

LXX. – 2024. szeptember

Széljegyzetek egy kiállítás képeihez

Fejér Zoltán György



André Keretész Leicája a kiállítási tárlóban
Fejér Zoltán György felvétele

Az elmúlt néhány évben több olyan fotókiállítást is megtekinthettem, amit külföldi kurátorok vendégrendeztek Budapesten. Ezekhez a tárlatokhoz hozzá tudtam szólni. A bemutatottakról emlékeim idéződtek fel, olvasmányélményeim jutottak eszembe. Ezt a helyzetet természetesnek tartom, hiszen egy, a nagyközönség elé tárt anyag lényeges eleme az, hogy a nézők informálásán kívül reflexióikat is kelt az érdeklődőkben. Ezek a visszajelzések lehetnek a jövőbeli tájékozódás irányát befolyásolók.

Az említett hatás mellett az a tényező is jelentkezik, hogy a kurátor mennyire mélyült el a témában, ismeretei a bemutatandó dologról (vagy alkotókról) milyen alaposak. Valószínűleg egy külföldi kurátor nem indul ki a hazai tudás-szintből, nem alapoz az 1950-es évek végi *Foto-újság*beli cikkekre, vagy az 1966-os *Magyar fotóművészet 125 éve* című korszakos fotókiállítás anyagára. Ez nem is az ő feladata, erről a hazai társ-kurátornak kell az érdekelteket tájékoztatnia.

Budapesten, a Szépművészeti Múzeumban 2024. április 5-étől augusztus 25-éig volt látható a *Kertész, Moholy-Nagy, Capa. Magyar fotóművészek Amerikában (1914-1989)* című kiállítás. A nézők 155 fotót tekinthettek meg a falakon. 76 képet adott kölcsön a richmondi Victoria Museum of Fine Arts, tizenegyet a Magyar Fotográfiai Múzeum, valamint még további 18 intézmény. A kiállított anyagot Alex Nyerges és dr. Baki Péter állította össze. A keménytáblás kötetű, 224 oldalas, magyar és angol nyelvű katalógus Nyergesen kívül a richmondi múzeum további kilenc közreműködő munkatársát sorolja fel.

A 155 kép 32 magyar származású fotóművész alkotása. Ha a közölt mennyiség nem egyezik a kiállítás nézőjének helyi számolgotásával, annak az az oka, hogy a rendezők André Kertész tizenöt polaroidját - a fényterhelés miatt - féldőben cserélték.

A névsorral kapcsolatban megemlítem, hogy az 1946-ban az USA-ba emigrált Suzanne Szász (1915-1997) az, aki egyértelműen hiányzik. Szász kiállítását 1982-ben rendezte meg a Magyar Nemzeti Galéria, akár pszichológizálónak is mondható gyermekfotói pedig több tucat kötetben, számos nyelven láttak napvilágot. Egyik könyvének¹ előszavát a Magyarországon is fogalomszerűen híres gyermekpszichológus, Dr. Benjamin Spock (1903-1998) jegyezte. A Magyar Nemzeti Múzeum is őriz Suzanne Szász anyagot, amiről a *Fényképek Magyar Amerikából* című kiállításuk katalógusában² is olvashatunk.

A kiállítók között felfedezhetünk idehaza kevésbé ismerteket, így például Arnold Eagle-t (1909-1992); Ház Miklóst (1883-1953); Koráb Boldizsárt (1926-2013); Marion Pálfit (1907-1978); Max Thoreket (1880-1960) és Weisz Paulát (1930-2015)³. Barna Annáról (1901-1963) fájdalmasan keveset lehet tudni; képeit, negatívjait csak az 1980-as években találták meg André Kertész anyagában. A mester szerint a 62 éves fotóművésznő gyilkosság áldozata lett. Borzongató dolog belegondolni, hogy milyen könnyen elveszhetett volna akár az egész életmű is.

A rendezők a nézők elé tárt anyagot tematikus csoportokba rendezték. Ezek: Berlin és a Bauhaus; Magyarok Párizsban; Riportfotográfia; Magyarok New Yorkban; Magyarok Chicagóban; Magyarok Hollywoodban, valamint Divatfotózás. Ha végiggondoljuk a címeket, egyetérthetünk abban a tárlatot összeállítókkal, hogy minden témacsoporthoz hozzá tudunk kapcsolni több magyar származású alkotót.

A két Aigner

Három fényképével szerepel az anyagban Aigner László (Lucien Aigner, 1901-1999). A jogi diplomás fiatalember egy pesti lap újságírójaként dolgozott, majd amikor a párizsi iroda vezetője lett, elkezdett a képzéssel is foglalkozni. A katalógus hat olyan világlapot sorol fel (köztük a *Life*-ot, a *New York Timest* és a *Christian Science Monitort*), amelyekben Aigner publikált. A már ismert fotós végül Párizsból az USA-ba települt át, és Massachusettsben alapított portréfényképészeti műtermet.



