerjük: egyet eredetiben, hármat pedig üvegnegatívra készült reprodukcióban. Sajnálatosan – közgyűjteményekben és magántulajdonban – csupán ezen munkái maradtak fenn.

A fotográfia gyengéd diadala: Knebel Riza festőművésznő, a fotográfiai műhely vezetője

A magyar fotótörténet fotográfusnőkkel foglalkozó neves kutatói – kiemelten Csorba Csilla, Szarka Klára – több helyütt konstatálták munkáikban, hogy a 19. század végétől az öntudatosabb, szabadabb életet kereső nők szép számmal választották a tisztes

megélhetést és társadalmi megbecsülést kínáló fotográfiát. A fényképezés a 19–20. század fordulójától a nők hagyományosan kedvelt kifejezési eszköze lett.⁷⁷ Ahhoz, hogy Knebel Riza fotográfiai munkásságát el tudjuk helyezni ebben a diskurzusban, érdemes egy rövid kitekintést tenni, hogy vajon Szombathelyen mennyire volt elterjedt jelenség a nők megjelenése a fotográfia területén a 19. század végétől a 20. század közepéig. A jelenlegi kutatások szerint – a Magyar Nemzeti Levéltár Vas Megyei Levéltárának Iparlajstrom mutatóit, az iparengedélyeket, valamint a téma szakirodalmát áttekintve – megállapítható, hogy az 1860-as évek elejétől az 1960-as évek elejéig 82 személy rendelkezett a fotografláshoz szükséges engedéllyel.⁷⁸ A nemi megoszlást vizsgálva: e fotográfusok között mindösszesen 12 hölgy szerepelt. Özv. Ertl Bertalanné (1892–?),⁷⁹ özv. Petrányi Sándorné (1902–1904) a Kőszegi utca 12. szám alatt;⁸⁰ özv. Pataki Lajosné (1920–1929) a Horváth Boldizsár tér 8. szám alatt;⁸¹ özv. Kiss Zoltánné (1924, 1928–1931) a Kisfaludy Sándor utca 9. szám alatt;⁸² özv. Knebel Jenőné (1935–1936) az Erzsébet királyné utca 24. szám alatt; Knebel Teréz (1936–1963) az Erzsébet királyné utca 24. szám alatt; özv. Ganzer Rezsőné (1936–1963-ig bizonyosan) az Erzsébet királyné utca 7. szám alatt;⁸³ özv. Pupp Lászlóné (1937-től Balogh Ernőné, 1936–1946-ig bizonyosan) a Szent Márton utca 9. szám alatt;⁸⁴ Kresz Gabriella (1946–1953) a Széll Kálmán utca 4. szám alatt;⁸⁵ Lakat Erzsébet (1945–1947) az Erzsébet királyné utca 27. szám alatt;⁸⁶ Móricz Márta (1945–1947) az Erzsébet királyné utca 15. szám alatt⁸⁷ és Pálos Katalin (1945–1950) a MÁV műhelytelepen.⁸⁸ E fényképésznők pályáját vizsgálva megállapítható, hogy az

első fotográfusnő 1892-től működött a városban. 1945-ig – Knebel Rizát leszámítva – valamennyi fotográfusnő férje műhelyét vitte tovább, özvegyi jogon. Önálló műhelyalapítás csupán 1945-től fordul elő, ekkor azonban négy hajadon is saját műtermet nyitott a városban. Az imént felsorolt hivatásos fotográfusnőkről rendkívül kevés forrás áll rendelkezésre. Mindössze egyetlen papírkép özv. Pataki Lajosné és szintén egy papírkép özv. Kiss Zoltánné műhelyéből,⁸⁹ valamint egy sztereo fényképezőgép Móricz Mártától.⁹⁰ Természetesen a kutatás amatőr, műkedvelő fotográfusnőket is ismer, kiemelten az arisztokrácia köréből tud gróf Erdődy Gyuláné gróf Széchenyi Emília 1890-es évektől készített amatőr fotográfiáiról,⁹¹ illetve Augusztia főhercegnő udvarhölgyének, mezőszegedi Szegedy Georginának 1900-as évek elején készített felvételeiről.⁹² Szétforgácsolódott hagyatékuk azonban alig-alig enged sejtetni valamit művészetükből, amely hozzájárulhatna a szombathelyi fotográfusnők munkásságának megrajzolásához. Ezért is páratlan kincs Knebel Riza fényképészeti öröksége. Riza nem özvegyként, hanem hajadonként vált a Knebel fotográfiai műhely tulajdonosává, ám nem önálló műhelyalapításról volt szó esetében sem, hanem megörökölt egy már két generáció – id. Knebel Ferenc és Knebel Jenő – óta professzionálisan működő, európai hírnévre szert tett fotográfiai céget.

Knebel Jenő 1935 októberében bekövetkezett halálát követően felesége, Koller Riza özvegyi jogon vitte tovább a fényképész műhelyt: *„Tekintetes Polgármesteri Hivatal! Tisztelettel bejelentem, hogy elhalt férjemnek, Knebel Jenőnek fényképész iparát özvegyi jogon tovább folytatom. Özv. Knebel Jenőné. Szombathely, 1935. november 28.”*⁹³ A működés fo-

lyamatosságának bizonyságaként az év végén és az 1936-os év elején rendszeresen jelentek meg különféle reklámok a helyi sajtóban. 1935. december 22-én: *„Nem igaz a híresztelés, hogy Knebel Jenő elhunyt a következőben a Knebel-műterem megszűnik. Sőt ellenkezőleg: a család modernebb berendezéssel folytatja a fényképező-műterem üzemét, – a régi, bevált személyzet közreműködése mellett. A műterem felvételeket házon kívül is vállal.”*⁹⁴ 1935. december 24-én: *„Amatőrfényképezők felvételeit gyorsan, elsőrangú kivitelben olcsón kidolgozza, nagyítja, javítja Knebel-műterem Szombathely Erzsébet-királyné utca 24.”*⁹⁵ 1936. január 14-én: *„Közalkalmazottak vasúti igazolványai az idén megújítandók! Az ehhez szükséges fényképeket a rendesnél jóval olcsóbb áron, de mégis elsőrangú kivitelben készíti a Knebel-műterem, Szombathely, Erzsébet királyné utca 24.”*⁹⁶ 1936. január 19-én: *„Szombathely legrégebben fennálló fényképező-üzeme a Knebel-műterem, nagy gyakorlattal, sok tapasztalattal, modern gépekkel és felszereléssel készít elsőrangú képeket. Olcsó árak. (Felvételek házon kívül is.)”*⁹⁷ 1936. február 18-án: *„Esküvők, estélyek, díszebédek ma már pompásan fényképezhetők bármely helyiségben, közönséges villany mellett is. De csak az olyan tudja, akinek különösen finom gépek állanak rendelkezésére, és aki ért a nemrég forgalomba került, igen érzékeny lemezekkel való bánáshoz. Megbízásokat vállal: Knebel fényképész Szombathely, Erzsébet kir. u. 24. Telefon 196.”*⁹⁸ Az teljességgel nyilvánvaló, hogy a műhelyt nem az ekkor már 72. életében járó idős asszony vezette, hanem elsőszülött leánya, Riza, akinek bejegyzéseit már az édesapja halála előtti időkből megtaláljuk a hivatalos megrendelőkönyvekben, azaz bizonyíthatóan részt vett a műtermi munkálatok különböző fázisaiban. Csupán idő kér-

dése volt, hogy mikor veszi át hivatalosan is cégtulajdonosként az irányítást. Ehhez természetesen meg kellett újítania az 1922-ben felfüggesztett fényképész iparengedélyét. Első lépésként kiváltotta fényképészeti cikkek kiskereskedésével foglalkozó iparengedélyét, amelyet 1936. február 25-én D 23/1936. számon kapott meg.⁹⁹ A fotográfiai cikkek árusítása természetesen eztán a műhely reklámszövegeiben is domináns helyet kapott: *„A Knebel Műterem bevezette az amatőrök számára a filmek, lemezek, amatörgépek és eszközök árusítását. Mint hivatásos, jónevű, régi fényképészcég olcsó nagykereskedői áron jut ezekhez a cikkekhez, éppen azért olcsón is tudja adni. Vevői számára különös gonddal látja el az amatőr felvételek kidolgozását, javítását és nagyítását. A műterem felszerelése és berendezése lehetővé teszi, hogy ezeket a munkákat is a legversenyképesebb, olcsó árakon végezhesse el.”*¹⁰⁰ Riza 1936. március 11-én szakvizsgára bocsájtási kérelemmel fordult Bornemissza Gézához, Magyarországi iparügyi miniszteréhez: *„Nagyméltóságú m. kir. Iparügyi Miniszter Úr! Mély tisztelettel alulírott Knebel Riza festőművésznő szombathelyi lakos azon alázatos kéréssel fordulok Nagyméltóságodhoz, kegyeskedjék megengedni, hogy a fényképészeti szakvizsgát letehessem. Leánya vagyok az 1935. október havában Szombathelyen elhunyt Knebel Jenő cs. és kir. udvari fényképésznek, aki egy félszázadot meghaladó időn át az egész országnak egy közismert tiszteletben állott fényképész iparos volt, és aki üzletét ezidőszereint özvegyi jogon édesanyám, özv. Knebel Jenőné sz. Koller Riza folytatja. Apám életében állandóan tevékeny részt vettem ipari munkájában, sőt az ide A/ alatt eredetiben mellékelt véghatározat szerint 1921. évben néhai édesapám üzletébe be is társultam, amelyből*

azonban egy év elteltével festészeti tanulmányaim folytatása céljából kiléptem, – az utóbbi években azonban igen sokat foglalatzkodtam elhunyt apám műtermében, és így bőségesen alkalmam volt elsajátítani mindama elméleti és gyakorlati tudnivalókat, amelyek egy alapos szakvizsga letételére képesítenek. Miután édesanyám magas-korú nő és sokat betegeskedik, kenyérkérdést jelent reám nézve apám ősrégi üzletének folytathatása, és kérem Nagyméltóságú Miniszter urat, kegyeskedjék mindeme tényeket alázatos kérésem teljesíthetésének indokaiul elfogadni.” Márci-

us 26-án az Iparügyi Minisztérium elutasította kérvényét, ám – dr. Ujváry Ede polgármester támogatásának hatására – 1936 májusában kivételes méltányossággal mégis engedélyezték szakvizsgára bocsájtását,¹⁰¹ amelyet 1936. július 7-én abszolvált a soproni kerületi kereskedelmi és iparkamara bizottsága előtt. Bizonyítványát, amely a fényképészipar önálló gyakorlására képesítettnek nyilvánította, 1936. július 10-én kapta kézhez.¹⁰² Ezt követően, július 14-én édesanyja, Koller Riza lemondott a Knebel-műterem vezetéséről: „Tekintetes Városi



Knebel Jenő császári és királyi udvari fényképész Erzsébet királyné utca 24. szám alatti műtermének térről nyíló bejárója, az 1911-ben létesített kirakatokkal, 1937, üvegnegatív, 9×12 cm, Knebel Riza felvétele, SM TO, ltsz. HK. 1371

*Tanács mint I. fokú Iparhatóság! Néhai férjem: Knebel Jenő elhalálása után 10952/1935. sz. végzéssel engedélyt kaptam ahhoz, hogy férjem fényképész iparát özvegyi jogon folytathassam. Ezen engedély alapján a fényképész ipart a mai napig gyakoroltam is. Leányom, Knebel Riza festőművésznő időközben megszerezvén a fényképész-ipar gyakorlásához szükséges képesítést – ő fogja önálló hatáskörrel folytatni néhány férjem mesterségét, s tisztelettel hozzájárulok ahhoz, hogy a leányom által egyidejűleg benyújtott iparigazolvány alapján leányom, Knebel Riza, Knebel Jenő cég alatt folytathassa ipari ténykedését: a magam iparüzési engedélyéről ezennel lemondok.*¹⁰³ Szombathely Város Felsőfokú Iparhatósága 1936. július 15-én A 47/1936. számon kiadta Knebel Riza számára fényképész iparengedélyét.¹⁰⁴ Knebel Jenőné – miután így gondoskodott a műterem jövőjéről – 1936. augusztus 1-jén megnyugvással hunyta le örökre szemét.

Riza 1936. július 15-étől 1963. február 20-án bekövetkezett haláláig, azaz 27 éven keresztül irányította a Knebel műtermet.

E csaknem három évtized alatt a fotográfiai műhely vezetésének minden szegmensét megismerte és művelte, legyen az akár épülettervezési, építészeti, szervezési, adminisztrációs, publikációs, oktatási vagy művészi munka. Az örökség átvételét követő egyik első intézkedése volt, hogy 1937-ben kérvényezte az Erzsébet királyné utca 24. szám alatti udvari épületegyüttes, illetve a Thököly Imre utcai épület átalakítását.¹⁰⁵ A fotográfálás átkerült a Kis-közzel párhuzamos, földszintes épületben kialakított, hozzávetőlegesen 20 négyzetméter alapterületű műterembe.¹⁰⁶ Az üvegtetős emeleti műtermet Knebel Riza festőműteremnek használta, később

pedig festőművészek – Csonka Ernő, Marosfalvi Antal – vették bérbe.¹⁰⁷ A megrendelőkönyvek tanúsága szerint a Knebel Riza vezetése alatti 27 évnyi időszakban 22645 felvétel készült a műhelyben.

Évszám	Tétel
1936	1041
1937	993
1938	915
1939	1096
1940	1058
1941	1106
1942	959
1943	1070
1944	1164
1945	721
1946	339
1947	579
1948	747
1949	907
1950	766
1951	1062
1952	1034
1953	1543
1954	901
1955	619
1956	627
1957	905
1958	892
1959	574
1960	395
1961	427
1962	március végéig: 205

A Knebel-műterem e három évtized alatt töretlen népszerűségnek örvendett Szombathelyen. Megrendelői köre ugyanakkor túlmutatott a város határain: a megye számos pontjáról – Sárvár, Kőrmend, Celldömölk, Vasvár, Szentgotthárd, Kőszeg, Jánosháza, Répcelak –, sőt az ország legkülönbözőbb területeiről – Veszprém, Zala, Baranya, Sopron, Tolna vármegye, Budapest –, valamint a szomszédos Ausztriából (Burgenland) is érkeztek hozzá vendé-



Dreiszer Ibolya barátnőjével, 1936, üvegnegatív, 9×12 cm, Knebel Riza felvétele, SM TO, ltsz. HK. 11100



Kolompár Mariska, 1937, üvegnegatív, 9×12 cm, Knebel Riza felvétele, SM TO, ltsz. HK. 8949

gek. Knebel Riza fotográfái olykor publikációkban is megjelentek, például a Tolnai Világlapjában 1937-ben, amikor Habsburg Ottó elvállalta a keresztapaságot Vidos József MÁV műhelymunkás 17. gyermekénél, s a ritka eseményen készült felvételeket a képes hetilap is közölte.¹⁰⁸ Knebel Riza



Lengyel katonák csoportja Szombathelyen, a Söptei úti Export Malomipar Részvénytársaság épülete szomszédságában kialakított táborban, 1939. október 4., üvegnegatív, 12×16,5 cm, Knebel Riza felvétele, SM TO, ltsz. HK. 13679

fennmaradt kollekciójának túlnyomó többsége az 1930–1940-es években készült. Az 1950–1960-as években született fotográfiák viszonylag kisebb hányadot alkotnak a gyűjteményben. Riza fotográfiai munkásságáról így leginkább az 1930-as évek második felétől az 1950-es évek elejéig vonhatunk le következtetéseket. Egy vidéki műterem vezetése, a műtermi fényképezés, amely a művészi szempontokon túl elsődlegesen a megélhetést szolgálta, valójában determinálta a fotográfusnők munkáját, hiszen a megrendelők jórészt műtermi portrék el-

készítésével bízták meg a fényképészt. Így nem véletlen, hogy a Knebel Riza névéhez köthető üvegnegatívok nagy része is portréfelvételeket ábrázol. Természetes, hogy e fotók minősége széles skálán mozog, hiszen előfordulnak közöttük csupán igazolványképként elkészített egyszerű portrék, ugyanakkor a művészi önkifejezés erejével megrajzolt, ihletett portrészorozatok is, mint például Dreiszker Ibolyáról és barátnőjéről, semleges háttér előtti, eszköz nélküli, remek fényjátékkal megkomponált, páros portréfelvétele 1936-ból.

Riza képzeletében a barátnők a gyengéd érintés gesztusába merevedtek, s e pillanat artikulálódott a fotográfián.¹⁰⁹

Rendkívül érdekesek egész alakos, műtermi, póznélküli cigányfotográfiái is – például Kolompár Mariskáról 1937-ből –, különösen akkor, ha összevetjük az 1910-es években roma személyekről ceruzával vagy szénrel készített portréival.

Képei közt dokumentum értékű fotóriportok is felbukkannak, amelyek a társadalmi problémák iránti érzékenységre utalnak, többek közt 1939. október 4-én rögzített részletgazdag felvétele, amelyet

a lengyel menekült katonák szombathelyi táborában készített.

Eseményfotói olykor heves érzelmi pillanatokat konzerváltak, mint dr. Janzsó Ferenc premontrei kanonok gesztikulálása 1938. június 17-ei szónoklata alkalmával, amelyet a Kultúrház nagytermében megrendezett MOVE revíziós gyűlésen mondott el, Antall István államtitkár előadását megelőzően. Az eseményfotók sorából kiemelkedik a Szent Jobb 1938. június 19-ei szombathelyi körmenetét bemutató éjszakai fotósorozata, ahol világos és sötét viszonya strukturálja a teret.



A Szent Jobb Szombathelyen, 1938. június 19., üvegnegatív, 9×12 cm, Knebel Riza felvétele, SM TO, ltsz. HK. 1473



Julius Meinl üzlethelyiség Szombathelyen, 1937. október 25., üvegnegatív, 16×21 cm, Knebel Riza felvétele, SM TO, ltsz. HK. 155

A kompozíciók megtervezésénél Riza nyilvánvalóan támaszkodott képzőművészeti ismereteire. Bizonyosan így lehetett ez a Julius Meinl cég megbízásából készített, zseniálisan megkomponált reklámfotóinál is, ahol a fekete-fehér mozaikpadló

tökéletes harmóniát alkot a polcokra rendezett árukészlettel.

Riza tájképein érhető tetten leginkább a festői látásmód, a festőművészetből kölcsönzött tematika és kompozíció.



Részlet a Széll kúria parkjából, 1939. május 9., üvegnegatív, 9×12 cm,
Knebel Riza felvétele, SM TO, ltsz. HK. 1341. Megrendelő: vitéz Széll Elemér



Fotómontázs Knebel Riza baráti társaságáról, 1947, üvegnegatív, 9×12 cm,
Knebel Riza felvetele, SM TO, ltsz. nélkül

A művészet vidám oldalát ragadta meg 1947-ből származó humoros montázssorozata, amelyben saját és barátai portréit helyezte el különböző magazinkból vett illusztrációkon, s ezt fényképezte le.

Önálló fotográfiai kiállításáról vagy arról, hogy képeivel tárlatokon jelent volna meg, nincs tudomásunk. Annyi bizonyos csupán, hogy a helyi fotóművészeti bemutatókat előszeretettel látogatta, ahol – mint szakértőtől – olykor interjút is kértek a sajtó munkatársai, például az 1939-es soproni nemzetközi fénykéпкиállítás alkalmával: *„A megnyitó kévrészámú és előkelő látogatói között felfedeztük és rögtön kérdést intéztünk Knebel Rizához, a művészkezu és szemu fotográfushoz: milyen benyomást kelt benne a kiállítás. Knebel Riza elragadtatással beszél impreszsióiról. Hangsúlyozza, hogy a magyar anyagot semmivel sem tartja rosszabbnak a külföldinél. Fájlatja, hogy olyan kevesen nézik meg a szépen rendezett és csodálatosan gazdag képanyagot. Nem érti a kultúrájáról híres szombathelyi közönség érdeklődésének ily nagyfokú hiányát. Az az érzése, hogy a baj oka a szombathelyi amatőrök szervezetlenségében rejlik. Pedig volna valaki, aki össze tudná hozni a vasi amatőröket. Egy közismerten nagy kultúrájú és amellet kitiúú amatőrre gondol, aki vasmegyei arisztokrata. Lelkesedéssel beszél a fiatal gróf fotografus képességeiről. Az az érzése, hogy meg lehetne nyerni őt egy fotoklub reprezentatív vezetésének elvállalására.”*¹¹⁰ Knebel Riza festőművésznő és fotográfus – amiként e cikk is mutatja – a két világháború között aktívan jelen volt a város kulturális életében. Az Erzsébet királyné utca 24. szám alatt lévő házuk szalonjában pezsgő intellektuális miliő alakult ki, amelyben nagy szerepe volt Riza húgának, Mártának is, aki – mint kiváló zongoraművész és évtizedeken keresztül zenetanár

a Szombathelyi Zeneiskolában – a muzsika iránt rajongókat is a házba vonzotta.¹¹¹

Jószérivel azonban a fényképész műhely irányítása, a fotográfusi munka számtalan részfeladata töltötte ki Riza mindennapjait. Sajátos írásképe bizonyoság rá, amely a levelezésekben, számlákon fennmaradt, hogy személyesen tartotta a kapcsolatot a megrendelőkkel,¹¹² s egyénileg intézte a fényképezéshez szükséges anyagbeszerzést is.¹¹³ A megés utórendelőkönyveket gyakorta saját kezúleg vezette. Egészen idős koráig vezető szerepe volt a fotográfálásban. Természetesen a műhelyben segédszemélyzet is dolgozott, akik az előhívásban, retusálásban, adminisztratív feladatok ellátásában jeleskedtek. A fényképész segédek – például Lakat Erzsébet¹¹⁴ – közül kiemelkedik Döbörhegyi Margit (később Szebeni Istvánné, 1916–1976), aki 1937-től egészen 1963-ig dolgozott Knebel Riza mellett a műteremben, azt követően pedig a Fényképész Szövetkezet munkatársa lett 1971-es nyugdíjba vonulásáig. Elemi iskolai tanulmányait követően a Szombathelyi Polgári Leányiskolában, majd 1930-tól a Szombathelyi Állami Négyévfolyamos Női Felső Kereskedelmi Iskolában tanult. 1933 és 1937 között végezte el a fényképész iparostanonc iskolát, ahol tanmestere Haber Chajim Henrik volt. Az 1937-es tanoncmunka-kiállításon elismerő oklevélben részesült. Ezt követően vállalt munkát Riza műtermében. Idővel – az 1950-es évektől – ő vált a műhely egyedüli személyzetévé,¹¹⁵ s valójában minden feladatot átvett munkaadójától, a szalon valamennyi teendője az ő kezében összpontosult.¹¹⁶

Bizalmuk, barátságuk olyannyira elmélyült, hogy Riza keresztanyaságot vállalt Szebeni Istvánné leányánál, Katalinnál.¹¹⁷ Természetesen a fotográfiai



A Knebel fényképészműhely váróterme Döbörhegyi Margit fotográfussal, 1940-es évek eleje, papír pozitív, 18×24 cm, Knebel Riza felvétele, SM TO, ltsz. nélkül

műhely működtetéséhez hozzátartozott a tanoncok oktatása is. A fennmaradt tanoncszerződések arra engednek következtetni, hogy Riza fényképészetében számos diák – Pálos Katalin, Ganzer István, Polgár Pál, Magyaros Helmut Ottó, Takács Teréz¹¹⁸ – megfordult, akik közül többen – Pálos Katalin, Ganzer István – később önálló műhelyt alapítottak a városban. Rizát 1949-ben – Farkas Géza, Kiss Ferenc és Németh Kálmán mellett – beválasztották a fényképészipari mestervizsga-bizottságba.¹¹⁹ A Knebel-műterem a második világháború idején is megszakítás nélkül üzemelt. Működésében az sem okozott zavart, hogy épülete az 1944. május 12-én a város zsidó lakossága számára felállított gettó területén belül helyezkedett el. Az üzletmenet továbbfolytatásáról az alábbi híradás jelent meg a Vasvármegye napilap hasábjain: *„Tudatom m. t. üzletfeleimmel, hogy a Knebel fénykép-műterem változatlanul megmarad az Erzsébet királyné-utca 24. szám alatti (tisztá keresztény lakosságu) házban és fennakadás nélkül folytatja üzemét. Knebel Teréz cégtulajdonos.”*¹²⁰ Az üzlet utca felé néző ablakait a gettó fennállásának közel 50 napnyi időtartama alatt – a rendeletek értelmében s a visszaemlékezések tanúsága szerint – be kellett deszkázni.¹²¹ A műhely csupán a Szombathelyt ért bombatámadások idején függesztette fel rövidebb időre működését (1944. október 22–23.; 1945. március 4–6.; 8–11.), amint erről a megrendelőkönyvek tanúskodnak. 1944. október 21-én bombatalálatot kapott az Erzsébet királyné utca 23. szám alatti ház, amely a környező épületekben, így Knebel Riza és testvére, Márta házának Fő tér felőli üzletportáljában is kárt okozott. 1944. november 22-én a megrongálódott épületrészek helyrehozatalára szólították fel a tulajdonosokat.¹²²

A várost ért 1945. március 4-ei bombatámadás azonban még súlyosabb pusztítást okozott az épületben, ugyanis Rizáék otthonának és műhelyének közvetlen szomszédságában, a Kis-köztől (ma: Külsikátor) nyugatra álló épület is találatot kapott.¹²³ A károk helyreállítására 1948-tól került sor.¹²⁴ Knebel Mártának a Honvédelmi Minisztériumhoz írt keltezetlen levele az újjáépítés nehézségeibe enged bepillantást: *„Kedves Honvédelmi Minisztérium! Alulírottak házhelyén épül Szombathelyen Köztársaság tér 37. szám alatt a Honvédség részére 2 emeletes lakóház. Tavasszal a Minisztériumból jöttek hozzánk megkérdezni, lehetséges-e az építkezés, és mi a legnagyobb örömmel vettük, hogy a Honvédség építi fel a leégett házunkat. Az akkor velünk tárgyaló Elvtársak a legnagyobb megértéssel kezelték az ügyet, és azt az egyetlen, de legfontosabb kikötésünket szó nélkül tudomásul vették és megígérték annak teljesítését. Kérelmünk a következő volt: a hátsó parcellán lévő 100 éves fényképészeti műterem és ennek érdekében elől a házban a cégtábla és a kirakat és a bejárat megmarad. Ezt be is látták és megígérték. – Most már a befejezéshez közeledik az épület és az építkezés, és csak most tudtuk meg, hogy nem engedik meg sem a kirakatot, sem a bejáratot a műteremhez. Most azon kéréssel fordulunk a Honvédelmi Minisztérium osztályához, hogy az első ígéretükhöz híven vegyék figyelembe azt, hogy cégünk egyike a legrégebbieknek Szombathelyen, hogy Nagyapánk fényképész volt, s apánk ugyanitt folytatta iparát ebben a házban, tehát a cég nagy múltra tekint vissza, mi pedig már idősek vagyunk, és megélhetésünk ezzel teljesen veszélyeztetve van. Miután a házban úgyis a régi üzlethez is fentmarad [...], tehát semmiképp sem zavarónak a ház külső összhangját egy fényképész kirakat.*

Nagyon kérjük a fent leírt kérelmeket figyelembe véve mielőbb úgy intézkedni, hogy minden maradjon a régióban, a cégtábla, a kirakat és a bejárat. Itt említjük meg, hogy a hét hónapos építkezés alatt a forgalom minimálisra csökkent, és csak az tartotta bennünk a reményt, hogy a ház felépítése után ismét a régi körülmények között dolgozhatunk. A hátsó parcellán lévő fotóműhely és lakásunk bejárata a Köztársaság tér felőli kapun volt, ugyanitt a cég fennállása óta kirakat volt elhelyezve. Kértük, hogy az újjáépítés után is biztosítva legyen részünkre.”¹²⁵ A háborús veszteségeket az építkezés, az újrakezdés időszaka követte. Amint a megrendelőkönyvek mutatják, az 1940-es évek második fele valóban erőteljes visszaesést jelentett a cég életében, ám az 1950-es évek elejétől az üzlet forgalma normalizálódott, s az 1960-as évek eleji recesszióig meglehetősen jónak volt mondható. Riza idős kora és előrehaladott betegsége miatt erre az időszakra már jószerivel visszavonult a műhely munkálataitól. Személyes levelezésének számos darabjából kilálglik, hogy komoly és folytonos üzleti gyulladásoktól szenvedett, amelyre némi enyhülést a hévízi kúrák, illetve a külföldről beszerzett gyógyszerek hoztak.¹²⁶ 1962. október 25-én Szombathely Város Tanácsa VB Ipari Osztálya Knebel Riza műtermét az I. osztályba sorolta: „A nevezett I. osztályba van sorolva, ezen követelménynek csak abban az esetben felel meg, ha a műtermet és a fogadóhelyiséget is kifesteti. A kifestés határidejét 1962. december 20-ban állapítottam meg.” Az előírt festést a műhelyben 1963. januárjára végezték el.¹²⁷ Riza azonban már nem sokáig élvezhette ennek előnyeit és örömeit, ugyanis 1963. február 20-án agyérelmeszesedés következtében elhunyt.¹²⁸ Örökös hiányában, halálával lezárult a 100 éves múltra

visszatekintő, megannyi sikert felvonultató Knebel fotográfiai műhely története. A dicső múlt végtelenül puritán lezárásáról Knebel Márta levele ad egyszerűen fájó képet: „Alulírott Knebel Márta, Szombathely Köztársaság tér 37. sz. alatti lakos bejelentem, hogy nővérem, Knebel Teréz fényképész 1963. február 20-án meghalt. Iparigazolványát nem találom. Szebeni Istvánné, aki mint segéd volt alkalmazásában, a szombathelyi Fény. Szöv.-nél elhelyezkedett, így az ipar gyakorlása megszűnt. Kérem bejelentésem tudomásul vételét, és nővéremet az iparúzők névsorából törölni szíveskedjenek. Knebel Márta.”¹²⁹ Knebel Rizát a Jáki úti temetőben helyezték örök nyugalomra. Húga, Márta még ugyan ezen évben a Savaria Múzeum Helytörténeti Gyűjteményének ajánlotta fel megvásárlásra a műterem számos eszközét – fényképezőgépet, nagyítógépet, másológépet, vágógépeket, reprodukáló gépet – és a műhelyben készült közel húszezer üvegnegatívot, a hozzá tartozó megrendelő- és utórendelőkönyvekkel együtt (amelyek lehetővé teszik a fotográfia pontos azonosítását), néhány személyes tárgy kíséretében. A Helytörténeti Növedéki Napló bejegyzése szerint 1963 decemberében a Savaria Múzeum 2000 Ft-ért vásárolt meg 17715 db üveglemezt Knebel Mártától.¹³⁰ A szenzációs gyarapodásról a *Népszava* című napilap több alkalommal is beszámolt.¹³¹

Zárszó

A megismerés, a vizuális ábrázolás lehetőségének csaknem kimeríthetetlen tárháza a Savaria Múzeum Történettudományi Osztályának Knebel-fotóarchí-

vuma, amely fotográfia- és várostörténeti szempontból egyaránt unikális. Knebel Riza fotóművészeti munkásságának ez idáig legnagyobb és legsokrétűbb bemutatását a 2017. május 18. és 2017. december 21. között a Savaria Múzeum Dísztermében fennálló *Fényérzék/Személyes* című tárlat valósította meg, amelyen a fotográfusnál közel 50 munkája volt látható. A művészi és dokumentatív értékű fényképek mélyebb rétegeinek, történelmi, személyes, emberi síkjainak feltárására vállalkozó időszaki kiállítás nagy sikere és látogatottsága azt jelzi, hogy a művésznő

szellemisége, látásmódja, a műveiben megkomponált világ a 21. század embere számára is létfontosságú üzenetet hordoz. Festményei – fotográfiáihoz hasonlóan – rendre feltűnnek helyi képzőművészeti tárlatokon – a Szombathelyi Képtárban, a Répce Galériában –, országos aukciókon, amely szintűgy a művésznő munkásságának aktualitását jelzi. Remélhetőleg e tanulmány – az életpálya megismertetésén túl – szerepet játszhat abban, hogy Knebel Riza alkotói életműve megjelenjen a fotográfus- és képzőművésznők országos kánonjában is.

JEGYZETEK

- ¹ Magyar Nemzeti Levéltár Vas Megyei Levéltára (továbbiakban: MNL VaML.) Vas megye felekezeti anyakönyvi másodpéldányainak levéltári gyűjteménye (továbbiakban: Fel. akvgy.), Szombathely, római katolikus születési anyakönyv 306/1889.
- ² Savaria Megyei Hatókörű Városi Múzeum (továbbiakban: SM) Helytörténeti Adattár (továbbiakban: HA.) 159. Knebel Riza Szombathelyi Községi Elemi Népisiskolában szerzett bizonyítványai az 1896/1897. és 1898/1899. tanévről.
- ³ SM HA.159. Knebel Riza Szombathelyi Városi Államilag Segélyezett Polgári Leányiskolában szerzett bizonyítványai az 1900/1901. és 1901/1902. tanévről; PÁLFFY B. (szerk.) (1901) 57.; PÁLFFY B. (szerk.) (1902) 63.
- ⁴ Zenevizsga. Vasvármegye (továbbiakban: Vvm.), 1903. jún. 9. 3.
- ⁵ SM HA.159. Knebel Riza Kőszegi Katolikus Polgári Leányiskolában szerzett bizonyítványai az 1902/1903. és 1903/1904. tanévről.
- ⁶ SM HA.159. Knebel Rizának a bécsi Strehblow Művészeti Iskolában szerzett bizonyítványa.
- ⁷ SM HA.159. Knebel Rizának a bécsi Strehblow Művészeti Iskolában szerzett bizonyítványa.
- ⁸ SM HA.159. Knebel Rizának a bécsi Strehblow Művészeti Iskolában szerzett bizonyítványa.
- ⁹ SM HA.159. Heinrich Waßmuth által Knebel Rizának kiállított bizonyítvány.

- ¹⁰ SM HA.159. Knebel Jenő levele Knebel Rizához, Szombathely, 1908. febr.
- ¹¹ SM HA.159. Knebel Jenő levele Knebel Rizához, Szombathely, 1909. márc. 1.
- ¹² SM HA.159. Knebel Jenő levele Knebel Rizához, Szombathely, 1909. márc. 23.
- ¹³ SM HA.159. Knebel Jenő levele Knebel Rizához, Szombathely, 1910. máj. 6.
- ¹⁴ *A gyermeknap*. Vvm., 1907. márc. 24. 2–3.; *A gyermeknap ünnepély*. Vvm., 1907. ápr. 16. 1–2.
- ¹⁵ *Gróf Erdődy Gyuláné képkiallítása*. Vvm., 1907. nov. 17. 1–3.
- ¹⁶ *A szombathelyi festőiskolában*. Vvm., 1908. aug. 9. 8.
- ¹⁷ *Művészi menükártyák*. Vvm., 1908. okt. 9. 4.
- ¹⁸ *Szombathelyi művésznő sikere*. Vvm., 1908. okt. 31. 4.
- ¹⁹ *Gróf Erdődy Gyuláné portréja*. Vvm., 1909. dec. 25. 9.
- ²⁰ SM HA.159. Szenes Fülöp levele Knebel Jenőhöz, 1910. dec. 20.
- ²¹ SM HA.159. Réthy László levele Knebel Rizához, Veszprém, 1908. jún. 6.
- ²² SM HA.159. Knebel Riza 280. számú igazolványa, Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1911. jan. 12.
- ²³ BICSKEI É. (2002) 223–232.
- ²⁴ SM Helytörténeti Papírképek (továbbiakban: HP.) 1465_1–54.
- ²⁵ Budapest Főváros Levéltára IV.1407.b. Budapest Székesfőváros Tanácsi ügyosztályainak Központi Irattára XI-5991/1923 ltv. sz. A Magyar Képzőművésznők Egyesülete alapszabály módosításai.

- ²⁶ *Knebel Riza a tárlaton.* Vvm., 1912. ápr. 28. 9.
- ²⁷ *Knebel Riza festménye.* Szombathelyi Újság, 1912. máj. 5. 7.
- ²⁸ HP.2064. [...] Géza levele Knebel Rizához, Szombathely, 1912. máj. 12.
- ²⁹ *Főpróba a kaszárnnyában – Az Angyal a művészetben.* Vvm., 1912. szept. 19. 2.; *Angyal a művészetben.* Vvm., 1912. szept. 24. 4.; *A nőgyelet teaestélye.* Vvm., 1913. jan. 16. 4.; *Katholikus bál.* Vvm., 1914. febr. 19. 7–8.
- ³⁰ Nemzeti Szalon – A Magyar Képzőművésznők Egyesülete ötödik rendes tárlatának (és Paczka Ferencné gyűjteményes kiállításának) katalógusa, 1913. máj.–jún. 19. 79. tétel.
- ³¹ RADNÓTHY Dénes: *Képzőművésznők.* Vvm., 1913. máj. 28. 3.
- ³² XX. Művészeti Esztendő – Nemzeti Szalon – A Magyar Képzőművésznők Egyesülete hatodik rendes tárlatának katalógusa, 1914. márc. 17. 64. tétel.
- ³³ VÁRDAI Sz. (szerk.) (1914) 9.
- ³⁴ *Tárlat a Sabariában – Vasi művészek a legelső(k?) között.* Vvm., 1914. jún. 16. 4–5.; *Képkiallítás Szombathelyen.* Vas megyei Napló (továbbiakban: VmN), 1914. jún. 13. 3.; *Festőművészek tárlata a Sabariában.* VmN, 1914. jún. 16. 1.
- ³⁵ XXI. Művészeti Esztendő – A Nemzeti Szalon téli kiállításának katalógusa, 1914. dec. – 1915. jan. 11.
- ³⁶ *Brenner Tóbiás arcképe.* Vvm., 1914. okt. 9. 3.; *Brenner Tóbiás arcképe.* VmN, 1914. okt. 9. 2.
- ³⁷ SM HA.159. [...] Rózi levele Knebel Rizához, 1915. aug. 5.; SM HA.159. Knebel Jenő Knebel Rizához írt levelének „Kecskemét, Festőtelep, Műkert”-be címzett borítéka, 1917. júl. 21.
- ³⁸ *Knebel Riza a Nemzeti Szalonban.* Vvm., 1915. dec. 8. 5.
- ³⁹ Nemzeti Szalon – A Magyar Képzőművésznők Egyesülete nyolcadik rendes tárlatának katalógusa, 1916. márc. 16. 135. tétel.
- ⁴⁰ *Knebel Riza festménye.* Vvm., 1916. márc. 15. 3.
- ⁴¹ *A téli kiállítás.* Művészet, 1917. febr., 16. évf. 50.
- ⁴² *A Múcsarnok téli tárlata.* Népszava, 1917. nov. 17. 6.
- ⁴³ *A tavaszi kiállítás.* Művészet, 1918. jan. 7.
- ⁴⁴ *Magyar képzőművésznők.* Színházi Élet (továbbiakban: SZÉ), 1918. 20. sz. 31.
- ⁴⁵ *Tavaszi tárlat.* Népszava, 1918. márc. 26. 7.
- ⁴⁶ SM HA.159. Knebel Jenőné levele Knebel Jenőhöz, dátum nélkül.
- ⁴⁷ SÜMEGI Gy. (2009) 8.
- ⁴⁸ *Knebel Róza festőművésznő.* Vvm., 1917. szept. 6. 3.
- ⁴⁹ IVÁN Ede: *A kecskeméti művésztelep.* SZÉ, 1918. 30. sz. 17–20.
- ⁵⁰ *Knebel Riza önarcképe.* SZÉ, 1918. 30. sz. 41.
- ⁵¹ SM HA.159. „B. Illés alias Pufi” [Bródy Illés] levele Knebel Rizához, dátum nélkül.
- ⁵² SM HA.159. Knebel Riza és Dabis Boy verse, Kecskemét, 1918. aug. 27.
- ⁵³ SM HA.159. Iványi-Grünwald Béla levele Knebel Rizához, dátum nélkül.
- ⁵⁴ SM HA.159. Iványi-Grünwald Béla és Bilcz Irén levele Knebel Rizához, dátum nélkül.
- ⁵⁵ *Knebel Riza.* Vvm., 1918. nov. 22. 3.
- ⁵⁶ MNL VaML Szombathely város adóhivatalának iratai, Adófőkönyv 12. köt., 1861–1863. 747. sz.
- ⁵⁷ MNL VaML Szombathely város polgármestere iratai (továbbiakban: SZV Pg.) Közigazgatási iratok (továbbiakban: Közig. ir.) III. 164/1921.; MNL VaML SZV Pg. Iparhatósági iratok (továbbiakban: Iparhat. ir.) Iparlajstrom A 10/1921.
- ⁵⁸ *Szép és iparművészeti kiállítás.* Vvm., 1920. dec. 3. 3.
- ⁵⁹ MNL VaML A Szép és Iparművészeti Szakosztály jegyzőkönyvei 1934. jan. 5-től; MNL VaML Vasvármegye és Szombathely város Kultúregyesülete Képzőművészeti Szakosztályának ügyrendje, 1927.
- ⁶⁰ MNL VaML SZV Pg. Közig. ir. III. 255/1922.
- ⁶¹ SM Helytörténeti Iratok (továbbiakban: HI.) 70.1.1. Knebel Riza levele Szakács Margithoz, 1958 körül.
- ⁶² *Ma leplezi le Vas megye Széll Kálmán arcképét – Az arckép és festője.* Vvm., 1929. júl. 17. 4.
- ⁶³ Szebeni Katalin ajándéka a Savaria Múzeum Történettudományi Osztályának.
- ⁶⁴ SM Múzeumtörténeti Iratok 9/1930. FÁBIÁN Gyula: *A Képtár gyarapodása 1930. jan. 1-től; Ajándék a múzeum képtárának.* Vvm., 1930. nov. 4. 5.
- ⁶⁵ *Knebel Riza.* Vvm., 1929. márc. 27. 4.
- ⁶⁶ *Ma leplezi le Vas megye Széll Kálmán arcképét – Az arckép és festője.* Vvm., 1929. júl. 17. 4.
- ⁶⁷ MNL VaML SZV Pg. Közig. ir. 2103/1931.
- ⁶⁸ SM HA.159. Katalógus Iványi Grünwald Béla, Rudnay Gyula, Déry Béla, Csánky Dénes, Kandó László, Knebel Riza, Aba Novák Vilmos, Hermann Lipót, Orbán Dezső, Kató Kálmán, Boldizsár István festőművészek képkiallításáról.; *Ma este nyílik a legjobb magyar festők kiállítása.* Vvm., 1931. máj. 9. 3.; *A magyar mesterek kiállításának megnyitása.* Vvm., 1931. máj. 10. 4.
- ⁶⁹ *A magyar művészek programja: az elhanyagolt vidék.* Vvm., 1931. máj. 12. 4.

- ⁷⁰ *Herbst Géza volt alispán*. Kőszeg és Vidéke, 1935. jan. 20. 2.; *Arcképleleplezés*. Kemenesalja, 1935. jan. 27. 3.
- ⁷¹ SM HA.159. Knebel Márta levele Knebel Rizának, Balatongyörök, 1935. júl. 7.
- ⁷² ÉBER L. (szerk.) (1935) 571.
- ⁷³ A hivatásos művész lehetséges ismérveiről lásd: Szívós E. (2009) 103.
- ⁷⁴ FEHÉR K. (szerk.) (1927) 162.
- ⁷⁵ SM HA.159. Knebel Riza névjegykártyája.
- ⁷⁶ A pasztellportré a SM Helytörténet Knebel Fotógyűjtemény HK.945. leltári számú Knebel-fotográfia alapján készült.
- ⁷⁷ E. CSORBA Cs. (2000) 13–21.; SZARKA K. (2002) 7–8.
- ⁷⁸ Ezúton szeretném kifejezni köszönetemet Mayer Lászlónak, amiért a fotográfusok összeírásával kapcsolatban rendelkezésemre bocsájtotta kutatási eredményeit.
- ⁷⁹ JEKELFALUSSY J. (szerk.) (1892) 581.
- ⁸⁰ MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom E 31/1902.
- ⁸¹ MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom A 108/1920.; Özv. Pataki Lajosné. Vvm., 1920. szept. 8. 3.
- ⁸² MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom E 10/1920.
- ⁸³ MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom A 34/1922.
- ⁸⁴ MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom A 33/1932.
- ⁸⁵ MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom A 8/1946.
- ⁸⁶ MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom A 75/1945.
- ⁸⁷ MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom A 9/1945.
- ⁸⁸ MNL VaML SZV Pg. Iparhat. ir. Iparlajstrom A 90/1945.
- ⁸⁹ SM HP.1508_78.; SM HP.3184.
- ⁹⁰ Magyar Zoltán gyűjtő tulajdonában.
- ⁹¹ *Szép vadászszákmány*. Vvm., 1896. ápr. 1. 4.; *Erdődy Gyuláné grófné*. Vvm., 1899. aug. 13. 5.; *Széchenyi Jenő gróf és Erdődy Jetty grófnő házasságának 40-ik évfordulója*. Vvm., 1904. júl. 31. 3.; *Vadászszerecsse*. Vvm., 1905. szept. 20. 3.
- ⁹² Két fotográfia is ismert, amelyen Szegedy Georgina fényképezőgéppel a kezében látható. Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár 1636-1949: Augusztai főhercegné és József főherceg vadászata, Kisjenő, 1906. Illetve: Savaria Múzeum HP.1652.
- ⁹³ MNL VaML SZV Pg. Közig. ir. 1588/1939.
- ⁹⁴ *Nem igaz*. Vvm., 1935. dec. 22. 6.
- ⁹⁵ Reklám. Vvm., 1935. dec. 24. 2.
- ⁹⁶ Reklám. Vvm., 1936. jan. 14. 7.
- ⁹⁷ Reklám. Vvm., 1936. jan. 19. 2.
- ⁹⁸ Reklám. Vvm., 1936. febr. 18. 2.
- ⁹⁹ MNL VaML SZV Pg. Közig. ir. 3176/1936.
- ¹⁰⁰ *A Knebel Műterem bevezette*. Vvm., 1936. márc. 8. 9.
- ¹⁰¹ MNL VaML SZV Pg. Közig. ir. 3995/1936.
- ¹⁰² SM HA.159. Knebel Riza szakvizsgálati bizonyítványa. Szombathely, 1936. júl. 10.
- ¹⁰³ MNL VaML SZV Pg. Közig. ir. 1588/1939.
- ¹⁰⁴ SM HA.159. Knebel Riza fényképész iparigazolványa, Szombathely, 1936. júl. 15.
- ¹⁰⁵ MNL VaML SZV Pg. Közig. ir. 1185/1938.
- ¹⁰⁶ Interjú Szebeni Katalinnal, Knebel Riza keresztlányával. Szombathely, 2017. okt. 31. Az interjút készítette: KELBERT Krisztina.
- ¹⁰⁷ Interjú Csonka Ernővel. Szombathely, 2017. október 6. Az interjút készítette: KELBERT Krisztina.
- ¹⁰⁸ Tolnai Világlapja, 1937. júl. 6. 46.; *Tegnap keresztelték Szombathelyen Ottó királyfi keresztfiát*. Vvm., 1937. jún. 12. 2.
- ¹⁰⁹ Lásd: SCHIRMER, L. (ed.) (2007) 9.
- ¹¹⁰ *Szombathelyen is nagy sikere van a soproni nemzetközi fényképképzőiskolának*. Új Sopronvármegye, 1939. okt. 13. 2.
- ¹¹¹ Interjú dr. Landgraf Jánosné Mózer Ibolyával. Szombathely, 2017. aug. 16. Az interjút készítette: KELBERT Krisztina.
- ¹¹² SM HA.159. Knebel Riza levele Nagyságos vitéz Szabadváry Ferenc Úrnak, 1943. jan. 1.
- ¹¹³ SM HA.159. Knebel Teréz vásárlása a „Hennings & Dapsy Fényképezési és Műszaki Cikk Importja és Vezérképviseletei cégtől”. Számla, Nagykároly, 1944. aug. 22.
- ¹¹⁴ SM HA.159. Knebel Riza levelezőlapja Lakat Erzsébet fényképész segédhez, 1941. máj. 24.
- ¹¹⁵ SM HA.159. Szakszervezeti Társadalombiztosítási Központ. Jegyzék a munkavállalók bejelentésére és a járulékok bevallására, 1961. december hóról; SM HA.159. 1962. évi adóbevallás, Knebel Terézia, Szombathely, 1963. jan. 14.
- ¹¹⁶ Interjú Csonka Ernővel. Szombathely, 2017. okt. 6. Az interjút készítette: KELBERT Krisztina.
- ¹¹⁷ Ezúton tartozom köszönettel Szebeni Katalinnak, hogy betekintést engedett Szebeni Istvánné Döbörhegyi Margit fényképész személyes irataiba, s megosztotta velem visszaemlékezéseit.
- ¹¹⁸ SM HA.159. Tanonc-szerződés Pálos Katalinnal, 1937. nov. 2.; Tanonc-szerződés Ganzer Istvánnal, 1938. jan. 10.; Tanonc-szerződés Polgár Pállal, 1940. márc. 4.; Tanonc-szerződés Takács Terézszel, 1944. aug. 18.
- ¹¹⁹ *Mestervizsgabizottságok kinevezése Szombathelyen*. Vasvármegye Hivatalos Lapja, 1949. ápr. 30. 30.

- ¹²⁰ Vvm., 1944. máj. 16. 6.
- ¹²¹ Interjú dr. Landgraf Jánossal. Szombathely, 2017. aug. 16. Az interjút készítette: KELBERT Krisztina.
- ¹²² MNL VaML SZV Pg. Közig. ir. 7863/1944.
- ¹²³ CZIRÓK Z. (2015) 105.
- ¹²⁴ MNL VaML Szombathely város polgármesteri hivatalának iratai. Közigazgatási iratok. 50636/1948.
- ¹²⁵ SM HA.159. Knebel Márta levele a Honvédelmi Minisztériumhoz, dátum nélkül.
- ¹²⁶ SM HA.159. Lékay-Lingauer Albin levele Knebel Mártának, Bp., 1956. aug. 13.; Lékay-Lingauer Albin levele Knebel Rizának, Bp., 1956. aug. 22.; Lékay-Lingauer Albin levele Knebel Mártának, Linz, 1958. júl. 24.; Lékay-Lingauer Albin levele Knebel Rizának, Linz, 1960. okt. 12.
- ¹²⁷ MNL VaML Szombathely Város Tanácsa VB Ipari Osztály iratai 27087/1963.
- ¹²⁸ MNL VaML Vas megye állami anyakönyvi másodpéldányainak levéltári gyűjteménye. Szombathely, halotti anyakönyv 122/1963.
- ¹²⁹ SM HA.159. Knebel Márta levele a Városi Tanács VB Ipar-Műszaki Osztályához, Szombathely, 1963. máj. 27.
- ¹³⁰ SM Helytörténeti Növedéki Napló, 158/1963. 17715 db Knebel üveglemez.
- ¹³¹ *Értékes hagyatékkal gazdagodott.* Népszava, 1963. aug. 10. 4.; *Értékes helytörténeti anyagot.* Népszava, 1967. szept. 14. 4.
- IRODALOM
- A Magyar Képzőművésznők Egyesülete ötödik rendes tárlatának (és Paczka Ferencné gyűjteményes kiállításának) katalógusa. Nemzeti Szalon, 1913. máj.–jún.
- A Magyar Képzőművésznők Egyesülete hatodik rendes tárlatának katalógusa – XX. Művészeti Esztendő. Nemzeti Szalon, 1914. márc.
- A Magyar Képzőművésznők Egyesülete nyolcadik rendes tárlatának katalógusa. Nemzeti Szalon, 1916. márc.
- A Nemzeti Szalon téli kiállításának katalógusa – XXI. Művészeti Esztendő. 1914. dec. – 1915. jan.
- BÁRDOSINÉ DORNER M. (1988): „Knebel Fényirda” – vasi fotográfusok emlékei, Szombathely, Vas Megyei Múzeumok Igazgatósága.
- BÁRDOSINÉ DORNER M. (1989): *Régi szombathelyi fotográfusok.* Vasi Szemle 43. évf. 2. sz. 273–282.
- BICSKEI É. (2002): *Nők az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda- és Rajztanárképezdében, 1871 és 1908 között.* In BLASKÓNÉ MAJKÓ K. – SZÓKE A. (szerk.), *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig.* Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 223–242.
- CZIRÓK Z. (2015): „Tegnap istenítélet volt Szombathelyen...” *Légítamadások a vasi megyeszékhely ellen, 1944–1945,* Szombathely, Vasi Múzeumbárát Egyeslet.
- E. CSORBA CS. (2000): *Magyar fotográfusnők 1900–1945,* Budapest, Enciklopédia Kiadó.
- ÉBER L. (szerk.) (1935): *Művészeti Lexikon I. A–K,* Budapest, Győző Andor Kiadása.
- FEHÉR K. (szerk.) (1997): *Szombathely, 1777–1927 – Jubiláris emlékalbum,* Szombathely, Szombathely Megyei Jogú Város Önkormányzata.
- JEKELFALUSSY J. (szerk.) (1892): *Magyarország iparosainak és kereskedőinek cím- és lakjegyzéke,* Budapest, Pesti Könyvnyomda Rt.
- KELBERT K. (2017): *Knebel Riza,* Szombathely, Szülőföld Kiadó (Híres szombathelyi nők, 17.)
- PÁLFFY B. (szerk.) (1901): *A Szombathelyi Városi Államilag segélyezett Polgári Leányiskola XXV. Értésítője az 1900–1901. tanévről,* Szombathely.
- PÁLFFY B. (szerk.) (1902): *A Szombathelyi Városi Államilag segélyezett Polgári Leányiskola XXVI. Értésítője az 1901–1902. tanévről,* Szombathely.
- SCHIRMER, L. (ed.) (2007): *Women seeing Women – A pictorial history of women’s photography from Julia Margaret Cameron to Annie Leibovitz,* London, House Publishing.
- SÜMEGI Gy. (2009): *A Kecskeméti Művésztelep dokumentumai (1909–1919),* Budapest, L’Harmattan.
- SZARKA K. (2002): *Fotográfia nőnemben,* Budapest, Balassi Kiadó.
- SZÍVÓS E. (2009): *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918,* Budapest, Új Mandátum Kiadó.
- VÁRDAI Sz. (szerk.) (1914): *Az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola és a vele ügykezelés tekintetében egybekapcsolt festészeti és szobrászati mesteriskolák és a női festőiskola évkönyve az 1913–1914. tanévről,* Budapest, ifj. Kellner Ernő Könyvnyomdája.