Alex Nyerges (balra) a megnyitón
Fejér Zoltán György felvétele

Munkáit idehaza is bemutatta, önálló kiállítását 1974. szeptember 13-29. között rendezte meg a Kultúrkapcsolatok Intézete és a Múcsarnok a Dorottya utcában.



Agfa fényképezőgép Aigner tokban
Fejér Zoltán György felvétele

Ha megvizsgáljuk Lucien Aigner mai népszerűségét, ismertségét és fotóinak műkereskedelmi forgalmát, akkor azt tapasztaljuk, hogy az a legmagasabb szinten Franciaországban áll. Ennek több oka is van. Az egyik nyilvánvalóan az, hogy miután az alkotó Párizsban tevékenykedett, az ottani munkálkodásának maradtak meg nyomai. A másik ok azonban nem kevésbé érdekes. László öccse, István 1904-ben született és 2000-ben hunyt el. Először könyvkötőként dolgozott, amely munka során jól kiismerte a különböző bőrök tulajdonságait és jártasságra tett szert az azokkal történő eljárásokban. A második világháború után Párizsba költözött és már Etienne Aigner néven bőrdíszműves boltot nyitott. 1950-től működött együtt a két világklasszissal, Christian Diorral (1905-1957) és Cristóbal Balenciagával (1895-1972). Védjegyévé vált a stilizált, lópatkóba helyezett „A” betű és egy sajátos bordó szín. 1959-ben New Yorkban nyitott bemutatótermet, de közben ma is működő, legnagyobb részben női táskákat készítő

céget alapított Münchenben. A két testvér természetesen nem zavarta egymás köreit, sőt hírnevük egymást erősítette és tevékenységük egy ponton találkozott is. Az akkor még vezető világmárkának számító nyugatnémet Agfa cég 1969-ben bízta meg Etienne Aignert azzal, hogy Microflex 200-as típusú filmfelvevőjéhez, binokuláris távcsövéhez és a Selectronic S típusú fényképezőgépéhez dekoratív tokokat tervezzen. Az Agfomatic Sensor 100 típusú fényképezőgéphez pedig Aigner háromfelé nyitható kompakt táskát készített, amelyben jegyzetfüzet, ceruza, a fényképezőgép, egy pótfilm és vakukockák foglaltak helyet.

Révész-Bíró

A hazai fotótörténet egyik sarokkövének mondhatjuk a Magyar Nemzeti Múzeum munkatársai által összeállított *Fénnyel írott történelem* című anyagot. (Budapesti kiállítás: 2001. február 2-április 29., Milánó: 2002. december 11- 2003. január 12. A kötet 2001-ben jelent meg a Helikon Kiadó gondozásában.) A könyv⁴ 225. oldalán, az életrajzok között ezt olvashatjuk: „Révész és Bíró, valójában Révész Imre (1895-1975) fotóriporter. Az 1910-es évektől jelentek meg fényképei a lapokban. 1934-ben kivándorolt Amerikába, ahol ismert reklámfotós lett.” Ehhez képest revelációként hat a 23 évvel későbbi kiadású katalógus⁵ életrajza, amelyet a Szépművészetiben megrendezett tárlathoz készítettek. „Révész-Bíró: Révész Imre (Emery P. Révész, Emery P. Révész-Bíró) 1895-1975. Bíró Irma (1885-1944). Révész Imre és Bíró Irma házaspárként dolgozott, közösen szignózták munkáikat, de külön-külön is figyelemre méltó képeket készítettek. Révész Imre haditudósítóként kezdte pályáját, majd portrétúdiót nyitott, végül reklámfotóval foglalkozott. A házaspár később elvált és a Révész-Bíró korszak véget ért. Bíró Irmát második férjével együtt Auschwitzban ölték meg. Révész Imre végigfényképezte a magyar tanácsköztársaság csatáit, a háború után portrékat készített és magazinoknak dolgozott. Divatképei és csendéletei vezettek át a reklámfotó világába, amelyre jól felkészítették korábbi festészeti és grafikai tanulmányai. 1934-ben az amerikai United Artists

reklámfotográfusa és -grafikusa lett. Reklám- és divatfotói a Harper's Bazaarban jelentek meg. 1939-ben a New York-i viláagiállítás magyar pavilonja az ő tervei alapján készült⁶."

Széchenyi Ágnes irodalomtörténész a tiszteletre méltó pontossággal árnyalja és egészíti ki tanulmányában⁷ a Bíró család fotótörténeti vonatkozásait. Bíró családról ír, mivel a történetben három testvér életútja fonódik össze. Bíró Lajosé (1880-1948); Bíró Jánosé (1881-1954) és húguké, Bíró Irmáé (1885-1944). Utóbbi születési adatait csak az egybevetés miatt ismételt meg, ő ezek szerint 4 illetve 5 évvel volt fiatalabb bátyjainál.

A trió leghíresebb tagjának egyértelműen Bíró Lajos író, publicistát, filmes szakembert mondhatjuk. Életútját a *Magyar Irodalmi Lexikon*⁸ is taglalja. Ő ugyanabban az időben, 1900-ban lépett be a *Nagyvárad Napló* szerkesztőségébe, mint Ady, akivel közös baráti társaságba jártak. Első novellái már 1901-ben megjelentek, de egy évvel később színpadi szerzőként is bemutatkozott. 1905-ben a *Budapesti Napló* munkatársa lett. Berlinbe költözött, de 1909-ben visszatért Pestre. 1919 után emigrált, Bécsben, Rómában, Párizsban és Berlinben próbált szerencsét. Ez után az Egyesült Államokban komoly filmforgatókönyv-írói karriert futott be, majd 1932-ben Korda Sándorral Londonban alapított filmes céget. 1933-ban óriási sikert aratott a *VIII. Henrik magánélete* című filmmel, de neki erre is sikerült rálicitálnia, mivel a *Vörös Pimpernel* (1934) és a *Bagdadi tolvaj* (1940) eredményei felülmúlták az angol uralkodó életét bemutató mozidarabot.

Széchenyi Ágnes egy 1914-es újságcikkre⁹ hivatkozik, ami szerint Bíró Irma bátyjával, Bíró Lajossal utazott az Egyesült Államokba 1912-ben. Utóbbi banktisztviselőként és újságíróként dolgozott az Újvilágban, ahol emigráns magyar nyelvű lapokat, a *Szabadságot*, majd a *Képes Világlapot* szerkesztette. Az *Amerikai Magyar Népszava* főszerkesztőjeként a kontinensen jelentősen ismert személynek mondhatta magát. 1916-tól a Sunbeam Motion Picture Company európai osztályának igazgatójaként tevékenykedett.

A *Világ* című budapesti folyóirat munkatársa, Unger Ilona 1914-ben felkereste Bíró Irmát műtermében. „Gyönyörű, egészen újszerű, felfogásában és tónusban egyaránt szenzációs fotográfiákat készít a műtermében, amelyet társával, Révész Imrével együtt úgy rendeztek be, hogy minden inkább: édesnyugalmas enteriőr, nagyúri szalon, kincses múzeum, csak nem a szó sablonos értelmében vett fényképész-műhely.”¹⁰ Dr. Szakács Margit könyvében¹¹ 1900-1936-os évszám és V. kerület, Alkotmány utca 19-es cím szerepel, mint a műterem fellelhető adata.

A házaspárnak – még Budapesten – akadt egy olyan reklámfotó munkája, ami mind a megjelenés után, mind a későbbiekben fogalomszerűen híressé vált. Ezek és ezek hivatkoztak rá, évtizedeken keresztül; 1945 után olyanok is, akik csak hírből ismerték a sárga háttérű, kék betűkkel írt szlogenű plakátot. A feltartott kezű, boldogan mosolygó, hátizsákos, esőkabátos hölgy felett a „*Hévvél a szabadba!*” felirat állt. (A modell bal könyöke alatt terjedelmes méretű betűk hirdették az alkotók nevét: Révész-Bíró!)

Az 1920-as évek végén, Budapesten két (három) magyar fotós is intenzíven foglalkozott reklámfényképek készítésével. A Kodak Limited Budapesti Fiókja által megjelentetett *A műterem* című szakfolyóirat a IV. évfolyamában, 1929-ben be is mutatta őket. A kisméretű, 14x19 centiméteres, 20 oldalas, sárga alapszínnyomású illusztrált havilapot Dr. Pojlák János szerkesztette. A szakfolyóirat a III. évfolyam 1-2-es, 1929. január-februári számában Révész-Bíró 6 reklámfotóját, az 5-6. számban, május-

júniusban Pécsi József (1889-1956) szintén 6 munkáját közölte. Azért mondhatjuk érdekesnek ezt a helyzetet, mert ezek szerint Révész-Bíró a folyóiratközlés tekintetében megelőzte Pécsit.