Demeter Zsuzsanna

Mozaikdarabok – Nagy Gizi fotográfusi munkássága

A Kiscelli Múzeum Fényképgyűjteménye mintegy harminc fényképet őriz egy Nagy Gizi nevű fényképésznőtől az 1910-es évek elejéről. A képek a Százados úti művésztelepről, a Vág utcai népházról, és más kislakásos bérházakról készültek. A fényképész a magyar fotótörténet számára teljesen ismeretlen, munkásságáról ez ideig jóformán semmit nem tudtunk.¹ Terveim között már régóta szerepelt, hogy megpróbálom feltárni kilétét, erre teremtett alkalmat a Magyar Fotótörténeti Társaság konferencia felhívása. Amikor elkezdtem a munkát, a képeken kívül mindössze két adat állt rendelkezésemre. Az egyik, E. Csorba Csilla *A kísérletezéstől az önmegvalósításig – Magyar női fotográfusok a századfordulón* című tanulmányában² idéz egy Székely Aladár-levélből: „[...] A Nagy Gizi-féle szakiskolát nem tartom alkalmasnak, elég komolynak”³ – írta Székely Aladár Kner Imrének 1916. júliusában, amikor az tanácsot kért tőle, hogy hol taníttassa lányát a fotográfus szakmára. A másik a *Színházi Élet* 1918 szeptemberében megjelent írása.⁴ A cikkből az derült ki, hogy Jókai Mór második feleségének, Nagy Bellának Gizi nevű testvére fényképészként dolgozott, műterme volt a Koronaherceg utcában,

ahol női segédek alkalmazott, oktatta őket a fényképész mesterségre.⁵ A szakirodalomban mindössze ennyi volt ismert róla, a további adatok saját kutatásaim eredményei.

Nagy Gizi (születési nevén Grosz Gizella) Budapesten látta meg a napvilágot 1885. november 22-én, Grosz Mór és Flamm Éva második gyermekeként. Nővére, a majdnem hat évvel idősebb Bella lesz majd Jókai Mór második felesége. Rajtuk kívül a házaspárnak még három további gyermeke született: Ilona, Lajos és Dezső.⁶ Amikor 1899-ben az alig húszéves színésznőt, Bellát feleségül vette a 74 éves írófejedelem, a család is reflektorfénybe került.

A szülők – az újság-elárusító apa és a magánzó anya⁷ – ekkor már nem éltek együtt, így Bellával Jókai mintegy „hozományul kapta” az egész családot. A „családi idill”-ről számos fénykép készült, többek között közös üdüléseik alkalmával Abbáziában,⁸ illetve a francia Riviérán, Nizzában, a szállásukon vagy éppen tengerparti sétájuk közben,⁹ ahol az idős író felesége, anyósa és tizenéves sógornői koszorújában láthatjuk. Itthon Erdélyi Mór fényképezte őket, aki nemcsak csoportképet készített, hanem némely családtagról, így a fiatal Gizelláról portrét is.¹⁰



Nagy Gizella, 1901 körül, matt celloidin, 20,8×11,1 cm,
Erdélyi Mór felvétele, Petőfi Irodalmi Múzeum, ltsz. F. 4262



Nagy Gizella, 1901 körül, matt celloidin, 20×10,2 cm,
Erdélyi Mór felvétele, PIM, ltsz. F. 4260



Jókai Mór feleségével, Nagy Bellával és annak családjával, fotómontázs, 10,5×14,7 cm, Erdélyi Mór felvétele, PIM, ltsz. F. 3803

Erdélyi egyik képe különösen izgalmas: a fényképész két negatívot montírozott össze. Az egyik eredeti felvételen Jókai Bellával, a másikon Groszné a testvérekkel, a végeredmény pedig családi csoportkép lett.¹¹

Jókai halála (1904) után Bella az anyjával és testvéreivel maradt, de visszaköltöztek a Grosz család

régi lakásába, a Szondy utca 11-be. Itt látogatta meg Tábori Kornél a visszavonultan élő özvegyet, és készített vele interjút egy újabb, ellene irányuló sajtóhadjárat közepette, 1906 tavaszán.¹² A *Tolnai Világlapjában* megjelent, *Jókai özvegye* című cikkében Tábori Nagy Bellát – a körülötte kialakult közhangulattal ellentétben – nagyon szimpatikus,

családszerető nőnek ábrázolta, külön kiemelve testvéreivel való törődését: „Nagy gondot ad a testvérek nevelése is. Jókainét, a maga férfias természetével, családfőnek teremtette az isten. Kitűnően neveli öccseit, akik gimnáziumi tanulók. Egyik húga elvégezte tanulmányait s most a háztartás titkait ókumulálja, a másik pedig – csudaszép leány – a színipályára készül.” A színésznőnek készülő hűg, akiről a lap fényképet is közölt,¹³ pedig nem más, mint Nagy Gizella. Tábori szerint „Talentumáról meglepő dolgokat mesélnek. Ez a kreolarcu, nagy szemű leány még lázba fogja ejteni a budapesti publikumot. Valami különös báj, a szív mélységeiből jövő kedvesség sugárzik a lényéből[...]"¹⁴ Az újságok társasági híreiben 1907 és 1908 folyamán többször találkozhatunk különböző jótékonyági rendezvények szereplői között özvegy Jókainé hűgának nevével,¹⁵ Gizella azonban mégsem lett színésznő, hanem a századfordulón a nők körében divattá vált fényképész pályát választotta.

A *Fővárosi Közlöny* 1912 októberében közölte, hogy Nagy Gizella, Koronaherceg utca (ma Petőfi Sándor u.) 5. szám alatti lakos fényképész iparengedélyt kapott.¹⁶ Az október 12-vel keltezett iparengedélyt a IV. kerületi előljáráóság iparlajstroma szerint Gizellának házasságfelbontó törvényszéki ítélet alapján adták ki.¹⁷ Vagyis Gizella ahelyett, hogy komolyabban megpróbálta volna a színészi mesterséget, férjhez ment, majd vélhetően rosszul sikerült házassága után döntött úgy, hogy kereső foglalkozás után néz. Mivel 1912-ben az iratokban már csak lányneven szerepelt, a levéltári forrásokban olyan, időben megegyező bontóperi iratokat kerestem, amelyekben a feleség leánykori neve Nagy Gizella volt. Szerencsémre Gászner Béla közjegyző iratai között találtam

egy Silberstein Miklósné Nagy Gizellát, róla feltételeztem, hogy azonos a későbbi fényképésznővel. (Azért itt kerestem, mert a Gászner közjegyzői iroda éveken keresztül intézte Jókai Mór ügyeit, náluk helyezte el például Jókai és Nagy Bella a végrendeletét is.¹⁸) Feltételezésem akkor vált bizonyítottá, amikor a *Pesti Hírlap* 1909. június 22-i számának társasági hírei között megtaláltam a Silberstein Miklós, a Szabolcs vármegyei Népbank igazgatója és Nagy Gizella házasságkötéséről szóló értesítést. „A polgári esketés után az egyházi szertartás a mennyasszony nővérének, özvegy Jókai Mórénak a lakásán volt. Az esketést dr. Adler Illés főrabbi végezte[...]"¹⁹ Az esküvőn a tanúk Vázsonyi Vilmos ügyvéd és Kun Mátyás bankelnök voltak. Az újdonsült házasság az esküvőt követően ott helyben házassági szerződést is kötöttek Stamberger Ferenc közjegyző előtt. A család, jobban mondva nővére, Bella – minden bizonnyal a Jókai-örökségből – Gizellát 40 ezer korona hozománnyal és 8 ezer korona értékű kelengyével adta férjhez.²⁰ Ez a szerződés értelmében a házasság fennállása alatt a feleség kizárólagos vagyonát képezte, a frigy esetleges felbomlásakor pedig visszajárt a feleségnek, a felek külön költözését követően 14 nappal letétbe kellett helyezni számára.²¹ A házasság kérészéletűnek bizonyult, Gizella már 1910 novemberében ügyvéd útján szólította fel férjét hozománya visszafizetésére.²² A pénzt több részletben, mintegy két éves jogi huzavona után, a válás kimondását követően, 1912 őszén kapta vissza a család.²³

A fiatalasszony feltehetően akkor kezdett el fényképezéssel foglalkozni, miután Nyíregyházáról visszaköltözött a fővárosba. Nem tudjuk, hogy ez mennyire volt a saját elhatározása, a családja kívánsága, avagy kísérlet arra, hogy visszakapott ho-



Jókainé Nagy Bella édesanyjával és testvéreivel. Balról: Grosz Mórné, Nagy Lajos, Nagy Gizi, Nagy Dezső, Jókainé Nagy Bella, Nagy Ilonka, 1915-1920 között, repropozitív, 17,6×23,3 cm, ismeretlen fényképező felvétele, PIM, ltsz. F. 4283

mányát befektessék, mint ahogy arról sincsenek információink, hogy kinél tanulta a mesterséget. Mindazonáltal a Kiscelli Múzeumban található fényképei alapján úgy vélem, hogy Erdélyi Mórnál. Nagy Gizi képeinek nagyobb része ugyanis Erdélyi

Mór képeivel együtt került a Fővárosi Múzeum gyűjteményébe 1916-ban, a Fővárosi Tanács VII. ügyosztálya átadása révén.²⁴ A képek témájukat tekintve a Bárczy István polgármester nevével fémjelzett nagyszabású kislakás- és iskolaépítési program-



Ételosztás a Vág utcai Népházban, 1912 körül, matt celloidin, 11,7×17 cm, karton, 25,1×31,5 cm, Erdélyi Mór felvétele, Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeum, ltsz. Fgy. 12432.2

hoz kapcsolódnak, amelynek során két szociális és közművelődési intézmény, a Vág utcai népház, illetve az Aréna úti népszálló is felépült. A képek döntő többsége erről a két épületről készült 1911–1912-ben, közvetlenül az intézmények átadása előtt vagy rögtön azt követően. Ekkor Erdélyi már több éve folyamatosan dokumentálta az építési programot,

több száz felvételt készített az új iskolákról, kislakásos telepekről. Mintegy 130 fényképe illusztrálta a *Magyar Építőművészet* 1913-ban megjelent, a projekt eredményeit bemutató kiadványát is.²⁵ A képek több lépcsőben kerültek a Kiscelli Múzeum fényképgyűjteményébe a tanács közvetítésével. Az a tény, hogy Nagy Gizi képei is ebben a válogatásban

voltak, valószínűsíti, hogy Erdélyinél tanulhatott. A képek adjusztálásukban is Erdélyi munkáihoz hasonlóak,²⁶ ráadásul a Vág utcai népházról készült Erdélyi- és Nagy-felvételek szinte együtt alkotnak az épületről egy sorozatot. Vannak helyiségek, pl. a konyha és az étkező, amelyekről mindketten készítettek fotográfiát, de a csecsemők hálójáról péld-

dául csak Nagy, míg a foglalkoztató műhelyről csak Erdélyi.

A Százados úti művésztelpről is vannak nagyon hasonló, bizonyosan egy időben készült felvételeik.

Gizella ráadásul fiatalkora óta ismerte Erdélyit, aki jó viszonyban lehetett nővérével, hiszen az évek során számos alkalommal fényképezte Bellát, mond-



Ételosztás a Vág utcai Népházban, 1912 körül, zselatinos ezüst, 16,6×22,6 cm, karton, 25,4×31 cm, Nagy Gizi felvétele, BTM KM, ltsz. Fgy. 12431.11



Vág utcai Népház hálóterme, 1912 körül,
zselatinos ezüst, 16,9×22,8 cm,
karton, 25,1×30,5 cm,
Nagy Gizi felvétele, BTM KM,
ltsz. Fgy. 12431.13



Sakkozók az Aréna úti Népszálló
ebédlőtermében, 1912 körül,
zselatinos ezüst, 16,6×22,6 cm,
karton, 24,9×30,5 cm,
Nagy Gizi felvétele, BTM KM,
ltsz. Fgy. 12431.8



A Százados úti kislakásos telep, 1912 körül, zselatinos ezüst, 16,5×22,8 cm, karton, 24,8×31,3 cm, Nagy Gizi felvétele, BTM KM , ltsz. Fgy. 13768.10

hatni házi fotográfusa volt. Csak a Petőfi Irodalmi Múzeum adatbázisában 54 darab Bellával kapcsolatos Erdélyi-képet találtam: portrékat még színésznőségének idejéből, páros portrékat Jókaival a házasságuk alatt, családi képeket a Grosz-Nagy családról. Logikusnak tűnik, hogy Gizella ezt a kapcsolati

tőkét használta fel, amikor elhatározta, hogy kitanulja a fotográfusi szakmát. Pályájának kezdetén segédkezhetett Erdélyi akkori munkájában, minek következtében ő is épületfelvételeket, valamint zsáncereket készített. Későbbi munkássága idejéből viszont csak műtermi felvételeket, portrékat ismerünk.

Nagy Gizi (ekkor már a Gizella helyett a Gizit használta) iparendélyét a Belvárosban lévő, Koronaherceg utca 5. szám alatti, Hermes Magyar Általános Váltóüzlet Rt. megbízásából épült fényűző bérpalotába jegyezték be. A házban lakott Grosz Mórné is Gizi fiatalabb testvéreivel. Az épületben (és a helyén álló, lebontott kétemeletes ház padlás-

terében) már korábban is volt fényképész műterem, tulajdonosa 1906-ban bekövetkezett haláláig Mártonfy Gyula, később pedig Mártonfy Gy. utóda volt. Az 5. emeleten lévő műtermet a háztulajdonos Magyar Általános Hitelbank 1912 őszén Hajós Alfréd és Villányi János tervei alapján átalakíttatta. Az eredetileg két helyiségből álló műterem új be-



Az Aréna úti Népszálló konyhája, 1912 körül, zselatinos ezüst, 16,2×22,6 cm, karton, 24,6×31,5 cm, Nagy Gizi felvétele, BTM KM, ltsz. Fgy. 12431.9

járatot kapott, ruhatár épült hozzá, a fogadószobát több részre osztották. Volt külön „retusírozó” helyiség, labor és sötétkamra is.²⁷ Ide költözött Nagy Gizi „művész fényképező”,²⁸ a korabeli telefonkönyvek és lacímjegyzékek tanúsága szerint 1923-ig működött itt.

A fényképész nő pályafutása nagyon ígéretesen indult. Az *Uj Idők* 1913. január 5-i száma kettős portrét közöl tőle: A női szavazati jog két harcosa kép-aláírással az angol Cicely Corbettről, és a magyar feminista mozgalom egyik élharcosáról, gróf Teleki Sándornéről.²⁹ Április 30-án pedig – alig fél évvel az iparendély megszerzése után – már ő ismertette a fényképész pályákat a Feministák Egyesülete és a Nőtisztviselők Országos Egyesületének a községitő népiszolgálat tanulóinak és szülei számára évente rendezett pályaválasztási „értekezletén”.³⁰ Előadásáról így írt a *Budapesti Hírlap*: „Nagy Gizi a fotográfusok pályáját ajánlja a leányok figyelmébe. Tanulják meg ennek a foglalkozásnak nemcsak mesterségbeli, hanem művészi részét is, bár erre hazánkban még kevés mód kínálkozik. Szép, színes előadása azzal a hatással volt, hogy a hallgatók mindegyike kedvet kapott a különböző mikro-, röntgen-, mennybolt-, csillagkép- és spektrum-fotografáláshoz. Ez a pálya, amelynek mostanában a mozi adott óriási lendületet, valóban kiválóan alkalmas a nők számára.”³¹

A feministákkal való kapcsolat azonban hamarosan megszakadhatott. 1914-ben, a következő évi pályaválasztási rendezvényen már nem ő tartotta a fényképész szakma részéről az előadást (a többi előadó személye nem változott), hanem Révész Imre.³²

Nevével szignált fényképe – a már említett *Uj Idők*-beli fotóján kívül – is mindössze egyszer jelent meg. Az *Érdekes Ujság* 1918. 6. száma közölte tőle



Vázsonyi Vilmos, 1917, matt albumin, 21×15 cm,
Nagy Gizi felvétele, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. TF 62.2142

egykori házassági tanújának, az örökösödési perben Bella ügyvédjének és jó barátjának, Vázsonyi Vilmosnak a portréját.³³

Az első világháború éveiben Nagy Gizi a portréfényképezés mellett oktatással is foglalkozott, műtermében nőknek szervezett tanfolyamokat. 1917-ben a *Tolnai Világlapja* hat számában is megtaláljuk hirdetését a hangzatos „Kenyeret a nőknek!”

címmel:³⁴ „Kitűnő alkalom kínálkozik arra – hangzik a hirdetés –, hogy a szakfényképezést elsőrangú munkaerőtől elsajátítsa, hogy aztán akár kenyérkereset céljából, akár pedig műkedvelésből folytathassa. A tanítást igen mérsékelt díjazás mellett elvállalja Nagy Gizi szakfényképész művésznő...”

A tanítás mellett képkidolgozást és nagyítást is vállalt, erről műtermének egy másik hirdetése tanúskodik: „Örök emlékül elesett, fogságba került testvéreink, gyerekeink, férjeink, apáink stb. részére nem ismerünk nemesebb és örökbecsűbb emléket, mint egy szép képet. Igazi kiállításra való fényképnagyításokat és színezéseket végez Nagy Gizi műterme Koronaherceg u. 5. Minden fénykép után elkészíti a nagyítást.”³⁵

A Székely Aladár által „alkalmatlannak és nem elég komoly”-nak tartott szakiskola a *Tolnai Világlapja* 1918-as fényképes híradása szerint már kétszáz tanítványt bocsátott ki a Koronaherceg utcai műteremből. A lap ez alkalomból Nagy Gizi fényképészeti műtermének jubileuma címmel csoportképet közölt az éppen végzős hallgatókról.³⁶ Erre az eseményre hivatkozott egy – szintén a lapban megjelent – újabb hirdetés: „Kétszáz fiatal leány talált magának jövőt és boldogulást azáltal, hogy megtanulta a fényképezés nemes mesterségét. E kétszáz leány közül igen sok van olyan, aki önállósította magát, és már 30-40, sőt 50 000 korona évi jövedelme is van, tehát annyit keres, mint két miniszter. Talán egyetlen pályára sem olyan alkalmas egy nőnek a jövője biztosítására, mint a fényképészeti pálya, amely kis befektetéssel önállóságot biztosít számára. Nagy Gizi műterme [...] ez ideig kétszáz tanítványt bocsátott ki szárnyai alól. Lapunkra való hivatkozással szívesen ad bővebb felvilágosítást a tanításra vonatkozóan.”³⁷

Arról, hogy a bevezetőben említett *Színházi Élet*-cikk által Pest egyik legjobb „fotopedagógusának”³⁸ titulált Nagy Gizinél kik tanultak, nincsenek adatok. A Budapesti Fényképészek Ipartestületének segédnyilvántartó könyveiben mindössze egyetlen olyan személyt találtam, Somogyi Piroskát, aki Nagy Gizinél 1920 és 1921 folyamán több mint egy évig állt segédként alkalmazásban.³⁹

A műterem működéséhez további adalék, hogy Gizi az ipart 1919. március 3-án megszüntette, azonban még aznap újra kiváltotta a fényképészengetélyt, társulva hűgával, Nagy Ilonkával. Lehet, hogy ennek a társulásnak anyagi természetű okai voltak, de az is elképzelhető, hogy a nagyon összetartó család így próbálta biztosítani a legkisebb lány jövőjét is. Mindenesetre a műterem 1923-ig,⁴⁰ ameddig működését nyomon lehetett követni, végig Nagy Gizi nevén szerepelt. Érdekes időbeli egyezés, hogy 1924-ben újabb képek kerültek a Fővárosi Múzeumba a fényképésznőtől „házi gyűjtés” bejegyzéssel. Ezek a felvételek az 1911–12-ben a népszállóról és a kislakásos építkezésekről készült sorozatok további darabjai, egy részük duplum, kópiáik már az 1916-ban a múzeumba bekerült képek között is ott voltak.

Arról, hogy 1923 után hogyan alakult Nagy Gizi sorsa, mikor és miért hagyta abba a fényképezést, alig sikerült valamit kiderítenem. Talán a kiváltó ok az lehetett, hogy üzlettárs húga, miként az édesanyjuk halálakor közzétett gyászjelentésből (1927)⁴¹ kiderül, férjhez ment, de az is lehet, hogy a vállalkozás anyagilag sikertelenné vált. Gizi nem házasodott újra, mert Ilonka 1931-ben bekövetkezett halálakor⁴² is leány-, jobban mondva „művésznévét” használta. 1936 novemberében a *Budapesti Közlöny Hivatalos*

Értesítőjében, amikor húga hagyatékának harmadrészére örökösödési bizonyítvány kiadását kérte, háztartásbeliként szerepelt, lakcíme: Elnök utca 10.⁴³

Az Elnök és a Delej utca sarkán álló egyemeletes épületet 1935 októberében 40 ezer pengőért vásárolta Nagy Gizella és birtoktársa.⁴⁴ A birtoktárs pedig nem más volt, mint nővére, Jókainé. A házba nemcsak a két leánytestvér, hanem velük együtt két öcscsük, az ügyvéd Lajos és a foglalkozás nélküli Dezső is beköltözött. (Lajos és Bella ekkor már több mint egy évtizede élt közös háztartásban, Lajos volt egyben az özvegy jogi képviselője is.) Ezt követően a testvérek további élete még szorosabban összekapcsolódott. Az 1941-es népszámlálás lakásíveinek tanúsága szerint 1939 márciusáig laktak az Elnök utcai házban. Ekkor azzal az ürüggyel, hogy Bella Jókai műveinek angol nyelvű kiadását és megfilmesítését készíti elő⁴⁵ – de valószínűbb, hogy a kialakult politikai helyzet és a zsidó származásúakat sújtó intézkedések miatt –, mind a négy testvér Angliába utazott, és a Londonhoz közeli Cheshamben telepedtek le, ahol továbbra is együtt laktak mindannyian.⁴⁶ A háború alatt a BBC magyar adásánál bemondóként dolgozó Nagy Lajost a m. kir. minisztérium 5.161/1942 ME sz. határozatával megfosztották magyar állampolgárságától.⁴⁷ Ugyanekkor Bella ellen is szélsőjobboldali sajtókampány indult, azt követelve, hogy őt is fasszák

meg mind vagyonától, mind a Jókai után járó szerzői jogdíjaktól, mind pedig állampolgárságától,⁴⁸ de ez végül nem következett be.

A család a háborút követően sem tért haza az emigrációból. Dezső még 1945-ben, Nagy Bella 1947 januárjában halt meg lakóhelyükön, Cheshamben.⁴⁹ Lajos, ahogy az Bella hagyatéki irataiból kiderül, 1948 körül szándékozott hazajönni az örökösödési ügyeket intézni, de hogy ez végül megvalósult-e, nem tudni. Azt azonban igen, hogy mindketten, Gizi és ő is felvették az angol állampolgárságot,⁵⁰ az Elnök utcai házat pedig államosították. Nagy Gizella 1951-ben hunyt el.⁵¹ Lajos 22 évvel élte túl nővérét. Az ő végrendelete révén került Bella hagyatéka a Petőfi Irodalmi Múzeumba.⁵²

Nagy Gizi közgyűjteményekben fellelhető fényképhagyatéka, úgy tűnik, rendkívül szerény; a Kiscelli Múzeumban őrzött képeken kívül mindössze egy, általa készített kislány portrét őriz a Magyar Fotográfiai Múzeum,⁵³ egyet pedig, az *Érdekes Ujság*ban megjelent Vázsonyi-portré eredetijét, a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára.⁵⁴ A Petőfi Irodalmi Múzeumban, a Nagy Bella-hagyatékban lévő, máig meghatározatlan családi portrék között lehet még általa készített fénykép. Jelenleg a Fényiratok internetes antikvárium árul egy, a műtermében készült ismeretlen férfi portrét.⁵⁵

JEGYZETEK

- ¹ Egyik fényképét (*Konyha*, 191? címmel BTM KM ltsz.: 13768.13.) a *Ténykép – A magyar fotográfia története 1840–1981* című kiállításon a Múcsarnokban, 1981-ben bemutatták, de a rendezők a kép készítőjéről semmilyen adattal nem rendelkeztek.
- ² E. CSORBA Cs. (1997): *A kísérletezéstől az önmegvalósításig – Magyar női fotográfusok a századfordulón*. Fotóművészet XL. 3–4. 50–56.
- ³ Uo. 53.
- ⁴ MNM TF Adattára: Nagy Gizellára vonatkozó cédulák
- ⁵ *Látogatás Jókainénál*. Színházi Élet, 1918. 37. sz. Szeptember 15-től szeptember 22-ig. 1718.
- ⁶ Gyermek születési adatai Grosz Mór és Flamm Éva házassági bontóperének irataiban. Budapesti Királyi Törvényszék iratai. Polgári peres iratok. Házassági bontóper. BFL - VII.2.c - 1901 - V.0226.
- ⁷ A szülők foglalkozása a bontóper idején, 1901-ben.
- ⁸ Jókai Mór Nagy Bella családjával, Abbázia, 1901–1902 telén, Atelier Betty. Fényképek: PIM ltsz.: F.2591; F.1715
- ⁹ Jókai Mór Nagy Bella családjával, Nizza, 1903. 11. 21. és 1904. 04. 17. között, R. O. Maison à Trouville. Fényképek: PIM ltsz.: F.2589.1; F.2587.1-2; F.2588
- ¹⁰ Nagy Gizelláról Erdélyi Mór két képet készített 1901 körül. PIM ltsz.: F.4262; F.4260
- ¹¹ Jókai Mór Nagy Bella családjával. Erdélyi Mór. PIM ltsz.: F.3803.
- ¹² TÁBORI Kornél: *Jókai özvegye*. Tolnai Világlapja, 1906. május 20. 869–871.
- ¹³ Bár az újság nem közli a fényképész nevét, a kép Erdélyi Mór felvétele.
- ¹⁴ Tolnai Világlapja, 1906. május 20. 871.
- ¹⁵ *Szalon élet a Vigadóban*. Pesti Hírlap, 1907. január 31. 11.; *Mulatság Robison*. Pesti Hírlap, 1908. július 24. 11.
- ¹⁶ *A kerületi előljáróságok közleményei*. Fővárosi Közlöny, 1912. 73. sz. 3380.
- ¹⁷ Budapest Székesfőváros IV. kerületi Elöljáróság – Iparlajstromok, 1873–1949. BFL IV.1473.b – 19. kötet. 18426/1912/IV. ker.
- ¹⁸ Gászner Béla közjegyzőnél elhelyezett iratokról bővebben Jókai Mór és családtagjai közjegyzői iratai táblázat: LUGOSI András (2007): *A szerelem bolondja?* Budapesti Negyed 15. évf. 4. sz. 392–394.
- ¹⁹ Pesti Hírlap, 1909. június 22. 16.
- ²⁰ A 40 ezer korona hozományból 10 ezer koronát Révai irodalmi részvények tettek ki (50 darab egyenként 200 koronára értékű részvény). Közjegyzői okiratok. A jogszolgáltatás területi szervei. Stamberger Ferenc közjegyző iratai. Házassági szerződés. BFL - VII. 176.a - 1909–1919.
- ²¹ Uo.
- ²² Közjegyzői okiratok. A jogszolgáltatás területi szervei. Stamberger Ferenc közjegyző iratai. Jegyzőkönyv levél kézbesítéséről. BFL - VII. 176.a - 1910 – 3803.
- ²³ Közjegyzői okiratok. A jogszolgáltatás területi szervei. Gászner Béla közjegyző iratai. Letéti jegyzőkönyv. BFL - VII. 176.a - 1911 – 3263.; Közjegyzői okiratok. A jogszolgáltatás területi szervei. Gászner Béla közjegyző iratai. Jegyzőkönyv aláírás hitelesítéséről meghatalmazáson. BFL - VII. 176.a - 1912 – 2838.
- ²⁴ BTM KM gyarapodási napló szám: 361/916.
- ²⁵ Budapest székesfőváros kislakás- és iskolaépítkezései. Ismerteti: KABDEBÓ Gyula műszaki tanácsos. A Magyar Építőművészet külön füzet, Budapest, 1913. december.
- ²⁶ Mind Erdélyi, mind Nagy Gizi képei két kartonra ragasztottak. A szürkés tónusú karton alig nagyobb a papírképnél, mintegy keretezi, míg a nagyobb, csontszínű karton paszpartuként szolgál, jobb alsó sarkában szignóval. Erdélyi ceruzával, kézzel írta alá képeit, Nagy Gizi vignettát ragasztott rá, több esetben szárazbéljegyzőt is használt.
- ²⁷ A Koronaherceg utca 5. számú épület tervei. BFL -XV. 17. d. 329. hrsz. 24292.
- ²⁸ A telefonkönyvek Nagy Gizi foglalkozását „művész fényképező”-nek adják meg. Lásd pl.: A budapesti és a környékbeli távbeszélő-hálózatok előfizetőinek és nyilvános állomásainak betűrendes névsora 1913. december 30. 9.
- ²⁹ Új Idők, 1913. január 5. 37.
- ³⁰ A Nő és a Társadalom, 1913. május 20. 97.
- ³¹ *Pályaválasztó leányok*. Budapesti Hírlap, 1913. május 1. 10.
- ³² Nő, 1914. május 5. 190. Az előadást tartó Révész Imre valószínűleg azonos a képeit Révész és Bíró néven jegyző Révész Imrével.
- ³³ „[...]örökösödési perben ügyvédem, és utána mindvégig barátom volt” – írja Vázsonyiról Bella. LÁNG J. (1975): *Jókai Mórné Nagy Bella emlékirata*. Irodalmi Közlemények 79. 3. 375.

- ³⁴ A „Kenyeret a nőknek!” hirdetés a Tolnai Világlapjában 1917-ben 6 alkalommal jelent meg a hirdetések között (25., 26., 28., 29., 36., 37. számok).
- ³⁵ Az „Örök emlékül” hirdetés a Tolnai Világlapjában 1917-ben 2 alkalommal jelent meg a hirdetések között (51., 52. számok).
- ³⁶ Tolnai Világlapja, 1918. július 20. 10.
- ³⁷ Tolnai Világlapja, 1918. július 20. Lapszám nélkül a hirdetések között.
- ³⁸ Színházi Élet, 1918. 37. sz. Szeptember 15-től szeptember 22-ig. 18.
- ³⁹ Fényképészek Ipartestületének segédnyilvántartó könyve 1921–22, 1923–24. BFL IX.223.b.
- ⁴⁰ 1923-ban a műtermet étteremmé alakították. Lásd fentebb a Koronaherceg utca 5. számú épület tervei.
- ⁴¹ özv. Nagy Mórné gyászjelentése. Ujság, 1927. május 18. 4.
- ⁴² Farkas Sándorné, Nagy Ilonka gyászjelentése. Est, 1931. június 2. 6., Pesti Napló, 1931. június 2. 4., Ujság, 1931. június 2. 4.
- ⁴³ Budapesti Közlöny Hivatalos Értesítője, 1936. november 28. 3.
- ⁴⁴ Ingatlan forgalom 1935. október 14.–október 20. Fővárosi Közlöny, 1935. október 25. 1718.
- ⁴⁵ A Nemzeti Sport egyik cikke 1939 májusában írja, hogy Jókai özvegye Angliában tárgyal Jókai regényeinek angol megfilmesítéséről. Jókai lett a legdrágább magyar filmíró. Nemzeti Sport, 1939. május 1. 12.
- ⁴⁶ Az 1941-es népszámlálás lakásíveinek tanúsága szerint az Elnök utca, Delej utca sarkán álló ház özvegy Jókainé és testvérei által lakott lakásai 1939. március 1. óta álltak üresen, lakói a háború miatt nem tudtak visszatérni, lakóhelyük Chesham, Anglia. 1941-es népszámlálás lakásívei. BFL IV:1419.j. Delej utca 20. lakásívek 1-4.
- ⁴⁷ A m. kir. minisztérium 5.161/1942 ME sz. határozata. Belügyi Közlöny, 1942. 39. 1470.
- ⁴⁸ Özvegy Jókainé Nagy Bella ellen irányuló sajtótámadásokról bővebben ír Láng József Nagy Bella emlékiratainak közlésekor. LÁNG J. (1975): I. m. 355–356.
- ⁴⁹ Jókainé Nagy Bella a róla megjelent szakirodalom és a lexikonok adatai szerint Londonban hunyt el. Ez azonban tévedés, valószínűleg a korabeli sajtóból átvett információk alapján. Nagy Gizella után kutatva Jókainé Nagy Bella hagyatéki ügyének iratai között megtaláltam Bella Jókai halotti anyakönyvi kivonatának hivatalos angol nyelvű, a magyar hatóságoknak a General Register Office Somerset House, London által, 1948. október 20-án kiadott másolatát. Az irat szerint Bella 1947. január 30-án halt meg Chesham-i otthonában (Manor Lodge Manor Way Chesham U.D. Budapesti Központi Királyi Járásbíróság adatai. Peres és peren kívüli iratok. Hagyatéki ügy. BFL- VII-12.b-1948-565438.
- ⁵⁰ Erről lásd: Nagy Lajos levelét Jókainé Nagy Bella hagyatéki ügyének irataiban. Az angol állampolgárságot Nagy Lajos 1947. január 22-én, Gizella 1948. június 29-én kapta meg. Letöltve a discovery. nationalarchives.gov.uk oldalról: 2017. 10. 11.
- ⁵¹ Gizella Nagy England and Wales Death Registration Index 1837-2007. Letöltve a familysearch.org oldalról: 2017. 10. 11.
- ⁵² LÁNG J. (1975): I. m. 357.
- ⁵³ Kislány portré. MFM ltsz.: 2731
- ⁵⁴ Vázsonyi Vilmos portréja. MNM TF ltsz.: 62.2142
- ⁵⁵ Letöltve a fenyiratok.hu oldalról: 2017. 10. 13.

IRODALOM

- E. CSORBA Cs. (1981): „*Baráti emlékül – Jókai Mór*” – *Jókai Mór összes fényképe*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum.
- E. CSORBA Cs. (2000): *Magyar fotográfusnők 1900–1945*, Budapest, Enciklopédia Kiadó.
- E. CSORBA Cs. (1997): *A kísérletezéstől az önmegvalósításig – Magyar női fotográfusok a századfordulón*. Fotóművészet XL. 3–4. 50–56.
- LÁNG J. (1975): *Jókai Mórné Nagy Bella emlékirata*. Irodalmi Közlemények 79. 3. 354–377.
- LUGOSI András (2007): *A szerelem bolondja?* Budapesti Negyed 15. Tél. 360–410.

III. Fotográfusnők, egyéni pályák



Wellesz Ella. 1930-as évek, ismeretlen fényképező felvétele, magántulajdon

Szentesi Edina

A miskolci fényképészet egyik legszínesebb egyénisége – Váncza Emma és panorámaképe(i)

„TISZTELETTEL kell meghajolnunk Váncza Emma k. a. (Miskolcz) érdemei előtt, a melyeket mint tájkép fényképész nő szerzett magának. Négy különböző 2½ méter hosszú s ½ méter magas képen különböző oldalról felvéve a Diós-Győr-hátori részlet tárul elénk. Minden egyes kép 5-6 felvételtől áll, a melyek oly ügyesen összekachirozva, hogy még a szakember is kísértésbe jön, azt hinné, hogy az egész egy. A hálás motívum helyes felfogása, az egyenletes expozíció, a legkisebb részletekben is bámulatosan tiszta, éles kép, e négy tájképet valóban páratlanná teszi. Ily gyönyörű tájképet a tárlaton hiába keresnénk!”¹

*

„A vidékiek kiállításának kimagasló darabjai Váncza Emma (Miskolcz) tájképei, melyek a színyvölgyi Diósgyőr környékének természeti szépségeit, gazdag változatosságukkal mutatják be, melyek várakkal koszoruzott magaslatokból és az ottani vas- és acélgyárak épületeiből csoportosulnak, de festői előtér által valódi képhatásig emelkednek.”²

*

„Abban az időben ilyet még senki nem csinált, azért is bámulták meg annyira a Millenniumi kiállításon. A király, Ferenc József is sokáig bámulta és többször elismételte hogy Sehr schön! – Sehr schön! – ke-

zet fogott a készítővel. Ez ma nem jelentene semmit, de akkori körülmények közt nagy dolog volt.”³

Megfogalmazódtak ezen nemes gondolatok pedig 1896-ban, a millenniumi kiállítás alkalmával, ahol nemcsak a képeket megtekintő szakavatott szemlélőket valamint a látogatókat érintette meg a látvány, hanem a kiállítás hivatalos zsűrijét is meggyőzték a felvételek, melynek eredményeként alkotójukat „kitűnő munka és nagy haladásért”⁴ „Millenniumi nagy érem”-mel⁵ jutalmazták.

De ki is volt tulajdonképpen ez a fiatal fotográfusnő, aki a természet és a táj szépségeit megörökítő fotográfiáival, mesteri módon illesztett és színezett panorámaképeivel a férfiak által uralt szakmai mezőnyben ilyen elismerésekben részesülhetett?

Családja, a „Vánczák” a partiumi Vancsa nemzetségből származnak, és a középkor óta lakhelyük alapvetően a Szilágyságra, Kővár vidékére (Țara Chioarului, Románia) korlátozódott. A Kraszna menti falvakból ered minden felmenőjük, akik aztán a megélhetésük biztosítása végett költöztek egyre távolabbra.

Az idők folyamán a család kettős nemességet szerzett, és a családnév írásmódja is többféleképpen

*„Alakja törékeny, kecses, mint bájos porcelán
szobrocskáé. Haja szőke, szeme kék. Keze, lába
kicsiny, arca gyengéden árnyalt, finom vonású,
mint elmosódó körvonalú, halványszínű pasztellé!
Mozdulatai fürgék, beszéde halk, modora szinte
túlzottan szerény. Felfogása gyors. Elméje, mint
a borotva, éles. Szava szíves, mindenkibe
egyformán kedves. A szíve arany.
Ilyen volt az én édesanyám.”
(Forst Margit: Édesanyám!)*

módosult, illetve egyidejűleg többféle írásmódja is használatban volt: Vancsa, Váncsa, Báncza, Vancza, Váncza, Vántsza, Vándza, Wándza, Wándzsa, Wántza egyaránt.

1863. december 21-én született Miskolcon Váncza Emma Iréne,⁶ Wándza Mihály színigazgató, színművész, színműíró, rendező, díszletfestő, „kép-író” unokája; ifj. Vándza (Váncza) Mihály ügyvéd és Elizeus Julianna leánya. A nemesi gyökerekkel rendelkező, jómódú polgári családban a szülők házasságából összesen öt gyermek született, akik közül kettő még csecsemőkorban meghalt.⁷

A köztisztelőben álló, művelt édesapa gyakran utazott, szerette a természetet, értett a festészethez, kedvelte a színházat és a zenét.⁸ Emma, valamint fivére: bátyja, Mihály; és öccse, József nevelésével nagyon sokat törődött, amellet, hogy nevelőnőt és házitánítót fogadott melléjük személyesen is sokat foglalkozott velük, nyelvekre taníttatta, és utazásaira is rendszeresen magával vitte őket.



Váncza Emma háromnegyed alakos portréja, celloidin, 6,8×13,3 cm kartonnal, a kép mérete: 6,4×11,5 cm, Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjtemény, HOM FGY 350 leltári számú albumhoz tartozó fénykép

A három gyermek közül Emma az édesapja kedvence volt, ő a többiekhez képest is kitüntetett figyelemben részesült. Budapestről hozatták neki a könyveket és a kottákat, Párizsból a divatlapokat, Bécsből a ruhákat és a kalapokat. Németül és franciául taníttatták, illetve zongoraleckéket is kapott.⁹

Apja felismerve leánya rajzkészségét már kicsi korában rendszeresen ellátta rajzolási feladatokkal, a kirándulásokról hazahozott virágokat és más növényeket gyakran lerajzoltatta vele.¹⁰ Később vízfestéssel „körülmenyes aprólékossággal csokrokat, tündéri virágokat, madarakat, pilléket, mesebeli tájakat varázsolt a papírra.” Aztán olajjal kezdett festeni, később a porcelánfestésre tért át.¹¹ Gyermekkori indíttatásából adódóan alkotásai témájának kiválasztásában különösképpen vonzódott a természethez és a növényi motívumokhoz.

Emma az alkotómunka mellett ugyanakkor kitűnően főzött, szívesen és szépen kézimunkázott, varrt, horgolt, kötött, kertészkedett – a rózsák oltásának kifejezetten nagy mestere volt –,¹² és elvégezte a Nőipariskolát.¹³

A fényképészettel, majd a fényképezéssel feltételezhetően bátyja – Mihály – hatására kezdett el foglalkozni, aki igen korán érdeklődést mutatott többek között a természettudományok valamint a technika iránt, és 1876-ban a miskolci református líceum VII. osztályos diákjaként a fényről, annak forrásairól, és a különböző lencséken történő fénytörés törvényszerűségeiről írt dolgozatával díjat nyert a Kazinczy Körben.¹⁴ Ifj. Váncza Mihály azonban nemcsak elméletben érdeklődött a fényképezés iránt, hanem fényképezetet is tanult,¹⁵ és általa alighanem hűgát, Emmát is annyira lenyűgözhetette ez az akkoriban még újdonságszámba menő technikai

csoda, hogy 1880-ban, az akkor 17 éves lánya számára apja vascölöpökön álló üvegfalú műtermet építtetett a Rákóczi utca 1. szám – több helyen „saját-ház Sötét-kapu” vagy „Fő-u. 53 sz.”-ként megjelölve – alatti házuk udvarára, amely közvetlenül a lakóépülethez tapadt.¹⁶

Bár a fényképezetet édesapja nem kenyérkereső foglalkozásnak szánta leányának, hanem inkább hasznos időtöltésnek gondolhatta, de Emma elhatározásából végül mégis vállalkozás lett belőle. E döntése pedig meglehetősen szokatlannak számított abban az időben, hogy egy jómódú család leánya iparúzésre adja a fejét.¹⁷

Mint műkedvelő, autodidakta módon sajátította el a fényképezést, önnön kísérletein keresztül tanulta meg a szakma alapjait.¹⁸ A szülői házban kialakított fényképészeti műterme a város legelőkelőbb műterme volt, melynek öltözője és várószobái egy jól szituált polgárcsalád lakásának légkörét árasztották.¹⁹ Antik bútorokkal, perzsaszőnyegekkel, pálmákkal, zongorával pazarul berendezett fogadótermei, és minden, a fényképezéshez szükséges eszközzel felszerelt műtermei ámulatba ejtették a város lakosságát, akik nagy számban keresték fel, hogy magukat és gyermekeiket lefényképeztessék.²⁰ „*A vendégeket fehérkesztyűs libériás inas fogadta, a várószobában divatlapokat, folyóiratokat lehetett olvasni, fotóalbumokat nézegetni, társalogni, s közben a kisasszony teát szolgáltat fel. A jó ízlésű tulajdonosnő megigazította a frizurát, lekefélt a zakót, kosztümöt kölcsönzött, divattanácsokat adott.*”²¹

Már a környezet kialakításával igyekezett közönségére hatni, ezáltal a fényképezkedés Váncza Emmánál egyfajta társadalmi eseményné vált.²² Mindemellett a műterem bejáratánál lévő kirakatokban

elhelyezett, és a legszebb színésznőről, illetve a legelőkelőbb városi és megyei emberekről készített színezett portrék, valamint a színesre festett képmások pusztá megtekintése is társadalmi látványosság-számba ment, ezáltal még a szegényebb rétegek számára is kedvelt időtöltésnek számított.²³

A fényképet kezdetben saját maga vagy részben bátyja, Mihály, majd üzletvezetője és későbbi férje – Forst Károly Frigyes – fényképezte.²⁴ A fényképek retusálását, utólagos színezését azonban Váncza Emma mindig maga végezte; emellett több, különböző kivitelben fennmaradt verzójának felirata szerint „rég és új képek után bármily nagyságban” akvarellek készítését is vállalta, amely munkálatokban rendkívüli kézügyességét jól kamatoztatta.²⁵

Édesapja, Váncza Mihály ügyvéd, elsőként vásárolt pihenés céljából házat Hámorban – a Lamosch-féle házat –, amiben nyaralót rendezett be, ezáltal a család a nyári hónapokat itt töltötte; és ennek következtében leánya egyedinek mondható „nyári munkamódszert” alakíthatott ki magának: hámori nyaralójukba lovas futár vitte a fényképeket, ahol Emma azokat kiszínezte, és ugyanúgy a futárral Miskolcra visszaküldte.²⁶

Műtermi fényképészként Váncza Emma főként a portréfényképezésben volt ismert, melyek készítésénél elővigyázatosan bánt a világítással. A többi iparos fényképésznél lényegesen ritkábban használt festett kulisszákat, ehelyett a modelljeit többnyire semleges fehér háttér előtt fényképezte, és gyakran komponált a képbe élő virágokat.²⁷

Ugyanakkor a jelenleg is tartó kutatás alapján kijelenthető, hogy a műtermi kötöttségekkel gyakran szakítva, számos komoly elismerésre méltó tájképet készített (bár eredetiben csupán néhány darab-

ot ismerünk), ennél fogva tájkép-fényképészként sem elhanyagolható a munkássága; ahogyan a szintén kevés, eredetiben fennmaradt városképe is figyelemre méltó.

A fiatal fotográfusnő vállalkozása olyan jól sikerült, és műtermének forgalma az 1890-es évekre annyira megnövekedett, hogy segítség után kellett néznie. Az üzletvezetői posztra jelentkezők közül a választás a nála nyolc évvel fiatalabb, kassai születésű, Aradon és Abbáziában fényképészeti gyakorlatot szerzett Forst Károly Frigyesre esett, aki ajánlólevelet az egyik legismertebb kassai mestertől, Letzter Simontól kapta, s akinél 1885–1888 között tanulóéveit töltötte.²⁸ Ilyen családi háttérrel rendelkezett és ilyen körülmények között élt, dolgozott és alkotott Váncza Emma, aki a millenniumi kiállítás idején életének 33. évében járt.

Résztétel fotografiai kiállításokon, kiállítási sikerek

Váncza Emma több országos kiállításon is szerepelt, ahol munkáit rendszeresen elismerés és siker koronázta. Azonban a legnagyobb dicsőséget és a hírnevet az ezredéves kiállítás *Millenniumi nagy érdemnek* odaítélése hozta meg számára.

A hivatalos elnevezése szerint „1896-iki ezredéves országos kiállítás”²⁹ katalógusa szerint itt nemcsak panorámaképei, hanem „tájképek, genre- és arcképek” egyaránt szerepeltek a bemutatott alkotásai között.³⁰

Váncza fényképeivel a millenniumi kiállítást megelőzően a Magyarországi Kárpát-Egyesület Budapesti Osztálya által az Országos Képzőművészeti

Társulat Múcsarnokában rendezett, és 1890. április 30-án megnyílt első magyar amatőr fotográfiai kiállításon már részt vett,³¹ ahol „stereoskopképek”-et állított ki „a diósgyőri Hámorvölgy egyes pontjairól”.³² Munkáival már ekkor kivívta a király megbecsülését. A korabeli tudósítás szerint a kiállítást június 13-án az uralkodó is megtekintette, és „a hetedik teremben Bohus László és Krausz Jakab világosi néptanítófölvételei továbbá Váncza Emma miskolczi vidéki igen szép stereoskopképei nyerték meg a király tetszését.”³³ Az amatőr fotográfiai kiállítás bíráló bizottsága az Osztály érmeit több kiállítónak is odaítélte, így többek között Váncza Emma munkáit is aranyéremmel jutalmazta.³⁴

A millenniumi kiállítás és a panorámaképek készítésének időpontja

Tekintettel a szervezés körülményeire, az ezredéves tárlaton szereplő Váncza-képek minden bizonnyal az amatőr fotográfiai kiállítást követően, és a millenniumit megelőzően készültek.³⁵

A magyar állam ezredéves fennállásának megünneplése, összefüggésben a honfoglalás időhatárainak megállapítására vonatkozó igényekkel, már az 1870-es évek közepétől kezdve foglalkoztatta a közvéleményt, majd néhány évvel később, 1882-ben a politikusok is napirendre tűzték a millennium kérdését.³⁶ Annak érdekében, hogy az ünnep minél méltóbb legyen, a törvényhozás elhatározta, hogy az ország fővárosában, Budapesten, általános országos nemzeti kiállítást rendeznek, mely bemutatja a nemzeti kultúra és gazdaság fejlődését a múltban, s állását a jelenben.³⁷

Az 1892. évi II. törvénycikk a fő rendezvény: a kiállítás idejét az 1895. évre tette,³⁸ de rövid időn belül láthatóvá vált, hogy a kiállítás rendezése, és a tervezett építkezések több időt igényelnek, ezért az időpontot egy évvel későbbre halasztották.³⁹ Az 1893. március 1-én kihirdetett 1893. évi III. törvénycikk fogalmazta meg a módosítást,⁴⁰ és voltaképpen ettől az időponttól kezdett az ország a központi, illetve a megyei és a településenkénti ünnepségek megrendezésére felkészülni.

Mivel az 1896. május 2-án megnyílt nagyszabású tárlat szervezése körüli tevékenységekről és rendelkezésekről stb. már a kiállítást megelőzően évekkel korábban lehetett információkat szerezni, és bár a nagyközönség 1893 márciusában a kereskedelemügyi miniszter által a sajtó útján közrebocsátott proklamáció⁴¹ keretében is értesült a kiállításról, ennek ellenére az adott településeken élő iparosok személyes megkeresésére csak 1894 áprilisában és májusában került sor a bejelentési ívek megküldése révén.⁴²

A kiállítás szabályzata szerint a kiállításon való részvételt a bejelentési ívek pontos, szabályszerű kitöltéséhez kötötték, és a bejelentési ívek benyújtási határidejét az 1894. december 31-ei dátumban határozták meg – amelytől csak különös figyelmet érdemlő körülmények közt lehetett eltérni –,⁴³ továbbá a korabeli sajtó tudósításaiból tudni lehet azt is, hogy Váncza Emma elkészítette és bejelentette munkáit erre a határidőre,⁴⁴ ezért úgy gondoljuk, hogy a felvételek készítésének időpontja valószínűleg 1894-ben lehetett, ugyanakkor nem zárható ki az sem, hogy a fotográfusnő már korábban, esetleg 1893-ban megkezdte/megkezdhette a felkészülést.

A panorámakép(ek)

2016 februárjában került újra napvilágra az a Herman Ottó Múzeum tulajdonában lévő panorámakép, amely a Hámori-tavat és annak környékét ábrázolja. Egy másik műtárggyal közös csomagolás rejtette a raktár egyik zsúfolt, nehezen megközelíthető részében.

Mérete 120,5 x 40 cm volt, 5 részletből összeragasztva.

De hogyan írt a panorámaképekről, pontosabban azok méreteiről a korabeli fotókritikus, illetve milyen információk jelentek meg róluk más forrásokban?

Lőwinger Mór 1896-ban megjelent, és a tanulmány elején már idézett írása szerint: „Négy különböző 2½ méter hosszú s ½ méter magas képen különböző oldalról felvéve a Diós-Győr-hámori részlet tárul élénk. Minden egyes kép 5-6 felvételtől áll, a melyek oly ügyesen összekachirozva, hogy még a szakember is kísértésbe jön, azt hinné, hogy az egész egy.”⁴⁵

Hatvankét évvel később Hevesy Iván művészet-történész, film- és fotóesztéta a fotóművészet történetéről 1958-ban megjelent művében a következő olvasható: „Feltűnéskeltésben azonban mindenkit felülmúlt Váncza Emma miskolci fotográfus, aki több mint négy méter szélességű tájképet állított ki. A fotóriás sok részletfelvétel egymás mellé ragasztásával, montirozásával készült, olyan gondos kivitelezéssel, hogy csak a hosszas, gyanakvó vizsgálgatás fedhette fel a szemnek majdnem láthatatlan fugákat, illesztési réseket.”⁴⁶

Ezzel szemben Tarczai Béla fotóművész, fotómuzeológus 1993-ban megjelent egyik írásában a panorámaképeket őrző üveglemezek kapcsán arról szerezhetünk információkat, hogy: „Sajnos, a panorá-

maképeket is őrző 30 x 40 cm-es lemezek a világháború idején, a Hunyadi u. 10. szám alatti ház pincéjéből eltűntek, mert a háborús események során elpusztult ablaktáblákat valahogyan pótolni kellett.”⁴⁷

Akkor most hol is van az igazság? Lehetséges, hogy négy darab, egyenként öt-hat felvételtől összeillesztett panorámakép létezett, amelyek egymás mellé helyezve „képesek voltak” egyetlen látképpé is „összeolvadni”, és ilyen formában a Diósgyőri vártól a Hámori-tóig terjedően bemutatni a táj és a természet szépségeit?

A talány megfejtéséhez részben segítségül szolgált a Váncza Emma hagyatékából a Fotográfiai Gyűjteménybe került, Bükk-hegység felirattal ellátott fotóalbum. Az egyszerű, házilagos kivitelben, sötétszürke fotókartonból készült album stílusát tekintve több személy által fényképezett felvételeket tartalmaz, amelyek többféle fotótechnikával készültek. Az albumot ugyanakkor egészen biztosan nem Váncza Emma állította össze.

Az album egyik lapjára beragasztva, egykor fehér, azóta már megsárgult papírlapra készített összeállításon két panorámakép látható, amelyet „Váncza Emma felvételei” gépelt felirattal láttak el. Az egyik kép egy alsó részén elvágott, kettéhajtható képeslap, amely a Diósgyőri várat, illetve annak környékét ábrázolja. A másik képen a Herman Ottó Múzeumban őrzött, Hámori-tavat és környékét ábrázoló panorámaképről készített, két darab monokróm felvételtől összeragasztott fényképmásolat látható. A kutatás folytatásához a képeslap adta az inspirációt.

A magyar képeslapkiadás kezdete szintén 1896-hoz, és a millenniumhoz köthető, előtte csak két alkalmi levelezőlap jelent meg, de azok kiadói is-

meretlenek. 1896-ban, az ezredéves ünnepek alkalmával adta ki a magyar posta a 32 lapból álló millenniumi képeslap-sorozatot, amellyel útjára indult a tömeges képeslapterjesztés is, és ebben az évben

több magánkiadó ugyancsak megjelentetett képeslapokat az ezredéves kiállításról.