A műfajban tájékozottak esetleg felvethetik: de hiszen Pécsi könyvet is tett közzé a reklámfényképezésről! Ez így igaz. Én már 1989-ben felhívtam a szakma figyelmét Pécsi József: *Photo un Publizitat-Photo and Advertising* című kötetére egy szacikkben.¹²Azt is felvettem, hogy Pécsi könyvét érdemes lenne hasonmás kiadásban megjelentetni. Már a nyomdában volt a kézirat, amikor egy külföldi utazás során észleltem: Carl László Baselben ki is adta Pécsi kötetét, így az erről szóló megjegyzést a Szerkesztőség cikkem végére szűrte be. A magyar fordításra és a képek ismételt közlésére¹³ viszont 1997-ig kellett várni. Az viszont a magyar kiadás előnye, hogy ellentétben a svájccal, illeszkedett a korabeli kivitelhez, az úgynevezett japán kötéshez. Az Athenaeum Nyomda ugyanis az erősen megfestékezett képeket/szövegeket egyoldalasan nyomta. A könyv bekötésekor a lapokat félbehajtották, így az üres oldalak befelé kerültek. Természetesen a mai Nyugat-Európai érdeklődők jól ismerik Pécsi Budapestet nyomtatott, de egy berlini kiadó által jegyzett kötetét. (Ne tegyük fel az illetlen kérdést, hogy annak idején a német-angol nyelvű kötetből milyen mennyiség került külföldön terjesztésre?) Az mindenestre jól dokumentálható, hogy a nyugat-európai árveréseken Pécsi kötete rendszeresen felbukkan. (2007-ben a Christie's május 31-i aukcióján nem kevesebb, mint 10.200 angol Fontért kelt el!) Igen ám, de ugyanott és ugyanakkor felbukkant Révész-Bíró: *Photo-reklam-Photo advertising* című kötete is. (Ezt már 2.160 Fontért hazavihette vásárlója.) Természetesen a hazai könyvkereskedők is reagáltak a felvetésre és a Központi Antikvárium 2013-as, 129. aukcióján mindkét művet megvételre ajánlották. Érdekességként elmondható, hogy a magyar rendezők az évszám nélkül megjelent köteteket egyaránt 1931-esnek datálták. A hazai fotótörténet Pécsi kötetét 1930-as időpontúra jegyzi, az Országos Széchényi Könyvtár Révész-Bírónál szögletes zárójelben 1933-at ír. Ennek valószínűsíthető oka az, hogy azt a példányt a szerző 1933. január 3-án dedikálta Tábori Kornél (1879-1944) szerkesztőnek.

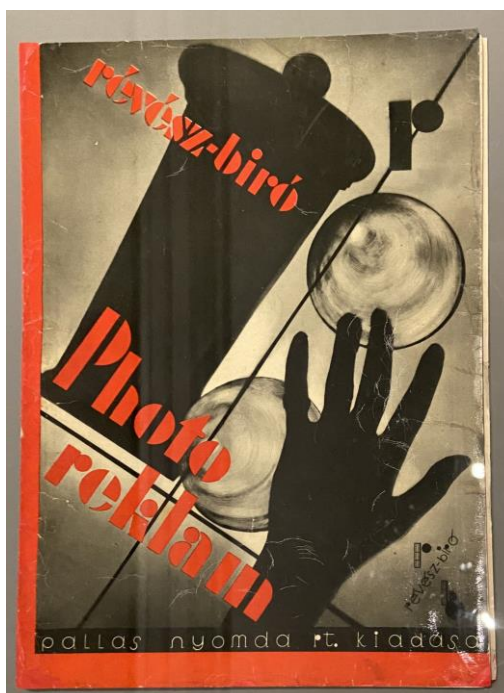
A *műterem* című szakfolyóiratra hivatkozva elmondható, hogy az 1920-as évek végén mindkét (mindhárom) szerző tevékenykedett Magyarországon a reklámfényképezés területén. Egyértelmű, hogy Pécsi könyve jelent meg elsőként, de véleményem szerint őt Révész-Bíróék kellő gyorsasággal követték. A Szépművészeti Múzeum mostani tárlatán a rendezők kiállították a szerzőpár kötetének egy jó állapotú példányát, a richmondi Margaret & Robert M. Freeman Library gyűjteményéből. Ez alkalmat ad arra, amire eddig még nem került sor: Pécsi és Révész-Bíró könyvének egybevetésére.

Pécsi József és Révész-Bíró reklámfotó kötetei

Minden komolyabb elmélyülés nélkül, már pusztán rátekintésre is megállapítható, hogy mindkét kötet rokonságot mutat az orosz konstruktivisták munkáival és a Bauhaus módszereivel, valamint Kassák művészetfelfogásával. A reklámfotós könyvek tipográfusaira egyaránt hatott a Bauhaus 1923-as weimari kiállításának katalógusa és Kassák Lajos (1887-1967) *Tisztaság könyve* című 1926-os kötetének címlapja. Utóbbin a vörös kör, mint a teljességre utaló képi motívum éppúgy megjelenik, mint Révész-Bíró Millenium (sic!) gyomorkeserű reklámképén és Pécsi címlapján.