A képes levelezőlapok kiadásával és forgalmazásával általában a könyvkiadók, a könyvkereskedések,



Vácza Emma panorámaképe a Hámori-tóról és környékéről, celloidin, 120,5×40 cm, ltsz.: HOM FGY 53.2988.1., digitális reprodukció: Kiss Tanne István, 2016

a papírüzletek tulajdonosai, valamint a nyomdák, illetve a fotóműhelyek foglalkoztak. Vidéken azonban csak néhány helyen állítottak elő képes levelezőlapokat. A kisebb vidéki nyomdák, könyv- és

dohánykereskedések pedig általában csak a saját településükre, továbbá az annak közvetlen közelében található helységekre vonatkozó képeslapokat készítették és forgalmaztak.⁴⁸



A képes levelezőlapokon általában feltüntették a kiadó nevét, ritkábban az azokat előállító nyomdát is, de sajnos csak elvétve tüntették fel a felvételek készítőjének nevét. Ezenkívül az is megfigyelhető még a régi képeslapokon, hogy a kiadók gyakran a vásárlók igényeihez igazítva alakítottak a felvételeken: az eredetitől eltérő módon színezték, illetve elhagytak, vagy hozzátettek az eredeti felvételen nem szereplő részleteket.

A különböző muzeális intézményekben, valamint több magánszemély gyűjteményében őrzött, és szá-

mos formában – szabvány méretben vagy hajtogatós kivitelben – megjelent, több kiadótól származó, illetve különböző időszakokban, különböző nyomdatechnikai eljárásokkal készült képeslapokat áttekintve megállapítható volt, hogy a teljes panorámaképeket bemutató képeslapok mellett az albumban látható mindkét panorámakép esetében nem ritkán találkozunk olyan önálló képeslapokkal is, amelyek a két panorámaképnek csak az egyik, vagy a másik felét ábrázolják.

A képeslapokon látottak alapján kétféle hipotézisünk támadt: az egyik szerint elképzelhetőnek tar-



A Vácza-hagyatékából származó fotóalbumban található összeállítás a panorámaképekről, ltsz.: HOM FGY 349

tottuk, hogy a négy panorámakép tulajdonképpen két helyszínről készült, és egy-egy helyszínt két darab, egyenként öt-hat felvételből összeillesztett panorámakép alkotott.

A másik hipotézis szerint a Diósgyőri vár és környéke alkothatta a kezdetét egy gigantikus méretű panorámaképnek, a Hámori-tó és környéke pedig a végét; és e két panorámakép között még további két darab, de eddig ismeretlen panorámakép öröközte meg a közbenső területet.

A rejtély megoldásához ugyancsak egy képeslap adta meg a választ, egy reklámcélokot szolgáló ún. mozaikképeslap, mely Váncza Emma fényképészeti műintézetéről készített több különböző felvételtől áll, és az épületet, a bejáratot, a várótermet, az öltözőt, valamint a műtermeket ábrázolja. A részletek tanulmányozása során feltűnt, hogy a két műterem falán négy darab sötét színű keretbe foglalt, illetve különleges formájú paszpartuval ellátott kép látható, amelyek mérete ugyan a képeslapon csak néhány millimétert tesz ki, azonban az egyik képen megfigyelhető kontúr nagyon hasonlít a ma a Herman Ottó Múzeumban található, Hámori-tavat és környékét ábrázoló panorámaképhez.

A kutatás folytatásaként a kicsiny képek 9600 dpi-ben történő szkennelését követően az apró darabok oly mértékben nagyíthatóvá váltak, hogy az elmosódott körvonalak, illetve foltokként jelentkező tájelemek ellenére is azonosíthatóvá vált a Hámori-tavat és környékét, valamint a Diósgyőri várat és környékét ábrázoló két panorámakép, továbbá két újabb panorámakép is.

A képeslapokról leolvasható információk alapján a négy panorámakép közül az egyik tehát a Diósgyőri

várat és környékét ábrázolja délkelet felől, előterében az egykori, erre az időre már részben feltöltődött és elmocsarasodott halastóból megmaradt ún. malomárok vizével, amelyet egy 1852-ben készült térkép „Malom-Tava”⁴⁹ néven jelöl. A képet a részben a tó kanyargós partvonalát követő íves – ma Haller Györgyről elnevezett – utca mentén húzódó lakóházak előtt sétáló, vagy kisebb csoportokban beszélgető emberek töltik meg élettellel.

A tájképi ábrázolást zsánerszerű jelenetek tarkítják: a patak partján álldogáló és talán fürdőző gyermekeiket (?) vigyázó felnőttek, valamint a sziklás kiszögelléseket „meghódítani” igyekvő kirándulók (?) személyében. A látványt mintegy lezárja, illetve a képet keretbe foglalja, ezáltal a szemlélő figyelmét a kép belseje felé irányítja bal oldalon a Vár-tető északi lábánál található egykori kőfejtő maradványa, jobb oldalon pedig a Gamóca.

A másik – jelenlegi ismereteink szerint egyetlen eredetiben is fennmaradt, és a Herman Ottó Múzeum tulajdonában lévő – panorámakép esetében hasonló kompozíciós elveket követett az alkotó. A panorámakép központi eleme a Dolka-hegy, előterében a Hámori-tóval, illetve a tó gátján kialakított úttal. A képet keretbe foglalja a tavat balról szegélyező – a tó dél-délnyugati oldalán emelkedő – Szent István-hegy vonulata, valamint a látkép jobb szélén a Szinva patak alá hulló vízesésének közvetlen környezete. Hasonlóan a Diósgyőri várról és környékéről készült panorámaképhez, ezen a felvételen is találkozunk zsánerszerű jelenetekkel: az úton álldogáló, sétálgató, lovas kocsival várakozó, vagy a tavon csónakázó – különböző társadalmi rétegekhez illetve korosztályokhoz tartozó – emberek csoportjaival, továbbá a rendre vigyázó csendőrök alakjaival.



„Diósgyőr látképe” hajtogatós panoráma képeslap, Vácza Emma Diósgyőri várat és környékét ábrázoló panorámaképe, Ferenczi B. könyvkereskedése, Miskolcz; futott: 1950.; ltsz.: HOM FGY 358



„Üdvözlét Miskolcztól. Diósgyőri részlet” A Diósgyőri várat és környékét ábrázoló panorámakép jobb oldali fele, Kardos József, Miskolcz, IO II, futott: évszám nem olvasható; 13,89×8,93 cm, magántulajdon



„Miskolcz. Diósgyőri várrom” A Diósgyőri várat és környékét ábrázoló panorámakép bal oldali fele, D.T.C.L. 1907. Mis. 26 jelzettel, futott: 1910.; 13,8×8,8 cm, HOM TDGY, ltsz. HOM HTD 85.139.1.



A Diósgyőri várat és környékét ábrázoló panorámakép bal oldali fele, D.T.C.L. 23773 Diósgyőri – várrom jelzettel, futott: 1906.; 13,8×9 cm, magántulajdon



„Üdvözlét Miskolcz környékéről. Diósgyőr-Hámori Részlet” hajtogató panoráma képeslap, mely a Hámori-tavat és környékét ábrázolja Váncza Emma panorámaképe után, az eredeti panorámaképen nem szereplő részletekkel kiegészítve. Verő J. és társa kiadása, Miskolcz; futott: 1899.; 36,44×13,83 cm, magántulajdon



„Diósgyőri Hámor” A Hámori-tavat és környékét ábrázoló panorámakép bal oldali fele, Verő J., Miskolcz, postatiszta, 13,8×8,8 cm, HOM HTD, ltsz.: 73.477.1.



A Hámori-tavat és környékét ábrázoló panorámakép jobb oldali fele, postatiszta, nevet tartalmazó bélyegzővel több helyen lepecsételve; 13,6×8,6 cm, HOM HTD, ltsz.: 73.477.1.

Amennyire a műtermet is ábrázoló reklámllevelezőlap részletének nagyítása következtetni enged, a harmadik panorámaképpel kapcsolatban annyi állapítható meg, hogy ennek a látképnek ugyancsak a Dolka-hegy a központi eleme. Mivel azonban a Dolka-hegy jobb oldalán jóval több látszik a hegy keleti nyúlványából: a Szeleta-tetőből, ezért ez a felvétel az előző panorámaképhez képest keletebbre készült, és kissé magasabb pontról.

A negyedik panorámakép helyszínének pontos meghatározása még várat magára, de feltételezhetően ez a felvétel is Hámor környékén készülhetett.⁵⁰

Lőwinger Mór egykori leírása a négy panorámakép létezéséről tehát igaz, és a mostani kutatás bebizonyította, hogy ezeket a panorámaképeket különálló, önálló egységként kell felfogni. *A felvételek egymás mellé helyezve nem alkotnak, és nem is alkothattak egyetlen óriási látképet.*



Váncza Emma műterméről készült mozaikképeslap, 14,2×8,7 cm, ltsz. HOM FGY B/113-1 dokumentációs egység



A mozaikképeslap részlete:
a két panorámakép közül az alsó a
Diósgyőri vár és környékét ábrázolja



A mozaikképeslap részlete: a két
panorámakép közül az alsó a Herman Ottó
Múzeum tulajdonában lévő felvétel

A panorámaképek méretével kapcsolatban a képeslapon az is látható, hogy mind a négy panorámakép azonos méretű volt, és azonos installációval rendelkezett: sötét színű kerettel, valamint különleges formájú paszpartuval. A paszpartu formáját – szerencsére – az albumban található fénykép részben, és több képeslap egészben is megőrizte.

A Herman Ottó Múzeum tulajdonában lévő panorámaképet tovább vizsgálva, és a különböző kiadásokban megjelent képeslapokkal összehasonlítva feltűnt

ugyanakkor az a jól érzékelhető és lényeges különbség, hogy a felvételeken nem teljesen azonos a látvány: az albumba beragasztott fénykép, illetve a képeslapokon látható képek nagyobb látószöveget fognak át.

Ezáltal újabb megválaszolandó kérdés merült fel: a Herman Ottó Múzeumban található panorámakép tehát mégsem az eredeti, a millenniumi kiállításon bemutatott panorámakép lenne?

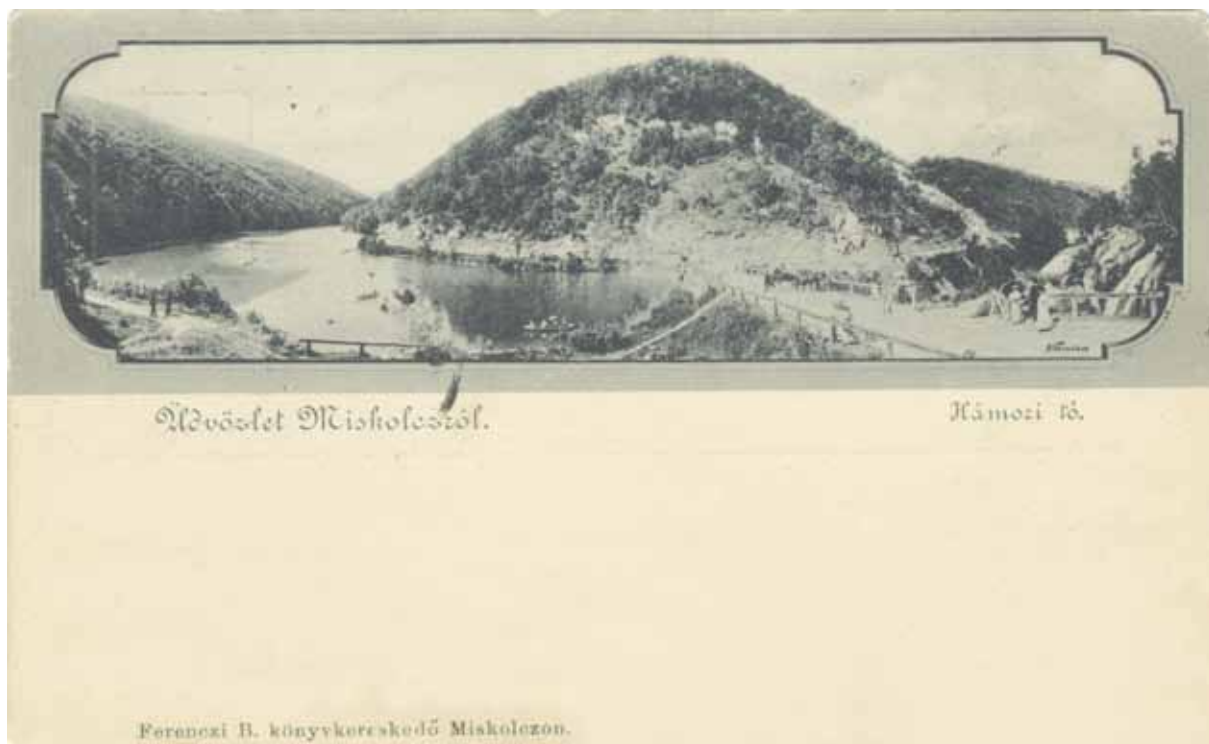
Az újabb rejtély megoldásához a panorámakép feltűnését próbáltuk kinyomozni a korabeli múze-

umi kiállításbelsőket megörökítő, a múzeum dolgozója, vagy akár külső személy által készített bármilyen fotográfián vagy negatívon.

A legkorábbi felvétel, amelyen a panorámakép megjelenik, 1968-ban készült a lillafüredi Herman Ottó Emlékházban. Az épület, Herman Ottó egykori nyaralója – amelyet ő Peleháznak nevezett – 1951-ben, erősen leromlott állapotban került a Herman Ottó Múzeum kezelésébe. Átépitéssel egybekötött első felújítására hosszas tervezést követően 1963–64-ben került sor, és az első kiállítás 1964.

október 25-én nyílt meg a Herman Ottó Emlékház zá alakított hajdani villában.⁵¹

Bodó Sándor muzeológus 1968-ban készített felvételén ennek az 1964-ben megnyílt kiállításnak a Herman Ottó „dolgozószobáját” bemutató enteriőrjében, az íróasztal fölötti falszakaszon kifüggesztve látható a panorámakép, ekkor még sötét keretben, de már a paszpartuja nélkül. A paszpartu eltávolításával feltételezhetően a paszpartut által fedett részleteket, így a kép eredetiségét igazoló aláírást akarták megtekinthetővé tenni. Ugyanakkor



A panorámaképről készült képeslap, amelyen a paszpartu formája is látszik



A panorámaképről készült képeslap, amelyen a paszpartu formája is látszik

ezen a felvételen még egy fontos részlet is megfigyelhető: a panorámaképen, illetve az albumban szereplő fényképen, valamint a különböző képeslapokon megjelentetett panorámakép változatokon teljesen azonos a látószög és a látvány.

A következő felvétel, ahol a panorámakép ismét felfedezhető, 1974 júniusában készült. Laczó József fotóriporter felvételén a panorámakép – pontosabban annak részlete – már egy átrendezett kiállításbelsőben, de ekkor már a kerete nélkül, üveg-

lappal fedve, valamint a kép alsó- és felső szélé mentén képszögekkel egy paravánhoz rögzítve látható. A felvétel időpontja pedig egybeesik azzal, amikor a Herman Ottó Emlékház anyagát 1974 nyarán átrendezték.⁵²

Legközelebb 1981-ben, Valent Ede fényképész, kiállításrendező felvételén találkozhatunk újra a panorámaképpel. Ez a felvétel a Laczó Józseféhez képest egy másik nézőpontból, azonban ugyanarról az 1974-ben átrendezett kiállításbelsőről készült.

Itt az előzőekben ismertetett installálási mód ellenére az is megállapítható, hogy a kép ekkor még mindig a teljes terjedelmében „tündökölt”.

Kulcsár Gézának, a múzeum 2015-ben elhunyt fényképészének – aki 1980-tól dolgozott az intézményben – színes felvételén, amely az előzőhöz ké-

pest jóval később készülhetett, bár azt nem tudjuk, pontosan mikor, szintén üveglappal fedve látható a panorámakép. Az üveglap használatára a felvételen jól felismerhető, Newton-gyűrűknek nevezett jelenség utal, viszont a kép környezetéből sajnálatos módon semmilyen részlet nem vehető ki, ezért az sem



A lillafüredi Herman Ottó Emlékházban rendezett Herman Ottó-kiállítás enteriőrje, 1968, fekete-fehér negatív, 24×36 mm, Bodó Sándor felvétele, ltsz.: HOM FN 17203

állapítható meg róla, hogy kiállításbelsőben levett felvételtől van szó, vagy tárgyfotó gyanánt készülhetett a fotóreprodukció.

Sajnos egy új információ ugyanakkor ismét felfedezhető a panorámaképen: a kép bal oldali részén egy erőteljes vonal észlelhető a Váncza Emma által összeragasztott öt darab részletfelvétel halványan megfigyelhető négy eredeti illesztési élén kívül, amely arra utal, hogy valamikor elvágták a képet, és később, talán a fénykép készítése kapcsán újra egymás mellé helyezték a valaha összetartozó darabokat.

A panorámaképről több archív felvétellel nem rendelkezünk, csupán annyi ismert, hogy 1987 májusában az egykori Vizuális Kultúrakutató Osztály munkatársai a Diósgyőri vár alsó várudvarán található Déryné-házban szinte a teljes fotografiai gyűjtemény felhasználásával *A miskolci fotográfia története* címmel állandó kiállítást rendeztek, amely addig működött, ameddig a vár a Herman Ottó Múzeum kezelésében állt,⁵³ azaz 1998-ig.

Néhány régi, azóta nyugállományba vonult kolléga emlékezete szerint a panorámakép a Déryné-házban szintén ki volt állítva, azonban az installáció módját, illetve a kép elvágott voltára utaló „jelek” meglétét, avagy hiányát már egyikük sem tudta felidézni.

Ezt követően a panorámakép levágott darabjának megkeresésére koncentráltunk. 2017 márciusában a raktár egy másik, ugyancsak nehezen megközelíthető részéből, egy kiállítási installációk bontásából származó csomagból előkerült egy, a panorámaképpel azonos kivitelű keskeny fotográfia. A képről kiderült, hogy pontosan összeillik a Váncza Emma Hámori-tavat és környékét ábrázoló panorámaképével,



A lillafüredi kiállítás részlete, 1974, fekete-fehér negatív, 6×6 cm, Laczó József felvétele, ltsz.: HOM FN 64425

tehát ez a képrészlet a panorámakép – nem tudni mikor, illetve legfőképpen hogy mi okból – levágott darabja.

A kutatás és e szerencsés felfedezés nyomán a műtárgyról most már a következő leírás adható: a HOM FGY 53.2988.1. leltári számon nyilvántartásba vett Hámori-tavat és környékét ábrázoló panorámakép eredendően öt darab (egyenként 27,3–28,6 cm széles, és 40 cm magas) celloidin fénykép felhasználásával készült, amelyeket alkotójuk, Váncza Emma, nagy műgonddal kivitelezett illesztéssel vastag kartonra kasírozott, majd a hátoldalát ellenkasírral látta el. Az ily módon összeállított képet – melynek mérete ezáltal 138,5 cm széles és 40 cm magas lett – készítője utólag jó minőségű akvarellfestékkel rendkívüli aprólékos-sággal kézzel színezte, illetve hozzáfestett részletekkel gazdagította.



A lillafüredi kiállítás részlete, 1974, fekete-fehér negatív, 6×6 cm, Laczó József felvétele, ltsz.: HOM FN 64425

Miután kiderült, hogy a Hámori-tavat és környékét ábrázoló panorámakép eredeti mérete 138,5 cm széles és 40 cm magas volt, illetve a műtermet ábrázoló, reklámcélokat szolgáló képes levelezőlap részletei alapján azt is tudjuk, hogy a négy panorámakép mérete és installálásának módja szintén azonos volt,

ezért a másik három darab panorámakép is hasonló nagyságú lehetett.

Lőwinger Mór tehát tévedett a méreteket illetően. Bizonyára lenyűgözhetette őt a felvételek látványa, de ténylegesen nem mérte le azokat, és csupán becslésre hagyatkozhatott. A panorámaképek 2 és ½ méter szélessége még paszpartuval és kerettel együtt is erős túlzás; ellenben a képek magassága a paszpartuval, valamint a kerettel minden bizonnyal elérte, sőt akár még meg is haladhatta a ½ méter magasságot.

Azt is láthatjuk, hogy Tarczai Béla írása igaznak bizonyult a panorámaképek is őrző 30×40 cm-es



A lillafüredi kiállítás enteriőrje, 1981, fekete-fehér negatív, 6×6 cm, Valent Ede felvétele, ltsz.: HOM FN 38406



Váncza Emma panorámaképe a Hámori-tóról és környékéről, ltsz.: HOM FGY 53.2988.1., digitális reprodukció – mely valószínűleg egy színes fényképről, szkenneléssel készült: Kulcsár Géza felvétele, é. n.

lemezekről, mivel a panorámakép összeállításához felhasznált felvételek mérete egyenként – a pontos illesztéshez szükséges, ezáltal fölöslegessé vált átfedések levágását követően – 27,3–28,6 cm széles, és 40 cm magas volt, és ez máig sem változott.

Felmerül továbbá a kérdés, milyen részleteket tudhatunk még meg a panorámakép(ek) készítése körülményeiről, módjáról és eszközeiről. Forst Margit visszaemlékezése szerint „A hámori völgy ismerős panoráma képe a tó feletti Szt. István hegy tetejéről készült. Udvarias erdészek vagy erdőmérnökök a legmagasabb részen egy kis platós részt vágattak ki, és a közbeeső részekben is az útban lévő vagy akadályt képező fákat. A kép négy darabból áll és úgy készült, hogy minden felvétel után kissé odébbra lett állítva a gép,

aztán otthon nagy gondnal és körültekintéssel összeillesztve, összeragasztva a másolatok.” (...) „A Szt. István hegyre meg másiúvé is ahol fényképezés folyt a nehez gépeket és géptáblákat egy fiatalember, bizonyos Potheiszki /vagy Podhaiszki/ Béla cipelte fel.”⁵⁴

Az idézett szövegben olvasható „ismerős panoráma kép”, vagyis a Herman Ottó Múzeumban található felvétel azonban két okból sem készülhetett a Szent István-hegy tetejéről. Egyrészt, mert a kép bal oldali részén, a Hámori-tó partja mentén látszik a Szent István-hegy vonulata. Másrészt, amennyiben ez a panorámakép – vagy akár a másik, korábban harmadiknak nevezett, amelynek központi elemét ugyancsak a Dolka-hegy alkotja – a Szent István-hegy tetejéről készült volna, abban az esetben felül-



Váncza Emma Hámori-tóról és környékéről készített panorámaképének levágott darabja, celloidin, 18×40 cm, ltsz.: HOM FGY 53.2988.1., digitális reprodukció: Baranczó Benedek, 2017

nézeti perspektívából láthatnánk, helyesebben mondva nem is láthatnánk a hegyoldalt borító erdőtől a Hámori-tavat.

A Hámori-tavat ábrázoló kép csakis a jelenlegi Hotel Tókert Szálloda és Étterem teraszának helyéről készülhetett, mivel kizárólag erről a helyszínről lehetett abban az adott szögben belátni a felvételen megörökített tájelemeket, illetve több olyan, azóta már nem létező tájelemet, mint például a vízesést.

A kép eredetileg sem négy, hanem öt felvételből állt; és a fényképezőgép „minden felvétel után kissé odébbra” állításával sem készülhettek az egyes képkötő elemek. Váncza Emma a nagyrészt igen precíz, és kevés anyagvesztéssel járó illesztéseket csak úgy tudhatta kivitelezni anélkül, hogy az egymás után következő képek látószöge ne változzon meg, ha a fényképezőgép állványát egy helyben hagyta, és azonos nézőpontban/nézőpontból, vízszintes síkban, a gép alatti forgásponton fordította el a gépet, és így készítette el a részletfelvételeket.

A panorámakép készítési körülményeivel kapcsolatban feltételezhetjük, hogy Forst Margit emlékezetében összemosódhattak az információk, hiszen amikor ezek a felvételek készültek, ő még meg sem született, így nem lehetett sem részese, sem szemlélője a panorámakép készítése körüli munkálatoknak. A családi elbeszélésekből valószínűleg hallhatott olyat gyermekként, hogy a Szent István-hegyről fényképezett az édesanyja, ami abszolút elképzelhető, hogy valóban készített fotográfiákat onnan is – hiszen szívesen készített egy-egy tájképet erről a helyszínről –, de nem a szóban forgót, sőt a másik három panorámaképet sem.

Váncza Emma munkamódszerével és anyagválasztásával kapcsolatban viszont még néhány fontos



Váncza Emma panorámaképe a Hámori-tóról, celloidin, 120,5×40 cm, ltsz.: HOM FGY 53.2988.1.,
digitális reprodukció: Kiss Tanne István, 2016



A kiegészített panorámakép, celloidin, 138,5×40 cm, ltsz.: HOM FGY 53.2988.1., digitális reprodukció és retus:
Kiss Tanne István és Baranczó Benedek, 2016–2017

információ áll rendelkezésünkre Forst Margit visszaemlékezéseiben, melyek részben a panorámaképek színezéséről is adatokkal szolgálnak: *„Nagy híre volt akkor annak, hogy ő színezi is a fényképeket. Az anilin festékeket e célra Németországból hozatták.”*⁵⁵ *„Úgy akvarell mint fénykép festésnél a legfinomabb nyest ecsettel dolgozott, amelyeket olykor hegyesítés céljából, minden intés ellenére a szájába is vett. Szerencsére nem lett ettől baja. Festékei a német Schmiencke és Güntner-Wagner voltak.”*⁵⁶

Váncza Emma a panorámakép utólagos színezésével és a fényképen eredetileg nem szereplő természeti motívumok ráfestésével, élve alkotói szabadságával, bizonyára az esztétikai élmény fokozására, és nem a természet tökéletesen valóság-hű ábrázolására törekedett.

Természetszerető és romantikus lelki alkatára utaló stílusjegyeit már a panorámakép elkészülte előtt is magán viselte csaknem minden alkotása, legyen az akár egy egyszerű rajz, egy szépen festett akvarell, vagy egy portréfotográfia. A legtöbb művébe igyekezett belekomponálni a természet virágait, állatait. Nincs ez másként a Hámori-tavat és környékét ábrázoló panorámaképénél sem. Első látásra a felvételt szemlélők szinte kivétel nélkül a tavaszt társítják a képhez, annak virágzó üdeségéhez. Kezdetben e tanulmány szerzője ugyancsak így vélekedett a „virágzó fák és a virágzó aljnövényzet”, illetve a fák lombkoronájának meglehetősen fejlett, azonban az ágakat „teljesen” el nem fedő állapota, valamint a feltűnően nagyra nőtt aljnövényzet láttán, melynek következtében a kép készítésének idejét május végére vagy június elejére datálta, amikor már kellően meleg van ahhoz is, hogy a felvételen látható előkelőbb hölgyek napernyő alatt óvják ma-

gukat a nap káros sugaraitól. Ugyanakkor a képet közlőről és nagyító alatt alaposabban szemügyre véve gyanakvásra adott okot, hogy a virágokat szimbolizáló pöttyök és foltok olyan fákra és növényekre is rákerültek, amelyek egészen biztosan nem hoztak ilyen jellegű virágokat; ebből adódóan elképzelhetőnek tartottuk, hogy a képen több helyen előtűnő kopár ágak látványa is másként értelmezhető.

A digitális technológia nyújtotta lehetőségek igénybe vételével – a panorámaképről készített jó minőségű digitális fényképfelvétel részleteinek többszázszoros méretre nagyításával – a probléma tisztázása érdekében kertészmérnök segítségét kértem. Szilágyi János, az Aggteleki Nemzeti Park munkatársa, véleménye alapján a felvételen egyértelműen száradó növényzet látható, ami a nyár végére, vagy az őszejére utal, ezáltal a kép augusztus legvégén, vagy szeptember elején készülhetett, amikor még kellően meleg volt a napernyő használatához is. A virágokat Váncza utólag festette a képre, és a képet utólag színezte.

A Diósgyőri várat és környékét ábrázoló panorámakép a róla fennmaradt képeslapok alapján – a vízben álló és fürdőző alakok látványából ítélve – szintén a nyár tájékán, meleg időben készülhetett.

A további két panorámaképről a műtermeket ábrázoló reklám-levelezőlap részleteinek nagyítása alapján mindössze annyi állapítható meg, hogy mindkét felvételt a vegetációs időszakban rögzíthették.

Váncza Emma panorámaképei közül sajnos napjainkban már csak egyetlen – azonban nemcsak helytörténeti szempontból fontos, hanem a magyar fotográfia történetében is páratlan értékű – eredeti panorámakép létezéséről van tudomásunk, amelyet a Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjteménye

őriz. Ahogyan 1896-ban egykori szemlélőit ámulatba ejtették e sajátos fotográfiák, úgy ma is nagy elismerést vív ki ez a vélhetően egyedülként fennmaradt alkotás.

A másik három panorámakép holléte ismeretlen, nagy valószínűséggel a világháború idején ugyanúgy megsemmisülhettek, mint a képek negatívjait őrző üvegtáblák. A kutatás jelenleg is folytatódik, és bízom benne, hogy egyszer valahonnan mégis előkerülhetnek további panorámaképek, vagy legalább az azokat megőrkítő archív felvételek.

Tisztában vagyunk azzal, hogy a múltban, az elődeink által hozott rossz döntésekből származó hibákat és azok káros következményeit visszafordítani már nem lehet; napjainkban azonban a műtárgyak védelmét és állományvédelmét (megelőző műtárgyvédelmét) fontos feladatunknak tartjuk.

2017 áprilisában ezárt a Nemzeti Kulturális Alap Közgyűjteményi Kollégiuma által kiírt, egyedi dokumentumok restaurálására vonatkozó felhívásra pályázatot nyújtottunk be, melyre támogatást nyertünk. Célunk a panorámakép egykor összetartozó darabjainak szakrestaurátor általi újbóli összeillesztése és rögzítése, a kép konzerválása valamint resta-

urálása; továbbá az „eredeti” – a kép alkotója, Váncza Emma fotográfusnő által készített/készített – installáció (paszpartu, képkeret, üvegezés) másolatának elkészíttetése volt oly módon, hogy a legkorszerűbb anyagok kiválasztásával és felhasználásával a műtárgy védelmét a jövőben biztosítani tudjuk. A panorámakép restaurálási munkálatai a közelmúltban fejeződtek be.

Végezetül nekünk is elismeréssel kell adoznunk Váncza Emma kivételes teljesítményének. Hiszen abban az időben – 1896-ban – Magyarországon összesen 336 fényképészeti műterem működött, melyben 419 segédmunkást alkalmaztak. A millenniumi kiállítás XV. csoportjában – a „Papíripár; sokszorosító műiparágak” nevű csoportban, ahol a fényképészek is helyet kaptak – ebből a 336 működő fényképészeti műteremből mindössze 48 fényképész, illetve fényképészeti műterem/műintézet vállalta a rangos eseményen való részvételt, valamint az azzal együtt járó megmérettetést, és közöttük is csak 1 fő volt a női fényképészek száma. A zsűri a csoport 191 kiállítójából csupán 25 kiállító munkáját tartotta érdemesnek a „Millenniumi nagy érem” odaítélésére, és ebből is csak nyolcat adott fényképésznek, de közöttük volt az egyetlen nő, akit Váncza Emmának hívtak.⁵⁷

JEGYZETEK

¹ Löwinger Mór, kritikus, Fényképészeti Értesítő, 1896, 358.

² Austriacus aláírással, Fényképészeti Értesítő, 1896, 247.

³ Váncza Emma leánya, Forst Margit Emlékezések 1895 tavaszán című kéziratából, Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjteménye, HOM FGY B/113-1 (továbbiakban: Emlékezések)

⁴ Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei 32., 1422.

⁵ Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei 32., 1421.

⁶ VERRASZTÓ G.. 2007. 8–10., 14–15.

⁷ Kivonat a miskolci református egyház szülöttek és megkereszteltek anyakönyvéből, az 1863. évből, Herman Ottó Múzeum, Történeti Dokumentációs Gyűjtemény, ltsz.: HOM HTD 85.236.1.

⁸ TARCAI B., 1991–1992, 380.

⁹ FORST M., Emlékezések, HOM FGY B/113-1
Lásd TARCAI B., 1991–1992, 379.

¹⁰ FORST M., Emlékezések, HOM FGY B/113-1
Illetve FORST Margit visszaemlékezései, gépelt irat, Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjteménye, HOM FGY B/113-1
Lásd TARCAI B., 1991–1992, 380., 382.

¹¹ FORST M. visszaemlékezései illetve FORST M., Emlékezések, lásd TARCAI B., 1991–1992, 382.

¹² FORST M. visszaemlékezései

¹³ FORST M. visszaemlékezései illetve FORST M., Emlékezések

¹⁴ TARCAI B., 2008, 39.

¹⁵ MOLNÁR L., 1876, 3.
Illetve PORCS J. (szerk.), 1876, 12, 16.

¹⁶ Dr. SZENDREI J., 1911, 372.

¹⁷ TARCAI B., 1991–1992, 383, 389.
illetve MUDRONY S. – RÁTH K. – MICSEH E. (szerk.), 1896, 39.,
valamint verzők feliratai.

¹⁸ FORST M. visszaemlékezései
Lásd TARCAI B., 1991–1992, 386.

¹⁹ FORST M. visszaemlékezései

²⁰ FORST M.
illetve TARCAI B., 1991–1992, 388. Lásd még TARCZAI B.,
2008. 39.

²¹ Forst M.

²² TARCAI B., 2008, 39.

²³ TARCAI B., 1991–1992, 388.
Lásd még TARCZAI B., 2008, 39–40.

²⁴ FORST M. visszaemlékezései

²⁵ TARCAI B. (1986): *Miskolci fotográfia 1945 előtt*, Miskolc, Borsodi Nyomda. (A Miskolci Galériában 1986. szeptember 26. – 1986. október 26. között rendezett kiállítás katalógusa)
Lásd még TARCAI B., 1986–1987, 843.

²⁶ TARCAI B., 1991–1992, 391.

Lásd még verzők feliratai

²⁷ FORST M. visszaemlékezései
Lásd TARCAI B. (1986): *Miskolci fotográfia 1945 előtt*
Lásd még TARCAI B., 1986–1987, 843.
Lásd még TARCAI B., 1991–1992, 391.

²⁸ TARCAI B., 1991–1992, 392. illetve TARCZAI B., 2008, 40.

²⁹ Forst M., Emlékezések illetve FORST M. visszaemlékezései,
valamint Letzter Simon kassai fényképész által Forst Károly részére kiadott kézzel írt „Bizonyítvány!”, Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjteménye, HOM FGY B/113-1.
Lásd TARCAI B., 1991–1992, 389.

³⁰ [név nélkül] (1893): *Kiállítási ügyek. 1896-iki ezredéves országos kiállítás*. Pesti Hirlap. Politikai napilap, 54. szám, 1893. február 23., 12. Illetve [név nélkül] (1893): *Mi ujság? Az 1896-diki ezredéves országos kiállítás*. Vasárnapi Ujság, 9. szám, 1893. február 26., 148.

³¹ MUDRONY S. – RÁTH K. – MICSEH E. (szerk.), 1896. 39.

³² [név nélkül] (1890): *Az amateur-fotográfiai kiállítás megnyitása*. Turisták Lapja 5., 155.

³³ [név nélkül] (1890): Targymutató a Magyarországi Kárpát-Egyesület Budapesti Osztályának az Országos Képzőművészeti Társulat Múcsarnokában 1890-ben rendezett műkedvelő-fotográfiai kiállításához, Budapest, A Pesti Lloyd-Társulat Könyvnyomdája, p. 26.

³⁴ [név nélkül] (1890): *Egyesületi hírek. Amateur-fotográfiai kiállítás*. Turisták Lapja 7–8., 269.

³⁵ Uo., 270.

³⁶ A millenniumi kiállításról lásd: Dr. SCHMIDT J. (1897): *A kiállítás szervezete és berendezése*. In MATLEKOVITS S. (szerk.) – SZTERÉNYI J. (közreműködésével) (1897), *Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye*.

III. kötet: Az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye. A kiállítás szervezete és berendezése. Bosnyákország és Hercegovina kiállítása, (pp. 1–425). Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság.

³⁷ VEZSENYI P. (2011): *Az ezredéves kiállítás 1896-ban*.

Letöltve az archivnet.hu oldalról: 2017. 11. 3.

³⁸ Kivonat az 1896-iki ezredéves országos kiállítás szabályzataiból. Letöltve a szabarchiv.hu oldalról: 2017. 10.5.

- Illetve Dr. Schmidt J. (1897): *A kiállítás szervezete és berendezése*. In Matlekovits S. (szerk.) – SZTERÉNYI J. (közreműködésével) (1897), *Magyarország közgazdasági és művelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye*. III. kötet: Az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye. A kiállítás szervezete és berendezése. Bosnyákország és Hercegovina kiállítása, (1–425). Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 3–4.
- ³⁹ 1892. évi II. törvénycikk az 1895. évben Budapesten tartandó országos nemzeti kiállításról. Letöltve az 1000ev.hu oldalról: 2017. 09. 27.
- ⁴⁰ VEZSENYI P. (2011): *Az ezredéves kiállítás 1896-ban*. Letöltve az archivnet.hu oldalról: 2017. 11. 3.
- ⁴¹ 1893. évi III. törvénycikk az országos nemzeti kiállítás költségeinek fedezéséről. Letöltve az 1000ev.hu oldalról: 2017. 09. 27.
- ⁴² [név nélkül] (1893): *Az ezredévi kiállítás*. Borsod-Miskolci Közlöny, 19–1052. szám, 1893. március 5., 1.
[név nélkül] (1893): *A millenniumi kiállítás*. Borsodmegyei Lapok, 19. szám, 1893. március 7., 1.
[név nélkül] (1893): *Az 1896-iki kiállítás – A miniszter felhívása a közönséghez* –. Vasárnapi Ujság, 10. szám, 1893. március 5., 162.
[név nélkül] (1893): Hivatalos rész. Budapest fő- és székváros törvényhatósági bizottságának 1893. március 8-án tartott rendes közgyűlése. Fővárosi Közlöny, 21. szám, 1893. március 10-én, 3.
[név nélkül] (1893): *Országvilág. Az 1896-ik évi millenniumi kiállítás*. Magyar-Zsidó Szemle, 3. szám, 1893. március, 208–210.
- ⁴³ [név nélkül] (1894): *Ezredéves kiállítás*. Pesti Hírlap, 96. (5491.) szám, 1894. április 6., 7–8.
[név nélkül] (1894): *Közgazdaság. Millenniumi kiállítás*. Fővárosi Lapok, 95. szám, 1894. április 6., 828–829.
[név nélkül] (1894): *Veggyesek. Ezredéves kiállítás*. Religio, 28. szám I. félév, 1894. április 7., 243–244.
[név nélkül] (1894): *Ezredéves kiállítás. Pécsi Figyelő*, 43. szám, 1894. április 10., 2.
[név nélkül] (1894): *Különfélék. Ezredéves kiállítás*. Néptanítók Lapja, 28. szám I. félév, 1894. április 14., 270.
[név nélkül] (1894): Millenniumi értesítő, 9. szám, 1894. május 1., 101.
[név nélkül] (1894): *Ezredéves kiállítás*. Borsod-Miskolci Közlöny, 28–1166. szám, 1894. április 8., 2.
[név nélkül] (1894): *Ezredéves kiállítás*.
- Borsodmegyei Lapok, 30. szám, 1894. április 13., 2.
[név nélkül] (1894): *Az ezredéves kiállítás s társadalmunk*. Borsod-Miskolci Közlöny, 41–1179. szám, 1894. május 24., 1.
- ⁴⁴ Kivonat az 1896-iki ezredéves országos kiállítás szabályzataiból. Letöltve a szabarchiv.hu oldalról: 2017. 10. 5.
Dr. SCHMIDT J. (1897): *A kiállítás szervezete és berendezése*. In MATLEKOVITS S. (szerk.) – SZTERÉNYI J. (közreműködésével) (1897), *Magyarország közgazdasági és művelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye*. III. kötet: Az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye. A kiállítás szervezete és berendezése. Bosnyákország és Hercegovina kiállítása, (1–425). Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság., 4.
[név nélkül] (1893): Millenniumi értesítő. I. Az 1896-iki ezredéves országos kiállítás általános programja. Iparügyek. A hazai ipartestületek központi szakközlönye, 3. szám, 1893. március 15., 43.
A bejelentési ív rovatainak áttekintéséhez mintaként szolgált, és kitöltésének módjáról információt szolgáltatott: Mindszenty Ilona bejelentési íve „Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás”-ra. 1896. január 3., Magyar Nemzeti Levéltár Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltára; a dokumentum iktatószáma: IX. 701. 95/1896.
Magyar lábbeli készítőik (Kiss Imre, Gábor József, Kalló Károly, Antal Lajos, Milko János) bejelentési íve „Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás”-ra. 1895. február 7. In DOBRÓSSY I. – G. JAKÓ M. – HÖGYE I. (1996): *A millennium megünneplésének dokumentumai Abaúj, Borsod és Zemplén vármegyéjében*, Acta Archivistica 3., (26–27). Miskolc: Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár.
A bejelentési íveken, azok kitöltésénél a kiállító nevére/ cégére; lakhelyére; a kiállítás csoportjára; és a kiállító által igényelt területre vonatkozó adatokon kívül sorszámmal ellátva a bejelentés tárgyát/tárgyait is fel kellett tüntetni – következésképpen ekkorra már készen kellett lenni a konkrét termékeknek vagy alkotásoknak –, illetve a tárgy/tárgyak biztosítási értékét és eladási árát ugyancsak meg lehetett jelölni – amennyiben a kiállító úgy kívánta –, valamint a tárgyak kiállításban történő bemutatásának módjáról, továbbá a kiállított tárgyak kezelésével kapcsolatban is rendelkezni kellett.
- ⁴⁵ [név nélkül] (1895): *Közgazdasági hírek. Ezredéves kiállítás*. Borsod-Miskolci Közlöny, 2–1241. szám, 1895. január 6., 3.
[név nélkül] (1895): *Résztvevők a millenniumi kiállításon*. Borsodmegyei Lapok, 3. szám, 1895. január 8., 3.

⁴⁶ LÖWINGER M., 1896, 358

⁴⁷ HEVESY I., 1958, 45.

⁴⁸ TARCZAI B., 1993, 294.

Tarczai Béla ezt az információt valószínűleg Forst Margittól hallhatta, akivel személyesen ismerték egymást.

Lásd még VERRASZTÓ G.. 2007, 117.

⁴⁹ PETERCSÁK T., 1994, 13–22.

⁵⁰ PAPP F. – SOMORJAI L. –TÓTH A., 2015, 47.; 50.

⁵¹ Bükk. Turista- és szabadidőtérkép, 2. kiadás (2006), Miskolc, Z-Press Kiadó Kft.

A négy panorámakép földrajzi környezetének meghatározását illetően köszönettel tartozom továbbá: prof. dr. Hevesi Attila egyetemi tanárnak (Miskolci Egyetem, Természetföldrajz-Környezettan Tanszék); valamint dr. Lovász Emese, dr. Szörényi Gábor András, illetve Miskolczi Melinda régészeknek.

⁵² H. SZABÓ B., 1975, 46.

⁵³ H. SZABÓ B., 1975. 47.

⁵⁴ TARCZAI B., 2008. 32.

⁵⁵ FORST M.,: Emlékezések 1985 tavaszán, kézirat, Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjteménye, HOM FGY B/113-1

⁵⁶ FORST M. visszaemlékezései

⁵⁷ FORST M., Emlékezések. Ezek a helytálló emlékek ezúttal csak annyi helyreigazítást, illetve kiegészítést igényelnek, hogy az elsőként említett, kiváló minőségű, és napjainkban is világhírű festék helyes írásmódja: Schmincke; Günther Wagner pedig az 1838-ban Hannoverben alapított tinta- és festékgyár 1871-ben kinevezett vezetőjének neve volt, aki a gyár logójaként 1878-ban családja címerét, a pelikánt regisztráltatta, és a céget azóta is „Pelikan”-ként ismeri az egész világ. Lásd *History of the company Pelikan* a pelikan.com oldalon.

⁵⁸ A statisztikai adatok összeállítása az alábbi irodalmak alapján történt: MUDRONY S. – RÁTH K. – MICSEH E. (szerk. 1896): 24–39.

Illetve Dr. SCHMIDT J. (1897): 124., 259., 366.

IRODALOM

- [név nélkül] (1890): *Az amateur-fotográfiai kiállítás megnyitása*. Turisták Lapja 5. 155–157.
- [név nélkül] (1890): Tárgymutató a Magyarországi Kárpát-Egyesület Budapesti Osztályának az Országos Képzőművészeti Társulat Múcsarnokában 1890-ben rendezett műkedvelő-fotográfiai kiállításához, Budapest, A Pesti Lloyd-Társulat Könyvnyomdája.
- [név nélkül] (1890): *Egyesületi hírek – Amateur-fotográfiai kiállítás*. Turisták Lapja 7–8. 269–271.
- [név nélkül] (1892): Kiállítási értesítő. Gazdasági Mérnök – Gazdasági és műszaki hetilap egyszersmind a Tiszavölgyi Társulat hivatalos közlönye, 51. sz. 1892. december 18. 532–533.
- [név nélkül] (1893): *Kiállítási ügyek – 1896-iki ezredéves országos kiállítás*. Pesti Hírlap, 1893. február 23. 12.
- [név nélkül] (1893): *Mi újság? Az 1896-diki ezredéves országos kiállítás*. Vasárnapi Ujság, 1893. február 26. 148.
- [név nélkül] (1893): *Az ezredévi kiállítás*. Borsod-Miskolci Közlöny, 1893. március 5. 1.
- [név nélkül] (1893): *Az 1896-iki kiállítás – A miniszter felhívása a közönséghez*. Vasárnapi Ujság, 1893. március 5. 162.
- [név nélkül] (1893): *Vegyesek – A millenniumi kiállítás*. Gazdasági Mérnök – Gazdasági és műszaki hetilap egyszersmind a Tiszavölgyi Társulat hivatalos közlönye, 10. sz. 1893. március 5. 113.
- [név nélkül] (1893): *A millenniumi kiállítás*. Borsodmegyei Lapok, 19. sz. 1893. március 7. 1.
- [név nélkül] (1893): Hivatalos rész – Budapest fő- és székváros törvényhatósági bizottságának 1893. március 8-án tartott rendes közgyűlése. Fővárosi Közlöny, 21. sz. 1893. március 10. 1–6.
- [név nélkül] (1893): *Kiállítási értesítő – Az 1896. évi kiállítás programja*. Gazdasági Mérnök – Gazdasági és műszaki hetilap egyszersmind a Tiszavölgyi Társulat hivatalos közlönye, 11. sz. 1893. március 12. 126.
- [név nélkül] (1893): Millenniumi értesítő – I. Az 1896-iki ezredéves országos kiállítás általános programja. Iparügyek – A hazai ipartestületek központi szakközlönye, 3. sz. 1893. március 15. 42–43.
- [név nélkül] (1893): Millenniumi értesítő – III. Szabályzat a csoportbizottságok számára. Iparügyek – A hazai ipartestületek központi szakközlönye, 3. sz. 1893. március 15. 44.
- [név nélkül] (1893): *Országvilág – Az 1896-ik évi millenniumi kiállítás*. Magyar-Zsidó Szemle, 3. sz. 1893. március, 208–210.
- [név nélkül] (1893): *Kiállítási értesítő – Sokszorosító műiparágak csoportja*. Gazdasági Mérnök – Gazdasági és műszaki hetilap egyszersmind a Tiszavölgyi Társulat hivatalos közlönye, 14. sz. 1893. április 2. 160.
- [név nélkül] (1893): Millenniumi értesítő – Az ezredéves kiállítás kerületi és helyi bizottságának szervezési szabályzata. Iparügyek – A hazai ipartestületek központi szakközlönye, 4. sz. 1893. április 15. 61.
- [név nélkül] (1894): *Ezredéves kiállítás*. Pesti Hírlap, 1894. április 6. 7–8.
- [név nélkül] (1894): *Közgazdaság – Millenniumi kiállítás*. Fővárosi Lapok, 1894. április 6. 828–829.
- [név nélkül] (1894): *Vegyesek – Ezredéves kiállítás*. Religio – Vallás. Katolikus egyházi, társadalmi és irodalmi folyóirat, 28. sz. 1894. április 243–244.
- [név nélkül] (1894): *Ezredéves kiállítás*. Pécsi Figyelő, 1894. április 10. 2.
- [név nélkül] (1894): *Különfélék – Ezredéves kiállítás*. Néptanítók Lapja, 28. sz. 1894. április 270.
- [név nélkül] (1894): *Ezredéves kiállítás*. Borsod-Miskolci Közlöny, 1894. április 8. 2.
- [név nélkül] (1894): *Ezredéves kiállítás*. Borsodmegyei Lapok, 30. sz. 1894. április 13. 2.
- [név nélkül] (1894): Millenniumi értesítő – Az ezredéves kiállítás szabályzatai. Iparügyek – A hazai ipartestületek központi szakközlönye, 9. sz. 1894. május 1. 101–102.
- [név nélkül] (1894): *Az ezredéves kiállítás s társadalmunk*. Borsod-Miskolci Közlöny, 1894. május 24. 1.
- [név nélkül] (1894): Millenniumi értesítő – Az ezredéves kiállítás szabályzatai. Jury. Iparügyek – A hazai ipartestületek központi szakközlönye, 10. sz. 1894. május 15. 114–115.
- [név nélkül] (1895): *Közgazdasági hírek – Ezredéves kiállítás*. Borsod-Miskolci Közlöny, 1895. január 6. 3.
- [név nélkül] (1895): *Résztvevők a millenniumi kiállításon*. Borsodmegyei Lapok, 3. sz. 1895. január 8. 3.
- [név nélkül] (1896): CXXXVII. Az 1896-iki ezredéves országos kiállítás jury-tanácsa által megítélt kiállítási kitüntetések hivatalos jegyzéke. Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei 32.
- [Austriacus] (1896): *Budapesti millenniumi kiállítás*. Fényképészeti Értesítő 16. 246–248.

- szerző? (2006): Bükk – Turista- és szabadidőtérkép, Miskolc, Z-Press Kiadó.
- HEVESY I. (1958): *A magyar fotóművészet története*, Budapest, Bibliotheca.
- IPOLYI A. – FRANKÓI V. (1883): *A millennium az Akadémiában – A Történelmi Bizottság jelentése*. Századok XVII. évf.: melléklet az 1883. évi II. füzethez 185–195.
- LÖWINGER M. (1896): *A fényképezés az ezredéves orsz. kiállításon*. Fényképeszeti Értesítő 23. 358–360.
- MOLNÁR L. (1876): Különféle – A Kazinczy-körben kitűzött pályakérdések s a megdícsért- és nyertes pályaművek szerzői. Miskolc – Helyi érdekeket képviselő, ipar, kereskedelmi, gazdasági és ismeretterjesztő közlöny, 52. sz. 1876. június 29. 3.
- MUDRONY S. – RÁTH K. – MICSEH E. (szerk., 1896): Az 1896-iki ezredéves országos kiállítás általános katalógusa. XV. csoport. Papír-ipar, Sokszorosító-ipar, Budapest, Kosmos Műintézet.
- PAPP F. – SOMORJAI L. – TÓTH A. (2015): *Miskolcz régi térképeken, 1759–1936*, Miskolc, Miskolc Megyei Jogú Város Önkormányzata.
- PETERCSÁK T. (1994): *A képes levelezőlap története*, Miskolc–Eger, Herman Ottó Múzeum–Dobó István Vármúzeum.
- PORCS J. (szerk., 1876): A Miskolci Helvét Hitvallású Ref. Lyceum Értesítője az 1875/6-ik iskolai évről, Miskolc, Sártory István könyvnyomdája.
- Dr. SCHMIDT J. (1897): *A kiállítás szervezete és berendezése*. In Matlekovits S. (szerk.) – Szerényi J. (közreműködésével) (1897), *Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye*. III. kötet: Az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye. A kiállítás szervezete és berendezése. Bosnyákország és Hercegovina kiállítása, Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság.
- H. SZABÓ B. (1975): *Herman Ottó és Lillafüred*, Miskolc, Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Múzeumok Igazgatósága (Borsodi Kiállítási Vezetők 2.)
- Dr. SZENDREI J. (1911): *Miskolcz város története és egyetemes helyirata V. Miskolcz város története 1800–1910*, Miskolc, kiadja a város közönsége.
- TARCAI B. (1986): *Miskolci fotográfia 1945 előtt – A Miskolci Galériában 1986. szeptember 26. – 1986. október 26. között rendezett kiállítás katalógusa*, Miskolc, Borsodi Nyomda.
- TARCAI B. (1986–1987): *A miskolci fotográfia története*. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XXV–XXVI., 841–854.
- TARCAI B. (1991–1992): *A miskolci fotográfia múltjából: egy polgárcsalád a századfordulón*. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XXX–XXXI. 375–393.
- TARCAI B. (1993): *Az Ávas fotografikus képe*. In DOBROSSY I. (szerk.), *A miskolci Ávas – Monográfia a város jelképéről* (291–306.) Miskolc: Herman Ottó Múzeum–Borsodi Nyomda.
- TARCAI B. (2008): *Miskolc fotókultúrája 1840–2005 – Fénykép és történelem*, Miskolc, Miskolci Galéria (A Miskolci Galéria Könyvei 30.)
- VERRASZTÓ G. (2007): *A Váncza család*, Budapest, Napkút Kiadó.
- VEZSENYI P. (2011): *Az ezredéves kiállítás 1896-ban*. Megjelent az archivnet.hu oldalon. Letöltve: 2017. 11. 03.

FORRÁSOK

1892. évi II. törvénycikk az 1895. évben Budapesten tartandó országos nemzeti kiállításról.
1893. évi III. törvénycikk az országos nemzeti kiállítás költségeinek fedezéséről.
FORST Margit: Emlékezések 1985 tavaszán, kézirat, Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjteménye, HOM FGY B/113-1 jelzetű dokumentációs egység
FORST Margit visszaemlékezései, gépelt irat, Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjteménye, HOM FGY B/113-1 jelzetű dokumentációs egység
History of the company Pelikan a pelikan.com oldalon.
Kivonat a miskolci református egyház szülöttek és megkereszteltek anyakönyvéből, az 1863. évből, Herman Ottó Múzeum, Történeti Dokumentációs Gyűjtemény, ltsz.: HOM HTD 85.236.1.

Kivonat az 1896-iki ezredéves országos kiállítás szabályzataiból.
Letzter Simon kassai fényképész által Forst Károly részére kiadott kézzel írt „Bizonyítvány!”, Herman Ottó Múzeum Fotográfiai Gyűjteménye, HOM FGY B/113-1 jelzetű dokumentációs egység
Magyar lábbeli készítőik (Kiss Imre, Gábor József, Kalló Károly, Antal Lajos, Milko János) bejelentési íve Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállításra. 1895. február 7. In Dobrossy I. – G. Jakó M. – Hőgye I. (1996): A millennium megünneplésének dokumentumai Abaúj, Borsod és Zemplén vármegyékben. In Acta Archivistica 3. (26–27). Miskolc: Borsod–Abaúj–Zemplén Megyei Levéltár.
Mindszenty Ilona bejelentési íve Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállításra. 1896. január 3., Magyar Nemzeti Levéltár Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltára, iktatószáma: IX. 701. 95/1896.
Több, különböző kivitelben fennmaradt verző felirata.

„Az állatfénykép-specialista” – Waltner Berta élete és pályája

A tanulmány egy amatőr fotográfusnő életén és munkásságán keresztül mutatja be a téma 19–20. század eleji európai és magyar művelőinek próbálkozásait. Waltner Berta élete és egyéni pályája példa azok számára, akik a sors viszontagságos körülményeit legyőzve egyedi látásmóddal gazdagították tudásukat. Az „állatfénykép-specialista” Magyar Mezőgazdasági Múzeum és Könyvtárban¹ őrzött gyűjteménye több mint 6000 üveg- és rollnegatívot, valamint hozzátartozó kontaktokat, saját nagytáblákat őriz.

Az állatfényképész – „Le photographe animalier”

Már a fotográfálás történetének kezdetekor is felmerült állatokat² rögzítő felvételek készítésének lehetősége. A „pillanatnyi jelenségek” megörökítésekor korabeli technikával az állatok szinte állandó mozgásának megfékezését volt a legnehezebb elérni. Alapvetően jellemző erre a helyzetre, hogy az állat nem képes több másodpercig mozdulatlanul maradni, emberhez hasonlóan pózolni. Éppen ezért nem volt népszerű, illetve könnyű feladat már a 19. században sem az ilyen témájú fényképek elkészítése.³

Vajon mi hozta létre az állatokat megörökítő fotográfiák megszületésének igényét? Több forrás alapján az 1840-es évektől kezdődően – hasonlóan a magyar példákhoz – elsősorban állatvásárok és mezőgazdasági kiállítások díjazott, illetve valamilyen oknál fogva híres állategyedeire fókuszáltak.

A kezdetekben készültek amatőröktől származó dagerrotípiák (pl.: Olympe Aguado marhákról, kecskékről, lovakról vagy Camille Silvy juhokról).⁴ Közismert tény, hogy mind magán, mind állami birtokokon szívesen örökítettek meg elsősorban lovakat, majd később már más állatot is, először festményeken, majd a fényképező apparátus megjelenésével felvételeken is. A képek témája kibővíthetett például egy tulajdonos valamelyik kedvenc állatának lefényképezésével is.

Az igazán jegyzett próbálkozások között említhetjük Antoine Crespon fotográfus nevét, aki 1845-ben egy Nîmes-ben megrendezett mezőgazdasági tenyészállatvásár bemutatóján készítette el a város díjazott állatainak fényképeit.⁵

Hogyan is jöttek létre ezek a felvételek? 1856-tól kezdődően mezőgazdasági kiállításokon, egyre több helyszínen jelentek meg a fotográfusok hordozható installációi, hogy az események „főszereplőit” meg-

örökíthessék. Érdemes megemlíteni – az 1855. évi kiállításon díjazott lófajtákat fényképező – Bisson testvéreket, majd társuk, Adrien Tournachon,⁶ Nadar fivérének nevét. A fotográfusok hasonló módon állították fel ideiglenes műtermüket, vagyis derékszögben kerítették el egy tágas területet két méter magasan, sötétzöld színű, sávolyszerű anyaggal. Így művészi munkájukban a tömeg kíváncsi tekintete nem zavarhatta őket. Ide vezették be egymást követően a letisztított állatokat. A nyugalom mellett a megfelelő fényviszonyok kialakítása is fontos szempont volt.⁷

Tournachon több mint 120 kollodiumos lemezt, illetve klisé készített Auguste Nicolas Bertsch (1813–1870) technikáját⁸ alkalmazva, amely lehetővé tette, hogy legalább 2 másodpercig legyenek mozdulatlanok az alanyok egy sikeres exponáláshoz.⁹

Adrien Tournachon az „1856. évi Párizsi Mezőgazdasági Világkiállítás Díjnyertes Szarvasmarha és Juh fajtái” című fényképalbumát megrendelésre készítette el, kollodiumos üvegnegatívról sópapírra nyomtatva.¹⁰ Munkájának megszületéséről a következőket olvashatjuk: *„[...] egy fekete bikát fotografált, melyet kötőféken vezettek. A kollodiumos üveg-lemeznek a camera obscura-ba történő behelyezését követően várni kellett (amíg az erős napfény hatására az éter gyorsan elpárolgott), miközben az állatnak legalább egy kicsit nyugalomban kellett volna maradnia, hiszen [szerencsétlen] egyfolytában tapos, bög és lóbálja fejét.”*¹¹

Albumok – „In vivo et en décor”

A MMgMK fényképgyűjteményét számos úgynevezett állattenyésztési témájú album gazdagítja, me-

lyek általában a korabeli mezőgazdasági minisztérium ajándékozásával kerültek az intézményhez. Azonban ezeket a képi ábrázolásokat – az albumok tekintetében – külön kell választani a hagyományos képzőművészeti alkotások és a valós fényképfelvételeket ábrázoló albumoktól. Közös témájuk – a haszonállatok képi ábrázolása – mégis egy témakörbe sorolja őket. A legkorábbi szerzemény az 1895-ben Bernben megrendezett mezőgazdasági kiállítás albuma,¹² melynek fényképeit J. Moegle fotográfus készítette. Julius von Blaas kromolitográfiait tartalmazza az az album, mely az osztrák alpesi szarvasmarhákat mutatja be.¹³ Továbbá érdemes megemlíteni egy szerb díszalbumot, melyben különböző állatfajtákról: lovakról, juhokról, szarvasmarhákról publikáltak felvételeket, francia képalírásokkal. Ez az egyetlen hiteles képi forrás, mely éppen az állattenyésztés szempontjából kiemelkedő jelentőséggel bír, benne az egyetlen fellelhető fényképfelvétellel, amely a mangalica sertésfaj egyik ősről, az ún. sumadia fajtáról készült.¹⁴ Szintén önálló albumban egy lovas fényképész (Cyrille de Meyer, photographe chevalier) belga hidegvérű lovakat örökített meg.¹⁵ Külön jelentek meg az 1900-ban megrendezett Párizsi Világkiállítás alkalmával Franciaország szarvasmarha fajtáiról készített Charles Bodmere fényképei.¹⁶

Magyar vonatkozásban két hazai fotográfus személyét érdemes kiemelni, még akkor is, ha Waltner Berta nem ismerte munkásságukat. Ellinger Ede és Erdélyi Mór a négy állami ménesbirtok (Mezőhegyes, Bábolna, Kisbér, Fogaras) helyszínein is dolgoztak.¹⁷ Jóllehet, elsősorban földművelési minisztériumi megrendeléseket teljesítettek, de munkájuk eredményeképpen létrejöhettek olyan pótolhatatlan

felvételek, melyek a nem kizárólag agrár-szakmai érdeklődők számára is érdekes forrásanyagot jelentettek. Ellinger Ede kiadásában jelent meg 1902-ben egy, a bábolnai arab ménes törzsállományát ábrázoló album.¹⁸ Ugyancsak ő fotografálta az 1890-es években a kisbéri egykori Batthyány-birtok ardenai lovait. Erdélyi Mórnak is számtalan felvétele jelent meg albumokban. A legismertebb nyomdai technikával készített díszes kötet az 1896-ban megrendezett állatkiállítás anyagát tartalmazza.¹⁹ Az impozáns album Darányi Ignác földművelésügyi miniszter megbízásából készült *Képek Magyarország állattenyésztéséből* címmel, megőrizve a négy állami ménesbirtok, továbbá néhány magánbirtok kiemelkedő tenyészállatainak fényképeit. Különlegessége, hogy a benne szereplő állatok pontos származási adatait és törzskönyvi leírásukat is tartalmazza angol, német és francia nyelven. Ugyancsak Erdélyi Mór nevéhez fűződik az 1909. évi mezőgazdasági kiállítás díjazott állatairól készült hasonló fényképsorozat.²⁰

„Amateur voltam”

Waltner Berta hagyatéka Hajba Nándor (1927–2013), az egykori Mezőgazdasági és Élelmiszeripari Minisztérium fotósa és Ernst József (1934–2017), a MMgMK egykori Állattenyésztési Főosztálya vezetőjének személyes közvetítésével kerülhetett az intézményhez. Negatívjain²¹ kívül fennmaradtak saját nagytárai, valamint későbbi ausztráliai kivándorlását követő levelezése.²² Életrajzának összeállítása a mai napig hiányos, hiszen Budapesten töltött évtizedei kevésbé dokumentáltak. Viszont megmaradt az a kisméretű – minden valószínűség szerint

maga Waltner Berta által összeállított –, füzeteszerű album, melyben a közvetlen családtagok fényképei találhatók, időskorú kézírással azonosítva a rajta szereplőket. Autentikus forrás szakmai munkásságáról a már Sydney-ben megírt tanulmánya²³, mely végül itthoni nyomtatásban látott napvilágot. A következőkben részben rekonstruált életrajza, valamint írása alapján a magyar háziállatok fényképezésének alapvető szempontjait ismertetjük.

Waltner Berta 1894. június 5-én született egy kunszentmártoni, több generációs zsidó kisiparos-családban, akiknek tagjai között volt iparos, kereskedő, „lateiner”. A fotográfusnő majd 100 évet élt, életének első hat évtizedét a 20. századi Magyarországon legviharosabb történelmi időszakában. 1956 januárjában kivándorolt Ausztráliába, végül 1993-ban Sydney-ben egy, az izraelita hitközség által fenntartott idősok otthonában halt meg, magányosan.

Négy középiskolában tanult és egy „kereskedelmi kurzust” végzett. Édesapja, Waltner Béla 1900-ban hagyta el családját. Ezt követően az édesanya, lánykori nevén Singer Hermina 23 évesen maradt egyedül az akkor még hatéves Bertával, valamint húgával, Máriával és Etelkával.

Egy ideig Kunszentmártonban, a nagyszülőknél éltek. Budapestre 1912-ben költöztek, ahol a rokonság segítségével bízva reméltek megélhetést találni. Apjuk anyagilag sem támogatta őket. Ezért felmerült, hogy a három gyermeklányt édesanyjuk árvaházba küldi. Ez azonban nem vált valóra, hiszen „még félárvaak sem voltak”.²⁴

Az anya, Singer Hermina nehéz sorsuk ellenére kapcsolatot teremtett néhány művésszel is. Közülük Medgyessy Ferenc szobrász a család barátja lett; ő a későbbiekben szobrot formázott a 12-13 éves Etel-



Waltner Berta testvéreivel, 1900, zselatinos ezüst, 10×14 cm, ismeretlen fotográfus felvétele, Magyar Mezőgazdasági Múzeum és Könyvtár, ltsz. EF 2018.4.1.4.

káról és művészi grafikát készített Berta halotti ravatalon fekvő hűgáról. A rajz és a szobor 1963-ban a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeumba került.²⁵ Berta mindvégig erős támasza és segítsége volt anyjának, főleg az első világháborút követő években: „Mivel [...] rettenetes küzdelem árán egyedül nevelte fel 3 leány gyermekét, ezért [...] igyekezni kellett mielőbb elhelyezkedni, [...] hogy segítségére legyek[...].”²⁶ Berta 1913-ban gyors- és gépirónőként kezdett dolgozni egy távoli rokon irodájában. „A cég cukrász és sütőipari gépeket, kemencéket és egyéb odatartozó eszközöket árusított.”²⁷ A jól menő vállalkozás tulajdonosa a fő profilja mellett egy képes lóverseny-újságot is kiadott.

Minden bizonnyal ez adott lehetőséget arra, hogy megkezdje fotográfusi tevékenységét²⁸: „[...] *ugyan kezdő amateur voltam, de mégis ajánlkoztam a célban befutó lovakat [...] fényképezni.*”²⁹ A siker nem sokat váratott magára. Waltner Berta a sok-sok próbálkozást követően, elsők között, olyan szintre jutott cél-fotóival, hogy a Deutscher Sport akkori főszerkesztője is felfigyelt képeire és Németországba hívta dolgozni. Elsősorban édesanyja kérése miatt nem fogadta el az ajánlatot. Közben a Vadász- és Versenylap is folyamatosan közölte fényképeit, melyek nem csupán a magyar helyszínek befutóiból álltak.

Képei megőrizték a pályák mögötti történeteket, a bírálatok, a felvezetések pillanatait egyaránt. Az el-

ső világháború idején beszüntették a versenyeket. Ebből az időszakból származik egy felvétele, amelyen Guido Romanelli alezredes, a budapesti olasz misszió parancsnoka látható a lóversenypályán.

Miután megszűnt korábbi munkahelye is, állás-keresőként végül a budakeszi Erzsébet Szanatóriumban sikerült elhelyezkednie, mint pénztáros és könyvelő. Mellette, 1919 tavaszáig az egykori „osztrák-magyar versenyüzemnek” is dolgozott. Egészsége már akkoriban kezdett megromlani, és

1923-ban dr. Barát Irén tüdőgyógyász, főorvos javaslatára abbahagyta munkáját Budakeszin.

„Ilyen képekre van szükségünk”

Lelkesedése a fényképezés iránt cseppet sem lankadt. A lóversenyzés alkalmával kialakult szakmai ismeretségei révén, 1925-ben a korabeli Földművelésügyi Minisztérium lótenyésztési főigazgatóját,



Célfotó egy bécsi versenyről, 1918, levelezőlap, 9×14 cm, Waltner Berta felvétele, MMgMK, ltsz. EF 2018.11.1.



Guido Romanelli, 1919, levelezőlap, 8,5×13,6 cm, Waltner Berta felvétele, MMgMK, ltsz. EF 2018.10.1.

dr. Plósz Bélát³⁰ kereste meg, hogy folytathassa az állatfényképezést.

Segítségével 1926-ban helyezkedett el a minisztériumban, de előtte, próba gyanánt, állatok portréjáról készült festményekhez hasonlóan fényképeket kellett készítenie. Az általa készített fényképek bizonyultak hitelesebbnek: „[...] ilyen képekre van szükségünk, mely az állat küllemét tökéletesen mutatja.”³¹

Ezt követően három évtizeden keresztül különböző minisztériumi megrendelésekre, valamint nagy magántenyésztők részére fényképezett. A felvételek többsége lovakat ábrázolt. Ellinger Ede és Erdélyi Mór fotográfusokhoz hasonlóan Berta is



Dámalovas ugratás közben, Pauli Hartmanné, 1920-as évek, 9×12 cm-es üvegnegatív, Waltner Berta felvétele, MMgMK, ltsz. FD 2010.298.187.



Szarvasmarha portré, 1930 körül, zselatinos ezüst, 47×54 cm, Waltner Berta felvétele, MMgMK, ltsz. EF 10448

eljutott az állami méneshirtokokra – Mezőhegyesre, Bábolnára, Kisbérre –, ahol az állatállomány nagy részét egyedenként fényképezte le. Rendszeresen örököltette meg a méneshirtokok egyéb szakmai és társadalmi eseményeit is. A helyszínrre történő megérkezését követően felmerülő bizalmatlanság azonnal szertefoszlott, amikor elkészültek első felvételei.

Munkájának minőségével, kitartó szorgalmával tekintélyt vívott ki nemcsak a fotós társadalomban, de az agrárszakemberek között is. Így emlékezett

vissza, a bábolnai arab ménes fényképezését követően: „A szobámból sötétkamrárt rögtönöztem és minden nap a felvételeket este előhívtam, hajnalban egyeztettem és amely felvételt nem találtam megfelelőnek, arról másnap megkíséréltem jobb felvételt készíteni [...] Hazautaztam, elkészítettem a mintaképeket, a megbízómnak elküldtem kiválasztás céljából. Az első kísérlet után már nem voltak bizalmatlanok.”⁸² Hitvallása szerint a tökéletes állatfény-



Merino kos portré, 1930 körül, zselatinos ezüst, 29×40 cm, Waltner Berta felvétele, MMgMK, ltsz. EF 10451



Hucul fajta mén, Kárpátalja, 1940-es évek, üvegnegatív,
9×12 cm, Waltner Berta felvétele, MMgMK,
ltsz. FD 2009.878.1.

képek elkészítéséhez ismerni kell az állatok anatómiai felépítését. Úgy ítélte meg, hogy munkáját az Állatorvosi Főiskolán végzett tanulmányokkal egészíthetné ki.

Ezért 1929-ben hatalmas küzdelmek árán be is iratkozott, melyre így emlékezett vissza: „[...] *kértem Hutýra³³ rektor urat, hogy mit és miért szeretnék tudni, de ő [...] azzal utasított el, hogy eddig még nem volt nőhallgatójuk.*”³⁴ A numerus clausus törvények hatályba lépésének következményeként és a to-

vábbi korlátozások faji alapon határozták meg az egyetemi oktatásban résztvevők számát. Neme és származása egyszerre akadályozták egyetemi tanulmányait. Támogatója ismét dr. Plósz Béla volt, ki- nek írásbeli ajánlására a kari tanács végül jóváhagyta Berta jelentkezését. Végül három félévet hallgathattott dr. Wellmann Oszkár és dr. Zimmermann Ágoston előadásaiból.



Gazal II, arab törzsmén, Bábolna, 1930 körül, levelezőlap,
8,7×14 cm, Waltner Berta felvétele, MMgMK, ltsz. EF 10443

A Mezőgazdasági Múzeummal, visszaemlékezése alapján, 1934-ben került először közvetlen kapcsolatba, amikor az intézmény a 16. Nemzetközi Mezőgazdasági Konferenciának adott otthont. Jegyzetei alapján 100 fényképet készített az állattenyésztési kiállítás számára. A fényképsorozatból publikáltak néhányat dr. Schandl József Állattenyésztéstan köteteiben is.³⁵ Waltner Berta neve ekkor már ismerősen csengett a szakmában. Számos levelezőlapon közzétett fotója határon

túlra is eljutott. Németországból, Svájcból, Ausztriából is rendelték tőle felvételeket. Folyamatosan részt vett az országos mezőgazdasági kiállítások és vásárok bemutatóin, ahol a kapcsolatépítésen túl fényképeket is készített lovakról és egyéb haszonállatokról. Ezek az alkalmak kiváló lehetőséget teremtettek a korszak legjelentősebb szakpolitikusainak megörökítésére is. Az állatfelvételek közül pedig számos jelent meg folyamatosan a Köztelek oldalain.



A fotográfusnő fényképei műtermében, 1938, zselatinos ezüst, 10×14 cm, Waltner Berta felvétele, MMgMK, ltsz. EF 2018.7.1.

„Jött a szerencsétlen német megszállás”

A sikeres pályakezdésnek a második világháború előtti időszak kegyetlen törvényei és embertelenségei szabtak gátat. A budapesti Wesselényi utca 69. számú bérház 3. emeletén található lakásuk három helyiségből állt. Az egyszerűen berendezett szobák falain Berta fényképfelvételei mellett a családot alkotó lánytestvérekről készült festmények is díszlegettek: *„Van még 3 nagy olajportrém. Egy az édesanyámról, Somogyi készítette: ez egy Rudnay tanítványa. A legkisebb húgomról kb. 1904-1905-ből Boromissza Tíbortól és csekélységemről, egy Rudnay növendéktől 1925-ből, Kaffka Alberttől [...]”*³⁶ A szobáról Berta készített felvételt.³⁷

Minden valószínűség szerint ebben a házban végezte munkáinak laborálását is, egészen a német megszállásig. Akkoriban már teljesen magára maradt, előbb hűgait vesztette el, majd 1940-ben édesanyját. Küzdött nemcsak megélhetéséért, de mentenie kellett teljes fényképészti munkásságát őrző negatívjait is: *„hordtam le a pincébe, hol a nedvesség veszélyeztette, hordtam újra fel a laboratóriumomba[...]”* A mentés folyamatában Pettkó-Szandtner Tibor segítette, aki korábban a bábolnai ménés parancsnokaként ismerte Bertát. De ekkor már a Földművelésügyi Minisztérium lótenyésztésért felelős szakpolitikusaként intézkedett a fényképészeti anyag elhelyezését illetően. Bár Berta arról is említést tett, hogy Németországban Pettkó-Szandtner hagyatékában fellelhetőek még egykori nagytásai.³⁸ Az egymást követő zsidóellenes törvények korlátozásaival egyre nehezebb volt számára a megélhetés. Munkavégzése során is kegyetlen szituációkba ütközött, egy 1940-ben történt esetre így



A Wesselényi utcai lakás, 1920-as évek, zselatinos ezüst, 10×14 cm, Waltner Berta felvétele, MMgMK, ltsz. EF 2018.5.1.

emlékezett vissza: *„[...] kimentem a tenyészállatvásárra, hogy a Földművelésügyinél vállalt kötelezettségemnek eleget tegyek, egy ismeretlen férfi megtámad és torkaszakadtából ordítja – mars Palesztinába.”*³⁹ A német megszállást követően még súlyosabb lett helyzete, hiszen a korlátozások értelmében a zsidó állampolgároknak le kellett adniuk vagyontárgyaikat, elvették pénzüket, telefonjukat, valamint fényképezőgépet, írógépet, kerékpárt, rádiót stb. Ez alkalommal Battha Pál⁴⁰ közbenjárásával sikerült védelmet kapnia: *„[...] kiküldte hozzám az altisztjét, hogy azonnal hívjam fel telefonon, arra kért, hogy néhány szavas kérvényt készítsék és ameddig csillaggal*

*lehet járni, vigyem be neki, hogy soron kívül kormányzó mentességet szerezhessen, így a lakásomban maradhattam [...]*⁴¹

„[...] sem a szememet, sem a szívemet nem tudom adni, mert én ezzel készítettem a felvételeket”

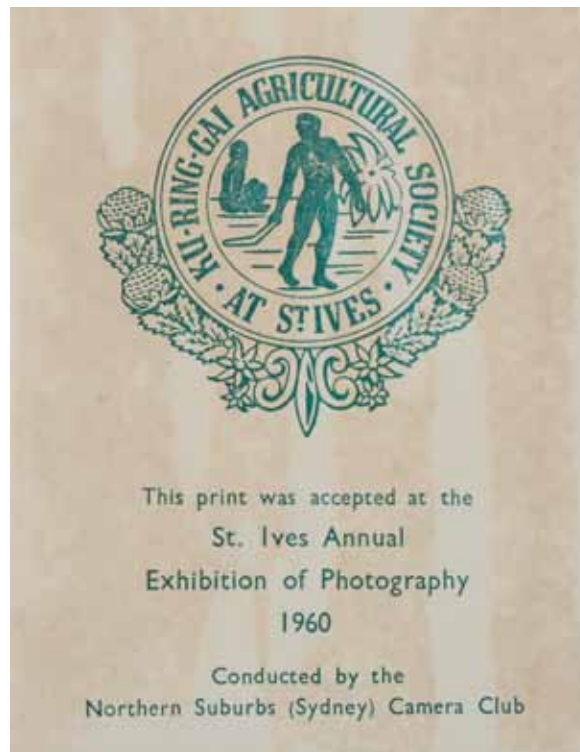
A háborút követően, ha nehezen is, de újra dolgozni kezdett: igazolvány- és gyermekfényképeket készített. Egy városi legenda szerint így vallott erről a tevékenységéről: „[...] meddig sülyedtem? Állatok helyett embereket kell fényképeznem, hogy megéljek!” Helyzete nem sokat változott, továbbra is bizonytalanságban élt. Hivatalos munkáit hol megfizették, hol nem, megemelték adóját, végül kénytelen volt visszaadni iparengedélyét. Első állami munkahelyén, a Mezőgazdasági Múzeumban 1948-ig, rövid ideig múzeumi fotósként dolgozott, Schandl professzor javaslatára. Nem tudott szakmailag kiteljesedni, hiszen nem kapott megbízást fotográfálásra, elsősorban laborálási munkát végzett. A kezdetekről a következőket jegyezte le: „*kaptam két levegőtlen szobát, az egyik sötétkamra, a másik fogadó szoba. Kivittem a szép antik szublótomat, nyersanyag tárolására és sok keretezett nagy képet. Az igazgató [S. Szabó Ferenc] a raktárból szőnyeget, foteleket és asztalt küldött. Mikor mindennel kész voltam, meghívta Erdei Ferenc földművelésügyi minisztert, [...] ahol a miniszter az albumaim nézésével több, mint egy órát töltött. [...] válogattak. [...] A képeket elkészítettem, feliratokkal elláttam és mindenkinek átadtam.*”⁴² De itt sem találta meg számítását. „*A dilettánsok eljártak fényképezni, én az ő gyenge*

felvételeikről olyan képet, mint a saját felvételeimről készíteni nem tudtam, de különben is én fényképész vagyok a javából és nem laboráns.”⁴³ Munkalehetőséget keresett a Magyar Fotónál, de nem járt sikerrel. Mindeközben szomorú fordulat következett be életében: kilakoltatták, otthonát egy szabómester kapta meg: „*kénytelen voltam a házban egy parkettás üzlethelyiséget kibérelni, tele patkányokkal.*”⁴⁴ A határozat miatt a Földművelésügyi Minisztériumban Magyar András⁴⁵ miniszterhelyetteshez fordult segítségért, de ezúttal már nem kapott támogatást. A múzeumi időszakot követően 1952-ben a gödöllői Magyar Agráregyetem Állattenyésztési Karára került dolgozni, laboránsként. 1954 szeptemberében innen is távozni kényszerült megromlott egészségi állapota, személyes bántódásai és túlterheltsége miatt. Önálló fényképészként szeretett volna dolgozni, ahogy ezt írásban tudatta is Páter Károly egyetemi rektorral. Visszaemlékezésében számolt be arról, hogy akkoriban Budapesten keresték a minisztériumból, hogy sürgősen utazzon Mosonmagyaróvárra a Szovjetunióból „hozott szarvasmarhák a magyar szarvasmarhákkal párosított ivadékok lefényképezésére.”⁴⁶ Hajnalban miniszteri autóval indult útnak betegen, de elkészítette a fényképeket. „*Nyomban előhívtam a felvételeket, míg azok száradtak elkészítettem a papírhívót, mert a képeknek [...] készen kellett lenni. Megállás nélkül dolgoztam [...]* A miniszterhelyettes megkapta a képeket, [...] felhívott és nagy pátozzal mondta «ön egy mester».”⁴⁷ Sikeres munkája után felkérték, vállalja el néhány tehetséges fiatal tanítását, és cserébe gyógyíttatják. El is vállalta annak reményében, hogy engedélyezik 1948-ban beadott útlevelekérelmét.⁴⁸

„Meguntam [...] a sok igaztalanságot, kerestem az utat Ausztrália felé”

1955 novemberében végül megkapta útlevelét. A rendszeres személyes megaláztatások, anyagi nehézségek és a méltatlan életkörülmények miatt végül 1956 elején hagyta el az országot: *„A sok hitvány eszközzel való üldözés kényszerített elhagyni a hazámat.”*⁴⁹ Kivándorolt úgy, hogy soha többé nem tért vissza, nem beszélt nyelvet és nem ismert senkit. Magával vitte 15 nagyméretű, 50 x 60-as nagyítását (ló-, szarvasmarha-, juhfelvételeit) és fotóit ábrázoló levelezőlapjait.⁵⁰ Az ausztrál állampolgárságot 1961-ben kapta meg. Több városban is megfordult, dolgozott családoknál, műanyagüzemben, tudószanatóriumban, de mindenhol csalódások érték, ezért nehezen viselte a bevándorlással járó megalázó körülményeket. Sydney-ben próbált állatfénycsapó állást találni, de nem járt sikerrel. 1960-ban képeivel részt vett egy fotókiállításon.⁵¹

A fizikai munkavégzés és a sok lelki megrázkódta-tás következtében egészségi állapota folyamatosan romlott, ezért idősek otthonába költözött.⁵² Napja-it lakályosan berendezett szobájában töltötte, dolgozott az otthon konyháján, majd varrodájában is. Közben folyamatosan levelezett itthon maradt barátai-val, ismerőseivel.⁵³ Rendszeres kapcsolatot ápolt az Egyesült Államokba emigrált Battha Pál családjá-val, dr. Dömötör Jánossal, a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeum igazgatójával, Budapesten maradt barátnőjével, Réti Ilonával, Burgert Róberttel, a bábolnai Állami Gazdaság vezérigazgató-jával és dr. Sárkány Pállal, a Mezőgazdasági Könyv-kiadó Vállalat igazgatójával. Fényképeken kívül könyvészeti anyagokat is küldött haza. 1971-ben



Az ausztráliai kiállítás logója, fénykép hátoldaláról, 1960, MMgMK, EF 10542

Schwabach László *Semmelweis – Életrajz 3 felvonásban* című könyvét az Orvostörténeti Múzeumnak ajándékozta, melyért dr. Antall József igazgatóhe-lyettes írt köszönetet. Fényképanyagát⁵⁴ a Mező-gazdasági Múzeumban helyezte el, ennek megérke-zése és felhasználása iránt érdeklődve dr. Balassa Iván, Vlucskó Lajos főigazgatókkal és Für Lajos fő-osztályvezetővel levelezett. Kapcsolatban volt Illich Lajos főkonzullal is.

„Utánozhatatlan állatfényképeket készítettem”

A hosszú, társtalan időszakban megírta negyvenéves szakmai munkásságának összefoglalóját annak reményében, hogy Magyarországon dr. Sárkány Pál, a Mezőgazdasági Könyvkiadó igazgatója bocsátja közre. Ehelyett végül az Állatorvosi Kutatóintézet Állattenyésztés – Tartás – Takarmányozás 1970/III. 2. számának különlenyomataként jelent meg *A háziállatok fényképezése* címmel.⁵⁵ Írása felhívta a figyelmet az állatfényképezés fontosságára, elsősorban az állattenyésztés és az agrárszakképzés vonatkozásában. Sorra vette a fényképezés folyamatának minden mozzanatát, résztvevőjét. Kiemelte az objektív és a film megfelelő alkalmazását, különös tekintettel az idő- és fényviszonyokra. Fontos tényezőként említette a fényképezésre alkalmas terület és háttér megválasztását, csakúgy, mint az állatot felvezető ember kiválasztását. Hasznos tanácsot fogalmazott meg az állatok fényképezésre történő előkészítéséről: például a legyek elleni védekezés során segítségként szolgált a tiszta szőrzetű állat petróleumos ruhával történő bedörzsölése, vagy, hogy a nyugtalan állatok figyelmét simogatással, illetve valamilyen hangszer alkalmazásával köthetik le. Javasolta a felvételek adatainak azonnali rögzítését: sorszám, idő, hely, név, törzskönyvi szám, tulajdonos feljegyzésével. Alaposan kifejtette a lovak, azon belül a lovasversenyek különböző műfajainak fényképezési technikáit, számba vette a lófajtákat, de említést tett szarvasmarhák, juhok, sertések, szárnyasok és kutyák fényképezéséről is.

„Nem vagy elveszett ember Magyarországon!”

Ezzel a mondattal kezdte egy Waltner Berta számára írott levelét Réti Ilona,⁵⁶ aki egy alkalommal, 1980 júniusában, egy budapesti ügyvédnél járt. Hogy szenvedélyesen szerette a lovakat, arról irodája tanúskodott, hiszen lovas témájú képek sorakoztak körülötte. Beszélgetésük alkalmával az ügyvéd megmutatott egy albumot, amely épp Waltner Berta állami ménesebirtokokról készített képeit tartalmazta. A levélben Réti Ilona beszámolt arról is, hogy a fotográfusné neve egyáltalán nem volt ismeretlen az ügyvéd számára és miután kiderült az ismeretség, kapva az alkalmon, szeretett volna kérni egy dedikált fényképet Bertáról. Hogy végül Berta küldött-e barátnője közvetítésével fényképet, nem derül ki.

A Mezőgazdasági Könyvkiadó igazgatója, Sárkány Pál így értékelte Waltner Berta munkásságát egy számára írt levélben: *„Régi igazság, hogy minden körülményekben embernek maradni a legnehezebb dolog egyike a világon. [...] A legnagyobb mértékben azt sajnálom – és ezzel a magyar agrártársadalomban nem vagyok egyedül – hogy Maga egyáltalán itt hagyta a hazáját. Itt hagyta a barátait és mindent, amihez az élete régebben fűződött. [...] Maga mindig a két keze munkájából élt és – nem akarom elszomoritani, de elképzelni is nehéz volna azt a tömördek erkölcsi elismerést, amiben ez a kis ország értékes, tehetséges munkatársait, köztük Magát is részesíteni tudta volna. Maga nemcsak megbecsült, de ma is nagyra becsült tagja lenne a magyar fotóművészek táborának. Bár azóta felnőtt két generáció, a Waltner Berta fotóit ma is mintaként mutatják és nagy kincsnek őrzik. Maga az állatfotó művészetével iskolát teremtett itt*

*hon és nagyon, de nagyon sajnáljuk, hogy ennek az iskolának a megteremtője nem maradt itt hon.*⁵⁷

Bár a két példa is jól bizonyítja, hogy Waltner Berta neve, munkássága idővel fogalommá vált, személyes traumái, elhivatottságának megfelelő értékelése, és szélesebb szakmai elismerése híján

nem tudott más kiutat találni, mint a kivándorlást. A 20. század legszörnyűbb történelmi eseményei és „igaztalanságai” legyőzték elszántságát, bátorságát. Kiszolgáltatott nőként alulmaradt a kihívásokkal szemben. Élete végéig szerette a fényképezést és ragaszkodott magyarságához.

JEGYZETEK

¹ A továbbiakban: MMgMK

² Agrár szakterminológiával kifejezve haszon-, illetve tenyészállatokról van szó.

³ Hélène BOCARD: *Nadar et le cheval: photographies conservées au château d'Espeyran*. In Situ. Revue des patrimoines 18/2012. Letöltve az insitu.revues.org oldalról: 2017. 06. 10.

⁴ Uo. 5.

⁵ Uo. 7.

⁶ Uo.

⁷ Uo.

⁸ Photomicrographie: mikroszkópra rögzített fényképezőgép felvétele

⁹ Uo. 8.

¹⁰ 2015-ben egy aukció alkalmával önálló darabonként is megvásárolhatóak voltak.

¹¹ Uo.

¹² Album der VI. Schweiz landw. Ausstellung Bern 1895. Leltári száma: MMgMK EF 9945.

¹³ Album der Rinden-Racen Österreichischen Alpenländer nach Original-Aufnahmen von Julius Ritter von Blaas mit text von Hofrath professor F. Kaltenegger. Wien, 1896, Verlag der K. und K. Hof-Buchhandlung Wilhelm Frickin Wien. Leltári száma: MMgMK EF 9952.

¹⁴ Stocni al'bum Priplodnih Grla Drzsavni Zavoda u Kraljevini Orbili. Leltári száma: MMgMK EF 9949.

¹⁵ Société Royale le Cheval de Trait Belge, Concours National 1927. Leltári száma: MMgMK EF 10490.

¹⁶ Exposition universelle Paris 1900 Les races bovines en France Charles Bodmere Photographies artistiques. Leltári száma: MMgMK EF 9950

¹⁷ Lásd VÖRÖS Éva: *Egy gyűjtemény – két fotográfus – négy helyszín – Állami ménestartokról készült fotográfiák*

a 19. század utolsó évtizedéből. A Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei, 2013–2015, 169–187.

¹⁸ Lásd VÖRÖS Éva: *Egy sivatagi lóvásárló expedíció fényképei. A Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei, 2011–2012, 165–183.* Az album leltári száma: MMgMK EF 10269.

¹⁹ Leltári száma: MMgMK EF 8027.

²⁰ Leltári száma: MMgMK EF 8026.

²¹ További negatívokat őriz az Állatorvosi Egyetem Múzeuma is.

²² MMgMK Személyi Emlékanyag Gyűjteménye, Waltner Berta személyes hagyatéka továbbiakban Waltner-h.

²³ Különlenyomat az Állattenyésztési Kutatóintézet Állattenyésztés – Tartás – Takarmányozás 1970. Vol. III. 2. számából, 45–54.

²⁴ MMgMK Waltner Berta-h. Sydney, 1968. február 8. keltezésű levelében írta.

²⁵ DÖMÖTÖR János: *Új műalkotások a Tornyai János Múzeumban*. Népszabadság, 1964. március 8., 7.

²⁶ Önéletrajz, 1952. MMgMK Waltner-h. 1.

²⁷ Levél formájában megírt visszaemlékezése dr. Sárkány Pál, a Mezőgazdasági Könyvkiadó igazgatója részére. MMgMK Waltner-h. Visszaemlékezés, 2.

²⁸ Budapest VII. kerületének iparlajstromában 1916–1920 BFL IV. 1476. b. 49. számú kötetében Albertini Béla megtalálta Waltner Berta adatait. Ennek alapján iparigazolványi engedélyének száma 6494/919, kiállítás dátuma 1919. február 6. Megszüntetésének ideje 1951.V.31. és bejegyzett száma a 9117/W277/1951. A pontos levéltári adatok átadását köszönöm Albertini Béla fotótörténésznek.

²⁹ Uo. 2.

³⁰ Plósz Béla (1863–1945) állatorvos, többek között, mint nyugalmazott főiskolai tanár országos lótenyésztési főigazgató a Földművelésügyi Minisztériumban 1925 és 1938 között.

³¹ MMgMK Waltner-h. Visszaemlékezés, 3.

³² MMgMK Waltner-h. Visszaemlékezés, 4.

- ³³ Dr. Hutýra Ferenc (1860–1934) állatorvos, a Magyar Királyi Állatorvosi Főiskola megszervezője és rektora három évtizeden keresztül.
- ³⁴ MMgMK Waltner-h. Visszaemlékezés, 15.
- ³⁵ Az általa megírt állattenyésztési kötetekben szerepelnek fényképek, de nem mindegyiknél tüntették fel a felvétel készítőjét.
- ³⁶ MMgMK Waltner-h. Dömötör János igazgatónak címzett levél, Sydney, 1962. január 21.
- ³⁷ MMgMK Waltner-h., személyes felvételekből álló kisebb album, melyben nemcsak a szülőkről, de több rokonról is található fénykép. Ezt vihette magával Ausztráliába is.
- ³⁸ MMgMK Waltner-h. Visszaemlékezés, 7.
- ³⁹ Uo. 5.
- ⁴⁰ Battha Pál (1905–1972?) állattenyésztő, szakíró. Konkoly-Thege Sándor és Wellmann Oszkár mellett nagy szerepe volt a világviszonylatban is korszerű magyar törzskönyvezés megszervezésében.
- ⁴¹ MMgMK Waltner-h. Visszaemlékezés, 8.
- ⁴² Uo. 11.
- ⁴³ Uo.
- ⁴⁴ Uo.
- ⁴⁵ Magyarai András 1953 augusztus és 1960 júniusa között volt általános miniszterhelyettes.
- ⁴⁶ MMgMK Waltner-h. Visszaemlékezés, 14.
- ⁴⁷ Uo.
- ⁴⁸ MMgMK Waltner-h. Levél Sydney-ből, 1966. november 9. és 1969. szeptember 21.
- ⁴⁹ MMgMK Waltner-h. Visszaemlékezés, 16.
- ⁵⁰ 1972-ben 16 fényképet és az őt ábrázoló festményt hazaküldte a Mezőgazdasági Múzeumba. Negatívjai már ekkor az intézmény tulajdonában voltak.
- ⁵¹ Ku-ring-gai Agricultural Society, Annual Exhibition of Photography Sz. Ives, Sydney, 1960. november 5-6.
- ⁵² MORISSON, Peter (1979): *No life for the lonely without the home*. The Jerusalem Jewish Times, 1st November 1979.
- ⁵³ A levelek Waltner Berta hagyatékának fontos dokumentumai, ebből lehetett összeállítani életrajzát is.
- ⁵⁴ A fentebb említett nagyméretű fényképeket küldte meg 1972-ben.
- ⁵⁵ MMgMK Waltner-h., 1260 Ft-os honoráriumának átutalásáról megvan a Magyar Jogvédelmi Hivatal értesítése, 1971. november 10.
- ⁵⁶ Egykori barátja, akivel folyamatos levelezést folytatott. Ez a levél 1980 júniusában íródott.
- ⁵⁷ MMgMK Waltner-h. Dr. Sárkány Pál igazgató levele, 1979. október 8.

IRODALOM

- Hélène BOCARD (2012): *Nadar et le cheval: photographies conservées au château d'Espeyran*. In Situ. Revue des Patrimoines 18/2012.
- DÖMÖTÖR János (1964): *Új műalkotások a Toronyai János Múzeumban*. Népszabadság, 1964. március 8. 7.
- Dr. FEHÉR Dezső – Dr. JÁVORKA Levente (szerk., 2004): *A magyar állattenyésztés nagyjai*, Budapest, Agroinform.
- Dr. GULYÁS Pál (szerk., 1940): *Magyar írók élete és munkái* II. kötet, Bálint Sándor – Berényi Sándor, Budapest, Magyar Könyvtárosok Egyesülete, 714.

- VÖRÖS Éva: *Egy sivatagi lóvásárló expedíció fényképei*. In ESTÖK János (szerk.), *Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei* 2011–2012, 165–184.
- VÖRÖS Éva: *Egy gyűjtemény – két fotográfus – négy helyszín – Állami ménesebirtokokról készült fotográfiák a 19. század utolsó évtizedéből*. In ESTÖK János (szerk.), *Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei* 2015–2016, 169–187.

Zsoldos Emese

Wellesz Ella fotográfiai munkásságáról

Hans Belting képanthropológiai vázlatában a fotográfia médiumára vonatkozóan olvasható a megállapítás: „*a pillanatfelvételek, melyekkel az élet feltartóztathatatlan folyamatát egy pillanatra megszakítjuk, az illékony én cserélhető tükörképei.*”²¹ Az én leírásaként értelmezhetjük az önarcképként megjelenő

fotográfiát, amelynek egyik gyakran alkalmazott technikai megvalósítása a tükröződés képjátéka: a tükörképben megjelenő képkészítő.

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Fotótárának gyűjteményében található az a pontos dátum- és helyszínmegjelölés nélküli felvétel,



Wellesz Ella Karády Katalint fényképezi, 1940-es évek, zselatinos ezüst, 9 × 13 cm, Wellesz Ella felvétele, Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Fotótár, ltsz. 2011.337.1

amin Wellesz Ella (1910–1997) Karády Katalint fényképezi, s amelyet utólag láttak el címmel.² Mivel sokféle értelmezés lehetséges a kép szemlélője számára, mindenképpen indokolt hosszabban elidőznünk mellette.

A kép bal oldalát az ülő Karády Katalin³ derékvonaltól látható alakja tölti ki, a fotó jobb szélén a színésznőt fényképező, vele majdnem egy vonalban, de kissé hátrébb álló Wellesz Ella háromnegyedes alakja látszik. Karády Katalin az 1940-es évek egyik legismertebb és legsikeresebb magyar színésznője, filmsztár, vamp és a korszak szexszimbóluma volt.⁴ Karrierjében éles cezúrát vágott az ország 1944-es német megszállása, s a nyilas hatalomátvétel, utóbb a Rákosi-éra lehetetlenítette el színésznői működését.⁵ A fotó mai nézője számára is felismerhető máig ható, ikonikussá vált arca, fejtartása, és jellegzetes frizurája miatt. A kép készítője és egyben másik szereplője, Wellesz Ella fotográfus, 1910-ben született Gádoroson.⁶ Hivatását az orosházi Szemeyei Sándornál sajátította el, 1929-ben kapott segédlevelet, majd Tapasztó Andor fényképész gyulai műtermében dolgozott,⁷ aztán Békés megyéből Budapestre költözött,⁸ és 1931-ben Áldor Dezső⁹ színházi fényképésznél helyezkedett el,¹⁰ s ez döntően befolyásolta további pályáját, elköteleződését a színházi fotográfia mellett.

Az 1930-as években közösen dolgozott egy másik fotográfusnővel, Soltý Katóval,¹¹ aki szintén színházi képeket készített. A VIII. kerületi Mária utca 10. II./6. szám alatti lakást használták fotólaborként.¹² A képen látható, hogy Wellesz Ella karikagyűrűt visel: zsidó vallásából kikeresztelkedve,¹³ 1941-ben házasságot kötött¹⁴ a katolikus, Romániából Magyarországra szökött Mérei Viktor költővel.¹⁵ Két fiuk

született: Endre 1941-ben, aki később édesanyja hivatását választotta, és öccse, Péter 1943-ban. Mérei Viktor újságíróként dolgozott, míg 1945 elején a háborús felfordulásban nyoma veszett.¹⁶ Wellesz Ella színházi fotográfusként mintegy hat évtizeden keresztül tevékenykedett¹⁷ – irigylésre méltó intenzitással – az 1930-as évektől a 1970-es évek végéig.

Fotónkon a képkészítés aktusa is rögzült, ez magyarázza Wellesz Ella testtartását, ahogy az állványra helyezett ikerlencsés Rolleiflex fényképezőgép tükörreflexes keresőjébe tekint, a készülő képet vizsgálva. Exponált képként az asztallap feletti tükörfelületen megjelenő képet látjuk, s ez olyan fotós önarcképként írható le, amely kifejezésformája által identifikálja készítőjét. A fotós jelenléte a kép elkészítéséhez kötődik, személyiségének kinyilvánítása ez által lesz lehetséges. Wellesz Ella színházi fotósként működött, a színházi szcena részévé vált, önarcképének képvilága is ezt állítja a szemlélő elé, anélkül, hogy ő maga maszkot viselne, vagy szerepet játszana.¹⁸ A tükörfelületen egy kisebb tükörben kettőződik Karády arca, alulról fölfelé irányuló nézőpontból: ebben a kompozícióban a színész mindennapi gesztusa telítődik a fürkésző, önmagát vizsgáló énkeresés mozzanatával.¹⁹ A kép kétpólusú konstrukciójában mindkét nő, a fotográfus és a színész is önmaguk alakzatába „záródnak”. Inkey Tibor színházi fotográfus Mezei Mária öltözőjében készült felvételén²⁰ hasonlóképpen a tükörben látható a fényképezés aktusa, e kép struktúrája viszont több pólust jár be: az előtér és a tükörkép aszimmetriája, a praktikus és a demonstratív módon megjelenő tárgyak,²¹ valamint a harmadik személy hangsúlyos jelenléte rendezetlenebb és összetettebb képi viszonyrendszert eredményez.

A Wellesz Elláról kialakított kép a „mindenhol jelen van” attitűd szerint formálódott: a fotóst színházi riportfényképezésként definiálta Kincses Károly a színház és a fotográfia közös történetéről írott munkájában,²² és ezen a címen készült (*Mindenhol jelen*) az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet 2004-es kiállítása a Bethlen Kortárs Fotógalériában,²³ amely 39 db 40×50 cm-es, paszpartuzott fotómásolattal kívánta bemutatni a színházi fotózás kevéssé ismert, a sztenderdtől eltérő, szokatlan, vagy akár meghökkentő kompozícióit.²⁴ A színházi lépcsőházban,²⁵ öltözőben, társalgóban vagy a vészkijárat előtt exponált képek a civil háttér és a jelmezben pózoló színész figurája közötti disszonancia miatt ma humoros gegnek tűnhetnek.

A színházi fotó történetéből ismeretes, hogy a műfaj az 1960-as évekig az úgynevezett rekonstruáló módszerű fényképezés szerint valósult meg,²⁶ ami azt jelenti, hogy nem a folyamatos előadást fényképezték, hanem a főpróba szünetében, utólag beállított pózokat, „megdermesztett” kulcsjeleneteket. Ezen kívül a fénykép dokumentáló szerepére helyezve a hangsúlyt, az egyes szereplőket jelmezeikben, esetleges festett maszkjukban külön is megörökítették, e képeknek már nem a színpadi tér biztosított háttérrel, hanem valamilyen kisebb helyiség, leginkább a színházi öltöző.²⁷ Wellesz Ella felvételeinek kompozíciós szokatlanságát itt is láthatjuk, például az 1937 novemberében, a Nemzeti Színházban bemutatott *Thomas Paine* című előadás négy színészének (Táray Ferenc, Kürthy György, Lehotay Árpád és Makláry Zoltán) szerepképein, amelyek a színházi öltöző hétköznapien pongyola benyomást keltő, nyitott öltözőszekrényei előtt készültek.²⁸ Gózon Gyula komikusi szerepekben bő-

velkedő pályájának kimagasló drámai alakítása az 1950-ben bemutatott Schiller-darab, az *Ármány és szerelem* Miller zenésze. Wellesz Ella két felvételén a Nemzeti kamaraszínházában, a Magyar Színház kissé megkopott öltözői keretei és kellékei között



Gózon Gyula mint Miller, városi zenész Friedrich Schiller *Ármány és szerelem* című darabjában, Magyar Színház (a Nemzeti Színház kamaraszínháza), 1950, fekete-fehér nagyfilm negatív, 6×6 cm, Wellesz Ella felvétele, PIM – OSZMI Fotótár, ltsz. 2015.859.12

Gózon nagy átható erővel idézi meg szerepét, lendületes testtartással és eltökéltséggel, illetve a keserű gyötrődés arckifejezésével eleveníti meg a színpadon játszott alakot.²⁹

Az említett 2004-es kiállításon számos olyan Wellesz-fotó is szerepelt, amelyeknél a kompozíció teatralitása más irányba mozdult el, e képeknél a színpadon megjelenített térből kiemelve más kontextusba kerültek a figurák: a színház épületén belül ugyan, de színpadi-színházi jel nélküli, civil berendezésű terekbe. Az egyik fotón páncélsisakos vitéz álló alakja látható a sivár lépcsőházi közlekedőben,³⁰ mellette a kövezeten kis edénykét rendszeresítettek – a falon látható felirat szerint – a cigarettavégek számára, ilyenképpen a középkori történelmi témájú drámából kilépő figura az évszázadokkal későbbi, mindennapi kedvtelés maradványai mellé helyeződik. Ugyancsak az időbeli dimenziót nyomatékosítja a Kun Lászlóról szóló történelmi drámából előlépő, 13. századi kun vezér jelmezképe,³¹ melynek vizuális terét az 1920-as évek komfortja tagolja: a cserépkályha, a zsúrasztal és a kecses asztali telefon. Gaál János Színészkirály figurája az 1952-ben bemutatott *monstre* hosszúságú, több mint öt órás Hamlet-előadás egyik kulcsalakja,³² prémes palástja és koronája abszurd látványt nyújt a kopott, koszolt környezetben, különösen a szakadt falújság központi „motívumának”, Joszif Visszarionovics Sztálin iránymutató arcképének pendantjaként értelmezve. E fotókon a színészek mintegy a színpadtérből „kimetszve”, egy másik tér-valóságba kerültek, ahol jelenlétük és mozgulataik által, a színészek teste színpadi kifejezőeszközeit mozgósítva körülhatárolta saját individuális területét. A kiállított képek legbizar-



Ismeretlen színésznő ismeretlen előadás jelmezében, 1940-es évek eleje, fekete-fehér nagyfilmes negatív, 6×6 cm, Wellesz Ella felvétele, PIM – OSZMI Fotótár, ltsz. n.

rabb látványát egy esti, szabadtéri felvétel nyújtja.³³ A fotó középtengelyében, egy terebélyes, ág-bogas bokor előtt magasodik a Pallasz Athéné görög istennő jelmezét viselő színésznő, alakja kettéosztja a kompozíciót: jobbra épületből távozók csoportja, balra magas deszkakerítés, amelyhez lazán kerékpár támaszkodik.

A választott nézőpont kedvez a figura szoborszerű megjelenítésének, testtartásának merevségét oldja csípőre tett jobb keze, amely ebben az esetben

valószínűsíthető, hogy nem a szerep mozdulatainak teréből formálódott. A jelmezkép háttérül választott környezet elemeinek esetlegessége folytán nem teremt kapcsolatot a figura által szituált játéktérrel, a színész magába záruló jelként teremti meg megformált szerepének képét.