Pécsi kötete 30 centis, Révész-Bíróé 34. A nagyobb méreten túl a címlapfotók különbözősége is utóbbi javára billenti a megítélés mérlegét. Pécsi egy tabletop,¹⁴ asztali makett-csendéletet mutat, amin két hirdetőoszlop hordozza a könyv címszavait. A szellemes megoldás kifogástalan műszaki kivittel

párosul ugyan, de az olvasó képzelőerejét alig mozgatja meg. Éppen az asztali makett miatt nem érezzük az elemelkedést, a nem túl egyszerűen kivitelezhető megoldás ellenére az ábrázolt tárgy túlzottan konkrét, kézzelfogható. Ezzel szemben Révész-Bíróék már a címlappal is alaposan feladják a leckét a nézőnek. A képet a Központi Antikvárium már említett 2013-as árverési katalógus helytelenül fotómontázsnek mondta. Véleményem szerint a helyzet ennél bonyolultabb. A kifejezetten expresszív címlapkép ugyanis negatív filmre készített fotogram! Egy hirdetőoszlop és egy intő kéz (fekete) sziluettjét, valamint két átlátszó üvegtest (pohár?) pozitív árnyékát látjuk a hozzáillesztett betűkkel együtt. Azért állítom, hogy a fotogram negatív filmre készült (majd ezután másolták, vagy nagyították), mert fotópapír használata esetén az árnyékok fehéren jelentek volna meg.



Anélkül, hogy a két kötet képanyagát lapról lapra egybevetnénk, elmondható, hogy a feltűnő tematikus egyezéseknél is Révész-Bíróék javára billen a mérleg. Pécsi az unalmas kialakítású, elfektetett hasáb alakú, fadobozos Standard gyártmányú rádióhoz egy gitározó férfi énekes és egy háromtagú zenész együttes fotóját illeszti hozzá. A látványt a vörös-fekete felületekbe beforgatott, negatívált betűkkel egészíti ki, ráadásul a termék neve (Standardyne) derékszögben megtört. Révész-Bíróék Philips rádiója ugyanúgy unalmas hasáb, de ők az antennát teljes egészében mutatták (Pécsi oda helyezte a gitározó férfit) és a képet hat szóból álló, írásos reklámszlogenrel egészítették ki. Ez a megoldás jellemző Révészékre, Pécsi náluk rövidebb szövegeket alkalmazott. A legmarkánsabb különbség a két autógumi reklámban jelentkezik. Mindkét esetben ugyanazt a márkát látjuk, két, eltérő időbeli forgalmazásban megjelent megnevezésben. (Reithoffer és Semperit-Reithoffer.) Pécsi az autógumiba egy jármű makettet helyezett el; Révészék a mindig és mindenkor – és ezúttal is – bevált sablonhoz nyúltak: *a nő fogja*. (Ezen a reklámképen épp' a kormánykereket.) Ízlés dolga, de én úgy látom, hogy a „Semperit az utak sztárja” szlogenhez valóban jól megy az autógumiból kitekintő, autós-motoros-szemüveges, hosszúkesztyűs, mosolygó szőkeség portréja¹⁵.

Érdemes megvizsgálni a kötetek bevezető szövegeit is. Pécsinél ezt olvashatjuk: „Mivel 1930-at írunk, szükségtelen hosszan ecsetelni a reklám fontosságát a modern gazdasági életben. A teljeskörű ismertetés helyett pusztán azt a kétségbevonhatatlan tény szögezzük le, hogy napjainkban a közönség

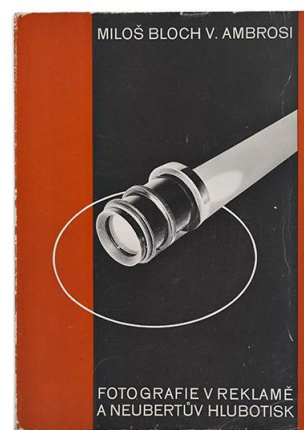
sajtó és plakát útján történő tájékoztatása sok szempontból kényszerítő szükség; és ez a fajta kapcsolatteremtés az egész világon gyakorlattá vált. Itt kell arra a jellemző körülményre felhívni a figyelmet, hogy míg korábban szinte kizárólag az eladó volt az, aki árukészletének tartalmasságáról meg akarta győzni a leendő vásárlókat, manapság gyakran a gyártó is, aki korábban előkelően meghúzódott a háttérben, a tulajdonképpeni frontkatonájának segítségére siet, valóságos reklámhadjáratokkal könnyítve és támogatva a vevő kegyeiért vívott közelharcot.