1943-ban látott napvilágot Fehér Tibor színész *Maszk: a színész arca* című könyve Wellesz Ella harminckét fényképével illusztrálva.³⁴ A szerzőt „*az a cél vezette*” – írja könyve bevezetőjében – „*hogy szerény tapasztalatait összegyűjtve, szövegben és képekben megmutassa, hogyan és miként formálódik át az igazi művész testben és lélekben azzá, amit szerepe kíván.*”³⁵ Fehér Tibor nem az antik színház vagy a commedia dell’arte hagyománya szerinti értelmében használta a „maszk” megnevezést, tehát itt nincs szó a színész arcának teljes vagy részleges elfedéséről, amely természetszerűleg magával hozná az alak pszichológiai megformálásáról való tudatos lemondást is. Hanem az arcfestés–arcművészet jellegzetes színpadi példáit láthatjuk, ahol a smink egyszerre képes hangsúlyozni a teatralitást, az arcjátékot, újra természetessé tenni és interiorizálni a mimikai kifejezést. A színházi előadás alapvető kettségével játszik: a természetes és a mesterséges, a tárgy és a jel keveredésével. E gondolat autentikus megvalósulását láthatjuk Csontos Gyula Lucifer maszkjában³⁶ az 1937-ben bemutatott *Tragédiából* és a Major Tamás játszotta Caliban arcfestésében a Nemzeti Színház Shakespeare-ciklusának *A vihar* című darabjából.³⁷ Wellesz Ella színészi maszkokat dokumentáló későbbi fotói közül kiemelkedik a Pártos Gusztáv 12 karaktermaszkját bemutató képsorozat: az egyik, sötét árnyékokkal szabdaltszerű fotópáron a színész Hitler és Mussolini maszkjában jelenik

meg;³⁸ valamint értékes felvétel rögzíti Sinkovits Imre szuggesztív hatású maszkját Madách Imre *Mózes* című tragédiájának 1967-es előadásából.³⁹

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Fotótárának gyűjteményében Wellesz Ellától több mint 51.000 fotónegatívot őriznek. A szerzeményi naplók alapján megállapítható, hogy az intézmény négy alkalommal – 1952-ben, 1953-ban, majd több mint húsz évvel később, 1978-ban és 1979 folyamán – vásárolt a fotóstól negatívokat, egy ízben, 1962-ben pedig ajándékozás útján jutottak hozzá.⁴⁰ A nagyítások a múzeumban készültek, e papírképek hozzáférhetők és kutathatók, 2090 db pedig az online színházi adatbázisban is elérhető. Ezenkívül kb. még egyszer ennyi fotó van Wellesz Ella családjának birtokában.⁴¹ Fényképeinek sora a magyar színháztörténet, a 20. századi magyar színháztörténet meghatározó korszakának kivételes vizuális dokumentációja. A már említett „mindenhol jelen lenni attitűd” a gyakorlatban azt jelentette, hogy Wellesz fotós tevékenysége lefedte a budapesti színházak szinte teljes palettáját: az Opera és a Bábszínház kivételével minden jelentős nagy színházban (Nemzeti Színház, Vígszínház, Madách Színház, Fővárosi Operettszínház, József Attila Színház, Thália Színház) és a kisebb, esetenként rövid életű teátrumokban is rendszeresen dolgozott (Művész Színház, Andrássy úti Színház, Majakovszkij Színház, Medgyaszay Színház). A kabarészínházi és szabadtéri előadásoknál is fotózott, és módszeres dokumentálója volt a színiakadémiai, később főiskolai vizsgáknak is.⁴² Felvételei a színházi világ szereplőinek színpalakon kívüli életébe,⁴³ a magánvilág tereibe is bevilágítanak, például Bajor Gizi vagy Karády Katalin otthonáról és szcenírozott életmoz-

zanatairól készített fényképeivel a képes újságok olvasói is találkozhattak. A többnyire kimódolt, beállított képek mellett a privát szférából a póztalan, természetes szituációk is megjelennek: ilyen a hangulatos dunai fotó az evező Major Tamással,⁴⁴ és a kissé kócos képkivágatú, laza csoportfűzésű, felszabadult vidámságot sugárzó bankett-kép 1940-ből.⁴⁵



Timár József mint Willy Loman és Máthé Erzsike mint A nő Arthur Miller *Az ügynök halála* című darabjában, Nemzeti Színház, 1959, fekete-fehér nagyfilm negatív, 6×6 cm, Wellesz Ella felvétele, PIM – OSZMI Fotótár, ltsz. 83.24.60

Az OSZMI Wellesz-fotói közül az alábbiakban három előadás képein keresztül vizsgálom a fényképek egy lehetséges jelentését, az eredeti színrevitel képi megformálását. 1942-ben készített fotósorozatán Somlay Artúr (János mester) és Szörényi Éva (Genovéva) kettőse látható Márai Sándor *A kassai polgárok* című drámájának II. felvonás 2. jelenetében.⁴⁶ A színpadi mozgássorból és a változatos interakciókból összeálló jelenet fényképsorozata szaggatott időbeliségében mutatja a cselekmény menetét, a folyamatos történetből kiemel mozzanatokot, s e pillanatképek ezáltal hangsúlyossá válnak, egy új narratíva konstruálódik, amely újraértelmezheti a látott, az emlékezetből felidézett színpadi történéseket. A képek szemlélője számára feltárul az előadás szenvedélyes párharca, amelyben a vágyat, az itáliai ragyogó fényt, a szépség hatalmát és kísértését végül lebírja a fellángoló történelmi szükségyszerűség, s a szobrász elszánt kötelességtudata által még az alkotás nyugalma és szikrája is megfosztja saját magától.

Arthur Miller *Az ügynök halála* című 1959-es előadásáról számos fénykép készült: Wellesz Ella egyik képének⁴⁷ elkapott pillanata azonosságot mutat Keleti Éva széles körben ismertté vált fotójával,⁴⁸ de míg az – ahogy Keleti elbeszéléséből tudható⁴⁹ – színpadi takarásban készült, a Wellesz-fotó a színpadon játszott előadás kezdőképe utáni, cselekményt indító mozdulatsor egyik pillanatát látatja: a túlméretezett ügynöktáskák terhet cipelő Timár József (Willy Loman) lassú, megtört lépteinek egyikét a kertkaputól a házig, a derengő sötétségből a fénykör felé.

Mindkét fotóról elmondható, hogy különleges atmoszférát hordoz, a színész színpadi megnyilatkozása



Ruttkai Éva mint Mása és Darvas Iván mint Versinyin Anton Pavlovics Csehov *Három nővér* című darabjában, Vígszínház, 1972, fekete-fehér nagyfilm negatív, 6×6 cm, Wellesz Ella felvétele, PIM – OSZMI Fotótár, ltsz. 85.6.12

átütő erővel érvényesül. Azonban azt is szükséges megállapítani, hogy az egykori előadás bonyolultabb és rétegzettebb értelmezésre nyújt lehetőséget annál, hogysem kizárólag az ikonná vált Keleti Éva-fotó interpretációja felől közelítsük meg a színpadi játék összetettségét. Wellesz egy másik fotójának⁵⁰ kompozíciója a tér-fény-alakzat színpadi komplexitását ér-

zékelteni: az expresszivisták elemekből építkező színpadtér hideg fényt árasztó, geometrikusan tagolt, óriás ablakokat imitáló háttérparavánjának két szélső pólusára helyeződik a lélektelen viszonyban tévelygő utazó ügynök és az alkalmi nő alakja.

Az 1972-es vígszínházi *Három nővér* előadás különböző rendezői irányzatokat eklektizáló disz-

szonanciáját a filmfelvétellel⁵¹ ellentétben a fotók kevésbé vagy egyáltalán nem érzékeltetik. A IV. felvonásról Wellesz Ella által készített képek⁵² sajátosságát abban látom, hogy a választott nézőpont – amely egyébként szokatlan, erőteljesen alulról fényképezett – látni engedi a deszkafal-díszlet⁵³ struktúráját: a bekerített színpadi tér horizontális és vertikális széleit és záródását.

Az e fotókból összeálló látvány-egész a nézőtérrel látható színpadi történetstől eltérő, és véleményem szerint radikálisabb értelmezési irány felé mutat,

azaz, a képet alkotó fotós nem pusztán a rekonstrukció igényével lép fel, hanem megkísérli a színházi megnyilatkozás jelentéskörét autonóm módon értelmezni.

E tanulmány során szükségképpen csak néhány megállapításra szorítkozhattam: Wellesz Ella fotográfiai munkásságának alapvonalait felvázolva és egy-két sajátos kompozícióját megmutatva. További kutatást igényel a színházi fotográfia művelésében betöltött szerepét és jelentőségét vizsgálni, s egyszersmind fotóit kortárs kontextusba helyezni.

*Ezúton mondok köszönetet a kutatómunkához nyújtott
segítségért Mérei Endrének és Mérei Zsuzsának,
valamint az OSZMI két munkatársának,
Sipőcz Mariannak és Füle Péternek.*

JEGYZETEK

¹ BELTING, H. (2003), 213.

² Wellesz Ella Karády Katalint fényképezi, 1940-es évek. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér zselatinos ezüst nagyítás. Méret: 9×13 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 2011.337.1). A papírkép Bános Tibor (1933–2008) kritikus, színháztörténész hagyatékából került a múzeumi gyűjteménybe, a fotó negatívja lappang. Reprodukálva: Molnár Gál P. (1990), 40–41.

³ Karády Katalin (1910–1990), született Kanczler Katalin Mária, színésznő, sanzonénekes.

⁴ Karády Katalin 1939-ben lépett először színpadra (Maugham – Atkins: *Az asszony és az ördög*, Pesti Színház), 1944-ig a Vígszínház tagja, 1945–1948 között a Fővárosi Operettszínházban játszott. „[...] színpadi bemutatkozásáról csak annyi mondható el egyértelműen biztonsággal, hogy megjelenése merő újdonságként hatott a kor színházi világában. A nőiesség ilyen elemi erejű, más színésznőknél nem tapasztalt varázsa még a képzettség vagy netán a tehetség hiányát is feledtette. Karády szexuális fenoménként tűnt fel a színpad deszkáin, és hamarosan bekövetkező filmkarrierje kiaknáztatta ezt a tulajdonságát.” KELECSÉNYI L. (2010), 22–24. 1939–1949 között húsz játékfilmet és négy rövidfilmet forgatott. „Filmjei túlnyomó többségében ugyanazt a képmást hordozta. Ő lett a magyar film »végzetes asszonya«, aki bűnbe, romlásba, nemegyszer pusztulásba sodorja a reá szemet vető férfiakat.” KELECSÉNYI L. (2010), 36.

⁵ 1944. április 19-én a Gestapo letartóztatta, az eredménytelen kihallgatások után szabadon engedték, de továbbra is rendőri felügyelet alá helyezték. 1945 után kevés színházi és csekély filmes feladatot kapott. 1951-ben elhagyta az országot.

⁶ 1910. július 9-én született, édesapja Wellesz Mihály (1858, Hódmezővásárhely) textilkereskedő, édesanyja Reisz Berta (1881, Orosháza), testvére Wellesz Dezső.

⁷ CSORBA Cs. (2000), 270. A fotográfusi hivatás választásáról Wellesz Ella a következőket mondta egy 1994-es interjúban: „Volt egy fényképész lakónk a szüleim házában, aki megkérdezte, volna-e kedvem ezzel a szakmával foglalkozni. Érdekesnek találtam, kitanultam.” KÁRPÁTVÖLGYI G. (1994), 3.

⁸ Wellesz Ella édesanyjával együtt költözött Budapestre. (Mérei Endre közlése.) A Színházi Élet 1927/33. számában még mint az orosházi strand egyik szépéről közöltek róla fotót, a lap 1930/21. számában pedig Fedák Sári levelezési rovatából értesülhetünk arról, hogy Wellesz Ella is az énekesnő primadonna rajongói közé tartozott.

⁹ Áldor Dezső (1892–1944) fényképész. Műterme 1912–1932 között a Visegrádi utca 12. alatt, majd 1930–1940-ig a Szervita tér 3. Lásd SZAKÁCS M. (1997).

¹⁰ Wellesz Ella így emlékszik erre az időszakra: „Egy ismert színházi fényképésznél helyezkedtem el, ám nagyon nehéz volt vele dolgozni. Nem nekem – a színészeknek. Sokat kínlódott, nem tudott föloldódni, megbarátkozni velük. Sohasem felejttem el az első felvételemet, Tihanyban a főnököm kezdett el fotózni, de elégedetlenek voltak vele. Megsértődött és kezembe nyomta a gépet. Színházakba az Áldor fotón keresztül kerültem.” KÁRPÁTVÖLGYI G. (1994), 3.

¹¹ Solty Kató 1930–1937 között fényképészként működött. Lásd KINCSES K. (1990), 48. Mérei Endre közlése szerint: Solty Kató, miután férjhez ment, abbahagyta a fényképész hivatást.

¹² Az OSZMI Fotótárában őrzött, 1935-ben készült fotók verzóján „Wellesz Fotószalon Budapest, II. Gábor Áron ucca 6. Tel: 64-7-80” feliratú pecsét szerepel, a cím és a telefonszám Solty Ernő székesfővárosi közéleti tiszti lakcíme és telefonszáma a korabeli telefonkönyv adatai alapján. Solty Kató saját pecsétet is használt, amelynek adatai megegyeznek az 1936-os telefonkönyv bejegyzésével: „Budapest, VIII. Mária u. 10. II. em. Tel: 305-99”. Wellesz Ella 1936. október 28-án jelentkezett be a Mária utcai lakásba, foglalkozása ekkor fényképészsegéd, az 1939-es budapesti telefonkönyvben és a szaknévsorban már fényképészként hirdeti tevékenységét, a Mária utcai címmel és egy új telefonszámmal: 134-191, amelyet saját pecsétjén is feltüntetett. 1941-től „Mérei Foto”, illetve „Méreiné Wellesz Ella” feliratú verzókat is használt. A fotószalon kifejezés félreérthető, hiszen a szűkös lakás nem volt alkalmas műterem kialakítására, kizárólag laborálási munkákat végeztek benne.

¹³ Mérei Endre tulajdonában fennmaradt egy ún. „Származási táblázat”, amely szerint Wellesz Ella anyai és apai ágon is izraelita vallású, ő 1943. február 15-én áttért a római katolikus vallásra. (Mérei Endre szerint hamarabb történt a kikeresztelkedés, tekintettel a római katolikus templomi esküvőre. Wellesz Ella személyes iratai között nem maradt fenn sem áttérési bizonyítvány, sem keresztelőlevél.)

¹⁴ 1941. július 6-án kötött házasságot Morschl Viktor Józseffel a Szent Rókus-kápolnában (Budapest, VIII. Rákóczi út 31.) A feleség neve a házasságkötés után: Morschl Viktor Józsefné Wellesz Gabriella. (Házassági anyakönyvi kivonat: 987/1941.)

¹⁵ Eredeti neve: Morschl Viktor József, 1907. február 21-én született Újaradon, édesapja Morschl József, édesanyja Szibes

- Hermina Terézia. Tagja volt a Vajda János Társaságnak, versei az 1930-as években folyóiratokban, költészeti antológiákban jelentek meg. Például *A nyugtalanság hangja* című költeménye a Kárpáti Aurél által összeállított *Új magyar líra* című kötetben Jékely Zoltán, József Attila, Radnóti Miklós, Weöres Sándor versei mellett. 1939-től az Országos Magyar Sajtókamara tagja. Wellesz Ellával közös munkáik is voltak: lásd MÉREI V. (1944).
- ¹⁶ Téves információ alapul Keleti Éva visszaemlékezése Mérei Viktor halálának körülményeire: hiszen Mérei nem volt munkaszolgálatos, és nem élt védett házban. Lásd SZTANKAY Á. (2017).
- ¹⁷ KÁRPÁTVÖLGYI G. (1994), 3.
- ¹⁸ Vö. KOZLOFF M. (é. n.); LINGWOOD, J. (szerk., 1987).
- ¹⁹ Molnár Gál Péter Karádyról szóló cikksorozatában olvasható jellemzését akár ez a fotó is inspirálhatta: „Egy szabad asszonyt lát tehát a néző, akinek szabadságát láthatatlan erők fenyegetik. Királyi fenevadat, akire orvadász leselkedik. Hajszoltan uralkodik. Megkergetetten regnál. Letörölhetetlenül része van mindabban, aminél értékesebb adományt nem bírhat ember: szép, okos, sugárzóan hatni tudó, szabad és független, mégsem boldog. Magánytól keserű, titkos elítéltetéstől mosolytalan.” Lásd MOLNÁR GÁL P. (1990), 43. Bojár Sándor fotóin látható, hogy Karády saját portréi tapétaként fedik be szobája falait; lásd: Karády Katalin otthonában, 1941. Bojár Sándor felvétele. Fekete-fehér leica negatív. Méret: 2,4×3,5 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n. „A 1460” előfeldolgozott)
- ²⁰ Mezei Mária az öltözőjében, 1940. Inkey Tibor felvétele. Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár ltsz. 53.13.15.7 (2723. számú negatív)
- ²¹ A fotón a Film Színház Irodalom című képes művészeti hetilap III. évfolyamának (1940) 9. számát tartja kezében a kép harmadik szereplője: jól látható, hogy a címlapon Karády Katalin újabb filmszerepét, az Erzsébet királynét népszerűsítik. Mezei Mária lehunyt szemmel, szenvtelen arckifejezéssel, jobb kezével a „Színház” feliratnál érinti az újságot.
- ²² KINCSES K. (1990), 31–32.
- ²³ A Bethlen Kortárs Fotógaléria 2001 szeptemberében nyílt meg a VII. Bethlen Gábor tér 3. alatt működő Bethlen Kortárs Táncműhely épületében. A Galériában elsősorban tánc- és színházi fotográfiai kiállítások láthatók. A 2012 januárjától Bethlen Téri Színház néven működő intézmény Wellesz Elláról támogatói kártyát nevezett el, mivel a fotográfus az 1930-as években ebben a színházban is rendszeresen dolgozott.
- ²⁴ Wellesz Ella. Mindenhol jelen. Fotókiállítás, Budapest, Bethlen Kortárs Fotógaléria, 2004. január 16-tól február 29-ig. A képeket Füle Péter, az OSZMI Fotótárának munkatársa válogatta. A kiállítást Dr. P. Müller Péter, az OSZMI igazgatója nyitotta meg.
- ²⁵ Gobbi Hilda visszaemlékezésében Wellesz Ella lépcsőházi fényképezéséről írja: „Mindannyiunkat ő fényképezett le először növendék korunkban. Általában a lépcsőházban, mert sem minket, sem Ellát nem engedték be fényképezés céljából a színpadra, s a növendékek, statiszták zsúfolt közös öltözői sem voltak fotózásra alkalmasak [...]” GOBBI H. (1982), 116.
- ²⁶ KINCSES K. (1990), 21.
- ²⁷ Vö. LÖKÖS I. (2005).
- ²⁸ Kürthy György mint Louis Capet (XVI. Lajos). Hanns Johst: *Thomas Paine*. Nemzeti Színház, 1937. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér üvegnegatív. Méret: 9×6 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 53.828.7). Lehotay Árpád mint Christoph Stone. Hanns Johst: *Thomas Paine*. Nemzeti Színház, 1937. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér üvegnegatív. Méret: 9×6 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 53.828.3). Maklár Zoltán mint Grignan, philadelphiai polgár. Hanns Johst: *Thomas Paine*. Nemzeti Színház, 1937. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér üvegnegatív. Méret: 9×6 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 53.828.2). Táray Ferenc mint Washington György, a felkelő hadsereg tábornoka. Hanns Johst: *Thomas Paine*. Nemzeti Színház, 1937. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér üvegnegatív. Méret: 9×6 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 53.828.1).
- ²⁹ Gózon Gyula mint Miller, városi zenész. Friedrich Schiller: *Ármány és szerelem*. Magyar Színház (a Nemzeti Színház kamaraszínháza, 1950). Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 2015.859.12; 2015.859.13)
- ³⁰ Ismeretlen színész ismeretlen előadás jelmezében. 1950-es évek. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n.)
- ³¹ Pataki Jenő mint Árbóc, kun törzsfő. Szántó György: *Sátoros király*. Nemzeti Színház, 1936. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér üvegnegatív. Méret: 9×6 cm. Leelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n. 2696. számú üvegnegatív)
- ³² Gaál János mint Színészkirály. William Shakespeare: *Hamlet*. Nemzeti Színház, 1952. Wellesz Ella felvétele.

- Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n. „A 444” előfeldolgozott)
- ³³ Ismeretlen színész nő ismeretlen előadás jelmezében. 1940-es évek eleje. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n.)
- ³⁴ FEHÉR T. (1943).
- ³⁵ Uo., 7.
- ³⁶ Csontos Gyula mint Lucifer. Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Nemzeti Színház, 1937. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér üvegnegatív. Méret: 9×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n. 2856. számú üvegnegatív)
- ³⁷ Major Tamás mint Caliban. William Shakespeare: *A vihar*. Nemzeti Színház, 1939. Fekete-fehér üvegnegatív. Méret: 9×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n. 3396. számú üvegnegatív)
- ³⁸ Pártos Gusztáv Adolf Hitler és Benito Mussolini maszkjában, 1941 körül. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér üvegnegatív. Méret: 9×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n. 2687. és 2690. számú üvegnegatív)
- ³⁹ Sinkovits Imre mint Mózes (próbamaszk). Madách Imre: *Mózes*. Nemzeti Színház, 1967. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n. „A 4304” előfeldolgozott)
- ⁴⁰ Wellesz Ella fotóinak bekerülése az OSZMI Fotótárába a szerzeményi naplók alapján: 1952. december 29-én 854 db, 1953. február 28-án 497 db, 1978. május 12-én 10.014 db, és 1979. március 5-én 40.223 db negatív vásárlása, valamint 1962. október 17-én 17 db negatív ajándékozás útján. A Múzeum 1978-ban 50.000 Ft-ot, 1979-ben 90.000 Ft-ot fizetett a fotónegatívokért.
- ⁴¹ Wellesz Ella idősebb fiának, Mérei Endrének tulajdonában.
- ⁴² Vö. Wellesz Ella által készített, a Magyar Színházi Intézetnek megvételre felajánlott negatívok jegyzéke, 1979. március 5. Iratszám: 9-4/1979.
- ⁴³ MOLNÁR GÁL P. (1993), 16.
- ⁴⁴ Major Tamás a Dunán, 1930-as évek vége. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér zselatinos ezüst nagyítás. Méret: 9×12 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 80.587)
- ⁴⁵ Bankett Edward Robert Sheldon *Románc* című darabjának Vígszínház-beli premierje után, 1940. október 10. Ülnek: Kürthy Sári, Hegedűs Tibor, Karády Katalin. Állnak: Kőmives Sándor, X, Perényi László, Bródy Tamás, X, X. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér zselatinos ezüst nagyítás. Méret: 9×12 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 2015.532.1)
- ⁴⁶ Somlay Artúr mint János mester és Szörényi Éva mint Genovéa. Márai Sándor: *A kassai polgárok*. Nemzeti Színház, 1942. Wellesz Ella felvételei. Fekete-fehér zselatinos ezüst nagyítás. Méret: 18×12 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 55.607.1; 2009.375.1; 2009.376.1; 2009.377.1)
- ⁴⁷ Timár József mint Willy Loman. Arthur Miller: *Az ügynök halála*. Nemzeti Színház, 1959. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 83.24.42).
- ⁴⁸ Timár József mint Willy Loman. Arthur Miller: *Az ügynök halála*. Nemzeti Színház, 1959. MTI – Keleti Éva felvétele. Fekete-fehér zselatinos ezüst nagyítás. Méret: 12×9 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. n.)
- ⁴⁹ Keleti Éva az egyik interjúban mondja a Timár József-kép kapcsán: „ez a szinte öntudatlanul készült fénykép döbrentett rá arra, hogy annak a fotónak, amely az előadás kvintesszenciáját adja, nem feltétlenül az előadáson kell készülnie [...]” KAMOCSEY I. (1981), 112.
- ⁵⁰ Timár József mint Willy Loman és Máthé Erzsébet mint A nő. Arthur Miller: *Az ügynök halála*. Nemzeti Színház, 1959. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 83.24.60).
- ⁵¹ A Vígszínház előadásának felvételét 1975-ben a Magyar Televízió készítette.
- ⁵² Ruttkai Éva mint Mása és Darvas Iván mint Versinyin. Anton Pavlovics Csehov: *Három nővér*. Vígszínház, 1972. Wellesz Ella felvétele. Fekete-fehér nagyfilm negatív. Méret: 6×6 cm. Lelőhely: PIM–OSZMI Fotótár (ltsz. 85.6.10; 85.6.12)
- ⁵³ Díslettervező: David Borovszkij.

IRODALOM

- BELTING, Hans (2003): *Kép-antropológia – Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Budapest, Kijarat Kiadó.
- CSORBA Csilla (2000): *Magyar fotográfusnők, 1900–1945*, Budapest, Enciklopédia Kiadó.
- FEHÉR T. (1943): *Maszk – A színész arca*, Méreiné Wellesz Ella 32 eredeti fényképfelvételével, Budapest, Dr. Vajna és Bokor.
- GOBBI Hilda: (1982): *Közben*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó.
- KAMOCsAY I. (1981): *Nagy pillanatok. Interjú Keleti Évával, az Új Tükör képszerkesztőjével*. Fotó 3.
- KÁRPÁTVÖLGYI G. (1994): *Ötvenezzer sztárfotó*. Pesti Riport, február 10., 3.
- KELECSÉNYI László (2010): *Karády – 100*, Budapest, Noran Libro Kiadó.
- KINCSES Károly (1990): *A színház, a fénykép – A 200 éves magyar színjátszás és a 151 éves magyar fotográfia közös történetéből*, Budapest, Magyar Színházi Intézet – Országos Színháztörténeti Múzeum.
- KOZLOFF, M. (é. n.): *The Theatre of the Face Portrait Photography Since 1900*, London, Phaidon Press Limited.
- LINGWOOD, J. (szerk., 1987): *Staging the Self. Self-Portrait Photography 1840s–1980s*, London–Plymouth, National Portrait Gallery – Plymouth Arts Centre.
- LŐKÖS Ildikó (2005): *Beszélgetés egy hajdani színházi fényképésszel*. Criticai Lapok 7–8.
- MÉREI Vera (1944): *Újévi vizit – Hajmássy Miklósnál, otthon és a színházban*. Délibáb 2.
- MOLNÁR GÁL Péter (1990): *Karády minden titka* 8. Színházi Élet 8.
- MOLNÁR GÁL Péter (1993): *Fotó: Wellesz*. Népszabadság 173. sz., július 27. 16.
- SZAKÁCS Margit (1997): *Fényképészek és fényképésműtermek Magyarországon, 1840–1945: adatok a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának gyűjteményéből*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.
- SZTANKAY Árpád (2017): *Elképesztő képek, elképesztő történetek*, Origo, 2017. 03. 19.

Szabó Magdolna

Kárász Judit – Egy fotográfus alkotónő több élete¹

Kárász Judit a húszas-harmincas évek avantgárd mozgalmának egyik figyelemre méltó alakja. 1931–33 között született felvételei – a női kortársak szociális érzékenységgű fotográfiáival egy időben – a szociofotó hazai kibontakozásának és kiteljesedésének jelentős teljesítményei. Korának ígéretes alkotói közül egyesek külföldre mentek és nem tértek vissza (Landau Erzsi, Besnyő Éva), mások maradtak (Máté Olga, Kálmán Kata). Kárász Judit elment, és haza is tért...

Karrierje meglehetősen töredezett, eltérő minőségű és valódi sikertörténetnek aligha nevezhető szabdalt szakaszokkal. Korán érő, átlagon felüli érzékenységgel bíró, ugyanakkor kemény és állhatatos. Radnótiné Gyarmati Fanni, 1937-es összeismerkedésük alkalmával naplójában így ír róla: „Egész furcsa jelenség. Egész kis kölyök minden feszesség és külsőség nélkül. Semmi bántó nagyképűség, amellettt modorosság sincs benne. Kedves, jó szellemű, erős akaratú ember. Nagyon rokonzenves, testvéri lélek.” – Majd elragadtatva folytatja: „Olyan, amilyen én szerettem volna lenni. A vágyálmaim megtestesítője”.²

Élete kész regény, mai olvasata végtelenül izgalmas és tanulságos, ám származása és vállalt balolda-

lisága miatti kegyvesztettségét, művészeti és magánéleti kríziseit, végül a depresszióból és a betegségből önként vállalt kiutat tekintve meglehetősen komor és fájdalmas. Íme néhány fontosabb epizód:³ tehetsős és művelt szegedi zsidó polgárcsaládba születik 1912-ben. Anyja Szivessy Mária, a szegedi társasági



Kikötőben, Hamburg, 1933 körül, negatív, 2,4×3,6 cm,
Kárász Judit felvétele, magántulajdon



Híd alatt, Hamburg, 1933 körül, negatív, 2,4×3,6 cm,
Kárász Judit felvétele, magántulajdon

élet ismert és tevékeny alakja, a nőkérdés vidéki nagykövete. Művészeket, írókat fogad családi szalonjukban. Radnóti gyakori vendég híresen gazdag könyvtárukban, egyúttal Kárásznéban hiteles forrásra lel annak barátjáról, Kaffka Margitról szóló értekezéséhez. Amikor 1930-ban befejezi középiskolai tanulmányait, megunva a vidéki provincia fülledt levegőjét, Párizsig meg sem áll. Építész nagybátyja, Szivessy Endre (ismertebb nevén André Sive) meghívására Párizsban egy fotóiskolában kezdi tanulmányait, majd szintén az ő bízgatására kerül 1931-ben a Bauhaus frissen indult fotórészlegébe, ahol (Blüh Irén) Irena Blühova és Fodor Etel növendéktársa lesz. Ők hárman voltak az első nőtanoncok a dessauai fotószakon.

Mikor az erősödő nemzeti szocialisták tisztogatására kényszerítik az intézményt, Kárász Judit származása és aktív baloldali tevékenysége miatt sokakkal együtt távozni kényszerül. Fiatal német férjétől is elválk, hogy szabad utat engedjen a férfi érvényesülésének. Művészeti tanulmányai 1932-ben végleg megszakadnak. Pár évig még Németországban marad, az elbocsátott bauhausos társaival a szabadon gondolkodó, avantgárd értelmiségiek találkozóhelyén, a metropolisszá fejlődő Berlinben tevékenykedik fotográfusként. Megmaradt leveleinek tanúsága szerint később Kölnbe és Bad Harzburgba vezet útja.

A németországi évek nyarait Szegeden tölti egy értékorientált, felekezeti, haladó szellemű irodalmi/művészeti/népi mozgalmi csoportosulás, a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának tagjaként, Ortutay, Radnóti Miklós, Hont Ferenc, Erdei Ferenc társaságában. Többekhez szoros barátság fűzi, Radnóti verseiért rajong, Buday Györgyöt mentorának tekinti. A kollégium programjai, a vidéken, számára addig ismeretlen paraszti társadalmi közeg megfigyelésével töltött hetek a bauhausos évek hatásaival mérhetők, alkotásaiban és szemléletében egyaránt.

A hitleri Németország fenyegetettségében a súlyosbodó helyzet elől, német barátai segítségével, Bornholmra menekül. A dán sziget kitűnő hely az elrejtőzésre, ahol egy új, tanulással egybekötött életszakasz veszi kezdetét. Az elszigeteltség és az önfenntartó lét nehéz körülményei ellenére biztonsági és intellektuális védőernyőként veszi körül a külföldi német drámaíró, a Hamburgban megismert Hans Henny Jahnn és családja.⁴ Velük, fiatal nőként, a létezés és gondolkodás, a szabadelvű emberi kapcsolatok új és szokatlan aspektusait tapasztalta meg.

A farmnapi munkáiból a birkák gondozásával veszi ki részét, keményen dolgozik állataival, eteti, elleti, nyírja őket. Megtanul gyapjút fonni és szőni.

Az elszigeteltség miatt egy időre fel kell hagynia a fényképezéssel, a képkidolgozáshoz sincsenek meg



Ellinor, Bornholm, Dánia, 1935 körül, negatív, 3,6×2,4 cm, Kárász Judit felvétele, magántulajdon

a feltételek. Szellemi energiáit autodidakta műfordítói tevékenységében éli ki, Tamási Áron egyes műveit ülteti át németre. Az író közvetítésével, s kapcsolatai révén publikálásra is lehetőséget kap a német lapokban.

A szigeten töltött évei során figyelme egyre inkább a szövés és textilminták tervezése felé fordul. Az új „terep” megtalálásában tagadhatatlanul szerepet játszik a Bauhaus szellemisége, az alkotótársakkal, köztük a textilkurzust járó Berger Ottival való szoros baráti kapcsolata.

Tízennégy év lesz az átmenetinek hitt száműzetésből. Állampolgárságot, s ezzel együtt letelepedést nyer a dán fővárosban. Művészettörténeti órákat vesz, majd kéziszövőként dolgozik egy koppenhágai üzemben. Anyagtanulmányokat készít, sző és tervez.

Fordulatot az 1949-es budapesti Világifjúsági Találkozó jelent számára, ahova a dán küldöttséggel érkezik hivatalos tolmácsként. Ismét felveszi a kapcsolatot a régiekkel, egykor közeli barátaival, akik meggyőzik a végső hazatérés kecsegtető lehetőségeiről. Ortutay Gyula ekkor már jelentős kultúrpolitikai pozíciójából még ígérni is tud, Kárász Judit dönt és hazatelepül. Ámde hazatérése pillanatában olyan gyorsan változnak a körülmények, hogy végül nehézségek árán, csupán a Múzeumok Országos Központjában, majd az Iparművészeti Múzeumban kap állást, műtárgyfotósként.

Ebben a műgyűjteményben, az általa kedvelt és esetenként kitűnően ismert műtárgyközegben és munkakörben maradt huszonöt évig, végső soron egészen nyugdíjazásáig.

A Bauhausban és Németországban

Alig húsz évével a Bauhaus legfiatalabb generációjához tartozott és menthetetlenül magával ragadta az új tárgyas fényképezés szemlélete, a bauhausi életstílus optimizmusa, szabad atmoszférája. A fotósza-
kon szinte minden hallgató elkészítette a Bauhaus architektonikusan körülhatárolt belső világában értelmezett test-, fej-, arképeit és a szabadelvű kollégiumi lét pillanatképeit. Iskolapéldák lettek a Moholy-Nagy fotószemléletének elveit szinte dogmatikusan követő, sajátos kompozícióban készült portré-, riport- és dokumentumfotói. A dessau műteremház, az épület és lakói azonosulását hangsúlyozó Kárász-fotók szokatlan perspektivikus látást, erős kompozíciós hatásokat hordoznak. Éles



Téglagyár, Németország, 1933 körül, negatív, 2,4×3,6 cm,
Kárász Judit felvétele, magántulajdon

kontrasztok, döntött szerkesztés, a végletességig alkalmazott alul-felülnézeti felvételek képi toposza Kárász Judit felvételein is tetten érhető. (Akárcsak Blüh Irén, Fodor Etel és a többi növendék képein.) Egymás modelljeként szerepeltek a női hallgatók. Kárász Judit felvételein gyakran feltűnik Berger Otti szövő-, textiltervező társa finoman érzéki vonásaival, munka, pihenés, olvasás közben. Számos egyéni, szuggesztív portrét készített a diákokról merészen újszerű nézetekben, az arcok természetességét és a személyiséget megragadó környezetben. Az ilyen fotográfiák adtak igazán arculatot a bauhausle-
reknek.

Újra és újra átutazott Németországon Leicájával. Nagyszabású építkezésekről, gyárakról, hidakról, pályaudvarokról készített, gondosan komponált felvételeivel a világváros fejlődésének dinamizmusát érzékeltette. Mindvégig megfelelni látszott a Moholy által „kőbe vésett”, Walter Peterhans által tanított elveknek: mint az éles fény-árnyék viszonyok, ferde beállítások, a vonalak, tónusok, árnyékok konstruktív képkeltő hangsúlya.

Ezt az új látásmódot alkalmazta a gyors iramban fejlődő Berlin fényképezésekor is. A mindössze egy évig tartó, de termékeny dessau korszak felfogása egyértelműen érezteti hatását a berlini ipari tájakkal egy időben készülő, a szegedi piacok, utcai élet, útépítők, munkára váró kubikusok és a többi, szociálisan érzékeny téma formális kísérleteinél is.

Laboránsként egy időben dolgozott a tekintélyes német fotóügynökség, a Deutsche Photodienst (Dephot) kötelékében a később Robert Capa néven híressé vált haditudósító, Friedmann Endrével. A képügynökség után Dora Barleben alkalmazta reklám- és építészeti fotóstúdiójában. Főlényes



Rakodó, Hamburg, 1933 körül, negatív, 2,4×3,6 cm,
Kárász Judit felvétele, magántulajdon

szakmai tudásra és tapasztalatra tett szert ezekben az években, mely időszakban az új fotográfia, az útkeresés, a kritikai, szabad és érzékeny látásmód egyszerre alakították Kárász Judit látásmódját.

Kárász Judit és a szociofotó

A két háború közötti szociális válság korában a hazai viszonyokat, a többségi társadalom égető szociális problémáit igyekeztek megörökíteni a polgári elit felől érkező, képzett, javarészt női fotográfusok. Ez a korszak egymástól függetlenül és egy időben érlelt rokon törekvéseket: Felvidéken a Sarló mozgalom (amelynek tagja Blüh Irén), itthon Kassák

Munka-köre, Szegeden a Művészeti Kollégium. Más-más indítatásból, de mindannyian a mélyszegénység ellen, a társadalmi igazságtalanságok feloldásáért küzdöttek. Egy-egy saját módszertant, elméleti keretet megalkotva, komplex módon törekedtek céljaik elérésére a művészetek és a tudomány eszközeivel, hogy állásfoglalásra késztesse őket.

A szegediek egyik jellemző munkamódszere a környező tanyavilágba látogató kiszállások, gyűjtőutak voltak. Szociográfiai, néprajzi riportok, képi és szöveges feltárások határozták meg a parasztságról alkotott felfogásukat, a róluk szóló és feléjük irányuló elvi és gyakorlati teendőiket. Ekkor születtek Kárász Judit intenciózus fotóesszéi. A hozzá hasonló tényfeltáró vizuális nyelvet követte később a kollégiumhoz társuló Müller Miklós fotográfus is. Azonos időben, hasonló eszközökkel és megfontolással fényképezett más-más helyszínen a többi női fotográfus: Sugár Kata, Langer Klára, Kálmán Kata. Nyers, gyakran provokatív, de mégis újszerű művészi kifejezésben született felvételeikért Kárász Juditra és társaira a magyar szociofotó úttörőiként tekint a szakma. Képeiken az új tárgyias fotóstílus eszköztára mint közös nyelv jelenik meg. Közhelyes ábrázolásmód helyett a kifejezőbb, a – Hevesy Iván szavaival élve – „nyomorszentimentalizmust” mellőző, direkt motívumokkal operálnak: a feslett ruházat, meztelenség, a ráncok lágyító szűrő és retus nélküli természetességével, közeli képkivágásokkal, hangsúlyos szerkesztésekkel.

Kárász Judit szocioképeit az 1933-as *Szegedi Hét* alkalmával láthatta a közönség a *Városhól tanyára 15 km* című kiállításban. A polgári lét és a vergődő falu nyomorúságának már-már didaktikus ellentétét száz képpár érzékeltette különböző tematikai egy-

ségekben: társadalmi élet, testi-lelki kultúra, gyermekélet, rokkantak, búcsúsok, képek a termelésről. A társadalmi kontrasztot, a várossal szembeállított terepet Apátfalva, Tápé és a tanyavilág naturális közege jelentette, ahol a maguk természetességében ábrázolta a mezőgazdasági munkák mezítlábasait: a makói hagymaföldek térdeplő parasztjait, a gyerekeket, koldusokat, nincsteleneket. Kárász Judit képpárjainak nyugtalanító rendezése gyűlöltre és együttérzésre is buzdított. A korabeli helyi sajtó képtelen volt megfejteti a képek meghökkentő témaválasztását, rendezőelvét, még kevésbé kompozícióit, végső soron együttes üzenetét.

A kiállítás idején a fotós már visszautazott dessau-i iskolájába. Távollétében Buday György installálta a fotókat, saját fametszetei mellett egy külön termet biztosított az újdonság erejével ható fotóesszéeknek. Hogy mindenről számot kapjon az alkotó, enteriőrképek készültek a tárlatról, amelyek lemezei és kontaktmásolatai is fennmaradtak. Valójában ez a pár negatív tárja fel a kiállítás koncepcióját és teszi szinte teljes egészében rekonstruálhatóvá a részleteket.

Bár a felvételek jóval az esemény után éreztették igazán hatásukat, a műfaj kibontakozásában ezek a Kárász-fotók éppoly meghatározóak voltak, mint a Kassák mellett 1930-ban már határozott alapelvek mentén izolálódó szociofotó-kör 1932-es, szolnoki kiállítása. Az 1931 és 1936 között fotózott, 1937-ben napvilágot látott *Tiborc* című album említhető, Kálmán Kata parasztokról, munkásokról, koldusokról készített zseniális portréival. (A kötetet Móricz szövegei és Boldizsár Iván képmagyarázatai erősítették.) Az eredeti tervek szerint a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma egy ha-

sonló szociofotó-könyvet készült kiadni Kárász fotóiból saját kiadványsorozatában, de a nyomdai megjelenés, főként anyagi okok miatt, végül meghiúsult. Ha a tervek valóra váltak volna, Kárász Judit é lehetett volna az „első Tiborc-album”, és talán annak sikere is. Ehelyett csak huszonöt évvel később, 1959-ben, egy egészen más aktuálpolitikai kontextusban, a maga korában elnémított Gereblyés László 1930-as évekbeli szociográfiai jegyzeteit fűzte csokorba a Magvető Kiadó, s a Dési Huber István rajzaival illusztrált kötetbe kissé szertelenül tagozódnak Kárász Judit korábbi szociofelvételei. Ennyi idő távlatában a képek elveszetteknek látszó társadalmi üzenete, ámde maradandó esztétikai és fotográfiai értéke is erősíti feltevéssünket, hogy a publikálás sokkal inkább kárpótlás lehetett a kiadatlan fotókönyvért.

A szociofotó úttörőinek teljesítményét többé-kevésbé jól ismeri a fotótörténet-kutatás, de szeretnénk aláhúzni, akár többszörösen is, a következőket: végtelenül izgalmas eredménnyel kecsegtetne egy olyan kutatás, mely az 1930-as évek szociálisan érzékeny női fotográfusainak létező, vagy nem létező kapcsolatát, a fotografálás indítatásainak, motivációinak hátterét térben és időben együtt vizsgálná; feltárná származásuk, sorsuk, politikai szerepvállalásuk párhuzamait az adott társadalmi viszonyok között. E vizsgálat nyomán rámutathatna arra a végtelenül érzékeny és szuggesztív fotográfiai látásmódra, amely egyszerre jellemző művészetükre. Meglepő azonosságokat, kapcsolódási pontokat vélünk például felfedezni Sugár Kata és Kárász Judit, a két haladó szellemű nőitípus sorsa (származás, önképzés, modern felfogás, baloldaliság) és fotográfiai működése (rövid, de érvényes alkotói

pálya, szociális fényképezés) között, hogy csupán egyetlen érzékletes példára hívjuk fel a figyelmet, amely egy más kontextusban érdemes lehet a tárgyalásra.

Dániai felvételeiről

Kisfilmes Leicájával korábban is készített fényképeket halászfalukról, balti-tengeri óvárosok piacairól és zarki tájakon tett utazásai alkalmával. Gyakori témája a tenger, a homokpart, felhők, gyerekek, állatok.

A tengerre nyíló végtelen táj szokatlan tér- és fényviszonyait, a környezet részleteit a modern fel-fogás jegyében a fény, árnyék, és a vonalak hangsúlyával tette időtlenné. Bár rendre felvetődött benne



Gyerekek a hajón, Lengyelország, 1935, negatív, 3,6×2,4 cm, Kárász Judit felvétele, magántulajdon



Asszony lóval, Bornholm, Dánia, 1935, negatív, 2,4×3,6 cm, Kárász Judit felvétele, magántulajdon

a kérdés: „mit lehet ezekkel kezdeni?” – leveleiből kiolvasható, valójában kiállításokat, könyveket szeretett volna.

Ezeket az álmait szötte tovább dániai felvételeivel, melyek egy másik kultúrát megközelítő érett



Vitorlás a parton, Bornholm, Dánia, 1935 körül, negatív, 3,6×2,4 cm, Kárász Judit felvétele, magántulajdon

viszonyrendszerről, az archaikus táj-ember kapcsolatról, hódolatról, rácsodálkozásról, önértékelésről vallanak. A szigeti halászáletet egy régiségében megrekedt, a természettel, a tenger, az időjárás

szeszélyeivel együtt élő szikár nép életképeivel ragadta meg.

Cserzett bőrű halászokat, néma vitorlások egekbe nyúló vásznait, felfűzve száradó halakat, kiterített hálók sorát, a homokpart egyneműségét megtörő árnyékokat fényképezett.

Halála után másfél évtizeddel, dán és hazai muzeológusok feltáró munkájának köszönhetően került nyilvánosságra az emigrációban készült, a szakma számára is különös felfedezéseket rejtő szigeti sorozata. Ezek a felvételek egy magasan képzett fotográfus érzéki és hiteles vallomásai az 1930-as évek dán vidékéről. Elsőként 1994-ben, Dániában került nyilvánosság elé a szigeten készült válogatás.⁵



Halász a parton, Bornholm, Dánia, 1935, negatív, 2,4×3,6 cm, Kárász Judit felvétele, magántulajdon



Halszáritás, Bornholm, Dánia, 1935 körül, negatív, 2,4×3,6 cm, Kárász Judit felvétele, magántulajdon

A múzeumi fotográfus

A tudatosan építkező, független alkotó ígéretes művészkariere talán épp azzal szakadt meg, hogy itthoni barátai – Ortutay és mások – unszolására 1949 végén végleg hazatért Magyarországra. Sorsa másképp is alakulhatott volna, de a megérkezés pillanatában kialakult helyzet átszervezte a kínáló lehetőségeket.

A magasan képzett, jó szemű fotós és tapasztalt laboráns évtizedeken át kellő alázattal fényképezte az Iparművészeti Múzeum műtárgyanyagát. Azt szokták mondani róla, hogy mint fotóművész elnémult, ugyanakkor e hallgatásban a műtárgyfényképezésnek új és igényes karakterét teremtette meg: mesteri módon definiálta a magasművészeti tárgyak (szobrok, textilek, porcelánok) képpé formálásának lehetőségeit. Ha szemügyre vesszük tárgyfotoit,

vagy belelapozunk a nevével fémjelzett művészeti albumokba, melyeket az esztétikai presztízs és a tanulmányozhatóság együtt nobilizál, egyszerű reprodukciók helyett új hozzáférést, perspektívát ad a műtárgyaknak sallangmentes, korrekt, tökéletes technikájú és kivitelű felvételeivel. A műtárgy tartalommal válik, a leképezés stílussá. Óhatatlanul felsejlik bennük a bauhausos korszak reklámfotóinak rutinja, és a Pécsi-féle, kizárólag az anyagszerűsége, idomokra, tónusra és árnyékokra összpontosító, a témát végtelenségig leegyszerűsítő gesztus.

A műtárgyfényképezés szerepe és küldetése a felvételi, illetve sokszorosítási technika, nem utolsósorban a múzeumügy fejlődésével koronként változik. Hazai kezdeteiről, technikai lehetőségeiről és eljárásairól több fotótörténeti kutatás megemlékezett már.⁶ A 19. század végére határozott programként fejeződik ki a műtárgyak fényképi reprodukciójának alkalmazása, mint a tárgytanulmányozás és feldolgozás segédeleme. S csak jóval később válik evidenciává a múzeumi nyilvántartás rendszerében a lajstromozást és meghatározást kísérő ütemes képi dokumentálás. Ha ennek az alkalmazott fotográfiai műfajnak a 20. századi kiteljesedésével is foglalkoznánk egyszer – amely bizonyára a reprodukciós tömegtermelési jelleg miatt tűnhet érdektelennek a kutatás számára –, Kárász Judit múzeumi tevékenysége vélhetően magasan kiemelkedne a történetből.

Kétségen felül áll, hogy az Iparművészeti Múzeum tárgygyűjteménye, főként a régi és legértékesebb anyag szisztematikus lefényképezésében Kárász elvülhetetlen érdemeket szerzett. Nem beszélve az épülettörténet jelentősebb fejezeteinek, az '56-os belövés és majdani rekonstrukciók, illetve a jelentősebb kiállítási események, enteriőrök doku-

mentálásáról. Az épület belső tereit, a szerkezeti egységeket, az installációs elemeket, a műtárgyak múzeumi jelenlétét szintén az igényes közvetítés jegyében abszolválja.

Tárgyfotói az Iparművészeti Múzeum népszerűsítésére szolgáltak képeslapokon, leporellókon. A múzeumi fotós szakma respektusát és a szerzői jogi kérdések tisztázatlanságát sejteti, hogy módszeresen elmulasztották feltüntetni rajtuk a reprodukőr nevét.

1960-ban felvételt nyert ugyan a Fotóművészek Szövetségébe, de nem kapott elég lehetőséget, munkahelyi kötöttségei miatt kellő támogatást és szabadidőt a művészi kibontakozásra. Idejével az állam és a munkahely előszeretettel gazdálkodott, rendszerint tolmácskodott, eseményfotózott. Amikor heti egy alkotói szabadságot kérvényezett, hogy végső soron a művészeti fotográfálásnak is élhessen, a múzeumi és társadalmi munka elsődlegességére való hivatkozással kérelmét visszautasították...

Élettörténetének meghatározó és izgalmas részleteire, egyéni alkotói pályájának értékeire meglehetősen lassan, főként halála után irányult érdemi figyelem. Kárász Judit életében két jelentős tárlaton szerepelt. Az 1933-as szegedi egy valódi társadalmi és művészeti program része volt. Majd az események sodrában, hosszú szünet után, 1966-ban tűnik fel a Szövetség által szervezett nagy kollektív kiállításon, azokkal a korai felvételekkel,⁷ melyek alapján készítőjét azóta is a szociofotó műfajának egyik megteremtőjeként, a két háború között alkotó szociográfiai érzékenységű női fotográfusok nemzedékének jeles tagjaként tartjuk számon.

Egyike volt azoknak, akiket nem kényeztetett az élet. Családja nem volt, egyedül élt, de számos barát

vette körül. A múzeumi fotografálás monotóniájában eltöltött, így a művészi pályához nem éppen méltányos évtizedekben a szellemileg és fizikailag egyaránt tudatosan építkező alkotónő emlékezetes tanításokkal szolgált nála fiatalabb pályatársainak. A '60-as, '70-es évek hazai művészeti elitje is kellemes barát, s alkotásaik kitűnő tárgyfotósára lelt benne.

Művészete torzó maradt. Ha leszámítjuk huszonöt éves múzeumi működését, fotóművészeti

munkássága alig egy évtizednyi termésben mérhető, mégis jelentőset alkotott.

1977-ben önkezével vetett véget életének. Nem ez volt első kísérlete. Halála után egymást követték, és követik azóta is, itthon és külföldön, a róla szóló és munkáit bemutató emlék- és tematikus tárlatok, melyek egyaránt megfelelő méltatást és rangot nyújtanak munkássága hazai és nemzetközi megítélésében.⁸

JEGYZETEK

¹ A konferencián elhangzott előadás csekély változtatásokkal megjelent írott változata.

² 1937. szeptember 16. RADNÓTI Miklósné GYARMATI Fanni: *Napló (1935–1946)*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2014.

³ Ezúton mondunk köszönetet Kárász Judit rokona, Lányi Pál jelentős és önzetlen adatszolgáltatásaiért, továbbá itt köszönjük meg Szalay Ágnes fotósnak és Albertini Béla fotótörténésznek az egyes életszakaszokra vonatkozó szíves közléseit! A fotográfusnő pályájának feltárásához a következő intézmények adattáraiban őrzött dokumentumok szolgáltattak mozaikokat: Magyar Fotográfiai Múzeum adattára; Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának adattára; Móra Ferenc Múzeum Történeti Osztályának adattára; Iparművészeti Múzeum adattára.

⁴ Bornholm szigeti tartózkodását érinti: Jochen HENGST Hg. – Hans Henny JAHNN: *Fluß ohne Ufer; eine Dokumentation in Bildern und Texten*; Dölling und Galitz, Hamburg, 1995. Továbbá Kárász Judit levelezése.

⁵ Bornholms Kunstmuseum, 1994

⁶ FARKAS ZSUZSA – PAPP JÚLIA: *A műtárggyfényképezés kezdetei Magyarországon 1840–1885*, Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007.

⁷ 1933: *Városhól tanyára 15 km.* Szeged; 1966: *A magyar fotóművészet 125 éve.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

⁸ Jelentősebb kiállítások, melyeken halála után szerepelt felvételeivel: 1981–1982: *Tény-kép. A magyar fotográfia története 1840–1981*, Múcsarnok, Budapest; 1986: *Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik* – Kassel, Neue Galerie; Kunstmuseum; 1988: *Blüh Irén, Fodor Etel, Kárász Judit, Moholy-Nagy, Pap Gyula* – Drezda, Berlin; 1989: *A magyar szociófotó tegnap és ma*, Kiscelli Múzeum, Budapest; 1998: *Fotográfusok Made in Hungary – Akik elmentek, akik maradtak*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét; 2010: *Magyarok a Bauhausban*, Janus Pannonius Múzeum, Pécs. Fotóművésztének, életművének bemutatására szentelt kiállítások: 1987: *Kárász Judit* – retrospektív. Iparművészeti Múzeum, Budapest; 1994: *Judit Karasz*. Bornholms Kunstmuseum – Dánia; 1995: *Judit Karasz*. Rander Kunstmuseum – Dánia; 1998: *Bauhaus/Socio/Kárász Judit*. Mai Manó Galéria, Budapest; 2005: *Seelenverwandt. Ungarische Fotografen 1914–2003*, Berlin; 2012: *Kárász Judit 100*. Móra Ferenc Múzeum, Szeged; 2014: *A szegedi zsidóság és a fotográfia*. Móra Ferenc Múzeum, Szeged; 2019: *Képek a fekete dobozból – Kárász Judit (rejtőző) fotográfiái*. 2B Galéria, Budapest

IRODALOM

- ALBERTINI Béla (1997): *A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum
- BAJKAY Éva (1987): *Kárász Judit (1912–1977) fotói*. Katalógus, Budapest, Iparművészeti Múzeum
- BAJKAY Éva (1988): *Egy konstruktív szociofotós*. Fotó, 35. évf. 8. sz. 362–363.
- BAJKAY Éva (2010, szerk.): *A művésztől az életig – Magyarok a Bauhausban*. Katalógus, Pécs, Janus Pannonius Múzeum
- BAJKAY Éva (2013): *Kárász Judit 100 – A pécsi Bauhaus-kiállítás utóélete*. Képzőművészet, 56. évf. 1. sz. 47.
- Bornholms Kunstmuseum (1994): *Judit Kárász – Fotografien von 1930 bis 1945*, Bornholm
- CSAPLÁR Ferenc (1970): *Arcképvázlatok a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának történetéhez – Reitzer Béla, Kárász Judit szociofotói*. Tiszatáj, 24. évf. 7. sz. 653–658.
- HEVESY Iván (1958): *A magyar fotóművészet története*, Budapest, Bibliotheca
- Jochen HENGST Hg. – Hans Henny JAHNN (1995): *Fluß ohne Ufer; eine Dokumentation in Bildern und Texten*; Hamburg, Dölling und Galitz
- LENGYEL András (1987): *A Szegedi Fiatalok mozgalma (1927–1937)*. In HEGYI András (szerk.), *Haladó ifjúsági mozgalmak Csongrád megyében – Válogatott dokumentumok (1874–1986)*. Szeged: KISZ, 189–229
- MIKLÓS Pál (1988): *A magyar szociofotó egyik úttörője, Kárász Judit (1912–1977)*. Fotóművészet, 31. évf. 1. sz. 11–16.
- SZABÓ Magdolna (2014): *Kárász Judit*. In: TÓTH István (szerk.): *A szegedi zsidóság és a fotográfia*. Szeged: Móra Ferenc Múzeum, 17–27.

IV. Fotó / szöveg



Kaffka Margit portréja, é.n., albumin, 12×12,4 cm, Máté Olga felvétele, PIM, ltsz. F 2618

Magyar írók és a fotográfia – Lux Terka, Kaffka Margit, Török Sophie

Az irodalom és a fotográfia kapcsolata az utóbbi évtizedek egyik olyan témája, amellyel – különböző megközelítéssel és módszerrel – számos kötet és tanulmány foglalkozott. Így az írás és a fotográfia határterületeinek, a két alkotásmód párhuzamainak, hasonlóságainak feltárása, bemutatása, az intermedialis megközelítésmód nem újdonság. Ugyanakkor még vannak feltáratlan területek – az írókra például kevesebb figyelem irányult, miközben a fotográfiához fűződő kapcsolat az ő esetükben sem elhanyagolható szempont. Jelen tanulmány három olyan magyar írónőt mutat be, akiknek a műveiben és/vagy személyes életükben a fénykép, a fotográfia valamilyen módon szerepet kapott. A bemutatás szükségképpen vázlatos, egy lehetséges kutatási irányt vázol fel és a leginkább releváns kérdésekre fókuszál, amelyek ehhez a témához kapcsolódnak.

**„[...] az alakok fölé hajol, elosztja rajtuk
a fényeket és árnyakat” – Lux Terka**

Lux Terka (1879–1939), született Dancsházi Oláh Ida életéről keveset tudunk. Ami biztos, hogy a maga korában népszerű író volt, írásait a *Budapesti*

Napló, *A Hét*, a *Pesti Hírlap* is közölte.¹ Egyik korai könyve *Budapesti fotográfiai* címmel jelent meg a Magyar Könyvtár kiadásában 1906-ban, 1928-ban a Franklin-Társulat gondozásában jelent meg újra. A mű kisebb kritikai visszhangot váltott ki, de alapvetően pozitívan írtak róla. Mindazonáltal a címben szereplő *fotográfia* szót figyelmen kívül hagyva, a két rövid elbeszélésről, amelyet a kötet tartalmaz, alapvetően képzőművészeti terminusokban írtak: „a fővárosi életnek kitűnő megfigyelésre valló, szellemes és vidám rajzai”,² „négy rövid rajz”,³ „[Lux Terka] modern fővárosi életből vett rajzai és elbeszélései országsszerte népszerűkké lettek”.⁴ Ekkoriban valóban bevett volt, hogy az ilyen jellegű kis írásokat rajzoknak, karcolatoknak nevezzék. Mi lehetett az oka annak, hogy Lux mégis a fotográfia terminust választotta? Egyfelől a modern nagyvároshoz, annak ábrázolásához egyre inkább a fotográfia képzele társult, egyre jobban előtérbe került a világ (fény)képekben való érzékelése. Másfelől a fotográfálás és az írás tevékenységének implicit módon való párhuzamba állítása is megjelent – korábban már más íróknál is, például Mikszáthnál⁵ –, Lux írásai valóban inkább pillanatfelvételszerű bemutatásai egy-egy szituációnak és alaknak, „fényképszerű” leírásokban.

Az 1908-as *Budapest* című könyvében is megjelenik a fénykép és a szöveg kapcsolata, a párhuzam itt már explicitebb, a könyv legelején, konkrétan a befogadói tevékenységre utalva (vagyis hasonló tevékenységet feltételez a szöveg és a kép befogadása között): „Tegyen úgy az olvasó ezzel az írással, ami utána fog következni, mintha egy képeskönyvben nézegetné Budapestet”.⁶ A kritika, ennek ellenére, itt is a képzőművészeti kifejezéseket alkalmazta, egy kivétellel, amelyben a cikk írója úgy véli, hogy a regény akkor a legérdekesebb, amikor Lux Terka beszél benne – és mindezt úgy írja le, mintha egy (portré)fotográfusról szólna: „az alakok fölé hajol, igazgatja őket, meg akarja őket világítani előttünk, elosztja rajtuk a fényeket és árnyakat”.⁷ Ugyanakkor ebben a regényben a fénykép a cselekmény és a főszereplő, Fáni szempontjából is sorsdöntő szerepet kap. Kóbor Tamás *Budapestjében* – amely hatással volt Lux írására – van egy részlet, amelyben az író a gazdagsághoz, élvezetekhez, a szórakoz(tat)ó Budapesthez kapcsolódó tárgyakat sorolja fel,⁸ ezek között a fénykép is helyet kap. Luxnál azonban a fénykép képes összesűríteni, magába foglalni és önmagában megmutatni a szépség, a fényűzés lényegét, és egymaga elegendő a vágy felkeltéséhez – és ebben a tekintetben jelentősen hozzájárul a nagyvárosi létmódhoz, illetve annak romlottságához is, amelyet az író megjelölt. „Fáni tovább ment s a Kossuth Lajos utcában egy fényképpel teli kapualj alatt megállott. Itt minden reggel megállt. Ez érdekelte. Szerette a színésznők arcképeit nézegetni. [...] Én minden reggel megnéztem a színésznők és a sok szép pesti úrinők arcképeit és azt gondoltam: Istenem, de jó volna, ha én is ilyen szép lennék! És azt gondoltam, szeretném, ha ne-

kem is olyan szép ruháim lennének és az én arcképem is ott lenne, ahol az övék.”⁹

Bár Lux Terkát olyan fotográfusok örökítették meg, mint Erdélyi Mór és Székely Aladár, akinek a portréján az író sejtelmes, mint akiről semmit nem tudni, miközben büszke arra, hogy önerőből lett azzá, aki, Luxnál soha nem jelenik meg művészi kontextusban a fénykép. A fotográfiához való viszo-



Lux Terka, 1905 körül, papír pozitív, 10,9×6,7 cm, Erdélyi Mór felvétele, PIM, ltsz. F 3360

nya tehát meglehetősen ambivalensnek tűnik, és végül az életműben sem az írásai, sem a megörökített arcképei által nem tett szert olyan jelentőségre, mint például Kaffka Margitnál.

„[...] tán csak fényképfelvételek az írásaim” – Kaffka Margit

Kaffka Margit (1880–1918) már a korában elismert író volt, és a mai napig a hazai irodalmi kánon teljes jogú tagja. A *Nyugat*nak indulásától kezdve munkatársa volt, verseiről és prózáiról elismerően (is) írtak a pályatársai. Nála már egyértelműen és határozottan jelenik meg a fotográfiával való szoros kapcsolat, egyfelől az önmagára és másokra való reflexiók során, másfelől az általa írt és róla szóló kritikák kapcsán. A kortársak Kaffkáról írt szövegeinek nyelvezetében már nem (csak) képzőművészeti, hanem konkrét fotográfiai terminusok jelennek meg, miközben az ilyen jellegű beszédmód használatában, kialakításában ő is részt vett kritikái, személyes kommunikációja által. A *Nyugat*ban az elejétől fogva több szerzőnél megjelenik az írás és a fotográfia összehasonlítása, esetleg párhuzama (Ady például Anatole France-ról írja, hogy „kegyetlen mosolyú fotográfus”).¹⁰ Az első olyan cikk azonban, ahol az egész kritikán végigvonuló motívumként szerepel a két alkotásmód analógiája, Kaffka Margit Selma Lagerlöf (1858–1940) svéd író *Az Antikrisztus csodái* című könyvéről szóló írása 1910-ből: „asszonyi alkotás is [...] lehet mindennél objektívebb föléje perspektíválódás idegen sorsoknak”, „letesszük elolvasván, s úgy érezzük, mintha érdekes panoráma üveglencséi előtt mulattunk volna egy könnyű fél-

órát”, „elénk utaztatta színes és kiszínezett fényképlemezei[t]”, „sok-sok kép, s mindegyiken színek és szépségek; a fényképmasina ügyesen válogatott panorámába valót”.¹¹

Ami azonban még érdekesebb, hogy több írónál megjelenik a Kaffkával kapcsolatos reflexiókban a látás, a tekintet kérdése, és ezzel együtt a fotográfiával való párhuzam, elsősorban a verseire vonatkozóan. Karinthy 1911-ben így írt a *Nyugat*ban: „e versek minden kényszer alól felszabadultak s a lélek valamely lírai állapotát adott pillanatban a fotográfáló gép vak hűségével adják vissza, kaotikus rendezetlenségben, zűrzavarban, céltalanul és célzattalanul. Egy érzékeny s érdekes lélek beszél, amint a dolgok, emlékek és vágyak hatnak rá”.¹² Schöpflin Aladár a *Nyugat* által 1919-ben kiadott *Magyar írók, irodalmi arcképek és tollrajzok* című művében a következőképpen jellemezte az írónt: „Kaffka Margit látásában van valami objektivitás, amely sokszor a kegyetlenség és kegyeletlenség hatását teszi. [...] Kegyetlensége nemcsak abban áll, hogy mindent meglát, hanem épp úgy abban is, hogy mindent szavakba foglal. [...] S éppen ebben a mindent-kimondásban, amely lelkünket mint egy üvegen keresztül láttatja, van meg a kegyetlenség: a minden sugarat átbocsátó üveg hidegsége”.¹³ Hasonló módon jeleníti meg magát a lírai én Kaffka 1909-ben a *Nyugat*ban megjelent *Én, szegény...* című versében: „Én átkozott üvegvalóm csak átereszt színt, fényt és árnyat”.¹⁴ Kaffka, illetve látása tehát úgy jelenik itt meg, mint egy fényképezőgép objektívjéhez hasonló szerkezet, amely a külvilág valóságát a szubjektív érzékelést kiiktatva képes láttatni. A lélek állapota, a „minden” egy olyan médiumon keresztül képződik le, amely a világot a maga lényegi valójában képes

visszaadni, anélkül, hogy a közvetítő jelenléte feltűnne a műben. Ezt azonban sem a fotográfiában, sem az irodalomban nem lehetséges tökéletesen végrehajtani, még ha bizonyos alkotások képesek is ezt az érzetet kelteni a befogadóban. Király György 1920-ban írt Kaffkáról a *Nyugat* hasábjain. Az ő megfogalmazásában már megjelenik a tény, hogy a médium torzít – ám nem mindegy, hogyan: „[Kaffka Margit] szemüvege a legtisztább kristálylemez, mely hideg, éles, érzéketlen és torzít. – E torzítás azonban nem olyan, mint a kezdő fényképész ügyetlensége, hanem a tapasztalt ember tudatos játéka”.¹⁵

Rövid önéletrajzi írásában, amely az *Érdekes Ujság Dekameronjában* jelent meg 1912-ben, újfent az írás és a fotográfia közötti kapcsolatot, párhuzam jelenik meg. A hangsúly azonban itt nem az alkotás létrejöttének folyamatán van, amelyben Kaffka a fényképezőgéphez hasonló funkcióval rendelkezik, hanem maga az írás jelenik meg úgy, mint egy-egy pillanatfelvétel: „Vidékből, családból, előítéletekből, kapcsolatokból, robotos munkából, anyagi nyűgökből, önmagammal való súlyos konfliktusokból – egy állandó és folytonos kimenés azóta [a *Színek és évek* megjelenése óta] az életem; s ezen a kivándorló úton tán csak fényképfelvételek az írásaim”.¹⁶

Kaffka Margit személyes életében és írói pályafutásában is jelen voltak a fényképek. Visszaemlékezések szerint Kaffkát a fényképezéshez külön öltöztették és ékszereket is adtak neki, mivel nem különösebben foglalkozott a ruházatával.¹⁷ Anyjának többször küldött üzenetet róla készült fotó hátulján. 1904. szeptember 10-én vőlegényével fényképezkedett, házasságáról is úgy értesíti anyját, hogy férjével készült fényképet küld neki. „A kép

Fiumében, út, fáradtság és szomorúság közben hirtelen készült” – írta utóbbira.¹⁸ Kaffkára, portréjára elsősorban Székely Aladár és Máté Olga fotóművészek képein keresztül emlékszünk.

Székely Kaffkáról készült fényképén „a kissé lehajtott fej, a néző tekintetébe kapaszkodó hatalmas szempár, modern hajviselet, modern, egyszerű ruha a rajta megcsillanó brossal egy 20. századi modern értelmiségi nő, az Író nő *portréját* szimbolizálja”.¹⁹



Kaffka Margit portréja, Budapest, 1916 körül, matt albumin, 17,4×23,5 cm, Máté Olga felvétele, PIM, ltsz. F 2724

„[...] rögzült képe előtttem fekszik [...]” –
Török Sophie

Török Sophie (1895–1955) életében több szempontból is fontos szerepet játszottak a (fény)képek. Babitsot először egy képen látta meg egy újságban, 1918-ban. A Babitscsal kötött házasság után fényképezni is megtanult, és nagy kedvvel dokumentálta családi életük pillanatait.²⁰ Ugyanakkor műveiben, személyes hangvételű reflexióiban, verseiben is szerepet kap a fotográfia. A *Hintz tanársegéd úr* című művében a Kaffkával kapcsolatos megállapításokhoz hasonló leírást olvashatunk: „de egy másik rész elvált tőle s kívül emelkedett a dolgokon, hideg és kegyetlen megfigyeléseit gyűjtve személytelenül, mint diák az ismeretlen elemek működését a fizikai kísérlet alatt. Ez a hideg figyelem kérlelhetetlenül fotografált, mint okos, türelmes gyűjtő, közös objektív tárgynak látva a helyzetet, a férfit, s még ijedt fájdalomait is”.²¹ Bizonyos, hogy Török Sophie-ra nagy hatással volt Kaffka, és mint a *Nyugat* munkatársa a fentebb idézett szövegeket is ismerhette. 1937-ben *Hol az én életem? Kaffka Margit emlékezete* címmel így írt az írónőről: „Míg írok, előttem áll Kaffka Margit arcképe, s amit műveiből nem tudtam maradék nélkül megfejteni, ebből az arcképből igyekszem kifürkészni. Ferdén illesztett szemei úgy néznek a világba, mint két fényes ablak. [...] Mily különös, hogy a fényképezőlencse éppen ilyen pillanatban tudta őt megrögzíteni, amikor tekintete anynyi mindent elárul és megmutat magából”.²²

Török Sophie-ra kevésbé volt jellemző a személytelen, objektív látásmód, az 1935-ös *Önarckép* és az 1939-es *Fényképek előtt* című versében is inkább a saját magával szemben érzett idegenség érzete,

identitásának töredezettsége mutatkozik meg. Az *Önarckép*ben így ír: „Én? de melyik? semmi sem végleges / csak kapkodó kísérlet illeszkedni valami / homályos parancshoz”.²³ A *Fényképek előtt*ben pedig a következő sorokat olvashatjuk: „óh Istenem, hogy utáljam hát magamat! / ezt az arcot, melynek sokféle pillanatban / rögzült képe előtttem fekszik, – / s puhány tekintetével azt állítja / magáról, hogy velem azonos”.²⁴

Török Sophie fényképein elsősorban szűk környezetét, a családot, barátokat örökített meg. Azon túl azonban, hogy ezek fontos források az utókor, a kutatás számára, olyan képei is vannak, amelyek önmagukban is érdekesek és az önkifejezés vershez hasonlatos módját tárják fel. Ilyen az az önarckép, amelyet szobájában készített, és ahol az íróasztala, a tükörben ő és a fényképezőgépe látszik. Ez a kép a jól sikerült verseihez hasonlóan érzékletesen fejezi ki az én töredezettségét, függőségét. Identitásának jelölői – írógép, betűk, tükör, könyvek, Hoffmann Edith árnyképei – között maga Török Sophie a képen csak alig, homályosan látszódik a töredezett, elkülönülő részekre felosztott térben.

Az egyes írók, írónők esetében mást és mást jelenthet a fénykép mint olyan és a fotográfia médiuma; így Lux Terkánál elsősorban a nagyváros kontextusában, illetve a vággyal kapcsolatban jelenik meg a fénykép, Kaffka Margitnál az írás és a fotográfia alkotás- és látásmódja közötti párhuzam tűnik fel, míg Török Sophie esetében a kép egyfajta tükörként az identitás azonosságának hiányát mutatja meg. Természetes, hogy az írónők esetében is fontos volt (lehetett) a fotográfia, mind az írói tevékenység, mind az identitásformálás esetében. Ez a médium nemcsak a hétköznapi életben hozott olyan változásokat, amelyek



Babits Mihályné szobájának részlete, („íróasztalom”), a tükörben ő és fényképezőgépe, Esztergom, é. n., zselatinos ezüst, 11,5×8,4 cm, Török Sophie felvétele, PIM, ltsz. F 4030

mindenki számára érezhetőek voltak, hanem az írói érzékenység, fogékonyság, képzelet és az irodalomkritika területén is. A női írók azonban nem elszigetelten alkottak, így érdemes lenne tágabb kontextusban, általánosságban megnézni, hogy a fotográfiához való viszonyuk milyen módon illeszkedik az akkori hétköznapi életbe, irodalmi mezőbe, mely írókra ha-

tottak, mely írók hatottak rájuk ebből a szempontból, milyen szövegek, élmények, tapasztalatok révén alakultak a fotográfiával kapcsolatos elképzeléseik. Ennek nyomán különböző kapcsolódási pontokra lehet rámutatni, amely nemcsak beemeli az adott diskurzus kereteibe az alkotónőket és műveiket, hanem új kérdésfelvetésekkel is szolgálhat.

JEGYZETEK

- ¹ KÁDÁR Judit (2014), 41–55.
- ² Pesti Napló (1906), 21.
- ³ Vasárnapi Ujság (1906), 492.
- ⁴ Pápai Hírlap (1906), 5.
- ⁵ MIKSZÁTH Kálmán (1967), 38–43.
- ⁶ LUX Terka (2011), 5.
- ⁷ Vasárnapi Ujság (1908), 716.
- ⁸ VARGA Virág – ZSÁVOLYA Zoltán (2009)
- ⁹ LUX Terka (2011), 31.
- ¹⁰ ADY Endre (1909)
- ¹¹ KAFFKA Margit (1910)
- ¹² KARINTHY Frigyes (1911)

- ¹³ SCHÖPFLIN Aladár (1919)
- ¹⁴ KAFFKA Margit (1909)
- ¹⁵ KIRÁLY György (1920)
- ¹⁶ ROLLA Margit (1983), 76.
- ¹⁷ ROLLA Margit (1983), 16.
- ¹⁸ ROLLA Margit (1983), 91.
- ¹⁹ E. CSORBA Csilla (2003), 73.
- ²⁰ BORGOS Anna (2007)
- ²¹ TÖRÖK Sophie (1933)
- ²² TÖRÖK Sophie (1937)
- ²³ TÖRÖK Sophie (1936)
- ²⁴ TÖRÖK Sophie (1939)

IRODALOM

Internetes hivatkozás

<http://ironok.elte.hu/index.php/portrek/lux-terka>

Könyvek

- BORGOS Anna (2007): *Portrék a Másikról – Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*, Budapest, Noran Kiadó
- E. CSORBA Csilla (2003): *Székelly Aladár – A művészi fényképezés*, Budapest, Vince Kiadó
- KÁDÁR Judit (2014): *Engedelmes lázadók*, Pécs, Jelenkor Kiadó
- LUX Terka (2011): *Budapest – Schneider Fáni regénye*, Budapest, Noran Kiadó
- ROLLA Margit (1983): *Kaffka Margit II. – Út a révig*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
- SCHÖPFLIN Aladár (1919): *Magyar írók, irodalmi arcképek és tollrajzok*, Budapest, Nyugat
- VARGA Virág – ZSÁVOLYA Zoltán (szerk.): *Nő, tükör, írás – Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról* (2009): Budapest, Ráció Kiadó

Folyóirat, újság

- ADY Endre (1909): *Anatole France új legendás könyve*, Nyugat, 19. sz.
- KAFFKA Margit (1909): *Én, szegény...*, Nyugat, 13. sz.
- KAFFKA Margit (1910): *Selma Lagerlöf: Az Antikrisztus csodái*, Nyugat, 4. sz.
- KARINTHY Frigyes (1911): *Kaffka Margit: Tallózó évek*, Nyugat, 15. sz.
- KIRÁLY György (1920): *Kaffka Margit*, Nyugat, 1–2. sz.
- TÖRÖK Sophie (1933): *Hintz tanársegéd úr*, Nyugat, 4. sz.
- TÖRÖK Sophie (1936): *Önarckép*, Nyugat, 6. sz.
- TÖRÖK Sophie (1937): *Hol az én életem? Kaffka Margit emlékezete*, Nyugat, 1. sz.
- Török Sophie: (1939): *Fényképek előtt*, Nyugat, 2. sz.
- Pápai Hírlap (1906. augusztus 4.), 3. évf., 31. sz.
- Pesti Napló (1906. július 20.), 71. évf., 196. sz.
- Vasárnapi Ujság (1906. július 29.), 53. évf., 30. sz.
- Vasárnapi Ujság (1908. augusztus 30.), 55. évf., 35. sz.

A fotográfusnők szerepe és a nőkép alakulása a fotóirodalomban

Julia Margaret Camerontól Sophie Calle-ig minden korszaknak és fényképészeti stílusnak voltak női alkotói, akik vagy tudatosan illusztráltak irodalmi műveket, dolgoztak együtt írókkal, vagy tőlük akár függetlenül használták fel a képeiket irodalmi művek illusztrálásához. A műveiket elemezve megrajzolható lenne egy alternatív fotóirodalom,¹ mint ahogyan a női fotográfusok műveinek összegyűjtésével és prezentálásával leírható egy alternatív fotótörténet.² Ezekből az életművekből fogok szemezgetni, és kronológiai sorrendben szeretném bemutatni a nők megítélésének változását.

A 19. század legismertebb irodalomhoz köthető női fotográfusa Julia Margaret Cameron. A részben arisztokrata származású, kedvtelésből fotografáló Cameron műveiben előszeretettel dolgozott fel irodalmi és bibliai témákat. Címként vagy a paszpartura írva sokszor szerepeltet egy-egy idézetet az illusztrált műből. Az illusztrált zsánerjelenetekhez ismerősi köréből verbuvált modelleket, a családtagok, barátok, szomszédok vagy háztartásbeli alkalmazottak között sok nő szerepelt (a művei 2/3-án nők szerepelnek Cox szerint³). Azonban saját korában elsősorban a férfi portréit méltatták. Készített képet többek között a költő Alfred Tennyson, Robert Browning, a festő John Everett Millais, a tudós John Herschel és



Angyal a házban (Angel in the House), Emily Peacock, 1873, carbon print, 34,5×23,2 cm, Julia Margaret Cameron felvétele, Victoria and Albert Museum, ltsz. E.2309-1997

Charles Darwinról is, akiket testvére irodalmi szalonja révén ismert meg. Cameron nőalakjait már többen elemezték és kimutatták, hogy bár nagyon jellemző műveire a vallásos beállítottság, mégis lehet egyfajta feminista olvasata is nőábrázolásának.⁴ Többen Virginia Woolf írói munkásságának képzőművészeti pendantját látják benne; kettejüket ráadásul rokoni szálak is összefűzték, mivel Cameron Virginia Woolf nagy-nagynénje volt. (Az első Cameron-monográfiának is Woolf írta az előszavát, illetve *Freshwater* című komédiájában is szerepelteti a fotográfusnő alakját). Az irodalmi illusztrációit egészen az 1970-es évekig amatőrnek és esztétikai érték nélkülinek te-



Lőrinc barát és Júlia (Friar Laurence and Juliet), 1865, albumin, 27,5×31, 4 cm, Julia Margaret Cameron felvétele, Victoria and Albert Museum, ltsz. 941-1913

kintették (Cox – Ford, 2003), ugyanakkor az illusztrációk nőalakjai által képet kapunk a 19. században a nőkről alkotott nézetekről.

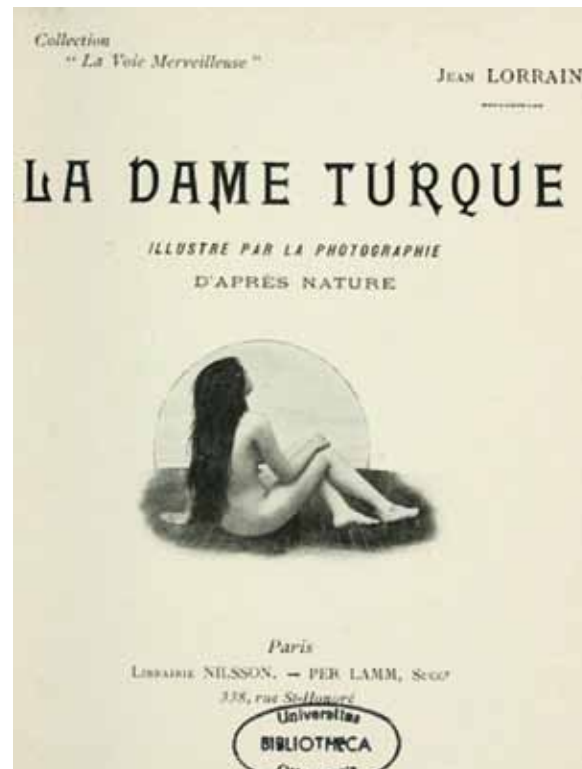
Coventry Patmore *The Angel in the House* (1858, London Book – *Angyal a házban* című, 1854–56-ban írott verseskötete nyomán Cameron is készít egy azonos című fotót 1873-ban (Emily Peacock, 1873).⁵

Patmore feleségéhez szóló könyvében a felesége alakjában a viktoriánus kor nőideálját festi le, aki hí feleség és anya egyben, aki a férjnek alárendelt és teljes mértékben feláldozza önmagát a férjéért és a gyerekeiért. A könyv népszerűsége nyomán a kifejezés átment a közbeszédbe is, így kérdéses, hogy Cameron ténylegesen a könyvet akarta-e illusztrálni, vagy csak egy népszerű frázist jelenített meg a képen. Mindenesetre Masami Usui szerint⁶ ironikusan is értelmezhető a portré, mert Patmore felesége már a könyv megjelenése előtt elhunyt és az a szóbeszéd járta, hogy a házassága alatti nehéz sorsa miatt halt meg. Cameron nőalakja külsőleg teljesen megfelel a házi angyalnak, bájos, visszahúzódo, ugyanakkor belsőleg hiányzik belőle az elégedettség és az eltökéltség, szomorúság hatja át, mintha szabadulni szeretne a reá mért szereptől és elvárásoktól.

Ez a magába fordulás, üres tekintet Cameron több képén is visszaköszön, bár ez részben a hosszabb expozíciós idő használatával is magyarázható. Amikor több alak szerepel, férfi és nő, ritkán néznek egymás szemébe, nincsenek nála boldog párok. Rómeó és Júlia (Henry Cotton és Mary Ryan, 1867)⁷ is inkább elnéznek egymás mellett a semmibe révedve. Cameron szemlélete tetten érhető abban is, hogy az egyes költeményeknek vagy drámáknak melyik jelenetét választja ki illusztrálásra. Például az Oféliát ábrázoló

több verzióban elkészített kép (Mary Pinnock – *Study I-II.*, 1867 és Emily Peacock, 1870) egyike sem a preraffaelita művészekre jellemző ábrázolást használja, vagyis nem a vízben lebegő vagy a megzavarodott Oféliát, hanem egy önmagába révedő, merengő, bánatos Oféliát láthatunk. Ezáltal a drámai végkifejlet helyett az apja iránti szeretetre tevődik át a hangsúly. Ofélia kilétére csak a fénykép címéből, illetve a ruhára aggatott rózsából következtethetünk. A letépett rózsza szimbolikusan az élet rövidegét jelzi, így Ofélia történetét egyfajta sorsszerűség és eszkatológikus olvasat hatja át Cameron illusztrációjában. De talán az sem véletlen, hogy a *Rómeó és Júlia*hoz tartozó másik illusztráció Lőrinc atyát és Júliát (Henry Taylor és Mary Hillier, 1865) ábrázolja, azt a jelenetet, amikor Júlia kezébe veszi a sorsát és elkéri a tetszhalált hozó fiolát. További példákat lehetne még felsorakoztatni, de talán ennyiből is látszik, mennyire átítatja az ábrázolt nőalakokat az az érzés, amivel Cameron is küzdött, hogy nőként elfogadják a művészetét.

A fotóirodalom történetében⁸ az 1880-as évek egy új fordulatot hoztak, nemcsak a Kodak elterjedésével, aminek következtében megnőtt az amatőr fényképészek, és ezen belül a fényképező nők száma, hanem az autotípia technikájának feltalálásával, hiszen ez lehetővé tette, hogy nyomtatásban jelenjenek meg az illusztrációk könyvekben és újságokban. Franciaországban az első olyan újságok, amelyek kizárólag fényképeket használtak illusztrálásra, kicsit bulvár jellegű irodalmi lapok voltak, mint a *La Grande Vie*, *La Vie de Paris*, a stúdióban készített fotóillusztrációkat pedig színészekkel játszották el. Ebben minden lehetséges sztereotípiát felsorakoztattak a nőkről, akiknek ledér történetei, vagy ironikusan megírt



Jean Lorrain A török dáma (La Dame Turque, 1898) című könyvének címlapja / Forrás: openlibrary.org

emancipációs törekvései tanulságul szolgálhattak a főként női olvasóközönségnek, míg a férfiak legeltethették a szemüket a helyenként alsóneműben is ábrázolt csinos nőalakokon. Az újságok népszerűsége következtében a Nilsson/Per Lamm Kiadó könyvsorozatot is indított hasonló típusú fotóillusztrációkkal, aminek következtében Franciaországban a fotóval illusztrált könyveknek kialakult egy populáris és lengett konnotációja a századfordulón.

Ez a jelenség sokáig megakadályozta, hogy komolyabb szépirodalmi művekben is használják a fotográfiát illusztrációként.

Ebben a Nilsson/Per Lamm sorozatban jelent meg Jean Lorrain *La Dame Turque* (1898, Paris, Nilsson/Per Lamm – *A török dáma*) című fotóillusztrált műve, illetve Colette férjének, Willynek az *En Bombe* (1904, Paris, Nilsson/Per Lamm – *Bomba-ként*) című regénye. Ez utóbbi ironikusan, a fotóval illusztrált regények kifigurázásaként is olvasható. Kigúnyolja, de ki is használja a fotográfiát, hiszen az író tudatos marketingfogásként saját maga pózol a fényképeken, illetve Colette szerepében az a színésznő szerepel, aki a férje nevének kiadott önéletrajzi ihletésű írásaiból (*Claudine* sorozat) átdolgozott színdarabban alakítja a főhősnőt. Az olvasó könnyen azonosítani tudta a szintén nagyvilági életet élő szerzőpárost a regény szereplőivel. Az erősen sztereotip nőábrázolás itt egyszerre vállalt és a túlzás által kifigurázott.

A századfordulón a nők emancipációért folytatott küzdelme nyomán megjelenik a fotóirodalomban is egy újfajta nőkép. Amerikában a New Women mozgalomhoz is kapcsolható, illetve a Photo-Secession-höz és Alfred Stieglitzhez kötődő Anne Brigman 1949-ben jelentet meg egy teljesen újszerű könyvet *Songs of a Pagan* címmel. A képek többsége még az 1910-es években készült, és több próbaverzió is fennmaradt a könyvből,⁹ amelyek saját kezűleg gépelt oldalakból és beragasztott fotókból állnak. A két másik könyvterve pedig sosem jelent meg nyomtatásban. A *Songs of a Pagan* (1949, Idaho, Caldwell – *Egy pogány dalai*) könyvében tájképeket láthatunk, illetve alakokat, többnyire aktokat, amelyek beleolvadnak a tájba. A könyv elején görög mitológiai alakokat idéznek fel az énekek, de lassanként megjelenik

egy személyesebb hang a versekben, és a hangsúly a természetben megjelenő szépség feletti örömré, az Anyatermészettel való azonosulásra tevődik át. Több fotón és akton maga Brigman szerepel, ami nagyon merész lépésnek számított a saját korában, illetve a természettel való azonosulás az ezredfordulón megjelenő ökofeminista nézeteket vetíti előre.

A 20. század első felében több képzőművészeti stílusirányzatban helyet kap a fotográfia, sokáig hat még a piktorialista stílus, de ezzel szinte egy időben válik fontossá a szürrealista fotográfia, az Új Tárgyaság, és a riportfotográfia egyik ága, a humanista fotográfia; mindegyik stílus alkotásaiban találunk irodalmi vonatkozásokat. Ami ezek közül a nőkről alkotott képhez kapcsolódik, az a női aktokat prezentáló irodalmi művekhez, az ifjúsági fotóirodalmi művekhez, illetve az önéletrajzi fotóirodalmi művekhez köthető.

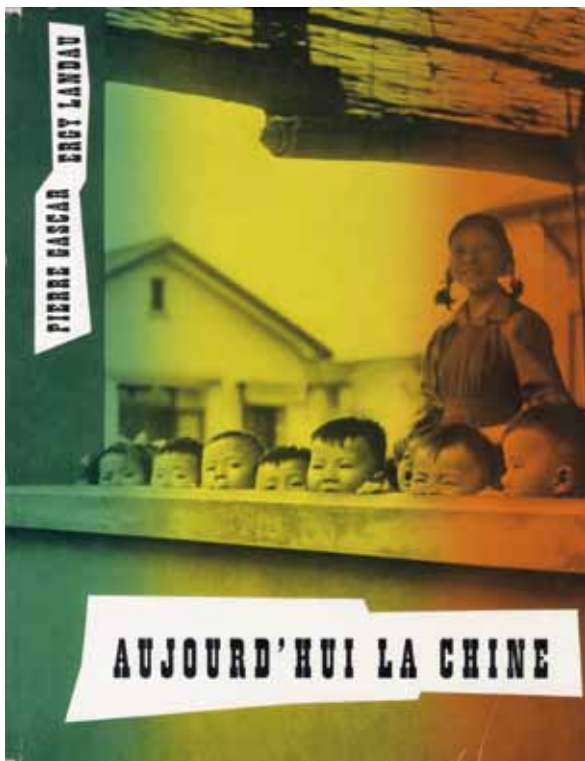
A nő a múzsa szerepét tölti be a szürrealistáknál. Rémy Duval versei kísérik az Arts et Métiers Graphiques kiadónál 1936-ban megjelentetett 28 *études de nu* (28 akt tanulmány) című albumot. Ebben több női fotográfus műve is szerepel, többek között a Franciaországba emigrált magyar származású Rogi André, Nora Dumas, Ergy Landau képei. Nehéz azonban megkülönböztetni az ő fotóikat a férfi fotográfusok aktjaitól, mintha a női tekintet semmiben sem különbözne a férfi tekintettől. Ennek ellenére Rémy Duval verseiben azt a sztereotípiát ölti szavakba, miszerint a női test a férfiak szemének teremtetett, hogy a munkából hazatérő fáradt férfi vigaszt találjon benne. A képeken a női/férfi látásmód helyett inkább az alkotók egyéni stílusjegyeit fedezhetjük fel. Könnyű felismerni Man Ray szolarizált képét, vagy Laure Albin-Guillot piktorialista hatását, lágy rajzolatú fotóit.

Albin-Guillot-nak más könyvekben is megjelentek aktjai: Pierre Louÿs *Douze chansons de Bilitis* (1937, Paris, J. Dumoulin – *Bilitis 12 dala*), Paul Valéry *La Cantate de Narcisse*¹⁰ (1941, Paris, Impr. Arta – *Narcisszusz kantátája*) és Henry de Montherlant *La déesse de Cypris* (1946, Paris/Bordeaux, Henri Colas/Chez Rousseau – *Cypris istennője*) című műveiben. A lány rajzolatú képek jól igazodnak a görög mitológia mesebeli világához, a nimfák és Narcisszusz vitájához, az önimádat témájához, ugyanakkor erotikus tartalma, illetve az, hogy egy nő készítette a férfi aktokat, újdonságnak számíthatott. A *Bilitis 12 dalában* különös módon van összeszerkesztve a szöveg a képpel, a fotók fehér háttere ugyanis egybeolvad a lap fehérjével, így a szöveg terébe szinte belépnek a női alakok. Az eredetileg illusztráció nélkül, 1894-ben kiadott szöveg a leszboszi szerelemről szól és egy fikatív görög költőné fordításaként jelenik meg, amit helyenként „lefordítatlan görög idézetekkel” igyekszik még hitelesebbé tenni az író. Albin-Guillot nőalakjai egyáltalán nem akarják az antik stílust imitálni, és ezáltal a képek kihatnak a szöveg kihívó olvasatára, ahol a leszboszi szerelmi történet átalakul öntudatos, modern, a nemi vonzódását bátran vállaló nőképpé. Kevésbé ismertek Laure Albin-Guillot gyerek-könyv-illusztrációi,¹¹ amelyekhez Louise Edmée Chevalier tervezte kis figurákat használt.

Több szerzőnél meg kell említenünk a gyerek-illusztrációkat, mert a gyermek és ifjúsági fotóirodalomban többségében női fotográfusokat találunk. Ez azt a mai napig is élő sztereotípiát igazolja, hogy a nőknek kell nagyobb részt vállalniuk a gyereknevelés feladatában és ellátniuk az azzal kapcsolatos láthatatlan munkát. Albin-Guillot mellett az aktokban, illetve a gyerekfotográfiában és a gyerekeknek szóló

illusztrációkban egyaránt kiemelkedő Ergy Landau.¹² Az eredetileg különböző újságokban megjelent gyerekportréit összegyűjtő Marcel Aymé előszavával kiadott albuma (Ergy Landau: *Enfants*, 1936, Paris, O.E.T. – *Gyerekek*) a gyerekek ártatlanságát illusztrálja. Ez a könyv a humanista fotográfusok fotóirodalmi alkotásaihoz sorolható, hiszen náluk jellemző, hogy az albumban megjelenő szép képekhez előszeretettel kértek fel írókat-költőket a könyv előszavának megírására, vagy időnként a kiadó kérésére alkottak írók és fényképészek közös műveket. Gondoljunk például Brassai *Paris de nuit* (*Párizs éjszaka*) könyvére Paul Morand előszavával (1932), vagy Robert Doisneau *La Banlieue de Paris* (*Párizs külvárosa*) könyvére Blaise Cendrars előszavával (1949), vagy a La Guilde du Livre kiadónál megjelent albumokra.¹³

A gyerekeknek szóló fotóillusztrált könyvekben általában a történet cselekményét vagy gyerekekkel, vagy bábukkal, vagy állatokkal „játszatják” el, és az Ergy Landau által illusztrált gyerek-könyvek is ezt a hagyományt követik. A *Le Petit Chat* című könyvben, Maurice Genevoix szövegében egyes szám első személyben mutatkozik be egy macska és meséli el, hogyan egerészik, mosakszik vagy mit gondol a róla készült portréról. A *Horoldamba le petit mongol* (1957, Paris, Calmann-Lévy – *Horoldamba, a kis mongol*) Yves Bonnieux szövegével kiadott története pedig egy mongol kisfiú vakációit és minden napjait ábrázolja. Ez a könyv a Nathan kiadónak a „Világ gyermekei” gyerek-könyvsorozatához hasonlít. Ez a típusú gyerek-könyv a 2. világháború után – a kor nagyszabású, *The Family of Man* című fotókiállításához hasonlóan – azt a szemléletet igyekszik bemutatni, hogy a népek különbözőségük ellenére is egy nagy családba tartoznak.¹⁴



A mai Kína címlapja, magántulajdon. A kötet Ergy Landau 1954-es kínai utazása során készített felvételeit és Pierre Gascard szövegét tartalmazza.

Fotóillusztrált gyerekkönyveket ugyanakkor találunk mindenféle avantgárd stílusban. Idetartozik például a dadaista Hannah Höch fotókollázsokból kialakított fantasztikus lények történetét elmesélő *Bilderbuch* (2008, Berlin, The Green Box – *Képeskönyv*), vagy a szürrealistákhoz sorolt Claude Cahun-nak *Le coeur de Pic* (Lise Deharme, 1937, Paris, Corti – *Pikk szíve*) című könyve. Ez utóbbiban fotómontázsokat, illetve különböző talált tárgyak vagy tárgyak-

ból összerakott bábuk fotóit találjuk. A fotók itt csak nagyon lazán kapcsolódnak a szürrealista költőhöz, Lise Deharme szövegeihez. Paul Éluard előszavában is ezt emeli ki, hogy egy olyan újfajta gyerekkönyvet tart a kezében az olvasó, ami szakít a konvencionális gyerekkönyv-illusztrációkkal, és a felnőtteknek is izgalmas olvasmány lehet, ahol mindenki eldöntheti, hány évesnek érzi igazán magát.¹⁵

Claude Cahun egyéb fotói szintén újítást jelentenek a nőkép/énkép terén. Cameron képeihez hasonlóan az ő képeit is az elmúlt 20 évben fedezték fel újra és sokan írtak már feminista szempontból is munkáiról.¹⁶ Az 1894-ben Lucy Schwob néven született művész, aki író, színész és fényképész is egyben, felveszi a Claude Cahun férfi művésznevet 1917 körül. Ahogyan a nevével, az önportréin is játszik szexuális identitásának kettősségével, tükrök, maszkok, álruhák segítségével prezentálja önmagát androgün alakban. Írásaiban ugyancsak előszeretettel keveri a szereplők nemi identitását, a nők férfias karakterűek, erősek és vágynak a hatalom és a tudás megszerzésére. Nem passzívak és szexuális vágyaikat sem nyomják el magukban, sőt sokszor a normákat meghaladó homoszexuális, biszexuális, házasságtörő, vérfertőző, szado-mazochista vonzalmak motiválják cselekedeteiket. A sztereotípiák alól felszabadult, be nem skatulyázható, többes identitásúak például a *Héroïnes* (*Hősnők*) című, illusztrációk nélküli novelláskötetnek női alakjai. De hogy a fotóval illusztrált műveknél maradjunk: élettársával, a (Marcel Moore művésznevű) képzőművész Suzanne Malherbe-bel együtt adják ki az *Aveux non avenues* (1930, Paris, Éd. Carrefour – *A meg nem vallott vallomások*) című könyvet, amelyben Cahun írásaihoz Malherbe fotókollázsokat készít, részben Cahun fotóiból. A könyv 10 fejeze-

tében mindegyik elején található egy kép, ugyanakkor a képek szabadon kommunikálnak a szöveggel (allúziók és szimbólumok formájában), és a szöveg a képekkel létrejövő kusza intermediális kapcsolathálójának következtében ugyanúgy darabokra esik szét, mint a kollázsok. A képek nem illusztrálják a szöveget, nem segítik annak értelmezését, inkább megnyitják azt a tudatalatti tartalmak, vágyak, álmok világa felé. Hans Bellmer babáihoz hasonlóan feldarabolódik a test a képeken, hogy egyfajta Új Évaként újra összerakódjon. A kivágott szemek, az olvasóra, illetve az írónak önmagára szegezett tekintetei egyszerre kifelé és befelé néznek. Egy össze nem fogható és racionálisan fel nem fogható testkép és énkép tárul fel a szöveg és a képek együtteséből, ahol a felfedett maszkok mögött újabb maszkok sejlenek fel, ahol keveredik az álom és a valóság, a megmutatkozás és az elrejtés, a gyerekkori én és a későbbi polimorf identitások, ahol szétesnek a hagyományos sztereotip szerepkörök, és a lehetetlenné váló önazonosulás a művészi gesztuson keresztül egy összetett identitású, intermediális önvallomásban íródik újra.

Bár már Claude Cahunnél túllépünk a sztereotip nőképen, a 20. század második felétől mind a mai napig fennmaradtak a női szerepek körüli klisék, ezt tá-

masztja alá az a tény, hogy a kortárs gyermekeknek szóló fotóirodalomban még mindig több női alkotót találunk, illetve az, hogy a fotográfia művészeti értékének felértékelésével helyet kapnak az írófeleség amatőr vagy professzionális fényképészek művei (Margaret Bourke-White, Martine Delerm, Marie Jo Butor, Claire Legendre), akik mint az író életének különleges dokumentátorai helyet kapnak a fotóirodalomban.¹⁷ Még nagyon sok fotóirodalmi példát lehetne hozni a női fotográfusok sokszínű és sokrétű munkáiból, említeni lehetne például Alix Cléo Roubaud, Lydia Flem, Sophie Calle vagy Katy Couprie fikciót és valóságot keverő önéletrajzi munkáit, de talán az eddig bemutatottakból is kitűnik, hogy amint az identitásképzünk összetetté válik, szét-töredezik az identitásunkat összefogó narratíva és helyet kapnak a szavakon túl a vizuális és egyéb, multimediális, kimondhatatlan és körülírhatatlan, tudatalatti tartalmak. A számítógépek napi frissítéseinek mintájára fedezzük fel identitásunk folyamatosan változó és újraalkotandó jellegét. Ezen felül minden nőnek újra és újra meg kell vívnia a maga harcát a társadalomban továbbélő sztereotip viselkedésekkel szemben, de a sokszínűséget bemutató művek a választás szabadságát sejtetik a nőiség értelmezésében.

JEGYZETEK

- ¹ A fotográfia és az irodalom kölcsönhatásainak vizsgálata Franciaországban mára már külön kutatási irányzattá vált. A Phlit (www.phlit.org) kutatócsoport munkáiban rögzült a „photolittérature” kifejezés, amely alapján használok én is a „fotóirodalom” egybeírt alakját a fotográfia és az irodalom kapcsolatára épülő művekre.
- ² Naomi ROSENBLUM (1994): *A History of Women Photographers* című könyve az elsők között volt azon gender megközelítésű művek között, amely a fotográfusnőket propagálta és láthatóvá tette a műveiket.
- ³ COX J. – FORD C. (2003).
- ⁴ WOLF S. (1999) és SCHIRMER L. (2001).
- ⁵ A VAM oldalán elérhető.
- ⁶ USUI M. (2007).
- ⁷ A National Gallery of Ireland birtokában a NGI. 2019.330 leltári számon.
- ⁸ A fotóirodalom legátfogóbb történeti áttekintéséhez lásd Paul EDWARDS (2008) könyvét, de a részletes fotóirodalmi

- bibliográfiát lásd a phlit.org-on, illetve egy magyar nyelvű áttekintőt a fotoirodalom.blogspot.hu-n.
- ⁹ A könyvtervek megtekinthetőek voltak a Yale könyvtárának oldalán 2017 májusában.
- ¹⁰ A könyv 20 fotójából 12 darab, valamint néhány, a könyvhöz készült tanulmánykép is megtalálható a RMN oldalán.
- ¹¹ Lásd például *Suite d'illustrations pour Le Grand Meaulnes d'Alain Forurnier* vagy *Nativité*.
- ¹² Ergy Landau illusztrált fotóirodalmi könyveinek listáját lásd a phlit.org oldalon.
- ¹³ A La Guilde du Livre-nél kiadott gyerekönyvekről lásd Antoine TILLE tanulmányát a Bibliothèque cantonale et universitaire BCU Lausanne oldalán.
- ¹⁴ A *Horoldamba, a kis mongol* című könyvről lásd Laurence LE GUEN elemzését.
- ¹⁵ Laurence Le Guen Miniphiliten közreadott elemzése szerint.
- ¹⁶ Lásd: Alexandra ARVISAIS (2013) és Andrea OBERHUBER (2007).
- ¹⁷ Lásd a phlit.org-on a párban írt fotóirodalmi művek listáját.

IRODALOM

- ARVISAIS, A. (2013): *L'imaginaire féminin dans Héroïnes de Claude Cahun*. In *Savoirs des femmes*.
- ALBIN-GUILLOT, L. (1946): *Suite d'illustrations pour Le Grand Meaulnes d'Alain Fournier*, Paris, H. Collas, Rousseau Frères.
- ALBIN-GUILLOT, L. (1946): *Nativité*, Paris, Les Presses d'Île de France.
- COX, J. – FORD, C. (2003): *Julia Margaret Cameron – The Complete Photographs*, New York, J. P. Getty.
- LE GUEN, L. (2016): *Abolir les frontières en littérature jeunesse: la tentative des albums photographiques des années 1950 à travers l'exemple d'Horoldamba le petit Mongol*. In *Strenae* 2016/11.
- USUI, M. (2007): *Julia Margaret Cameron as a Feminist Precursor of Virginia Woolf*. In *Doshisha Studies in English* 80, Kyoto, Japan.

- EDWARDS, P. (2008): *Soleil Noir*, Rennes, PUR.
- TILLE, A. (é.n.): *Le livre photographique pour enfants: quelques exemples de La Guilde du Livre*. Megjelent a Bibliothèque cantonale et universitaire BCU Lausanne oldalán.
- OBERHUBER, A. (2007): *Entre*. In Claude CAHUN: *Contexte, posture, filiation – Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, 13–26.
- ROSENBLUM, N. (1994): *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press.
- SCHIRMER, L. (szerk., 2001), *Women Seeing Women – A Pictorial History of Women's Photography from Julia Margaret Cameron to Annie Leibovitz*, New York, Norton.
- WOLF, S. (1999): *Julia Margaret Cameron's Women*, New Haven, Yale UP.

V. Nemek és (fotográfiai) diskurzusok



Módszertan, 2015, fotóelméleti szobor, 50×40×40 cm-es vörös plexi doboz, vászon, könyvek, fa fotóállvány, ©Eperjesi Ágnes. Fotó: Rosta József

Performativitás és érzelem – Egy új fényképfeltárási módszer kialakulása: Annette Kuhn, Marianne Hirsch, Emiko McAllister és Martha Langford találkozása

A most formálódó új módszernek, melyet *Martha Langford*, *Marianne Hirsch*, *Annette Kuhn* és *Kirsten Emiko McAllister* munkásságán keresztül mutatok be – még nincs megnevezése. Bár e négy szerző különböző módon nevezi el az általa megfigyelt jelenséget, gondolkodásukban vannak közös pontok, melyek egy azonos módszertant kezdenek kirajzolni. Ezt talán úgy lehetne leírni, hogy mind a négyen az érzelmen és a performativitáson keresztül a fényképből új, a fénykép keretén túlmutató tartalmakat hívnak elő, elsőre láthatatlan elemekből, a fénykép mélyrétegeiből. Ha el kéne neveznem a módszert, talán *Locating Memory*-nak¹ hívnám, a 2006-ban megjelent könyv után, amit Kuhn és McAllister szerkesztett, és amelyben mind a négyen fejezetszerzők voltak. A könyv előszavában a szerkesztők jelzik, hogy azért is készült a könyv, mert észrevettek egy tendenciát, mely hosszú távon egy új gondolatrendszer kialakulásához vezethet.² A kötet címe az emlékezetet és annak feltárását jelöli meg célnak, a négy szerző, akikkel most foglalkozunk, és akik elméleti rendszere együtt a doktori kutatásom alapja, mind a fényképen keresztül közelítik

meg a témát, noha elsődlegesen nem fotográfiával foglalkoznak. Mégis a fénykép mint materialitás, anyagi nyom, amit az emlékezetet kiváltó materiális-vizuális elemként azonosítanak, megkerülhetetlen számukra. Bár munkásságukban a mozgókép szerepe is jelentős, még a filmesztéta Kuhn is alapvetően fényképekkel és családi fotóalbumokkal foglalkozik *Family Secrets*³ című könyvében.

Írásomban a következő szempontok alapján vetem össze a négy szerzőt: gondolkodásukban mi a kép szerepe, mi az emlékezet-környezet szerepe, milyen szerepe van a performativitásnak és a tudatos eljátszásnak, mi a szerepe az érzelmeknek és ezzel összekapcsolva, milyen személyes kiváltó ok volt, ami őket erre a pályára terelte. Bár ez az utolsó kérdés elsőre irrelevánsnak tűnhet, írásaik egyik közös pontja mégis a személyes hang és a személyes történet megjelenése az elméleti szövegben. Ahogy Kuhn és McAllister írta, ez az egyik alapjellemezője ennek a módszernek,⁴ és ahogy Hirsch reflektált *The Generations of Postmemory*⁵ című könyvében, írhatott volna ő akár két külön könyvet is: egy személyes irodalmi művet, és egy

személytelen akadémiai szöveget, de ezekből hiányzott volna az esszencia.⁶ A személyes hang akkor válik az akadémiaitól elválaszthatatlanná, amikor a távoli absztrakt elmélet egyszer csak személyessé válik. A felismerés először érzelmekben jelentkező tünetként manifesztálódik; fájdalmas, forgó világ élménye, egy vertigo, ami végül testi tapasztalattá válik, mindeközben az identitást és jelentést meghatározó fix viszonyrendszer érvényét veszti és egy új lép a helyébe.⁷ Ez nem teljesen ismeretlen a fotóelmélet világában, hiszen Roland Barthes a *Világoskamrájában*⁸ pont ilyennek írja le a punctumot, a megsebző élményt, amely révén Barthes új tartalmat tár fel a képen keresztül, s ez egy személyes, kulturális kódokon kívüli tartalmi réteg. Éppen ezért a punctum megkerülhetetlen, mindenki a maga módján foglalkozik vele és értelmezi, továbbgondolja, majd a figyelmük a jelenség mechanizmusának megértése felé fordul. A feltárás aktusa, és annak performansa felé.

A feltárás szót én az angol *excavation* szóval azonosítom, amit McAllister és Hirsch is gyakran használnál. Az emlékezet tárgyának tethelye, és a hozzá tartozó emlékezet szétválik a tudatos felejtés és elfelejtés miatt. A fénykép és az emlékezet mankói segítségével, a feltárási munka folyamatával ezek újra összeköthetőek. Hirsch esetében ez egész konkrétan a vapniarkai koncentrációs tábor helye, a mai Ukrajna területén, melyre már a helyiek sem emlékeznek, és amit egy emlékezetből épített makett alapján végül egy katonai laktanyaként sikerül azonosítani.⁹ Innen Hirsch hazavisz egy darab téglát. Szimbolikus tett, de ezen keresztül az épület, az anyag és az emlékezet nem válik el egymástól. McAllisternek is hasonló tapasztalata van a kanadai

japán internálótáborról, Lillooetról.¹⁰ Még egyszer: nem hiába az említett kötet cím *Locating Memory*, a trauma kettős elhelyezkedésére utal: a tethelyre mint anropológiai feltárás fizikai és materiális eredetére; valamint a bennünk lappangó és folyamatosan munkálkodó mechanizmusra, mely az emlékezet mélyrétegeiben helyezkedik el.