Az áru minősége és ára mellett a szó és kép a legfontosabb fegyverek ebben a lehetséges legnagyobb forgalomért vívott küzdelemben. A korábbi időszakokban a szó gyakran önmagában lépett fel, ma már ez igen ritka; egy tervszerűen vezetett reklámakció esetében a szó és a kép szuggesztív jelentései egymással mintegy rivalizálva, de egymást fölerősítve hatnak, így ma szinte mindenütt karöltve jelennek meg. Együtt menetelnek és együtt csatáznak. Ám egyre nyilvánvalóbban mutatkozik bizonyos eltolódás a kép javára, mivel közvetlen hatása az érzékelésre gyorsabb és megbízhatóbb, mint a csupán beszéddel történt hatáskeltéskor; ezt ugyanis előbb az értelmünkkel fogadjuk be, következőképpen lassabb és bizonytalanabb a kívánt befolyás elérése.”

Pécsi szövege kicsit szájbarágós, egyszerűen magyarázó, amiben a tapasztalt fényképész alapfokon igyekszik meggyőzni az olvasót arról, amivel kapcsolatban meggyőződése, hogy az már tudja a közölteket, csak újra át kell gondolnia azt.

Révész-Bíró ehhez képest irodalmian magasröptűen indít és a későbbiekben is ragaszkodik az általa meghatározott szinthez. *„A mai kor embere az idegek és a gépek ura és szolgája. A gyorstempójú, rekordjavító atmoszféra szülte, aki rövid élete alatt többet él, mint a múlt századok akármelyik glóriás hőse. A rádió hozza neki a világ hangját, a mozgókép a világ minden táját, eseményét, a repülőgép lerövidítette a távolságot; a gép, az autó, a telefon, a villany, a központi fűtés, a 30-scheineres film, mind az ő szerszáma és agyának isteni szikrája. A rohanó élettraktétáról levált sok szentimentális és konzervatív dogma, amely vak és kritikátlan ragaszkodásával a múlthoz, útjába áll minden okos fejlődésnek. Felszabadult az emberi energia a sok megkötő sallangtól; a fáradt öregek, az okvetetlenkedő dilettánsok, a kuruzsló sarlatánok moráljától. Új utakat vágott magának a ma embere, új irányt, új stílust és ritmust, új munkabázist. Más a cél, más az ideál és tagadva a lehetetlent, pattanásig feszült izmokkal kutatja tovább az újat”.*

Ha az elégedettségétől nyugodtan hátradőlünk annak tudatában, hogy magyar alkotók úttörően fontos reklámfotós munkákat tettek le az asztalra, akkor gyorsan egyenesedjünk ki egy kissé! Markánsan más ugyanis Dr. V. B¹⁶ cseh fotótörténész véleménye. Ennek ráadásul még hangot is adott, mivel szakértői álláspontjára a Christie's 2007-es katalógusa hivatkozott is a 30. tétel leírásánál, ami Milos Bloch és Vilem Ambrosi: *Fotografie v Reklame a Neubertov Hlubotisk*, (Prága, Neubert, 1933) című kötete volt. Abban a könyvben a szerzők 37 reklámfotót tettek közzé. Nem kétséges, hogy Birgus ezt a munkát tartja kulcsműnek. Ez nem



lenne baj, a gond csak az, hogy a világ vezető árverési háza közé tartozó Christie's az ő álláspontját közölte, míg magyar műveknél nem hivatkozott senkire sem.

André Kertész Leicája

A Szépművészetiben bemutatott fotókiállítás rendezői még a tárlat címadásában is kiemelték Kertész Andort/André Kertészt (1894-1985). Az Andre and Elizabeth Kertesz Foundationtól Budapestre érkezett a magyar származású fotóművész által használt egyik fényképezőgép is. Sajnos a kölcsönzők nem küldtek el a megfelelő időben, előre egy nyomdai célra is használható képet a műtárgyról, így annak fotója nem szerepel a katalógusban. Az a lehetőség is kimaradt, hogy a kiadványban egy hazai fotótechnika-történész elemezze, ismertesse a kamera (gyártásának) történetét. Ez utóbbi hiányosságot igyekszem pótolni.