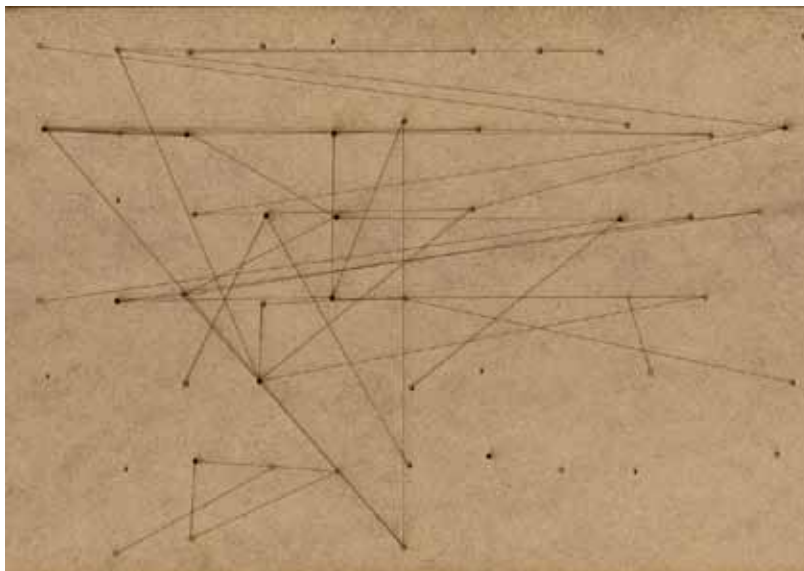
Ez a fényképfeltárási mód nemcsak a helyszínhez kötődik, hanem a feminizmushoz mint gondolati problémakörhöz és alkalmazási módszerhez is. Langford, Hirsch, Kuhn és McAllister valamennyien feministák. A feminizmus pedig a jelen konferencia tematikájában is tetten érhető, hiszen alapvetően arról van szó, hogy itt most mind azt keressük, mi maradt meg látens réteggént a patriarchális társadalmi berendezkedésben, és ki tudott, milyen módon mégis kiemelkedni a fotográfusnők közül. Tehát az excavation mint feltárás, a helyszín megtalálása egyben a „háztartásbeli”, a családon belüli, egyéb elhallgatott, nem megnyilatkozó vagy elfedett női sorstörténetek feltárásáról is szól. A feltárás pedig mindig tudatos és performatív tett. Judith Butler a phallogocentrizmus kapcsán a gender és a női lét nyelvi beágyazottságáról és a normatív identitásnak megfelelő szerep eljátszásáról ír.¹¹ E performansz és maszk mögött bújkál meg az igazi nő, a saját identitásával – és ehhez szavakat és nyelvet kell még alkotni. A feminizmus fontos összekötő és alapozó gondolatrendszer, elmélete és problémaköre gyakorlati, testhez kötött anyagi megismerésre épül. Ez az anyagi, testhez és személyes történethez kötöttség kapcsolódik az emlékezethez, és a fényképekhez mint materiális nyomokhoz. A továbbiakban sorra veszem a négy feminista szerző főbb gondolatait a családi fényképekről.

Felfüggesztett beszélgetések

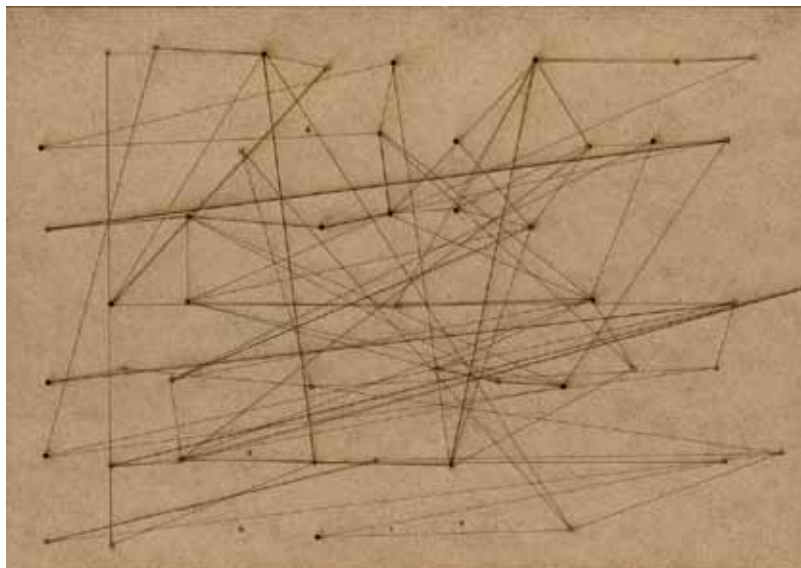
Martha Langford művészettörténész szakterülete a fotótörténet, azon belül pedig az emlékezet és a képzelet kapcsolata. Langford a McCord Múzeumban kezdett el kutatni, melynek van egy külön családi album gyűjteménye. Itt lett figyelmes arra, hogy a családi albumok egyik közös jellegzetessége, hogy mindegyik hiányos.¹² Hézagok vannak bennük, hiányzó események, ugrások. Ez a jelenség kezdte el foglalkoztatni, amikor az albumok jellemzőit vizsgálta. Egy múzeumi gyűjteményben nehéz okokat feltárni, hiszen megváltozott az „emlékezet-környezet”. Utóbbi („*Remembrance environment*”¹³) Eviatar Zerubavel által használt szakkifejezés, amivel az izraeli szociológus a családot határozza meg, mint az emlékezet elsődleges környezetét.¹⁴ A családban mint alapvető szociológiai egységben, a személyes és kollektív emlékezet egyszerre van jelen. Ebbe a környezetbe beletartoznak a tárgyak is, amelyek, ha ebből a környezetből kiszakadnak, kontextust és funkciót, tehát jelentést is változtatnak. Ezért is lett Langford könyvének címe *Suspended Conversations – Felfüggesztett beszélgetések*.¹⁵ Langford a múzeumot magát is egy új emlékezet-környezetként fogja fel, melyben a családi album újra aktivizálható.

Langford elméletének lényege az oral-photo-graphic framework kidolgozása. Bár a családi fotóalbum külső formátuma egy könyv, ha belső szerkezetét nézzük, akkor tartalma elsősorban vizuális és orális.¹⁶ Az album szerkesztője egyben az első történetmesélő.¹⁷ Az album szerkezetében sok az ismétlődő elem, és oda nem illő, később bezúfolt képeket is tartalmaz. Vannak benne olyan jelenetek, melyek majdnem mindenki életében egy időszak

kezdetét vagy lezárását jelzik – ezeket motívumoknak nevezzük. Bár minden kép önmagában is képes narrativitást és történetet előhívni, vannak kulcsképek, olyan építőkockák, melyek több képet is összefognak és egységet hoznak létre: ún. *clusterek* („*fürtök*” vagy „*csoportok*”) és *kernelek* („*magok*”).¹⁸ Langford ezeket a szerkezeti elemeket összekötötte Walter J. Ong amerikai nyelvész és lelkész professzor munkásságával. Ong 1982-es *Orality and Literacy*¹⁹ című könyvében különbséget tesz az oralitás és literalitás között a társadalom, az emlékezet és a narrativitás szerkezete szerint. Langford pedig arra jött rá, hogy a családi fotóalbum belső szerkezete megegyezik azokkal a szerkezeti elemekkel, amelyeket Ong orális, vagyis szóbeli narratív elemekként jelölt meg.²⁰ Ez a felismerés több szempontból is jelentős; egyrészt azért, mert Langford elfordult a képen belüli reprezentációk kiolvasásától. Másrészt, mert az albumot szerkesztő embert mint elsődleges történetmesélőt azonosítja. Utóbbi szerep aztán átruházható, ekkor az album újra aktivizálható. Talán ez köti Langfordot leginkább az Ong-féle oralitás fogalomhoz. Ong ugyanis hangsúlyozza, hogy az orális történetmesélés mindig minimum kétszereplős, hiszen mindig van egy mesélő és van egy hallgatóság, a történet pedig e kettő performatív interakcióján keresztül épül föl. A történetmesélő elhagyhat részleteket, ha nem tartja azokat relevánsnak a hallgatóság szempontjából. Jellemző a homeosztatisztikus dinamika, ami egyszerre progresszív és redundáns. A történet nem fix, mint az írott dokumentumokban, hanem a jelenben folyamatosan változó narratíva.²¹ A családi albumról való mesélés is így változik, ahogy a mesélő és a hallgatóság szerepét újabb és újabb ember veszi át.



A családi fotóalbum narratíváinak hálózati vizualizációja: GW és SG Langford-i „Oral-Photographic framework” rendszere 2 mm-es MDF fába lézerkarakolva. A vonalak a narratív kapcsolódási pontokat jelzik, ahol a kapcsolódó kép helyét karikával jelöltem. Azon pontokon, ahol a karika belül is ki van karkolva, a történet túlmegy a fénykép keretén, az indexikális vizuális reprezentáción. Ahol pedig teljes kör van kivágva, az a konfabulált történeteket jelzi. (Ezeket akkor is jelöltem, ha rendszeren kívül voltak.) GW és SG paneljeit összehasonlítva látható, hogy SG, aki érzelmesebb történetmesélő volt, és jobban beleélte magát a történeteibe, sokkal sűrűbb rendszert hozott létre GW-hez képest, aki érzelmileg inkább távolságtartó volt. @Bíró Eszter



Langford az oral-photographic framework gyakorlati teszteléséről a *Locating Memory Speaking the Album*²² fejezetében számol be. A teszt során egy anonim albumot adott 5 alany kezébe ezzel az utasítással: „Képzeld el, hogy minden emlékem elveszett, és az egyetlen dolog, ami látszólag személyes tárgyam, az ez az album. Feltételezve, hogy ez az album az enyém, mit tudnál elmondani az életemről?”²³

Ezek után az alanyok megnézik az albumot, majd elindul velük egy irányított beszélgetés. És ennél a résznél, ahol az elmélet gyakorlattá válik, lép be a személyes élmény Langfordnál is. Az albumban szerepel egy nehezen azonosítható, a főszereplőnél idősebb női karakter. Ő az, akinek a szerepe a történetben elkezd változni, a mesélő családi háttere szerint. Langford itt észreveszi, hogy ő is felruházta egy szereppel ezt a karaktert.²⁴ Amit megfigyelt, az egy aktív, tudatos történetmeselési performansz, melyben minden mesélő érzelmeiken keresztül empátiát sugároz az albumban szereplők felé, vagyis kitölti az életüket azzal, ami saját családi életéből hiányzott.²⁵ Langfordnak később sikerült feltárnia az album igazi történetét is. Kiderült, hogy az idősebb női karakter egy ápolónő volt. Az albumot összeállító kislány tuberkulózisa miatt rengeteg időt töltött kórházban, az album pedig egy idealizált életet mesél el.

Langford a *Scissors Paper Stone*²⁶ című, 2012-es könyvében a folyamat körköröségére mutat rá. A kő, papír, olló gyerekjáték mintájára a papír a kép, amit elvág a felejtés, aminek mégiscsak marad valami materiális nyoma, a kő, amit aztán a képzelet újra aktivizál.²⁷ Itt fontos megemlíteni, hogy a folyamat, amiről szó van, egy tudatos újraaktivizálás, ezen tehát dolgozni kell. Ez az, ami igazán elválasztja Langford elméletét a Barthes-féle punctumtól. És ezért is került

a könyv borítójára Max Dean *As Yet Untitled*²⁸ című képe, melyen egy iratmegsemmisítő gép képeket zúz be, de a képeket meg lehet menteni azzal, hogy stop! kéztartással kezünket rátesszük a megjelölt helyre.

Emlékezetkonstrukció

Talán Marianne Hirsch-t kell a legkevésbé bemutatni, jelenleg a Columbia Egyetem English and Comparative Language tanszékének professzora. Kutatási fókusza a feminizmus, visual cultural studies és Holocaust studies. 1997-ben adták ki *Family Frames*²⁹ című könyvét, ebben már használja a postmemory kifejezést, 2012-es *The Generation of Postmemory* című könyvében pedig kibontotta azt, amit 1997-ben előkészített. Én a könyveket egyszerre olvastam, és itt egyszerre is tárgyalom. A *Family Frames* felfogható egy vizuális kultúra elméleti alapozásaként. A könyvben lépésről lépésre kiépül egy olyan szerkezet, amelyen belül mindig két ellentétes erő dolgozik. Az alappillérek, melyeket nem próbálok meg magyarra fordítani, mert félrevezető lenne: a *familial look*, *familial gaze*, *affiliation*, *allo portrait*, *a screen and mask*, *optical unconscious*. Hirsch ezeken keresztül jut majd el a postmemory fogalmáig.

Hirsch egyébként Langfordhoz hasonlóan a családi egységet egyszerre személyesnek és kollektívnek tartja. Azonban különbözik náluk a kutatás fókusza és a nézőpont. Hirsch a családi és más fényképeket a *látás* és a *tekintet* viszonyrendszerében vizsgálja. A családi fénykép kétféle reprezentációt tárol egyszerre. Az egyik a vertikális – a családtagokon keresztül létrejövő belső – viszonyrendszer. Hirsch itt

meg is jegyzi, hogy Barthes *Winter Garden*³⁰ fotóját azért nem kell látnunk, mert mi a Barthes család rendszerén kívül állunk, tehát nem is azt látnánk, amit ő. Barthes csak narratívában tudja reprezentálni azt, amit ő lát – így jön létre a narrative image – text kapcsolat. A másik irány a horizontális, amelyben létrejön egy affiliáció, a társadalomra, a kultúrára és a környezetre való reflexió – ami egyben egy önkép, azaz az *allo portrait*. A kettő együtt adja a *familial gaze* rendszerét, mely olyan elemekkel kommunikál – *familial looks*³¹ –, amiket bárki felismerhet, akár családon kívülként is. Hirsch szerint az idealizált családi fényképek úgy készülnek, hogy a családtagok tudat alatt már a *familial gaze* szerint rendezik magukat, az igazi relációk pedig mélyen elrejtve maradnak. Tehát egy felszínes kép készül, egy maszk – amit Hirsch screennek³² nevez –, amely ápol és eltakar, elfedi a traumákat, tabukat és konfliktusokat. Hirsch azonban arra hívja fel a figyelmet – Walter Benjamin „optikai tudattalan”³³ elmélete alapján –, hogy ahogyan a familial gaze és a maszk tudat alatt a családtagok által konstruálódik, úgy véletlen, oda nem illő elemek is maradnak a képen. Ezeken keresztül tudatos munkával, történetmeséssel a maszk lehántható. Tehát a két külön rétegben szimultán ellentétes erők működnek, ebből adódik a kép dinamikája.

Hirsch példája Ralph Eugene Meatyard utolsó sorozata, a *Family Album of Lucybelle Crater*,³⁴ melyben a kompozíció alapján tipikus családi képeket látunk, viszont minden szereplőn óriási szürreális maszk van. Így a familial gaze szerinti elrendeződés felerősödik, felszínre kerül. Meatyard a maszk elemmel felszínre hozza azt, ami általában látens réteggént a képben marad. De ilyen példa lehet még Mi-

ke Disfarmer *Heber Springs* fényképei.³⁵ Disfarmer könyvből tanulta a német műtermi fotózást, és fotótechnikai szempontból a képei hibátlanok. De az atelierek kompozícióit alkalmazta a negyvenes években az arkansasi farmerekről készült felvételei beállításakor, és alanyain látszik, hogy képtelenek azonosulni a szereppel, tehát még nem léptek be a familial gaze rendszerébe. Ilyen példa még Carrie Mea Weems *Kitchen Table Series*³⁶ munkája, amit öndefiníciós szerepkeresésként határozhatunk meg. Weems egy új viszonyrendszert alkot, hiszen nem találja magát és nem akar azonosulni a szereppel, amit a fehér, patriarchális, középosztálybeli Nyugat számára létrehozott. Talán a legismertebb példa Sally Mann *Immediate Family*³⁷ sorozata. Itt nem tesz mást, mint olyan elemeket emel be és erősít fel, melyek korábban nem kerültek be a családi fényképek közé, melyek nem voltak kifelé kommunikálva, miközben a mindennapok és az intimitás részei, mint például az álmában ágyba vizelő gyermek képe.

Hogyan kapcsolódik mindez a postmemory-hoz? A post szótag maga egy generációs ugrást jelöl, tehát nem az beszél a képekről, aki átélte az eseményt. Vagyis a familial look rendszerében még benne van az emlékező, de egyszerre ki is van belőle zárva. Már változás történt. Amikor Hirsch a családi fényképről ír a *Family Frames*-ben, nem tudja figyelmen kívül hagyni saját élményeit, azt, hogy ő hogyan aktiválja újra a családi képeit. Ez egy sajátos aktiválás: egy generációval később kell a történettöredékeket és a tabuk helyét kitölteni a képzelet segítségével. Ez pedig tudatos munka, feldolgozás, egy szerep vállalása, tehát performatív tett. Itt tér vissza a screen mint fogalom fontossága. Hirsch szerint a screen-

memory³⁸ olyan emlékezet, mely a felszínre vetül, távol tart, megóv a traumáktól és a fájdalomtól. A postmemory pedig húsba vág, egy tudatos munka eredménye, mely a képen keresztül a fénykép mögé, és mélyen az emlékezetbe hatol. Egyfajta elkerülhetetlen pokoljárás. Példa erre Austerlitz³⁹ fényképe, vagy Hirsch saját szüleinek fényképe, amit több publikációban próbált megfejteni.⁴⁰ Kirsten Emiko McAllister is hasonló szembenézésről, maszk leleplezésről számol be.

A fénykép és képzelet mint normatív eszköz

McAllister, aki kommunikáció tanszéken tanít, a fotográfiát társadalmi tevékenységként és az azon keresztüli kommunikációként vizsgálja. Bár a *Story of Escape*⁴¹ című fejezetben csak Hirsch-re és Kuhnra reflektál, szerintem Langford oral-photographic framework elmélete legalább annyira fontos szerepet tölt be nála. McAllister a kanadai japán internálótáborokról gyűjtött fényképdokumentációt és közben többen jelezték neki, hogy a családi fotókat valamiért figyelmen kívül hagyja. Itt gondolhatnánk a családi fotó ártatlanságára is, de McAllister valami másra jött rá, valami olyanra, amit csak saját személyes történetén keresztül tudott feltárni. Az ő családi albumában is szerepelnek az internálótáborban készült képek. Ezeket veszik körül a korábbi nagypolgári környezetben készült műtermi képek, és a háború után készült családi képek. Az album azt a látszatot kelti, mintha az a pár év nem okozott volna törést. McAllister családjában az emlékezés átalakult hőstörténetekké, éppúgy, mint Ong elméletében. McAllister belátta, hogy egyes pontokat elhallgattak előle, s e hiátusokat

ő gyerekként pozitív tartalmakkal töltötte ki, hogy megóvja magát a fájdalomtól. Édesanyja múltja így kalandos történetté vált a szemében.⁴² Mondhatjuk úgy is, hogy ő Langford empatikus kitöltését végezte el az édesanyja történetén. Akkor omlott össze benne a screenmemory kép, amikor megnézte Ana Chang kanadai művész installációját, melyben gyorsítva pörögnek a családi képek a polgári biztonságtól az internálótáborban készült felvételekig. Ahol eddig pozitív kitöltést látott, ott egyszer csak feltáródik a félelem, a szorongás, azok az elhallgatott tartalmak, amikkel eddig félt szembenézni, és ezért elfedte őket.⁴³ Később további családi képeket is előkeresett az internálótáborokból. Arra jött rá, hogy a családtagok az optikai tudattalan elve alapján itt is úgy próbáltak meg beállni a képbe, mintha minden a legnagyobb rendben lenne. Saját helyzetükkel képtelenek voltak szembenézni. Az illegálisan jelen lévő fényképezőgép segítségével dokumentálhatták volna a jövő számára a helyzetüket, de ők inkább egy idealizált állapotot kreáltak. Ez persze nem sikerülhetett teljesen. Amennyire lehetetlen volt szembenézni a helyzetükkel, annyira lehetetlen volt azt elmaszkolni.⁴⁴ McAllister két fontos megfigyelést tett. Az első, hogy a táborokban a megélhetést a férfiak képtelenek voltak biztosítani, a hatalmi rendszer átalakul mondhatni matriarchátusra; ez a családi képen való elrendezkedésben is látszik, felfedezhető a nők arcán az aggodalom. A másik, hogy ezek az elrendezések annyira sematikusán épülnek ki, hogy a saját családi képeit akár másokéival is helyettesíthetné. Annyira hasonlóak, hogy a képzelete önkéntelenül azonosítja is más családok fényképein a saját családtagjait. Megtalálja a családi legendáriumok tipikus alakjait: a hőst, a táborban született babát, a családfenntartó anyát stb. McAllister

arra mutat rá, hogy a fotográfiát, a nyomok létrehozására való eszközt, amely mítosza szerint a dokumentálás eszköze lenne, itt mégis egy idealizált fantáziavilág létrehozására alkalmazták, mert erre nagyobb szükség volt a társadalmi interakcióban.⁴⁵

Családi titkok

A filmesztéta Annette Kuhn a *Family Secrets* című 1995-ös könyvében hasonló folyamatot ír le, melyben az édesanyja törekszik folyamatosan átírni a múltat és ezzel Annette identitását is. A *Family Secrets* fejezetei esettanulmányok, melyek közül én most az első háromra koncentrálok. Az első fejezetben a könyv címlapképéről beszél Kuhn. A képet apja készítette, aki fotográfus, és a képen látható madár is az ő ajándéka. Kuhn felfedezi, hogy az anyja a kép hátára ráírt valami dokumentációs adatot, helyszínt és évet, de hamisat. Azzal a szándékkal, hogy kiírja az apát a családi történetből, és kettőjükre, de legfőképpen Annetten át saját magára irányítsa a figyelmet. Később ez odáig fajul, hogy anyja képeket vág meg, és kis üzeneteket ír a képek mögé. A tinédzser Annette elkezdte maga összeállítani a saját albumát, hogy ezzel visszaszerezze a mesélő szerepet. Az anyja még Annette felnőttkorában is folytatta a fényképeken keresztül a múlt átírását. Ezt a jelenséget bontja ki Kuhn az image – text kapcsolattal, tehát narratívával, amit már Hirsch is említett és amin keresztül McAllister is elemez. Kuhn története is hasonló Langfordéhoz. Amit feltár, az az, hogy anyja a saját gyerekkorából hiányzó elemeket Annette-tel, az idealizált gyerekekkel próbálja kitölteni, aki természetesen ennek ellenáll. Ez a két egymással ellentéteserő

által létrehozott feszültség az, amit Kuhn feltár. Itt is egy filmélmény segít a folyamatban. A *Mandy*⁴⁶ című post-war film egy süket gyerek beilleszkedéstörténete. A filmkritikus Kuhn szakmabeliekkel beszélgetett a filmről, amikor a kötetlen eszmecsere közben váratlanul kitört belőle a sírás. A feszültséggel, amit a beilleszkedés traumatikus emléke okoz, nem tud mit kezdeni. Arra jött rá, hogy a sírás, ami kitört belőle, a gyerek énjéből fakad, mely visszavezeti felnőtt énjét a traumához,⁴⁷ az anyja irreális világának való megfelelni akarás és az abból való kitörés feszültségéhez. Kuhn belátta, hogy ezt a feltárást csupán a filmelmélet eszközeivel nem tudta volna megtenni. Ahogy írja, a két regiszter egyszerre működik, és nem érvénytelenítik egymást.⁴⁸

A *Locating Memory* előszavát azzal is zárják, hogy ezek a módszertanok megengedik a párhuzamos paradigmák és igazságok rendszerét.⁴⁹ Ez azért fontos, mert a történelem, a kommunikáció-elmélet, a szociológia stb. mind a megalapozott elmélethez kötött tudományterületek, melyekben a nyomokból minták, a mintákból meg egy fix valóság kirajzolása a cél. Ezért is fontos kiemelni, hogy az új módszertan jellemzője az, hogy gyakorlatilag elfordul és nem foglalkozik a fotográfia dokumentum- és igazság-jellegével, hanem a képzeleten keresztül aktivizál, és csak a jelenben értékelhető jelentésekre fókuszál. Ez nem a korábbi metodológiák érvénytelenítését jelenti, hanem ezekkel párhuzamosan, egy másik regiszterben működik. Hasonló párhuzamosság figyelhető meg az érzelem szerepének átalakulásában. Az érzékenységen finom érzelmi regiszterek azonosítására alapvető, fontos eszközzé válik a módszertanban, kilép a phallogocentrizmus rendszeréből, melyben a férfias higgadság ellentétéként azonosítható.

A módszertan szerepe a fotográfusnők konferencia tematikájában is jelentős. Egyrészt a fotográfusnők minden bizonnyal elhelyeztek optikai tudattalan elemeket, melyek átmentek a férfi tekintet kanonizáló-cenzúrázó rostáján, és amiken keresztül új jelentéseket, narratívákat tárhatunk fel. Másrészt lehetőséget nyújt a női hang bevonására a történetmesélés performanszán keresztül. Éppen ezért a 2013-as

Töredékek című munkámban lehetőséget teremtettem a mesélői szerep felvételére, öt korábban elhallgattatott nő számára.

Tágabb értelemben véve e módszer választ jelenthet a Flusser-i kérdésre – feladatra –, hiszen pont a technikai kép apparátusrendszerében létrehozott jelentéseken *kívüli* tartalmakat tár fel.

JEGYZETEK

¹ KUHN, A. – McALLISTER, K. E. (2006).

² KUHN, A. – McALLISTER, K. E. (2006), 4.

³ KUHN, A. (2002).

⁴ KUHN, A. – McALLISTER, K. E. (2006), 4.

⁵ HIRSCH, M. (2012).

⁶ HIRSCH, M. (2012), 13.

⁷ FORGÁCH András hasonló élményről számol be az *Élő kötet nem marad*. Forgách A. (2015), 158–160.

⁸ BARTHES, R. (1982).

⁹ HIRSCH, M. – SPITZER, L. (2006), 135–154.

¹⁰ McALLISTER, K. E. (2006), 81–110.

¹¹ BUTLER, J. (1988), 519–531.

¹² LANGFORD, M. (2008), 19.

¹³ LANGFORD, M. (2006), 223.

¹⁴ ZERUBAVEL, E. (1996), 283–299.

¹⁵ LANGFORD, M. (2008).

¹⁶ LANGFORD, M. (2008), 19.

¹⁷ LANGFORD, M. (2008), 20.

¹⁸ LANGFORD, M. (2008), 180.

¹⁹ ONG, W. J. (2002).

²⁰ LANGFORD, M. (2008), 128.

²¹ LANGFORD, M. (2008), 200.

²² LANGFORD, M. (2006).

²³ LANGFORD, M. (2006), 231.

²⁴ LANGFORD, M. (2006), 235.

²⁵ LANGFORD, M. (2006), 235.

²⁶ LANGFORD, M. (2007).

²⁷ LANGFORD, M. (2007), 6.

²⁸ DEAN, M. (2007).

²⁹ HIRSCH, M. (2012).

³⁰ HIRSCH, M. (2012), 2.

³¹ HIRSCH, M. (2012), 41–78.

³² HIRSCH, M. (2012), 79–112.

³³ HIRSCH, M. (2012), 113–150.

³⁴ MEATYARD, R. E. (1974).

³⁵ DISFARMER, M. (1939–46).

³⁶ WEEMS, C. M. (1990).

³⁷ MANN, S. (1993).

³⁸ HIRSCH, M. (2012), 51.

³⁹ SEBALD, W. G. (2007).

⁴⁰ HIRSCH, M. – SPITZER, L. (2011), 229–252.

⁴¹ McALLISTER, K. E. (2006), 81–110.

⁴² McALLISTER, K. E. (2006), 100–101.

⁴³ McALLISTER, K. E. (2006), 97.

⁴⁴ McALLISTER, K. E. (2006), 95–96.

⁴⁵ McALLISTER, K. E. (2006), 102.

⁴⁶ MACKENDRICK, A. (1952).

⁴⁷ KUHN, A. (2002), 44–45.

⁴⁸ „an intellectually detached approach” KUHN, A. (2002), 46.

⁴⁹ KUHN A. – McALLISTER K. E. (2006), 15.

IRODALOM

- BARTHE, R. (1982): *Camera Lucida: reflection on Photography*, London, Cape.
- BIRÓ E. (2013): *Töredékek*, Budapest, Sajtó kiadás
- BUTLER, J. (1988): *Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. Theatre Journal, vol. 40, issue 4, 519–531.
- DEAN, M. (2007): As Yet Untitled, 670, Puma 550 industrial robot, found family snap shots, conveyor, shredder, metal, electronics, installation: 60”×144”×120” (152.4×365.8×304.8 cm), edition of 3. Collection Art Gallery of Ontario.
- DISFARMER, M. (1939–46): The Heber Springs portraits.
- FORGÁCH A. (2015): *Élő kötet nem marad*, Budapest, Jelenkor
- HIRSCH, M. (2012): *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge Ma., Harvard University Press.
- HIRSCH, M. (2012): *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- HIRSCH, M. (2012): *Masking the Subject*. In *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge Ma., Harvard University Press, 79–112.
- HIRSCH, M. (2012): *Reframing the Human Family Romance*. In *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge Ma., Harvard University Press, 41–78.
- HIRSCH, M. (2012): *Unconscious Optics*. In *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge Ma., Harvard University Press, 113–150.
- HIRSCH, M. – SPITZER, L. (2006): *There Was Never a Camp Here – Searching for Vapniarka*. In KUH N A. – McALLISTER K. E. (szerk.), *Locating Memory: photographic acts*, Oxford: Berghahn Books, 135–154.
- HIRSCH, M. – SPITZER, L. (2011): *What’s Wrong With This Picture? Archival photographs in contemporary narratives*. Modern Jewish Studies, vol. 5, Issue 2, 229–252.
- KUH N, A. (2002): *Family Secrets: acts of memory and imagination*, London, Verso.
- KUH N, A. – McALLISTER, K. E. (2006): *Locating Memory: photographic acts*, Oxford, Berghahn Books.
- LANGFORD, M. (2007): *Scissors, Paper, Stone – Expression of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montreal, McGill-Queens’s University Press.
- LANGFORD, M. (2006): *Speaking the Album – An Application of the Oral-Photographic Framework*. In KUH N A. – McALLISTER K. E. (szerk.), *Locating Memory: photographic acts*, Oxford: Berghahn Books, 223–246.
- LANGFORD, M. (2008): *Suspended conversations: the afterlife of memory in photographic albums*, Montreal, McGill-Queens’s University Press.
- MACKENDRICK, A. (1952): *Mandy: Crash of Silence*, London, Ealing Studios.
- MANN, S. (1993): *Immediate Family*, London, Phaidon
- McALLISTER, K. E. (2006): *A Story of Escape: Family Photographs from Japanese Canadian Internment Camps*. In KUH N A. – McALLISTER K. E. (szerk.), *Locating Memory: photographic acts*, Oxford: Berghahn Books, 81–110.
- MEATYARD, R. E. (1974): *The Family Album of Lucybelle Crater*, North Carolina, The Jargon Society.
- SEBALD, W. G. (2007): *Austerlitz*, Budapest, Európa Kiadó.
- WEEMS, C. M. (1990): The Kitchen Table Series.
- ZERUBAVEL, E. (1996): *Social Memories – Steps to a Sociology of the Past*. Qualitative Sociology, vol. 19, issue 3, 283–299.

A fotografiai önreprezentáció mint művészi program női alkotók munkásságában

Az önarckép – különösen a fotografiai önreprezentáció – mindig felveti a kérdést, hogy kit is látunk a képen, s hogy vajon az ábrázolt azonos-e a kép alkotójával, és támaszthatunk-e olyan elvárást a fotografikus önarcképpel szemben, hogy azáltal valami személyeset tudjunk meg a kép alkotójáról.

A fotográfia megszületésekor a festészeti műfajokat követte; a csendélet, a táj- és városkép, az életkép és a portré voltak a korai fotografiai képtípusok,¹ melyek mindegyike máig fennmaradt. A kép más, a portré vizsgálódásának tárgya a társadalom legkisebb egysége, az egyén. E képtípus egyik speciális változata, amikor az alkotó figyelme nem egy „külső” modellre, hanem önmagára irányul, ekkor beszélünk önarcképről. Ahogyan a portré, az önarckép is festészeti hagyományokkal rendelkezik.² Az önarckép egyfajta önvizsgálat, óhatatlanul narcizmust, exhibicionizmust is jelent. Más szempontból bátor vállalkozás abban a tekintetben, hogy az alkotó önmagát teszi ki közszemlére, önmagát hozza kiszolgáltatott helyzetbe.

Az első fotografiai önarckép 1839-ben készült, néhány hónappal a fotográfia „felfedezésének” hivatalos párizsi bejelentését követően. Ez *Robert Cornelius* (1809–1893) amerikai felfedező fény-



Önarckép (Self-portrait), 1839, dagerrotípiá, 10,8×8,3 cm,
Robert Cornelius felvétele, Library of Congress,
ltsz. DAG no. 1255

képe volt, mely nagyjából 10-15 perces expozícióval készült.

Ugyan a fotografiai önarckép a fotó születésével egyidős, e képtípus megszorodását az egyre szélesebb körben elterjedő fotótechnikai lehetőségek és fejlesztések tették lehetővé. Ezáltal a fényképkészítés hétköznapi felhasználók, amatőrök és laikusok számára is elérhetővé vált, mind technikai, mind gazdasági értelemben.

A fényképezés egy alapvetően kétoldalú viszonyt jelöl a kamera mögött álló képalkotó és a kamera előtt elhelyezkedő modell között. A két pozíciónak megvannak a sajátosságai: a kép alkotója a folyamat irányítója, a kontroll (képkivágás, kompozíció, világítás, modellvezetés, expozíció időpontja stb.) az ő kezében van, míg a kép tárgyaül szolgáló modell alaphelyzete bizonyos értelemben kiszolgáltatott, nincs hatalma az apparátus, a kompozíció és egy sor más tényező felett. Ez nyilvánvalóan nem jelenti azt, hogy ne lenne a modellnek beleszólása a róla készült képek további felhasználásába, nyilvánosságra hozatalába, de ettől még a képalkotó és a modell közötti viszony szembenállást feltételez, amit a kamera helyzete határoz meg.

A fotografiai önarckép így egy paradox helyzetet rögzít: a kép alkotója ugyanis egyszerre megfigyelő és megfigyelt, egyszerre a képi vizsgálódás tárgya és az apparátus kezelője, a kép rendezője; az alkotó kettős pozíciót tölt be. A „rendező” kifejezés itt nem véletlen: a fotografiai önarckép mindig megrendezett, készítője a képkészítés technikai sajátosságának köszönhetően pontosan tudatában van az exponálás időpontjának, így módon az önarckép annak esztétikáját átveheti ugyan, de *per definitionem* sohasem lehet elkapott pillanatkép, „*snapshot*”.

Önarcképet számos fotográfus készít, az esetek többségében alkalmoszerű kísérletről, egyszeri képalkotásról van szó, amelynek eredménye sokszor nem is válik a művészeti munkásság részévé, megmarad kuriózumként, (elhíresült) privát fotóként. Jelen tanulmány témájául azonban olyan női fényképeszek alkotói attitűdjét választottam, akik a fotografiai önreflexiót művészeti programként választották és több sorozaton, hosszabb periódusokon keresztül alkalmazták.

A fotográfia megjelenésének korai időszakában, a technikai nehézségek ellenére is léteztek női fotográfusok. Ahogyan más művészeti műfajok női képviselői (festők, képzőművészek, írók) is, társadalmi státuszuk miatt gyakran marginális művészeti helyzetben alkottak, szakmai megítélésükben társadalmi nemi szerepük dominált.

Ilyen volt *Julia Margaret Cameron* (1815–1879), a 48 évesen, háziasszonyból lett brit fotós, aki gyermekeitől kapott ajándékba egy kamerát. Portréfelvételein a viktoriánus kori kultúra kiemelkedő alakjai, saját családtagjai, háztartásának szolgálói jelentek meg. Portréi mellett megrendezett csoportképein Artúr király legendájának, más hősi mítoszoknak a jeleneteit rendezte meg.

Stílusára jellemző a lágyszó, a szándékos életlenség, valamint a nedves kollódiumos eljárással készült képeinek laboráláskor való manipulálása. A kor napfényműtermében használt szórt, általános fényviszonyok helyett Cameron a fényt formálta és irányította. Ennek következménye az volt, hogy az expozíciós idő megnövekedett, ami modelljeitől fegyelmezettséget követelt. Az említett kísérletező technikai megoldásai miatt kritikákat kapott a korabeli szaksajtótól, viszont (témaválasztásánál is fog-

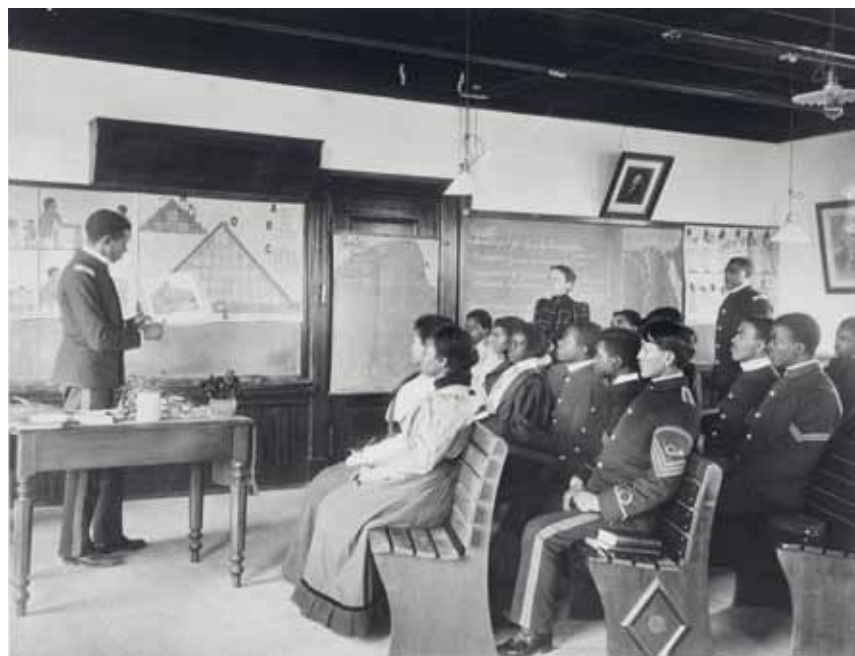


Május ünnep, (May Day), 1866, albumin, 33,9×28,6 cm,
Julia Margaret Cameron felvétele, Victoria and Albert Museum,
ltsz. 933-1913

va) sikert aratott a preraffaelita művészek körében. Életműve élete utolsó 12 évében készült.³

A századforduló környékén a társadalmi nemi szerepekben változás indult el. A fotótörténetben is jeles dátum az 1900-as év: ez év elején jelent meg a piacon a *Kodak* cég *Box Brownie* kamerája, melyhez rollfilmet használtak, így könnyen kezelhető volt amatőrök számára is, nem kellett hozzá előképzettség; alacsony ára pedig széles körben elérhetővé

tette. Mindez, valamint a tény, hogy a fotográfiának még nem voltak több évszázada megkövesedett kánonjai és szabályai, számos nőnek lehetőséget kínált, hogy fotográfussá válhasson.⁴ Erre példa *Frances Benjamin Johnston* (1864–1952) amerikai fotós, újságíró. *George Eastman* a család barátja volt, Johnston gyakran kért segítséget, szakmai tanácsot, kamerát is kapott tőle.⁵ Johnston alapvetően riportfotókat készített, magazinoknak dolgozott. Fotográfiai munkásságát elismerték, ugyanakkor a nők



Afro-amerikai és indián hallgatók ókori történelemórán Egyiptomról tanulnak (Male and female African American and Indian students in Ancient History class studying Egypt), Hampton Institute, 1899, papír pozitív, Frances Benjamin Johnston felvétele, Library of Congress, ltsz. LOT 11051-2

által készített fotográfiaért tett erőfeszítései nem leltek hosszú távon támogatásra. Az ún. *Hampton Album*⁶ az intézet felkérésére, 1899-ben készült képeket tartalmaz, melyek 1900-ban ki voltak állítva a párizsi világkiállításon, valamint megjelentek későbbi cikkekben, de újabb sikert csak 66 évvel később – már Johnston halála után –, az album 1966-os megjelenésekor ért el.⁷

Johnston *Önarckép mint „Új Nő”* című önarcképe nem megrendelésre készült. Ugyan a századfordulón a társadalmi nemi szerepek változásnak indultak, 1900-ban az általános női szerepelvárások távol estek az általa megjelenített „Új Nő” karakterétől: Johnston soha nem házasodott meg, bohém barátokkal töltötte idejét, dohányzott, alkoholt ivott – ráadásul még fényképezett is.

Egy időbeli ugrással folytatva, a női művészeti, különösképpen a fotográfiai önreflexív gyakorlat az 1970-es évek társadalmi és művészeti változásaiban gyökerezik, ekkorra tehető a feminizmus második hulláma, valamint az eseményművészetek (akció, happening, performance) megjelenése, különösképpen az Amerikai Egyesült Államok területén. Ezekben az eseményművészeti alkotásokban a test mint médium jelenik meg, az új műfajok a feminista művészet kedvelt kifejezési formái lettek. Ezen alkotások műfaji sajátossága, hogy hozzáférésük időben és térben korlátozott, így a dokumentáció (fotó, videó, leírás) lett az előadások megőrzési formája.

Mind a fotó-, mind a mozgóképes dokumentáció kizárólagosan eszközszerű használatában változás állt be, amelyet *Carolee Schneemann* (1939) amerikai művész két munkáján keresztül mutatok be. Schneemann *Interior Scroll* című munkája (1975) egy performance, ami fotódokumentáció formájá-



Önarckép mint „Új Nő” (Self Portrait as “New Woman”), 1896, zselatinos ezüst, kasírozva, fotóméret: 19,7×15,7 cm, papírméret: 24,1×29,2 cm, Frances Benjamin Johnston felvétele, Library of Congress, ltsz. LOT 11734-1

ban maradt fenn.⁸ Ebben a munkában a fotó egy eszköz, ami rögzíti és visszanezhetővé, rekonstruálhatóvá teszi magát az alkotást: az eseményt.

Ezzel szemben az *Eye Body Portfolio* képein a fotográfia eszközből céllá válik: ugyan itt is performanszok dokumentációját látjuk, de itt nem az esemény, hanem a fotográfia a mű maga: már nem a dokumentáció van az eseményért, hanem az ese-

mény történik annak rögzítéséért. (A művész maga nem a fotográfia, hanem a festészet felől definiálta ezt a munkáját: „[...] *saját testemet használtam, hogy kiterjesszem festmény-konstrukcióim [...]*”⁹)

Tovább lépést jelent az a helyzet, amikor a fotografikus rögzítést maga az „előadó”, a modell kivitelezi, ahol megfigyelő és megfigyelt egy és ugyanaz: a fotografikus önarckép esetében.

A következőkben említett alkotók nem kizárólag önreflektív munkákat hoznak létre, de munkásságukban vagy életpályájukban az ilyen típusú alkotások nagy jelentőséggel bírnak. A kiválasztott alkotásokat három téma felől határoztam meg, melyek a következők: az ÁLARC és a rejtőzködés; a TEST, az öntestkép mint konceptuális alap; valamint az ÖNÉLETRAJZI önarckép. E kategóriákat pedig az ábrázolt és az alkotó viszonya határozta meg.

Álarc

Csoportosításom alapja, ahogy említettem, az ábrázolt karakter és az alkotó közötti kapcsolat. Technikai értelemben önarcképnek nevezzük azokat a fotográfiákat, melyeken maga az alkotó jelenik meg. Ugyanakkor téves lehet a megnevezés olyan munkák esetében, melyeken az ábrázolt nem a művész maga, hanem egy általa „alakított” karakter, egy maszk. Az álarc elrejt a valós szubjektumot, segítségével alternatív személyiségeket, fiktív karaktereket ölthet magára a művész: egy védett, biztonságos pozíciót vehet fel.

Ha az alkotói munkásságot és a munkásságban fellelhető homogenitást tekintjük, *Cindy Sherman* (1954) azon ritka fotóművészek egyike, aki élő mo-

dellként kizárólag önmagát használja fotóihoz. Egyik legismertebb sorozata, az *Untitled Filmstills* 1977 és 1980 között készült fiktív filmek állóképeiként. A fotográfia műfajára, az állóképre jellemző sűrítést ezzel a gesztussal hatványára emeli; ha nem is a teljes filmet, de egy jelenetet képzelünk minden egyes fotó mögé, a képek befogadása aktív nézői pozíciót követel meg.

Sherman nem foglalkozik saját identitásával sem az említett, sem más sorozatában, az *Untitled Filmstills* képein¹⁰ létrehozott sztereotip női karaktereivel „*a nőiség konstrukcióját kérdőjelezi meg a mai társadalomban*”.¹¹ 1982-es artist statementjében a következőt állítja: „*Ezek a képek megtestesített érzelmeket ábrázolnak [...] nem engem.*”¹²



Kép a Self-portraits with men sorozatból; Vitával, 2001, Dita Pepe, a szerző engedélyével



Kép a *Self-portraits with men* sorozatból; Marekkel, 2002, Dita Pepe, a szerző engedélyével

Az itt bemutatott alkotók kiválasztásában, ahogy korábban jeleztem, fontos szempont volt, hogy jelentős szerepet játszik az adott életműben az önreflexió, a saját test használata. *Dita Pepe* cseh fotóművész több sorozatában is önmagát használja, egyik ismert sorozata a *Self-portraits with men* című munkája.¹³

Ahogy Sherman, Dita Pepe is álarcot visel a képeken, de nem fiktív karakterek bőrébe bújik: létező nők helyébe lépve, azok fizikai attribútumait elsajátítva, beállított pár- és családfotókon jelenik meg az ábrázolt pár vagy család saját környezetében. Mivel valóságos emberek – férfiak és gyerekek – a modelljei, a sorozat szociológiai dimenziót is

fel tud mutatni, így egyszerre vegyíti – *Vladimír Birgus* szerint – a dokumentarizmust, a dokumentációt és a fikciót.¹⁴

Cindy Sherman és Dita Pepe két olyan kortárs fotóművész, akik ugyan megjelennek számos saját fotográfiájukon, de nem önmagukat reprezentálják: attribútumok, kiegészítők, kellékek segítségével fiktív vagy létező személyiségeket helyettesítenek, azok „álarcát” tartják maguk elé. Az alkotó és az ábrázolt, bár fizikailag egyezik, mégsem ugyanaz – nem tudunk meg semmilyen személyeset az alkotó személyiségéről, „technikai önarcképek” maradnak.

Test

Az álarcviseléssel szembenálló pozíció az öntestkép és önakt, a meztelen saját test megnyilvánulása, a kitárkulkozás. A meztelen test lehet a tudományos (anatómiai) megfigyelés pusztá tárgya, ugyanakkor hatalmi viszonyok értelmezésében a megalázottság, kiszolgáltatottság fogalmait köthetők hozzá. Ilyen értelemben az önakt értelmezhető úgy, hogy a művész magát önként kiszolgáltatott helyzetbe hozza.

Jemima Stehli (1961) angol feminista művész munkássága nagyrészt az önaktjaiból áll, melyek a női test tárgyiasításának problémáját, valamint a művész pozícióját boncolgatják.¹⁵

Strip című munkájában általa ismert férfi írókat, kritikusokat, kurátorokat és műkereskedőket kért fel közreműködésre. Leültette őket a fotóműtermében színes háttér elé, kezükbe adta a kamera kioldóját és meztelenre vetkőzött előttük, velük szemben, a kamerának háttal: privát, egyszemélyes sztriptízszámot adott elő nekik.



Képek a Strip sorozatból. Fent: No.6: Kritikus (1999) és No. 5: Műkereskedő (1999) Lent: No. 7: Író (2000) és No. 4: Kurátor (1999). Mindegyik C-type print, 32×27 cm, Jemima Stehli, a szerző engedélyével

Látszólag az irányítás az éppen ott ülő férfi kezében van, az expozíció időpontját ő választja ki. Ugyanakkor ezt az alá-fölrendeltségi viszonyt a kettejük között létrejövő új, mindkét fél számára zavartságot okozó viszony és a képi rögzítés ténye felülírja. Tovább árnyalja ezt a viszonyt, hogy a helyzetet alapvetően a – látszólag – kiszolgáltatott, meztelen művész hozta létre, ő határozta meg a kompozíciót, a világítást, az elrendezést, azaz a képkészítés

keretét, körülményeit és végső soron az ő munkásságának lett része a sorozat.¹⁶

Stehli munkája a voyeurizmus, a női test eltárgyiasítása, az intézmények és a reprezentációs technikák hatalmi struktúráinak témáit dolgozza fel.¹⁷ Munkái „[...] a férfi tekintetet kritizálják azáltal, hogy e tekintet elé helyezik magukat [...]”¹⁸

Technikai értelemben tekinthetők ezek a munkák öntestképeknek, viszont nem az alkotó szubjektuma áll a munka középpontjában: a művész saját testét egy koncepció, egy üzenet megfogalmazására használja. Ebben az értelemben Stehli munkái konceptuális önaktokként definiálhatók.¹⁹

Francesca Woodman (1958–1981) amerikai művész teljes életműve közel egy évtizedet ölel fel: 13-tól 22 éves koráig, haláláig, tehát egy kamaszból éppen csak fiatal felnőtté érő alkotóról van szó. Ennek értelmében Woodman munkássága nem egy érett alkotóé, képei nem egy több évtizedes tapasztalatszerzés utáni életpályaszakasz produktumai;²⁰ ez a tény munkáit már önmagában megfelfejthetlenné teszi. Fotográfiáin nem csak saját magát használta modellnek, de tanulmányom témája miatt olyan képeket válogattam össze, amelyeken ő látható. Woodman képeinek érdekessége, hogy bújócskát játszik a kamerával, enigmaként jelenik meg, kíváncsivá téve a nézőt. Rejtőzködésével egyszerre jelenik meg képein a jelenlét és távollét.²¹ Az éppen elkezdett művészeti munkásság az alkotó fiatalon bekövetkezett halálával kérdőjeleket hagyott maga után, a képek enigmatikusságát ez a tény még inkább megerősíti, hiszen a szerző által adott információk híján magyarázatra szorulnak, nyitva hagyják az értelmezési keretet.

Ami ennek ellenére kijelenthető, hogy Woodman a fotográfiával nem egy koncepció alátámasztására

vagy képi rögzítésére törekszik, nem foglalkozik az identitás vagy a hatalmi struktúrák kérdésével, mint az imént tárgyalt Stehli munkái. Sokkal inkább a fotográfiai térrel és idővel játszik, amibe belehelyezi önmaga testét, vizuális kísérleteket folytat; esetében a médium épp annyira fontos, mint amennyire az ő jelen- vagy távolléte.²²

A fentiekben két olyan alkotót mutattam be, akik munkásságának jelentős részét inkább öntestképek, pontosabban önantok képezik: saját meztelen testük felhasználásának segítségével alkotnak fotográfiai műveket. Stehli a meztelenségből adódó sebezhetőséget állítja szembe a ruhaviselés védettségével: a női test férfi tekintetnek való kiszolgáltatottságát modellezi. Woodman önantjai a térrel, idővel és a médiummal való kísérletek leképzései, játék a jelenlét bizonytalanságával, az identitás elfedésével.

Önéletrajzi

Az önarckép, az önportré harmadik, általam definiált megközelítése az önéletrajzi aspektus. Az írott önéletrajzzal szemben az a befogadó elvárása, hogy valamilyen plusz információt kap az alkotóról, hogy közelebb kerülhet annak privát szférájához, személyiségéhez, problémáihoz.

Ugyanezt az elvárást támasztjuk, amikor önéletrajzból táplálkozó önarcképeket nézünk, abban bízunk, hogy a publikus szférán áttörhetünk, beléphetünk a privátba és birtokunkba kerül valami személyes, valamilyen igazság.

Elina Brotherus (1972) finn fotóművész sorozatai közül több is önéletrajzi ihletésű, valós eseményeken és élményeken alapszik. A *Carpe Fucking*

*Diem*²³ (2011–2015)²⁴ című munka a művész személyes traumáját, egy gyerektelen pár nőtagjának élményeit dolgozza fel: évekig tartó orvosi kezelése után kimondják, hogy a párnak nem lehet saját gyereke, így kénytelenek az évek alatt kialakított jövőképet teljesen átírni és egy újjal helyettesíteni. A keresztény hagyományokra épülő európai kultúra a várandósság mérhetetlen örömét, gondtalanságát, szentségét hangsúlyozza, illetve a médiában a hasonló problémával küzdők *happy end*del végződő történetei jelennek meg, mindezek pedig még tovább mélyíthetik a traumát. A sorozatban az önarcképek mellett csendéletek és az alkotó párjáról készült portrék is megjelennek. Maguk a fotók beál-



Medence, Éjjel (Pool, Night), kép a Carpe Fucking Diem sorozatból, 2011, C-print, 70×92 cm, Elina Brotherus, a szerző engedélyével



A kutyám cukibb, mint a ronda kölykőd (My dog is cuter than your ugly baby), kép a *Carpe Fucking Diem* sorozatból, 2013, C-print, 80×53 cm, Elina Brotherus, a szerző engedélyével

lítottak, komponáltak, publikálásra készültek. A sorozat ugyanakkor egy nagyon intim, személyes élményt dolgoz fel; az alkotó már-már zavaróan közel engedi magához nézőközönségét, közlékenysége zavarba ejtő.

Az ún. *snapshot*, a nem megrendezett, privát fotók fotóművészetbe emelésének folyamata *Nan*

Goldin (1953) munkáihoz köthető. Alkotói módszere abból áll, hogy folyamatosan dokumentálja személyes emberi környezetét, „kiterjesztett családját”²⁵ és ezekből a pillanatképekből válogat. Ahogy ő fogalmaz, egy vizuális naplót vezet, hogy rögzítsen mindent, ami történik vele, egy olyan „publikus” vizuális naplót, amit másoknak is olvasni enged.²⁶ Nem pusztán kívülről figyeli meg környezetét, hanem maga is benne van: nem egy voyeur, aki zárt ablakon keresztül kukucskál – az ő számára az ablakok tárva-nyitva állnak.²⁷ Goldin egyrészt azért sem tekinthető voyeurnek, kívülállónak, mert számos fotója önarckép; másrészt pedig, saját környezetének folyamatos megfigyelése őt is tükrözi, önmagát is körülírja. Legismertebb sorozatából, periódusából született a *Ballad of Sexual Dependency* (1979–1986) című könyve, melynek képeit zenével kísért slide show, vetítés formájában állítja ki.²⁸

Mindkét művész teljes munkássága a személyességen, az intimitáson alapszik, és mindkét életműben jelentős szerepe van az önarcképeknek. Az általam vizsgált kérdés, miszerint azonos lehet-e az ábrázolt és az alkotó, az ilyen, önéletrajzi eseményekből táplálkozó fotóknál tekinthető igazán létjogosultnak, relevánsnak. Ezeken a munkákon nem megformált karaktereket látunk, hanem a művész saját, személyes élményeit feldolgozó jeleneteket, vagyis itt a legkisebb a távolság megfigyelt és megfigyelő között.

Zárszó

Tanulmányom kérdésfelvetése arra irányult, kit ábrázolnak az önarcképek: vajon az ábrázolt azonos-e a kép alkotójával, és támaszthatunk-e olyan elvárást

a fotografikus önarcképpel szemben, hogy azáltal valami személyeset tudjunk meg a kép alkotójáról.

Az imént olyan kortárs női fotóművészek munkáit mutattam be, akik hosszabb periódusokon, sorozatokon keresztül dolgoztak az önarckép vagy öntestkép területén, tehát alkotói programként használták ezt a képtípust, nem pedig alkalmi megoldásként, kísérletként.

A fotókészítési helyzet természetéből adódik, hogy az önarckép sosem véletlenül ellesett őszinte gesztus, sosem „igazi” *snapshot*, mivel a fotós választja meg az exponálás időpontját (vagy azon kívül minden más képalkotási tényezőt, ahogy ez Jemima Stehli esetében történt). A fotografiai önarcképek szinte mindig azzal a szándékkal készülnek, hogy megjelenjenek, meg legyenek tekintve, ki legyenek állítva, alkotóik mindig számítanak a néző jelenlétére.

A három általam meghatározott csoportban más-más a kép viszonya a valósághoz, az alkotó viszonya az ábrázolthoz. Az *Álarc* cím alatt bemutatott munkák esetében az alkotó és az ábrázolt nem egy, nem tudunk meg személyes információt, mivel fiktív vagy valós karakterek mögé bújik a szerző. A valósághoz való viszony szempontjából egy megrendezett valóságot, beállított képet látunk, ahol a művész fizikai jelenlétével ugyan hozzájárul a képhez, a kép terében tehát megjelenik, de nem mint önmaga.

A *Test* című alfejezetben olyan alkotók bemutatására vállalkoztam, akik az önaktot választották kép-

alkotási módszerként. A saját test lemeztelenítése értelmezhető úgy, mint a néző tekintetének való kiszolgáltatottság vállalása, mint kitárulkozás, mely alkalmat adhatna a személyesség közvetítésére. Viszont a választott alkotók képein keresztül nem személyes történetek jelennek meg, nem a személyes történetek képi interpretációi, hanem – performatív módon – társadalmi problémákkal kapcsolatos koncepciók megjelenítése, vagy térbeli fotografiai kísérletek a jelenlét és nem-jelenlét közötti bizonytalanság megragadására.

Az utolsó, *Önéletrajzi* című szekcióban tárgyalt alkotók képein az alkotó rendszerint önmagaként jelenik meg, szubjektuma ezekben az alkotásokban a legtranszparensabb. Olyan képtípussal van itt dolgunk, mely a „valósághoz” legközelebb áll, mivel nem egy fiktív keret adja a képkészítés alapját, hanem a munka személyes élményen, önéletrajzi tényeken alapszik, ezért ezekre a képekre dokumentarista szemléletmód jellemző. Az ilyen típusú sorozatok, munkák gyakran egészülnek ki csendélettel, tájképpel, más fotografiai képtípusokkal, melyek a személyes fotó műfajába sorolhatók.

A különböző vizsgált önarcképkészítési attitűdök más-más viszonyt jelölnek az ábrázolt – alkotó – néző hármában; a létrejött önarcképek dokumentum értéke tehát különbözik, mivel különböznek abban, hogy milyen a kép viszonya a személy(ek)hez, és abban is, mennyire transzparens ez a viszony.

JEGYZETEK

- ¹ SZILÁGYI (1982)
- ² Az egyik jól ismert önarcképfestő Rembrandt Harmenszoon van Rijn volt.
- ³ SZILÁGYI (1982) 85.
- ⁴ HANNUM (2004) 23.
- ⁵ *Women of Photography. A Historical Survey*. San Francisco Museum of Art, 1975
- ⁶ A Hampton Normal and Agricultural Institute (Virginia, U.S.A.) egy olyan intézet, ahol afro-amerikaiak és indián őslakosok tanulhattak. 1868-ban alapították, mai jogutódja a Hampton University.
- ⁷ BASSNETT (2008)
- ⁸ A Tate gyűjteményében P13282 leltári számon.
- ⁹ Schneemann (1963) 197. A sorozat egyes darabjait lásd a MOMA oldalán.
- ¹⁰ Lásd a MOMA gyűjteményében és oldalán.
- ¹¹ BRIGHT (2006) 24.
- ¹² Teljes szövegrészlet angolul: „*These are pictures of emotions personified, entirely of themselves with their own presence – not of me. The issue of the identity of the model is no more interesting than the possible symbolism of any other detail.*” Company (2003) 276.
- ¹³ A sorozat darabjai elérhetők a művész saját oldalán.
- ¹⁴ BIRGUS (2003) 34–37.
- ¹⁵ FORTNUM (2007) 73.
- ¹⁶ COMPANY (2003) 188.
- ¹⁷ COMPANY (2003) 294.
- ¹⁸ „[...] *they critique the male gaze by putting themselves in front of it [...]*” Amelia Abraham (2016)
- ¹⁹ Cory Rice interjúját a művésszel lásd a Musée Magazine oldalán.
- ²⁰ TOWNSEND (2016) 6.
- ²¹ TOWNSEND (2016) 7–8.
- ²² Lásd például 1978-as *Untitled, From Eel series* című képét a Tate oldalán.
- ²³ A sorozat elérhető a művész oldalán.
- ²⁴ A *Carpe Fucking Diem* című munka részben egy időben készült a hasonló témájú *Annonciation* (2009–2013) elnevezésű sorozattal.
- ²⁵ BRIGHT (2006)
- ²⁶ „*It’s a diary I let people read. [...] This is my public diary.*” COMPANY (2003) 276.
- ²⁷ „*I am not a voyeur, as voyeurs photograph through closed windows and with me the window is always wide open.*” Bright (2006)
- ²⁸ E munkájából önarcképek: *Buzz and Nan at the Afterhours*, New York City, 1980, silver dye bleach print, 39,4×59,0 cm (printed 2008), Nan Goldin, 1980, The Museum of Modern Art, New York, illetve *Nan and Dickie in the York Motel*, New Jersey, 1980, silver dye bleach print, 39,4×58,7 cm (printed 2008), 1980, The Museum of Modern Art, New York, valamint *Nan One Month After Being Battered*, 1984, silver dye bleach print, 39,4×58,7 cm (printed 2008), 1984, The Museum of Modern Art, New York.

IRODALOM

- ABRAHAM, A. (2016): *This Feminist Artist Stripped For Her Critics*. 2016.02.08. Letöltve a refinery29.com oldalról: 2017.11.15.
- BASSNETT, S. (2008): *From Public Relations to Art – Exhibiting Frances Benjamin Johnston’s Hampton Institute Photographs*. History of Photography, Vol. 32. No. 2., Summer 2008, Taylor and Francis, 152–168.
- BIRGUS, V. (2003): *Selfportraits of Dita Pepe*. In Václav MACEK – Eva SZABOVÁ (szerk.): *Month of Photography 2003*, Spolocnost FOTOFO, Bratislava, 34–37.
- BRIGHT, S. (2006): *Portrait*. In BRIGHT, S.: *Art Photography Now*, London: Thames and Hudson
- BRIGHT, S. (2006): *Document*. In BRIGHT, S.: *Art Photography Now*, London: Thames and Hudson
- CAMPANY, D. (2003): *Art and Photography*. [First Edition.] London, Phaidon
- FORTNUM, R. (2007): *Contemporary British Women Artists – In their own words*. London, I.B Tauris, 73.
- HANNUM, G. G. (2004): *Frances Benjamin Johnston – Promoting Women Photographers in The Ladies’ Home Journal*. Nineteenth Century, Vol. 24, No. 2 (Fall 2004), 22–29.
- MANN, M. – NOGGLE, A. (szerk., 1975): *Women of Photography – A Historical Survey*. San Francisco, San Francisco Museum of Art
- SCHNEEMANN, C. (1963): *Eye Body*. In WARR, T. (szerk.) (2000): *The Artists’ Body*. London: Phaidon
- SZILÁGYI G. (1982): *A fotóművészet története – A fényrajztól a holográfiáig*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata
- TOWNSEND, C. (2016): *Francesca Woodman*. London, Phaidon

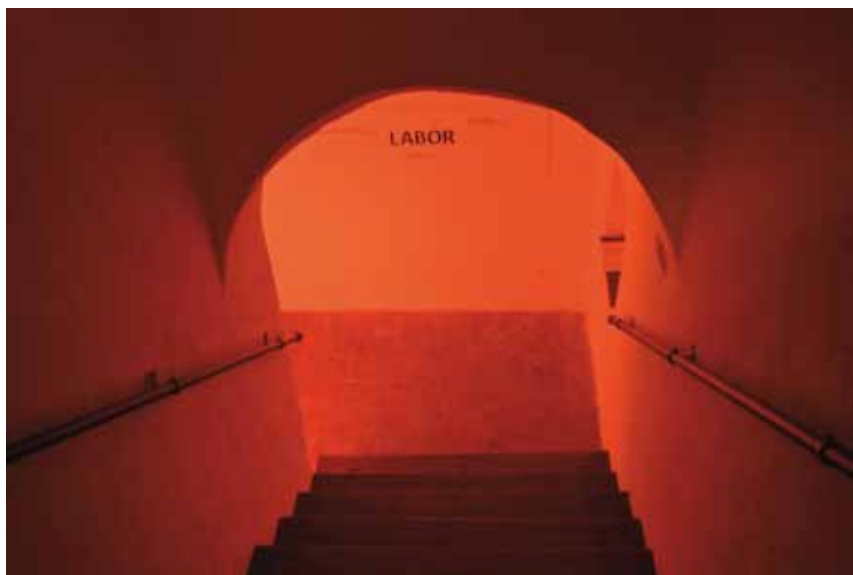
Eperjesi Ágnes

Labor

Nem vagyok fotográfusnő. Nő még csak-csak, de fotográfus semmiképpen. Viszonyom a fotográfiához egyenesen kameramentesnek nevezhető. Mit keresek mégis itt, ezen a fotográfusnőkről szóló konferencián, ahol ráadásul saját munkáimnak egy csoportjáról fogok beszélni? Mit keresek mégis itt, azon túl legalábbis, hogy az imént nőnek tituláltam magam? Nyilvánvaló ugyanis, hogy önmagában ez, mármint az, hogy nő vagyok, nem lenne elégséges indok a részvételemre.

A magyarázat az, hogy a fotográfia szerves részének gondolok egy sor olyan elméleti elemet, melyek nem a képalkotáshoz tartoznak, sokkal inkább képzőművészeti indíttatásúak. Fontos számomra, hogy a fotográfiának ne kizárólag a képalkotó, ábrázoló szerep legyen a sajátja, hanem az ennél absztraktabb, filozofikusabb szerepek is kapjanak helyet a tudatunkban, amikor fotográfiáról beszélünk, gondolkozunk.

2015-ben az Óbudai Társaskörben volt egy kiállításom, *Labor – a gyakorlat helyet követel magának az elméletben* címmel. A kiállítás egyik kritikusa szerint „összegző fotóelméleti kiállításról” volt szó, és arról, hogy „a fotóról való gondolkodást egy másik kontextusba helyezzük” át. Ennek a kiállításnak az



Lejárat a kiállításhoz az Óbudai Társaskör pincegalériájában
© Eperjesi Ágnes

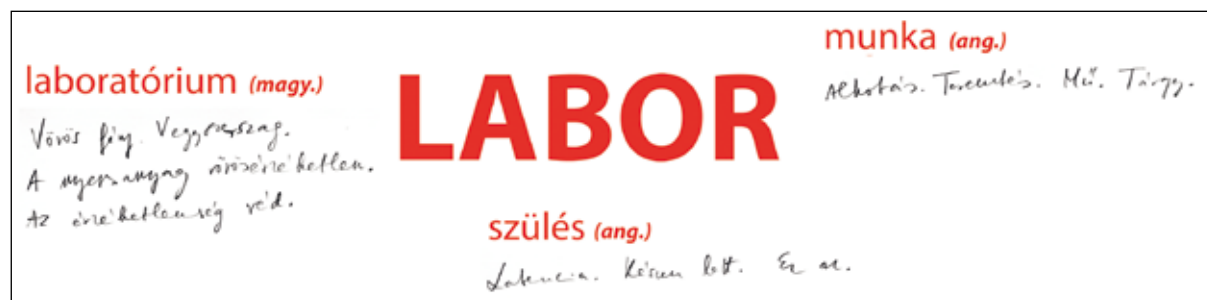
anyagát szeretném bemutatni, azokról a bizonyos elméleti elemekről is szót ejtve. Két írás is megjelent a kiállításról: Tatai Erzsébet és Cséka György szövegei, melyekből többször idézek.

és a narratívához való paradox viszonya miatt képes arra, hogy ezt a két funkciót két, önmagában is értelmes entitásként válassza szét. A rögzítéssel pedig érdemes foglalkozni, akár mint önálló entitással is, mint filozófiai tartalmak és az absztrakció felé vezető út vizuális lehetőségeivel.

Érdekes adalék a rögzítés témájához az „anya-
lemez” kifejezés, mely számos sokszorosító eljárás-
ban használatos, a sokszorosító grafikában ma is.
A 19. században a magyar fotografiai szakirodalom
a fényre érzékenyített lemezt nevezte anyalemez-
nek. Ez a kifejezés azonban mára teljesen eltűnt
a fotografiai szakszargonból.

A kiállítás tere egy labort idézett. Mintha egy fotólaborban lettünk volna, egy kvázi fotólaborban, mert igazi laborálásra persze nem volt mód. A kiállítás címe arra a vörös félhomályban derengő helyre utalt, ahol az előhívó vegyszerben úszó fényérzékeny papíron lassan kirajzolódik a kép. A kiállítás tárgyai és installációi azonban a labor szó két másik, az angol nyelvben használatos jelentését is megidézték, a munkát és a szülést. A képzés folyamatára így vetült rá ez a két másik jelenté-
réteg is.

Egy-egy technikai médium feltalálása az adott produktum rögzítésének a feltalálása, mint ahogy a fényképezés feltalálása is valójában a képnyom rögzítésének feltalálása volt. Míg a technikai médiumok többnyire két funkció, az alkotás és a rögzítés funkciók elválaszthatatlan együttélését jelentik, a fotográfia az egyetlen olyan médium, amely az időhöz



Terv a kiállítás fogadófalához ©Eperjesi Ágnes

A kiállítás uralkodó színe a vörös volt. Mondhatni, hogy csak egy technikai ügyről van szó: arról, hogy a vörös fény az, amire nem érzékeny a fekete-fehér fotónyersanyag. Ezért a vörös fény használható a fotólaborban és a vörös csomagolóanyag védelmet jelent a fotónyersanyag számára is.

De a technikán túlmutat, hogy a *Labor* kiállítási tárgyai között négy ízben is visszaköszönt a vörös,

mely így eloldódott a pusztán praktikus jelentéstől. A vörös – nem kioltva persze a technikai értelmet sem – eleven, érzéketlen színné vált, felidézve – és archetipikus képzeinkbe alapozva – a vörös megannyi értelmét.

Tatai Erzsébet így fogalmaz: *„Először fényként, másodszor képként, aztán szoborként, végül képkiegészítőként jelent meg a vörös szín – az egzisztencia*



Kiállítási enteriőr ©Eperjesi Ágnes

és a jelentés négy különböző rétegét jelölve meg. A vörös fény színezte tér anyaméhet megidéző laborrá válik; a képként kiállított védő anyag világítódobozba téve paradox módon fényt ad, fényforrássá válik; a szobor-tárgy az egész kiállítási szituációt is modellezi, és a nagyméretű fotogram tartozéka, mint vizuális esztétikai elem tesz szert fontosságra. Mindazonáltal ez a jelentésekkel terhes szín ebben a kontextusban a vér, a szexualitás és a meleg barlang nyomán újra csak az anyaméh gondolatáig vezet. S ez így – legálabbis bennem – felidézi Louise Bourgeois Deconstruction of the Father című installációját,¹ vörös fényben úszó barlangját. A közös pontok nem a motívumok, vagy a megformálás, sem a technikák, még csak nem is a szándékok között találhatók. Hanem abban, amit – bár eltérő utakon és elméleti megfontolások által – feminista perspektívából megidéznek: az anyai testben.”

A szobor-tárgy a *Módszertan* címet viseli, műfajilag talán fotóelméleti szobornak nevezném. Egy fotóállványlábra helyezett, áttetsző vörös plexi doboz, kétoldalt nyílásokkal és a befűzőzsákhoz hasonlító szövetkarokkal. A doboz tele volt fotóelméleti és feminista könyvekkel, bőségesen ellátva post-it jegyzetekkel, a könyvekből kilógó kis fülecskékkal, a fontos részek helyét jelölendő. A könyvekért a fekete textilnyílásokon át két oldalról is be lehet nyúl-
ni. Ez az aktus előhívja a szülész orvos vagy éppen a nőgyógyász, vagy egy steril körülmények között operáló orvos tevékenységére utaló képzeteket, a doboz formája pedig utal a napfényben való filmbefűzés feladatára is. A kör alakú lyukakkal ellátott doboz a leggyakrabban a nyílásai révén azonosított női testet is felidézheti. A dobozba be lehet nyúl-
ni, kezünk a könyvek közötti járatban simo-

gatva csiklandozzák a post-it-ek, ugyanakkor semmit se lehet kivenni onnét. *„Bele lehet nyúl-
ni, valameddig bele lehet hatolni, ám a titkait nem lehet kihalászni, a lényegétől megfosztani képtelenség. Az állványon, a kamera helyén, a dobozban sorakozó könyvek így a művészeti alkotás elidegenedésére, tudományossá válására is utalnak.”*²

Ahogy Tatai Erzsébet írja erről a műről: *„Vicesen hívja a látogatót részvételre, hogy a fotóelméleti és feminista szakirodalom Szküllája és Kharübdhisze között matasson óvatos kezeivel. Óhatatlanul felidézve, de sarkából kifordítva Valie Export Tap and touch című filmjét.”*³

Egy régi munka is helyet kapott a kiállításban, a terhes testemről 1993-ban készült fotogram. A nagy fotogramhoz illesztett vörös négyszög mérete meg-
egyezik egy szintén régebbi installáció, az *Újszülöttek* fénylenyomatait őrző fotópapírok méretével. A fényvédő papírba exponátlan fotópapír van csomagol-
va, ami érzékeny marad, megvárja, hogy az újszülöttről azon frissiben elkészülhessen egy fotogram. Cséka Györgyben a fekete-fehér fotogramra helyezett vörös fényvédő papír foltja malevicsi vagy mondriani négyzeteket idézett fel. Tatai Erzsébet számára más a fontos ebben a tárgyegyüttesben: *„A terhes fotogram tartozéka ez a vizuális esztétikai elem, ahol a technikai megjelölés – fotópapír ideiglenes védelemmel – cím-funkcióba lép és aláhúzza a fotokémiai és biológiai folyamatok közti párhuzamot.”*

1996-ban épp ebben a térben, a Társaskör pincéjében volt kiállítva az *Újszülöttek* című fotogram-sorozat.⁴ Ennek első darabja természetesen 1993-ban, a saját újszülött gyermekéről készült.

E két utóbbi munka kapcsán, mely a női nem reprodukciós képességét tematizálja, nem állom meg,

hogyan ne tegyek egy rövid kitérőt. Mégpedig a női témák művészettörténeti elfogadottságáról. Nem olyan régen egy diák arról panaszkodott, hogy tanára nem támogatja diplomatémáját, ami olyan nők művésztével foglalkozott volna, akik anyaságukat tematizálták a műveikben. Azért nem támogatta, mert az említett téma állítólag a művészetnek nem témája, mert nem lehet témája. Ezen egy kicsit meglepődtem.



Latencia (terhes nő), 1992–2015, Várnagy Tiborral, zselatinos ezüst fotogram, 200×100 cm, fotópapír vörös fényvédő csomagolásban, 50×60 cm ©Eperjesi Ágnes

Na, de térjünk vissza a laborba. *A sarokpontok csak finoman mozdulnak el* című mű egy világító dobozba helyezett gyűrött, használt vörös fényvédő papír.

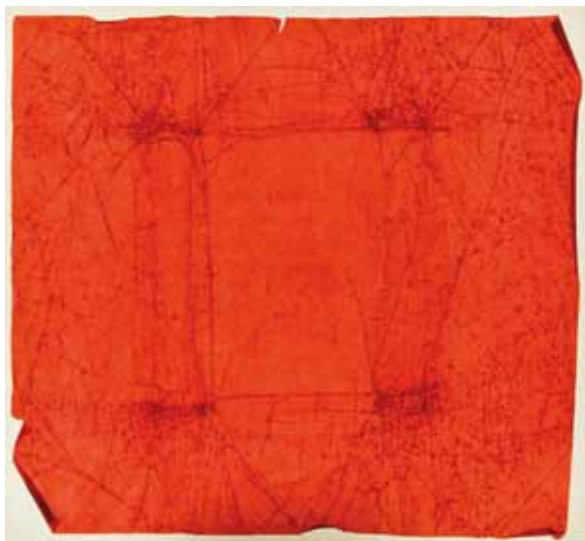
Tatai szerint „*a világítódoboz képe a maga gyűrődéseivel, intenzív vizuális minőségeivel, valamint címével – mely a banálisra utal, miközben filozófiai tézist mond – újabb kettős fénytörésbe helyezi Eperjesi fotó-elmélet-gyakorlatát: mivel absztrakt képként túllep az ikonográfiai vagy egyéb tárgyi magyarázaton és illusztráción, egyszerűen vizuális erejénél fogva hat, miközben mint önmagát reprezentáló kép (ahol a prezentáció és reprezentáció csak úgy mellékesen egybeesik) tárgyi jelentéssel is bír, címe pedig a vizuális referenciák mellé állítva önironikus.*”

Cséka György pedig ezt mondja: „*A vörös szín és a fényvédő papír motívuma, ríme minimalista egyszerűséggel, mélyértelműséggel, és szatori szerű villanással zár rövidre egy gondolatot, képzetkört.*”

A barlangban ott volt, lebegő szoborként, egy kitömött befűzőzsák is. A zsák jellemzője az üresség, az, hogy belsejében sötét van és üres terében vakon tapogatózva filmet cserélhetünk. Az üres zsák pusztán rongy, kitömve testet kap, emberivé válik és kiterjesztett karjai óhatatlanul asszociációkat hívnak elő.

A befűzőzsák alkotja a *Latencia 2.* (1997–2015) című kép rejtett háttérét is, hiszen a két mű egyazon narratíva része. A zsák, benne az előhívatlan fotópapírokkal egy 1997-es alkotás részei voltak, utána elmerültek, elrejtőztek a feledés homályában, hogy aztán 2013-ban újra előkerüljenek.

A befűzőzsák egy kvázi média-archeológiai lelet az 1960-as évekből. A zsák eredeti funkciója az volt, hogy a fényképész terepen, akár tűző napon is át tudja fűzni benne a filmjét másik gépbe anélkül,



A sarokpontok csak finoman mozdulnak el, 2015, light box, 33×33 cm ©Eperjesi Ágnes

hogy fény jutna a kazettákba. A zsákot a filmgyárból kaptam. 1997-ben egy installáció részeként⁵ 100 darab egyforma, leexponált, de előhívatlan képet tettem ebbe a zsákba, ezeket a látens képeket aztán a nézők akár magukkal is vihették. A *Rejtőzködő* kiállítás bezárása után a befűzőzsák – a maradék fotópapírokkal, rajtuk a látens képekkel – raktárba került, ott rejtőzködött 16 évig. 2013-ban került elő újra, akkor adta vissza Petrányi Zsolt, a kiállítás hajdani kurátora. Arra emlékeztem, hogy a zsákban lévő fotópapírokra ugyanazt a képet exponáltam, de hogy mi volt a képen, arra már nem. Nem tudtam, mennyi maradt meg a 100-ból; mint később kiderült, 34 darab hiányzott, annyit vittek el a látogatók. Nem tudtam, hogy fényt kaptak-e a fényérzékeny

papírok a több mint másfél évtized alatt. De a régen leexponált képeken tovább akartam dolgozni. Írtam egy szöveget, amelyet a fotó és a tudatalatti rejtett tartalmainak közös kifejezéseiből kiindulva fogalmaztam meg. A fotópapírokra először a szöveg betűit írtam fel fixírral, és csak ezután hívtam elő a lapokat. Azaz rekontextualizáltam a régi művet. Ahogy Cséka György fogalmaz: *„a Latencia egy mű metamorfózisa, színeváltozása, újjászületése, feltámadása.”*

Tatai Erzsébet leírása erről a képről: *„Egy tompított, hiányos, irány nélküli párbeszéd-töredék betűzhető ki a Latencia fixírral írt mondataiból. A kép mondatainak rövidsége, a sötétben írás következtében szétszabdaldott tördelés, a foszlányok ismétlődése mind azokat a homályos, megfoghatatlan*



Kiállítási enteriőr ©Eperjesi Ágnes

folyamatokat és helyeket idézi, amelyek metaforája a fotólabor, illetve a manifeszt kép előhívása. A határon levésre, a látens, titokzatos létre és a metamorfózisra, a tudattalan ismeretlen tartományra, a *perinatális* időszakra éppúgy vonatkoztatható, ahogy a fotografikus kép előbukkanására vagy az álmokképek, emlékképek tudatalattiból való felszakadására/törésére. Az ismétlések által azt az állapotot és helyet írja körül, amelyben minden bizonytalan, lucskos, nedves, viszkózus, cseppfolyós – ahol az események kimenetele



Latencia 2. (részlet) ©Eperjesi Ágnes



Latencia 2., 1997–2014, 60 db fekete-fehér fotó + kemogram, 190×80 cm ©Eperjesi Ágnes, Fotó: Rosta József

kétséges. Bár a lineáris olvasat végszáva: a „kezd” némi optimizmusra ad okot.”

Az *utolsó fekete-fehér portré* című videón paradox módon a digitális kijelzőn figyelhetjük, nézhetjük végig a folyamatot, ahogy a laborban, vörös fényben, a vegyszeres tálban lögybölődve, előhívódik a fotográfiai kép.

A kiállítás műveivel a fotográfiáról alkotott gondolataimat összegeztem: összefűztem munkáimnak bizonyos, időben kiterjesztett pontjait.

A fotográfiában a kamera és az optikai kép fenomenológiájához kötődő képzetek nem állnak távol az agresszió, a maszkulinitás metaforáitól. De a fotográfiának van egy másik, az előbbivel megegyező fontosságú eleme. Ehhez az előhívás, latencia, rejtőzködés, érzékenység, szenzualitás kulcsfogalmi kapcsolódnak. Ha úgy tetszik, nevezhetjük ezeket a fogalmakat a fotográfia feminin metaforáinak is. És ha úgy tetszik, erre a kiállításra rámondhatjuk, hogy egy nő kiállítása volt.



Az utolsó fekete-fehér portré, 2015, video-loop, 1.45 min, a videón előhívott kép Várnagy Tibor felvétele, 1992 ©Eperjesi Ágnes

JEGYZETEK

¹ Louise BOURGEOIS, *Deconstruction of the Father*, 1974, latex, plaster & mixed media

² SZÉPLAKY Gerda (2016): *A nők a Vasmű városába mentek* Új Művészet, 27. évf. január, 30-33.

³ Valie EXPORT (1968): *Touch Cinema*, 1968

⁴ EPERJESI Ágnes: *Újszülöttek*, 1996, Óbudai Társaskör Galéria, 21 db zselatinos ezüst fotogram, 60×50 cm/db, 1 db zselatinos ezüst fotogram, 60×100 cm, vas installáció, 150×150×700 cm

⁵ EPERJESI Ágnes: *Mese a láthatatlan képről*, 1998, befűzőzsák, 100 db exponált, de előhívatlan zselatinos ezüst fotó meseátírat.

IRODALOM

CSÉKA György (2015): *Másfajta fotográfia – Eperjesi Ágnes Laborja*, Artportal, 2015. 11. 07.

TATAI Erzsébet (2015): *Mátrix (feminista fotográfia)*, Artmagazin Online, 2015. 11. 03.

Tennivaló

*Tennivaló*¹ című sorozatom két nyáron át készült. A képeken munkálkodó háztulajdonosokat látunk, akik fát vágnak, fűrnak, festenek, fűrészelnek, locsolnak. Az első ötletem az volt, hogy videót kellene csinálni – már csak a hang miatt is, egyszerűen muszáj. Az egész annyira abszurd volt. Ha egy pillanatra beállt a csend, úgy tűnt, erről valakinek rögtön egy kis tennivaló jutott az eszébe, és abban a pillanatban a távolban felsikoltott egy szerszám. Sajnos az sem volt ritka, hogy ehhez még kapcsolódott jó néhány.

A jelenség azért sem hagyott nyugodni, mert úgy éreztem: férfitársaim pihenni nem tudó nyughatat-

lansága áll az egész háttérben. Tudni akartam, mitől nem készülhet el sohasem egy hétvégi ház, ahol leülhetnének egy kicsit pihenni végre. Számomra a probléma igazi gender-kérdéssé vált.

„A *Tennivaló* témája a felszínen: motoros kisgépek víkendtelki használata. Valójában viszont a modern férfi kilépése önmagából egy szigorúan szabályozott rituálé keretében. A szereplők se nem szomorúak, se nem vidámak, hanem egyszerre koncentrált és bambuló kifejezéssel néznek. A fotókon látható férfiak teste egy hétvégi telken leledzik, a Tisza partján, szellemük viszont az exponálógomb lenyomásának pillanatában éppen dimenziót ugrik.”²

JEGYZETEK

¹ BARAKONYI Szabolcs előadásának vágott videója *Fotográfusnők 6.* címmel elérhető a Mafot Youtube csatornáján

² SZILY László (2013): *Milyen szerszáma van az igazi férfinak?* Index, 2013.01.11.



Csiszológép, 2012, 110×89cm,
©Barakonyi Szabolcs



Elektromos fűnyíró, 2011, 93×75cm,
©Barakonyi Szabolcs



Elektromos fűrész, 2011, 93×75cm,
©Barakonyi Szabolcs



Flex II., 2012, 70×56cm, ©Barakonyi Szabolcs



Flex I., 2011, 70×56cm, ©Barakonyi Szabolcs



Fúrógép, 2012, 70×56cm, ©Barakonyi Szabolcs



Motoros kasza I., 2011, 70×56cm,
©Barakonyi Szabolcs



Motoros kasza II., 2012, 93×75cm,
©Barakonyi Szabolcs



Motoros kasza III., 2012, 100×89cm,
©Barakonyi Szabolcs



Szegélyvágó, 2012, 110×89cm,
©Barakonyi Szabolcs



Szivattyú, 2011, 93×75cm,
©Barakonyi Szabolcs



Benzines fűnyíró, 2012, 93×75cm,
©Barakonyi Szabolcs

Fisli Éva

Saját sötétszoba (utószó)

„A kánon tehát nemcsak azt határozza meg, hogy mit olvasunk, nézünk, hallgatunk, tekintünk meg a galériában vagy tanulunk az iskolában vagy az egyetemen. Visszamenőleg az is formálja, hogy maguk a művészek mit választanak ki munkájukat legitimáló vagy inspiráló előzményként. Ha azonban bizonyos művészeket – nőket vagy nem európaiakat – kihagynak a megőrzött adatok közül és a kulturális örökség részeként nem törődnek velük, a kánon a kulturális lehetőségek összességének nemzedékről nemzedékre szegényesebb – és egyre szegényesebbé tevő – szűrője lesz.”¹

(Griselda Pollock, 1999)

„Mert ugye ott az a bizonyos hiány, az a valami, ami nincs.”²

(Bán Zsófia, 2020)

fotográfusnők
2017. május 24-25.



Göbölös Luca: Etretat, Normandia, Franciaország.
Kép a Háttér című sorozatból, A szerző engedélyével

A Magyar Fotótörténeti Társaság
jubileumi konferenciája
a Petőfi Irodalmi Múzeumban
és a Magyar Nemzeti Múzeumban
További információk: www.mafot.hu

 INSTITUT
FRANÇAIS
BUDAPEST  

I. Honnan beszélünk?

Ha elfogadjuk, hogy a (fotó)művészeti teljesítmény nem mentes a kötöttségektől és nem független a művet befogadó társadalomtól,³ akkor a fényképezés felé forduló alkotókat nem valamiféle „történelemfeletti esztétikai érték letéteményeseiként” – a fellegekben – képzeljük el, hanem nagyon is a földön járva.

A földön, ahol „meghatározható társadalmi intézmények közvetítik és határozzák meg”,⁴ mi kerül múzeumok, galériák falaira, tankönyvekbe és albumokba, ki számít (sikeres) művésznek, kire, mire érdemes emlékezni. A földön, ahol a fényképezés egyaránt gyakorolható megélhetési forrásként, hobbi-ként vagy művészetként, de közben soha nem mellékes körülmény, egy-egy alkotó(nő) mit engedhet meg magának, mihez van hozzáférése, hogyan boldogul, s később mi történik a hagyatékával.

A fotóművészeti kánon társadalmi nem szerinti aszimmetriájának kérdése, s ennek tudatos vizsgálata nem újkeletű.⁵ Az 1970-es évektől több hullámban jelentkező tudományos, kutatói érdeklődés kánonkritikai tájtékjai azonban lassan értek el hozzánk.

Anne Tucker már az origónak tekinthető amerikai kötet, a *The Woman's Eye (Női szemmel)* bevezetésében⁶ fölvetette, hogy a nők és férfiak művészeti teljesítményében (és annak megítélésében) megmutatkozó különbségek következhetnek a patriarchális társadalmi reflexekből, vagyis a szerző nemcsak tíz fotográfusnőt ismertetett meg a közönséggel, hanem újra kívánta értékelni azt is, ahogy a férfiak korábban ábrázolták a nőket. Val Williams⁷ hasonlóképpen emelte be a reprezentáció kérdését a brit fotográfusnők tevékenységéről szóló könyvébe, mely-

ben történeti áttekintést kínált a kezdetektől 1986-ig, külön fejezetet szentelve a két világháború közötti fotóművésznőknek éppúgy, mint a *Picture Post* és a fotóriporternők együttműködésének, vagy az 1970-es, 1980-as évekbeli feminista fotográfiának.

Idehaza sokáig csak egy-egy női alkotót ismertető vagy méltató írás jelent meg.⁸ 1987-ben egy olasz kiállítási projekt hozott változást a honi szakirodalomban; a munkába ugyanis több magyar szerző és kurátor is bekapcsolódott,⁹ s a közreműködésükkel létrejött, a két világháború közötti magyar fotográfusnőket bemutató velencei katalógusban jelent meg az első összefoglaló igényű írás a nőkről a magyar fotótörténetben.¹⁰ Szintén az olasz kiállítástól inspirálódva folytatta kutatásait E. Csorba Csilla, aki 1997-ben megjelent tanulmányában „a magyarországi női fényképezés történetét a kezdetektől az 1920-as évek elejéig” kísérte végig, mert „ekkorra a női emancipációs és önmegvalósító törekvések odáig jutottak, hogy a nők e szakma és művészet területén férfitársaikkal egyenrangúan érvényesülhettek.”¹¹

Az első, női alkotókat is vizsgáló fotótörténeti tanulmányok fókuszában még a „magyar fotóművészek” közé sikerrel felvergődő nők találhatók.

E. Csorba Csilla az ezredfordulón külön kötetet szentelt a magyar fotográfusnőknek.¹² Máig ez a – szerzője szerint „minden feminista törekvés nélkül”¹³ írt – munka a legalaposabb, életrajzokkal is kiegészített történeti összefoglalás az 1945 előtti időszakból.

2002-ben Szarka Klára a 20. század második felében aktív fotográfusnőkkel készített életútinterjúi¹⁴ jelentettek továbblépést a nem, vagy alig ismert életművek megismertetésében. Ám a fő sodor fotótörténet-írásába az alkotónők itthon még nem ke-

rültek bele; a 2010-es években több életmű-kiállítása volt (halott) magyar fotográfusnőknek a párizsi Jeu de Paume-ban,¹⁵ mint idehaza, ahol a „magyar fotográfia” egyre határozottabban épülő brandjének ernyője alá – sokszorozódó kiadványok és kiállítások, intézmény-, terem- és díjelnevezések révén – elsősorban az „öt nagy” (férfi emigráns) neve és életműve került.¹⁶

Közben az új évezred első évtizedében a kutatók újabb generációi fordultak a fotográfusnők elfeledett öröksége felé Európában is. Párizsban 2015 őszen két nagy múzeum, a Musée D’Orsay és az Orangerie mutatta be – két részben – *Qui a peur des femmes photographes? (Nem félünk a fotográfusnőktől)* című kiállítását,¹⁷ a londoni Tate¹⁸ nemzetközi workshopot rendezett a témában és kutatói hálózatot is kiépített köré; a Paris Photo 2019 őszen kerekasztal-beszélgetést szervezett a fotográfusnők láthatóságáról a műtárgypiacon, a vásárokon, a galériákban, a különféle díjak nyertesei és a sajtófotó megbízottjai közt.¹⁹

A meg-megélénkülő kutatói érdeklődés mögött folyamatos – nem múltó – hiányérzetet sejtethetünk, s a tudós tanácskozásokon megnyilvánuló kánonkritika egyúttal mind nyilvánvalóbb társadalomkritika is, hiszen a nők reprezentációjának problémája nem válik el a fotográfusnők láthatóságától. A 2010-es években ismét felizzó viták végső soron a művész(et) fogalmának újradefiniálásáról szólnak.

II. Miről beszéltünk?

2016. június 30-i felhívásában a Magyar Fotótörténeti Társaság közös gondolkodásra hívta a fotótör-

ténettel foglalkozó kutatókat. A megfontolásra előzetesen javasolt témakörök ezek voltak:

A médium történeti megközelíthetősége: források, fogalmak
Fotótörténet(ek): narratívák, hiátusok
Alkotónők, egyéni pályák, az érvényesülés lehetőségei a fotográfia kezdetektől napjainkig
„Műkedvelő fényképezők” – 19–21. század
Fényképezőnők a műteremben: inasok, magánzók és iparosok
Női fényképezők a vidéki Magyarországon
Szakfényképezés, az ismeretek átadása, önképzés, iskolák, műhelyek, határok és átjárások
Saját sötétszoba. A labor és a laboráns
Riporternők, művésznők, szerkesztők, oktatók és kívülállók
Szakmai szervezetek és a nők. Láthatóság, képviselet
Mobilitás, elvándorlás
Posztumusz távlatok: hagyatékok, hozzáférés
Kritika és befogadás. Galériák, múzeumok, kurátorok
Kánonképzés az időben. (Ki dönt kiről?)
Az új média lehetőségei. Felületek. Önreflexió.
Nemek és projektek
Fotó / társadalom:
A fényképhasználat jellegzetességei. Képcsinálók, képfogyasztók: nők és férfiak
„Fotópiac”, célcsoportok. Kodak girl, Spice Cam és szelfibot
Nő a képen. Közvetített nőképek. Magazinok, reklámok, szerepek, elvárások – 19–21. század
A nemek ábrázolási módzatai, önreprezentáció a fotográfiákon. Profi és privátfotók különbségei és hasonlóságai

A konferenciafelhívás 2012 és 2018 között aktív blogunk második legnépszerűbb bejegyzése lett.²⁰ Ismertségéhez hozzájárulhatott, hogy 2017 márciusában a Wikipedia magyar munkatársaival együttműködve – *Nők a fotográfiában* címmel – szerkesztőmaraton is kezdeményeztünk a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban, s így készült el néhány fotográfusnő (Ata Kandó, Kárász Judit, Langer Klára, Reismann Marian) első magyar nyelvű szócikke azon a felületen, ahol ma a legtöbben keresnek információkat, s melynek szerkesztői végre figyelni kezdtek a művészek láthatóságának kiegyensúlyozására is.²¹

A szervezők a felhívásra érkezett előadásjavaslatok közül végül huszonkét jelentkezést fogadtak el, a konferenciát záró beszélgetésekhez pedig felkérték a résztvevőket.²²

A 2017. májusi konferencia két napja tartalmilag is elvált egymástól. Az elsón, a Petőfi Irodalmi Múzeumban a fényképhasználó, fotóalbumot készítő asszonyokról hallhattunk először, majd a műtermet működtető fényképésznők tevékenységével ismerkedhettünk meg, míg eljutottunk a fotográfiát tudatos alkotóként használó, ám nagyon különböző pályákat befutó fotográfusnőkhöz, s végül az irodalom és fényképezés, szöveg és kép kapcsolatának vizsgálatáig.

A konferencia másnap a Magyar Nemzeti Múzeumban folytatódott, ahol a *Nemek és (fotográfiai) diskurzusok* című szekcióban kutatók és alkotók is megszólaltak; szó esett a nők és férfiak reprezentációjának kérdéséről éppúgy, mint a testképek és önarcképek szerepéről a kortárs alkotók munkáiban, a családi képek elemzési lehetőségeiről, rejtett, de olvasható vizuális tartalmakról, a fotográfia feminin

metaforáiról vagy a férfiassághoz társított tevékenységek vizualitásáról.²³

A *Nőnap vs. mindennapok. Kutatási tervtől a kiállítási gyakorlatig* című záró szekció a *Qui a peur des femmes photographes?* egyik kurátora, Marie Robert előadásával kezdődött, majd Kelbert Krisztina, a Savaria Múzeum *Szemtől szemben* című tárlatának rendezője mutatta be, milyen eszközökkel lehet egy történeti kiállításban a női tapasztalatokat is láthatóvá tenni. A konferenciát záró két előadás és moderált beszélgetés tehát összekötötte a fotográfusnőket bemutató művészettörténeti kiállítást és a nők reprezentációjának lehetséges módjait – valamint a kapcsolódó, tudatosan választott kurátori módszereket – a történeti múzeumokban. A két problémakör ugyanis összefügg. Az egyedi kutatások és esettanulmányok mindig újabb részletekkel gazdagíthatják a múltat, azonban érdemi változást a nők láthatóságában és művészi teljesítményük értékelésében a kiállítási gyakorlat változása hozhat.

III. Hogyan beszélünk?

A kötet felosztása a konferencia eredeti szekcióbeosztását követi. A szerkesztett előadások nyelve vagy módszertana nem egységes; a tapasztalati, kutatói háttér az egyes szerzőknél különböző. Más alapokról indítja elemzését egy fotógyűjteményben dolgozó etnográfus és máshonnan egy művészet-történész, vagy egy saját gyakorlatára reflektáló képzőművész.

Többféle értelmezői szerep, többféle megközelítés rajzolódik ki tehát a szövegek révén, és lényegesen több figyelem jut a fotó- és kultúrtörténet hiá-

tusaira. Kötetünk és az azt megelőző konferencia egyik célja épp a fő sodorból kirekesztett életművek és szempontok feltárása, felmutatása volt.

Régóta tudjuk, hogy a mellőzött vagy elfeledett területekre irányuló tudományos munka kreatív lehetőségeket rejt magában.²⁴ A mégoly jóhiszemű kánonrevízió közben is fennáll azonban az öngettő-sítés, a kirekesztettség újratermelésének veszélye. Hogy ezt mennyire sikerül elkerülni, már nem csupán tőlünk függ. E pillanatban azt remélem, hogy a *Fotográfusnők* tanulmányai és a kánonrevíziót sürgető kérdésfölvetése a magyar fotótörténet-írókra éppúgy hatással lehet, mint a gyűjteményezés, kiállításrendezés tudatos gyakorlataira.

IV. Konklúzió. Miért beszélünk?

No de hát, szegezhetik nekem a kérdést: ha egy tanulmánykötetben nőkről és a fotográfiáról beszélünk, mi köze ehhez a saját sötétszobának?

A kifejezéssel az elmélyült munkavégzéshez szükséges külső és belső szabadság is megragadható – ha az alkotónőkre koncentrálunk –, ám a *Fotográfusnők* című konferencia számomra legnagyobb tétje az volt, létrehozhatunk-e alternatív diszkurzív tereket, és kutatóként, értelmezőként kiküzdhetjük-e az érvényes megszólalás lehetőségét. Azaz rá tudjuk-e irányítani a figyelmet – szélesebb körben is – a fotó- és kultúrtörténeti hiátusokra. Azt sem feledve közben, hogy „Nem elég egy másik könyvtárszobát javasolnunk a zárt könyvtárral szemben, amelyről Virginia Woolf a kánon kizáró jellegéről szóló feminista parabola, a *Saját szoba* (1928) lapjain ragyogóan mutatja meg, hogyan rekeszti ki a nőket.”²⁵

A cél végső soron a művész(et) fogalmának kiterjesztése volna. A *saját sötétszoba* térmetafora, ahová belépve elő tudjuk hívni a rejtett, kitakart életműveket és fel tudjuk mutatni (mert fixálni lehet) a női és férfi tapasztalatok *sokféleségét*.

JEGYZETEK

¹ Griselda POLLOCK (2012): *Kánon és kultúrharc*. In KÉKESI Zoltán–LÁZÁR Eszter–VARGA Tünde–SZOBOSZLAI János (szerk.), *A gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 202–219. Orbán Katalin fordítása.

[Az eredeti szöveget lásd: POLLOCK, Griselda (1999): *Differencing Feminism's encounter with the canon*. In: *Differencing the Canon*, Routledge, 64. évf. 23–40.]

² BÁN Zsófia (2020): *Bovaryné megbukik – avagy a női irodalom és a Hézag*, Élet és Irodalom, május 15.

³ V.ö. Linda NOCHLIN (2020): *Miért nem voltak eddig nagy női képzőművészek?* Versumonline.hu 2020.04.24. Joó Gábor fordítása. A szöveg oly sokat hivatkozott eredetije 1971-ben jelent meg az Art News folyóiratban.

⁴ NOCHLIN, uo.

⁵ POLLOCK, 205.

⁶ Anne TUCKER (1973): *The Woman's Eye*, New York, Alfred A. Knopf

⁷ Val WILLIAMS (1986): *Women photographers. The other observers 1900 to the present*, London, Virago

⁸ Kárász Judittal például Bajkay Éva (1987) foglalkozott, a Munka-körhöz kapcsolódó nőművészekről pedig Csaplár Ferenc (1987) írt.

⁹ Így Néray Katalin, Beke László, E. Csorba Csilla és Tőry Klára. A katalógus Velencében jelent meg: Federica D. CASTRO (szerk.), *Nel raggio dell' utopia. L'esperienza fotografica ungherese tra le due guerre*. Venezia, Cataloghi Marsilio, 1987

¹⁰ Beke László az olasz katalógusba írt esszéjében foglalta össze a magyar fotótörténet és a nők viszonyát. (*Donne nella storia*

della fotografia ungherese című írása magyarul is megjelent: *Nők a magyar fotótörténetben*. In: BEKE László, *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997, 255–264.) Fontos ugyanakkor hozzátennünk, hogy Beke számára 1987-ben „természetes”, hogy a nők elsősorban mint témák, és nem mint alkotók „vannak jelen a fotóban”, és szerinte „Magyarországon sohasem volt számottevő emancipációs vagy feminista mozgalom” (i. m. 255). Meglepő ez a vakfolt annak a szerzőnek a gondolkodásában, aki másutt pedig érzékeny a szelekció és hatalom összefüggéseire. *A fény képe* című szövegében 1989-ben például ezt írja: „Míg a képzőművészetben, ahol a termelés lényegesen kisebb, viszonylag könnyen felszínre kerülnek az új jelenségek, addig a fotó terén egyidejűleg számos új jelenség maradhat észrevétlen. Az »választódik ki«, ami már amúgy is a felszínen van – ezért is vannak inkább a figyelem középpontjában a fotóval dolgozó képzőművészek, s azok választanak, akik »hatalmi pozícióban« vannak; a saját médiummal (folyóirattal, kiállítóteremmel, gyűjteménnyel, pénzzel) rendelkező elméleti szakemberek. Az anyag tehát, amiből választanak, eleve korlátozott.” *Médium/elmélet*, 282. (Kiemelések tőlem, F. É.)

¹¹ E. CSORBA Csilla (1997): *Magyar fotográfusnők a századfordulón*, Fotóművészet, 40. évf. 3–4. sz. 50–56.

¹² E. CSORBA Csilla (2000): *Magyar fotográfusnők 1900–1945*, Budapest, Enciklopédia Kiadó

¹³ E. CSORBA Csilla (2000): 2000, 57.

¹⁴ SZARKA Klára (2002): *Fotográfia nőnemben*, Budapest, Balassi Kiadó. A kötet a kiadó *Feminizmus és történelem* című sorozatában jelent meg.

- ¹⁵ Marta Gili következőes kiállítási programjának és nemzetközi együttműködéseinek köszönhetően Párizsban Besnyő Évának és Kati Hornának is volt (vándorló, de Budapestre el nem jutó) nagy életmű-kiállítása.
- ¹⁶ Brassai, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi.
- ¹⁷ Katalógusát lásd: Thomas GALIFOT–Ulrich POHLMANN–Marie ROBERT (2015): *Qui a peur des femmes photographes? 1839–1945*, Paris, Hazan
- ¹⁸ Lásd még a *Fast Forward: Women in Photography* című, 2015 novemberében tartott, londoni konferenciát, melynek videófelvétele elérhető a Tate honlapján.
- ¹⁹ Lásd a Paris Photo keretében 2019. november 9-én tartott kerekasztal-beszélgetések felvételeit.
- ²⁰ Lásd a mafot.blog.hu-n 2016.06.30-án közzétett konferenciafelhívást.
- ²¹ Az új szócikkek mellett frissültek Besnyő Éva, Ács Irén és Ergy Landau tartalmi is.
- ²² A szervezők E. Csorba Csilla, Szarka Klára és Fisli Éva voltak. A teljes programot lásd a fotografusnok.blog.hu oldalon.
- ²³ Az előadások egy részének szerkesztett videója *Fotográfusnők 1–9.* címmel elérhető a Mafot Youtube csatornáján. Így Barakonyi Szabolcs, Hermann Veronika és Oltai Kata prezentációi, valamint a konferenciázáró moderált beszélgetések felvétele is, Marie Robert, Róka Enikő, valamint Kelbert Krisztina és Toronyi Zsuzsanna részvételével.
- ²⁴ POLLOCK, 206. Virginia Woolf *A Room of One's Own* című, 1928 őszén felolvasott szövege nyomtatásban először 1929-ben jelent meg.
- ²⁵ POLLOCK, 206.

Összegzés

A Magyar Fotótörténeti Társaság fennállásának tizedik évfordulóját egy olyan konferenciával ünnepelte, amelynek témája sokak számára új kutatásaik, kortárs (ön)megnyilatkozások közzétételére adott lehetőséget. A választott téma, a „fotográfusnők” jelenléte, munkássága a múltban és jelenben, nem előzmények nélkül való kérdésfeltevés, az 1970-es évek végétől – párhuzamosan más művészeti területekhez hasonló elemzésekkel – a nemzetközi szakirodalomban markánsan jelen lévő irányzat.

Az irodalom terén a nőíró, írónő és női író meghatározások erőteljes vitákra adtak alkalmat, a fényképezés területén alkotókat vizsgáló kutatók között a „fotográfusnő” talált leginkább konszenzusra. Számos elfeledett, soha nem hallott életmű, torzóban maradt pályakép rajzolódott ki, nemcsak szociológiai, történeti, esztétikai, hanem a feminista kritika szempontjait is felvillantó elemzésekben.

E kötetben a fotografálás mint legitim női foglalatosság, szakma, művészi önmegvalósítás példái sorakoznak, a 19. század második felétől napjainkig. A társadalmi mozgások következtében az 1910-es évektől a szakírók a nők számára kifejezetten ajánlják a megélhetést és az egyéniségük „szabad, bátor, nyílt kifejeződését” is biztosító foglalkozás művelését.

A hagyományos női szerepek gyakorlása egyeseknél szűkítette a mozgásteret, de a 21. századból

visszatekintve elmondható, hogy a „nőiség” műfajilag nem korlátozta az alkotók kibontakozását. Magányosan vagy műtermekben összetalálkozva, egymást tanítva vagy művészeti csoportosulásokhoz kapcsolódva dolgoztak a második világháborúig, addig, amíg a nő mint fotóművész még kuriózumként, adott esetben a „nőies” hangsúlyozásával vetődött fel a szakirodalomban.

A 20. század második felében a férfiak és nők számára is elérhető intézményesült oktatás, médiajelenlét, kiállítási lehetőség számos női alkotó számára hozott elismerést és megbecsültséget. A magyar fotótörténet-írás ugyanakkor hosszú időn át erőteljesen férfiközpontú volt, női alkotók neve ritkábban hangzott el az összefoglalásokban. Jelen tanulmánykötet ehhez a sokakban rögzült képhez kíván újabb adatokkal, adalékokkal szolgálni, és feltárni a fotográfiai önreprezentáció példáit.

Marie Robert, Thomas Galifot és Ulrich Pohlmann *Qui a peur des femmes photographes?* címmel rendeztek kiállítást 2015-ben Párizsban – az azóta eltelt pár év, itthon és a világban, sokban árnyalta az eddigi képet, s a fotográfusnők alkotásait a nemük emlegetése nélkül a művészetek közösségébe emelte.

E. Csorba Csilla
elnök

Magyar Fotótörténeti Társaság

Summary

The Hungarian Society for the History of Photography celebrated the tenth anniversary of its foundation with a conference, which provided an opportunity for many to introduce their new research and contemporary (self-) manifestations. The chosen theme, the presence and oeuvre of ‘women photographers’ both past and present, is not a topic without any prehistory, but since the end of the 1970s it has been a strong tendency that has existed in the international literature, alongside similar analyses in other fields of the arts.

In the field of literature the definitions ‘women writer’ and ‘female writer’ have given cause to lively discussions, while ‘woman photographer’ has mostly reached a consensus among researchers examining artists in the field of photography. A number of forgotten careers which were cut short as well as unknown oeuvres were outlined in the analyses, presenting not only sociological, historical and aesthetic aspects, but also those of feminist criticism.

This volume includes examples of photography as a legitimate female occupation, a profession and artistic self-realisation from the second half of the 19th century to the present day. As a result of social movements, from the 1910s specialists explicitly recommended that women have an occupation which would provide a livelihood and facilitate the “free, brave and open expression” of their personalities.

Having conventional female roles narrowed the scope for action in the case of some women, but

looking back from the 21st century it can be said that ‘the feminine’ did not hinder the appearance and development of artists. They worked in solitude or encountered each other in studios, teaching one another or joining artistic groupings up to World War II when a woman as a photographer was mentioned in the specialist literature as a curiosity or by emphasising her ‘femininity’.

In the second half of the 20th century institutionalised education accessible for both men and women, presence in the media and opportunities for exhibiting presented a number of women artists with recognition and prestige. Yet Hungarian photographic historiography was strongly male oriented and names of women artists did not frequently appear in summaries. The present volume of studies aims to add new data to the stereotypical image held by many people and reveal the examples of photographic self-representation.

Marie Robert, Thomas Galifot and Ulrich Pohlmann staged an exhibition in Paris in 2015 with the title *Qui a peur des femmes photographes?* The few years since then have modified the image accepted so far, both in Hungary and the world, and have elevated works by women photographers to the community of arts without mentioning their gender.

Csilla E. Csorba
President

Hungarian Society for the History of Photography