A Szépművészeti Múzeumban egy tárlóban elhelyezett fényképezőgép a fotótechnika-történet egyik alap-darabja, a wetzlari Ernst Leitz cég éppen 70 évvel ezelőtt, 1954-ben bemutatott Leica M3-asa. Én 1970-ben vásároltam egy ugyanilyen típusú kamerát¹⁷, úgyhogy annak használatához, műszaki jellemzőihez első kézből származó információkat tudok adni. Érdekesnek és természetesennek mondható, hogy Kertészt többféle fényképezőgéppel a kezében láthatjuk a különböző időpontokban készült fényképeken, így például egy, Heinrich Kühn által tervezett Stegemann Studien-kamerával¹⁸ is. Elmondható, hogy a XIX. század végén született fotósok kedvelték e géptípust, Kühnön és Kertészen kívül például Michael Neumüller (1891-1980) és Lotte Jacobi (1896-1990) is használt olyat.

A Leica fényképezőgépek bajonett-foglalatos, cserélhető objektíves, M típusairól is írtam már néhány éve,¹⁹ úgyhogy néhány adat ismétlésétől ezúttal eltekintek. Közismert, hogy a Leica első, még nem cserélhető objektíves típusa 1925-ben jelent meg. 1930-ban került a piacra a 39-es csavarmenetes objektívfoglalatos első, 1963-ban pedig az utolsó változat. Közben, már 1954-ben megjelent az 1 milliméterrel laposabb gépváz, bajonett foglalatú Leica M3. Ahhoz egy adapter-gyűrűvel a csavarmenetes objektíveket is hozzá lehetett illeszteni. (Ezért az 1 mm-es különbség.) Érdekes módon a Leitz gyártott olyan, fontosnak mondható objektíveket, amelyek kizárólag csavarmenetes változatban voltak kaphatók. Ezek közül az 1955-1963 között forgalmazott 5,6/28-as nagylátószögű és az 1,5/85 mm-es portré objektív a legérdekesebb.

Az M3-as távmérős fényképezőgép, a keresőjébe az 50 mm-es, normál objektív képhatároló keretét egy, a tengelytáv-eltérést is kiegyenlítő optikai rendszer vetíti be. Ha a 90-es vagy a 135-ös objektívet illesztjük a gépbe, a mozdulat automatikusan bevetíti a keresőbe a megfelelő képhatárokat. 1955-től egy kis kart helyeztek el a gépvázon, amivel a két képhatárolást az objektív cseréje nélkül is el lehetett végezni, ami nagyon megkönnyítette a megfelelő gyújtótávolság kiválasztását és használatát. A gyártás a 700000-es sorszámmal indult, ez a változat még a gyorsfelhúzókar két mozdulatával továbbította a filmet és húzta fel a zárszerkezetet. 1959-ben, a 915251-es sorszámtól ez a művelet egy mozdulatra változott. Az

M3-ból 7080 darab készült Kanadában, az ottani leányvállalatnál; valamint a vevők rendelkezésére állt 3010 darab feketére festett példány is. 1968-ig 215.944 darab Leica M3-as készült a krómozott külsejű változatból, ami a Leitznél meglehetősen nagy példányszámot (és kereskedelmi sikert) jelent. A már hivatkozott cikkemben ismertetett M1-ből 9442-öt, az olcsóbb változatnak mondott CL-ből 65.000 darabot készítettek²⁰.



André Keretész Leicája a kiállítási tárlóban
Fejér Zoltán György felvétele

A Szépművészeti Múzeum fotókiállításán a tárlóban úgy helyezték el André Kertész Leica M3-asát, hogy a géptetőn lévő 754 710-es gyártási számot jól lehet látni. A szakirodalmi adatokból²¹ kikereshető, hogy a kamera 1955-ben készült, azaz a két mozdulattal felhúzható változat. Az is egyértelműen látszik, hogy a gépvázon, a kereső alatt még nincs gyújtótávolság-előválasztó kar. A gépvázban egy fix, nem betolható, krómozott, 2-es fényerejű, 50 milliméteres

Summicron objektív látható. Ebből 1958 és 1966 között 63055 darabot készítettek. Ehhez az objektív-típushoz a gyártó eleinte egy IROOA gyártói kóddal jelzett, csonka kúp alakú, krómozott csatlakozógyűrűs, fekete napellenzőt készített. Érdekes módon azonban Kertész nem azt használta, hanem az 1963-ban megjelent, már számkóddal nyilvántartott 12585-ös, befelé szűkülő, áttört változatot. Ezt a gyártó 5 különböző objektívhez ajánlotta, míg a 12585H típust már hathoz lehetett csatlakoztatni.

A fenti gyártási időpont-eltérések azért érdekesek, mert nem tudható, hogy Kertész mikor vásárolta és mettől meddig használta a kiállított kamerát. Ha a gépvázat felülről nézzük, egyértelműen látszik, hogy a filmkocka-számláló a 40-esen áll. Vajon miért? Elromlott? Valaki egy 36 kockás film lefényképezése után még hármát-négyet üresen exponált? Szokás egyébként az üres gépnél próbálgatni a hosszú expozíciós időket, amely módszerrel a zárszerkezet állapotáról lehet következtetéseket levonni. Negyvenet azonban üres géppel sem exponál a használó, kivéve, ha a már feltűnően lelassult zárat „be akarja jártni”. Ez azonban kétélű fegyver, ilyenkor praktikusabb gyári szervizhez fordulni! A Leica M3-as számlálója egyébként automatikusan visszaugrik az elejére, ha kivesszük a filmorsót. Ez a módszer a

későbbiek során markánsan változott: az M2-esnél kézzel lehet állítani a számlálót, az M4-nél viszont a gépváz aljának nyitása nulláz.

André Kertész fényképezőgépén az utolsó tekerccset – valószínűsíthető módon - úgy vette ki a használója, hogy a visszatekerccselt filmet kazettájával együtt kiemelte a gépvázból, anélkül, hogy a húzóorsóhoz hozzányúlt volna. Az is érdekesnek mondható, hogy a gépvázon az időállító gomb 1/50-en áll, míg az objektív blendeállító gyűrűje 11 és 16 közötti értéket mutat. Az utolsó felvétel(ek) ezek szerint nem szobai körülmények között, hanem átlagos érzékenységgű filmre, utcán, napfényben készültek...

¹ SZASZ Susanne: *The Body Language of Children*, W.W. Norton and Company Inc, New York, 1978.

² TOMSICS Emőke szerk.: *Fényképek Magyar Amerikából*, válogatás a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának gyűjteményéből, Budapest, 2006. 62-65. oldalakon.

³ Ezek a nevek nem jönnek elő FEJŐS Zoltán: *Amerikai magyar műtermi fényképészek az 1880-as évektől a második világháborúig* (Budapest, Néprajzi Múzeum, 2020) című könyvében sem.

⁴ JALSOVSZKY-STEMLERNÉ (szerk.): *Fénnyel írott történelem, Magyarország fotókrónikája, 1845-200*, Helikon, Budapest, 2001.

⁵ DR. BAKI Péter (szerk.): *Kertész, Moholy-Nagy, Capa....Magyar fotóművészek Amerikában (1914-1989)*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2024.

⁶ Dr. Baki, i.m. 35. oldalán

⁷ SZÉCHENYI Ágnes: *Újságíró-író-filmíró, Bíró Lajos (karrier)útjai*, in: *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások 4*, Reciti-Partium Kiadó, Budapest-Nagyvárad, 2001.

⁸ BENEDEK Marcell főszerk.: *Magyar Irodalmi Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963.165-166. oldalon.

⁹ UNGER Ilona: *A Vera és a Márta*, Bíró Lajos és Molnár Ferenc lánya, *Világ*, 1914. április 10. 7-8. oldal. in: SZÉCHENYI i.m. 194. oldalán.

¹⁰ SZÉCHENYI i.m. 193. oldalán.

¹¹ DR. SZAKÁCS Margit: *Fényképészek és fényképezőműtermek Magyarországon (1840-1950)*, MNM, Budapest, 1997.72. oldalán.

¹² FEJÉR Zoltán: *Fotótörténet és reklám I-III, Propaganda-Reklám*, 1989/2;3;4-5.

¹³ PÉCSI József: *Fotó és reklám*, Intera Könyvkiadó, Budapest, 1997.

¹⁴ Mi ennek a módszernek a neve magyarul?

¹⁵ Nem lehetetlen, hogy a modell egy akkortájt ismert mozisínésznő volt.

¹⁶ Dr. Vladimír Birgus (sz.1954)

¹⁷ Jose Manuel Serrano Esparza: *Zoltan Fejer: A World-class expert on Leica Rangefinder Cameras and Lenses*. 2021. július 9., Leica Barnack Berek Blog.

¹⁸ Erről a géptípusról s tervezőjéről már írtam e lap hasábjain. FEJÉR Zoltán: *Heinrich Kühn (1866-1944) munkássága és magyar kapcsolatai*, *Fotóművészet* 2010/2.

¹⁹ FEJÉR Zoltán: *Táv mérős fényképezőgép távmérő nélkül*, *Fotóművészet* 2015/3.

²⁰ Dennis LANEY: *Kamera und Objektiv Pocket Book*, 6. Ausgabe, Laterna Magica, Wittig Fachbuch, Hückelhoven, 1995.

²¹ Dennis LANEY, i.m. 149. oldalán.